



HAL
open science

Spectateur et paria : pluralité et individualité dans les écrits politiques de Pier Paolo Pasolini

Loredana Avino d'

► **To cite this version:**

Loredana Avino d'. Spectateur et paria : pluralité et individualité dans les écrits politiques de Pier Paolo Pasolini. Linguistique. Université Rennes 2; Université Européenne de Bretagne, 2011. Français. NNT : 2011REN20021 . tel-00623268

HAL Id: tel-00623268

<https://theses.hal.science/tel-00623268>

Submitted on 13 Sep 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**THESE / UNIVERSITE DE HAUTE
BRETAGNE - RENNES 2
UFR DE LANGUES ROMANES**

*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de*

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE HAUTE BRETAGNE
Mention : Italien

présentée par

LOREDANA D'AVINO

Préparée à l'Unité Mixte de recherche **CELAM**
UNIVERSITE DE HAUTE BRETAGNE
UFR DE LANGUES ROMANES

**Spectateur et paria :
pluralité et individualité
dans les écrits de
Pier Paolo Pasolini**

**Thèse soutenue en juillet 2011
devant le jury composé de**

Monsieur Gérard VITTORI

Monsieur Frank LA BRASCA

Monsieur Christophe MILESCHI

RESUMÉ en français

L'analyse des écrits politiques de Pasolini peut nous aider à définir l'impact que sa pensée a eu sur son époque. Cet impact est un exemple du rôle que l'intellectuel peut jouer comme conscience critique de son temps, et cet exemple présuppose la recherche d'un cadre théorique où situer l'intellectuel dans un monde dominé par la puissance des médias et leur capacité à niveler l'opinion et même la pensée. Dans une société où l'intellectuel est essentiellement un clerc qui domine l'espace public défini par les mass-médias et surtout par la télévision, il peut être utile de revenir à la naissance de cette civilisation, avant que la société de l'image prenne le pas sur la société de la parole. Pasolini ressent, analyse et critique cette évolution : il en voyait les dangers et il savait aussi en exploiter les ressorts, ce qui rend actuel son héritage. Sa condition de marginal, de paria, dans la culture italienne de l'époque lui donne un point de vue extérieur sur son monde, mais sa subjectivité s'imposait par un discours polémique et hérétique. Son regard critique et sans compassion sur le monde et sur lui-même se déploie dans ses écrits politiques selon trois thèmes principaux qui sont aussi les facettes de sa personnalité : la passion pédagogique, la sensibilité à la forme artistique et l'engagement socio-politique.

TITRE en anglais

Spectator and pariah: plurality and individuality in Pasolini's political writings

RESUMÉ en anglais

The analysis of Pasolini's political writings can help us define the impact his thought had in his time. This impact is an example of the role the intellectual can play as a critical consciousness actor of his time and this example presupposes the search of a theoretical frame in which the intellectual evolves in a world that is dominated by the power of mass media and their ability to equalize the opinion and even the thought. In a society where the intellectual is mainly a scholar who stands out in the public field that is ruled by the mass media and especially the TV, it may be interesting to come back to the birth of this civilisation before the image-ruled society outclassed the word-ruled one. Pasolini feels, analyses and criticises this evolution : he could see how dangerous it was and also knew how to exploit its forces, what makes his legacy topical. Being an outcast, a pariah in the Italian cultural world of that time enables him to have an external point of view on his world , yet, his controversial and heretical discourse made his subjectivity prevail. The pitiless and critical eye he had on the world and himself develops in his political writings according to three main themes that are also representative of his many-faceted personality : his passion for pedagogy, his sensitivity for the artistic shape and his socio-political commitment.

Discipline : ITALIEN

MOTS-CLES

* Pier paolo Pasolini, pensée politique - * Vie politique, Italie, XX^e siècle - * Intellectuels, Italie, XX^e siècle - * Cinéma, Italie, XX^e siècle - * Média, sociologie, Italie, XX^e siècle -

**UNIVERSITÉ DE HAUTE BRETAGNE – RENNES 2
UFR DE LANGUES ROMANES**

ANNÉE 2010-2011

N°

These

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE HAUTE BRETAGNE

Discipline : ITALIEN

Présentée et soutenue publiquement

par

LOREDANA D'AVINO

**Spectateur et paria : pluralité et individualité dans les
écrits politiques de Pier Paolo Pasolini**

Directeur de thèse :

M. GERARD VITTORI

JURY

**M. GERARD VITTORI
M. FRANK LA BRASCA
M. CHRISTOPHE MILESCHI**

A ma mère, Iolanda

*« I heard the mermaids singing each to each.
I do not think that they will sing to me. »*

T.S. Eliot.

Remerciements

Je remercie mon directeur de thèse, M. Gérard Vittori pour son aide et ses conseils pour la rédaction et l'approfondissement de ma réflexion.

Je remercie aussi M. Poinot, directeur de l' de l'Ecole Doctorale Arts, Lettres, Langues , pour sa présence et sa disponibilité.

Spectateur et paria : pluralité et individualité dans les écrits politiques de Pier Paolo Pasolini

Introduction : l' intellectuel engagé.....	1
1. Un poète embarqué dans l'histoire	23
1.1. Le contexte historique, social et culturel de la formation à la maturité de Pasolini.....	24
1.1.1. Le contexte politique.....	25
1.1.2 L'influence de Gramsci.....	27
I.2. L'engagement confronté aux changements de la société italienne.....	37
1.2.1 Le temps de l'espoir et du projet.....	38
1.2.2. Le temps de la désillusion.....	55
1.3. La stratégie de la tension.....	80
1.4. Petrolio.....	89
2. Spectateur et paria	102
2.1. L'intellectuel entre la théorie et la praxis.....	107
2.1.1. Pasolini lecteur et interprète de l'école de Francfort.....	108
2.2. Les figures de l'intellectuel.....	112
2.2.1. Spectateur et paria : un monde à partager et une marginalité assumée.....	124
2.2.2. Le jugement entre participation et éloignement.....	131
3. Gennariello e le corsaire.....	139
3.1. Gennariello.....	140
3.2. Le corsaire entre espoir et désespoir.....	151
3.3 Le maître et les corps	164
4. Il poète et l'essayiste : la parole et l'action.....	182
4.1 Langage et société.....	187
4.2. La poésie comme oralité et intemporalité de la langue.....	200
4.3. L'image dans le cinéma de poésie	221
4.3.1. Le cinéma de poésie.....	225
4.3.2. La sémiologie de la réalité	229
5. Le choix d'être présent.....	251
5.1. Le Nouveau Pouvoir de la société de consommation.....	258
5.2. Acculturation et culture: vieux et nouveau fascisme	276
5.2.1. Le procès du pouvoir	298
5.2.2. Contre les nouveaux impératifs : avortement, école, télévision.....	309
6. Le sacré : l'arrière plan de la politique	325
Conclusion	356
Bibliographie.....	367

Introduction : L'intellectuel engagé

"mi pongo i problemi più attuali , fiuto i problemi del momento; non sono uno scienziato che fa delle ricerche, non sono pedagogista: sono uno scrittore. Quello che dico lo scrivo perché lo vivo; e, vivendolo, non posso vivere che l'attualità nel suo momento più attuale..".¹ (Pier Paolo Pasolini)

"Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia"² (P.P.Pasolini)

Pier Paolo Pasolini a incarné entre la fin de la deuxième guerre mondiale et sa mort en 1975, un certain type d'activité intellectuelle polymorphe et polyvalente, qui a marqué son époque. Aujourd'hui, à trente-cinq ans de sa mort nous pouvons envisager cette figure d'intellectuel avec le recul nécessaire pour prendre la pleine mesure du rôle qu'il a joué dans son temps et nous interroger sur le sens de sa présence dans le nôtre. Son œuvre se présente comme un ensemble hétérogène dans les genres et dans les registres littéraires, stylistiques et culturels les plus divers. Pasolini nous a légué une œuvre constamment revisitée, critiquée, analysée. Après sa mort Pasolini est devenu l'objet d'innombrables célébrations, débats, colloques, bien que l'attention qu'on lui porte ne traduise pas toujours une participation intellectuelle authentique, et ne relève parfois que d'une exploitation médiatique de ce personnage très controversé.

Ses écrits politiques ont accompagné la vie culturelle de l'Italie, au moment où celle-ci était en pleine mutation: d'un pays essentiellement agricole l'Italie se transforme en grande puissance industrielle. Pasolini voit et analyse cette transformation. Son regard critique peut-il encore aujourd'hui accompagner une réflexion sur la société actuelle et ses dérives ?

Trente ans après la mort de Pasolini, l'Italie baigne dans une culture consumériste qui a profondément altéré ses valeurs. Comme Pasolini l'avait annoncé par anticipation, la médiatisation de la culture, la réduit à une simple marchandise. La détérioration de l'atmosphère culturelle du pays est actuellement largement dénoncée par la plupart des

¹ *Volgar'eloquio*, Roma : Editori riuniti, 1987, p.53.

² "Il romanzo delle stragi", in *Scritti corsari* , op.cit.,p. 91.

intellectuels, comme Umberto Eco³ et Antonio Tabucchi. Ce qui pouvait apparaître comme l'exagération de la vision pessimiste du poète se déploie dans la réalité sous la forme de la vulgarité et de l'inculture de certains médias commerciaux⁴, expression de l'emprise d'un Nouveau Pouvoir où se mélangent publicité et politique, spectacle et idéologie.

Pasolini parle en poète "*civique*"⁵, citoyen, réinventant la politique par la poésie, mais il reste irréductiblement exclu, isolé, dissident d'une cité représentée par le "*Palazzo*" où réside un pouvoir qui a oublié tout intérêt général au profit de la généralisation de l'intérêt privé, voire personnel.

Après les tensions des années 70, et les procès (au sens judiciaire et culturel) qui ont marqué les années 80 et 90, l'Italie semble plus que jamais réaliser les prophéties de Pasolini, et comme le dit Guido Crainz dans la conclusion de son livre *Il paese mancato*:

«È forse necessario chiedersi se in questo percorso il Palazzo e parti significative del paese non si siano in realtà 'avvicinate', con quei tratti che Pasolini aveva delineato: lo spregio delle regole, il crescente disinteresse per i valori collettivi, un privilegiamento dell'affermazione individuale e di gruppo che considera le norme un impaccio (e tratta chi le difende come un nemico da sconfiggere o da corrompere). Nel processo conflittuale che contribuisce di volta in volta a definire l'identità di un paese – nel nostro caso, a 'fare gli italiani' – l'esito degli anni settanta e i processi degli anni ottanta hanno lasciato segni non superficiali: segni destinati a condizionare il decennio successivo.»⁶

Pasolini, en tant qu'intellectuel a voulu assumer le rôle inconfortable de dissident, de marginal, de *différent*, et il n'a jamais renoncé à mettre en jeu sa propre personne, sa vie privée ; il a même voulu affirmer l'importance publique de ses choix privés.

³ Le 5 février 2011, au Palasharp de Milan, pendant une manifestation populaire très suivie contre Silvio Berlusconi, Umberto Eco ha prononcé un discours très violent contre la politique du premier ministre italien. Voir :

<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/02/05/oggi-a-milano-tutti-con-liberta-e-giustizia/90298/> et

<http://www.youtube.com/watch?v=MR6UiwavXOU>

⁴ « *fin dall'inizio degli anni '80, si assiste, sui canali televisivi che appartengono a Berlusconi, a un lavoro che mira ad abbassare il livello estetico, dal punto di vista della percezione sensibile. Facciamo un esempio: se vedere una persona che sputa è considerato brutto, e la tv valorizza questo gesto, essa valorizza la bruttezza.*

Si è prodotta una sorta di corrosione nel corso degli anni. La progettazione dei programmi è stata affidata a persone che lavorano nella comunicazione, che hanno lavorato senza tregua per rendere più volgari i contenuti, con l'occhio fisso agli indici di ascolto. Hanno praticato l'anatema generalizzato, la distruzione del buon gusto, della cittadinanza, del "saper vivere insieme". L'Italia è al momento un paese teso, dove voi dite buongiorno e non sempre vi si risponde. E gli Italiani passano tra le quattro e le cinque ore davanti al televisore. Per l'80% di essi, la televisione è l'unica fonte d'informazione. », Antonio TABUCCHI, « Berlusconi ha abbassato il livello estetico », *Le Monde* 2, 10 octobre 2008, <http://italiadallestero.info/archives/1514>

⁵ La tradition du "*poète civique*" remonte à Dante. Dans son sens plus général, la poésie civile exprime un sentiment d'appartenance à une culture et une tradition, qui sont aussi la source d'une volonté d'analyser et d'agir sur la réalité politique à partir de la littérature et de la poésie.

⁶ Guido CRAINTZ, *Il paese mancato*, Roma, Donzelli editore, 2005, p. 604.

Tout en exprimant des points de vue très personnels et subjectifs, - définis par rapport à un contexte socio-économique spécifique, - Pasolini n'en reste pas moins capable de sortir des contingences personnelles et existentielles pour atteindre un espace public de confrontation avec l'altérité. Il sait faire ressortir l'opinion désintéressée, celle qui dépasse justement les limites du point de vue personnel, pour tenter d'atteindre l'universalité. L'assise idéologique de son œuvre est alors forcément instable, disséminée dans l'atmosphère culturelle propre à l'Italie de l'après-guerre, dont il exprime les inquiétudes et les déséquilibres.

Malgré les innombrables publications, les séminaires et les colloques qui lui sont consacrés, en Italie et à l'étranger, on peut se demander si la critique ne se limite pas à écrire *sur* Pasolini, comme on le ferait sur un monument, sur une icône, et non pas *à partir de* lui, laissant de côté le véritable héritage d'un homme qui a passé sa vie dans les tribunaux, à défendre ses choix de vie et son œuvre. Parler de Pasolini signifie inévitablement se confronter à l'image du prophète/martyr sur les connivences entre média, politique et culture.

La critique, depuis sa mort, semble s'être concentrée sur deux aspects principaux de ce personnage : son statut d'intellectuel marginal, gênant, « *scomodo* », mais qui a réussi pourtant à s'imposer dans une société hostile, et le débat sur la valeur littéraire de son œuvre, dans la mesure où cette dernière fait corps avec sa vie. La polémique, en Italie, a été déclenchée par l'intégration de Pasolini dans les programmes de littérature des lycées en 2001, entre ceux qui comme Gianni D'Elia⁷ défendaient ce choix d'un point de vue aussi bien esthétique qu'idéologique et ceux qui, comme Pier Vincenzo Mengaldo⁸, considéraient que les œuvres littéraires doivent être jugées exclusivement selon des critères esthétiques, et que la valeur artistique de la création pasolinienne est discutable⁹. En fait cette œuvre mélange vie et littérature, art et discours sur l'art, réalité et projection de soi, Pasolini n'est jamais détaché, au contraire il est toujours impliqué, touché, et pour cela, il réagit, il écrit, il intervient, il polémique.

Nous retiendrons dans notre travail, plutôt la figure de Pasolini en tant qu'intellectuel, mais nous essayerons de sortir de l'atmosphère de *sanctification* qui l'entoure, à cause d'une vie, et surtout d'une mort, qui le transforment en bouc émissaire d'une culpabilité collective inconsciente. D'ailleurs même Walter Siti, qui lui a dédié une vie entière, et qui a dirigé la

⁷ « Pasolini disturba ancora ? », *L'Unità*, 5 juin, 2001.

⁸ « Perché non possiamo non dirci pasoliniani », *L'Unità*, 13 juin 2001.

⁹ d'ailleurs, en ce qui concerne ses positions idéologiques, Norberto BOBBIO dans son *Profil ideologico del novecento*, Milano, Garzanti, 1990, ne mentionne pas Pasolini

publication de ses œuvres complètes, se montre plutôt agacé par cette personnalité souvent brouillonne et narcissique¹⁰. Cela dit, c'est justement l'aspect « politique » au sens grec originaire, appartenant à l'espace collectif du vivre ensemble, qui nous semble le plus intéressant et fécond dans l'héritage de Pasolini. Indépendamment de ses qualités littéraires, qui ont été discutées par ailleurs¹¹, notre travail vise à mettre à jours une écriture qui se veut action sur le réel, participation à un monde commun à partir d'une situation personnelle et culturelle spécifique. Comme il l'explique lui-même pendant un débat en 1964 :

« Quando lei dice 'politica' e la lega alla poesia, spero non intenda una lotta politica pratica, una lotta politica spicciola, diciamo così, ma la dice nel senso greco della parola. In tal caso non è possibile che un'esperienza politica sia disgiunta da un'esperienza poetica. Perché un'esperienza politica in senso così grande, come le stavo dicendo, è l'esperienza di ogni cittadino, è l'esperienza, diciamo così, storica di un uomo. Un uomo vive in un momento storico preciso, in una condizione economica, sociale precisa e non può prescindere nel profondo, e quindi, come in ogni altro uomo, la sua esperienza storica è quella che è, ed è quella che determina la sua azione di uomo, e anche un poeta non può non sottostare a questa legge, diciamo così 'naturale'. Se lei poi, invece, mi parla di un collegamento tra politica e poesia nel senso pratico della parola, questo può avvenire in certi momenti...¹² »

Nous examinerons donc en premier lieu l'évolution de la culture et de la conscience politique et sociale de Pasolini dans le contexte italien de l'après-guerre jusqu'à sa mort, en 1975, car ce contexte éclaire l'œuvre de notre auteur, dans le même temps que cette œuvre exprime son époque et permet de la comprendre.

Bien qu'il se considère pendant toute sa vie essentiellement comme un poète, Pasolini cherche à se rapprocher toujours davantage du monde réel, pour se faire l'écho de la transformation qui affecte la culture et la civilisation italiennes de son temps, en utilisant tous les moyens d'expression à sa disposition. La littérature, le cinéma, la poésie, toute forme devient une modalité de l'action, de la présence politique au sens le plus large de l'inscription du sujet dans la *polis*, qui se manifeste par une attention sans faille à l'événement :

¹⁰ « L'opera rimasta sola », *Tutte le poesie*, vol.II, p. 1899 : « la cialtroneria di cui vien voglia di accusarlo è più che altro bulimia intellettuale : cita passi che trova virgolettati su una rivista e fa credere d'aver letto il libro... »

¹¹ voir la bibliographie de Walter SITI, *Tutte le poesie*, vol. II, p. 1801-1887 ou celle de Angela BIANCOFIORE, *Pasolini*, Palermo: Palumbo, 2003, p. 287-341.

¹² *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 755-756.

«la necessità civile di intervenire, nella lotta spicciola e quotidiana, per proclamare quella che secondo me è una forma di verità. Dico subito che non si tratta di una verità affermativa : si tratta piuttosto di un atteggiamento, di un sentimento, di una dinamica, di una prassi, quasi di una gestualità..»¹³

Les formes diverses de sa production expriment une praxis. Cette attitude va à l'encontre d'un certain type de conventions littéraires prétendant reléguer la littérature à l'univers aseptisé et supposé intemporel de l'art.

Son univers, hérétique et "corsaire" est inconciliable avec la position esthétisante selon laquelle tout message politique est exclu, parce qu'il est vu comme une corruption du littéraire par l'idéologie et la contingence historique.

Déjà en 1946 la poétique de Pasolini est claire à ce sujet: " *l'art est dans sa nature un fait social* " ¹⁴, affirmation qui se fonde sur son acceptation des schémas gramsciens ¹⁵, sur son adhésion à des conceptions identifiant critique et politique, pensée et participation, et qui sont au fur et à mesure de plus en plus réfléchies et justifiées. L'autonomie de l'art résiderait plutôt dans la création en tant que telle, parce qu'une fois l'œuvre achevée et publiée, elle devient une forme de la communication et du vivre ensemble, une partie du patrimoine commun. On peut se demander alors quel type d'intellectuel et quel type d'engagement peuvent décrire au mieux l'attitude de Pasolini, artiste et essayiste, et son rapport spécifique à la culture de son époque.

Pasolini est ensuite de plus en plus pris, "possédé", comme le dit Cesare Segre dans l'introduction à *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, par la politique, tout en restant fondamentalement un "impolitique", éloigné de toute forme de pouvoir constitué ou d'orthodoxie, pour incarner le " *militant passionné d'un parti qu'il représente tout seul*" dans son œuvre, jalonnée de " *batailles furieusement politiques ou impolitiques* " ¹⁶. En ce sens, l'"impolitique" n'indique pas la dépolitisation, mais au contraire une intensification, une radicalisation du politique.

¹³ "Il Caos" in *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1992, p. 1093-1094.

¹⁴ "l'arte è per sua natura un fatto sociale" in C.SEGRE - Introduction à *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, p.XLI.

¹⁵ voir ch.1.1.2.

¹⁶ "battaglie furiosamente politiche (o impolitiche)": SEGRE, ibidem: le concept de "impolitico" se réfère à un concept de la philosophie politique qui définit une attitude qui, loin d'être apolitique ou antipolitique, réfléchit sur le substrat irréprésentable de la politique, son côté métapolitique, aussi bien social que psychologique ou anthropologique, interrogeant la réalité que l'exercice du pouvoir tend à occulter; dans ce sens R. Esposito, *La pluralità irrepresentabile*, Napoli, Istituto Italiano per gli studi filosofici, 1987, p. 9-10. Aussi *Oltre la politica*, a cura di Roberto Esposito, Mondadori, 1996 Dans un sens très proche Gianni D'Elia in *L'eresia di Pasolini*, Milano, Efffigie, 2005, p.49, parle de "poète incivil". Voir plus loin p. 101.

L'art intemporel et universel de certaines visions esthétiques¹⁷ est dépassé par l'écriture passionnelle du *poète-prophète* : Pasolini détourne conventions et certitudes, pour se montrer dans ses déchirements, à la recherche d'une originalité et d'une expressivité spécifiques dans l'espace résiduel de l'écriture artistique, après que la modernité lui semble avoir épuisé toutes les ressources du style et de la forme.

Comme l'affirme également Segre¹⁸ dans l'introduction aux essais déjà cités, le souci de préserver une totale indépendance idéologique impose à Pasolini un effort continu pour se maintenir à la hauteur, pour ne pas céder à la facilité d'un type d'interprétation attendu qui enfermerait, en l'uniformisant, la réalité dans des catégories figées. C'est pourquoi il ne peut accepter d'adhérer par principe à une orthodoxie en tant que vérité positive, acceptée une fois pour toutes, et il préfère jouer de sa liberté d'artiste "*corsaire*" ou "*luthérien*", protestant au sens littéral: l'orthodoxie lui semble être en fait une forme inauthentique de religion, et se positionner en tant que *protestant* est une manière d'affirmer dans un même mouvement une appartenance et une distance à l'égard de cette orthodoxie, notamment communiste, qu'il ne reniera jamais.

Pasolini s'est toujours placé hors du régime *normal* de la littérature et de l'art, en tant que poète, mais aussi hors des modalités canoniques de l'intervention culturelle et politique. Cette position ambiguë par rapport à ses propres valeurs lui permet de jouer le rôle de martyr, aux accents socratiques, animé de la volonté de démasquer les hypocrisies de son milieu et de révéler sa propre vérité.

Le verbe *jouer* est ici particulièrement pertinent, dans la mesure où Pasolini ne se prive pas de mettre en scène son propre personnage d'artiste maudit, ou persécuté, et cela même quand, à partir des années 60, son rôle d'intellectuel est reconnu socialement. Dans une société de moins en moins répressive, il devient un intellectuel reconnu, aussi polémique et subversif que la société pouvait le tolérer. Et cette tolérance qui édulcore ses propos et le fige dans un personnage, deviendra alors une cible de choix de son discours désacralisant, contre l'industrie culturelle - dont il sait pourtant *jouer* à son avantage.

L'attitude de Pasolini reste toutefois politique au sens noble : elle est participation à la *polis*, la cité, elle manifeste une *attitude* analytique et critique plutôt que l'adhésion à une doctrine.

¹⁷ L'esthétique de Croce était incontournable dans les années de la formation de Pasolini.

¹⁸ op. cit., p. XLIV.

Cette attitude résulte d'un "*indistinct et irrationnel traumatisme moral*"¹⁹ et se trouve au fondement de la nécessité d'adhérer à la réalité aussi bien que de son impossibilité à le faire. Pasolini est conscient de cette position paradoxale qui le pousse à la participation politique et l'en exclut en même temps :

*“Questo stesso spirito filologico presiede dunque anche all'atteggiamento politico, al difficile, doloroso e anche umiliante atteggiamento d'indipendenza, che non può accettare nessuna forma storica e pratica di ideologia, e che insieme, soffre come d'un rimorso, d'un indistinto e irrazionale trauma morale, per l'esclusione da ogni prassi, o comunque, dall'azione”*²⁰

Segre voit ainsi dans l'activité critique de Pasolini une antinomie²¹, une contradiction insoluble entre participation et *historicité*²² : la participation à la politique, à la littérature, au présent, et au réel, entre en conflit avec la nécessité de discipliner et de donner une trajectoire historique, un sens donc, à cette participation.

Le titre du recueil *Passion et idéologie*, expliqué dans "La liberté stylistique" résume bien l'antinomie fondamentale entre l'élan vers l'engagement, et le souci de discipliner ce dernier en rendant explicites ses fondements théoriques: la passion de l'écriture et de la participation au débat culturel et sociétal, et la nécessité d'un système cohérent d'idée pour la soutenir et la structurer. Le fil conducteur en notre travail sera alors de retrouver le sens de cette participation, sa valeur et son héritage, mettant en valeur surtout une vie qui se confronte à la réalité, l'engagement et la présence dans le monde, avant d'examiner les contenus spécifiques de sa pensée, ses prises de positions et ses polémiques.

Son engagement est alors une forme de philosophie pratique, dans la mesure où il reste essentiellement un *artiste*, celui qui possède l'art, celui qui *sait faire*, pour lequel le savoir reste subordonné à l'action, l'expérience théorique subordonnée à l'expérience du réel, *sa* propre expérience du réel. Pasolini écrit et analyse son monde entre existentialisme et psychologie, mais il reste étranger à toute pensée systémique. Même son marxisme - si souvent proclamé - reste embryonnaire : sa vision du marxisme est entachée d'un dilettantisme foncier, qu'il assume d'ailleurs au nom de sa liberté de mettre à l'épreuve de sa

¹⁹ "Passione e ideologia" in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit. p. 1236. Pasolini se réfère au traumatisme qu'il subit suite au scandale de 1949 et le procès pour détournement de mineur qui s'en suivit.

²⁰ Ibidem.

²¹ SEGRE, ibidem XVIII.

²² J'utilise ce mot pour traduire "*storicizzazione*", faute de mieux, n'ayant pas trouvé un mot français qui exprime le sentiment d'appartenance à l'histoire, comme l'entend Segre. Le mot français exprime plutôt un fait qu'un sentiment.

propre expérience toute forme de savoir théorique ou codifié. Pasolini reconstruit, en effet, les doctrines marxistes et gramscienne à partir de sa propre sensibilité et de sa propre expérience. Nous analyserons dans le premier chapitre son rapport particulier à l'idéologie et au parti communiste.

Il revendique aussi son inaptitude à la critique, et il a conscience de ne pas avoir la technicité du spécialiste, mais cela lui permet d'explorer la réalité en dehors des catégories trop figées d'une discipline codifiée.

A ce propos Berardinelli in *Tra il libro e la vita* parle de "*psychagogie*", en soulignant la capacité de Pasolini de porter à la lumière, par sa parole ce qui est caché, enfoui, ainsi que la passion qui l'anime dans cette tâche :

*"...chez aucun sémiologue spécialisé ou professionnel, la sémiologie que Pasolini nomme avec un grand respect mais dont il fait un usage si modéré, n'a été si productive. On reste surtout ébahi, je dirais, devant l'inventivité inépuisable de son style d'essayiste et de polémiste, devant l'énergie sauvage et la ruse socratique de son art rhétorique et dialectique, de sa 'psychagogie', qui sait mettre à jour avec autant de clarté les préjugés intellectuels (de classe, de caste), et souvent, l'étroitesse d'esprit un peu mesquine et persécutrice de ses interlocuteurs"*²³

Son adhésion à une doctrine et ses choix idéologiques (en littérature, politique ou philosophie) se feront souvent sur une base intuitive et passionnelle, parfois sous la forme de l'identification, comme pour Gramsci. Parfois son adhésion est fondée sur une volonté affirmée de contrer une opinion trop largement partagée, et elle exprime alors une volonté polémique qui vise, au-delà de l'œuvre pédagogique socratique de dépassement paradoxal des évidences, l'affirmation de soi.

C'est donc d'une expérience pratique que naissent ses essais, comme il le dit lui-même, en essayant de définir les "*gens*" in *Scritti corsari*, alors que ce mot prend le sens de *pluralité autre que lui-même* :

" ...la société, le peuple la masse, au moment où elle est, d'un point de vue existentiel (et peut-être seulement visuel) en contact avec moi. Et c'est de cette expérience existentielle,

²³ Alfonso BERARDINELLI, "Pasolini stile e verità" in *Tra il libro e la vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 164, cit. par Vanessa DE PIZZOL, *Pasolini e la polémique*, l'Harmattan, Paris, 2004, p. 227, nota 9.

*directe, concrète, dramatique, corporelle, que naissent en dernière instance tous mes discours idéologiques*²⁴.

La référence à sa propre difficulté d'accepter et de vivre son homosexualité est implicite, et c'est cette expérience qui fonde sa sensibilité de marginal et son rapport aux autres comme opposition, polémique, goût de la contradiction.

A partir de cette expérience son discours critique est presque une apostrophe au lecteur, rapide et animée, qui requiert une adhésion émotionnelle à ses intuitions fulgurantes, avant de lui demander aussi de voir, juger, considérer. Il pousse ainsi le lecteur au même travail de maîtrise de ses émotions qu'il s'imposait en tant que critique, obligé d'argumenter et de motiver ses réactions primaires face aux événements.

La nécessité de creuser dans les replis de la *psyché*, relevant de cette attention au Moi et de la recherche de soi-même, remplit son discours de fréquents renvois à la psychologie et à la psychanalyse, réaffirmant cette propension à ramener tout discours à une subjectivité envahissante, narcissique : Pasolini est à l'aise surtout dans la poésie et dans l'essai où il peut s'exprimer à la première personne et s'affirmer sans les filtres de la fiction littéraire ou cinématographique. Quelle peut-être alors la valeur universelle de cette pensée et cette œuvre si enracinées dans la subjectivité ?

Ensuite le cinéma permettra plutôt à cette subjectivité de présenter son propre regard sur le monde, sa vérité, dans une forme qui s'offre au regard du spectateur et l'invite à se mettre à la place de l'auteur. Il joue là d'une empathie émotionnelle, ressentie et provoquée, par laquelle il impose sa propre présence par les moyens immédiats, et parfois tyranniques, de l'image, laquelle se donne comme réelle, comme être-au-monde avant toute possibilité de critique. Le caractère pictural de son œuvre cinématographique relève de cette subjectivité qui veut s'imposer immédiatement, au delà de la médiation de la parole, du *logos*, de la rationalité discursive : le cinéma est alors *cinéma de poésie*, non pas discours, mais émotion partagée.

Dans ce sens le cinéma est aussi pour lui l'aboutissement ultime de cette volonté d'imposer sa propre subjectivité et, en même temps, de la soumettre au jugement d'autrui, une manière de pousser l'autre à se mettre à sa place, la place inconfortable de quelqu'un qui se voit irrémédiablement marginal.

²⁴.Pasolini, *Ecrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1976, p. 69.

La valeur de son œuvre littéraire et artistique risque d'être occultée par les polémiques et les invectives dues à la présence encombrante d'une personnalité qui a su jouer de son côté scandaleux pour se frayer une voie. Sa *différence* biographique – son histoire personnelle et son identité sexuelle – se charge de sens, car elle devient l'instrument d'une volonté d'affirmation et de la nécessité du *polémos*, le combat, presque un alibi pour jouer le jeu du persécuté victime de l'hostilité catholico-communiste :

« *I più dei miei fastidi, la maggior parte dell'odio che mi si dedica, vengono dal fatto che sono diverso. Lo sento, questo odio è "razziale". È il razzismo che viene esercitato contro tutte le minoranze del mondo* »²⁵

Cette attitude polémique et cette victimisation lui confèrent la sacralité du bouc émissaire²⁶. Sa propre mort aussi rentre dans ce schéma, dans la mesure où elle est l'aboutissement (doit-on dire nécessaire ?) d'une vie passée à défier les certitudes et les règles non écrites, par la provocation et la polémique, non seulement sur un plan théorique, mais aussi en exposant une vie privée souvent étiquetée, à cette époque, comme "*perverse*". Il nous faudra aussi analyser l'importance que son homosexualité revêt dans sa vie et dans son œuvre, et la manière dans laquelle Pasolini se confronte à la norme sociale et sexuelle.

En fait la question de l'homosexualité traverse toute l'œuvre de Pasolini, et sa mort même fait ressortir cette question. Guido Calvi, l'avocat de son assassin Pelosi, avait fondé la défense de son client en expliquant le crime comme un délit de groupe, ce groupe ayant pu croire avoir de bonnes raisons de tuer Pasolini, dans un contexte de réprobation générale de sa vie et de sa conduite. L'avocat voyait la motivation du crime dans cette condamnation collective, comme si le corps social menacé dans son système de valeurs, avait confié une sorte de mandat à ce groupe de garçons pour "*donner une leçon*" à un personnage ambigu dont la présence dans certains milieux était une provocation et un défi.

Récemment, Pelosi, qui a toujours nié la présence d'autres personnes sur les lieux, en dépit de preuves indéniables, est revenu sur ses déclarations, et dans une interview télévisée en décembre 2004²⁷, a donné une nouvelle version des faits, dans laquelle il impute l'assassinat à un groupe dont il faisait partie, qui aurait eu justement l'intention de "*donner une leçon*" à

²⁵ *Saggi sulla politica...*, op.cit., p. 1507.

²⁶ L'œuvre de J. Frazer est une référence connue et utilisée dans l'œuvre de Pasolini. Il en parle par exemple dans « L'idea del capro espiatorio », *Saggi sulla politica...*, op.cit., p. 1219.

²⁷ "*Porta a Porta*" sur RAI 1, en décembre 2004.

Pasolini, et qui l'aurait menacé ensuite pour qu'il ne révèle pas les noms des autres participants.

Bien que les déclarations de Pelosi soient fortement sujettes à caution, une procédure judiciaire a été rouverte : les constatations faites au moment de l'assassinat faisaient plutôt penser à l'hypothèse d'un crime de groupe, et, ensuite, l'enquête fut rapidement close pour éviter ce qui commençait à ressembler au procès du pouvoir en place, comme d'ailleurs Pasolini n'avait cessé de le demander de son vivant. Mais, à la suite de la réouverture du procès et des nouveaux témoignages, la thèse souvent évoquée d'un crime politique se renforce. En fait plusieurs enquêtes, livres et témoignages semblent soutenir l'hypothèse d'un complot d'Etat contre l'artiste engagé dans la dénonciation de la corruption et la dégradation du pouvoir étatique dans son dernier roman *Petrolio*. Le troisième procès Pasolini se conclut en 2006, confirmant la sentence du précédent procès en appel qui attribue toute la responsabilité au seul Pelosi²⁸. Nous verrons aussi les développements des enquêtes légales et journalistiques qui ont suivi la mort de Pasolini.

Le rôle d'*hérétique*, qui l'a rendu populaire, empêche de juger sereinement de son œuvre en tant que telle, au-delà de la personnalité de son auteur. Plusieurs de ses critiques, comme Fortini²⁹ ou Enzo Siciliano³⁰, par exemple, ont clamé la nécessité d'entreprendre cette critique, mais eux aussi, en abordant l'œuvre, ont dû renouer le fil rouge qui relie œuvre, vie et politique chez Pasolini, étant donné que son héritage réside essentiellement dans ce rapport original entre différents registres et différents plans de la réalité, cette "*confusion des styles*" souvent revendiquée :

*“I suoi sentimenti, i rapporti privati, le sue emozioni, la loro sublimazione culturale e poetica sono il nerbo stesso dell'argomentazione, la forza stilistica che surroga l'argomentazione, la prova della verità della tesi. Punto di partenza, percorso, punto di arrivo. »*³¹

Dépassant donc le cadre des fonctions de l'artiste qu'il a toujours voulu être, Pasolini engage en tant qu'"*intellectuel*" un dialogue avec "*les gens*", (qu'il hésite à appeler peuple), sous l'égide d'une idéologie marxiste qui s'impose dans la vie culturelle de l'époque.

²⁸ voir plus loin, ch. 1.4. : Lo Bianco, Rizza, *Profondo nero*, Milano, Chiarelettere, 2009.

²⁹ Cf.: *Attraverso Pasolini*, Torino, 1993.

³⁰ SICILIANO Enzo, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995.

³¹ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, p. 429.

En août 1968, commençant sa collaboration à *Il Tempo*, avec une rubrique appelée "Il caos", Pasolini explique :

"...il lettore sa certamente che io sono comunista; ma sa anche che i miei rapporti di compagno di strada col PCI non implicano nessun impegno reciproco (e anzi sono abbastanza tesi...)" ³²

Les rapports entre Pasolini et le parti communiste sont, en fait, tendus pour des raisons personnelles depuis le scandale de Ramuscello³³ en 1949, à cause de l'attitude frileuse et moraliste du parti, mais aussi à cause de la volonté de Pasolini de garder une liberté d'opinion dont il usera amplement :

"Se sono marxista, questo marxismo è stato sempre estremamente critico nei confronti dei comunisti ufficiali, e specie nei confronti del PCI; ho sempre fatto parte di una minoranza situata al di fuori del partito, sin dalla mia prima opera poetica, Le ceneri di Gramsci. Non ci sono mai stati grandi mutamenti nella mia polemica con loro. Eppure, fino a quel momento ero sempre stato un compagno di strada relativamente ortodosso" ³⁴

Son marxisme a été "relativement orthodoxe" ou "extrêmement critique", mais sa pensée s'est toujours construite, depuis 1949 dans le rapport avec ce parti, auquel il n'est pourtant pas officiellement inscrit.

Sa "solitude" intellectuelle revendiquée et affichée, le conduit à se demander :

"...cacciato, come traditore dai centri della borghesia, testimone esterno al mondo operaio: dov'è l'intellettuale, perché e come esiste?" ³⁵

Cette question nous suivra tout au long de notre analyse du rôle de Pasolini dans la culture italienne de l'après-guerre. Pasolini devient un exemple du rôle de l'intellectuel dans une société en transformation, c'est-à-dire dans une culture qui a particulièrement besoin de se mettre en question pour gérer le changement de la meilleure manière.

Dans ces moments critiques, des personnalités hors norme peuvent représenter les contradictions de leur époque, mais peuvent aussi permettre l'élaboration d'une manière

³² P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1096.

³³ voir plus loin, p. 141 et suiv.

³⁴ "Il sogno di un centauro" in *Saggi sulla politica.*, op. cit., p. 1423. cette question sera plus amplement traitée dans le ch.2.

³⁵ "Saggi sulla politica...", op. cit., p. 1099.

nouvelle d'envisager la fonction de l'intellectuel en général. La figure de Pasolini peut-elle encore nous aider dans le décryptage et la critique de notre culture ?

Dans une société qui se transforme l'intellectuel ne peut plus assurer son rôle par une connaissance déjà acquise et dépassée : il doit se renouveler et se redéfinir. Et cela d'autant plus dans nos sociétés où la diffusion très étendue des médias tend à standardiser les opinions et les imposer de manière acritique³⁶.

Recentement la polémique sur le rôle de l'intellectuel a été relancé par Umberto Eco et Antonio Tabucchi. Umberto Eco avait affirmé en 1997 dans une chronique de *L'Espresso* que « le premier devoir des intellectuels [est de] rester silencieux quand il ne servent à rien »³⁷. Antonio Tabucchi avait répondu par un opuscule intitulé *La gastrite de Platon*, où il plaidait en faveur de la responsabilité morale de l'intellectuel, sa fonction dans la société, qui serait selon lui essentiellement celle de révéler au public le non-dit de la politique, en faisant explicitement référence à Pasolini. Recentement la position de Eco s'est rapprochée de celle de Tabucchi, prenant position ouvertement contre Berlusconi³⁸ et son emprise sur les médias et l'opinion publique.

Mais le rôle de conscience publique que Pasolini s'était donné ne naît que d'un long processus d'évolution artistique et idéologique. Dans l'après-guerre, l'intellectuel se trouvait, physiquement et idéologiquement, dans le rôle de "*intellectuel organique*"³⁹(Gramsci), au centre de la lutte marxiste, en tant que guide spirituel de l'aristocratie ouvrière, tandis que, vingt ans après, en 1968, "*l'hégémonie culturelle*" (encore un concept de Gramsci) revient à l'industrie culturelle, si bien que : "*l'intellectuel se trouve là où l'industrie culturelle le place : parce qu'il est tel que l'exige le marché*"⁴⁰

La figure de l'intellectuel médiatique, qui s'affirme de nos jours, était posée: l'industrie culturelle déplace la figure de l'intellectuel du champs propre de l'action politique vers le domaine du culturel, en le vidant du sens gramscien pour l'affaiblir en simple "*opinionista*"⁴¹.

³⁶ Cette affirmation est au cœur des analyses de Pasolini, et sera traitée dans tout le développement de la recherche

³⁷ « Il primo dovere degli intellettuali : stare zitti quando non servono a niente », *L'espresso*, 24 aprile 1997, cit. par A. TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 15.

³⁸ Voir ci dessus, note 3 p. 1, et plus loin p. 104-105.

³⁹ Pour une étude approfondie des notions de Gramsci et l'utilisation que Pasolini en fait, voir ch. 1.1.2.

⁴⁰ "*l'intellettuale è dove l'industria culturale lo colloca: perché è come il mercato lo vuole*" - "*Saggi sulla politica...*", op. cit., p. 1099.

⁴¹ *Manuale dell'intellettuale di successo*, Di Armando Plebe, Piero Violante, Roma, Armando, 2005, p. 33 et suiv.

Pourtant Pasolini se refuse à entrer dans un quelconque schéma préétabli, ou, pour mieux dire, il est incapable de s'y installer. Même quand il veut se reconnaître dans la figure de l'intellectuel *organique* gramscien, Pasolini ne peut pas s'empêcher de rester un *hérétique* : il transforme alors l'intellectuel gramscien, censé contribuer à l'hégémonie culturelle d'une classe prolétaire industrielle, relais entre culture national-populaire et hégémonie de classe, en une figure solidaire des *damnés de la terre*⁴², tournée plutôt vers le monde paysan, ou vers le sous-prolétariat urbain, ou encore vers le tiers monde. Il prend à son compte la tâche de

*"...mettre en crise et subvertir les conceptions du monde dominant, d'explorer le non-dit des représentations convenues, de faire resurgir le refoulé du consensus social et culturel, sans jamais rien céder de sa singularité"*⁴³

Mais les discussions autour de l'analyse sociale du rôle de l'intellectuel à l'intérieur de la lutte révolutionnaire reviennent régulièrement dans les écrits des représentants de la mouvance progressiste où se situait Pasolini, exprimant la tension idéologique qui animait le travail artistique des années 60. Le cinéma n'est qu'un terrain secondaire où situer la lutte révolutionnaire, fonction primaire de l'intellectuel engagé de l'époque.

L'intellectuel comme *homme de culture*, élaborateur des connaissances, des sciences et des arts, est aujourd'hui sommé de renoncer aux privilèges de son rôle, et d'abandonner sa tour d'ivoire. Il revendique alors le rôle de pédagogue des masses, selon la théorisation gramscienne successivement réélaborée au cours des révolutions – soviétique et maoïste - en quête de pères fondateurs et légitimateurs⁴⁴.

Pasolini se présente comme conscience critique de son temps, comme spectateur voulant décrypter le réel, comme intellectuel, mais en même temps il reste en marge de son parti et de la société, paria d'une société qui le tolère seulement, poussé par *"une vitalité désespérée"* à vivre, à exister parmi les hommes, à partager le monde, et à le changer. Pourtant cette *vitalité* n'est pas exempte d'une pulsion de mort, perceptible dans une *compulsion* à détruire, qui projette sur le monde un désir d'expiation et rédemption qui sera probablement la cause de sa mort :

⁴² le livre de Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, a eu une grande importance sur la prise de conscience de Pasolini quant aux problèmes du monde sous-développé.

⁴³ Guy SCARPETTA, "Pasolini, un réfractaire exemplaire", *Le Monde Diplomatique*, février 2006.

⁴⁴ Cf. : CAVALLUZZI, *Il limite oscuro* Fasano, Schena, 1994.

*"Amo la vita così ferocemente, così disperatamente, che non me ne può venire bene: dico i dati fisici della vita, il sole, l'erba, la giovinezza: è un vizio molto più tremendo della cocaina, non mi costa nulla, e ce n'è un'abbondanza sconfinata, senza limiti: e io divoro, [...] Come andrà a finire, non lo so. "*⁴⁵

Pour cela, au début de sa collaboration journalistique à *Il Tempo*, il démarre sa participation avec le discours sur l'homosexualité, en rattachant l'homophobie à une forme de racisme extrémiste, une forme de "haine raciale" d'ordre émotionnel, instinctif et immédiat:

*"Così come erano scandalo vivente, per le SS, ebrei, polacchi, comunisti, pederasti e zingari. In Italia esistono tutt'ora, insomma, quelle che Himmler ha definito una volta per tutte, vite indegne di essere vissute"*⁴⁶

La figure publique de Pasolini prend la forme d'une série de vocations qui fonctionnent comme un filtre entre lui-même et la réalité, entre le Soi et le public: le poète, le maître (à penser), l'*outsider*⁴⁷.

Sa vocation de poète est revendiquée d'un bout à l'autre de son œuvre, depuis les premiers essais jusqu'à *Petrolio*, de la poésie dialectale aux essais politiques. Et c'est au nom de cette vocation qu'il invoque les valeurs qui organisent sa pensée: la réalité, l'histoire, la vitalité, le corps, la forme, et qu'il protège ses intuitions des catégorisations trop rationnelles véhiculées par les idéologies ou les sciences humaines.

Parler en poète implique l'exposition du Moi et sa mise en danger. Le poète existe selon un mode non conventionnel, et il peut abandonner la forme de l'analyse rationaliste et scientifique de l'échange intellectuel, jusqu'à assumer le rôle du "Vate"⁴⁸ conscient, mythique rôle du prophète. C'est justement ce rôle qui lui permet aussi de s'appropriier le langage et de le réinventer, sans qu'il soit forcément soumis aux normes implicites ou explicites du "Système".

La vocation pédagogique de Pasolini naît au temps de son activité culturelle au Frioul, et elle est envisagée dans les articles dans *Il mattino del popolo*⁴⁹ - une revue locale - comme un acte d'amour pour l'autre et pour le monde, une sorte de mélange d'affinités érotiques et

⁴⁵ SICILIANO E., op. cit., p. 277

⁴⁶ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1103

⁴⁷ Robert C.S. GORDON, *Forms of subjectivity*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 75-80.

⁴⁸ Ce terme traduit "prophète" et "poète", et il implique une dimension traditionnelle et sacrée: ce mot s'appliquait aux prophètes et visionnaires dans la Rome ancienne. Le mot a aussi été appliqué à Carducci puis à D'Annunzio, poètes civils et visionnaires.

⁴⁹ GORDON, op. cit., p. 77.

platoniques. Pasolini, écrivain et pédagogue, veut conduire les jeunes vers leur propre intuition poétique du réel, développer leur créativité, rendre l'autre à soi-même. Dans *Petrolio*, sa dernière œuvre, Pasolini explique :

"L'autore DEVE guidare il lettore... Ogni autore è un dittatore, si sa. Ma è un dittatore mite. È un dittatore sempre pronto a pentirsi... che non perde occasione di prostrarsi davanti all'ultimo dei suoi presunti sudditi..."⁵⁰

Ce rapport entre autorité et soumission, cette ambiguïté foncière qui lui semble caractéristique du maître à penser, se retrouve souvent tout au long de son œuvre: par exemple dans *Uccellacci e uccellini*, où elle transparaît dans les rapports en même temps simples et complexes entre les deux personnages, mais aussi dans la pédante présence du corbeau. . On peut aussi rappeler le Chiron avec Jason dans *Medea*, ou l'Invité de *Teorema*, *Gennariello*, et bien d'autres. Du coup, cela jette une lumière particulière sur son œuvre, et il sera opportun de se demander quelle a été la nature et l'importance de sa vocation pédagogique.

En fait le rapport maître/élève lui permet de projeter différentes facettes de son propre Moi : le rôle du poète définit le Moi comme fils innocent (et surtout fils de sa mère) ; le rôle du maître reproduit la figure paternelle, figure d'autorité toujours prête, pourtant, à s'effacer devant le fils innocent et prépondérant. Le poète et le maître, dans la perspective de Pasolini, sont déjà, d'une manière ou d'une autre, des *outsiders*, des figures de la liberté d'esprit et de pensée dans un monde trop réglé, trop normatif. Ces rôles sont vus d'emblée par Pasolini de manière positive, comme une exclusion volontaire, visant une connaissance plus approfondie du réel, à travers la différence de statut et de regard sur le monde.

Par contre le rôle de marginal, d'*outsider*, est vécu d'abord de manière dramatique, ambivalente, ce qui se traduit par une fracture entre ses jours et ses nuits, au cours desquels il vit deux identités foncièrement différentes, qui soulignent un clivage psychologique et une culpabilité jamais vraiment dépassés. Ce rôle, le Moi scandaleux et irrémédiablement *différent*, prend racine dans les éléments biographiques : l'homosexualité et la victimisation juridique consécutives aux scandales dus à son comportement, à son œuvre, à sa différence. La conscience de cette différence évolue ensuite vers l'identification avec tous les formes de ce qui constitue la marginalité par rapport à la vision euro-centrique du monde : juifs, arabes, noirs, et finalement, les populations déshéritées des pays sous-développés.

⁵⁰ *Petrolio*, op. cit., p. 182.

Probablement Pasolini n'a pas choisi son rôle d'intellectuel polémique et de conscience critique de son temps, mais il y a été conduit par les scandales et les procès qui ont émaillé son parcours. Il avait commencé sa carrière comme enseignant de province, homosexuel et communiste, mais attiré par la littérature et la poésie plus que par la politique. Le "scandale" originel, eut lieu à Ramuscello, au Frioul en 1949, où le jeune enseignant passionné par son travail auprès d'un public rural, fut accusé de pédérastie, interdit d'enseignement et expulsé du parti communiste.

Le télescopage avec l'homophobie généralisée dans une culture encore profondément traditionaliste et catholique, à cause d'un amour partagé avec un adolescent à peine plus jeune que lui, l'obligea à se confronter à la société, à ses modèles, ses contraintes, à se regarder comme marginal, exclu, voire *anormal*. Il en assumait les conséquences, sans se cacher, sans se plier aux injonctions des modèles culturels imposés, en un mot Pasolini acquit une conscience politique. Il décrit cette prise de conscience douloureuse de sa différence dans une lettre à Silvana Mauri, qui fut son amie et confidente :

«Non ho avuto un passato religioso e moralistico, in apparenza: ma per lunghi anni io sono stato quello che si dice la consolazione dei genitori, un figlio modello, uno scolaro ideale... Questa mia tradizione di onestà e rettizza – che non aveva un nome o una fede, ma che era radicata in me con la profondità anonima di una cosa naturale – mi ha impedito di accettare per molto tempo il verdetto [...] Volevo solo dire che non mi è né mi sarà sempre possibile parlare con pudore di me: e mi sarà invece necessario spesso mettermi alla gogna, perché non voglio ingannare nessuno [...] Coloro che come me hanno avuto il destino di non amare secondo la norma, finiscono per sopravvalutare la questione dell'amore. Uno normale può rassegnarsi – la terribile parola – alla castità, alle occasioni perdute: ma in me la differenza dell'amare ha reso ossessionante il bisogno di amare [...] La mia vita futura non sarà certo quella di un professore universitario: ormai su di me c'è il segno di Rimbaud o di Campana o anche di Wilde, ch'io lo voglia o no, che gli altri lo accettino o no. È una cosa scomoda, urtante e inammissibile, ma è così: e io, come te, non mi rassegno [...] Io ho sofferto il soffribile, non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi ci sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me.»⁵¹

Cet événement marque la fracture entre le normal - le professeur qu'il aurait pu être - et le rôle de paria qu'il assume : il devient le *signe* vivant de l'exclu, obligé de s'effacer ou de s'accepter

⁵¹ PASOLINI, *Vita attraverso le lettere*, Einaudi, Torino, 1944, p. 131-136.

- ou du moins d'essayer de s'accepter - en prenant comme modèle des figures qu'il n'aurait pas forcément choisies librement.

Son insertion dans la société commençait par la conscience de l'exclusion, et cette conscience l'empêcha d'accepter l'ordre socio-politique qui le marginalisait, et elle a constitué le fondement psychologique de sa figure d'intellectuel "*fuori dal Palazzo*", hors du système de pouvoir, hors des schémas culturels ordinaires et implicites.

Cette idée d'être et de vivre "*hors du Palais*", loin du pouvoir est une idée pré-politique, une ligne de démarcation avec l'intellectuel du Palais, non pas que ce dernier soit forcément la voix du pouvoir en place, mais parce qu'il s'occupe essentiellement de ce qui s'y passe, alors que Pasolini réfléchit sur les plages populaires d'Ostie dans lesquelles ils se mêle à une foule qui l'attire et le repousse en même temps. Ici il rencontre ces gens *normaux* qui n'intéressent pas l'intellectuel de Palais, mais qui représentent pour lui l'intégration impossible et les masses victimes d'un nouveau fascisme⁵² qu'il ne cesse de dénoncer.

En fait son image publique et sa vie privée se mélangent constamment, sans aucun respect pour la convention qui voudrait imposer l'extériorité de l'auteur à son œuvre, littéraire ou journalistique. Comme le dit Walter Siti⁵³, Pasolini élabore une forme nouvelle de poésie "*la poésie du non-fini*", où la parole est intégrée à la personne même de l'écrivain : chaque texte fait référence à un "*hors-texte*", formé de ce que le lecteur sait de l'auteur, presque une image en toile de fond de l'auteur qui s'impose et se superpose au texte même.

Pasolini est pour tous, et avant tout, l'homme-scandale, celui qui se refuse à occulter sa *diversité* :

“Là dove quasi tutti i poeti suoi contemporanei si mantenevano una via d'uscita, una via di salvezza mediante il riserbo, il silenzio o la cosiddetta decenza, di cui Montale aveva parlato, egli aveva avvertito la necessita morale dell'indecenza, del "testimoniare lo scandalo", del trionfo dell'indegnità e dell'eccesso”⁵⁴

Pourtant dans son action et son œuvre la quête de la morale et de la vérité apparaît comme le substrat véritable de la pensée et de la vie: cet impératif vif, individuel, rigoureux, de dépasser les règles de l'éthique en tant qu'ensemble pré-formaté et imposé à la conscience,

⁵² Pasolini considère le consumérisme comme une nouvelle forme de fascisme. Cet aspect sera traité dans le ch. 5.2., p. 281 et suiv.

⁵³ <http://www.pasolini.net>

⁵⁴ Fortini, *Attraverso Pasolini*, p. 171

pour re-élaborer une morale du particulier et du singulier qui va à la recherche du bien et du mal, ici et maintenant, là où la vie l'exige.

C'est une quête anticonformiste et perturbatrice par sa nature même, d'autant plus qu'elle revendique la prise en compte d'une homosexualité socialement reprouvée, et tolérée seulement dans la mesure où elle n'apparaît pas et ne provoque pas de scandale. C'est à partir de cette hypocrisie que Pasolini construit son image d'intellectuel, dans une société qui se prétend libérée des tabous, mais qui est aveugle aux innombrables camouflages de sa fausse tolérance. Pasolini se veut alors l'interprète de ces codes implicites sous-entendus par l'ordre social et sa cohésion. Son attitude à l'égard des médias, sa participation hétérodoxe⁵⁵ à la vie politique, sa particulière vision du monde, peuvent-ils constituer aujourd'hui un exemple ? Et dans quel sens ? Voilà un autre point sur lequel nous nous pencherons.

Mais si les médias ont su utiliser son image d'écrivain et de cinéaste maudit, Pasolini lui-même a fini par comprendre que cette image pouvait lui servir, donner du poids à son écriture, dans la mesure où l'environnement culturel favorisait l'émergence de figures anticonformistes remplaçant les représentants des valeurs traditionnelles entachées du sceau du fascisme.

Or, cette image médiatique et médiatisée de l'intellectuel a fini de nos jours par vider complètement de sens cette figure, qui perd sa fonction propre et devient de plus en plus le reflet du *politiquement correct*, qui se borne à refléter l'opinion du corps social sous ses divers aspects, en évitant tout jugement, toute formulation d'une appréciation susceptible de choquer ou de brusquer les différentes conventions sociales. Il ne faut surtout pas qu'il donne l'impression d'en savoir plus que les autres, ou d'avoir une plus grande conscience (au sens marxiste ou non); et il doit aussi manifester un respect pour les formes de pouvoir, surtout de pouvoir non institutionnel, comme celui des communautés, des convictions enracinées, ou des valeurs établies et les idées reçues.

Dans un univers plus actuel dominé par "*l'expertise*" des clercs officiant sur les plateaux de télévision, l'intellectuel devient de plus en plus le relais des idées reçues et des lieux communs, qui garantissent la participation aux prochains événements médiatiques. L'intellectuel médiatique, professionnel, celui qui est convoqué par les journalistes pour parler de tout ou de rien, a réponse à tout, ayant fait profession de foi dans son "*métier*" de clerc de

⁵⁵ La participation de Pasolini au débat politique est difficile à encadrer dans les catégories politiques classiques, - par exemple le clivage droite/gauche, - et a une forte connotation polémique, qui a été analysée par V. de PIZZOL op.cit.

l'opinion publique, dont la seule profession et la seule légitimité sont de hanter les plateaux de télévision⁵⁶.

Trop souvent l'intellectuel affiche une autorité sans véritable fondement et qui vise à canaliser les passions collectives tout en défendant des intérêts de classe⁵⁷. Pour un gouvernement ou une structure de pouvoir il a toujours été nécessaire d'asservir des figures d'autorité morale, scientifique, philosophique, afin d'asseoir sa politique, de la consolider, en élevant un barrage de propagande contre l'ennemi officiel, au nom de l' "*intérêt*" institutionnel ou de l' "*honneur de l'état*"⁵⁸.

Pour l'intellectuel cette abdication du rôle critique trouve sa racine dans un penchant, une faiblesse pour le pouvoir et une attirance vers la lumière que le pouvoir dispense. Trop souvent des clercs se proposant comme experts de la pensée ont oublié de défendre non seulement des idéaux abstraits et universels, mais aussi les intérêts et les besoins concrets des gens ordinaires, pour tendre vers la visibilité que donne l'intimité des puissants et la lumière des plateaux de télévision.

Ainsi la tâche de subversion, au moins symbolique⁵⁹, que Pasolini s'était donnée, est tout à fait étrangère à notre monde médiatique, où le rôle de l'intellectuel semble se limiter à celui d'un "*ménestrel pour la bourgeoisie [...] un fait ignoble*"⁶⁰. Sa présence critique, par contre, n'hésite pas à se servir des médias pour élaborer et diffuser la critique de ces mêmes médias. Il nous faudra alors analyser son rapport avec ses médias, entre le message qu'il essaye de faire passer et le moyen qui le transmet, en nous demandant si ce dernier ne dénature pas le premier.

S'il est difficile de caractériser la figure de l'intellectuel, Pasolini pourrait l'incarner par son esprit polémique, sa critique infatigable, sa revendication d'une rationalité creusant au delà des apparences. Il faudra alors mettre à jour les caractères qui permettent d'appréhender l'impact que cette figure a eu dans la culture de son temps, c'est-à-dire les caractères qui le définissent en tant qu'intellectuel et en tant que témoin de son temps. Pasolini incarne

⁵⁶ Michel WINOCK, *Le siècle des intellectuels*, Paris : Editions du Seuil, 1997.

⁵⁷ cf. : BENDA J., *La trahison des intellectuels* Paris : Grasset, 2003.

⁵⁸ cf. : J. BENDA, *op.cit.*, et Paul NIZAN, *Les chiens de garde*, Paris : Rieder, 1932, analysent l'asservissement de l'intellectuel face au nationalisme et l'antisémitisme de la première moitié du XX siècle, quand les intellectuels avaient trop facilement assumé le rôle de faire valoir des régimes en place, et ont servi le pouvoir pour le maintien de l'ordre public, et cela souvent dans des cas de personnalités sincères et convaincues de la validité de leur position.

⁵⁹ cf. BOURDIEU P., *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil, 2001, p.320: Pasolini réussit à créer le groupe même qu'il veut représenter, réussit à faire apparaître dans l'espace public des individus isolés, politiquement aliénés.

⁶⁰ "*un cantastorie per la borghesia*", "*un fatto ignobile*", in *Saggi sulla politica...*, *op. cit.*, p 1100.

sûrement une figure d'intellectuel engagé : il a voulu se charger d'une mission culturelle et sociale au delà de sa propension et de son amour pour la poésie et la littérature.

Il faut encore distinguer entre le projet de Pasolini, sa vision personnelle de l'engagement, et la perception du monde culturel et social de son œuvre et de ses interventions.

L'analyse de ses écrits politiques, de ses essais, de ses articles peut nous servir à définir l'impact que sa pensée a eu sur son époque. Cet impact est un exemple du rôle que l'intellectuel peut jouer comme conscience critique de son temps, et cet exemple présuppose la recherche d'un cadre théorique où situer l'intellectuel dans un monde dominé par la puissance des médias et leur capacité à niveler l'opinion et même la pensée. La figure traditionnelle de l'intellectuel comme homme de culture éclairé, décrite par Kant dans *Qu'est-ce que les Lumières ?* n'est plus suffisante : l'aspect *public* – au sens kantien - de l'intervention de l'intellectuel n'est plus pertinent de nos jours pour définir l'influence d'une personne ou de sa pensée, et la distinction entre domaine du public et domaine du privé tend à s'estomper.

Dans une société où l'intellectuel est essentiellement un clerc qui domine l'espace public défini par les mass-médias et surtout par la télévision, il peut être utile de revenir à la naissance de cette civilisation, avant que la société de l'image prenne le pas sur la société de la parole. La transformation de la société se situe justement au moment de ce changement : le moment où les idées et les valeurs sont véhiculées par des supports différents et touchent un public bien plus large. Pasolini ressent, analyse et critique cette évolution : il en voyait les dangers et il savait aussi en exploiter les ressorts.

Il représente peut être un exemple et une manifestation de la nouvelle culture qui se critique en même temps qu'elle se fonde. Une nouvelle forme de culture et de civilisation se met en question à travers ses intellectuels, et Pasolini représente une des formes que cette conscience peut prendre. Cette conscience cherche à dévoiler ses propres mécanismes cachés, au niveau de l'aspect individuel et psychologique aussi bien qu'au niveau général, social et culturel. Cette conscience doit élaborer de manière nouvelle l'autonomie de la pensée et de l'être dans un monde où diversité et uniformité ont perdu leur signification traditionnelle.

Notre travail va s'articuler autour de trois axes de réflexion transversales et étroitement liés. Nous partirons de l'analyse d'une subjectivité qui s'enracine dans un contexte culturel et social spécifique, et qui veut agir sur son monde en dévoilant les ressorts cachés et les non-

aits. Le contexte historique et les vicissitudes personnelles nous aideront à cerner cette personnalité et ses modalités d'expression. Nous analyserons de ce fait essentiellement ses écrits politiques et leur impact sur la société, tandis que nous ferons référence à l'œuvre artistique quand elle nous permettra de mieux comprendre l'homme et son rapport au monde.

Notre deuxième axe de réflexion vise à définir le rôle de l'intellectuel que Pasolini a voulu assumer, en définissant d'abord les différentes figures de l'engagement culturel et politique, pour identifier la spécificité du discours et de l'action de Pasolini. Cette réflexion implique une analyse approfondie de sa prise de position à partir des pages de journaux au tirage de plus en plus large au fur et à mesure qu'il s'affirme comme une référence dans l'univers culturel italien et européen, surtout en tant que metteur en scène.

Le troisième axe de réflexion vise à mettre en relief ce qui peut y avoir d'universel et toujours vivant dans l'héritage de cette figure d'intellectuel en tant qu'exemple d'esprit critique et de liberté de pensée. Son héritage est étroitement lié à sa vocation pédagogique, à sa volonté de transmettre une culture en la renouvelant, pour que la tradition ne soit pas que le poids du passé, mais aussi le socle sur lequel s'appuyer pour s'engager vers un futur à construire.

Notre réflexion autour de ces trois axes analysera d'abord les rapports de Pasolini avec le contexte culturel et politique, ce qui implique aussi l'analyse du rôle de l'intellectuel en général, pour identifier les caractères spécifiques à la figure de Pasolini, ce qui rend actuel son héritage. Ensuite nous analyserons les contenus de ses écrits politiques selon trois thèmes principaux qui sont aussi les facettes de sa personnalité : la passion pédagogique, la sensibilité à la forme artistique et l'engagement socio-politique. Dans le dernier chapitre nous essayerons de mettre en relief le sens du sacré constant et implicite dans l'œuvre et dans la vie de Pasolini.

1. Un poète embarqué dans l'histoire

Chez Pasolini, on peut percevoir la figure de l'intellectuel dans la délicate phase de passage d'une Italie rurale et paysanne à une société néocapitaliste et consumériste : l'Italie, sortie de la seconde guerre mondiale pleine de l'espoir de renouvellement porté par la Résistance, se transforme en quelques années dans l'Italie uniformisée, "*omologata*", où l'individu est¹ devenu un homme unidimensionnel, au sens de Marcuse, et le peuple du monde rurale comme le concevait Gramsci² n'existe plus.

Dans les années 30, les intellectuels s'étaient réfugiés dans la tour d'ivoire d'une poésie formellement parfaite, mais détachée de la réalité historique, sur laquelle ils avaient de moins en moins prise.

Pasolini est témoin puis protagoniste du Néoréalisme de l'après-guerre, qui porte la nécessité renouvelée de l'engagement idéologique et politique de l'intellectuel et de l'artiste, dans un pays qui s'ouvre à nouveau à la pensée et la créativité, et qui puise ses forces dans le bouillonnement des idéaux d'une gauche où le parti communiste domine, sans pour autant monopoliser le débat.

Le marxisme italien possède, en fait, une souplesse particulière due à l'influence théorique de la pensée de Gramsci et à l'expérience historique de l'antifascisme : le communisme italien s'affirme pendant la Résistance, en combattant aux cotés d'autres partis et mouvements politiques, avec lesquels il engagera aussi un débat idéologique, dont on verra le fruit dans le pragmatisme de la politique communiste de l'après-guerre. Il en résulte un marxisme peu dogmatique et souple : le déterminisme socio-économique et la rigidité doctrinale du stalinisme des années 30 ne s'adaptent pas à la spécificité italienne, où le marxisme est associé à la liberté, en passant par la Résistance et la Libération.

¹ *L'homme unidimensionnel*, Paris, Editions de Minuit, 1989.

² L'influence de Gramsci sera expliquée au chapitre suivant.

1.1. Le contexte historique, social et culturel de la formation à la maturité de Pasolini

Pendant la seconde guerre mondiale, Pasolini vit au Frioul. Il est enrôlé à l'âge de vingt et un ans, en 1943, mais il s'enfuit après le 8 septembre, date de l'armistice et du début de l'occupation allemande. Ce fut une période difficile, où il est obligé de se déplacer fréquemment pour échapper aux forces d'occupation. Il en parle dans une lettre à un ami :

« Quanto a salute, non c'è male, anzi bene. Quanto a morale anche, quando tutto è calmo, cioè raramente. Del resto, molta paura. Paura di lasciarci la pelle, capisci , Rico ? e non soltanto la mia, ma quella degli altri. Siamo tutti così esposti al destino ; poveri uomini nudi... »³

Mais l'évènement qui marquera la vite du poète est la mort de son frère Guido, en février 1945. Guido, partisan nationaliste inscrit au *Partito d'Azione*⁴, est tué par des partisans communistes, qui revendiquaient le rattachement du Frioul à la Yougoslavie, déjà sous le régime communiste de Tito.

Pasolini en parlera longuement et avec beaucoup d'émotion, dans un article de *Vie Nuove* (15/09/71) :

« ...Mio fratello continuava i suoi studi a Pordenenone : faceva il liceo scientifico, aveva 19 anni. Egli è subito entrato nella Resistenza. Io, poco più grande di lui, l'avevo convinto all'antifascismo più acceso, con la passione dei catecumeni [...] Degli amici comunisti di Pordeneone (io allora non avevo ancora letto Marx, ed ero liberale con tendenza al partito d'Azione) hanno portato con sé Guido ad una lotta attiva [...] Guido venne a trovarsi come nemici gli uomini di Tito, tra i quali c'erano anche degli italiani [...] Egli morì in un modo che non mi regge il cuore di raccontare : avrebbe potuto anche salvarsi, quel giorno : è morto per correre in aiuto del suo commandante e dei suoi compagni... »⁵

Cet évènement marque la psychologie et la pensée de Pasolini, qui aura toujours une attitude critique à l'égard du parti communiste, dont il partageait portant les idéaux. La mort de son frère a sûrement participé à la décision de s'engager politiquement.

³ Lettre à son ami peintre De Rocco, autunno 1944, dans *Lettere*, op. cit., p.127.

⁴ Le "*Partito d'Azione*" (PdA) reprenait les idéaux républicains de la pensée de Giuseppe Mazzini, qui avaient soutenu le "Risorgimento" italien : antifasciste et anticatholique fut très présent pendant la résistance et dans l'immédiat après-guerre, pour disparaître ensuite, essentiellement dans le *Partito Repubblicano Italiano* (PRI)

⁵ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 834.

A la fin de la guerre, Pasolini est enseignant au Frioul, inscrit au parti communiste, et commence à publier les premiers articles et les premiers poèmes sur des revues locales.

1.1.1. Le contexte politique

Les événements culturels dans la période de l'après-guerre sont étroitement liés aux développements historiques et politiques nationaux et internationaux.

La fin de la guerre et la constitution d'une alliance entre diverses formes de résistance à l'occupation dans les pays de l'Europe occidentale, avaient instauré une forme d'unité des forces antifascistes. En Italie, le PCI de Palmiro Togliatti, s'était associé à l'ensemble de forces politiques antifascistes : des monarchistes au *Partito d'Azione*, aux communistes et socialistes, avec le "*tournant de Salerne*"(1944)⁶, où Togliatti avait repoussé à la fin de la guerre la question de l'assise institutionnelle du pays et les revendications propres des masses populaires. Mais cette alliance contre nature ne pouvait pas survivre en temps de paix, quand le parti fut confronté à des choix politiques et économiques difficilement compréhensibles pour sa base populaire.

Togliatti avait préféré une politique modérée, en évitant l'affrontement direct avec un parti, la Démocratie Chrétienne (DC), qui se réclamait des idéaux chrétiens, auxquels une grande partie des masses populaires était toujours très attachées. En 1946, le premier pas du parti communiste était de gagner le referendum contre la monarchie, en s'unissant avec toutes les forces républicaines. Ensuite il lui fallait conquérir un maximum de voix à l'Assemblée Constituante qui devait décider de l'assise constitutionnelle du pays.

D'un point de vue économique et face à une inflation galopante due à l'introduction d'énormes quantités de monnaie garantie par les américains, les "amlire", les gouvernements, de plus en plus liées aux politiques et aux aides américains (plan Marshall), décidèrent une politique déflationniste de baisse des salaires et de cartes de rationnement qui permirent un florissant marché noir, "*la borsa nera*", et la diffusion capillaire de la prostitution.

Cette politique de restauration capitaliste fut engagée par la DC, tandis que le front de gauche s'affaiblissait en se fractionnant en plusieurs partis, qui prenaient acte de la situation

⁶ La "*svolta di Salerno*" marque l'assouplissement de la politique du parti communiste et son engagement dans le débat démocratique

internationale mise en place avec la conférence de Yalta : la détermination de deux blocs politiques opposés. Les socialistes de Pietro Nenni se rapprochèrent du PCI, tandis que l'aile droite (PSLI) se rapprochait du bloc occidental.

Les aides économiques massives provenant de la surproduction américaine, qui cherchait des marchés où s'écouler, étaient soumises à la condition de l'exclusion des forces de gauche du gouvernement : les élections de 1948 furent celle du "*péril rouge*" et du chantage économique, celles où les résultats du "*Fronte Democratico Popolare*" (union de PCI et PS) avait perdu plus de 20% des voix obtenus à l'Assemblée Constituante deux ans plus tôt.

L'anticommunisme violent de la propagande des forces conservatrices avait été aussi soutenu par l'intervention du Vatican, qui décida de l'excommunication des communistes. Cette propagande fomenta l'attentat contre Togliatti (dont les mandants restèrent impunis), et déclencha une série de manifestations spontanées, une grève générale et, par endroit, des poussés insurrectionnelles. En fait, les résistants communistes avaient gardé les armes utilisées pendant la Résistance, prêt à engager la révolution communiste. La direction communiste, et Togliatti lui-même, s'employèrent à maintenir les manifestations dans la légalité.

En fait, une fois la guerre achevée, le PCI dut gérer, en plus des la dimension économique et sociale, une dimension culturelle et théorique et dut tenir compte de la situation particulière de l'Italie. Il s'agissait de construire une nouvelle culture progressiste, afin de soutenir une action politique dans un pays avec une tradition culturelle ancienne et développée, qui acceptait mal les rigidités doctrinales du marxisme. Togliatti était parfaitement conscient de la nécessité d'élaborer un système ouvert culturellement et soutenu par une idée de la liberté que la Résistance avait diffusée : la libération de l'occupation avait fait prendre conscience aux italiens de l'importance d'instaurer un régime démocratique. Dans le n°1 de *Rinascita* en juin 1944, Togliatti écrit :

« Non siamo capaci di elevare barriere artificiali od ipocrite tra le sfere diverse dell'attività economico-politico-intellettuale di una nazione. Non separiamo e non possiamo separare le idee dai fatti, il corso del pensiero dallo sviluppo dei rapporti di forza reali, la politica dall'economia, la cultura dalla politica,[...] l'arte dalla vita reale. In questa concezione unitaria e realistica del mondo intero è la nostra forza, la forza della dottrina marxista »⁷

⁷ cit. par Piero LUCIA, *Intellettuai italiani del secondo dopoguerra*, Napoli : Guida, 2003, p.40.

Le parti communiste commençait une transformation qui l'aurait amené à l' "eurocommunisme", une vision ensuite complétée et approfondie par Enrico Berlinguer dans les années 70.

En même temps la DC élaborait une politique conservatrice de type essentiellement restaurateur des intérêts des classes dirigeantes. Ce travail impliquait aussi la récupération de personnalités de premier plan parmi les intellectuels libéraux, comme Luigi Einaudi⁸, censés légitimer culturellement la pénétration du parti dans la société civile.

Cette stratégie avec l'appui du Vatican et de son emprise traditionnelle sur les masses populaires, permit à la DC d'établir sa prééminence dans la vie politique italienne. L'emprise des forces les plus réactionnaires sur le pays s'établissait ainsi pour les trente années à venir. Pourtant, à partir de la Résistance s'était formée dans le pays une conscience sociopolitique : celle-ci se transformera en engagement direct dans les luttes politiques de groupes d'intellectuels décidés à représenter une opposition farouche à la "cléricalisation" de l'art, de l'école et de la société. Et la première référence théorique du communisme italien de l'après-guerre furent les écrits de Antonio Gramsci.

1.1.2 L'influence de Gramsci

La vision de la tâche de l'intellectuel chez Pasolini se forme à ce moment, à partir des écrits de Antonio Gramsci, qu'il lit passionnément dans les années de sa formation et dans l'après-guerre, notamment les écrits qui seront recueillis ensuite dans *Letteratura e vita nazionale*⁹. Dans ces écrits est exposée une théorie qui réévalue l'importance politique de la littérature et de la culture en général, bien au-delà du marxisme traditionnel, pour lequel la culture relève d'une *superstructure* s'organisant au dessus et dépendant de la structure essentiellement économique du réel.

Gramsci récusait le marxisme économiste pour réévaluer le rôle des superstructures politiques, culturelles et religieuses. Il affirmait que l'aspect idéologique de la structure sociale

⁸ Luigi Einaudi fut le deuxième président de la République Italienne de 1948 à 1955; économiste de convictions libérales, gouverneur de la banque centrale, il reçut l'appui des forces socialistes et communistes en raison de ses positions clairement antifascistes et de ses politiques économiques qui renforçaient le rôle de l'état dans l'encadrement de l'économie de marché.

⁹ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi 1950; dans ce recueil sont présentées des notes de littérature et critique culturelle tirées de *Quaderni dal carcere*, pour la première partie et de l'ensemble des chroniques et des critiques théâtrales qu'il avait écrit dans les années 1916-20 pour "L'Avanti", quotidien socialiste très lu parmi les classes ouvrières turinoises.

est indispensable à la réalisation de la structure sociale elle-même, étant cause et effet du mouvement historique. Il privilégiait le marxisme comme méthode plutôt que comme déterminisme historique. Dans la conception de Gramsci, l'intellectuel n'est pas l'homme de lettre, le philosophe ou l'artiste, selon la vision traditionnelle, mais *"un constructeur, un organisateur, un persuadeur permanent"*, il doit *"se mêler activement à la vie pratique"*¹⁰, étroitement lié à l'univers technique et industriel, pour se faire l'expression de nouvelles exigences sociales et politiques.

L'idéologie ne peut pas se transformer en monolithe immobile face aux exigences concrètes d'un présent en mutation perpétuelle : elle doit fusionner avec l'enthousiasme qui guide l'action politique vers la rupture avec l'immobilisme et la pesanteur des structures existantes. C'est à dire que l'internationalisme ouvrier ne peut pas oublier les caractères spécifiques qui déterminent le présent et la culture de chaque pays, comme résultat d'un processus historique dont il faut tenir compte.

Gramsci explique que le matérialisme historique ne considère pas les idéologies et les superstructures comme simples apparences ou illusions : elles sont des réalités effectives et opératives, mêmes si elles ne sont pas le ressort principal des transformations sociales, qui relèvent essentiellement de la structure productive de la société. Mais Gramsci affirme que *"...entre structure et superstructure il y a un lien nécessaire et vital, comme entre la peau et le squelette dans le corps humain"*¹¹. Il instaure ainsi un parallèle entre l'organisme vivant et l'organisme social, qui permet de comprendre le lien vital et, partant, organique entre la structure et les superstructures de la société. Ces dernières doivent réaliser la tâche historique de permettre la prise de conscience de tout homme de son rôle et de son devenir dans l'histoire. Cette conscience est autant une conscience du fondement matériel de la condition des hommes, de l'objectivité d'une réalité, que la formation d'une conception culturelle de cette réalité, et cette culture seulement permet à l'homme de s'exprimer et, finalement, modifier le monde dans lequel il se trouve.

Pour Gramsci, il existe un lien indissoluble entre les écrivains et le peuple : l'écrivain doit se faire voix et interprète du peuple, pour l'élaboration d'une culture national-populaire entendue comme synthèse entre la culture particulière de la nation et les exigences universelles des classes subalternes. S'insère ici le discours éducatif et pédagogique qui traverse toute l'œuvre de Gramsci comme une exigence sociale, culturelle, politique, humaine au plus haut point. L'intellectuel doit être avant tout éducateur, porteur d'une mission culturelle qui interprète les

¹⁰ *Quaderno 12*, op. cit., p.346.

¹¹ *Quaderno 4*, 15, op. cit., p. 437.

exigences du peuple et aide à leur surgissement dans l'arène politique dans le but de réaliser les conditions pour une nouvelle hégémonie de classe. Mais son rôle ne se limite pas à son aspect éducatif. L'intellectuel doit aussi diriger une lutte de classe pratique et révolutionnaire dans le contexte économique, politique et social qui l'entoure.

Au cœur du message de Gramsci il y a l'idée que la culture est "*organiquement*" liée au pouvoir dominant, et que la fonction des intellectuels est une fonction éminemment politique, de direction, technique et culturelle, des aspirations populaires. Ces dernières se manifestent de manière confuse et demandent à être dirigées par la connaissance éclairée de l' "*intellectuel organique*", c'est-à-dire intégré organiquement aux structures sociales pour y exercer sa fonction spécifique :

*« Ogni gruppo sociale nascendo dal terreno fertile di una funzione essenziale nella produzione, crea, contemporaneamente, in modo organico a se stesso, uno o più correnti di intellettuali che garantiscono l'omogeneità e la coscienza della sua funzione, non solo in campo economico, ma anche sociale e politico... »*¹²

En effet, pour assurer la domination à long terme, la force ouvrière ne suffit pas ; il est toujours nécessaire de créer des normes éthiques et culturelles. La couche des intellectuels est celle qui fournit la conscience hégémonique qui façonne l'ordre social, si bien que la violence implicite au système même de pouvoir n'a pas besoin de se manifester en permanence.

Tout groupe social a une fonction de production au sein de la société, de direction ou d'exécution, et autour de cette fonction s'articule l'intervention de l'intellectuel organique, avec ses compétences spécifiques et ses capacités techniques. Dans ce sens, tout groupe social constitue ses propres intellectuels, "*organiques*" à sa propre fonction de production, dans le but de prendre conscience de cette fonction par rapport à la structure et la superstructure sociale.

De cette manière "*l'intellectuel organique*" doit créer une idéologie nouvelle et adéquate, un "*appareil hégémonique*" structurant de nouvelles relations de production. Changer aussi bien la sphère économique que la sphère culturelle devrait déboucher sur la création d'un "*bloc historique*" nouveau, susceptible de produire une révolution politique, notamment dans les pays occidentaux, où l'autorité des gouvernements repose sur consensus autant que sur la force.

¹² *Quaderno 12*, 1, op. cit., p.1513.

Les intellectuels traditionnels du monde pré-moderne étaient les écrivains de cour, des artistes qui dépendaient de la charité du prince ou les membres du clergé et les clercs : ils contribuaient à l'établissement d'une idéologie consensuelle justifiant le pouvoir en place:

« Il clero può essere considerato come la categoria di intellettuali legata di maniera organica all'aristocrazia agraria : esso era giuridicamente uguale all'aristocrazia, con la quale condivideva l'esercizio della proprietà feudale della terra e l'usufrutto dei privilegi statali legati alla proprietà... »¹³

Mais dans le monde moderne, sorti des structures sociales de l'Ancien Régime, les classes sociales se structurent selon la possession des moyens de production et les forces de production. La classe ouvrière et la bourgeoisie ont chacune besoin de former des intellectuels "organiques", porteurs de leur culture et de leur idéologie.

Pasolini se voyait lui-même, surtout dans les premières années de son engagement, comme un "intellectuel organique", car sa lecture des œuvres de Gramsci l'avaient fortement marqué, au point que le premier de ses recueils de poèmes en italien s'appelle justement *Le ceneri di Gramsci*. Pourtant Maria-Antonietta Macciocchi parle de lui comme le premier "dissident de la religion marxiste"¹⁴ car il était "à l'intersection entre trois grandes contestations contre le pouvoir de l'état : contestation politique, contestation sexuelle, contestation mystique (spirituelle ?)"¹⁵. Pasolini ne s'adapte donc pas au modèle gramscien du porte-parole d'une classe ou d'un parti, et il ne fut même pas membre du parti communiste, qu'il dut quitter après le scandale de Ramuscello.

Le parti communiste en fait partageait avec l'opinion bien pensante de la petite bourgeoisie la plus étriquée, l'hostilité envers l'homosexualité. Comme l'écrit Roberto Roversi en 1977 :

« ...la sua omosessualità, nell'Italia dei codici tradizionali, spaventò e indignò la gente. Il comunismo ufficiale, in quel caso, mostrò un'attitudine inflessibile e bigotta, di un oscuro moralismo, sia per quanto riguarda gli omosessuali che per tutto ciò che è al di là delle norme morali istituite... »¹⁶.

Il ne rejoindra plus ensuite le parti communiste, même si, après sa mort, le Parti se risqua à sa récupération, de manière assez opportuniste d'ailleurs. Mais son point de vue resta toujours défini par rapport à l'idéologie communiste, de manière toujours hétérodoxe pourtant. Son interlocuteur privilégié reste le Parti communiste, qu'il peut critiquer, combattre, ou appuyer,

¹³ A. GRAMSCI, *Cahier 12*, op.cit. p.310.

¹⁴ MACCIOCCHI Maria-Antonietta, "Pasolini : assassinat d'un dissident ", in *Tel quel* , n°76 été 1978, p. 38.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ CAMPARI Roberto, « Pasolini : uso e abuso di un autore » *cinema & cinema* , Venezia, n°11, aprile 1977, p. 5.

jamais oublier. Il ne fut probablement pas un "*intellectuel organique*" au sens gramscien, mais il endossa certainement un rôle d'intellectuel comme protagoniste des plus importants débats politiques et culturel de l'après-guerre, prenant toujours en contre pied les évidences de la pensée, les poncifs et les lieux communs, aussi bien à droite qu'à gauche.

En cela, l'action de Pasolini correspond à la tâche que Gramsci attribue à l'intellectuel : "*déchiffrer les idéologies existantes dans une société donnée, vue comme système de représentations inconscientes servant à assurer une domination étendue d'un groupe social sur les autres*"¹⁷. Les écrits de Pasolini sont remplis de sujets considérés culturellement et idéologiquement vitaux pour la création d'une hégémonie culturelle. Les plus importants sujets culturels du point de vue de Gramsci concernaient la nature du rôle de l'intellectuel, son "mandat", la relation de l'écrivain à son public, la question de la littérature populaire, c'est à dire enracinée dans l' "*humus de la culture populaire*", artistiquement valable et compréhensible au peuple, et aussi la question de l'hégémonie linguistique et culturelle.

Gramsci croyait aussi profondément dans la fonction éducative du journalisme¹⁸, qui peut permettre de déchiffrer la réalité culturelle et sociale, et ainsi développer les capacités critiques. Le journaliste doit se plonger dans l'actualité politique, et ne peut pas rester neutre en face des événements, mais doit rendre explicite le sens de ces événements à l'intérieur du contexte sociopolitique. Il doit donc, non seulement satisfaire aux besoins d'information et de critique de son public, mais aussi "*développer ces besoins, et susciter son public en élargissant progressivement son extension*"¹⁹ : le rôle de l'intellectuel est donc d'approfondir la conscience sociale et, en même temps, d'élargir la base du parti.

Ces sujets restent toujours importants dans les écrits de Pasolini, surtout au début de sa carrière. Dans l'interview de Jon Halliday Pasolini déclare :

*« Quando prima ho parlato delle mie letture di autori marxisti, il più importante di tutti, anche dello stesso Marx , è stato Gramsci [...] le idee di Gramsci coincidevano con le mie ; mi conquistarono immediatamente, e la sua fu un'influenza formativa fondamentale per me. Lo lessi per la prima volta nel periodo 1948-49 »*²⁰

Mais leur point de départ était essentiellement différent : la réflexion de Gramsci partait d'un fait politique et social, tandis que Pasolini partait de l'analyse d'un phénomène littéraire et

¹⁷ Jacqueline RISSET « Lectures de Gramsci » in *Tel quel* , n° 42 été 1970, p. 51.

¹⁸ GRAMSCI, op.cit., *Quaderno 24* , "Giornalismo".

¹⁹ ibidem, p. 2259.

²⁰ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1295.

culturel, même si pour les deux le plan politique et le plan culturel étaient inextricablement liés.

Dans la mesure où il considère comme intellectuel n'importe quel dirigeant, Gramsci dilue le concept d'intellectuel dans une fonction bien plus générale, et il considère comme intellectuels aussi les entrepreneurs, organisateurs d'une culture nouvelle, notamment par rapport à la bourgeoisie comme classe sociale dominante:

« ...l'imprenditore rappresenta un'elaborazione superiore, caratterizzata già da una certa capacità di direzione tecnica (cioè intellettuale) : al di fuori della sua determinata sfera di attività e d'iniziativa, egli deve possedere anche una certa capacità tecnica in altre sfere, almeno in quelle più vicine alla produzione economica [...] l'imprenditore deve essere capace di organizzare la società in generale, a partire dall'organizzazione complessa dei suoi propri servizi fino all'apparato statale...»²¹

Dans le "*Quaderno 12*", où il traite spécifiquement du rôle de l'intellectuel, Gramsci explique que chaque classe élabore sa propre figure d'intellectuel à partir de la spécialisation d'un aspect de sa propre activité : les nouvelles classes créent des nouveaux types sociaux avec leur activité spécifique. L'intellectuel est une des spécialisation qu'une classe peut produire dans le but de prendre conscience de son rôle dans la société, et en cela, il est « *organique* » à cette classe. Par exemple l'entrepreneur capitaliste s'appuie sur un intellectuel *urbain*, sorti des rangs de la bourgeoisie industrielle et *organique* au destin et aux buts de l'industrie capitaliste²².

En fait, la spécificité de cette figure lui échappe, noyée qu'elle est dans la nécessité idéologique de fonder son utilité et sa fonctionnalité par rapport à la lutte de classe. Pour Gramsci l'intellectuel est un *organe* essentiel et non détaché des masses dont il est la voix, même dans les murs de la prison, réduit à "*une pure et héroïque pensée*"²³. Il doit pouvoir comprendre, voir s'identifier aux aspirations populaires en les interprétant à l'intérieur d'un contexte historique précis.

La découverte des écrits de Gramsci dans l'après-guerre eut une grande influence sur la vie culturelle du pays, et sur toute une génération d'intellectuels, contribuant à la renaissance de la culture italienne après le fascisme. Pasolini écrit :

²¹ GRAMSCI A, *Quaderno 12*, op.cit., p. 1309.

²² GRAMSCI A., *Quaderno 12*, op.cit., p.1514.

²³ PASOLINI, *Passione e ideologie*, op. cit., p. 538

« In quegli anni '48-49, scoprivo Gramsci. Il quale mi offriva la possibilità di fare un bilancio della mia situazione personale. Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale - piccolo-borghese di origine o di adozione - la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria. La risonanza dell'opera di Gramsci fu per me determinante»²⁴.

Pasolini se rend bien compte que, n'étant pas issu de la classe ouvrière, il ne correspond pas vraiment à l'intellectuel organique gramscien. Mais il ré-élabore ce rôle. Il s'octroie une fonction de médiation entre les classes sociales : étant issu de la petite bourgeoisie et ayant compris et assumé les prospectives révolutionnaires des classes populaires, il veut construire ce nouveau rôle de médiation, de "pivot".

Mais le rapport de Pasolini avec son maître à penser Gramsci fut toujours empreint d'une profonde et complexe ambivalence, s'intensifiant au fil du temps. Cette ambivalence se révèle au cœur de *Le Ceneri di Gramsci* en 1954, par des tensions d'ordre existentiel, historique et social : Pasolini était déchiré par le conflit entre la conscience historique et idéologique et sa propre attraction pour l'innocence, la joie primitive et anhistorique du sous-prolétariat rural ou urbain. La fonction de l'intellectuel gramscien était de sortir les masses populaires de leur *innocence* et de l'immédiateté de leur être-au-monde, pour qu'elles accèdent à la conscience sociale et politique. Mais Pasolini aime dans ces masses justement cette innocence, leur manière de vivre en adhérant à la réalité, sans l'intellectualisation propre à la conscience bourgeoise.

Entre Pasolini et son maître à penser Gramsci, il existe une structure culturelle commune, commentée dans l'interview donnée à Jean Dufлот²⁵, mais aussi une continuité objective entre l'expérience littéraire de Pasolini et la pensée de Gramsci à propos d'un certain type de culture communiste, qui cherche à établir un point de rencontre entre l'intelligence et la volonté. Quand il parle du "*pessimisme de la raison et d'optimisme de la volonté*"²⁶, Gramsci tentait de donner une solution synthétique à sa réflexion théorique et politique : non pas une opposition entre la passion politique et l'idéologie rationalisante, l'engagement actif et la connaissance théorique, mais un dépassement réel, pratique et intellectuel, de l'idéologie en ce qu'elle a de monolithique et d'immobile²⁷, face à un réel changeant. Seule la passion, la

²⁴ PASOLINI, *Saggi sulla politica...*, op.cit., p. 1415

²⁵ cf. : "Il sogno del Centauro", in *Saggi sulla politica...*, op.cit. p. 1415. Dans ces rencontres, qui ont lieu entre 1970 et 1975, Pasolini commente toutes sa vie et son œuvre. Nous y ferons référence souvent tout au long de la recherche.

²⁶ *Letteratura e vita nazionale*, op. cit., p. 167.

²⁷ la notion d' "idéologie" couvre plusieurs significations, ici nous faisons référence à son acception négative de "idée préconçue" de la réalité, système de idées qui force l'interprétation du réel dans un schéma intellectuel (voir Karl Mannheim,

volonté, peut investir l'idéologie de la flamme utopique de l'espoir, face aux résistances du réel. Ce dépassement restait impossible chez Pasolini, où passion et idéologie se côtoyaient sans possibilité de dépassement synthétique, dans une personnalité substantiellement déchirée²⁸.

Chez Gramsci, le désir de rupture, face aux structures immobilistes du parti et de la société, doit générer la volonté de transformer le réel à travers la connaissance de ses mécanismes évolutifs, par une action critique à l'encontre d'une culture figée dans une conservation contemplative. Cette tâche est dévolue *naturellement* à l'intellectuel organique du prolétariat : il doit rompre avec la continuité de la culture bourgeoise et capitaliste, qui ne fait que prolonger le rapport subalterne empêchant les masses d'élaborer leur propre histoire. À cet intellectuel est alors confiée une fonction directive, organisatrice et éducative, par laquelle il peut opérer à une recomposition sociale et culturelle, en véhiculant une nouvelle subjectivité politique.

Pasolini voyait clairement la contradiction qui minait les possibilités pour l'intellectuel italien de devenir "*organique*" : la difficulté de pénétrer et d'interpréter les exigences des sujets de cette transformation sociale utopique : la culture subordonnée doit évoluer vers une position de hégémonie, en direction d'une nouvelle Histoire du prolétariat à venir. Au fur et à mesure de son engagement vers une transformation culturelle profonde des masses populaire, il se confrontait à la difficulté de contrer le nouveau pouvoir du consumérisme, qui élaborait de nouvelles formes de domination et contrôle social : l'intellectuel semblait être toujours en retard d'une bataille, incapable d'adhérer ou d'interpréter les exigences des classes dont ils se voulait organique.

Pasolini vivait cette contradiction tout au long de sa recherche expressive personnelle, qui se résolvait par une régression vers un isolement dans la poésie sacralisée, lieu d'une *différence* qui le console et le marginalise. De ce lieu hors de l'Histoire, on l'observe, pour la juger et la refuser. La difficulté pour l'intellectuel de s'adonner à l'action volontaire, à la transformation du réel, vient du fait que la poésie possède une nature différente, résultat d'une stratification temporelle, d'une synthèse qui dépasse l'histoire : la poésie possède un ressenti de l'historicité qui n'est pas immédiatement transformable en action, car il est plutôt de l'ordre de la compréhension que de la prescription :

« *Ma come io possiedo la storia,*

Idéologie et utopie, Bologna, Il mulino, 1999).

²⁸ Cet aspect est analysé dans le ch.3.2. p. 150 et suiv.

essa mi possiede; ne sono illuminato:

ma a che serve la luce? »²⁹

La poésie de Pasolini veut être militante, mais elle n'est pas moins consciente des limites de l'action de la littérature sur la réalité et de la connaissance sur l'histoire : la distance entre théorie et praxis ne peut pas être entièrement comblée par l'art, mais Pasolini tentera toute sa vie de le faire, en utilisant plusieurs formes et genres d'art.

Pasolini poète doit se confronter constamment à un conflit non résolu avec un communisme qui se veut mouvement critique et actif, engagé dans la nécessité de réalisme pour critiquer de manière constructive la société. Mais, se considérant essentiellement un poète, il reste attiré par l'irrationalité de l'inconscient et par la recherche de l'innocence originelle et mythique du monde rural. Pasolini est un marxiste qui aime le peuple d'un amour préexistant au marxisme : d'un amour primordial, instinctif, nostalgique, en tension constante avec la nécessité d'engagement civil et la responsabilité sociale en tant qu'intellectuel marxiste.

L'idéologie marxiste de type gramscien et léniniste imprègne son amour du peuple, instinctif d'abord, conscient ensuite, qui se charge au fur et à mesure d'une signification politique précise. Pasolini reconnaît au marxisme la capacité de révéler la crise qui frappe la société aussi bien que les intellectuels, mais cette crise est aussi le facteur qui rend sa poésie productive et pertinente.

Son travail cinématographique aussi est placé sous l'autorité de Gramsci, du moins jusqu'à *Edipo Re* :

« ...ho raccontato delle storie sotto il segno dominante di Gramsci, cioè storie che avessero ambizioni [...] di carattere ideologico, mirassero a definire una letteratura di tipo nazional-popolare [...] Dal momento in cui i due personaggi di Uccellacci e uccellini si sono allontanati per un'altra storia [...] mi sono allontanato dalla fase gramsciana perché oggettivamente non avevo più davanti a me il mondo che aveva davanti a sé Gramsci. Raccontare storie nazional-popolari per chi, se non c'è più popolo, perché ormai popolo e borghesia si confondono in un'unica nozione di massa ? »³⁰

Le ceneri di Gramsci, recueil de poèmes écrits entre 1951 et 1956, représente l'expression poétique de l'état de crise ouvert par la délation due à l'incapacité du marxisme de résoudre la fracture créée par l'avènement du néo-capitalisme, couplée à son incapacité personnelle de sortir de sa conscience bourgeoise. Cette crise est ouverte par le conflit entre les limites

²⁹ PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti 1976, p. 72.

³⁰ *Per il cinema*, op. cit., p. 2950-2951.

rigides et rationnelles de l'idéologie et le caractère passionnel du poète : ce conflit s'exprime par l'élaboration de son mythe personnel et charnel du sous-prolétariat romain.

Dans le poème qui donne son titre au recueil, il se décrit dans sa contradiction entre son adhésion idéologique, rationnelle, à la figure de Gramsci (auquel il s'adresse) et son attachement instinctif, viscéral et passionné au monde populaire, auquel il ne put renoncer pour sa conscience de classe et l'histoire (vues d'un point de vue marxiste comme idéologie de la lutte des classes) :

*« Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro di te ; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere ;*

*nel mio paterno stato traditore
nel pensiero, in un'ombra di azione –
mi so ad esso attaccato nel calore*

*degli istinti, dell'estetica passione ;
attratto da una vita proletaria
a te anteriore, è per me religione*

*la sua allegria, non la millenaria
sua lotta : la sua natura, non la sua
coscienza ; e la forza originaria*

*dell'uomo, che nell'atto s'è perduta,
a darle l'ebbrezza della nostalgia,
una luce poetica... »³¹*

Le poème est construit sur une série d'oppositions et d'oxymores qui visent à dramatiser le conflit intérieur entre l'être et le vouloir être, entre la nature et la conscience, entre la poésie et l'action.

Mais le ton mélancolique du poème ne dépend pas que de ses propres tensions intérieures, mais aussi de la désillusion idéologique de la décennie précédente : les espoirs de révolution portés par la fin de la guerre et du régime fasciste, s'étaient échoués sur la politique trop modérée de Togliatti³² et la prise du pouvoir par la Démocratie Chrétienne, digne héritière du fascisme. Dans ce poème Gramsci représente justement cette conscience de classe historique et historiciste, un ensemble d'espoirs trahis.

³¹ PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, op.cit., p. 71.

³² En sortant de la guerre, les partisans du parti communiste avaient gardé les armes et espéraient une révolution communiste. Après l'attentat de Palmiro Togliatti, secrétaire général du parti, en juillet 1948, il y eut des manifestations, des incidents, la base du parti voulait provoquer une insurrection armée, mais Togliatti donna l'ordre d'arrêter la révolte, conscient de la présence des troupes américaines sur le territoire et des accords de Yalta.

Le drame du poète est cette conscience d'être et de ne pas pouvoir ne pas être *bourgeois*, où se mot implique – dans ce poème - l'irrationnel et le charnel, opposé à rationalité idéologique et historique du marxisme gramscien, symbole d'une Autorité qui demande un engagement rigoureux et conscient. Pourtant le conflit se résout à la faveur de sa pressante vitalité passionnelle et bourgeoise :

« *Mi chiederai tu, morto disadorno,
d'abbandonare questa disperata
passione di essere nel mondo ?* »³³

En ce qui le concerne, conscient et déchiré, toute possibilité d'action lui semble interdite, la passion n'opérant plus avec la raison :

« *...Ma io, con il cuore cosciente
di chi soltanto nella storia ha vita,
potrò mai più con pura passione operare
se so che la nostra storia è finita ?* »³⁴

En définitive les cendres de Gramsci représentent la faillite d'un projet : Gramsci comme orientation politique, est mort, et ses cendres, poussière entre les ruines de la décennie qui finit, restent en témoignage d'un espoir révolu, d'un sacrifice, celui de Gramsci, qui n'a pas porté de fruits.

C'est sans doute sa poésie la plus mûre, où il ne s'isole pas, mais se confronte au pays : sa réflexion est lucide et sans concessions, sa description est celle du drame historique de l'Italie, mais aussi du monde occidental. Dans cette poésie, son communisme devient romantique et compose la poésie civile d'un poète sans illusions, qui ne croit plus dans la possibilité d'une révolution ou d'un vrai changement d'un peuple conquis par une société consumériste et vouée à l'indifférence envers tout modèle alternatif.

1.2. L'engagement confronté aux changements de la société italienne

Pour Pasolini, Les années cinquante peuvent être définies comme les années de l'apprentissage politique, de l'engagement, de la tension politique et culturelle : comme nous l'avons vu, sa formation a mis a jours une série de conflits intérieurs et de contradictions. En

³³ *Le ceneri di Gramsci*, op. cit., p.75.

³⁴ *ibidem*, p.78.

tant qu'homme et en tant qu'artiste, il a acquis une conscience aigüe de soi-même et de ses limites, mais aussi de sa volonté d'agir sur le monde.

1.2.1. Le temps de l'espoir et du projet

L'évolution artistique est accompagnée par une évolution idéologique qui s'accomplit entre 1953 et 1957, attestée par le recueil *Passione e ideologia*, dont le titre renvoie à un extrait de *Quaderni dal carcere* :

« ...l'errore dell'intellettuale consiste nel credere che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato (non solo dal sapere in sé, ma per l'oggetto del sapere) cioè che l'intellettuale possa essere tale (e non puro pedante) se d'istinto è staccato dalla popolazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole nella determinata situazione storica.. »³⁵

Pasolini recherche un engagement global, passionnel et rationnel, à tour de rôle, comme il l'énonce en expliquant le sens du titre du recueil, à partir d'un tempérament aux multiples facettes :

« *Passione e ideologia* ” : questo e non vuole costituire un'endiadi (passione ideologica o appassionata ideologia), se non nel significato appena secondario. Né una concomitanza, ossia : “Passione e nello stesso tempo ideologia”. Vuol essere invece, se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo : nel senso che pone una graduazione cronologica : “Prima passione e poi ideologia”, o meglio “Prima passione, ma poi ideologia”... »³⁶

Dans ce recueil la distinction entre les deux attitudes se précise au fur et à mesure : dans les articles plus anciens, Pasolini ne distingue pas clairement les deux attitudes ; mais dans les derniers la conceptualisation de la différence est clairement analysée et expliquée.

Sa défense des classes populaires s'accommode mal des critères de la psychologie sociale et de la sociologie vaguement populiste³⁷ de l'après guerre. L'intellectuel gramscien lui semble beaucoup plus proche de son besoin de participation presque empathique à la vie des classes populaires. Dans *Scritti corsari*, il affirme :

³⁵ *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 1975, p. 1505-6.

³⁶ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1238.

³⁷ J'entends par "sociologie populiste" une manière purement descriptive et *misérabiliste* de dénoncer les conditions de vie des masses populaires, sans un réel projet de changement ou de direction politique, qui fut l'attitude d'une certaine partie du néoréalisme et même d'un communisme s'inspirant du populisme russe prérévolutionnaire.

« ...noi intellettuali tendiamo sempre a identificare la 'cultura' con la nostra cultura : quindi la morale con la nostra morale e l'ideologia con la nostra ideologia. Questo significa : 1) che non usiamo la parola 'cultura' in senso scientifico, 2) che esprimiamo con questo, un certo insopprimibile razzismo verso coloro che vivono, appunto, un'altra cultura »³⁸

C'est pourquoi son approche de cette "autre culture" va se faire d'abord par l'étude de la langue et des dialectes, de la poésie dialectale qui lui donne les clés pour interpréter et partager les "passions élémentaires" auxquelles il veut donner la voix.

Sa conception du peuple, dont il serait intellectuel organique, est d'ailleurs assez éloignée du prolétariat industriel du marxisme orthodoxe, relevant plutôt d'une conception particulière du marxisme transplanté dans une Italie encore agricole et pré-capitaliste. Dans le poème *Il pianto della scavatrice*, par exemple, le développement économique et social, est une longue souffrance, le drame d'une société où le futur s'accomplit par la déchirure du passé, en passant d'une blessure à l'autre, sans fin :

« ...È la città,
sprofondata in un chiarore di festa,

è il mondo. Piange ciò che ha
fine e ricomincia. Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa

cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'era rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera

di freschi intonachi sghembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore.

Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante

di ferirci: è qui, che brucia
in ogni nostro atto quotidiano,
angoscia anche nella fiducia

che ci da vita, nell'impegno gobettiano
verso questi operai, che muti innalzano,
nel rione dell'altro fronte umano

il loro rosso straccio di speranza »³⁹

Cette conception est sûrement plus proche de lui d'un point de vue émotionnel, lui qui a connu et partagé son premier engagement avec les "braccianti" (ouvriers agricoles

³⁸ *Scritti corsari*, op.cit., p 56.

³⁹ *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1976, p.111-112.

journaliers) et paysans du Frioul, tandis que le capitalisme industriel avec son corollaire de marchandisation du monde reste pour lui étranger et ennemi. Il adhère aux thèmes national-populaires découverts par sa lecture de Gramsci. Pasolini ré-élabore cette apologie du peuple comme base de l'identité nationale, parce qu'il conserve une culture multiple et vitale, qui pourrait soustraire le pays à la déchéance d'une modernité sans histoire et sans passé.

Dans son pessimisme de fond Pasolini ressent la nécessité de s'opposer à cette régression humaine et sociale dans l'hédonisme de la consommation, en sauvant et en récupérant justement des traditions populaires et paysannes qui ont fait la richesse de la tradition culturelle italienne :

« Anche i miei più seri sperimentalismi non prescindono mai da un determinante amore per la tradizione italiana e europea. Bisogna strappare ai tradizionalisti il monopolio della tradizione, non le pare? solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato: i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche di amore per il passato sono semplicemente ciniche et sacrileghe: comunque, nel migliore dei casi, tale amore è decorativo, o monumentale, come diceva Schopenhauer, non certo storicistico, cioè reale e capace di nuova storia »⁴⁰

Dans sa vision absolument négative de la bourgeoisie, Pasolini considère que cette classe est incapable de comprendre autre chose que son intérêt immédiat. La tradition qu'elle peut éventuellement véhiculer ne peut donc être qu'une tradition figée et superficielle : le passé est le monument et la célébration de sa propre domination culturelle, et toute autre tradition est oubliée, sans intérêt. C'est-à-dire que la tradition bourgeoise ne peut pas se renouveler, vivre et transmettre à nouveau, elle est un passé définitivement clos dans un monument à la gloire du présent.

Pour Pasolini l'aliénation que Marx prévoyait, détruit surtout la vitalité des cultures traditionnelles, et empêche tout progrès réel, parce qu'elle retire les racines même de ce progrès. Le capitalisme socio-démocrate est l'instrument d'un génocide féroce et méthodique dont est victime aussi l'intellectuel, parce que qu'il est privé de conscience et de libre expression. L'intellectuel n'est qu'une partie d'un système capable d'absorber, de réélaborer et de normaliser toute passion, tout élan sincère qui voudrait briser les limites d'une fausse liberté, imposée dans la forme et dans le contenu. Cette liberté reste un vain mot si elle est encadrée par une culture dictée par les besoins du système économique et les lois de la production:

⁴⁰ « Dialoghi con i lettori », *Saggi sulla politica*..., op. cit., p. 984.

« ...sì insisto: solo il marxismo salva la tradizione. Oh, ma capiscimi bene! Per tradizione intendo la grande tradizione: la storia degli stili. Per amare questa tradizione occorre un grande amore per la vita. La borghesia non ama la vita: la possiede. E ciò implica cinismo, volgarità, mancanza reale di rispetto per una tradizione intesa come tradizione di privilegio e come blason. Il marxismo, nel fatto stesso di essere critico e rivoluzionario, implica amore per la vita, e, con questo, la visione rigenerante, energica, amorosa della storia dell'uomo e del suo passato »⁴¹

A la tradition “*monumentale*” de la société bourgeoise et capitaliste, Pasolini oppose le soin et le sens artistique des anciens métiers - son idéal de vie rurale - craignant de nouvelles formes d'abrutissement et d'aliénation : une nouvelle préhistoire de l'humanité, une régression capable d'effacer des millénaires de progrès par une nouvelle barbarie.

A cette accélération, qui ne vise que le culte d'un présent de consommateurs, Pasolini oppose la nostalgie du sacré, des valeurs les plus anciennes, le regret du passé et d'une vitalité originelle retrouvée aussi dans les rites du Tiers monde⁴², le culte d'une tradition reconnue même dans la tradition catholique, dans sa volonté de résistance à l'ordre nouveau qui s'installe dans la conscience.

C'est dans cette perspective que doit aussi être vue l'expérience de *Il vangelo secondo Matteo*, qui se veut un dialogue avec l'Eglise de son temps, véhicule de valeurs et d'idéaux qui ont traversé les millénaires, et qui s'étiolent face au consumérisme capitaliste. L'ouverture du dialogue avec l'Eglise, après la sortie de ce film, entraîne une attitude fortement critique des positions de son propre parti, le PCI.

Il Vangelo est dédié à “*la chère, joyeuse, familiale mémoire de Jean XXIII*”⁴³, qui avait voulu l'ouverture du Concile Vatican II (1962-1965). Le Concile ouvrit la discussion entre les deux pôles du catholicisme italien de l'après guerre, l'un progressiste, attentif à la réalité moderne, l'autre traditionnel et conservateur. La lettre encyclique de Pape Jean XXIII *Pacem in terris* en 1963 marque une forte volonté de changement, prend en compte la nouveauté du monde contemporain pour affirmer un horizon de droit et de paix et réaffirme la vocation de l'Eglise à rester proche des pauvres en tant que peuple de Dieu. La poussée au renouvellement du Concile et surtout l'action du pape, ouvrirent la voie aux espoirs, les mêmes qui conduisirent ensuite à l'affirmation de la théologie de la libération (surtout en Amérique latine) et au rapprochement de la doctrine chrétienne avec les cultures marxistes.

⁴¹ Ibidem. p. 1022.

⁴² PASOLINI, *L'odore dell'India*, Parma, Guanda, 1990, p. 120.

⁴³ “*cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII*” cit. par Crainz, op.cit., p.177.

Les tensions entre l'espoir et la désillusion, entre les progressistes et les conservateurs devaient toutefois être dépassées par la sécularisation de la culture italienne et européenne en général. La sécularisation remodela la culture sur la base de l'indifférence à l'égard de la question de la religion et un conformisme aveugle envers la nouvelle idole du progrès technique.

Pasolini, enraciné dans la culture catholique et marxiste convaincu, élabore sa propre vision d'une religiosité laïque qui ne peut qu'apprécier le nouveau dialogue qui s'ouvre entre catholiques et marxistes avec le Concile Vatican II. A propos du *Vangelo*, il explique :

« ..questo tema religioso c'è, ma non c'è stato nessun avvicinamento alla religione, alla confessione cattolica, nemmeno per idea, sono rimasto ateo com'ero prima, marxista com'ero prima. Semplicemente ho coagulato una serie di temi religiosi e irrazionali che sono sparsi in tutta la mia personalità, sia di scrittore che di uomo. Ma una certa funzione di tipo vagamente religioso, di dialogo con coloro che fanno della religione la loro ideologia, il film penso debba averla, lo pensavo, speravo che l'avesse. Cioè il fatto che un marxista possa fare un film senza rinunciare alle proprie idee, semplicemente coagulando nelle immagini una propria esperienza confusamente religiosa, mi pare che dovrebbe essere significativo per i cattolici e significativo per i marxisti. Questo valore di pietra di paragone per un possibile dialogo che sembra si stia aprendo, sia da parte dei migliori cattolici che dei più intelligenti comunisti, mi pare che sia un sintomo abbastanza tipico »⁴⁴

Pasolini adhérant intellectuellement aux doctrines gramsciennes et en même temps imprégné de culture catholique, s'installe dans la coexistence de ces deux positions et dans leurs confrontations. D'ailleurs, si sa vie et ses choix l'éloignent de l'Eglise, ses rapports avec le parti communiste ont aussi été assez tendus, et sa critique sociale est restée toujours celle d'un marginal, hors des courants idéologiques majeurs par ses positions souvent hétérodoxes, voire même en conflit ouvert avec le parti.

C'est cela d'ailleurs qui permettra à une certaine droite de tenter de récupérer sa pensée, à partir de certaines affirmations, notamment en faveur de la police⁴⁵ quitte à retourner complètement le sens de sa contestation.

Son adhésion au marxisme, aussi bien que son analyse de la crise de ce parti, se développe dans *Uccellacci e uccellini* (1966)⁴⁶, la première tentative artistique en Italie d'une critique des idéologies et de la possibilité de régénération du marxisme par l'ouverture au dialogue avec

⁴⁴ PASOLINI, *Per il cinema*, Mondadori, p. 2885.

⁴⁵ notamment à cause de la poésie sur Valle Giulia, traitée plus loin p.71 et suiv.

⁴⁶ *Des oiseaux, petits et gros*, VHS, Paris, Cidif, 1996.

les autres courants politiques. Ce film présente ces questions d'une manière éminemment métaphorique : Totò et Ninetto, père et fils, parcourent une route en compagnie d'un corbeau marxiste confirmé. En marchant, le corbeau commence à raconter une histoire qui est ensuite déployée sur l'écran. Dans la seconde partie du film, Toto et Ninetto y apparaissent comme deux moines franciscains en voyage pour diffuser un message de paix et d'amour aux faucons (*Uccellacci*) et aux moineaux (*uccellini*), qui représentent les divisions de classe dans la société.

Le Corbeau et les deux promeneurs représentent deux fonctions fondamentales : l'un est le sage, l'idéologue, l'intellectuel marxiste, conscient de la crise, mais encore trop lié au passé proche ; les deux promeneurs représentent le peuple, paysans et prolétaires, dont l'Histoire de matrice bourgeoise ne parle jamais. Pour cela ils sont considérés purs dans leurs comportements qui respectent les codes élémentaires, transmis par les siècles, à travers le dialecte, immédiat et réaliste. Ninetto, le plus jeune, représente le côté innocent, instinctif, d'un peuple en prise directe avec un réel encore non contaminé par la société de consommation, un réel dont Pasolini s'était fait le chantre nostalgique.

Père et fils marchent sur une route qui symbolise l'histoire, où ils rencontrent le Corbeau, l'intellectuel marxiste, qui connaît déjà sa propre fin et souhaite relancer des idées pour une nouvelle idéologie sur les cendres de la pensée marxiste⁴⁷. Ainsi, dans l'épisode du propriétaire battu par les deux protagonistes⁴⁸, le Corbeau accepte le principe de l'abolition de la propriété privée, mais refuse la route de la violence pour atteindre un tel objectif, dans une tentative de concilier marxisme et non-violence, en cherchant un pont et une confrontation entre l'amour chrétien et le pacifisme de Gandhi :

*« Bisogna sempre vincere con la non-violenza come Gandhi »*⁴⁹.

Ensuite dans l'épisode des moines aux prises avec les faucons et les moineaux, Pasolini recherche la possibilité d'utiliser le message franciscain pour résoudre la crise idéologique marxiste, en explorant la possibilité de dépasser la division en classes de la société.

Son marxisme devient par moment une forme de syncrétisme entre marxisme et religion pour faire face à la nouvelle menace qui plane sur le monde et sur les hommes, l'uniformisation par le Nouveau Pouvoir⁵⁰. Au bout d'un moment, après bien des efforts, Totò réussit à parler aux oiseaux en poussant des cris avec les faucons et en sautillant avec les moineaux, mais son

⁴⁷ nous sommes dans la décennie qui suivit la mort de Staline et le XX Congrès du PCI, voir infra p. 41.

⁴⁸ « Uccellacci e uccellini », *Per il cinema*, op. cit, vol. I, p. 767-770.

⁴⁹ Ibidem, p. 769.

⁵⁰ Ibidem, p. 772-773.

message d'amour n'est pas reçu : un faucon plonge et tue un moineau.

Les deux moines poursuivent leur mission tandis que le film revient au présent, où les trois voyageurs, Toto, Ninetto et le Corbeau, continuent sur leur route où, après d'autres péripéties, ils constatent que, comme les faucons et les moineaux, les hommes puissants écrasent les faibles.

Le Corbeau-Pasolini prêche aux deux protagonistes ignares et innocents, incapables de comprendre un langage marxiste stéréotypé et éculé trop éloigné de leur expérience du monde. Les deux voyageurs supportent mal les leçons du Corbeau. Il radote un discours trop plein de répétitions, de polémiques idéologiques, d'avertissements prophétiques et moralisants. Celui-ci ne peut que finir mangé par ceux-là mêmes qu'il avait essayé d'éduquer. Cette fin-martyre permet encore l'espoir que cette assimilation métabolique implique une assimilation des idées et des valeurs que le Corbeau s'était efforcé de transmettre dans son langage pompeux et didactique⁵¹.

Avant d'être mangé, face à son public pris par d'autres préoccupations, le Corbeau développe son sermon sur le capitalisme qui détruit le passé, les valeurs humaines positives. Il propose un futur où dominant les machines, un futur de "*temps libre à dédier à l'oubli du passé*"⁵², et parle de la révolution marxiste qui "*se propose de sauver le passé, c'est-à-dire l'homme*"⁵³, parce que il n'y a pas d'avenir sans passé. La figure du corbeau est le vrai protagoniste du film, un intellectuel marxiste, une figure pleine d'auto-ironie. Pasolini prête au Corbeau son propre arrière-plan culturel, et son propre "*traumatisme*" qu'il décrit comme : « *nostalgie de la vie, un détachement compulsif d'elle, la poésie comme compensation* »⁵⁴.

La différence entre le corbeau et les deux voyageurs est en effet claire dès leur rencontre, quand le corbeau se présente:

« *vengo da lontano[...]sono straniero[...]il mio paese si chiama Ideologia, vivo nella capitale, la Città del Futuro, via Carlo Marx* »⁵⁵

alors que les deux personnages, les gens simples, répondent :

« *noi abitiamo Borgo Monnezza[...] via Morti di fame* »⁵⁶.

⁵¹ ibidem p. 780-781, par exemple.

⁵² Ibidem, p.803. C'est nous qui traduisons.

⁵³ ibidem. C'est nous qui traduisons.

⁵⁴ « Appendice à Uccellacci e uccellini », *Per il cinema*, op. cit., p. 825. C'est nous qui traduisons.

⁵⁵ Ibidem, p. 763.

⁵⁶ Ibidem.

Dès leur rencontre, leur identité est exposée: la provenance du Corbeau renvoie à un lieu utopique qui reste à construire, à une capitale destinée à irradier sa grandeur. Les racines du Corbeau se confondent avec le futur à bâtir dans la voie tracée par Marx. A l'inverse, les deux personnages, - êtres humains en prise avec la réalité dans un présent qui oublie ses racines aussi bien que son futur - ne peuvent se présenter que comme ce qu'il sont et ce qu'ils apparaissent : l'image des laissés-pour-compte, au bord de la route.

Le Corbeau représente le dilemme des intellectuels de gauche, dont la mission d'œuvrer pour une nouvelle société n'est plus aussi claire à l'époque du consumérisme et des médias : le Corbeau révèle le scepticisme de Pasolini envers la "rationalité" du marxisme, car sa logique matérialiste lui semble éloignée du peuple qu'il prétend aider⁵⁷. Pasolini en fait commence à croire que les réponses du parti communiste – sur la base de la doctrine marxiste - ne sont plus vraiment adaptées aux nouveaux problèmes de la société ou, du moins, ce parti devrait inclure ces nouveaux problèmes.

C'est le moment de la désillusion, où la solidarité confuse de l'après-guerre se dissout et la complexité de la réalité apparaît, au moment où justement viennent à manquer les instruments intellectuels pour l'interpréter. Dans ce film Pasolini met en scène la fin des idéologies et la crise du marxisme à travers la malheureuse rencontre du peuple avec le corbeau, et la mort du corbeau tandis que les deux personnages s'éloignent sur leur route rectiligne et poussiéreuse : cette fin confirme que la mort d'une idéologie n'arrête pas l'histoire vers un futur indéfini, mais déjà entrouvert, dont la métaphore est par le passage d'un avion vrombissant sur leurs têtes, à la fin du film.

La mort du Corbeau fait ainsi écho à la mort de Palmiro Togliatti: Totò e Ninetto assistent en silence au passage du cortège funéraire ; alors, fatigués et confus les deux compères décident de manger le Corbeau, car les exigences du quotidien et de la survie dévorent ce qui est nécessaire pour continuer vers d'autres illusions et d'autres désillusions.

Le pessimisme du film reflète l'atmosphère amère laissée dans la gauche italienne par les événements des années 50 : le XX Congrès du PCUS, l'intervention en Hongrie et à Dantzig, et enfin, la mort en 1964 de Togliatti, dont Pasolini dit :

« Un'epoca storica, l'epoca della Resistenza, delle grandi speranze del comunismo, della lotta di classe, è finita. Quello che abbiamo adesso è il boom economico, lo stato del

⁵⁷ Au sens marxiste, l'idéologie est un système d'idées sociales, politiques, religieuses et philosophiques produit par la classe dominante dans la société afin de masquer ses origines matérielles. En fait, Marx considère l'idéologie dans son acception négative, mais le marxisme même, en tant que système d'idées, n'échappe pas à cette critique : il est un système d'idées qui donne une interprétation unique et rigide de la réalité. Cf. H. Arendt, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1992.

*benessere, e l'industrializzazione, che usa il Sud come riserva di manodopera a buon mercato e incomincia persino a industrializzarlo. Vi è stato un vero cambiamento che ha coinciso grosso modo con la morte di Togliatti »*⁵⁸

Les images des funérailles de Togliatti montrent une très grande participation populaire et un moment d'émotion nationale qui s'apparente plutôt à la fin d'une époque que à la disparition d'un leader politique.

La fin de cette époque, commencé avec la Résistance, va aussi de pair avec le dépassement du néoréalisme, et des espoirs d'une littérature national-populaire : la dénonciation de la vie quotidienne, face au nouvelles conditions économiques, n'est plus valables, du moins dans la forme du néoréalisme.

Pasolini est particulièrement conscient du fait que l'Italie sortait du fascisme et d'une culture traditionaliste et essentiellement rurale et s'engageait sans solution de continuité dans la modernité consumériste, sans égard pour son passé et ses racines. Pasolini ne pensait pas qu'il faille les conserver éternellement tels qu'ils avaient été, mais qu'il fallait prendre soin de préserver la pluralité des multiples cultures locales qui avaient fait la richesse de l'histoire tourmentée de l'Italie.

Le sentiment de crise personnelle et de désespoir historique ne fera que s'approfondir dans les décennies qui suivront, et Pasolini fut de plus en plus convaincu que l'espoir de Gramsci, - que l'intellectuel puisse jouer un rôle vital dans la vie de la nation en contribuant à la création une nouvelle culture - était voué à l'échec. Pourtant il ne cessa jamais d'écrire sous le signe de cette conviction gramscienne, en essayant de saisir et d'articuler les liens cruciaux entre culture et politique⁵⁹.

Entre les années 50 et sa mort en 1975, Pasolini témoigne des changements profonds de la société italienne : l'amère désillusion de l'après-guerre, débouchant sur les violences de la fins des années 60 et 70, et les attaques de l'extrême gauche contre le Parti communiste. D'abord, dans les années 50, ses positions sont partagées par une grande partie de la gauche intellectuelle, mais vers les années 70, sa position se radicalise en s'éloignant des opinions courantes, souvent largement marquées par un idéologisme gauchiste envahissant.

En même temps le néoréalisme qui avait représenté la renaissance de la culture italienne postfasciste s'épuisa. Le néoréalisme représentait en fait l'espoir d'une culture national-

⁵⁸ *Saggi Sulla politica*, op.cit., p.1349.

⁵⁹ <http://www.altravoce.net/2007/05/03/ceneri.html>

populaire de type gramscien, dont il fut question souvent dans les pages de la revue *Officina* de 1955 à 1959 :

« ... il periodo post-bellico diede la stura a un'alluvione di sentimentalismo, con la scoperta della piatta vita quotidiana e tutte le cose del genere. Però, assieme a questo, si manifestò anche il primo serio ripensamento di natura razionalistico-ideologica, e posso onestamente dire che questo coincise con la rivista *Officina*, fondata da me e da numerosi miei amici, Leonetti, Roversi, Fortini e altri, à méta degli anni Cinquanta. *Officina* fornì la prima revisione critica, a carattere razionalistico, del neorealismo e della letteratura italiana nel suo insieme, naturalmente in forma piuttosto sporadica e frammentaria. Questo razionalismo aveva origini marxiste, ma con tendenze eterodosse, e nonostante tali origini marxiste, era fortemente in polemica con il Partito comunista, portato a cedere troppo a un certo tipo di sentimentalismo... »⁶⁰

L'expérience de la Résistance a profondément marqué la conscience des intellectuels réunis autour de cette revue. Ils s'engagent dans une confrontation avec le passé, avec l'héritage de l'hermétisme de l'avant guerre, mais aussi dans une critique du présent, conscients de la nécessité de vivre l'état de crise et de division de la société.

Pasolini construit rationnellement, dans le creuset de cette revue, le passage entre la vision du poète, de sa liberté stylistique, de son exigence d'expression et d'expressivité, et l'engagement dans la problématique morale et historique contemporaine. La polémique portée sur les deux fronts du traditionalisme et de l'avant-gardisme, en tant que visages inversés du même phénomène d'éloignement du réel, engage le poète dans une vision politique de son rôle, comme d'ailleurs le montre le recueil contemporain à la revue *Officina*, *Le ceneri di Gramsci*.

La figure de Gramsci passionne Pasolini, et elle a une grande influence sur la période, car elle propose une voie vers le communisme beaucoup plus proche de l'histoire du pays et de ses particularités : son communisme prend en compte le *peuple* avant la *classe*, et son intellectuel *organique* établit un lien solide entre la sphère populaire et la sphère culturelle. De plus, son intérêt, politique et social, pour la question de la littérature, s'adapte particulièrement aux aspirations de Pasolini.

Officina aussi fut vite objet de critiques : Franco Fortini, l'un de fondateurs, en 1959⁶¹ considérait déjà que le point de vue de la revue restait à l'intérieur d'une tradition élitiste qu'elle était censée ébranler. Mais cette revue fut cependant le phénomène littéraire et culturel

⁶⁰ PASOLINI, *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1334-35.

⁶¹ Naomi GREENE, *Italian Quarterly*, 1990, p. 85.

plus intéressant de la période, en publiant des essais, notamment ceux de Pasolini, qui anticipaient des tendances importantes dans la décennie suivante, comme le structuralisme et la théorie de la communication. En fait la revue était traversée par l'esprit de Gramsci et par son marxisme, analysant les rapports entre vie et littérature, politique et culture, cherchant les racines historiques du comportement des écrivains, essayant de comprendre et de clarifier le passé, ses contradictions, pour les dépasser par un parcours historiciste et dialectique⁶². A la différence d'autres penseurs marxistes, Gramsci était conscient des complexes interactions entre l'histoire et la culture, et ne théorisa jamais une approche normative de l'art en fonction d'un projet politique. Pour lui, l'art suit une évolution propre, même s'il est soumis à des facteurs historiques, sociaux et économiques :

*« La letteratura non genera la letteratura, cioè le ideologie non creano ideologie, le sovrastrutture non producono sovrastrutture affianco alla storia, se non per la passività o il peso dell'inerzia : esse non sono prodotte per parteneogenesi, ma con l'intervento di un elemento maschile, storico, rivoluzionario, che crea l'uomo nuovo, cioè nuovi rapporti sociali... »*⁶³

La tâche de l'intellectuel, son *engagement*, est de déceler les tendances culturelles, les forces politiques et sociales à l'œuvre à un moment donné ; et un élément historiquement marqué de la culture et de l'œuvre d'un auteur, c'est sûrement son langage, défini comme "*l'ensemble des images et modes d'expression qui n'entrent pas dans la grammaire*"⁶⁴. Gramsci est conscient que les questions linguistiques sont particulièrement complexes et épineuses en Italie, où elles ont une charge politique plus importante qu'ailleurs, étant donné le manque d'une langue nationale au cours des siècles passés, la division qui en découle entre une langue écrite et une langue parlée, et la coexistence de plusieurs dialectes vivants avec une tradition littéraire développée :

*« ...ogni volta che si pone la questione della lingua, significa che sono posti una serie di altri problemi : la formazione et la crescita delle classi dirigenti, la necessità di stabilire relazioni più sicure et più strette tra i gruppi dominanti e le masse nazional-popolari, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale »*⁶⁵.

Pasolini partage le point de vue de Gramsci sur les questions linguistiques et conduit une analyse sociologique, politique et historique du lien entre le problème du style et du langage

⁶² Le marxisme – et celui de Gramsci en est une forme – est une philosophie de l'histoire qui présuppose un cheminement de l'histoire vers un but. Ce cheminement revêt une forme dialectique dérivé e de l'interprétation sociale et politique de la dialectique de Hegel. Cf. : DE GIOVANNI Biagio, *Marx dopo Marx*, Bologna : Cappelli, 1985

⁶³ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma : Editori Riuniti, 1977 , p.10-11. C'est nous qui traduisons.

⁶⁴ *ibidem*, p. 25-56, C'est nous qui traduisons.

⁶⁵ *ibidem* p. 252.

et l'histoire des intellectuels et des classes sociales. Ses écrits manquent cependant du détachement et de l'objectivité de Gramsci, Pasolini étant pris dans ses tensions et contradictions personnelles, qui le poussent à chercher surtout à clarifier les chemins qui lient au marxisme les intellectuels bourgeois dont il fait lui-même partie. Nous reprenons là à notre compte la position de Ferretti :

« ...quì, in particolare [Pasolini] non evita le sue particolari contraddizioni. Non sfugge alla sua propria crisi ma cerca di chiarificarla all'interno dei grandi conflitti e problematiche del tempo, riuscendo a delineare (come pochi altri) il dramma dell'intellettuale borghese italiano degli anni '50, la devastante ricerca di un rapporto tra la coscienza interiore (e l'origine socio-culturale) e il mondo esterno, tra le sue angosce personali (e la tradizione formalistica di preziosità) e i problemi della società, tra l'interiore et l'esteriore, insomma »⁶⁶.

En examinant le passé culturel de l'Italie, Pasolini s'attarde spécialement sur deux mouvements du vingtième siècle : l'hermétisme, en tant que littérature formaliste et moderniste de la période fasciste, et le néoréalisme, en tant que réaction au premier. En examinant les langages de ces deux mouvements, Pasolini conclut qu'ils représentent les deux visages de la culture bourgeoise, et qu'ils sont, tous deux, incapables d'une nouvelle vision du monde. La littérature moderniste se complaît dans un langage de l'irrationnel, mystique et précieux, qui ne traite finalement que du moi face à lui même, incapable de se confronter au monde et à l'histoire, c'est-à-dire la lutte de classe. Son adaptation complète à un univers poétique et lyrique en fait une littérature parfaite pour l'Etat fasciste, son apparente liberté stylistique restant purement illusoire :

« ...l'involuzione anti-democratica fascista era effetto della stessa decadenza dell'ideologia borghese, liberale e romantica, cha aveva portato all'involuzione letteraria di una ricerca stilistica a sé, di un formalismo riempito solo della propria coscienza estetica... »⁶⁷

« ...questa lingua d'arte, così articolata, inventiva, raffinata, duttile, entro la propria sfera era poi estremamente ristretta e come sclerotizzata rispetto all'area dell'esprimibile : dell'oggettivo, dello storico[...]In un periodo di politica reazionaria, centralistica, statale, la lingua aveva raggiunto un massimo di capacità di « fissazione », quale forse non si era mai visto in Italia... »⁶⁸

Cependant Pasolini observe que le langage de l'hermétisme s'oppose aussi aux valeurs

⁶⁶ FERRETTI, *Pasolini : l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 12

⁶⁷ PASOLINI, *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1231.

⁶⁸ Ibidem, p. 1078.

fascistes, en tant que langage élitiste, résistant face au régime qui voulait imposer une langue de grande clarté et accessible à tous.

Mais les contradictions marquent aussi la langue du néoréalisme. Cette langue, en réaction à la rhétorique artificielle de l'hermétisme, a engagé des innovations importantes destinées à capturer la réalité quotidienne et à exprimer des mouvements historiques : le néoréalisme mélange les styles, reproduit le discours direct des peuples, fait ressortir l'arrière-plan sociale et historique des événements. Mais, par contre, il ne pouvait pas éviter certains écueils, parce qu'il était miné par le manque d'une large base et par des facteurs historiques. En cherchant un langage de la prose, il dut reculer vers la langue développée dans la période préfasciste, qui restait tout de même la langue de la bourgeoisie conservatrice :

« La lingua ch'egli [il neorealismo] ricerca per una produzione letteraria nazionale-popolare finisce col coincidere con l'italiano nato dall'unità della nazione, come lingua franca, koiné strumentale di uno stato ancora senza tradizione linguistica, se non limitata alle élites aristocratiche, e vivo solo, linguisticamente, nei suoi dialetti. L'italiano, insomma, della piccola borghesia che va al potere, della burocrazia [...] C'e da chiedersi come mai sia possibile pensare che le concrezioni letterarie del concetto di "nazional-popolare" si debbano realizzare in una simile lingua, creazione appunto della borghesia conservatrice »⁶⁹

De plus, à cause de son manque d'intérêt pour le langage et la stylistique, le néoréalisme était affecté par une tendance à incorporer certains des éléments métaphoriques, romantiques et même religieux du langage littéraire passé :

« ...la sua esigenza di innovazione, destituita di un abito sperimentale, finisce fatalmente [...] col riadottare un materiale linguistico superato e spesso marcescente »⁷⁰.

D'ailleurs il reconnaît aussi que le marxisme lui-même garde une tendance à englober des résidus irrationalistes :

« ...l'adozione della filosofia marxista è dovuta in origine a un impeto sentimentale e moralistico, ed è perciò continuamente permeabile all'insorgere dello spirito religioso, e, naturalmente cattolico, ch'essa presupponeva... »⁷¹

Quelles implications alors pour les écrivains contemporains? Engagés et conscients, ils sont obligés de renoncer aussi bien au modernisme qu'au néoréalisme. Quel langage utiliser alors?

⁶⁹ PASOLINI, *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1071-72.

⁷⁰ Ibidem, p. 1071.

⁷¹ Ibidem, p. 1234.

Pasolini plaide pour un "*experimentalisme authentique*", et s'il donne des pistes pour sa réélaboration, sa définition reste incertaine, assez floue : l'adoption d'un langage multi-linguiste, pré-moderne, capable d'exprimer rationalité et historicité tout en restant proche de la réalité et de sa créativité expressive.

Pasolini se reporte à Dante comme exemple d'une langue qui ouvre son horizon à toutes les couches de la population et à tous les particularismes culturels :

« ...con Dante, siamo non solo davanti alla scoperta della lingua, ma davanti alla scoperta delle lingue. Nell'atto stesso in cui è nata in Dante la volontà di usare per la Commedia la lingua della borghesia comunale fiorentina, è nata anche la volontà di capire i vari sublinguaggi da cui essa è formata : gerghi, linguaggi specialistici, particolarismi di élite, apporti e citazioni di lingue estere ecc. ecc. L'allargamento linguistico di Dante [...] non è solo un allargamento dell'orizzonte lessicale e espressivo : ma, insieme, anche sociale... »⁷²

Si Dante est considéré le père de la langue italienne c'est parce qu'il a su ouvrir la langue d'une partie de la société aux apports de toutes les autres parties, et constituer ainsi un langage flexible utilisable et connu par tous. Le latin, la langue de la culture, s'était éloigné de la réalité du monde quotidien, et celui-ci n'avait pas d'influence sur la culture : deux mondes s'étaient formés à côté l'un de l'autre, et tandis que l'un se sclérosait, l'autre évoluait hors toute reconnaissance et codification.

Mais pour Pasolini l'œuvre de Dante n'a pas qu'une valeur littéraire et linguistique, mais aussi, et surtout, sociale et culturelle :

« La scelta del "volgare" fiorentino come entità storico-linguistica da contrapporre in blocco al latino, in quanto lingua scritta e della cultura, è in fondo meno importante, o comunque meno interessante, delle varie scelte che Dante ha operato in seno al volgare stesso. Egli combatteva su due fronti : quello teorico e ideologico universale dell'opposizione al latino, e quello teorico e ideologico particolare dell'opposizione a una eventuale istituzionalità conformista del volgare stesso... »⁷³

D'un point de vue plus personnel - celui de l'intellectuel bourgeois que Pasolini restait inévitablement - la difficulté consistait à envisager une nouvelle littérature dans une société qui restait encore entièrement à réaliser, et à se détacher de la culture dépassée des années de formation, une culture que, pour ce qui le concerne, il aime et déteste en même temps. Tout en les critiquant régulièrement, Pasolini resta toujours attaché au langage et à la littérature de

⁷² *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1376.

⁷³ *Ibidem*, p. 1378.

la tradition symboliste et hermétique qui avait marqué ses années de jeunesse.

Pour Pasolini la crise de l'intellectuel bourgeois fut vécue avant tout *linguistiquement*, comme sentiment de l'insuffisance de la langue, pour ensuite s'approfondir dans une conscience plus globale et plus politique de ce rôle.

Se faisant interprète de cette crise linguistique dans les poèmes et les essais des années 50, Pasolini décrit son conflit entre son propre héritage bourgeois et la conscience que le marxisme avait changé sa perception du monde. L'expérience de la Résistance et de la Libération, la découverte de Marx et Gramsci, avaient réveillé chez lui (et chez toute une génération) un sens de l'histoire plus profond, qui visait à rechercher les dépassements dialectiques censés ouvrir à une nouvelle ère :

« Oggi una nuova cultura, ossia una nuova interpretazione intera della realtà esiste, e non certamente nei nostri estremi tentativi di borghesi d'avanguardia nello sforzo sempre più inutile di aggiornare la nostra : esiste, in potenza, nel pensiero marxista ; in potenza, ch  l'attuazione   da prospettare nei giorni in cui il pensiero marxista sar  (se   questo il destino) prassi marxista nella storia di una nuova classe sociale organizzante la vita. Ma bench  in forma potenziale, esiste, agisce, gi  oggi, se quel pensiero marxista determina, nei nostri paesi occidentali, una lotta politica e quindi una crisi nella societ  e nell'individuo »⁷⁴

La pensée marxiste peut et doit accélérer la crise de la soci t  bourgeoise, aider et accompagner la praxis marxiste qui doit s'imposer dans l'histoire comme un "destin" auquel Pasolini veut croire. Mais, en disant entre parenthèse "si c'est son destin", Pasolini montre sa conscience qu'aucune doctrine et aucune logique ne peuvent garantir l'évolution de réel. Son rôle d'intellectuel alors doit explorer le rapport entre la théorie et la praxis.

Pasolini, au contraire de Gramsci, était tourmenté parce qu'il savait que les intellectuels comme lui ne pouvaient pas échapper à leur classe et à leur détermination sociale. Il était donc dans une impasse : bloqués entre poésie comme vehicule de la tradition et le socialisme réel de l'orthodoxie marxiste, les intellectuels devaient aussi se méfier des avant-gardes littéraires, qui inévitablement accentuaient le divorce entre la langue des masses et celle des élites. Pris dans les rets de ces contradictions idéologiques, l'écrivain ne peut être que le témoin douloureux d'une transition difficile. La seule lueur d'espoir (qui s' teignit ensuite), dans un essai de 1954, réside dans le fait que de cette douloureuse position puisse naître une nouvelle poésie et un nouveau langage :

⁷⁴ Ibidem, p. 1067-1068.

« O che non possiamo o che non vogliamo (ma è la stessa cosa) essere comunisti, il trovarci posti di fronte a questa nuova, implicita, misura sociale e morale, a questa nuova configurazione del passato, a questa nuova prospettiva del futuro (ossia a questo nuovo apparire all'io di persone, fatti, stati che nei prodotti del neorealismo hanno della realtà solo un'aspirazione visiva, un gusto) agisce dentro di noi : di noi, dico, borghesi ; rimasti tali con la violenza e l'inerzia di una psicologia determinata dalla storia. Il lettore sorvoli sulla semplicistica oratoria richiesta dalla sede : ma a noi questa situazione in cui viviamo quotidianamente, di scelta non compiuta, di dramma irrisolto per ipocrisia o debolezza, di falsa « distensione », di scontento per tutto ciò che ha dato una sia pur inquieta pienezza alle generazioni che ci hanno preceduto, sembra sufficientemente drammatica perché possa produrre una nuova poesia »⁷⁵

Le fait d'être dans une impasse en tant qu'écrivain, fut alors une des raisons qui le poussèrent à se tourner vers le cinéma, bien qu'il refusât de séparer l'expérimentation littéraire et l'expérience cinématographique, qu'il considérait analogues. Pasolini explique dans un poème contemporain des *Le Ceneri di Gramsci*, qu'il se tourna vers le cinéma pour tenter d'échapper à ses origines petit-bourgeois :

*« quante volte rabbiosamente e avventatamente
avevo detto di voler rinunciare alla mia cittadinanza italiana !
Ebbene, abbandonando la lingua italiana, e con essa,
un po' alla volta, la letteratura,
io rinunciavo alla mia nazionalità.
Dicevo no alle mie origini piccolo borghesi. »⁷⁶*

Cependant, ses premiers films *Accattone* et *Mamma Roma*, gardent l'héritage aussi bien du néoréalisme que du symbolisme, démontrant qu'il n'échappait pas si facilement à ses origines. A leur sortie, ces films furent salués par une partie de la critique de gauche comme un espoir de renaissance des aspects sociaux du premier cinéma de De Sica ou Rossellini, des aspects qui avaient été ensuite dépassés dans les œuvres plus subjectives de Fellini ou Antonioni. L'interprétation néo-réaliste des premiers films de Pasolini peut sembler pertinente étant donné que ces films décrivaient la pauvreté et la misère qui hantaient les vies du sous-prolétariat romain.

Son troisième film aussi, *Il Vangelo secondo Matteo*, qui eut un succès international, traitait de la paysannerie du temps du Christ, avec beaucoup d'analogies avec l'époque contemporaine, et dépeignait un Christ révolutionnaire, proche de son peuple et de ses besoins.

⁷⁵ Ibidem, p. 1068.

⁷⁶ "Io, poeta delle ceneri", in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 819.

Mais en fait Pasolini avait très peu en commun avec les néoréalistes. Ses plans frontaux et ses réminiscences picturales, son sens de la composition hiératique, ses gros plans très longs, son usage du son et de l'image en contrepoint, son insistance sur le sacré, tout cela l'opposait définitivement aux séquences longues de l'illusion du naturalisme propres au néoréalisme :

« La principale caratteristica del neorealismo è la ripresa lunga ; la machina sta ferma in un posto e filma la scena come si svolgerebbe nella vita reale, con gente che va e gente che viene, persone che si parlano, che si guardano a vicenda proprio come farebbero nella vita. Io invece non mi servo mai (o praticamente mai) di sequenze lunghe. Odio la naturalezza. Ricostruisco tutto. Non faccio mai parlare un personaggio a lungo in direzione diversa dalla machina, devo farcelo parlare dentro, per così dire. Perciò in nessuno dei miei film vedrà una scena in cui la machina è messa lateralmente e i personaggi perdono tempo a chiacchierare tra loro. Sono sempre in campo e contro campo »⁷⁷

Evidemment les différences avec le néoréalisme avaient une connotation idéologique et philosophique, qui devinrent les thèmes explicites de son film de 1966 *Uccellacci e uccellini*, qui marqua la fin de sa période *populiste*⁷⁸ et gramscienne, pseudo-réaliste, et représenta un tournant dans sa propre carrière mais aussi dans la vie culturelle et politique de l'Italie, incarnant une crise du marxisme qui s'accomplit ensuite dans la répression de la révolution pragoise de 1968. Sa vision du *peuple* s'éloigne alors de celle de Gramsci, ou plutôt la réalité des masses consuméristes s'éloigne du peuple que Gramsci voulait éduquer à la conscience civile, politique et littéraire.

À l'époque où Pasolini réalisa ce film, son ambivalence envers l'idéologie exprimée dans *Le Ceneri di Gramsci*, l'impression d'être pris dans une impasse historique, l'incertitude à propos de la fonction de l'intellectuel, étaient rendu plus aigues par les changements culturels et économiques de l'Italie. Le boom économique des années 60 semblait niveler les différences de classe, au fur et à mesure que les travailleurs avaient de plus en plus accès à la société de consommation. Le Parti communiste commençait le rapprochement avec la Démocratie Chrétienne, et favorisait le nouveau consumérisme, et une bonne partie de la gauche intellectuelle estimait dépassés les combats du marxisme traditionnel : plutôt qu'engager une lutte de classe, il fallait plutôt combattre le consumérisme monolithique du néocapitalisme, qui soumettait l'esprit et les attitudes des masses, en substituant une culture uniforme à la variété de la tradition culturelle des peuples.

Dans les années 60, avec des films comme *Edipo Re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*, Pasolini

⁷⁷ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1370.

⁷⁸ Dans un sens faible : ce qui concerne le peuple.

semble abandonner le néoréalisme et les milieux populaires de la décennie précédente, en leur substituant un monde de civilisations anciennes, de mythes et d'allégories tourné sur lui-même: les *Absolus* tel que la Mort, le Sacré, font leur apparition comme protagonistes, la passion et l'idéologie de matrice gramscienne ont évolué dans un monde où la culture bourgeoise de masse a détruit le champ d'application des idées de Gramsci, la culture populaire.

Ensuite, dans les années 70, dans la période fertile de la *Trilogia della vita*, Pasolini joue un rôle important dans la vie politique italienne avec ses écrits *corsaires* et *luthériens*, où il réinterprète le rôle de l'intellectuel, cette fois dans un sens nettement différent de celui que Gramsci attribuait aux intellectuels organiques.

Malgré ses déclarations sur la marginalité des intellectuels et son manque de confiance en une possibilité réelle d'action politique de la part des intellectuels, Pasolini enchaîne les interventions dans les journaux à grande diffusion, sur des sujets politiques et sociaux : le conflit entre *passion* et *idéologie* se résout dans une séparation des moyens d'expression, le cinéma exprimant sa *passion* physique et vitaliste pour la spontanéité des sociétés préindustrielles dans des films érotiques, tandis que l'*idéologie* s'exprime comme engagement dans ses écrits, comme une volonté d'assumer un rôle de critique sociale et politique.

Dans la société de masse l'intellectuel doit faire porter sa voix par tous les moyens à sa disposition, presse, cinéma, théâtre, espérant que cette voix soit audible dans le vacarme du nouveau pouvoir de la société de consommation.

1.2.2. Le temps de la désillusion

Le début des années 60 marque l'apogée, mais aussi le début de la fin du boom économique. Si dans les années cinquante l'augmentation de la productivité avait devancé celle des salaires, en 1963 une crise de la conjoncture met en évidence les inégalités que les années de croissance soutenue avaient occultées : la fracture sociale et l'utilisation sauvage d'une main d'œuvre à très bas coût venue des campagnes très pauvres, surtout dans le sud. La contradiction entre la production de la richesse et l'impossibilité pour des larges fractions de la population d'en profiter, soutient les âpres revendications salariales des syndicats de plus en plus puissants et politisés.

Les sentiments de Pasolini face à cette dégradation de la situation économique et sociale sont exprimés clairement dans la fureur qui anime le documentaire *La rabbia* (1963). La thèse de fond est la mise en garde contre le danger d'un retour à la "normalité" après la guerre et les espoirs qui l'ont suivie, où on peut trop facilement oublier de penser, de réfléchir, oublier la pulsion idéaliste au changement, et s'oublier dans le conformisme qui rend aveugle aux injustices qui continuent de sévir derrière cette normalité quelque part *pathologique* : le colonialisme, les famines, le racisme, et, encore la guerre.

Dans le confort d'une société qui se reconstruit à marche forcée et s'engage dans la société de consommation, chacun tend à oublier les drames qui continuent à se perpétrer dans le reste du monde, ou encore tout près de nous. Le texte en vers et en prose, écrit par Pasolini, révèle sa fureur civile, celle du poète qui se refuse à devenir la voix d'une pure forme, la voix d'une poésie isolée dans l'oubli du monde. Le texte est lu par deux figures de premier plan: Giorgio Bassani pour la partie plus ironique et poétique et Renato Guttuso pour la partie en prose, ressentie profondément avec "*la rabbia in corpo*", la rage au corps.

Le film est un inventaire d'évènements et de chroniques de politique et vie civile: il y a les guerres de libération du Tiers Monde (Algérie, Cuba, Congo), l'insurrection hongroise de 1956, les révoltes en Afrique et les manifestations à Paris, l'assassinat de Lumumba, la victoire de Fidel Castro dans la crise de la baie des Cochons, De Gaulle et le pape Jean XXIII. De l'ensemble résulte une vision de désordre du réel, un chaos d'évènements dans lequel l'auteur se réserve des espaces de poésie et quelques hommages à des figures de l'espoir et du plaisir comme Gagarin ou Marilyn Monroe. Même si le cosmonaute soviétique ouvre finalement un lieu nouveau de la lutte pour la suprématie, l'espace, son sourire et sa confiance sont aussi la marque de ce qu'il y a de plus haut et précieux dans l'être humain : le désir de se dépasser et de s'améliorer. Ainsi Marilyn Monroe, icône du consumérisme, certes, mais aussi image de la nouvelle et éternelle Venus, le rêve, le mythe et la mort aussi, dans un mélange ancien comme l'homme:

« *Sciocca come l'antichità, crudele come il futuro...
e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere
si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.* »⁷⁹

A l'égard de Marilyn Monroe Pasolini aura des mots pleins d'émotion qui font ressortir une image idéalisée de la femme, en net contraste avec l'image sombre de l'humanité et de la nouvelle culture dont il parle dans l'« Appendice a "*La Rabbia*" » :

⁷⁹ *Per il cinema*, op. cit., vol. I, p. 398-399.

« *Povera, dolce Marilyn, sorellina ubbidiente, carica della tua bellezza come di una fatalità che rallegra e uccide.*

Forse tu hai preso la strada giusta, ce l'hai insegnata. Il tuo bianco, il tuo oro, il tuo sorriso impudico per gentilezza, passivo per timidezza, per rispetto ai grandi che ti volevano così, te, rimasta bambina, sono qualcosa che ci invita a placare la rabbia nel pianto, a voltare le spalle a questa realtà dannata, alla fatalità del male... »⁸⁰

Les documents sont tirés de courts-métrages et documentaires de l'époque, montés de manière à suivre une ligne chronologique mais aussi idéale, qui montre l'indignation de l'auteur contre l'irréalité du monde bourgeois, son irresponsabilité face à l'histoire. C'est un film-essai, un film *contre* le monde bourgeois et sa barbarie sournoise, contre l'intolérance et les préjugés. C'est un voyage dans les drames et les utopies de la guerre froide, le temps où s'établit la domination de la nouvelle arme pour la diffusion du mensonge et la mystification bourgeois: la télévision. C'est une réflexion critique, mais aussi un film lyrique, sur la transition difficile de l'Italie vers la modernité.

L'histoire même de la production de ce film est assez représentative des tentatives de récupération et d'exploitation idéologique de l'œuvre de Pasolini par l'univers commercial de la culture bourgeoise.

Le producteur Gastone Ferranti se propose de réaliser un documentaire sur la politique contemporaine à partir du répertoire de films de *l'Istituto Luce*⁸¹ et d'autres films provenant d'autres sources européennes, pour construire deux parties, dont chacune aurait commenté l'histoire récente selon un point de vue de droite ou de gauche. La partie vue de gauche devait être confiée à Pasolini, tandis que la partie de droite était confiée à Giovannino Guareschi, l'auteur de la série populaire des films de *Don Camillo* et *Don Peppone*⁸². Pasolini accepte le projet, confiant dans le pouvoir de la dialectique et de la raison.

Mais l'opération visait un but clairement réactionnaire : le film mettait en valeur les thèses de droite par une polémique grossière et "*qualunquista*"⁸³, et se résolvait dans un manifeste de la droite la plus rétrograde, pour laquelle le procès de Nuremberg était la vengeance des vainqueurs sur les vaincus, et arrivait même à justifier les exactions en Algérie ou la

⁸⁰ ibidem, p. 410.

⁸¹ L'Istituto Luce était l'institution publique pour la diffusion de l'information; il fut l'instrument de propagande du régime fasciste, mais après la guerre produit nombre de film et documentaires de grandes qualités. Son patrimoine est disponible sur Internet : <http://www.archivioluce.com/archivio>

⁸² Les romans de Guareschi qui ont pour protagoniste Don Camillo ont été transposés au cinéma et interprétés par Fernandel et Gino Cervi et ont connu une grande popularité en Italie et en France dans les années 50 et 60.

⁸³ Ce terme, intraduisible en français, indique en général une attitude de méfiance envers le pouvoir et les institutions qui ne s'appuie pas sur une analyse et un argumentaire précis, si ce n'est que la perception acritique d'un individu quelconque, entendu dans un sens plutôt négatif. Dans l'immédiat après-guerre il y eut brièvement un parti de "*l'Uomo qualunque*".

ségrégation raciale aux Etats Unis.

Pasolini se rend compte du piège seulement à la vision finale des deux parties du film, et essaie d'en arrêter la diffusion, sans résultat: le film sort, déclenche de fortes réactions dans la critique de droite comme de gauche, mais il est pratiquement ignoré par le public, et il est retiré après quelques jours de programmation⁸⁴.

Il reste la lettre franche et féroce que Pasolini envoie à Guareschi, complétée par des images qui soulignent le sarcasme du texte:

« Egregio Guareschi,

come ogni umorista che si rispetti – e io voglio rispettarla – lei è un reazionario.

Perciò so bene quale sarà la sua rabbia, la sua rabbia reazionaria...sarà la rabbia di chi vede il mondo cambiare, cioè sfuggirgli, perché i reazionari sono degli ammalati, degli spiriti senza piedi.

So bene chi sarà esaltato e chi sarà umiliato nel suo film su questi ultimi dieci anni di storia e di vita nostra.

Lei è a destra, a difendere le istituzioni, perché ha paura della storia. I monumenti non sono pericolosi. Tutt'al più sono brutti. E lei è insensibile alla bruttezza.

Lei è insensibile alla bruttezza. Perciò ha scelto la mediocrità.

E appunto perché lei usera le armi della mediocrità, del qualunquismo, della demagogia e del buon senso, lei riuscirà vincitore in questa nostra polemica, lo so bene.

Ma qual è la vera vittoria, quella che fa battere le mani o quella che fa battere i cuori?

Stia bene, suo P.P.P »⁸⁵

Pasolini n'a jamais eu un esprit particulièrement sensible à l'humour ; il considérait que l'humour indiquait un esprit détaché de la réalité et dissocié d'avec lui-même : “*esprits sans pieds*”, esprits qui veulent se détacher du monde commun. Ainsi l'humour lui semble “*réactionnaire*” en ce qu'il refuse les changements et se moque des utopies. Dans cette lettre très dure et sarcastique, Pasolini accuse Guareschi de médiocrité et d'insensibilité à la beauté (et à son contraire, la laideur), mais il ne peut s'empêcher de penser que ces esprits médiocres ne peuvent que remporter des victoires provisoires, parce que le réel et la vérité s'imposeront au-delà des polémiques et des moqueries.

L'épisode de Pasolini, *La rabbia*, reste un travail de qualité, qui pour son contenu aussi bien que pour l'histoire de sa création, est un exemple, voire un emblème, de l'exploitation

⁸⁴ P. SPILLA, op. cit., p. 41.

⁸⁵ *Per il cinema*, op. cit., p.412-413.

commerciale que le capitalisme sait faire des idées et des figures mêmes qui s'y opposent. Ainsi cette expérience contribue à confirmer la méfiance de Pasolini quant aux rapports entre l'art et la politique. L'après guerre avait été en fait une période de mise en question du rapport entre l'art et la politique, entre l'esthétique et l'éthique. Le projet du PCI visait à concilier la politique et la nouvelle culture idéologique, élaborée à partir de la volonté de reconstruire une nouvelle éthique de la responsabilité de l'auteur à l'intérieur d'une conception marxiste et matérialiste de l'art.

Mais le débat avec les intellectuels virait au conflit idéologique, dans les pages de revues telles que *Il Politecnico*, *Il contemporaneo*, *Officina*, *Il Menabò*, où intellectuels et artistes engagés redéfinissaient les fonctions de l'art et de la littérature restant fermes sur l'autonomie de l'œuvre d'art, sans renier leur engagement, sans nier l'importance de l'art dans la reconstruction de l'identité nationale. Le cinéma néoréaliste de l'après guerre était au centre de cette querelle sur l'engagement, par son arrière-plan culturel dans le modèle national-populaire de Gramsci ou dans le réalisme socialiste de matrice soviétique.

Pasolini s'insère dans ce débat avec ses premiers films *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), clairement influencés par le néoréalisme engagé, mais s'intéresse plus au langage cinématographique et artistique en général, à sa forme, son expressivité poétique, et développe une vision de l'art antinaturaliste et anti-déterministe. Dans l'essai "Razionalità e metafora"⁸⁶ Pasolini déclare de vouloir s'engager dans un discours sur la réalité, mais par un recours radical à la métaphore, pour que la vérité soit portée par la force expressive de l'image.

Même en ces temps d'art engagé, Pasolini ne croit pas que l'artiste doive mettre son œuvre au service de l'idéologie, quelle qu'elle soit. Parce que le néocapitalisme exalte l'action et l'utilitarisme, l'art *militant* ne fait que souligner le système de valeurs bourgeois, et les contestataires de 68 n'échappent pas à la récupération par le système même qu'ils veulent contester :

« ...in apparenza, quindi, lottano contro questo neocapitalismo, ma in effetti ubbidiscono a loro insaputa alle sue esigenze sacrileghe [...] basta ai giovani contestatori staccarsi dalla cultura, ed eccoli optare per l'azione e l'utilitarismo, rassegnarsi alla situazione in cui il sistema si ingegna ad integrarli. [...] usano contro il neocapitalismo armi che portano in realtà il suo marchio di fabbrica, e son quindi destinate a rafforzare il suo dominio. Essi

⁸⁶ in *Per il cinema*, vol. II, op.cit. , p.2911.

credono di spezzare il cerchio, e invece non fanno altro che rinsaldarlo »⁸⁷

La force du système capitaliste réside justement dans sa capacité de récupérer et d'utiliser les forces même qui s'y opposent. A ses yeux d'artiste, poète et de cinéaste, l'art engagé et ce qu'on appelait la critique marxiste, n'étaient pas moins bourgeois que les films militants : en considérant les livres et les films comme des *produits*, objets de production et consommation, ce type de critique sert les valeurs du néocapitalisme, qui les considère plus importants que les hommes.

Pasolini trouve dans le marxisme la capacité de mettre à découvert les fléaux qui rongent la société dans laquelle nous vivons, et de déchirer le voile des hypocrisies morales, idéales et linguistiques qui la recouvrent:

« ... benché in forma potenziale, (una nuova cultura) esiste, agisce, già oggi, se quel pensiero marxista determina nei nostri paesi occidentali, una lotta politica e quindi una crisi nella società e nell'individuo: esiste dentro di noi, sia che vi aderiamo, sia che la neghiamo, e proprio in questo nostro impotente aderirvi, e in questo nostro potente negarli »⁸⁸

La partie la plus convaincante et la plus positive de l'attitude pasolinienne face à la crise sociétale réside dans cette "*négation impuissante*" et cette "*adhésion impuissante*": même s'il ne peut s'identifier dans aucune des idéologies officielles, cette liberté, cette indépendance lui permettent de trouver les conditions de la liberté stylistique, c'est-à-dire, finalement, de la poésie aussi d'un point de vue formel.

Convaincu que la littérature national-populaire n'était plus possible, que la littérature engagée est tout aussi bourgeoise, que beaucoup de critiques marxistes étaient simplistes et moralistes, Pasolini arrive à la conclusion que la contestation contenue dans l'art réside plutôt dans sa *forme* que dans son contenu.

Cette position controversée (qui n'a jamais eu les faveurs de la gauche) était déjà présente dans un essai de 1964, "Nuove questioni linguistiche", dans lequel il plaide pour une "*expressivité linguistique*" pour essayer d'arrêter l'uniformisation de la culture et la mécanisation de l'homme. Pour l'éviter l'écrivain peut et doit user du langage à sa propre manière :

« Per un letterato non ideologicamente borghese si tratta di ricordare ancora una volta, con Gramsci, che se la nuova realtà italiana produce una nuova lingua, l'italiano nazionale,

⁸⁷ *Saggi sulla politica*, op.cit., p. 1464-65.

⁸⁸ "Osservazioni sull'evoluzione del 900" in *Passione e ideologia*, op. cit. p.330.

l'unico modo per impossessarsene e farlo proprio, è conoscere con assoluta chiarezza e coraggio qual è e cos'è quella realtà nazionale che lo produce. Mai come oggi il problema della poesia è un problema culturale, e mai come oggi la letteratura ha richiesto un modo di conoscenza scientifico e razionale, cioè politico »⁸⁹

Le langage, en tant que *forme* de la pensée, permet d'explorer et approcher la réalité, à la condition qu'il se développe *avec* le changement du réel, de manière à permettre une emprise sur ce réel qu'il doit transformer: l'engagement ne peut passer que par une langue adéquate, qui semblait se construire dans l'immédiat après-guerre, mais ses promesses n'ont pas été tenues.

Deux ans après, même cet espoir sur le rôle de l'intellectuel a disparu, laissant l'écrivain seul avec son travail:

« Nell'Italia della Resistenza e dell'impegno, ossia del momento vitale del marxismo, sia pure attraverso le vie del tatticismo e dell'ufficialità comunista, si era attuata una vasta operazione di diffusione culturale: era diventata 'di moda' la cultura [...] Oggi l'impegno è un alibi ormai inutile per la coscienza della borghesia italiana, che ha superato la miseria e ha valicato il primo traguardo dell'industrializzazione [...] la nuova 'coscienza collettiva', in Italia, esclude i problemi. La sua ideologia, è ben noto, è il 'declino dell'ideologia'. Il marxismo, in crisi, non ha l'autorità per rendere validi gli argomenti che giustamente, contestano tale declino, la sua vecchia pretestualità, il qualunque teppistico dei suoi appelli alla tecnica... »⁹⁰

Le marxisme a dilué sa charge révolutionnaire dans une nouvelle "*conscience collective*" qui élude les problèmes de la culture et de l'identification de la collectivité, pour les remplacer par quelques revendications sociales ou salariales, abandonnant la culture à la dégradation de l'uniformisation.

Dans les années de l'après guerre et jusqu'à l'invasion de la Hongrie en 1956, et puis de Prague en 1968, une grande partie des intellectuels italiens avait vu dans le parti communiste l'alternative à un système politique qu'ils n'approuvaient pas. Le Parti représentait un lieu de cohésion idéologique où se manifestait ce qu'ensuite on a appelé "*l'hégémonie culturelle communiste*"⁹¹ à cause de la présence prépondérante dans les manifestations culturelles et dans les médias de cette partie des intellectuels, plus ou moins liée au PCI.

⁸⁹ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1270

⁹⁰ *ibidem*, pp.1405-7

⁹¹ cf. : ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino : Einaudi, 1988.

Ce qui est certain, c'est que le PCI a eu, en cette période, une "*fonction d'agrégation*"⁹², par rapport aux diverses positions des intellectuels de l'opposition. Les déceptions qui suivirent, dues à la politique totalitaire et agressive de l'URSS autant qu'aux mensonges révélés par le XX Congrès⁹³ du parti, mais aussi à la politique modérée de Togliatti, provoqua ce que Nello Aiello appelle "*le long adieu*"⁹⁴ des intellectuels italiens au Pci.

Pendant ce "*long adieu*" les intellectuels de gauche abandonnent l'utopie pour le réalisme, il renoncent à leur rôle de guide, ils se divisent en coteries et factions, réinterprètent et jugent la fonction organisatrice et de gestion du parti, jusqu'à devenir, dans les années 80 des simples instruments de médiation entre les divers courants politiques et la société civile⁹⁵. Les intellectuels de gauche se débarrassent au fur et à mesure de la fonction "*organique*" que les générations de l'après guerre, nourries par les écrits de Gramsci, avaient essayé d'assumer.

Dans la première moitié des années 60 le rôle du parti à l'intérieur d'une culture profondément modifiée, a changé, comme le décrit Nello Aiello et que nous reprenons à notre compte:

« Espansione economica e critica del "miracolo italiano". Neocapitalismo che diventa feticcio adorato o detestato. Riesame dell'industria nei suoi rapporti con l'uomo, anche di là dalla mera contrapposizione tra sfruttatori e sfruttati. Evoluzione delle relazioni intercorrenti fra partiti e sindacati, con l'acuirsi di uno 'spontaneismo' di base non più o non sempre governabile dall'alto[...] Gli addetti al lavoro culturale – che qualcuno ora definisce, con banalità antropologica, operatori di cultura – somigliano sempre meno al modello prevalente nel passato decennio. Sono più cosmopoliti dei loro cugini maggiori. Più interdisciplinari[...] L'aggettivo nazional-popolare ha cessato di designare (sulla scia di Gramsci letto da Togliatti) i compiti e i doveri degli intellettuali. Fra le suggestioni di un uomo di cultura aggiornata, all'ideologismo di un Lukàcs comincia a subentrare il sociologismo di Adorno... »⁹⁶

L'expansion économique et les crises conjoncturelles réécrivent les rapports entre les classes : la critique de la société de consommation et l'analyse sociologique remplacent le projet marxiste ; l'intellectuel redevient un travailleur comme les autres, le cosmopolitisme remplace le nationalisme aux vagues relents de fascisme.

⁹² N. AIELLO, *Il lungo addio*, Roma, Laterza, 1997, p. X.

⁹³ Il se déroule en 1956: le secrétaire Khrouchtchev dénonce les purges staliniennes et engage la politique dite de "*déstalinisation*", qui ne lui empêchera pas pourtant d'intervenir durement quelques mois après en Hongrie.

⁹⁴ N. AIELLO, *Il lungo addio*, Roma, Laterza, 1997.

⁹⁵ Ibidem, p. XI.

⁹⁶ ibidem, p. 30-31. Sur la question générale du rôle de l'intellectuel voir plus loin ch. 2.

L'adhésion aux syndicats est massive, et la politique de la gauche se confond avec celle des syndicats : le dialogue des ces derniers avec le pouvoir étatique dans la négociation particulière remplace souvent les grand projet de changement social. Mais ainsi le parti communiste italien, soutenu par la CGL (Confederazione Generale del Lavoro, syndicat communiste) sera le plus important d'Europe occidentale.

La gauche renonce à la lecture marxiste des rapports de production et des conflits entre le capital et le travail, au contraire soutient la reconstruction économique des grands groupes industriels et financiers. La reconstruction et l'intégration dans l'économie mondiale priment sur l'action des masses visant le pouvoir, et le parti communiste se tourne plutôt vers la recherche d'un consensus global (même avec les forces catholiques), laissant les revendications salariales et politiques plus radicales aux syndicats, notamment la CGL, qui s'affirme sur la scène politique et sociale comme lieu d'expression privilégié de la classe ouvrière. L'éloignement du parti communiste des masses populaires et de leurs revendications se fera progressivement à travers les années soixante, pour aboutir à la vision eurocommuniste d'un marxisme dilué mais plus crédible chez Enrico Berlinguer dans les années 70.

La déception provoqué par l'invasion de la Tchécoslovaquie en août 1968 par les chars russes écrasant le processus de démocratisation du Printemps de Prague, révèle que le communisme n'est définitivement pas réformable, mais rares sont les voix qui osent protester, ne sachant pas se situer entre l'impérialisme soviétique et le révisionnisme tchécoslovaque. Le parti en Italie fait en même temps face aux défis du mouvement étudiant qui le dépasse vers l'extrême gauche, souvent en se déclarant de la nouvelle voie chinoise au communisme prêché par le petit livre rouge de Mao.

Les intellectuels italiens sont secoués par les poussées de la *Federazione Giovanile Comunista* (FGC), et la position du parti ne cessera d'osciller entre l'ouverture patiente et paternaliste et une censure parfois nette envers ce qui pouvait sembler un radicalisme petit-bourgeois. Seulement quelques mois après, le parti communiste réussira à éclaircir sa position, en condamnant l'invasions de la Tchécoslovaquie, même si à l'intérieur du parti les tensions s'étaient accrues, à cause aussi des pressions de Moscow.

D'autre part les intellectuels communistes subissent aussi la crise inhérente à la transformation de la culture et de leur propre rôle à l'intérieur de la société. L'industrie culturelle prend le pas sur la tâche bien plus *artisanale* confiée aux intellectuels traditionnels :

« *Il Moloch dell'industria culturale spaventa dunque la sinistra. Ciò che principalmente si*

lamenta è che vada scomparendo la “figura dell’intellettuale autonomo mediatore di consensi”, e si affermi in sua vece “l’intellettuale alienato” nella cui visione del mondo tutto è scisso: teoria e pratica, scienza e tecnica, vita e cultura, specializzazione e formazione generale. Questo intellettuale-tecnico o tecnocrate, contrapposto all’intellettuale politico, delineato da Gramsci, è legato allo sviluppo delle forze produttive, che lacerano il tradizionale assetto della cultura italiana. Ed è schiavo della società dei consumi »⁹⁷.

L’intellectuel italien de l’après guerre est un idéaliste, qui doit construire empiriquement son rôle social à partir d’une forte charge utopiste. Ce n’est que sous la pression des événements, et des connaissances nouvellement acquises à propos du socialisme réel, que la figure de l’intellectuel national-populaire se transforme, pour faire face aux nouveaux défis de la modernité.

L’intellectuel doit s’intégrer maintenant à une industrie culturelle pour produire des marchandises intellectuelles, c’est-à-dire informations, publicité, spectacle, et le système de communication intègre son langage et son savoir dans la sphère économique et productive : l’industrie culturelle détruit la culture en la soumettant à son pouvoir. L’intellectuel se transforme en travailleur de la connaissance, son autonomie est limitée, la culture humaniste fragmentée en un ensemble de connaissances exploitables selon les nécessités de l’économie ou de la propagande.

Il ne s’agit sûrement pas de l’univers de Pasolini, qui s’installe dans la figure de l’intellectuel marginal dans le sens aussi où il pratique la tentative de rapprochement de communautés, de milieux et de cultures foncièrement étrangères, même quand elles coexistent. Mais il faut considérer que l’atmosphère culturelle des années 60 et 70 exaltait tout ce qui relevait de la "contestation" (une autre cible de choix pour Pasolini), la désobéissance à un ordre politique et moral constitué, et tendait à repousser toujours plus loin les limites de ce qui est permis. Sa position de marginale était alors absorbée par une vague culture de la tolérance, une forme du conformisme de gauche où se perd toute individualité *ex-centrique*, imprévue, irréductible.

D’ailleurs Pasolini avait bien vu le danger de ce type de tolérance s’imposant par un renversement de valeurs comme diktat du conformisme de l’anticonformisme, comme le montre sa position par rapport aux événements de 1968⁹⁸ et sa défense des forces de l’ordre face aux étudiants.

Mais la réflexion de Pasolini contient aussi un élément constructif, qui se concentre sur ces

⁹⁷ Ibidem, p. 34.

⁹⁸ voir plus loin, p. 261 et suiv.

parties de la réalité que Pasolini considère comme utiles pour envisager un changement, ou per mieux dire, une forme de résistance à l'existant. La pensée critique se doit aussi d'ouvrir sur des possibilités de transformation, sortant aussi des positions stériles et désespérées. La contradiction de l'homme Pasolini, se détache sur un l'arrière plan des changements traversés par l'Italie du boom économique des années 60. Son histoire personnelle même représente l'exemple d'une attitude critique à l'encontre du développement de la réalité italienne, et c'est aussi une leçon de liberté intellectuelle. Pasolini développe idées, idéologies et mythes qui sont en polémique constante avec la sous-culture communiste, que, pourtant, il choisit comme champs d'appartenance idéologique et culturelle: il reste communiste malgré les traumatismes subis à la mort de son frère Guido, tué accidentellement par des résistants communistes à la fin de la guerre, et au moment de sa propre expulsion du parti à cause de son homosexualité.

C'est un rapport tendu de critique et d'adhésion en même temps à une culture-idéologie, aussi populaire que politique, qui l'a profondément blessé, et qu'il n'a jamais réussi ni véritablement à assimiler, ni accepter tout à fait: il est resté une sorte de corps étranger dans l'organisme composite et de moins en moins contestataire du PCI. Ce parti est de plus en plus redevable d'un réalisme politique qui lui fait envisager même cette grande trahison qui serait le "compromis historique" avec la DC.

Entre les années 60 et 70 se consume la faillite d'une classe dirigeante centriste et démocrate-chrétienne qui n'a pas su conduire ou seconder les transformations de la société. Le parti communiste, principal parti d'opposition, ne sait pas offrir une alternative radicale, confronté à ses divisions internes et aux excès de ses modèles de société (URSS.Chine, Cuba). Le XIII congrès du parti communiste italien en 1972 définit alors clairement la nouvelle ligne du parti, qui d'ailleurs s'élaborait dans les discussions internes depuis au moins l'invasion de la Hongrie. En même temps la "*stratégie de la tension*" poussait le pays vers la droite dans une exigence d'ordre face aux forces éversives d'emblée indiquées comme d'extrême gauche. La république déstabilisait le pays pour endiguer l'élargissement des forces de gauche, poussant donc le PCI à assumer des positions de plus en plus modérées. Enrico Berlinguer déclare alors que :

« ...una prospettiva nuova può essere realizzata solo con la collaborazione tra le grandi correnti popolari: comunista, socialista, cattolica »⁹⁹

« ...l'unica speranza, di fronte alla 'gravità dei problemi del paese e le minacce sempre incombenti di avventure reazionarie', è un nuovo grande "compromesso storico" fra le forze

⁹⁹ CRAINTZ, op.cit., p.445.

che raccolgono e rappresentano la grande maggioranza del popolo italiano »¹⁰⁰

La crise économique et le coup d'état au Chili en 1973 soutiennent les courants qui demandent au parti de sacrifier les exigences idéologiques aux intérêts du pays, en envisageant la participation au gouvernement, ou du moins un soutien parlementaire à un gouvernement plus fort et plus crédible.

Nous sommes en 1972, à la veille du "moment magique" de l'histoire du Pci, peu avant les élections de 1975 où devait se profiler la victoire des forces de gauche. Mais dans cette idée de compromis historique, de modération et de réalisme politique, s'annoncent aussi les limites de ces choix. Le parti se conforme à des logiques institutionnelles et politiciennes qui le vident des contenus propres et de son rôle d'opposition. Le parti se prive alors d'alternatives réelles à opposer au gouvernement, et dans le déplacement vers des positions centristes, en même temps qu'il élargit sa base, il perd sa crédibilité.

Berlinguer veut refonder le parti sur base nationale, en faire une force de la gauche européenne d'alternance, et il prête une oreille attentive aux analyses des intellectuels, parmi lesquels Pasolini. Berlinguer utilise explicitement dans ses discours des idées de l'écrivain, entre autres l'idée que le Pci soit un parti aussi révolutionnaire que conservateur, enraciné dans le passé, mais tourné vers l'avenir. Il met aussi au centre de sa propre action non pas la question politique, avec son corollaire de jeux de pouvoir, mais la question morale, envisageant la politique comme le lieu de la participation à la vie commune. Cette vision de la politique implique aussi la prise en considération du problème de la participation des communautés marginalisées, comme les catholiques et les juifs. Son discours et son action sont alors qualifiés d' "*impolitiques*", bien qu'il reste le représentant de la bureaucratie communiste.

L'*impolitique* est une catégorie définie essentiellement par sa négativité, par le renversement des catégories politiques dans leur usage courant. Il *ne* se réfère *pas* à la dépolitisation, *ni* à un quelconque appel à une transcendance comme une théologie ou un Absolu prédéfini, mais va au delà de l'engagement politique actif pour en explorer les limites et les possibilités:

« L'impolitico [...] è altro dalla spoliticizzazione o da qualsiasi atteggiamento apolitico. Semmai esprime un eccesso, un'intensificazione, una radicalizzazione [...] dell'impegno politico. [...] L'impolitico non contrappone al potere un'altra realtà. Ma neppure, tantomeno un valore [...] anzi, l'impolitico non contrappone al politico nessun valore, ma è ciò che lo

¹⁰⁰ ibidem, p. 450.

libera definitivamente da ogni indebita valorizzazione, come anche la Arendt una volta ebbe a dire: esso " non crea valori; non scopre, una volta per tutte, che cosa sia il "bene"; non avvalora, ma semmai dissolve le regole accettate di condotta »¹⁰¹

L'impolitique creuse dans la réalité pour mettre à nu sa présence, sa contingence, sa spécificité; c'est un horizon critique, réaliste (sans verser dans la *Realpolitik*), mais regardant en face l'incapacité du pouvoir de représenter des absolus, irrémédiablement condamné à gérer les conflits inhérents à ce pouvoir même.

C'est la conscience d'une réalité irrémédiablement plurielle conflictuelle, une impossibilité de croire à une fin de l'histoire marxiste qui résoudrait les conflits dans un futur utopique de la fin de la lutte des classes et de la lutte tout court. C'est à ce moment que la politique de Berlinguer rejoint la critique et la présence de Pasolini dans le quotidien du discours politique.

L'adhésion de Pasolini au PCI dépasse tout intérêt personnel, et Pasolini n'a jamais songé à entreprendre une carrière politique, comme presque tous les intellectuels provenant de toutes les appartenances politiques. Ses attentes à l'égard du parti passent de l'espoir au scepticisme, mais le parti reste néanmoins l'horizon et la référence.

La politique, chez Pasolini c'est une école de liberté, et à cause de cette orientation, sa position d'opposition à l'existant est encore plus difficile : il lui manque l'optimisme démocratique nécessaire pour adhérer à une idéologie du changement et du progrès.

Cette idéologie, cet optimisme, devraient permettre aux intellectuels d'élaborer un projet politique permettant la réduction des malaises sociaux par une discipline de la pensée et l'encadrement des masses, mais cet élément est tout à fait absent de l'œuvre de Pasolini. Certains de ses essais, s'ils décrivent l'existant, expriment aussi la possibilité d'une résistance aux changements nuisibles, à partir de la dénonciation, par exemple, du génocide culturel, pour revenir à une pureté originelle des classes populaires. Mais le projet politique, l'indication d'une voie pour une solution restent globalement absents de l'œuvre de Pasolini : certaines de ses propositions sont paradoxales, essentiellement polémiques, d'autres trop vagues et générales.

Dans le deuxième numéro de *Officina* (1959), son article « Marxisants »¹⁰², Pasolini analyse son rapport à la nouvelle voie que le marxisme prend après le XX Congrès du PCUS, d'un

¹⁰¹ ESPOSITO R., *Oltre la politica*, p. 9. La catégorie de l'impolitique a été étudiée en France par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe dans *Le retrait du politique*, collectif, Galilée, Paris 1983, cit par Esposito, *op. cit.*, p.8. Esposito cite aussi (p. 7) le livre de Julien Freund, *Politique et impolitique*, Sirey, Paris 1987, mais prenant une certaine distance de son interprétation.

¹⁰² *Saggi sulla politica*, op.cit., pp. 84 et suiv.

point de vue idéologique, mais aussi littéraire et méthodologique:

« ...una ricostituzione rigeneratrice e semplificatrice del comunismo, a me, osservatore di passaggio e incompetente, non pare preannunciarsi all'orizzonte ideologico: è possibile, dunque, per uno scrittore, ipotizzare, come dato, un neocomunismo ancora nella piena tenebra del farsi e, di conseguenza, prospettarsi un proprio comportamento e una propria figura nuovi, o comunque le ripercussioni etiche ed estetiche nelle sovrastrutture in cui egli opera? »¹⁰³

Après les événements de la Hongrie, une partie des communistes européens s'interroge sur la possibilité de prendre quelque distance avec l'Union Soviétique, et la politique staliniste. Pasolini aussi s'interroge sur cette possibilité. La reconstruction d'un nouveau communisme n'est pas immédiatement évident et l'importance de ce changement impliquerait une fonction renouvelée de l'intellectuel : il faut imaginer une nouvelle fonction, et donc des conséquences différentes sur les structures et superstructures sociales.

Pasolini souhaiterait un parti plus ouvert à la critique et à l'innovation, comme l'on avait pu l'espérer après le virage du XXe Congrès, et le début d'une forme d'autocritique du communisme par rapport à l'Union Soviétique. La fin de la domination de la politique de Moscou sur la direction du parti en Italie laissait espérer une transformation du rapport à l'intellectuel et à sa fonction. Dans une Italie où ne s'était jamais vraiment constituée une aristocratie ouvrière prête à guider la révolution, le rôle des intellectuels lui semblait indispensable aussi dans l'identification du nouveau capitalisme qui était en train de se constituer, créant aussi des nouvelles pauvretés:

« Il fatto che il comunismo, condotto a questo da una necessità storica in parte imprevedibile e impreveduta, debba modificarsi e diventare tout court 'il partito dei poveri' non significa che, nella sede ideologico-letteraria, si debba prevedere una specie di nuovo populismo, di nuova maniera umanitaria. Anzi: questo momento di depressione del comunismo, in quanto necessaria e parziale rinuncia a impennare la propria azione sulla 'aristocrazia' operaia e su una tradizione di intelligenza ideologica e filosofica, coincide con la riscoperta – cosciente ed elaborata- da parte dello scrittore, di una sua sostanziale 'aristocraticità' »¹⁰⁴

La conscience politique de l'aristocratie ouvrière postulée par le marxisme est amoindrie par le consumérisme et par la politique trop agressive du modèle soviétique. Cette situation de crise de la classe ouvrière et du communisme doivent, selon Pasolini, conduire le parti à redécouvrir la fonction de l'écrivain, sa tradition de critique du pouvoir, sa nécessité de

¹⁰³ ibidem.

¹⁰⁴ ibidem, p. 87.

plonger dans les racines de la culture (classique, éventuellement) pour engager un dialogue et une opposition constructifs avec la nouvelle bourgeoisie qui se forme non plus sur le modèle réactionnaire et catholique, mais sur un modèle “américanisant”¹⁰⁵ :

« ...Con implicati i precedenti non rigidamente e ortodossamente marxisti : gli elementi del classicismo e dell'intellettualismo, raziocinante, se non razionale, come momento assoluto della storia di una grande borghesia liberale[...] non intendo parlare di alcun ritorno, ma della restituzione a ragione storicizzante di alcuni dati di fatto...»¹⁰⁶

L’ “aristocratie” dont ce réclame ce modèle renouvelé d’intellectuel est une manière de revendiquer une tradition littéraire et critique à opposer à une bourgeoisie qui se coupe de ses propres racines culturelles : l’histoire de la bourgeoisie libérale est aussi l’histoire des Lumières, l’histoire d’un libéralisme qui a ouvert la voie au marxisme lui-même, et cette tradition peut être récupérée par l’intellectuel marxiste, au moment où la bourgeoisie l’oublie pour assumer une modernité “américanisante”.

Le stalinisme et le populisme ne sont pas pour Pasolini des éléments clés de sa foi marxiste, mais, au contraire, les nouvelles conditions politiques internationales pouvant ouvrir la voie à la recherche du nouveau combat d'une autre aliénation, dans un autre communisme¹⁰⁷.

On ressent aussi dans cet article le souvenir de son expérience d'enseignant dans le Frioul, quand il s'efforçait de transmettre le goût de la lecture et de la poésie aux ouvriers et paysans, qui en retour lui offraient la langue et les cultures traditionnelles :

« Al letterato in questo periodo transitorio, si presenta, in concreto, cioè nell'atto della sua operazione prima – quella di inventare, di fare – una immensa quantità di materiale: [...] tipi di non accettazione di tale società, con uno sviluppo della personalità (diciamo del personaggio) secondo un processo storico, a contraddizioni dialettiche... E ancora tipi in cui il progresso interiore di individui storici, pur restando esistenziale, caotico, involutivo, è tuttavia corretto dall'oggettivo esistere di un progresso dialettico, evolutivo, assorbito, anche se schematicamente, dalle ideologie operanti[...] Credo che mai un mondo così complesso e ricco si sia presentato davanti all'attenzione di uno scrittore in quanto scrittore »¹⁰⁸

Le rôle de l'intellectuel ne peut se distinguer de celui de l'artiste, et le pédagogue du créateur,

¹⁰⁵ Ibidem, p. 89.

¹⁰⁶ ibidem, p. 87.

¹⁰⁷ Quelques quinzaines d'années après, Berlinguer parlera d' "eurocomunismo", la troisième voie entre modèle soviétique et chinois.

¹⁰⁸ Ibidem pp.88-89

dans un engagement qui cherche à construire le monde de ses propres valeurs. Le nouveau capitalisme a besoin d'une nouvelle réflexion idéologique, avant qu'il phagocyte l'éclectisme de la culture :

« *Può darsi che non si arrivi ad altro che a una definizione piena e cosciente di tale eclettismo naturale, fino a farne un mezzo conoscitivo di una realtà a sua volta complessa e stratificata : strumento di transizione per un periodo storico di transizione...* »¹⁰⁹

Pasolini se rend compte qu'avant la diffusion de l'industrie culturelle et la destruction consécutive des cultures politiques autonomes, il existait encore un rapport intellectuel-peuple qui était l'expression de modèles pré-politiques : l'intellectuel-guide assumait une tâche éducative envers les citoyens, plutôt qu'un rôle politique de soutien d'un parti qui investit une classe sociale en tant que telle¹¹⁰.

C'est-à-dire que les possibilités de rachat et d'émancipation de l'individu importent pour Pasolini bien plus que les discours idéologiques sur les classes sociales, et en cela il se distingue nettement des exigences d'un parti communiste qui reste encore largement marxiste. Une grande partie de la réflexion de Pasolini sur les éléments idéologiques tend à chercher une issue à la situation de grave crise civile et morale dans laquelle l'Italie s'enlise depuis le processus qu'il a appelé de "*disparitions des lucioles*"¹¹¹, la disparition d'un univers rural et de cultures locales absorbés par la société de consommation. Toute émancipation, tout salut pourrait-on dire, passe par une prise de conscience des individus des conditionnements et de la perte de soi impliqués par une modernisation non maîtrisée.

Pasolini ne renia jamais complètement l'engagement communiste de ses années de formation, mais il éprouva constamment le besoin de le dépasser, de le surmonter, pour ne pas se complaire dans un *conformisme des progressistes*¹¹² qui aurait épuisé son esprit critique et sa vigilance. A l'époque où le communisme officiel, institutionnel misait surtout sur le prolétariat organisé des villes industrielles, Pasolini préférait insister sur le monde paysan, avec ses codes et ses valeurs spécifiques, ou sur le sous-prolétariat des banlieues urbaines, des mondes que l'histoire, et la fin de l'histoire à la mode marxiste, tend à marginaliser.

Ce marxisme hétérodoxe est au cœur de l'engagement artistique et culturel de Pasolini, car il comprend que la culture progressiste de l'après-guerre a épuisé ses fonctions après les combats antifascistes.

¹⁰⁹ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 89.

¹¹⁰ SAPELLI G., op.cit., p. 174

¹¹¹ voir plus loin, p. 272 et suiv.

¹¹² *Scritti corsari*, op. cit., p. 98- 104.

Il n'est d'ailleurs pas question pour lui de céder au purisme abstrait des avant-gardes, surtout en Italie le "*Gruppo '63*"¹¹³ : à celles-ci il reproche de mener une lutte abstraite, purement linguistique, dans un horizon petit-bourgeois, en évitant la confrontation avec la réalité. Au contraire, l'engagement de Pasolini surgit de l'expérience directe, d'une implication directe et subjective :

« ...[le avanguardie] coltivano abitualmente la creazione poetica, cifrata, l'astrazione provocatoria. Si vogliono in rottura con qualsiasi psicologia. Non appena la reintroducono, le conferiscono un carattere oltranzistico, blasfematorio, a volte escrementale[...] La loro furia iconoclastica ha fatto perdere troppo tempo a troppi giovani, hanno interrotto stupidamente, per puro snobismo, lo sviluppo di tutta una corrente della cultura italiana. Hanno fatto il vuoto gratuitamente, per pura isteria del superamento[...] Si tratta soltanto di anarchia mentale e letteraria. Rompendo con ogni riferimento poetico alla vita reale, umana, essi confessano la loro impotenza a superare la propria parte di letterati neoaccademici. Alla fine, la loro letteratura viene consumata, dico bene, consumata, non letta »¹¹⁴.

Les avant-gardes littéraires, pour Pasolini, se complaisent dans un modernisme formel, vide de contenu et de projet, de véritable nouveauté. Dans leur tension vers le dépassement de la tradition elles oublient que le présent (et à plus forte raison le futur) sont fondés sur l'héritage des siècles. Elles restent attachées à un formalisme qui perd le contact avec la réalité, si bien que leur littérature risque de ne pas laisser de trace dans la culture, un fois qu'elle a été "consommée". Les avant-gardes prétendent de dénoncer l'aliénation et le désordre du réel par une littérature purement négative, en affirmant la fausseté des langages poétiques précédents : ainsi il ne font que rationaliser ce même désordre qu'elles dénoncent. Elles veulent contester le langage à cause de son caractère idéologique, lié à la structure économique et sociale, et ainsi dénoncer le caractère mystificateur du capitalisme. L'anti-capitalisme des avant-gardes avait beaucoup de points en commun avec les analyses pasoliniennes, mais Pasolini ne pouvait accepter la perte de l'expressivité et la tentative de dépasser la centralité du sujet : il leur reproche l'utilisation techniciste du langage et donc sa dégradation.

Pasolini ressent plutôt l'urgence de *dire*, d'exprimer un contenu, qu'il concerne sa vie privée ou ses opinions sociales et politiques. Et ce contenu cherche une forme adaptée, une

¹¹³ La néo-avant-garde italienne surtout active dans les années 50 et 60 comprenait un groupe d'auteurs qui n'avait pas d'objectifs homogènes et définis: ils revendiquaient globalement, avec le refus de la culture académique, le refus de l'idéologie capitaliste, et le goût de la provocation littéraire, linguistique et politique. Le "*Gruppo '63*" en particulier, qui n'avait pas de structure représentative officielle, était proche des courants marxistes, tout en préservant la liberté individuelle de chaque membre de mener sa propre bataille pour sa propre conception de l'avant-garde. Au "*Gruppo '63*" participèrent des auteurs comme Umberto Eco, Alberto Arbasino, Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, et d'autres, qui marquèrent la culture de cette périodes et des décennies suivantes.

¹¹⁴ *Saggi sulla politica...*, op. cit., pp. 1502-3. Le sujet sera repris plus loin ch. 4.

nouvelle langue capable de renouveler la tradition classique sans s'éloigner du réel, et sans sombrer dans la koiné médiocre et médiatique¹¹⁵.

A cause de cette polémique à propos des avant-gardes, Pasolini fut même accusé d'assumer des positions "réactionnaires", et en fait il a pu soutenir des opinions considérées comme indéfendables¹¹⁶, à l'opposé de ce qu'une gauche plus orthodoxe soutenait comme modernes et progressistes.

Mais ses interventions restent fondamentalement polémiques, visant avant tout à provoquer les intellectuels de la gauche conformiste, dont une partie de ses amis, Moravia, Calvino, Eco, pour les amener à percevoir ce que dans leur '*progressisme*' pouvait y avoir de fondamentalement *bien-pensant*. Il allait chercher dans une certaine nostalgie du Frioul, du monde rural, dans des cultures pré-bourgeoises et extra-occidentales, une diversité culturelle et dialectale menacée par un progrès destructeur. Sa nostalgie est transformée en force critique qui remplace le progressisme comme adhésion aveugle à la modernité, comme volonté de remplacer l'ancien par le nouveau : cette nostalgie est une position de résistance face à l'attrait de la nouveauté, devenue une obligation conformiste et uniformisante.

A cet égard l'«Abjuration à la trilogie de la vie»¹¹⁷ qui sort en même temps que son dernier film rend compte de sa capacité à comprendre la force du pouvoir t consumériste, capable d'instrumentaliser même la libération sexuelle et la tolérance, dès lors que chacun est assigné à son rôle de consommateur et que le sexe même devient une marchandise comme les autres.

Sa propre homosexualité le prédisposait à comprendre ce qu'il pouvait y avoir de faux et condescendant dans la fausse tolérance progressiste. Une tolérance qui cherchait à dissoudre dans la normalité et dans la normativité une sexualité vécue avant tout comme défi : ainsi Pasolini affirmait farouchement sa singularité, contre toute forme de "*conformisme de la rébellion*"¹¹⁸ qui est le meilleur complice de l'ordre établi.

Exemplaire à cet égard est sa réaction aux événements de *Valle Giulia*, qui fut l'épisode culminant du mythe de 1968 en Italie. Dans cette localité romaine, où se trouve la faculté d'architecture, a lieu le 1^{er} mars 1968 un important affrontement entre les forces de police et les étudiants. On parle de 3000 étudiants participants et de 200 blessés. Le parti communiste agit comme un frein, essaye d'empêcher les débordements, et il exprime l'opinion des

¹¹⁵ Cf. : "Nuove questioni linguistiche" dans *Empirismo Eretico*, op. cit., p. 5-24.

¹¹⁶ C'est-à-dire la polémique sur la révolte estudiantine ou le refus des avant-gardes.

¹¹⁷ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 71-76.

¹¹⁸ *ibidem*.

professeurs qui déplorent l'intervention de la police, aussi bien que de ceux qui la justifient. Le parti communiste, les socialistes et même les ailes plus à gauche de la DC condamnent les violences policières. La *Pravda* condamne la révolte (comme la presse de la droite la plus bourgeoise) en y voyant les échos des manifestations des mouvements des étudiants dans les pays du Pacte de Varsovie, notamment en Pologne, en Yougoslavie, puis, ensuite, plus tragiquement, à Prague.

Pasolini intervient avec un poème *Il Pci ai giovani*¹¹⁹ dans lequel il exprime sa rancune existentielle contre la bourgeoisie et sa solidarité envers le prolétariat, mais il considère que ce dernier est incarné par les policiers, tandis que la classe dominante est représentée par les jeunes étudiants qui miment la révolution : en disant «*je sympathisais avec les policiers*»¹²⁰, pauvres fils du sud, l'éloquence de Pasolini met en opposition tout au long du poème l'amour et la haine, le positif et le négatif. Pasolini se demande à quoi bon toute l'agitation de ces enfants gâtés, qui ne pourront jamais engager une révolution, mais il feraient mieux plutôt d'occuper le siège du Parti communiste, où il trouveraient une atmosphère petit-bourgeois qui pourrait les installer dans un rôle de nouveaux intellectuels :

*« Ma andate, piuttosto, figli, ad assalire Federazioni !
Andate a invadere Cellule !
Andate ad occupare gli uffici
del Comitato Centrale ! Andate, andate
ad accamparvi in Via delle Botteghe Oscure¹²¹ !
Se volete il potere, impadronitevi, almeno, del potere
di un Partito che è tuttavia all'opposizione
(anche se malconcio, per l'autorità di signori
in modesto doppiopetto, bocciofili, amanti della litote,
borghesi coetanei dei vostri stupidi padri)
ed ha come obbiettivo teorico la distruzione del Potere.
Che esso si decida a distruggere, intanto,
ciò che di borghese ha in sé,
dubito molto, anche col vostro apporto,
se, come dicevo, buona razza non mente...
Ad ogni modo : il PCI ai giovani !! »¹²²*

La critique du parti communiste ne pouvait être plus féroce, surtout si l'on considère que la bourgeoisie pour Pasolini est une maladie sociale et psychologique dont il est difficile de se débarrasser. Ici, on voit un parti formé de cadres embourgeoisés, et le mouvement de révolte des jeunes ne veut pas et ne peut pas se débarrasser de ce parti qui ne sait plus véritablement s'opposer au Pouvoir en place.

¹¹⁹ *Empirismo eretico*, op. cit., p.151

¹²⁰ "io simpatizzavo con i poliziotti", ibidem. C'est nous qui traduisons.

¹²¹ siège du Parti communiste, à Rome.

¹²² *Empirismo eretico*, op. cit., p. 155.

Le poème est très mal accueilli à gauche. En réalité ce poème révèle les bouleversements que la contestation a produits dans les rangs des intellectuels italiens. Pourtant quelques mois après, à propos de la répression policière des manifestations des étudiants à la Biennale de Venise, Pasolini prend résolument le parti des manifestants et dénonce les violences policières dans une lettre au Président du Conseil des Ministres Giovanni Leone :

« Lei dice che al Lido, da parte della polizia, "non vi è stata alcuna brutalità e violenza" [...] Io ero presente quella notte. E ho visto coi miei occhi le violenze della polizia [...] La polizia prendeva di peso i dimostranti e li gettava in mezzo alla folla dei teppisti e dei fascisti che li linciavano: letteralmente. Io stesso sotto la pioggia, al ritorno a Venezia ho aiutato a rasportare di peso un ragazzo che poi ha dovuto essere ricoverato all'ospedale con un principio di commozione cerebrale »¹²³

L'attitude du parti communiste fut tout sauf monolithique : certains courants communistes sympathisaient avec les étudiants, d'autres les condamnaient. Même la position de Pasolini a changé selon les situations et selon les aspects de la révolte qu'il traitait, comme nous venons de le voir.

En fait Pasolini gardait sa liberté d'esprit et de jugement même en face de lui-même : il n'hésitait pas à se contredire, à réajuster ses points de vue, à se mettre en question. Son amour de la réalité s'exprimait avant tout dans sa volonté d'adhérer à la réalité, la comprendre, sans forcément chercher à la faire rentrer dans des schémas logiques ou idéologiques préétablis¹²⁴.

Le secrétaire général du parti communiste Longo tenta de garder une position médiane, sans condamner les avant-gardes estudiantines, en essayant de tempérer leurs excès, et atténuer la distance avec ceux qui les condamnaient.

En effet, ce qui rapproche les étudiants et le parti c'est la perspective d'un communisme différent, à caractère libertaire et *révisionniste*, comme celui qui commence à s'exprimer à Prague, et dans lequel le parti italien se reconnaît volontiers. Longo se présente comme garant des contacts entre la gauche historique et les raisons des révisionnistes, et il exprime clairement son opposition à toute éventualité d'une intervention répressive soviétique comme en Hongrie en 1956. Tandis que le Kremlin semble accepter un compromis avec le régime pragois, l'invasion de la Tchécoslovaquie prend l'Europe par surprise, surtout Longo, qui se trouve justement à Moscou à ce moment. L'intervention est, alors, largement condamnée par

¹²³ PASOLINI, *Il caos*, Roma 1981, p. 53. Cette édition des écrits de Pasolini dans *Il tempo* contient toutes les interventions, dont *Saggi sulla politica e società* extrait seulement une partie des écrits.

¹²⁴ Nous traiterons de cette faculté de jugement du contingent dans le chapitre prochain.

le parti communiste italien.

Pasolini reste en tout cas beaucoup plus proche du mouvement étudiantin que la polémique de "Il PCI ai giovani!" ne le laisserait penser. Les étudiants sont vus comme un mouvement de masse anti-élitiste, une prémisses et une promesse du moment révolutionnaire mythique:

« ...un soffio di democrazia è sia pur stentatamente passato sull'Italia: e anche di questo quasi impercettibile soffio che è nata la ventata del Movimento Studentesco – non come movimento di élite, ma come movimento di massa – in quanto gli studenti, nella loro massa, si sono trovati quasi di colpo di fronte alla "coscienza dei propri diritti democratici". »¹²⁵

Et il n'hésite pas à le comparer à la Résistance comme moment de démocratie réelle, de participation populaire à un projet démocratique, dans un peuple traditionnellement soumis aux pouvoirs de toute sorte:

« Nel '44-45 e nel '68, sia pur parzialmente, il popolo italiano ha saputo cosa vuol dire – magari solo a livello pragmatico – cosa siano autogestione e decentramento, e ha vissuto, con violenza, una pretesa, sia pure indefinita, di democrazia reale. La Resistenza e il Movimento Studentesco sono le uniche esperienze democratiche-rivoluzionarie del popolo italiano. Intorno c'è silenzio e deserto: il qualunquismo, la degenerazione statalistica, le orrende tradizioni sabaude, borboniche, papaline... »¹²⁶

Mais le jugement le plus dur retombe plutôt sur sa propre génération, qui n'a pas su léguer à ses jeunes une démocratie viable, et qui n'a pas su saisir l'occasion d'un changement radical. En 1969, le jugement de l'artiste est net, mais il ne perd pas l'espoir:

« È stato un anno di restaurazione. Ciò che è più doloroso constatare è stata la fine del Movimento Studentesco, se di fine si può parlare (ma spero di no). In realtà la novità che gli studenti hanno portato nel mondo l'anno scorso (i nuovi aspetti del potere e la sostanziale e drammatica attualità della lotta di classe) ha continuato a operare dentro di noi, uomini maturi, non solo per quest'anno, ma, credo, ormai, per tutto il resto della nostra vita. Le ingiuste e fanatiche accuse di integrazione rivolte a noi dagli studenti, in fondo, erano giuste e oggettive. »¹²⁷

L'attitude double du poète à l'égard du mouvement des étudiants reflète la dynamique contradictoire de sa structure rationnelle, mais aussi sa dualité existentielle : d'un côté la pulsion régressive, antimoderniste et de l'autre l'utopie progressiste et révolutionnaire. Le rôle

¹²⁵ *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit. p.1139.

¹²⁶ *ibidem*, pag.1118.

¹²⁷ *ibidem*, p. 1252.

du poète peut devenir action sur le réel, volonté de dépassement du système en place, une forme de la praxis, mais il ne peut réussir sans une résistance infatigable à la destruction du passé, destruction impliquée par la culture du nouveau capitalisme.

Pour l'intellectuel Pasolini la poésie est la plus haute expression de sa nature, mais elle est aussi en conflit inévitable avec le communisme: même si la poésie peut se présenter comme rupture de l'ordre présent, elle n'en est pas moins une synthèse d'un passé considéré comme civilisation éternelle et supérieure, dont on ne peut pas se passer, alors que le communisme se veut mutation radicale par rapport à ce même passé. Le poète, fils de cette culture bourgeoise, formé et nourri d'elle, s'installe inévitablement dans la tension de ce conflit sans solution, incapable de changer sa propre conscience, incapable de l'accepter, figure donc éminemment incapable d'intégration. En effet comme l'explique Walter Siti¹²⁸ dans la postface à *Tutte le poesie*, le conflit principal de Pasolini porte essentiellement sur une question psychologique, qui se projette vers l'extérieur, vers la société : Pasolini a besoin d'affirmer son individualité et en même temps de participer à la société, un besoin d'affirmer sa différence et d'être reconnu en tant que différent. Il ne supporte ni l'indifférence, ni la tolérance, ni l'intégration. Il se voit comme un poète parce que cette identité transforme sa différence en exception, et lui permet d'échapper à la *normalité* et à l'indifférence.

Sa marginalité est en même temps ce qui le condamne et ce qui le sauve, face à soi-même et face à la société, et elle lui permet d'extérioriser ses conflits intérieurs et de prendre du recul face à une société qui impose ses modèles de manière de plus en plus sournoise et totalitaire.

Ses interventions directes sont sans doute la seule alternative pour un artiste convaincu que la littérature (et le cinéma) a été dévoyée et transformée en marchandise par le néocapitalisme. Ses interventions, très polémiques, contestant généralement le point de vue *orthodoxe* (souvent communiste), commencent par la controverse à propos de la contestation étudiantine en 1968, texte qui devient l'emblème du rôle contradictoire et virulent que Pasolini devait jouer dans la culture italienne jusqu'à sa mort. Dans le poème "*Le PCI ai*

¹²⁸ « La scissione principale in Pasolini non è, come spesso si dice, quella tra razionalità e passione : è piuttosto quella tra due parti inconscie di sé. Una parte lo spinge a distruggere qualunque società, ad affermarsi come unico individuo sulla terra ; l'altra lo spinge a sentirsi cittadino della polis, a provare un dolore e una rabbia assolutamente pre-razionali di fronte all'ingiustizia collettiva. Se provasse impulsi antisociali e li censurasse consciamente, potrebbe tacerli – così invece è costretto a chiedere di partecipare alla vita di tutti, mantenendo la propria psicologia di inappartenente. Il non poter fare delle proprie azioni una norma generale non lo ha mai indotto al silenzio ; anzi, per lui la amoralità diventa condizione dell'impegno. E' quello che continua a ripetere (e ogni volta si stupisce che non lo capiscano) durante le polemiche : le opinioni che lui sostiene sono tinte di quello che lui è (sono « atti » del Poeta) ma non per questo se ne deve svilire il valore cognitivo. Cerca di « volgere al bene » le proprie pulsioni distruttive, traducendole in odio per il padre, odio per i ricchi, odio per la coppia eterosessuale consumista, eccetera ; ma la verità gli fa travalicare ogni volta il punto di equilibrio raggiunto, lacerandolo ancora e per sempre tra i due estremi irragionevoli, del legislatore universale e dell'anarchico. O carnefice o vittima – o possedere (il mondo) o esserne posseduti, tertium non datur. », "L'opera rimasta sola", p. 1929.

giovani !”, publié à l’origine dans *Nuovi argomenti*, Pasolini attaque les étudiants en tant que bourgeois, fils de bourgeois, favorisés par les médias, bourgeois, eux aussi. Mais ensuite il prend le parti de la révolte estudiantine face aux pouvoirs policiers.

En fait, dans les décennies précédentes comme dans les dernières années, Pasolini ne change pas vraiment d’attitude, celle de la provocation: il questionne les certitudes et les clichés, provoquant le débat sur les non-dits de la culture. Mais la position du parti communiste a changé: désormais celui-ci représente l’*establishment*, surtout culturellement, dans une période où la plupart des intellectuels sont proches de ce parti. La deuxième partie des années 60 et les années 70 voient surgir plusieurs partis et mouvements extra-parlementaires qui attaquent le parti communiste sur sa gauche, car il le considèrent trop modéré, réformiste, et incapable de s’engager sur une voie décidément révolutionnaire.

Pendant cette période on a souvent parlé d’*hégémonie* du parti communiste, à cause de son activité culturelle, très poussée, sa capacité de mobilisation: le parti parrainait prix littéraires, institutions artistiques, journaux et revues pour tout type de public. L’historien De Felice parle même d’une *mode*, à propos de ce que lui semble l’engouement des intellectuels pour le parti communiste:

« *Parlando di moda del giorno ci riferiamo soprattutto a certi intellettuali. Ammetto, e spero, che in certi casi la loro sia una scelta consapevole. Purtroppo ho l'impressione, però, che molti votino comunista nel timore di perdere la qualifica di uomini di cultura* »¹²⁹

Son influence dérivait surtout de sa capacité d’agréger les différentes composantes de la critique sociale et politique, là où la Démocratie Chrétienne avait renoncé à tout élan idéologique, pour se transformer dans le gestionnaire prudent d’un pouvoir qui s’appuyait avant tout sur l’influence de l’église catholique. Sous l’influence des écrits de Gramsci, le parti communiste donnait un grand relief à la culture et à la formation des masses populaires. Dès l’après-guerre jusqu’à sa transformation en *Partito Democratico della Sinistra* (1991), la vie culturelle en Italie a toujours du se confronter à ce parti qui a su se proposer comme référence, ou même comme cible de contestations et critique, mais, en tout cas, incontournable.

Ce rôle hégémonique est aussi le résultat de la modération voulue de 1948 par Togliatti, et ce qui mènera à la prolifération des mouvements d’extrême gauche, souvent d’origine estudiantine, d’avant-gardes aux références multiples, une myriades de groupes dont une

¹²⁹ L. FURNO, "Renzo De Felice: appello a non votare per il Pci", in *La Stampa*, 3 juin 1976, cité par Nello AIELLO, *Il lungo addio*, Bari, Laterza, 1997, p. 117. Le livre de Aiello présente une analyse approfondie de l’évolution du parti communiste dans la société italienne de 1958 à 1991.

partie s'agrègera autour de partis comme le *Partito Radicale* ou le *Partito Democratico di Unione Popolare*, tandis que d'autres comme *Lotta Continua* et *Avanguardia Operaia* seront le creuset où se forgeront ensuite les idéologies du terrorisme de gauche.

La position de Pasolini reste hautement ambivalente. Il critique le mouvement des étudiants, mais il travaille avec eux dans un film militant, *Dodici dicembre*¹³⁰, avec *Lotta continua*, organisation d'extrême gauche, et en collaborant au journal *Il Manifesto*. Sa collaboration avec ces mouvements d'extrême gauche lui valurent des plaintes pour désobéissance aux lois de l'Etat et apologie de délit en tant que directeur responsable du journal *Lotta continua*, et en même temps, Pasolini essayait les critiques d'une partie de l'extrême gauche qui reprochait au film son manque de thèse général et d'un discours politique articulé. Cette ambivalence représente aussi les difficultés de toutes une société qui voit alors commencer les années difficiles marquées par la récession économique, les grèves, l'inflation, les tensions politique et finalement, le terrorisme. D'un côté Pasolini se voit dans le rôle du provocateur contre l'*establishment*, dénonçant la mentalité fasciste et cléricale, et d'un autre côté, en déclarant sa méfiance envers l'art militant et idéologique, le moralisme et le rationalisme, il ne peut s'aligner sur ces jeunes militants qui demandent justement un art politique, fonctionnel à l'idéologie.¹³¹

Ainsi il reste seul dans ses positions iconoclastes, en s'attirant la colère de ses propres amis, étant plus proche des arguments développés à l'étranger¹³² par Foucault et Barthes, ou Marcuse, par exemple: sa critique contre la société néocapitaliste, gouvernée par un pouvoir subtile et une répression qui passe par la parole et l'altération du système de valeurs, reprend les analyses de Michel Foucault; la consternation face à l'uniformisation des hommes témoigne de ses lectures de *L'homme unidimensionnel* de Marcuse; et les lectures sémiologiques de la culture montrent l'influence de la lecture de Roland Barthes. Il était pourtant convaincu que la situation italienne était structurellement différente à cause d'un parcours historique spécifique; à propos du changement de valeurs entre une société préindustrielle et le néocapitalisme contemporain, il écrit :

« Questa esperienza è stata fatta già da altri stati. Ma in Italia essa è del tutto particolare, perché si tratta della prima unificazione reale subita dal nostro paese ; mentre negli altri paesi essa si sovrappone, con una certa logica, all'unificazione monarchica e alla ulteriore unificazione della rivoluzione borghese e industriale. Il trauma italiano del contatto tra

¹³⁰ *12 dicembre, 1972. Un anno dopo la strage*, di Giovanni BONFANTI, da un'idea di Pier Paolo Pasolini, versione tagliata e rimontata nel 1995 dal Fondo P.P. Pasolini, con la collaborazione di Adriano Sofri.

¹³¹ Naomi GREENE, "Pasolini: organic intellectual?" dans *Italian Quarterly*, 1990, p. 97.

¹³² Le sujet des rapports de Pasolini avec ces auteurs sera traité ensuite, avec l'analyse du rôle de l'intellectuel, voir ch.2.

l'arcaicità pluralistica e il livellamento industriale ha forse un solo precedente : la Germania prima di Hitler. Anche qui i valori delle diverse culture particolaristiche sono stati distrutti dalla violenta omologazione dell'industrializzazione : con la conseguente formazione delle enormi masse, non più antiche (contadine, artigiane) e non ancora moderne (borghesi), che hanno costituito il selvaggio, aberrante, imponderabile corpo delle truppe naziste. »¹³³

En fait il voit dans une modernisation trop rapide la cause d'une société profondément, culturellement, totalitaire, fasciste dans les différentes formes possibles, au-delà de la forme classique dépassée par la deuxième guerre mondiale. Il accuse ainsi le parti communiste et la gauche en général de soutenir une idéologie du "*développement sans progrès*", impliquant les formes d'abrutissement consumériste "*dont la figure a été formée et fixée désormais dans le contexte de l'industrialisation bourgeoise*"¹³⁴.

Pour Pasolini le "*développement*" est une exigence bourgeoise, due à la nécessité de l'industrie d'écouler les biens produits, une exigence donc purement économique qui tend à transformer le citoyen en consommateur, avec la complicité des masses pour lesquelles ce *développement* signifie promotion sociale et libération. Mais ce développement n'est pas le "*progrès*", qui implique une conception plus ouverte, culturelle et authentique : la conscience de la possibilité de dépasser une société d'exploités et d'exploitants, un horizon de liberté et d'autonomie d'un peuple qui ne soit plus seulement une masse de consommateurs:

« Il 'progresso' è dunque una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo 'sviluppo' è un fatto pragmatico ed economico. »¹³⁵

L'Italie du début des années 70 est traversée par des tensions contradictoires entre les exigences revendiquées par le mouvement de 1968-69 et la crise du système politique, incapable de les porter, ou même de les reconnaître.

Le miracle économique italien entre les années 1958 et 1963, un des plus rapides de l'après guerre européen, a transformé l'Italie rurale et sous-développée en un pays industriel moderne, mais avec des énormes inégalités structurelles, non seulement entre le Nord et le Sud de la péninsule, mais aussi entre les différentes couches de la société, qui ne disposaient pas du même accès à la culture ou à la consommation. La conscience de ces écarts et la marginalisation des cultures traditionnelles créait une insatisfaction grandissante avec son corollaire de violence et délinquance. Le nouveau conformisme consumériste essaie d'établir l'uniformisation des individus et des groupes sociaux par l'identification à l'objet possédé,

¹³³ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 407.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 457.

¹³⁵ *Ibidem.*, p.456.

laissant de côté les spécificités individuelles et culturelles qui s'enracinent dans l'histoire et l'environnement social. Le nouveau système de consommation veut diluer les conditionnements des cultures traditionnelles que l'ouvrier porte (qu'il émigre vers le nord ou pas) et qui ne sont pas compatibles avec un système industriel moderne visant l'efficacité économique.

Les conflits sociaux se mêlent à une course effrénée à la promotion sociale liée aux nouveaux modèles de consommation à outrance, tandis que la classe politique n'arrive pas à proposer de nouveaux projets de société, en devenant un simulacre de pouvoir, de plus en plus éloigné des exigences de la société civile.

Dans le même temps la crise monétaire internationale aiguise les tensions: en 1971 Nixon décide de suspendre la convertibilité du dollar en or, sanctionnant la fin de l'équilibre monétaire établi après la deuxième guerre mondiale par les accords de Bretton Woods. La dévaluation du dollar s'ensuit, enclenchant une inflation qui devait marquer la planète pendant toute une décennie.

Cet évènement marque la fin de l'âge d'or du capitalisme et de la relative stabilité économique que les accords d'après-guerre avaient produite.

La crise qui s'ensuivit fut aggravée dans les années 70 par les deux crises pétrolières. Cette période eut des conséquences plus dramatique en Italie qu'ailleurs, car le boom économique y avait été plus spectaculaire, étant donné l'état d'arriération du pays: plus grand avait été le miracle économique italien, et plus forte et radicale y sera la crise. Stagnation, inflation et récession commencent à se propager dans les sociétés industrialisées, à la sortie des "*trente glorieuses*" qui avaient vu une amélioration constante des niveaux de vie des populations et une large diffusion d'une nouvelle culture des valeurs démocratiques.

1.3. La stratégie de la tension

Les conflits sociaux et la crise des institutions sont ressentis assez nettement par une partie de la classe politique. Par exemple au début de 1970, le secrétaire di Pci Luigi Longo trace un bilan des agitations ouvrières et estudiantines des années précédentes avec une certaine clarté et autocritique. Il se rend compte que le parti n'a pas su répondre aux attentes de la

population. Il dit que de ces mouvements émerge :

« ...il bisogno che le masse sentono di partecipare. E di partecipare non passivamente, ma come massa combattiva, cratrice di forme di lotta, di obiettivi, di ricerca [...] La partecipazione viene rivendicata non solo nei confronti delle autorità costituite e di governo, ma in tutte le organizzazioni, fino a manifestarsi in forme di critica e opposizione dei vertici costituiti. C'è già implicito un elemento di critica nel fatto che determinate masse sono sfuggite alla nostra organizzazione. »¹³⁶

En face de ces exigences, les choix de la classe politique (au pouvoir et à l'opposition) restent enfermées dans le court terme, dans la recherche d'un consensus purement politiques, dans des formes de clientélisme et des changements de pure façade.

Les affrontements sociaux sont à ce moment-là aggravés par ce qui a été appelé la "*stratégie de la tension*" : une stratégie élaborée dans le but de pousser l'opinion publique vers la droite, vers une recherche d'ordre, qui aurait pu justifier un coup d'état. Cette déstabilisation avait pour arrière plan la guerre froide, et la nécessité pour les USA de maintenir l'Italie (et d'autres pays aussi) dans l'orbite occidentale. Cette stratégie prévoyait un réseau de personnes infiltrées dans les services secrets ; ce réseau était destiné à soutenir des groupes de terroristes, afin de pousser à l'instauration d'un régime policier pour le maintien de l'ordre public.

Les tentatives de coup d'état n'avaient d'ailleurs pas¹³⁷ manqué : de celle du général De Lorenzo en 1964, commandant des *Carabinieri*, jusqu'au *golpe Borghese*, en décembre 1970, tentative de coup d'état par le général Borghese expert en lutte contre la guérilla. Derrière ces tentatives on décelait l'ombre des services secrets italiens, mais aussi les manœuvres de la CIA, visant l'instauration en Italie d'un régime proche de celui des Colonels en Grèce et du franquisme en Espagne¹³⁸.

L'attentat de *Piazza Fontana*, le 12 décembre 1969 ouvre la saison des violences et des agressions d'escouades de militants, mais aussi une période de faiblesse des institutions de l'état. Une bombe à la *Banca dell'Agricoltura* à *Piazza Fontana* explose en faisant 16 morts et 88 blessés; en même temps d'autres bombes éclatent à Rome, faisant encore quelques dizaine de blessés.

Pasolini, de l'île de Patmos en Grèce, écrit:

« è giunto fino a Patmos sentore

¹³⁶ riunione della direzione de Pci dell'8 gennaio 1970; cit par Crainz, op.cit., p. 412.

¹³⁷ Cf. : CRAINZ, op. cit., p. 363-411.

¹³⁸ voir aussi le film documentaire *Mon meilleur ennemi* DVD, de Kevin Macdonald, Wild Bunch distribution, 2007.

*di ciò che annusano i cappellani
i morti erano tutti dai cinquanta ai settanta
la mia età fra pochi anni
[...]
ci sono là marcite; e molti pioppi. Venendo di là,
vestivano di grigio e marrone; la roba pesante,
che fuma nelle osterie con le latrine all'aperto... »¹³⁹*

Pasolini continue ensuite son chant de mort, en évoquant une à une toutes les victimes âgées et innocentes.

La police s'oriente d'emblée vers les milieux de la gauche extrémiste ou vers les anarchistes, et arrête rapidement les anarchistes Pietro Valpreda et Giuseppe Pinelli. La "version officielle" de la police, de la magistrature et du gouvernement est acceptée dans le pays, mais ce sera la dernière fois que la population et la presse feront confiance aux déclarations officielles.

Pinelli tombe de la fenêtre du quatrième étage de la *Questura*¹⁴⁰ de Milan, victime, selon la version officielle, de sa propre culpabilité, qui l'aurait poussé au suicide.

Dans ce climat les escadrons néofascistes lancent une offensive dans toute l'Italie: des groupes plus ou moins organisés agressent des militants de gauche et les sièges des sections du Pci, comme le signalent les Préfets de diverses villes et il en attribuent la faute aux extrémistes de gauche.

Comme le raconte Adriano Sofri¹⁴¹ dans ses mémoires:

« Tutto ciò che avvenne nelle ore successive ci apparve l'inevitabile completamento della strage e della sua matrice: la pista rossa, le accuse agli anarchici, la deplorazione del disordine sociale. Era il copione. Ma il copione riservava anche un altro colpo di scena, un'altra irrimarginabile ferita [...] Pinelli era la vittima plateale e finale di quella macchinazione che aveva depresso – contro le nostre lotte e speranze, contro l'umanità in cui confidavamo – la bomba di piazza Fontana »¹⁴²

Les mouvements de la gauche extrémiste savaient d'être dans le collimateur du pouvoir, et craignaient une dégradation de la situation.

Le problème n'est pas seulement l'importance des secteurs de institutions impliqués dans cette œuvre de déstabilisation du pays, mais surtout l'ampleur du soutien à cette politique dans tous

¹³⁹ In *Transumanar e organiser*, op. cit., p.68.

¹⁴⁰ L'ensemble du commandement des services de police, correspondant aux préfet de police parisiens.

¹⁴¹ Leader du mouvement ouvrier extra-parlementaire *Lotta Continua*. Condamné pour acte de terrorisme, il s'est toujours déclaré innocent.

¹⁴² CRAINZ, op. cit., p.363.

les organes de l'Etat et une grande partie de l'establishment. L'anticommunisme était la doctrine indiscutable, et la lutte contre l'extrémisme se devait d'être implacable. Comme le dit Giulio Andreotti :

*« io credo che ci fosse nei servizi segreti e in alcuni apparati la convinzione di essere impegnati in una guerra santa, investiti da una missione sacra. E che tutto quel che poteva passare per anticomunismo fosse meritorio ».*¹⁴³

Les résistances internes à la magistrature et aux appareils d'Etat feront obstacle à la recherche des vrais responsables du massacre de piazza Fontana, mais la gauche avait engagé dès 1970 sa bataille pour la vérité.

Les événements des années suivantes devaient discréditer de plus en plus le pouvoir en place et les "versions officielles". La tentative de *golpe Borghese*, la tentative des réseaux néofascistes parallèles aux service secrets dit "*La rosa dei venti*", les attentats aux banques (Milan 1969 et 1973) et aux trains (*Italicus* en 1974 à Bologne, puis en 1980 à la gare de Bologne) et les violences des franges extrémistes de droite, portèrent au grand jour les manœuvres de l'éversion "*noire*", fasciste, derrière les organes de l'état.

En réaction à cette violence se forment à partir de 1972, à partir des groupes extra-parlementaires de gauche, les premières factions des Brigades Rouges, engagés dans un combat pour construire un réseau de résistance de gauche : les attaques et les assassinats ciblés de représentants des parties les plus en vue du pouvoir de la droite ou du pouvoir économique, ouvrent la période des « *années de plomb* ».

Ces années résultent aussi des influences de la situation internationale, avec les tensions dues à la situation du Moyen Orient à la crise pétrolière et la perte de crédibilité du pouvoir américain suite au Watergate¹⁴⁴.

C'est dans cette atmosphère de tensions croissantes, nationales et internationales que le Pci de Berlinguer décide de sa stratégie du compromis historique, en engageant le parti dans la voie de la participation au pouvoir, dans l'espoir d'un changement, sans véritablement prendre en compte les limites de cette politique, et le prix à payer.

Mais à ce moment ce choix semble capable de débloquer la situation de plus en plus critique du pays, quand en même temps la crédibilité du pouvoir démocrate-chrétien s'affaiblit à fur et

¹⁴³ ibidem, p.378

¹⁴⁴ Le scandale du Watergate implique le président américain Nixon dans une affaire de mise sous écoutes illégales des membres du parti démocratique, qui était à l'opposition. Le scandale, éclaté en 1972, conduit à la démission du président en août 1974.

à mesure que les trames de l'extrême droite venaient à la lumière, avec leurs liens à un système en pleine dégénérescence.

Le système en place apparaissait complètement inadéquat face à la crise sociale et économique, tandis que les processus de modernisation de la culture remplaçaient le conservatisme traditionnel et ses méthodes pré-modernes. La gauche semblait de plus en plus une ressource et non plus un danger pour les institutions, ébranlées par les massacre de Brescia (1974), les bombes néofascistes, les assassinats des Brigades Rouges, et surtout les mensonges d'Etat, les scandales qui s'enchaînent et la corruptions.

En novembre 1974, Pasolini publie son célèbre acte d'accusation de la classe politique "*Che cos'è questo golpe?*"¹⁴⁵, qui souligne la méfiance contre un pouvoir épuisé et affaibli. Berlinguer releva aussi qu'il y a, à ce moment-là :

*« ...un quadro molto torbido di progetti e tentativi eversivi. La situazione del paese tenderà ad aggravarsi [...] ci troveremo di fronte a nuovi rischi. In relazione ad essi, si pone il problema di dire cose precise a tutti [...] e cioè che la democrazia in Italia sarà difesa con tutti i mezzi e su tutti i terreni. C'è anche il problema di che cosa deve essere chiaro nelle masse per ogni evenienza. La cosa fondamentale è che innanzitutto si deve bloccare il paese: lo sciopero generale. Questa idea deve cominciare a circolare »*¹⁴⁶

Le secrétaire du parti communiste est pessimiste sur l'évolution de la démocratie italienne, mais il confirme que le parti est prêt à bloquer le pays par la grève générale, si nécessaire.

Les partis et les institutions sont de plus en plus éloignés des préoccupations quotidiennes des populations, et impuissantes face au terrorisme. Elles souffrent d'un déficit de crédibilité et, en conséquence, de légitimité : le pays observe des manœuvres politiciennes et une gesticulation irresponsable¹⁴⁷.

1974 sera l'année du referendum sur le divorce ; ensuite en 1975 il y aura les élections administratives, puis en 1976 les élections politiques: ces trois événements sanctionnent le changement radical d'axe politique en Italie : le pays semblait donner raison à la politique de Berlinguer, le seul qui pouvait encore incarner une nouvelle confiance dans la politique. Dans

¹⁴⁵ Voir plus loin, ch.5.2.1. p. 302-303.

¹⁴⁶ Procès verbal de la Direction du Pci du 7/11/74; cf. CRAINZ, op. cit., p.485.

¹⁴⁷ Giampaolo Pansa, journaliste influent et futur commente en 1973 :

"i partiti oggi di garanzie ne danno poche [...] Sono organismi chiusi: li guidano leader suscettibili che giudicano qualunque tutto quanto non rientra nei loro schemi [...] L'Italia di oggi ha con i partiti un rapporto di tipo nevrotico: pretende sempre di più da loro, ritenendoli onnipotenti, e nello stesso tempo li stima sempre meno. Di qui il fatalismo, la disperazione rassegnata, la sfiducia della gente, e infine quel 'rifiuto di credibilità' che vanifica qualsiasi sforzo di buon governo"

la réunion du Pci de juin 1974, Alessandro Natta explique:

« ...siamo arrivati a un punto limite e non solo per la situazione economica ma per il funzionamento degli istituti, della machina dello stato, dei partiti. Il senso del marasma è generale, e si avverte fra gli stessi dirigenti Dc. Dall'altra parte c'è l'autorità politica e morale del Pci. Ci dicono: avete il vento in poppa, e noi questo vento dobbiamo saperlo usare non solo nel nostro interesse ma per contribuire alla soluzione dei problemi del paese »¹⁴⁸

Le referendum sur le divorce révéla la distance existante entre la population et une classe politique en pleine dégénérescence, ouvrant sur une crise politique décisive. Le referendum sur le divorce obtient une large majorité (presque 60% sur une participation de 88% de l'électorat¹⁴⁹) à faveur de la loi (disant donc "no" à l'abrogation de la loi). La société civile se montre plus avancée que la classe politique: la DC ne représente que des parties arriérées et étriquées de la société, tandis que le Pci porte la voix d'une Italie plus moderne et civile.

Toutefois, comme le voit Pasolini, ce referendum fait aussi apparaître le côté obscur de cette modernisation, dans le conformisme d'une culture qui subit une "mutation anthropologique" sans avoir su, ni avoir pu, élaborer un système de valeurs porteur de son histoire et de son futur:

« La mia opinione è che il 59% dei 'no' non sta a dimostrare, miracolisticamente, una vittoria del laicismo, del progressismo, della democrazia, niente affatto. Esso sta a dimostrare invece due cose: 1) che i ceti medi sono radicalmente, antropologicamente cambiati: i loro valori positivi non sono più quelli sanfedisti e clericali ma sono i valori [...] dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano [...] L'Italia contadina e paeloindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che attende di essere compato da una completa borghesizzazione del tipo che ho accennato (modernizzante, falsamente tollerante, americaneggiante,...). Il 'no' è stata una vittoria, indubbiamente. Ma la indicazione che esso dà è quelle di una 'mutazione' della cultura italiana: che si allontana tanto dal fascismo tradizionale che dal progressivismo socialista »¹⁵⁰

Alors que Berlinguer et le Pci craignaient le référendum à cause de la possible influence de l'Église – farouchement contraire au divorce - Pasolini avait prévu la victoire des gauches progressistes au referendum, mais son interprétation de ce phénomène culturel est

¹⁴⁸ CRAINZ, op. cit., p. 523

¹⁴⁹ la plupart de referendum en Italie sont de type "abrogatif": la question posée à l'électorat est l'abrogation d'une loi déjà votée, le "no" indique donc la volonté de conserver la loi, dans ce cas la loi qui permettait le divorce.

¹⁵⁰ "Gli italiani non sono più quelli", in *Il corriere della sera*, 10 juin 1974, in *Scritti Corsari*, p. 158.

foncièrement différente :

« In realtà tuttavia c'è stato, e c'è, in Italia un nuovo Fascismo che fonda il suo potere proprio Sulla promessa della "comodità e del benessere"... »¹⁵¹

La victoire à ce referendum signifie que l'analyse de Pasolini était plus proche de la réalité que celle d'un parti censé garder un enracinement dans sa base électorale : c'est un échec de la politique globale des partis de gauche, qui se démontrent trop loin de la réalité.

L'année suivante en 1975, était aussi promulgué le nouveau droit de la famille qui mettait fin à des discriminations anciennes, donnait à la femme un nouveau rôle à l'intérieur de la famille et abolissait la figure moyenâgeuse du "délit d'honneur".¹⁵²

Entre les élections administratives de 1975 et les politiques de 1976, le rôle prépondérant du Pci fait espérer en un changement réel et radical de l'horizon politique: c'est la saison du "sorpasso", le dépassement de la Dc par le parti communiste, qui maintînt la population collée aux écrans de télévisions pendant le dépouillement des urnes.

Les campagnes électorales du Pci insistent sur la fracture entre le gouvernement corrompu et sclérosé de la Dc, et l'espoir d'un gouvernement communiste aux mains propres, capable d'offrir de nouveaux horizons à la société civile. Pasolini perçoit le changement dans le climat politique et dépeint les relents de la déconfiture annoncée sur les visages des vieux dirigeants:

« Tutti i miei lettori si saranno certamente accorti del cambiamento dei potenti democristiani: in pochi mesi, essi sono diventati delle maschere funebri [...] i nostri potenti continuano imperterriti i loro sproloqui incomprensibili: in cui galleggiano i flatus vocis delle solite promesse stereotipe. »¹⁵³

« Ho visto alla televisione per qualche istante la sala in cui erano riuniti in consiglio i potenti democristiani che da circa trent'anni ci governano. Dalle bocche di quei vecchi uomini, ossessivamente uguali a se stessi, non usciva una sola parola che avesse qualche relazione con ciò che noi viviamo e conosciamo. Sembravano dei ricoverati in un universo concentrazionario: c'era qualcosa di morto anche nella loro stessa autorità »¹⁵⁴

De plus, en 1975, la loi avait baissé l'âge de la majorité légale, permettant le vote à partir de 18 ans, et le Pci comptait sur les voix des jeunes qui avaient participé aux mouvements de la

¹⁵¹ *Scritti corsari*, op. cit., p. 29.

¹⁵² Le "delitto d'onore" constituait une forte atténuante dans la motivation d'un crime commis dans le but de préserver l'honneur, ou la réputation, d'un homme, surtout en cas d'adultère de la femme. Voir à cet égard le film *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi (1961)

¹⁵³ "L'articolo delle luciole" in *Scritti Corsari*, op. cit., p. 409.

¹⁵⁴ "I Nixon italiani" in *Scritti Corsari*, op. cit., p.412.

fin des années 60 et qui avaient muri une conscience politique orientée à gauche.

Dans les deux élections la distance entre la Dc et le Pci se réduisait à 2 points seulement (à faveur de la Dc) mais ces 2 points étaient compensés par l'augmentation du parti socialiste, qui se ralliait aux forces de gauche pour appeler à l' "*alternative de gauche*", en coalition avec les quelques points des partis d'extrême gauche. En tout, la gauche atteignait en 1975 le 47% de l'électorat, qui, dans un système de proportionnelle pure, représentait une véritable victoire.

Le régime qui a gouverné l'Italie pendant trente ans semble en dégénérescence, et ce sera Aldo Moro qui tentera d'expliquer aux Etats Unis le changement du parti communiste, son virage réformiste : celui-ci ne menace pas les équilibres internationaux, comme le craint Henry Kissinger, qui ne voit pas comment un gouvernement communiste pourrait rester dans l'OTAN:

« Stanno cercando di essere moderati [...] e molti cominciano a pensare che i comunisti siano dei socialdemocratici, anche gente di affari lo pensa. I comunisti fanno appello a tutte le classi [...] Dovete tener conto dell'opinione pubblica in Italia. La gente ascolta i loro discorsi e li percepisce come parte di un processo in atto, in linea con la distensione: le barriere contro i comunisti non vengono più viste così grandi e resistenti come in passato [...] quello che devo ricordare, signor Presidente, è che non tutti coloro che votano comunista sono comunisti. Molti di loro sono in favore della libertà, delle libertà. »¹⁵⁵

Aldo Moro explique que le processus de “distension” en cours entre les Etats Unis et l'URSS implique un assouplissement des positions des communistes italiens, qui se rapprochent des sociaux-démocrates, et ne mettent plus en question la structure démocratique et pluraliste des institutions.

Berlinguer aussi se rendait parfaitement compte des difficultés que le virage à gauche de l'Italie rencontrait auprès de l'Otan, et s'empressait alors de rassurer les partners atlantistes :

« ... mi sento più sicuro stando di qua [...] non appartenendo l'Italia al Patto di Varsavia, da questo punto di vista c'è l'assoluta certezza che possiamo procedere lungo la via italiana al socialismo senza alcun condizionamento »¹⁵⁶

Berlinguer revendiquait l'autonomie dans ses rapports avec l'URSS, et prônait plutôt une politique d'ouverture vers le centre-gauche, voire vers la DC, pour un partage de la gestion, un "*compromis historique*" qui aurait permis une insertion progressive du Pci dans le gouvernement. Le danger de cette politique était alors la trahison à l'égard des attentes de

¹⁵⁵ Aldo Moro, cit. par CRAINZ, op. cit. p. 531

¹⁵⁶ ibidem, p. 533.

changement qui avaient provoqué le virage de l'électorat. La nouvelle politique du Pci semblait se conformer à une forme de continuité du pouvoir, qui affaiblissait la volonté de rupture:

« ...invece di un salto di qualità, che doveva avere un rigore giacobino, abbiamo avuto la continuità : errore forse pari a quello compiuto nel passaggio dal fascismo al post- fascismo [...] Si è determinato uno squilibrio grave tra il progetto rinnovatore della sinistra e la pratica quotidiana. I comunisti sono entrati nel gioco del 'quadro politico' di cui Moro è maestro »¹⁵⁷

Dans ce contexte semblait clairement fondée l'exigence exprimée par Pasolini d'un Procès au pouvoir, dans un article du 24 août 1975, un procès éthique, avant d'être politique ou judiciaire : un lieu symbolique dans lequel il fallait réécrire dans la conscience collective les règles communes du vivre ensemble. Pasolini énumère la longue liste des crimes politiques, éthiques, sociaux, des dirigeants démocrates-chrétiens et explique:

« Non si può non solo governare, ma nemmeno amministrare senza dei principi. E il partito democristiano non ha mai avuto dei principi [...] una massa ignorante (e lo dico col più grande amore per questa massa) e una oligarchia di volgari demagoghi dalla fame insaziabile, non possono costituire un partito con un'anima... »¹⁵⁸

« ...ciò che al contrario il Processo renderebbe chiaro – folgorante, definitivo – è il contesto in cui governare non è più quello clerico-fascista, e che proprio nel non aver capito questo consiste il vero reato, politico, dei democristiani »¹⁵⁹

Mais les élections de 1976 sanctionnèrent la fin de la période faste du Pci, qui se révéla trop impliqué en manœuvres politiciennes et contradictions internes, sans plus réussir à représenter le besoin de changement de cette société : l'Italie qui conservait encore avant la guerre des structures sociale moyenâgeuses, après la guerre avait connu, en deux décennies, le boom économique et une grave crise économique et sociale nationale et internationale.

En effet, des années cinquante aux années quatre-vingt, la gauche n'aurait fait que détruire un derrière l'autre tous les mythes alternatives qu'elle érigeait: le mythe de l'Union Soviétique succombe à son invasion de Prague, le mythe chinois sombre avec la mort de Mao en 1976 après les conséquences dramatiques de la révolution culturelle, et Cuba n'est plus qu'une appendice soviétique dans la “court arrière” des Etats Unis. Les grands idéaux qui avaient

¹⁵⁷ ibidem, p. 536 : la dominante de la politique de Aldo Moro (e la raison de son enlèvement par les Brigades Rouges) fut la volonté d'élargir la base démocratique du système de gouvernement, en acceptant toute alliance qui pouvait garantir une assise solide des institutions, en récupérant donc des consensus de la droite aussi bien que de la gauche de l'arc politique.

¹⁵⁸ "Il Processo", *Scritti corsari*, op. cit., 644.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 643-644.

animé la génération de 68 se dégradent en excès terroristes, revendications salariales et luttes politiciennes. Enfin l'enlèvement et la mort d'Aldo Moro en 1978 marquent la fin d'une époque, et ramènent le pays dans une orbite centriste, entre les préoccupations de maintien de l'ordre et les inquiétudes quotidiennes d'une crise économique qui frappe le pays.

1.4. Petrolio

Pasolini meurt dans la nuit entre le 1 et le 2 novembre 1975, sur une plage de Ostie, dans une partie dégradée appelée *Idroscalo*, des coups portés par plusieurs personnes, comme déclarera la sentence de première instance. Mais une seule personne fut inculpée et condamnée, Giuseppe Pelosi, surnommé Pino *la rana*, la grenouille :

« Ritiene il collegio che dagli atti emerga in modo imponente la prova che quella notte all'Idroscalo il Pelosi non era solo »¹⁶⁰

Pourtant dans les procès suivants, en appel et en cassation, la présence d'autres personnes fut décidément exclue. L'enquête, dès le début, s'était orientée vers la thèse d'un litige entre homosexuels dans les milieux glauques du sous-prolétariat romain.

Les amis de Pasolini ont toujours trouvé suspecte la vitesse avec laquelle l'enquête a été menée, laissant ouvertes trop de questions non résolues quant au déroulement des faits : beaucoup de pistes semblent ne pas avoir été explorées, et plusieurs indices ignorés. Surtout ce qui semble suspect c'est l'insistance à vouloir attribuer la mort de l'artiste à Pelosi uniquement, quand les preuves de la participation d'autres personnes étaient flagrantes.

On peut comprendre que la police et la magistrature veuillent clore l'enquête rapidement, pour éviter que la victime se transforme en martyr de la liberté de penser, dont la béatification par une culture de gauche en manque d'idoles avait déjà commencé.

On peut aussi comprendre que les amis et les proches de l'auteur ne puissent facilement accepter une mort si soudaine et insensée. Pourtant les doutes à propos de la mort de Pasolini continuent de hanter la conscience du pays : trente ans après sa mort, en 2005, un nouveau procès s'ouvre, sur la base de nouvelles déclarations de Pelosi. Un nouveau procès vite conclu (très vite pour les standards italiens) cinq mois après, le 11 octobre 2005, confirme les conclusions des précédents : il n'y pas d'autres participants avec Pelosi.

¹⁶⁰ *Profondo nero*, op. cit., p.21.

L'ouverture de ce dernier procès est déclenchée par une émission de télévision¹⁶¹ le 7 mai 2005, pendant la quelle Pelosi raconte sa nouvelle version de la mort de l'artiste, et Sergio Citti, metteur en scène et ami de Pasolini, raconte sa propre version peu avant de mourir.

Citti reprend la thèse déjà soutenue par Laura Betti et Marco Tullio Giordana¹⁶² du délit politique, thèse que le parquet aurait voulu exclure pour éviter les implications politiques qui risquaient de secouer un pays déjà touché par les problèmes de terrorisme des "années de plomb".

Récemment, en 2009, une nouvelle enquête de deux journalistes Giuseppe Lo Bianco e Sandra Rizza, reprend le fil de cet assassinat et de ses aspects troubles jamais élucidés dans un livre *Profondo nero*, où ils suivent la piste de l'assassinat politique d'origine fasciste, "noire", en le reliant à l'histoire du terrorisme d'état des années 60 et 70.

Quelques jours après la mort de Pasolini, le 14 novembre, quand Pelosi avait déjà été arrêté, Oriana Fallaci écrit un article célèbre, qui fait état d'une version différente de celle officielle :

*« Esiste un'altra versione della morte di Pasolini: una versione di cui, probabilmente, la polizia è già a conoscenza, ma di cui non parla per poter condurre più comodamente le indagini. Essa si basa sulle testimonianze che hanno da offrire alcuni abitanti o frequentatori delle baracche che sorgono intorno allo spiazzato dove Pier Paolo Pasolini venne ucciso. »*¹⁶³

L'article raconte dans les détails les événements selon les témoignages de ces personnes qui ne furent jamais retrouvées au cours de l'enquête:

« I due teppisti erano giunti a bordo di una motocicletta dopo mezzanotte, ed erano entrati insieme a Pasolini e Pelosi in una baracca che lo scrittore era solito affittare per centomila lire ogni volta che vi si recava. Infatti non si tratta di baracche miserande come appare dall'esterno: le assi esterne di legno fasciano villette vere e proprie, munite all'interno dei normali servizi igienici, di acqua corrente, a volte ben arredate e perfino con moquette. Le urla di un alterco violento cominciarono dopo qualche tempo che i quattro si trovavano nella baracca. A gridare: "Porco, brutto porco" non era Pasolini ma erano i tre ragazzi. Ad un certo punto la porta della baracca si spalancò e Pasolini uscì correndo verso la sua automobile. Riuscì a raggiungerla e si apprestava a salirci quando i due giovanotti della motocicletta lo agguantarono e lo tirarono fuori. Pasolini si divincolò e riprese a fuggire. Ma i tre gli furono di nuovo addosso e continuarono a colpirlo. Questa volta con le tavolette

¹⁶¹ *Ombre sul giallo*, RaiTre, du 7 mai 2005.

¹⁶² *Pasolini. Una disperata vitalità*, con Laura Betti, regia di Mario Martone, DVD, 1999 - Marco Tullio Giordana, *Pasolini. Un delitto italiano*, DVD, 1995.

¹⁶³ *L'Europeo*, 14 novembre 1975, cit. par *Profondo nero*, op.cit., p. 204.

di legno e anche con le catene. Ciascuno di loro aveva in mano una tavoletta e i due teppisti più grossi avevano in mano anche le catene. Il testimone che, terrorizzato, si rifiuta di raccontare la storia alla polizia, dice anche che, a un certo punto, vide i tre giovanotti in faccia. Era circa l'una del mattino e le urla dell'alterco continuarono, udite da tutti, per quasi mezz'ora. Vide anche che Pasolini cercava di difendersi. Quando Pasolini si abbatté esanime, i due ragazzi corsero verso la sua automobile, vi salirono sopra, e passarono due volte sopra il corpo dello scrittore, mentre Giuseppe Pelosi rimaneva a guardare. Poi i due scesero dall'automobile, salirono sulla motocicletta, partirono mentre Giuseppe Pelosi gridava: "mo' me lasciate solo, mo' me lasciate qui". Continuò a gridare in quel modo anche dopo che i due si furono allontanati. Allora si diresse a sua volta verso l'automobile di Pasolini, vi sali e scappò »¹⁶⁴

Cette piste ne fut pas exploitée par la police, mais elle est très proche de la nouvelle version fournie par Pelosi en 2005, qui correspond aussi aux souvenirs de Sergio Citti, et au témoignage d'un jeune homme jamais identifié et reporté par *L'Europeo* du 21 novembre 1975.

Citti raconte que les «pizze», les enregistrements, de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, le dernier film de Pasolini, avaient été volées et qu'un voyou notoire avait demandé a Pasolini deux milliards de lires pour la restitution. Le soir de sa mort Pasolini avait rendez vous pour négocier ce prix. Ce soir là, le premier novembre, Pasolini avait diné avec Ninetto Davoli et sa famille, et après il aurait eu rendez vous avec Pelosi qui devait ainsi servir d'appât : les penchants de l'artiste pour ce type de jeune homme étaient connus.

Pour Citti le délit fut prémédité pour des raisons politiques, à cause des attaques de Pasolini contre la DC : la restitution des «pizze» n'était qu'un prétexte pour le conduire à Ostie, où l'attendaient des hommes de mains chargés de le tuer en déguisant sa mort en homicide homophobe.

Mais cette version trop tardive et lacunaire ne convainc pas le propre cousin et biographe de Pasolini, Nico Naldini, ni son ami Enzo Siciliano, même si les deux s'accordent pour reconnaître l'existence de failles dans la version officielle.

Dans l'émission déjà citée, Pelosi sorti de prison, change sa version des faits, soutenant qu'il n'était pas seul cette nuit-là à *l'Idroscalo* de Ostie, mais qu'il y avaient trois personnes qu'il ne connaissait pas, mais qui l'avaient menacé, lui et sa famille. Trente ans après il pouvait enfin dévoiler la vérité ne craignant plus les menaces de ces individus désormais morts ou trop

¹⁶⁴ in *L'Europeo* n°46 del 14 novembre 1975, cit. par Lo Bianco, Rizza, op. cit., p. 206.

vieux pour agir contre lui et sa famille. Il décrit en détail le tabassage subi par l'artiste, et sa mise à mort : un traquenard organisé par plusieurs personnes à son insu.

La version de Pelosi reste lacunaire, imprécise, mais la version d'un homicide perpétré par plusieurs personnes fut aussi celle retenue par la sentence du tribunal en première instance, qui suivait en cela la thèse de la partie civile : un crime d'origine homophobe, mais aussi politique, dans une période de l'histoire italienne où la violence des milieux «noirs», d'extrême droite faisait partie des faits divers quotidiens:

« Pelosi, oggi, rileggendo il pestaggio di Ostia con la consapevolezza di un adulto, parla di azione politica. Ma questo sostantivo, politica si presta a letture diverse. Il massacro dell'idroscalo, infatti, può essere considerato un'azione politica 'semplice', ovvero un'esplosione di violenza da parte di picchiatori infarciti di confusi ideali fascisti, una punizione inflitta a un personaggio scomodo, comunista, omosessuale, un 'diverso' che sfugge à tutti gli schemi della morale costituita. Oppure può essere letto come un'azione politica 'complessa', ovvero una vera e propria esecuzione, decisa da un mandante esterno, potente e misterioso, che ordina il pestaggio per uccidere, per tappare per sempre la bocca dell'intellettuale Pasolini. »¹⁶⁵

Il y a donc deux hypothèses possibles sur les raisons de ce délit jamais vraiment élucidé, les deux à caractère politique : une plus “simple” et une plus “complexe”. Dans l'hypothèse d'un délit politique “simple”, il faudrait alors attribuer à l'abjuration de Pasolini de la *Trilogie de la vie*, en 1975 une valeur vraiment prophétique:

« I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano [...] se ora sono immondizia umana, vuol dire che anche allora potenzialmente lo erano... »¹⁶⁶

Un jugement si dur sur cette génération est d'ailleurs à la base de son dernier film, *Salò*, où toute innocence est bannie, même parmi les victimes, dans le cadre d'une communauté fermée et enfermée dans sa propre dégradation.

Par contre l'hypothèse d'une action politique “complexe” conduit à plusieurs réflexions. Selon les auteurs de *Profondo Nero*:

« Se il delitto Pasolini è un delitto 'politico' complesso, effettuato su commissione [...] per comprenderne bene la dinamica bisogna fare ricorso alla teoria dei 'cerchi concentrici', più volte utilizzata per spiegare i delitti eccellenti. Quelli in cui non c'è un rapporto diretto, un vero e proprio contatto tra mandanti e esecutori, ma un sistema di 'cerchi concentrici', che,

¹⁶⁵ ibidem p. 228-229.

¹⁶⁶ *Lettere luterane*, op. cit., p. 73.

partendo dall'interno, trasmette l'ordine [...] all'esterno per l'esecuzione, in una compartimentazione di informazioni che tutela i livelli più alti ed espone solo la manovalanza.

Se questo è il contesto, non c'è nulla di strano che a occuparsi dell'eliminazione del 'poeta corsaro' sia chiamato quell'impasto criminale formato dalla nascente Banda della Magliana, con l'indispensabile supporto dei 'neri', la cui presenza anche agli occhi stessi degli esecutori, fornisce una formidabile giustificazione per un movente-paravento, diverso da quello reale, che deve restare inconfessabile. Il movente cioè dell'uccisione dell'odiato 'frocio comunista', su ordine dei virili giovani di destra, in quegli anni in contatto con i malavitosi comuni delle borgate romane. Per poi scaricare tutta la responsabilità su un ragazzino di diciassette anni, che grazie alla sua 'immaturità' se la caverà con pochi anni di carcere.

La domanda è: c'è davvero un 'mandante occulto' che ha trasformato una banda di balordi in un commando di sicari? »¹⁶⁷

Elucider l'assassinat de Pasolini peut, dans l'hypothèse d'une cause politique "complexe", remettre en cause la structure du crime organisé en Italie. Une des descriptions possibles de cette structure est celle des "cercles concentriques" : entre les mandants et les exécuteurs d'un crime il n'y a pas de rapport direct, mais une série d'intermédiaires qui permettent de protéger les véritables chefs de l'organisation. C'est une structure mafieuse typique, en toile d'araignée : les ordres arrivent d'un centre puissant et protégé, et ils sont ensuite transmis aux manœuvres. Dans le cas de Pasolini, il semblerait que ces "manœuvres" pourraient être la "banda della Magliana"¹⁶⁸ qui se formait en ces années-là.

En tout cas les diverses enquêtes laissent de côté plusieurs aspects troubles qui restent non élucidés, à cause aussi du décès de plusieurs acteurs ou témoins entretemps.

Face aux faiblesses des enquêtes, s'oppose la volonté obstinée de donner un sens à cette mort de la part de ses amis, et entre les deux on aperçoit toute la difficulté d'élucider une situation dans laquelle se mêlent les sentiments, l'atmosphère politique et les implications socioculturelles.

A cela s'ajoute le caractère de Pelosi, son histoire personnelle qui, depuis l'âge de 17 ans se construit autour de cet homicide devenu mythique, entre la culpabilité, les feux de la rampe et

¹⁶⁷ *Profondo nero*, op. cit., p. 232-233.

¹⁶⁸ à la "banda della Magliana" sont attribués des rapports avec les diverses organisations mafieuses de la péninsule, mais aussi des rapports avec les milieux politiques d'extrême droite, notamment à l'intérieur des services secrets. Le gang a inspiré le film *Romanzo Criminale*, (2005) de Michele Placido.

l'intérêt économique de ses «révélations»¹⁶⁹: Pasolini subit une dernière instrumentalisation dans la mort par une culture où il est toujours plus important de faire durer le «*quart d'heure de célébrité*» dont parlait Andy Warhol.

Parmi les éléments troubles de cette histoire se trouvent l'avocat et les experts cités par la défense, qui appartiennent tous aux milieux d'extrême droite ; la curieuse histoire de la bague de Pelosi, que celui-ci demanda aux carabinieri de retrouver sur les lieux, sans qu'on puisse être certain de la raison de la présence de la bague et de son importance pour Pelosi ; l'identité suspectée et jamais vraiment approfondie des autres participants au meurtre, appartenant aux milieux de la petite délinquance romaines où le fascisme est l'alibi d'un gang de voyous qui veut monter d'un cran (une partie de ce qui deviendra ensuite la " *banda della Magliana*", le gang du quartier Magliana, une organisation criminelle opérant à Rome).

Les deux journalistes recherchent donc les raisons qui auraient pu justifier un délit politique au sens propre. La piste qui leur semble plus probable est celle qui partant de l'article "*Che cos'è questo golpe?*", le célèbre article de "*Io so*", porte Pasolini à l'élaboration du "*romanzo delle stragi*", le roman des massacres, *Petrolio*.

Petrolio est (entre autres choses) un roman politique à clé, où les vicissitudes du protagoniste, Carlo, peuvent être lues comme le vicissitudes du pouvoir. Si la thématique plus immédiate et évidente est sexuelle, c'est parce que entre la transgression érotique et les rapports économiques et politiques il y a une identité, une adhérence : le besoin d'avoir, de posséder est la marque propre du pouvoir de la bourgeoisie néocapitaliste, mais ce besoin renvoie aussi à la complexité de l'inconscient où se confondent *posséder* et être *possédé*¹⁷⁰.

C'est le roman d'un pouvoir qui ne s'est pas rendu compte avoir gagné déjà contre son traditionnel ennemi, la classe ouvrière, grâce à la culture du consumérisme. C'est un roman sur l'Italie des mouvements de masse, sur la stratégie de la tension, sur les conséquences d'un développement capitaliste hors de tout contrôle, mais aussi le roman d'une crise personnelle parallèle à la crise sociopolitique.

Comme le dit Gianni d'Elia : "*Petrolio, en fait, est le manuel de damnation et de rédemption de Pasolini. Là, il y a l'histoire italienne maudite et son mythe poétique, orphique*"¹⁷¹, un roman qui se transforme en document de dénonciation, mais qui accumule les niveaux de lecture, les registres linguistiques, les visions d'une intériorité qui se dévoile et se démultiplie:

¹⁶⁹ Pelosi a aussi publié un livre où il raconte son histoire *Io, angelo nero*, Roma : Sinnos, 1995.

¹⁷⁰ cf. :E. FROMM, *Avere o essere*, Milano, Mondadori, 1987.

¹⁷¹ D'ELIA G., *il petrolio delle stragi*, op. cit., p. 35

« *Quel che risulta è la smaccata intertestualità del lavoro di Pasolini, che passa dal documentario alla storia 'a chiave', nel romanzo; così come dalla prosa narrativa più complessa alla denuncia giornalistica, utilizzando gli stessi materiali, o, meglio, il loro movimento; dalla pretesa autonomia e autosufficienza letteraria (quasi più oscura e faticata) alla chiarezza di pronto intervento al servizio del vero, trasformando la cronaca atroce dell'Italia in poema in prosa diretta e politica; tanto esatta e acuta da costargli la sentenza di morte, pronunciata dai potenti ed eseguita dai sicari, per mantenere quell'occultamento della sporca verità che a loro più premeva, fino al punto di togliergli la vita, massacrando il suo nudo »¹⁷²*

Gianni Scalia explique *Petrolio* comme l'acmé de la “*confusion des genres*” que Pasolini avait toujours pratiqué entre vie et œuvre, poésie et prose, dénonciation et interprétation.

Dans le roman il y a la politique italienne vécue et racontée, comme une sorte de testament, un roman qui ne pouvait que finir avec la mort de Pasolini, dans la dernière, ultime contamination de vie et œuvre.

Pasolini, dans ce roman, témoin et chroniqueur de son temps, masque l'identité de ses personnages : Carlo, le protagoniste, un ingénieur pétrochimique, porte une identité multiple, il représente l'écrivain même, le Nouveau Pouvoir et la figure paternelle (dont il porte le nom):

« *Carlo primo scava il petrolio, serve il Potere, è complice delle trame economiche e politiche delittuose, che vanno (nella ripetizione del viaggio petrolchimico di conquista, e del viaggio mitico-onirico, alla Apollonio Rodio, dell'Io) dall'assassinio di Enrico Mattei all'impero di Eugenio Cefis, e che hanno come base l'ambiguità storica della fase resistenziale, in cui maturano i rapporti con gli americani e i servizi segreti [...]*

L'altro Carlo discende agli inferi paradisiaci della libidine ossessiva omosessuale (e non solo), e forse, mettendo in atto narrativamente la filosofia del gioco della dépense (George Bataille¹⁷³), rappresenta la dissipatione polimorfa, di fronte alla figura contraria dell'accumulazione economica di denaro e potere politico [...]

Il terzo protagonista è il narratore (e cioè Pasolini stesso, o il suo fantasma) che si salva morendo nel mare di Calabria, ritrovando l'acqua fetale, orfica. »¹⁷⁴

Dans le roman sont présentés, et facilement reconnaissables, certains personnages de la vie politique italienne de l'Italie des années 60 et 70 : Enrico Mattei sous l'identité de Ernesto

¹⁷² ibidem, p. 39.

¹⁷³ Cf : *La parte maledetta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

¹⁷⁴ D'Elia, *Il Petrolio...*, op.cit., p.21.

Bonocore, et Eugenio Cefis, sous le nom de Aldo Troya.

Enrico Mattei était le président de l'Ente Nazionale per gli Idrocarburi (ENI) et proche des milieux politiques de l'aile gauche de la DC. Sa politique de l'énergie l'avait amené à s'éloigner des grands groupes pétroliers internationaux et se rapprocher des pays en voie de développement producteurs de pétrole. Son successeur Eugenio Cefis est une figure trouble, l'exemple typique d'une *bourgeoisie d'Etat* capable d'utiliser tous les ressorts du pouvoir politique et ses voies occultes pour atteindre le contrôle d'institutions clés dans la vie du pays. Dans les notes de *Petrolio* Pasolini écrit que Aldo Troya (c'est-à-dire Cefis) est sur le point de devenir Président de l'ENI, mais cela implique qu'il doit éliminer son prédécesseur Bonocore (c'est-à-dire Mattei)¹⁷⁵. En réalité Enrico Mattei mourut dans un accident d'avion : dans une nouvelle enquête en 1997 l'accident est déclaré d'origine criminelle, mais on n'a pas pu identifier les commanditaires.

Dans le roman, surtout les "*Appunti 20-30*", dans un résumé des chapitres à écrire, Pasolini explique très clairement la stratégie de la tension et ses ressorts, en forme de mise en accusation, après avoir traité le schéma de l'économie du pétrole en Italie. Ses renseignements reprennent les analyses d'un livre de Giorgio Steimetz (un pseudonyme sans doute) *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*.

Ce livre édité en 1972, avait rapidement disparu des rayons, mais dans les papiers de Pasolini on a retrouvé les photocopies de ce livre "interdit". Ce livre retrace l'histoire de l'empire économique du grand chef de la Montedison¹⁷⁶, que Pasolini décrit dans l'"*Appunto 22*", et qui le rend facilement reconnaissable, avec toute l'histoire de la Montedison dans les "*Appunti*" suivants.

Cet acte d'accusation est d'ailleurs reconnu aussi par le juge Vincenzo Calia, ministère public dans l'enquête sur la mort de Mattei, qui écrit dans sa requête de classement en archive en 2003:

« Anche Pier Paolo Pasolini (ucciso a Ostia il 2 novembre 1975) aveva avanzato sospetti sulla morte di Mattei, alludendo a responsabilità di Cefis. Tali allusioni sono rintracciabili nella frammentaria stesura del suo ultimo lavoro, incompiuto (*Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992: il personaggio ivi chiamato Troya potrebbe mascherare Eugenio Cefis mentre Bonocore sarebbe lo stesso Mattei)... »¹⁷⁷

Le juge continue en listant tout les éléments que, dans le roman de Pasolini, correspondent à l'histoire réelle de l'Eni, la *Montedison*, et leur président, Cefis, selon la description qui est

¹⁷⁵ *Petrolio*, op.cit., p. 127.

¹⁷⁶ Le plus grand groupe industriel italien de l'après guerre, qui couvrait les secteurs de l'énergie, de la chimie, du pharmaceutique, de la métallurgie, l'agro-alimentaire, l'édition, les assurances. Le groupe a été démembré et revendu à plusieurs sociétés, entre autres EDF, Enel, Fiat.

¹⁷⁷ D'ELIA G., *Il Petrolio...*, op.cit., p. 60.

donnée aussi dans le document de Giorgio Steimetz.

Pourtant le plus déroutant est que dans les notes de Pasolini semble manquer l' " *Appunto 21* " dont il ne reste que le titre " *Lampi sull'Eni* " ¹⁷⁸ au dessus d'une page blanche. Mais dans l' " *Appunto 22/a* " Pasolini y fait référence comme s'il l'avait déjà écrit:

« Per quanto riguarda le imprese antifascistes, ineccepibili e rispettabili, malgrado il misto, della formazione partigiana guidata da Bonocore, ne ho già fatto cenno nel paragrafo intitolato Lampi sull'Eni, e ad esso rimando chi volesse rinfrescarsi la memoria » ¹⁷⁹

Cet " *Appunto 21* " n'a jamais été retrouvé, et les circonstances dans lesquelles il aurait disparu sont plutôt étranges: la cousine et héritière de Pasolini, Graziella Chiarcossi, aurait parlé d'un vol survenu chez Pasolini, pour ensuite nier le fait ¹⁸⁰. Pourtant il manque certainement au moins quatre-vingt pages du manuscrit que Pasolini avait déclaré avoir déjà écrit.

A la date du 16 octobre 1974, Pasolini rédige donc le résumé des chapitres à écrire, " *Appunti 20-30* " ¹⁸¹, qui comprend un graphique des ramifications de l'empire *Montedison*, avec la position de Cefis en tant que PDG et ses liens avec les groupes fascistes engagés dans la stratégie de la tension. Quelques semaines après, il écrit l'article " *Che cos'è questo golpe?* " ¹⁸² (14 novembre 1974), dans lequel il dénonce l'existence d'un réseau de pouvoirs occultes impliquant la CIA, les services secrets et la mafia dans la déstabilisation du pays. Il dit surtout connaître les noms de ceux qui ont géré ce réseau, et parle aussi de son projet de roman, qui va être calqué sur une réalité qu'il connaît mais dont il ne possède pas les preuves.

Le député Massimo Teodori, qui a fait partie de la commission d'enquête parlementaire sur la loge maçonnique P2 analyse le système qui se forme autour de Cefis et ses liens avec la loge maçonnique P2 qui est présumée prendre le relais de ses activités subversives :

« ...il sistema Cefis diviene progressivamente un vero e proprio potentato che, sfruttando le risorse imprenditoriali pubbliche, condiziona pesantemente la stampa, usa illecitamente i servizi segreti dello Stato a scopo di informazione, pratica l'intimidazione e il ricatto, compie manovre finanziarie spregiudicate oltre i limiti della legalità, corrompe politici, stabilisce alleanze con i ministri, partiti e correnti. La capacità dell'uomo e del suo sistema di coinvolgere elementi nei più disparati settori è esemplare. » ¹⁸³

Teodori décrit un véritable système de corruption du pouvoir, d'allégeances criminelles et d'infiltration dans la presse qui gangrènerait la République. Et plus loin :

¹⁷⁸ *Petrolio*, op.cit., p.102.

¹⁷⁹ *ibidem*, p.106.

¹⁸⁰ *Profondo nero*, op.cit., p.248.

¹⁸¹ *Petrolio*, op.cit., p.126-127

¹⁸²

¹⁸³ *ibidem*, p.262.

« Il sistema P2¹⁸⁴ si sviluppa nello stesso periodo in cui il sistema Cefis comincia a declinare come tale fino all'uscita di scena del suo organizzatore nel 1977[...] sarebbe superficiale affermare che il nuovo sistema di potere prende piede perché il precedente tramonta oppure che la P2 eredita, in quanto tale, il sistema cefisiano. In un campo così complesso come quello dell'organizzazione del potere, nulla avviene automaticamente o per meccanica eredità. Certo è, però, che vi sono degli elementi di continuità tra il sistema cefisiano e quello gelliano e non pochi son i punti di contatto fra le due fasi della vita politica italiana, nelle quali hanno avuto un peso rilevante dei raggruppamenti, palesi o occulti, operanti nell'illegalità. E questi elementi richiamano ancora una volta la guerra per il controllo dei mezzi d'informazione »¹⁸⁵

En fait les réseaux auxquels s'intéressait Pasolini pour la rédaction de *Petrolio* sont les mêmes qui ont marqué l'histoire plus sombre de la République, des années 70 jusqu'aujourd'hui, et qui n'ont jamais été totalement élucidés. En lisant les notes rédigées par Walter Siti et Iolanda Romualdi à l'édition 2005¹⁸⁶ de *Petrolio*, on peut se rendre compte de la connaissance que Pasolini avait des protagonistes - occultes ou pas - de l'histoire contemporaine italienne.

Dans les années qui suivirent la mort de Pasolini et encore jusqu'aujourd'hui, la presse, la magistrature et le Parlement ont continué à enquêter sur ces événements, portant à la lumière, au fur et à mesure, cette partie de la vie politique italienne : sa nature criminelle, ces racines dans les rapprochements entre partis que la Résistance avait favorisé et dans la situation internationale. Les tensions de la politique internationale contribuaient à faire de l'Italie un des terrains d'affrontement de la guerre froide, et les enquêtes qui suivirent cette période furent à l'origine de celle qu'on appelle la deuxième République italienne, celle surgie après l'opération "*Mains propres*" au début des années 90, qui ouvrit la voie à la politique-spectacle basée sur la manipulation des médias et de l'opinion publique, sanctionnant la collusion ultime de politique et économie.

Petrolio est un roman complexe, qui essaie de trouver une réponse à la crise du roman en gardant l'intention originelle du roman, celle de parler de la réalité.

Ce roman mêle les exigences de dénonciation politique et les exigences littéraires et méthodologiques, en se proposant comme une forme syncrétique des expériences du XX^e siècle¹⁸⁷. Comme le dit Rino Genovese dans *A partire da Petrolio*:

« La cosa la più sconvolgente [...] è che *Petrolio* è un romanzo sull'Italia di quegli anni,

¹⁸⁴ La loge maçonnique *Propaganda 2* (P2), était une loge secrète visant à constituer un réseau de personnalité de la politique et de l'économie visant la subversion des institutions républicaines. Dans cette loge ont été élaborés plusieurs tentatives de coup d'état et les attentats de la stratégie de la tension Licio Gelli en a été le chef le plus connu. Une commission d'enquête parlementaire fut instituée en 1981, qui travailla aussi avec la "*Commissione Stragi*".

¹⁸⁵ *Profondo nero*, op.cit., p. 262.

¹⁸⁶ *op. cit.*, p.423 et suiv.

¹⁸⁷ nous reviendrons sur cet aspect dans le ch. 4, p.

sull'Italia di movimenti di massa e della strategia della tensione, sulle conseguenze del tumultuoso sviluppo capitalistico e sulla prima crisi energetica. È un romanzo sulla crisi di una poetica che prevedeva l'uso del dialetto in chiave mimetica, sulla crisi di un marxismo gramsciano a tinte fortemente sentimentali e di un'esperienza mitica del mondo da parte di uno scrittore e infine su quella della società in cui vive. È un romanzo su tutto questo ed è al tempo stesso un romanzo sperimentale, come se Pasolini fosse alla ricerca di una difficile sintesi tra il realismo e l'avanguardia »¹⁸⁸

L'histoire des tentatives de *golpes*, de coups d'état qui ont marqués les années 60 et 70 a évolué pour se réaliser comme une prise de pouvoir pacifique par une classe dirigeante qui contrôle en même temps les médias, la politique et l'économie, et a rendu le pays prisonnier d' "un nivèlement répressif [...], même s'il a été obtenu par l'imposition de l'hédonisme et de la joie de vivre"¹⁸⁹, exactement comme l'avait prévu Pasolini.

L'enquête du ministère public Calia, un dossier volumineux sur la mort de Mattei, reconstruit le puzzle des menaces qui ont pesé sur l'histoire de la démocratie italienne entre 1962 et 1975, les années entre la mort de Mattei et celle de Pasolini : ce dossier contient les témoignages, les expertises, les procès verbaux, les déclarations obtenues par la collaboration des "pentiti", le repentis des réseaux mafieux qui ont contribué à l'enquête. Le juge Calia consigne aux archives une reconstitution faites d'indices et d'hypothèses, qu'il ne peut pas prouver, et dont il ne peut pas identifier les responsables, cachés derrière l'écran de fumée d'innombrables cercles concentriques destinées à brouiller les pistes.

On peut se demander pourquoi l'aspect éminemment politique du roman ait été si peu commenté : il a généralement été lu comme un pastiche érotique et scandaleux. Mais le vrai scandale de *Petrolio* est le thème du pouvoir, le visage caché du pouvoir et ses éminences grises, occultés derrière le masque de la démocratie parlementaire. Et ce scandale n'a rien d'historique, il se prolonge dans l'Italie actuelle, comme Pasolini l'avait prévu, et comme l'explique le réquisitoire passionné de Gianni d'Elia à la fin de son livre *Il petrolio delle stragi*, qui nous semble l'interprétation la plus pertinente des événements successifs à la mort du poète :

« ...si sono costituite le condizioni culturali e ambientali perché si possa ostentare il Potere anche come affare palese e segreto criminale senza più destare scandalo alcuno. Anzi, come appaia legittimo da parte di potenti inquisiti muovere guerra contro la magistratura e fare e disfare leggi costituzionali e ordinarie per garantirsi l'impunità perenne, per sé o per il

¹⁸⁸ "Manifesto per *Petrolio*" in *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Ravenna, Longo Editore, 1995, p.82.

¹⁸⁹ *Ecrits corsaires*, Paris, Flammarions, 1986, p. 78.

proprio clan, cancellando o prescrivendo il "conflitto di interessi" e reati economici (falso in bilancio e corruzione).

Così, occorre rispiegare come l'essenza autoritaria della "Società dello Spettacolo" (Guy Debord¹⁹⁰) si sia rivelata nel caso italiano (un vero specifico in Europa e nel mondo, e per gli italiani un motivo di vergogna nazionale, per la collettiva incapacità di superare e condannare il nostro fascismo intimo) attraverso l'intreccio spaventoso, per la sua rapidità rapinosa e vorace, tra Governo e spettacolo, struttura delle infrastrutture mediatiche e struttura del regime istituzionale.

Come la mutazione riguardi lo Stato (la sua Costituzione formale, da riformare e deformare a piacere) non meno del Mercato, e cioè la costituzione materiale, la produzione e riproduzione di rapporti sociali, e dunque l' "umanità" italiana, nel segno di una omologazione della vita consumistica e precaria, quanto alle masse, come di una cooptazione nel privilegio e nell'impunità di minoranze di massa sempre più aggressive, neocolonialiste e razziste, fondamentaliste e barbare.

[...]

Come questa mutazione aggressiva, ostentata, autoritaria, razzista, ignorante, anticostituzionale, furbesca e faziosa, si sia messa in luce e abbia rivelato il suo volto, come prima, a partire dagli anni Settanta, lo aveva tenuto nascosto nel "romanzo delle stragi" e poi nelle loggie segrete come la P2, con cui Licio Gelli aveva affiliato gli eredi di Cefis, primo piduista, "capo della P2".

Come la Propaganda non sia più una loggia segreta, ma sia al Governo e nei Media. Come gli Affari riservati vengano svolti in Parlamento da una schiera di avvocati, che appaiono (contro ogni formazione di studi e ideali giuridici) l'avanguardia degenerata di questa mutazione dell'interesse pubblico in interesse privato difeso con la deformazione delle pubbliche leggi.

[...]

Come il legame da svelare tra il nostro passato prossimo (il fascismo e il consumismo dei padri e dei figli) e il nostro oggi (la recessione e il populismo autocratico) sarà centrale per la caduta di questo potere culturale e antropologico nuovo, invasivo, che ha ereditato dal vecchio potere i soldi, i conti segreti, i legami occulti e mafiosi, i settori industriali (le società televisive sono un pallino dell'ultimo Cefis) la stessa onomastica "brulicante" di cui parla Petrolino, le direttive "miste" e trasformiste, il destino stesso del racket finanziario e del gangsterismo societario, con cui in passato questo potere mutante si è garantito la riproduzione e l'impunità, fino ai delitti replicati di stragi di massa e individuali, tra cui

¹⁹⁰ G. Debord, *La société du spectacle*, 1967 : Giorgio Agamben écrit en 1990 dans la Postface à l'édition italienne en un volume de *La Société du spectacle et des Commentaires sur la société du spectacle*, SugarCo, Milano, p. 234: *L'aspetto più inquietante delle tesi di Debord è sicuramente l'accanimento con cui la storia sembra essersi applicata a confermare le sue analisi. La Società dello spettacolo e i Commenti sulla società dello spettacolo non solo hanno confermato vent'anni dopo l'esattezza delle diagnosi e delle previsioni, ma nel frattempo, il corso degli avvenimenti si è accelerato dappertutto così uniformemente e nella stessa direzione che, due anni appena dopo la pubblicazione del libro, sembra che la politica mondiale non sia più che una messa in scena parodistica dello scenario che quest'opera conteneva"*

l'assassinio di Pasolini, che questo potere aveva identificato e previsto fino al dettaglio de futuro, che prevede ancora per cinquant'anni il segreto di Stato su questa lunghissima "strage del vero" che è la storia d'Italia".¹⁹¹

¹⁹¹ G. D'ELIA G., *Il Petrolio delle stragi*, op.cit., p. 50-52.

2. Spectateur et paria

Pasolini, personnage particulièrement contradictoire, sensible à l'évolution de la société, est lui-même un exemple paradigmatique de cette société, écartelée entre la tradition culturelle et la modernité industrielle. Son rôle d'intellectuel dans la culture de l'Italie de son temps ne correspond pas vraiment, portant, aux modèles déjà conceptualisés.

Comme l'exprime Enzo Siciliano :

« ... sono entrati vistosamente e poeticamente, in conflitto due ordini di valori, quelli della tradizione cristiana e rurale delle pievi contadine [...] e quelli di un mondo trasformato, sfigurato dall'ultima rivoluzione industriale [...] Esposto a vivere in prima persona le vicende politiche e intellettuali italiane, Pasolini le ha riassunte nel proprio destino »¹

Pasolini parle et écrit avant tout pour lui-même, pour satisfaire une exigence esthétique d'abord, et ensuite il traduit son ressenti en termes rationnels, éthiques et politiques. Son point de départ est d'ordre esthétique, un regard poétique qui se rationalise ensuite, souvent à travers la métaphore, en critique acide d'une Italie qui, entre modernisation et tradition, entre crise et élan, est devenue méconnaissable.

C'est un "*poeta civique*", poète citoyen, de *gauche*, dans un sens donc étranger à la tradition italienne récente représentée par Carducci et D'Annunzio : le "*poeta civique*" est celui qui célèbre la gloire et la culture du pays, qui chante la grandeur de son histoire et de ses institutions. Pasolini au contraire est insatisfait, polémique et critique de la situation politique et sociale existante. Dans ce sens il renouvelle une tradition qui remonte à Dante et passe par Leopardi, où se mêlent poésie et engagement politique, esthétique et éthique, en somme une sensibilité particulière au monde qui lui permet de se faire interprète de son temps.

L'œuvre de Pasolini est ainsi plongée dans son temps et dans le dépassement de ce temps: une œuvre qui vit hors d'elle même et vers la *polis*, vers ce lieu du vivre ensemble qui est toujours plutôt une utopie qu'une réalité, une tension vers le *devoir être* de la communauté des hommes, qui n'est jamais vraiment réalisée, jamais vraiment ici et maintenant.

Gianni D'Elia² parle de Pasolini comme d'un poète "*incivil*", suivant en cela le titre d'un recueil de poésie de 1960 "*Poesie incivili*"³ : incivil parce qu'il se tient en dehors de la *polis*,

¹ D'ELIA G., "Pasolini : c'è una verità nascosta negli archivi", in *Tuttolibri*, 21 octobre 1978, p. 39 .

² *L'eresia*, op. cit., p. 56.

³ in *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961 p.149-169.

de la cité, en dehors du Pouvoir, en refusant l'existant et se faisant l'apôtre d'un nouvel avenir dont il cherche dans le passé les signes et les noyaux fertiles. Pasolini représente "*cette avant-garde de la tradition qui est l'héritage vivant de notre culture humaniste*"⁴ qui construit le futur par la résistance infatigable à un présent indigne de son histoire. Il se voit comme critique de l'idéologie dominante en ce qu'elle est justement *dominante*, et asphyxie tout élan utopique.

L'écriture de Pasolini n'est pas une fiction, mais un discours vécu à la première personne, et payé à la première personne, comme alternative à l'absurdité utilitariste de la pensée (ou non-pensée) dominante. Et cette écriture est le point où se rencontrent communauté et diversité, cité et corps, utopie et présence.

Sa manière de participer au débat intellectuel est proche d'une vision traditionnelle de l'engagement, où l'intellectuel se définit comme une sorte de mandataire universel habilité à s'exprimer sur tout sujet en vertu de sa culture : cette culture lui permet d'exprimer une opinion éclairée sur n'importe quel sujet, à partir d'un sens critique s'exerçant sur le monde.

Cette prétention à l'universel est l'héritage de la pensée des Lumières, avec ses idéaux de justice, de vérité et de raison étroitement imbriqués, mais aussi de cette passion civile transmise par le Romantisme, le tout enraciné dans une histoire personnelle qui dirige Pasolini vers l'opposition à toute forme de pouvoir, surtout celui qui ne se dit pas, celui qui est caché derrière les évidences et les habitudes de pensée. Il s'agit du même pouvoir qui, à l'origine de son parcours intellectuel, l'avait marqué en l'étiquetant comme exclu de la *normalité* et l'avait contraint à prendre conscience de la profondeur de sa différence.

L'œuvre de Pasolini ne se comprend que dans la tension entre cette subjectivité envahissante et un besoin de confrontation constante avec les réalités sociales, idéologiques et sexuelles. L'introspection se déploie dans tout l'éventail des possibilités de la subjectivité : le langage, l'action, la forme. Comme le dit Giorgio Barberi Squarotti :

*« ...dans l'histoire de la poésie du XX siècle, il n'y a pas d'autres poète, à part Pasolini, qui a interrogé son propre 'Je' avec plus de ténacité, qui l'a plus constamment contemplé, admiré, examiné, analysé et disséqué dans le but de montrer au monde sa vie intérieure souffrante, en quête de compréhension, d'affection, de pitié [...] Sans ce Je il n'y a pas de possibilité de poésie... »*⁵

⁴ D'ELIA, *L'eresia*, op. cit., p.109: "*quella avanguardia della tradizione che è il portato più vivo della nostra cultura umanistica*". C'est nous qui traduisons.

⁵ 1983, 206 et 214, cit. par Robert S.C. Gordon, *Forms of Subjectivity*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p.2. C'est nous qui traduisons.

Au delà du narcissisme, et de sa complaisance à cet égard, son travail offre un exemple fertile et très dense de la construction d'une subjectivité, dans sa manière de s'offrir au regard par l'expression de soi-même, et prenant corps dans l'écriture.

D'ailleurs la position de l'intellectuel est toujours de se mettre en jeu personnellement, en tant que représentant d'un point de vue, mais aussi par rapport à l'idée qu'il se fait de lui-même à l'intérieur d'un contexte déterminé

C'est justement à cause de cette subjectivité que Pasolini a pu incarner une figure du défi au pouvoir, non seulement politique, mais aussi des conventions et des règles sociales, celui des codes de comportement qui s'imposent implicitement, en un mot le pouvoir de la société qui écrase l'individu et amenuise l'espace de son épanouissement.

Ce rôle et cette attitude, encore plus que l'opposition politique, se payent à la première personne par l'isolement et la marginalisation, voir l'ostracisme, de la part du pouvoir parfois, ou de la part du public : celui-ci peut ne pas comprendre l'opposition à *l'ordre des choses* telles qu'elles se présentent, dans leur évidence.

Il faut à l'intellectuel la conscience d'une fonction de provocation, qui ne peut que s'appuyer sur une histoire personnelle. Il lui faut faire l'expérience de la violation de la justice et des droits, acquérir la conscience d'Antigone face à Créon, pour assumer ce rôle qui défie l'orthodoxie et les dogmes, sans se laisser coopter par un pouvoir, politique, intellectuel, social. L'aspiration à la justice et à la liberté, en tant qu'universel, se vit en effet toujours à la première personne, en tant que sujet, dans un ici et maintenant concrets, dans le moment où la conscience se heurte à la violation d'un droit d'origine supérieure à celui de la cité .

Dans cette figure d'intellectuel convergent deux mondes, le privé et le public, l'histoire personnelle, avec ses valeurs et ses expériences, et la sphère sociale, là où l'on discute de justice, de paix de droits et de devoirs. Il n'y a pas de figure privée de l'intellectuel : il ne peut exister que dans la rencontre et la confrontation avec un public, en tant que porte-parole de causes qui le dépassent, mais qu'il ne peut ignorer⁶.

Le problème qui se pose aujourd'hui à l'intellectuel c'est d'échapper à la professionnalisation de cette figure, qu'elle soit soumise aux impératifs commerciaux des médias ou qu'elle reste confinée dans les milieux restreints de l'univers académique. Entre la rhétorique du clerc médiatique investi par le pouvoir de l'industrie culturelle et la technique de l'universitaire, la figure de Pasolini s'insère comme exemple de dilettantisme revendiqué : Pasolini répète

⁶ cf. KaANT I., *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Paris, Hatier, 2007.

souvent qu'il parle *en poète*, non en spécialiste, surtout quand il discute de questions de sémiologie, de linguistique ou d'anthropologie. Son dilettantisme ressort aussi face à ses critiques, - notamment Umberto Eco⁷ ou Sanguineti⁸ - Pasolini se défend toujours en présentant son manque de spécialisation comme une forme de liberté d'esprit⁹ :

« *Io sono un dilettante che s'ispira delle ricerche linguistiche stutturaliste. Pur non avendo gli strumenti, i mezzi per fare una cosa simile...* »¹⁰

« *...mi pongo i problemi più attuali, fiuto i problemi del momento ; non sono uno scienziato che fa delle ricerche, non sono un pedagogista : sono uno scrittore. Quello che io dico in veste di pedagogista o di saggista, lo scrivo perché lo vivo...* »¹¹

La vocation de l'intellectuel est de représenter en parlant, en écrivant, en intervenant, une vérité que le pouvoir en place et l'opinion publique voudraient ignorer, de soulever des questions provocatrices, de défier les orthodoxies et les dogmes, et surtout, ne pas rester enfermé dans son bureau. Dans ce sens Antonio Tabucchi dans son livre *La gastrite di Platone*, en 1997, récupère cette fonction de critique de l'écrivain-poète, - en citant explicitement Pasolini en exergue - en réponse à un article de Umberto Eco qui réduit la fonction sociale de l'intellectuel à « *appeler les pompier quand la maison brule* »¹². Pour Tabucchi, Eco limite cette fonction à celle d'un « *administrateur de la culture, un profil excessivement malinconique (ou peut-être inconsciemment cynique)* »¹³. Tabucchi, insatisfait de ce rôle, propose alors celui d'intellectuel gênant, intervenant ponctuellement en amateur et non pas en professionnel, plutôt une sorte de « *clandestin* » de la culture qui enquête sur la donnée à ne pas connaître, qui assume consciemment la tâche de « *mettre en crise* »¹⁴ la société. Tabucchi adresse sa lettre ouverte à Adriano Sofri, un des dirigeant du mouvement d'extrême gauche *Lotta continua*, qui fut condamné pour terrorisme en 1988, sans véritables preuves¹⁵. Il cite aussi souvent Pasolini¹⁶, comme exemple d'intellectuel qui, comme Sofri, a payé cher ses positions idéologiques. L'intellectuel, d'après Tabucchi, n'est pas forcément un poète ou un artiste, mais simplement quelqu'un qui se pose des questions, qui « *utilise son*

⁷ notamment dans "Il codice dei codici", *Empirismo Eretico*, op. cit., p. 277-284.

⁸ par exemple en *Empirismo Eretico*, op. cit., p. 136, et la note relative.

⁹ W. SITI, dans "L'opera rimasta sola", dit : « *Quante volte curando i testi, mi sono irritato per il suo inconcepibile pressapochismo. Continua a citare a memoria, sbagliando le citazioni[...] per disprezzo, anche di un'erudizione da culi di pietra, per insofferenza e odio dell'accademia (con relativo sotterraneo complesso d'inferiorità)...* » ,*Tutte le poesie*, op. cit., II, p.1899.

¹⁰ *Inedit de New York* , p. 74. C'est nous qui traduisons.

¹¹ *Saggi sulla letteratura...*, II, op. cit., p. 2843.

¹² Eco Umberto, « Primo dovere degli intellettuali : stare zitti quando non servono a niente », *L'Espresso*, 24 aprile 1997, cit par Tabucchi, *La gastrite di Platone*, op. cit., p. 21.

¹³ *La gastrite di Platone*, op. cit., p. 16. C'est nous qui traduisons.

¹⁴ *Ibidem*, p.32.

¹⁵ Adriano Sofri fu condamné, avec d'autres dirigeants de *Lotta Continua*, pour le meurtre du commissaire Calabresi sur la parole d'un « *repenti* ». Il a toujours nié le fait, mais la condamnation a toujours été confirmée, après plusieurs procès, dont le dernier s'est achevé en 2000.

¹⁶ Notamment l'article « *Io so* » p.29-30, que nous analyserons ensuite à la p. 302-303.

intellect e a sa propre méthodologie » pour participer à son monde, le partager, le juger. Il ne peut donc pas être un spécialiste, surtout pas un spécialiste de la politique ou de la culture, l'expression d'un point de vue limité par des intérêts particuliers. L'intellectuel, alors est :

« ... una parte di noi stessi che non solamente ci distoglie momentaneamente dal nostro compito, ma ci riporta verso ciò che si fa nel mondo per giudicare o apprezzare ciò che vi si fa. Detto in altro modo, l'intellettuale è tanto più vicino all'azione in generale e al potere quanto più egli non si immischia nell'azione e non esercita un potere politico. Ma non se ne disinteressa. Ritraendosi dal politico, non se ne distacca, ma cerca di conservare questo spazio di ritirata e questo sforzo di ritiro per profittare di questa prossimità che lo allontana... »¹⁷

Cette conception de l'intellectuel comme « *sentinelle dont la fonction est de surveiller* »¹⁸, - de déceler les dérives et les dangers du pouvoir - est aussi celle que nous utilisons pour définir le rôle de Pasolini par rapport à son temps et pour analyser son rapport spécifique à la culture et à la politique de son époque.

Edward W. Said¹⁹ théorise cette figure d'intellectuel dilettante dans *Dire la verità: gli intellettuali e il potere*²⁰, où il s'interroge sur la spécialisation et la professionnalisation de la fonction de l'intellectuel au regard de sa capacité à faire face au pouvoir et à l'autorité. Il entend par "*dilettantisme*":

« ...una attività che trova il suo alimento nella responsabilità e nella passione anziché nel profitto e nell'egoistica, angusta specializzazione »²¹.

Said parle de sa propre expérience d'homme de terrain, et de son expérience de témoin de la scène publique, en se mettant en jeu personnellement, come personne et comme universitaire, en réagissant à l'actualité.

Il a ressenti son rôle comme "*un style de vie, une présence dans la société*"²² comme cela a été pour Sartre, Foucault, ou encore dans le siècle précédent Zola, Joyce ou Tourgueniev. Il ne peut alors s'agir d'une figure statique, définie et définissable, mais d'une vocation individuelle, une énergie, reconnaissable par son indépendance de parole, capable de se poser face au pouvoir pour lui dire la vérité.

¹⁷ ibidem, p. 38-39.

¹⁸ Ibidem, p. 39.

¹⁹ Intellectuel palestinien naturalisé américain, professeur de littérature comparée à la Columbia University. Critique littéraire, il est aussi très engagé dans la politique, notamment sur la question palestinienne et le colonialisme.

²⁰ Milano, Feltrinelli, 1995.

²¹ ibidem, p.90.

²² ibidem, p. 28.

Le risque pour l'intellectuel dans le monde contemporain est qu'il devienne une nouvelle figure professionnelle dispersée dans une myriade de savoirs particuliers, en perdant la vision d'ensemble qui seule peut donner à sa pensée une valeur critique, polémique, utopique.

Said, en tant qu'intellectuel palestinien, éprouve la nécessité pour l'intellectuel de faire entendre la voix de ceux qui ne sont pas entendus, la voix qui soulève les questions qui dérangent, qui défie les orthodoxies et les dogmes, bref, la voix d'un *outsider*, d'un homme de la frontière, marginal et exilé.

De ce point de vue, le rôle de l'intellectuel est d'observer et d'interpréter, de représenter toutes les marginalités, de dire la vérité, d'avoir un regard global sur la société, ce qui implique le dialogue et l'interdisciplinarité, et en général, le dépassement des frontières qui voudraient limiter la pensée:

« È indispensabile, pertanto, che non venga mai meno la consapevolezza di essere qualcuno la cui funzione è di sollevare pubblicamente questioni provocatorie, di sfidare ortodossie e dogmi (e non di generarne), di non lasciarsi facilmente cooptare da governi o imprese, di trovare la propria ragione d'essere nel fatto di rappresentare tutte le persone e le istanze che solitamente sono dimenticate oppure censurate. Questo modo di agire dell'intellettuale si fonda su principi universali: tutti gli esseri umani hanno il diritto di aspettarsi dai poteri secolari o dallo stato modelli di comportamento dignitosi in fatto di libertà e giustizia; la violazione deliberata o involontaria di tale diritto va denunciata e combattuta con coraggio »²³

2.1. L'intellectuel entre la théorie et la praxis

Pasolini élabore son rôle d'intellectuel à partir de lectures diverses et disparates, de littérature, de linguistique, de sémiologie, mais aussi de philosophie ou d'anthropologie. Il semble atteint de "boulimie intellectuelle"²⁴, et se forme à la hâte, dans la tentative d'acquérir le point de vue le plus large et une compréhension globale de son monde.

²³ *ibidem*, p. 26

²⁴ « L'opera rimasta sola », *Tutte le poesie*, op. cit., p. 1899.

Il en résulte une expérience de l'intellectuel détaché finalement de toute chapelle idéologique, et de toute forme de fidélité orthodoxe, mettant en relief l'individualité, la personnalité, l'opinion, jusqu'à la complaisance narcissique du Soi.

Or le fait que Pasolini ait été reconnu en tant qu'intellectuel, qu'il ait eu autant d'importance dans la culture – et les polémiques – de son temps, nous renvoie à la question de la définition du rôle et de la fonction de l'intellectuel.

Ce qui est en jeu, en effet, c'est l'élaboration d'un nouveau rapport entre la théorie et la praxis : la réflexion théorique ne peut plus refuser l'engagement, et l'action politique nécessite d'une assise idéologique. Chaque intellectuel, écrivain, scientifique, dans la mesure où il s'intéresse à son monde, exprime sa propre interprétation de ce rapport entre théorie et pratique : son action particulière a ses raisons personnelles et historiques, mais, à partir de celle-ci, il est nécessaire de cerner les caractères qui fondent une figure par laquelle la parole devient action, le particulier devient exemple d'universalité du jugement.

2.1.1. Pasolini lecteur et interprète de l'école de Francfort

La critique du capitalisme et de certains aspects du marxisme que développe Pasolini reprend les analyses et les concepts de l'école de Francfort : analyse de la structure du capitalisme, des nouvelles structures de domination sociale et critique de la société industrielle (communiste ou capitaliste).

Adorno et Horkheimer, notamment dans la *Dialectique de la Raison*²⁵, développent une critique de la culture de masse qui l'assimile à une forme soft de totalitarisme, un totalitarisme qui ne dit pas son nom : la culture devient industrie culturelle, et en cela, fonctionnelle au système de domination qui rend esclave l'individu d'une manière plus subtile et efficace par la persuasion et par la réification de la personne et de ses valeurs. La société de consommation est alors un monde administré, où toutes les relations humaines et sociales se transforment en relations marchandes et la culture en produit industriel de consommation. Cette forme de domination par la manipulation à travers les médias est plus grave et plus insidieuse, plus sournoise que ne l'était l'aliénation de l'ouvrier dans le capitalisme classique, mais aussi plus subtile que celle des formes de totalitarisme que le XXe siècle a connu.

²⁵ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Cette industrialisation de l'art étouffe aussi la créativité particulière des sociétés traditionnelles, dans ce qu'elles ont de spontané. La pseudo-culture ainsi installée, déversée par les médias et prête à l'emploi, pré-formatée, révèle son aspect politique, éminemment répressif, en permettant la manipulation de tous par quelques uns. En somme, nous sommes devant une culture qui est *fonction* d'un système, qui *sert* à l'affirmer, à renforcer ses bases, une culture qui détruit l'autonomie de l'individu pour en faire un consommateur de culture. Conformisme et nivellement sont les caractères de cette pseudo-culture où s'épanouissent les modèles et les goûts de la petite bourgeoisie, qui fonctionnent comme des schémas d'interprétation du réel:

« En progressant, la société bourgeoise a également développé l'individu. C'est contre la volonté de ses responsables que la technologie a éduqué les hommes, transformant les enfants qu'ils étaient en personnes. Mais chacun de ces progrès accomplis par l'individuation s'est fait au détriment de l'individualité au nom de laquelle il s'effectuait, et tout ce qui en resta fut la décision de ne s'attacher qu'à des objectifs privés. Le bourgeois dont la vie se scinde en vie d'affaires et vie privée, la vie privée en représentations et en intimité et l'intimité en maussade communauté conjugale et amères consolations procurées par la solitude, brouillé avec lui-même et avec tous les autres, est déjà virtuellement le nazi à la fois enthousiaste et mécontent, où l'habitant des grandes métropoles incapable de concevoir l'amitié autrement que comme "contact social" avec des gens avec lesquels il n'a aucun contact réel. »²⁶

L'individu garde une liberté apparente, mais en fait il n'est plus que le produit de l'appareil économique et social qui l'intègre et le conditionne à soutenir le statu quo.

L'individualisme décrit comme l'exaltation des choix individuels et du libre arbitre, se transforme dans une forme d'égotisme qui défait les liens sociaux, et relègue l'individu dans son privé. L'individualisme devient *individuation* : une forme d'aliénation par le formatage et la fabrication artificielles des désirs. L'industrie culturelle forme un système unique avec les industries tout court, et leur fonction consiste à *fabriquer* les comportements de consommation en massifiant les modes de vie²⁷.

Les mécanismes qui guident la vie privée et le temps libre de chaque individu sont alors les mêmes qui régissent son temps de travail: l'organisation de besoins induits, où chacun n'est plus qu'une part de marché, pour en arriver à une rationalisation optimale et une marchandisation générale de tout type d'expérience. La culture de masse est donc le terrain où peut s'épanouir le totalitarisme politique, en rencontrant la résistance minimale.

²⁶ M. Horkheimer, T. Adorno, *la dialectique de la raison*, op. cit., p.164

²⁷ G. Deleuze parle de sociétés de contrôle, dans *Pourparlers*, Ed de Minit, Paris, 2003.

Cette analyse est poursuivie par Marcuse, dans *L'homme unidimensionnel*²⁸ : l'individu atomisée, affaibli dans son identité sociale, ayant perdu le réseau de relations qui le constituent comme "*persona*" au sens latin, reconnu par ses pairs, se réduit aux pulsions fondamentales de produire et consommer, sans possibilité de résistance. La démocratie occidentale, portée par l'industrie culturelle véhiculée par les médias, répand une forme pernicieuse de fausse liberté et de fausse tolérance, par lesquelles l'individu croit pouvoir choisir entre différentes interprétations du réel, mais son choix est conditionné par le conformisme : celui-ci réifie l'opinion du plus grand nombre comme vérité. Même les forces d'opposition, dans une société démocratique (ou pseudo-démocratique) ne font que s'intégrer à un substrat culturel où les forces du marché dominant le système de valeurs et justifient la domination d'une classe sur l'autre en entretenant le besoin de produire et consommer. Surconsommation et sur-communication servent le jeu des forces du marché en cachant l'appareil répressif par une savante manipulation des désirs et des *faux besoins*. Dans ce contexte le jeu démocratique n'est qu'un théâtre d'ombres qui cache les forces économiques sous-jacentes :

« Le fait de pouvoir élire librement des maîtres ne supprime ni les maîtres ni les esclaves. Choisir librement parmi une grande variété de marchandises et de services, ce n'est pas être libre si pour cela des contrôles sociaux doivent peser sur une vie de labeur et d'angoisse si pour cela on doit être aliéné. Et si l'individu renouvelle spontanément des besoins imposés, cela ne veut pas dire qu'il soit autonome, cela prouve seulement que les contrôles sont efficaces. »²⁹

Les rapprochement des valeurs des partis et l'épuisement de l'esprit de l'opposition démocratique passe donc par l'uniformisation des désirs et la normalisation des rapports de chacun avec autrui, une standardisation de l'être-au-monde qui finit par empêcher de véritables rapports humains, dans la mesure où l'individu s'efforce de rentrer dans un rôle et un système de valeurs qu'il n'a pas vraiment choisis, mais qui lui ont été imposés par un système de communication envahissant.

En fait le langage des images, notamment publicitaires, s'impose à la conscience par une immédiateté qui précède et empêche une véritable pensée conceptuelle. C'est-à-dire que face à un message publicitaire qui propose d'acheter une certaine voiture, la raison peut toujours réagir à l'argument par un autre argument, mais l'image (ou la suggestion) de réussite, de bonheur véhiculée avec l'argument frappent l'esprit avant que l'argument logique puisse

²⁸ Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968.

²⁹ *ibidem*, p. 33

intervenir, se proposant à l'inconscient immédiatement en influençant son système de valeurs³⁰.

Pasolini reprend les analyses de l'école de Francfort, il cite volontiers Marcuse, Adorno, Horkheimer, et applique cette pensée à la réalité italienne et aux événements qui se présentent à lui. Parce que c'est à ses compatriotes qu'il s'adresse, et que c'est à son pays qu'il pense, Pasolini, le poète civique, souligne les traits singuliers que ce phénomène universel prend en Italie. Derrière le pouvoir institutionnel, Pasolini décèle le danger culturel du nivellement : le pouvoir en place n'est pas l'origine de ce mouvement – ce serait prêter à la démocratie chrétienne beaucoup plus de force qu'elle n'en a. Le changement se fait par le jeu d'un nouveau pouvoir informe et anonyme, que la DC et le Vatican subissent, et dont ils s'accommodent.

L'esprit de Pasolini s'attache à l'analyse du particulier et du contingent, à la recherche du sens et de la valeur dans le quotidien et dans la culture. Il retrouve cette unidimensionnalité de la pensée dans la culture italienne comme forme de l'uniformisation de la culture sur des valeurs bourgeoises qui renient de larges parties de la richesse socio-culturelle de l'histoire italienne, et comme manipulation du langage et du sens:

« A nessuno di noi che viva con curiosità questi anni, è sfuggito che è diventato ossessivo l'uso della parola "sistema" e della sua negazione (il "dissenso", la "contestazione") [...] L'odio ossessivo, cieco, indiscriminato, totale, intimidatorio verso chi non lo condivide (tale da creare una sorta di conformismo terroristico della contestazione) può essere espresso sinteticamente in una nozione-guida; le cui origini dirette sono in Marcuse, per cui il "sistema" finisce sempre con l'assimilare tutto, con l'integrare ogni "possibile" diversità naturale o contestazione razionale ecc »³¹

Ses catégories empruntent à la pensée systémique et théorique de ses auteurs de référence, Gramsci, l'Ecole de Francfort, Mircea Eliade, Sartre, sans chercher à élaborer une synthèse, mais en laissant coexister les tensions de la pensée confrontée à un réel multiple et foisonnant.

L'analyse de Pasolini est en fait assez conventionnelle : il s'inscrit dans le marxisme critique par un discours qui trouvait un large écho. Son originalité reste le fait qu'il parle *en poète*, et ainsi il peut se soustraire aux canons de la sociologie et de la philosophie. Sa marque propre réside dans le lien intime qu'il noue entre sa propre histoire et les problèmes de l'Italie de son temps.

³⁰ voir "Analisi linguistica di uno slogan", dont nous parlerons plus loin, ch.5., p. 253.

³¹ *Saggi sulla politica*, p. 1108.

Cette attitude lui vaudra les fréquentes critiques de dilettantisme et de superficialité, auxquelles il répondait régulièrement en revendiquant cette non-spécialisation pensée comme forme de la liberté d'esprit, d'une hétérodoxie qui devient bannière dans les titres de ses derniers recueils d'articles. La forme de l'essai ou de l'article lui convient, car elle lui permet de réagir à l'existant, de faire entendre une voix discordante dans le concert des clichés et des poncifs, en laissant à d'autres la tâche de systématiser une théorie sociale, politique, épistémologique.

Cependant, nous devons explorer les différentes formes de la participation de l'intellectuel à la société, pour pouvoir définir le rôle que Pasolini a assumé et l'originalité de ses prises de position.

2.2. Les figures de l'intellectuel

Les intellectuels sont en fait une catégorie floue, aux frontières brouillées, caractérisée par le fait de travailler sur la pensée et d'apparaître devant le public; leur légitimité vient de leur savoir et de leur compréhension du monde, par lequel le public les reconnaît, et aussi des institutions qui fondent leur savoir, l'université, le parti, par exemple, ou les médias.

Traditionnellement leur premier rôle est celui de gardiens de la vérité universelle, contre les fluctuations de l'opinion publique, d'arbitres d'une vérité qui se voudrait au dessus des parties. Mais ce rôle ne convient plus à une modernité où les réalités essentielles, universelles, sont masquées par les exigences de l'industrie culturelle : elles sont dévoilées à la réflexion du philosophe - platonicien de préférence – mais supplantées auprès du grand public par l'*information* qui se limite à la contingence des situations et de l'action. La présence alors de l'intellectuel dans l'arène du réel présente les risques de la passion politique, et de l'erreur de jugement.

Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que la participation à la lutte politique, l'engagement deviennent presque une obligation pour l'intellectuel qui veut comprendre le monde où il est irrémédiablement "*embarqué*". Et c'est justement la forme et la pratique de cet engagement qui sont désormais en question : l'engagement radical de Sartre n'est pas le même que l'attitude critique de Barthes ou de Foucault, ni encore moins, le désespoir passionné de Pasolini. Mais toujours l'intellectuel dans l'après-guerre sera confronté à la tension entre la morale et la politique, obligé de réélaborer son propre rapport à cette tension.

On ne peut plus considérer, après l'expérience de la deuxième guerre mondiale, que le savant et le politique vivent dans deux univers distincts, chacun poursuivant un but spécifique selon les règles propres de son domaine. Le détachement du réel devient une faute, s'il permet de fermer les yeux devant les horreurs du XXe siècle. La figure du penseur détaché des buts pratiques, cherchant satisfaction dans la spéculation, est définitivement sortie de l'imaginaire collectif, dans la mesure où la passion de la vérité et de la justice oblige l'intellectuel à une continuelle opposition au statu quo.

Si chacun de nous vit plongé dans une société et une situation déterminée, s'il est nécessaire que chacun prenne conscience des contraintes et des limites de sa condition, il reste du devoir de l'intellectuel de tenter de dépasser ces contraintes et d'atteindre l'indépendance au nom de la justice et de la vérité, ainsi qu'il les conçoit de son point de vue *concret*. Et son rôle est alors essentiellement *public* : il représente, incarne, un point de vue, une attitude, une philosophie, face à un public et pour ce public. Il est celui qui représente une idée, qui se met en jeu personnellement en prenant position. Cela définit aussi son rapport spécifique au pouvoir: son rôle ne peut être que de soulever les questions les plus refoulées, de défier les orthodoxies et les dogmes, sans se laisser coopter par le pouvoir.

La conception pasolinienne de l'engagement doit beaucoup à l'existentialisme sartrien, qui coexiste avec le substrat gramscien, sans solution de continuité, comme des facettes différentes de la polyvalence de sa personnalité.

L'homme sartrien, être de projet, qui s'engage dans le monde par le fait même de son existence, condamné à être libre, coexiste avec l'intellectuel organique qui assume une tâche et une vision, sans que la contradiction soit immédiatement apparente pour Pasolini : sa pensée se cherche, sans chercher à se structurer, mais faisant prévaloir l'urgence du présent, de l'action, de l'être-au-monde.

La réflexion sur les intellectuels est un des points fondamentaux du discours gramscien : la subjectivité politique se forme dans les limites de la classe sociale et s'organise autour de l'intellectuel, qui est l'expression spécifique de cette classe.

L'intellectuel sartrien n'a pas de fonction de classe, il revendique sa compétence comme conscience de la responsabilité individuelle face à l'injustice et face à toute oppression.

Pasolini a été conscient de la contradiction implicite dans la position des intellectuels italiens aussi bien par rapport à la vision gramscienne que sartrienne : l'impossibilité de la culture de se faire organique, de tisser un réseau de rapports de participation active et réciproque. Mais il

a aussi été conscient de l'impossibilité d'un engagement militant face aux désillusions engendrées par l'ombre des idéologies et des utopies virant au totalitarisme, dans un XX siècle acmé et chute des idéologies et des idéologismes.

Pasolini, à travers les étapes de sa recherche expressive personnelle, en arrive à une forme de retournement vers l'isolement sacré dans la poésie, presque une forme de régression par son pouvoir consolateur, mais aussi forme de dépassement de soi : un engagement qui dépasse l'histoire par la nature intemporelle de la poésie, et fait appel à une humanité contingente et universelle à la fois.

L'intellectuel organique gramscien se transforme graduellement dans *l'intellectuel engagé sartrien* ou *l'intellectuel spécifique*, foucauldien, le technicien, l'opérateur culturel, pour ensuite se dégrader en *intellectuel médiatique*, une sorte de *conseiller en consommation culturelle*. Soutenant ces nouvelles figures d'intellectuels liées à l'industrie culturelle, aux lieux du pouvoir, la culture de la consommation cherche à pénétrer la société italienne, remplaçant l'intellectuel de gauche et sa vision globale - universaliste ou spécifique – c'est-à-dire l'intellectuel *visionnaire* au sens propre, celui qui voit ce que les autres ne voient pas.

En fait, toute conception structurée de l'intellectuel et de son rôle dans la société s'adapte mal à la figure de Pasolini, ou pour mieux dire Pasolini s'adapte mal à un quelconque modèle, à cause d'une structure psychologique essentiellement marginale, et, qui plus est, consciemment assumée en tant que marginale, jusqu'à en faire un point de force, ce qui ressort de l'œuvre et de la vie, et finalement de sa mort aussi.

Cette tâche ne peut sans doute pas exclure une dose plus ou moins importante de naïveté, dans la mesure où l'intellectuel se considère capable d'une indépendance de pensée face aux pressions sociales, et, partant, capable de dire la vérité au pouvoir.

L'image du roi-philosophe platonicien détaché des contingences sociopolitiques, connaisseur des Universels, est définitivement dépassée dans le bruit et la fureur du XX siècle, et l'intellectuel est aujourd'hui plongé dans un rapport dialectique - ou une tension - avec les instances politiques et leurs moyens de conditionnement social.

C'est ainsi que quand Sartre parle de la fonction sociale de l'intellectuel, il commence par "Je":

« Je suis auteur d'abord par mon libre projet d'écrire. Mais tout aussitôt vient ceci: c'est que je deviens un homme que les hommes considèrent comme écrivain c'est-à-dire qui doit répondre à une certaine demande et que l'on pourvoit de gré ou de force d'une certaine

fonction sociale. Quelle que soit la partie qu'il veuille jouer, il faut la jouer à partir de la représentation que les autres ont de lui. Il peut vouloir modifier le personnage que l'on attribue à l'homme de lettre dans une société donnée: mais pour le changer il faut qu'il s'y coule d'abord. Aussi le public intervient, avec ses mœurs, sa vision du monde, sa conception de la société et de la littérature au sein de la société; il cerne l'écrivain, il l'investit et ses exigences impérieuses ou sournoises, ses refus, ses fuites, sont les données de fait à partir de quoi l'on peut construire une œuvre. »³²

La figure de l'intellectuel se forme alors dans la tension entre ce "je" et son public, entre la représentation qu'il a de lui-même et la représentation que lui renvoient les autres. Plus qu'un simple commentateur de l'événement, fut-ce au nom d'une éthique universelle, l'intellectuel produit un changement, et est responsable de ce monde dans lequel il intervient.

Chez Sartre l'engagement est essentiellement l'engagement de l'écrivain. Dans *Qu'est-ce que la littérature?*³³, il définit le rôle de l'intellectuel comme celui qui se consacre à l'effort d'atteindre la connaissance et la liberté, non seulement pour soi-même, mais pour l'amélioration de la condition humaine. L'écrivain doit assumer ses responsabilités, assumer sa liberté, en tant qu'homme, et en tant qu'écrivain, qui s'engage et engage son public:

« L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité »³⁴

La littérature doit révéler et dépasser, car elle permet de comprendre et de transformer le monde : en ce sens elle adhère à la réalité qui est déjà en elle-même une tension vers le futur. La littérature et la vie sont dirigées vers le futur, dirigées au double sens d'être commandé et d'avoir une direction.

Tout cela prend une signification particulière dans un après-guerre où la destruction totale de la planète devient possible. Dans ce monde de violence, il est urgent que l'écrivain parle:

« ...dans ce monde là, l'écrivain, parce qu'il écrit, doit assumer la fonction de perpétuer, dans un monde où la liberté est toujours menacée, l'affirmation de la liberté et l'appel de la liberté »³⁵

La littérature, comme toute création, est l'affirmation d'un *projet* des hommes dans le monde, et en tant que *projet* a vocation à se réaliser, et à réaliser la liberté, de *la faire être*. La littérature est alors *praxis*, action dans l'histoire et pour l'histoire.

³² J.P.Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p.84-85.

³³ J.P.Sartre, *ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 74.

³⁵ *Ibidem*, p. 29.

L'écrivain est en première ligne dans ce combat, qui concerne toutefois tout être humain, comme un état de fait, lié au fait même d'être *jeté-dans-le-monde*. C'est le sens de l'affirmation que nous sommes condamnés à être libres, car sans cesse appelés à choisir entre différents possibles, et le fait de ne pas choisir est en lui-même encore un choix. L'engagement n'est pas l'enrôlement, ni même l'adhésion à tel ou tel parti politique, mais la conséquence même de l'être-au-monde, qui peut devenir une obligation morale dans le cas de l'écrivain ou de l'intellectuel, dans leur spécificité, par le fait qu'ils ont le pouvoir de dévoiler le monde:

*« Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. L'écrivain est le médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation ».*³⁶

Mais la liberté du choix n'est pas une liberté absolue, détachée de toute contingence : elle est "*en situation*", concrète, conditionnée, mais pas déterminée par le réel. Il s'agit d'un engagement *existentiel*, relatif au fait même d'être-là (*dasein*), en situation, indépendamment d'un engagement politique actif, qui relève ensuite d'un choix et de la praxis qui en découle.

La pensée de Sartre est donc essentiellement une pensée du *concret*, d'une situation particulière, d'un point de vue singulier. L'intellectuel qui se limite à analyser le monde sans se salir les mains dans les contradictions et les compromis que le réel exige, en refusant d'assurer sa responsabilité, renonce à la possibilité d'exercer sa liberté dans le monde. Agir dans le monde c'est aussi accepter le compromis, sortir aussi des visions déterministes qui affaiblissent cette responsabilité, sortir d'un monde d'idées et d'intentions, pour orienter son existence et lui donner un sens:

*« L'écrivain engagé sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer, et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine [...] et c'est aussi l'être qui ne peut même voir une situation sans la changer, car son regard fige, détruit, sculpte, ou, comme fait l'éternité, change l'objet en lui-même. C'est à l'amour, à la haine, à la colère, à la crainte, à la joie, à l'indignation, à l'admiration, à l'espoir, au désespoir que l'homme et le monde se révéleront dans leur vérité »*³⁷

³⁶ ibidem.

³⁷ ibidem 27-28.

Sartre veut attirer l'attention des communistes sur l'activité créatrice, qui n'est pas séparée du monde et des hommes. La littérature doit révéler et dépasser, comprendre et transformer le monde.

C'est une pensée de gauche, mais non de cette gauche qui se limite à participer au débat pseudo-démocratique : la pensée de Sartre se situe dans un horizon progressiste surtout en tant que vision critique du réel et engagement envers les "*damnées de la terre*"³⁸, ces populations exploitées par le colonialisme et le capitalisme.

Il se refuse aussi à un idéalisme qui ferait référence à une nature humaine universelle et nécessaire. L'existentialisme sartrien demeure entièrement dans cette conception de la liberté *en situation* où naissent toutes les possibilités : ma place, mon passé, mes entours, mon prochain. La condition humaine est donc la recherche personnelle d'une morale concrète où chacun choisit ses valeurs.

Pasolini se rend parfaitement compte de cette évolution, qui fait glisser le marxisme, matérialiste, scientifique, vers l'existentialisme tourné vers l'être-au-monde. Dans "*Una discussione del '64*" il parle de ce changement dans l'approche du monde du marxisme, qui s'éloigne de ses fondements positivistes sous la pression des événements pour se transformer en véritable culture :

*« ...è il segno di un grandissimo fermento, d'altra parte anche i rapporti tra comunismo ed esistenzialismo [...] l'apertura del marxismo verso certe forme esistenziali e quindi, in fondo, irrazionali e così nuove che la sua filosofia non aveva mai affrontato... »*³⁹

Mais Pasolini regrette que la France (à son avis) n'ait pas connu une révolution culturelle, c'est-à-dire qu'il voit dans la culture française une continuité à travers les changements sociaux du XIX siècle. Il voit l'affrontement idéologique en France comme préexistant et parallèle aux choix littéraires, qui semblent ainsi suivre une lignée culturelle traditionnelle :

« Quanto alla Francia, in questa nazione, come in tutte le nazioni "opulente" del Nord Europa, non c'è soluzione di continuità da Rimbaud e Flaubert in poi : non si è mai avuta una rivoluzione critica, nemmeno di generazione. La concatenazione dei modi letterari non è stata mai interrotta [...] non si è mai avuta una vera e propria letteratura dell'impegno [...] alla continua e geniale presenza saggistica di Sartre non si è aggiunta una produzione così rilevante da costituire un nuovo periodo letterario : l'engagement è stato quasi

³⁸ FANON Franz, Paris : Maspero, 1976, préface de J.P.Sartre.

³⁹ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 771.

esclusivamente saggistico, non creativo [...] gli odi e le avversioni avvengono tutti prima dell'operazione letteraria, in sede saggistica o ideologica... »⁴⁰

C'est là une vision assez simpliste de la culture et de l'engagement en France : même si Pasolini s'intéresse de près à la littérature et la culture française⁴¹, il les voit en étranger, sans pouvoir suivre les difficultés qui agitent la société française.

D'ailleurs Sartre subissait aussi cette même distorsion de la perception à l'égard de la culture italienne : la politique italienne semble à Sartre un lieu ouvert de discussion, dont il ne voit pas les déchirements, comme pour Pasolini, auquel la culture française semblait un long fleuve tranquille.

C'est en Italie que Sartre retrouve un dialogue possible avec les communistes. Chez les intellectuels communistes italiens, Sartre retrouve son engagement initial, dans la discussion et l'ouverture au dialogue, avant le clivage qu'il a pu rencontrer dans une France déchirée par la haine entre classe dirigeante et les communistes, dans une France divisée sur la question coloniale, incapable de faire face à son passé vichyste. En Italie, Sartre trouve que la discussion n'empêche pas l'amitié et la liberté de ton, et quand il fait la connaissance de Togliatti (1954), il écrit : *"J'étais charmé; je me disais: voilà l'esprit italien"*⁴². Le bouillonnement culturel qui avait fait suite à la Résistance italienne, la place qu'y occupait le parti communiste permettent à Sartre de retrouver une liberté dans l'expression et l'écriture qu'il pensait avoir perdu en France par un engagement militant trop proche de la politique active.

Sartre trouve aux communistes italiens une légèreté que la politique française ne connaît pas, mais il voyait l'Italie en étranger, se trouvant dans un pays qui nourrit une grande estime pour la culture française et où il est accueilli comme un hôte de marque, et cela même par des personnalités d'autres bords politiques.

Sartre et Pasolini se rencontrent en 1962, à l'occasion de la présentation de la traduction française de son deuxième roman *Una vita violenta*. Les deux intellectuels avaient en commun l'engagement politique, surtout une sensibilité particulière – mais pour des raisons profondément différentes – envers le Tiers Monde et les classes défavorisées en général. De

⁴⁰ Ibidem, p.1065.

⁴¹ «...considero (la Francia) il centro della mia cultura...» dans *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1062.

⁴² "Palmero Togliatti", in *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 138.

cette rencontre naît le poème « *Ali dagli occhi azzurri* » que Pasolini dédie à Sartre⁴³, sur le sujet du déracinement des masses de leurs racines culturelles.

Ils se rencontrèrent encore en 1964 pour la présentation du *Vangelo*, qui fut mal accueilli par le public français. A cette occasion, Sartre tenta d'expliquer à Pasolini les raisons de la réaction française à son film : la figure du Christ restait liée à la doctrine et au pouvoir de l'Eglise, la gauche française n'étant pas sensible à l'aspect culturel de la figure du Christ. De plus, le martyr du Christ pouvait être interprété comme une justification de la misère et les difficultés du sous-prolétariat, destiné traditionnellement à supporter patiemment sa condition.

Pasolini et Sartre, marxistes déclarés, sont constamment confrontés à cette appartenance idéologique, et sont constamment – mais pour des raisons différentes – obligés de redéfinir cette appartenance : Pasolini réinterprétait le marxisme en termes littéraires et poétiques, et en son nom revendiquait aussi la nécessité de sauver la tradition ; Sartre réinterprétait le marxisme en termes existentialistes, affaiblissant le côté positiviste et en ajoutant au marxiste une dimension humaniste qu'il n'avait pas à l'origine.

Cette confrontation avec le marxisme était en fait due à une situation internationale particulière, dans un monde divisé en deux blocs idéologiques, où il fallait prendre position : pour les deux intellectuels, le Tiers Monde représentait la possibilité d'échapper à cette dualité, mais le tiers-mondisme même restait tiraillé entre le besoin de la croissance et celui de la redistribution, entre le besoin de liberté et celui d'égalité, à la recherche d'une troisième voie entre capitalisme et communisme.

Depuis le contexte international a subi des changements profonds, et la question du marxisme a perdu sa centralité : l'intellectuel n'est plus obligé de se positionner, et la question du fondement de la figure de l'intellectuel et de sa légitimité se représente, n'étant plus occultée par l'engagement plus ou moins militant de la période de la guerre froide. Il est alors plus aisé de rechercher les caractères qui fondent la légitimité et l'universalité du discours de l'intellectuel.

C'est encore un intellectuel français, Michel Foucault, qui s'interroge à nouveau sur cette figure dans ce nouveau contexte d'affaiblissement⁴⁴ de l'affrontement idéologique.

De la conception de l'intellectuel universel, proche de Sartre, dans la tradition kantienne, Foucault évolue vers un engagement qui le rapproche aussi bien de la réalité que de la

⁴³ Milano, Garzanti, 1966. En exergue à « Profezia » : « *A Jean-Paul Sartre, che mi ha raccontato /la storia di Ali dagli Occhi Azzurri* », p. 488.

⁴⁴ Nous utilisons le mot « affaiblissement » pour ne pas rentrer dans la question épineuse de la « fin des idéologies ».

spécificité de l'action concrète. Partant d'une conception qui décrit l'intellectuel dans sa fonction critique comme conscience des structures de pouvoir et dans sa fonction pédagogique de production et diffusion de la culture, Foucault en vient à considérer que la nouvelle mission de l'intellectuel est plutôt de

« ...lutter contre toutes les formes de pouvoir, là où il en est à la fois l'objet et l'instrument: dans l'ordre du 'savoir', de la 'vérité', de la 'conscience', du 'discours' »⁴⁵.

La fonction de l'intellectuel est alors surtout *négative*, c'est-à-dire visant à déstabiliser les structures qui empêchent l'individu de se positionner par rapport à soi-même et le réduisent à un rouage dans une machine qui le dépasse et le contrôle.

Chez Foucault l'intellectuel s'engage dans un domaine spécifique, sur un problème spécifique, par rapport à un système de valeurs explicite et réfléchi:

« Être intellectuel, c'était être un peu la conscience de tous [...] être porteur de cette universalité dans sa forme consciente et élaborée [...] Il y a bien des années maintenant qu'on ne demande plus à l'intellectuel de jouer ce rôle. Un nouveau mode de "liaison entre la théorie et la pratique" s'est établi »⁴⁶.

Ce qui m'a frappé quand j'étais étudiant, c'est qu'on était à ce moment-là dans une atmosphère très marxiste où le problème du lien entre la théorie et la pratique était absolument au centre de toutes les discussions théoriques.

Il me semble qu'il y avait peut-être une manière plus simple, je dirais plus immédiatement pratique, de poser correctement le rapport entre théorie et pratique, c'était de le mettre directement en œuvre dans sa propre pratique. En ce sens, je pourrais dire que j'ai tenu à ce que mes livres soient, en un sens, des fragments d'autobiographie. Mes livres ont toujours été mes problèmes personnels avec la folie, la prison, la sexualité. »⁴⁷

Foucault refuse la vision globale de la critique de l'idéologie de type marxiste, pour centrer son attention sur l'élaboration culturelle des présupposés qui légitiment le pouvoir même, à partir du point de vue personnel et d'une connaissance spécifique.

Dans la critique marxiste, l'idéologie est une sorte de filtre qui déforme la perception de la réalité des rapports sociaux imposés aux individus ; le sujet est alors *assujetti* à cette vérité et à ce pouvoir qui s'imposent par cette vision particulière du monde que l'idéologie véhicule. C'est un rapport circulaire où vérité et pouvoir se légitiment l'un l'autre dans la conscience

⁴⁵ *Dits et écrits II* 76/88, op. cit., vol. II, p. 115.

⁴⁶ M. Foucault, *Dits et écrits II* 76/88, op. cit., p. 1309.

⁴⁷ *ibidem*, p. 1566-1567.

déformée : la vérité du marxisme justifie l'action contre le pouvoir bourgeois, et le pouvoir du prolétariat est la vérité du marxisme.

Le travail "archéologique" de la pensée de Foucault se propose justement de porter à la lumière les facteurs culturels qui constituent la légitimation de *ce* pouvoir et de *cette* vérité. Dans sa réflexion sur *Qu'est-ce que les Lumières?* de Kant émerge la question du présent comme moment de réflexion, d'interrogation sur l'actualité et sur le possible. L'archéologie est alors une forme de fragilisation de la réalité, de perte de substance, parce qu'elle est une critique qui déconstruit la légitimité de ce même réel, c'est-à-dire déconstruit son rapport à l'opinion et au pouvoir:

« Mais pour qu'il ne s'agisse pas simplement de l'affirmation ou du rêve vide de la liberté, il me semble que cette attitude historico-critique doit être aussi une attitude expérimentale. Je veux dire que ce travail fait aux limites de nous mêmes doit d'un côté ouvrir un domaine d'enquête historiques et de l'autre se mettre à l'épreuve de la réalité et de l'actualité, à la fois pour saisir les points où le changement est possible et souhaitable et pour déterminer la forme précise à donner à ce changement. C'est dire que cette ontologie historique de nous mêmes doit se détourner de tous ces projets qui prétendent être globaux et radicaux. En fait on sait par expérience que la prétention d'échapper au système de l'actualité pour donner des programmes d'ensemble d'une autre société, d'un autre mode de penser, d'une autre culture, d'une autre vision du monde, n'ont mené en fait qu'à reconduire les plus dangereuses traditions. »⁴⁸

L'intellectuel de Foucault est un philosophe, et en cela il semble se rapprocher de la figure traditionnelle, mais sa tâche est éminemment contingente et actuelle : celle de comprendre, diagnostiquer, expliquer le présent et les conditions particulières qui ont permis l'émergence de *ce* présent parmi les possibles.

En cela, on est donc loin des idéaux d'universalité propres à la pensée des Lumières, mais proche d'eux en ce qu'ils prônent non seulement la pensée, mais *l'action* éclairée par des valeurs supérieurs aux intérêts individuels.

Foucault perçoit clairement ce qu'ont de totalitaire les utopies de tout type et de tout temps, du philosophe-roi de Platon, à la fin de l'histoire marxiste : ces projet globaux qui perdent trop facilement de vue l'homme et son temps, l'ici et le maintenant. Son intellectuel n'est donc pas "*universel*", ni au sens des Lumières, ni au sens sartrien, il est "*spécifique*" parce qu'il délimite son champ de réflexion, sans pour autant être un simple technicien. L'exemple qu'il développe est celui de Oppenheimer, père de la bombe atomique:

⁴⁸ M.Foucault, *dits et écrits II* 76/88, op. cit., p. 1381-1397.

« C'est parce qu'il avait un rapport direct et localisé avec l'institution et le savoir scientifique que le physicien atomiste intervenait ; mais puisque la menace atomique concernait le genre humain tout entier et le destin du monde, son discours pouvait être, en même temps le discours de l'universel. Sous le couvert de cette protestation qui concernait tout le monde, le savant atomiste a fait fonctionner sa position spécifique dans l'ordre du savoir »⁴⁹

La *spécificité* chez Foucault est donc une forme particulière du rapport entre théorie et praxis, une situation qui délimite le point de vue de l'intellectuel spectateur de la tragédie du monde, et lui donne sa légitimité. Cette légitimité de l'intellectuel est donc liée à un contexte culturel qui lui assigne une fonction:

« Pendant longtemps, l'intellectuel dit 'de gauche' a pris la parole et s'est vu reconnaître le droit de parler en tant que maître de vérité et de justice. On l'écoutait, ou il prétendait se faire écouter comme représentant de l'universel. Être intellectuel, c'était être un peu la conscience de tous [...] Il y a bien des années qu'on ne demande plus à l'intellectuel de jouer ce rôle [...] Les intellectuels ont pris l'habitude de travailler non pas dans l'universel, l'exemplaire, le 'juste-et-le-vrai-pour-tous', mais dans des secteurs déterminés, en des points précis où les situaient soit leur conditions de travail, soit leurs conditions de vie (le logement, l'hôpital, l'asile, le laboratoire, l'université, les rapports familiaux ou sexuels). Ils ont gagné à coup sûr une conscience beaucoup plus concrète et immédiate des luttes. Et ils ont rencontré là des problèmes qui étaient spécifiques, non universels, différents souvent de ceux du prolétariat ou des masses. Et cependant, il s'en sont rapprochés, je crois, pour deux raisons : parce qu'il s'agissait de luttes réelles, matérielles, quotidiennes, et parce qu'ils rencontraient souvent, mais dans une autre forme, le même adversaire que le prolétariat, la paysannerie ou les masses (les multinationales, l'appareil judiciaire et policier, la spéculation immobilière) ; c'est ce que j'appellerais l'intellectuel spécifique par opposition à l'intellectuel universel. »⁵⁰

Le problème politique de l'intellectuel doit alors être posé non pas dans les termes de "science/idéologie" comme pour les marxistes, par exemple, mais en termes de "vérité/pouvoir":

« Le rôle de l'intellectuel n'est pas de dire aux autres ce qu'ils ont à faire. De quel droit le ferait-il? Et souvenez-vous de toutes les prophéties, promesses, injonctions et programmes que les intellectuels ont pu formuler au cours des deux derniers siècles et dont on a vu maintenant les effets. Le travail d'un intellectuel n'est pas de modeler la volonté politique des autres ; il est, par les analyses qu'il fait dans les domaines qui sont les siens, de

⁴⁹ Ibidem, p.1110

⁵⁰ Foucault, op. cit., p. 1402.

réinterroger les évidences et les postulats, de secouer les habitudes, les manières de faire et de penser, de dissiper les familiarités admises, de reprendre la mesure des règles et des institutions et, à partir de cette re-problématisation (où joue son métier spécifique d'intellectuel) de participer à la formation d'une volonté politique (où il a son rôle de citoyen à jouer). »⁵¹

La réflexion de Foucault sur le rôle de l'intellectuel a évolué tout au long de ses écrits, surgissant souvent derrière des problématiques essentiellement liées au rapport au pouvoir et à la vérité. L'intellectuel de gauche acquiert une proximité aux masses en partageant leur condition de vie, et en se frottant aux mêmes obstacles : les appareils de pouvoir et les difficultés économiques.

Au fil du temps le rapport entre la théorie et la praxis exprimé par la fonction de l'intellectuel a changé. La fracture entre l'intellectuel organique gramscien, lié à une classe sociale, et l'intellectuel comme conscience critique d'une société, présente clairement chez Pasolini, s'estompe dans les sociétés contemporaines. Chez Gramsci, l'intellectuel avait un rôle essentiellement actif, il devait agir pour changer les structures sociales. Le poète civil, que fut Pasolini, se voyait dans ce rôle, mais son action fut toujours culturelle, avant d'être politique : en cela il se distinguait de l'engagement militant de Sartre. En fait, Pasolini se serait plus facilement reconnu dans l'intellectuel spécifique et "archéologique" de Foucault.

Le danger réside aujourd'hui dans la dispersion de cette figure à l'intérieur d'un appareil productif qui filtre et sélectionne selon des critères économiques. Or, l'influence d'un intellectuel dépend de la diffusion que son discours peut avoir, et en cela il est soumis aux diktats de l'industrie culturelle, mais alors il perd sa fonction de conscience critique pour se dégrader en travailleurs de la culture. La fonction critique de l'intellectuel devrait alors se déplacer de l'industrie culturelle vers l'univers plus anonyme des éducateurs, universitaires, fonctionnaires, et toute sorte de particuliers, comme un pouvoir diffus qui se conçoit et s'érige en contre-pouvoir, tous les jours, par une volonté de contribuer à l'élaboration du sens et de la valeur:

« ...la conscience civique, le refus de se croire en tant que personne ou en tant que groupe d'une autre essence, la coopération active au vouloir-vivre-ensemble, bref, les assises éthiques de notre société imparfaite mais perfectible, ne sont pas le monopole de quelques-uns, mais l'affaire de tous. »⁵²

⁵¹ ibidem, p. 1495-1496.

⁵² WINOCK, op. cit., p.773

C'est peut-être la vision la plus proche de celle de Pasolini, qui se voyait plutôt comme pédagogue, comme guide, capable de dévoiler les rouages cachés du pouvoir, sans se sentir forcément engagé dans une fidélité à une idéologie, mais en critiquant ce pouvoir à partir de sa propre sensibilité et sa propre spécificité de poète, avant tout, et de metteur en scène, comme il était généralement perçu.

2.2.1. Spectateur et paria : un monde à partager et une marginalité assumée

Dans ses essais et surtout dans les articles publiés dans les journaux à large diffusion au cours des années 70, Pasolini assume consciemment le rôle d'aiguillon de la conscience publique, qui permet de le rattacher à une tradition ancienne, qui passe par Dante et Leopardi, et implique l'expérience d'une intégration impossible, de l'hérésie et de la marginalisation : il assume le rôle de «*paria*» au sens qu' H. Arendt donne à ce terme.

Dans son essai sur Bernard Lazare⁵³, Hannah Arendt analyse la figure du "*paria conscient*", à partir de la condition sociale et politique du juif dans la société contemporaine. Mais cette catégorie de "*paria*" revient régulièrement dans son œuvre pour désigner, tour à tour, une situation sociale, une figure d'identification et une situation politique. De la situation du juif, la condition de paria glisse alors vers le rôle politique des mouvements ouvriers, puis vers la figure du rebelle, dès lors qu'il prétend à une place active dans la scène politique, qui lui serait d'emblée interdite.

Le *paria conscient* devient alors une catégorie politique, porteur d'une valeur universelle, signifiante pour la modernité. Le juif devient alors le paradigme de tous les exclus qui refusent d'accepter autant l'exclusion que toute forme d'assimilation ou de mimétisme avec leur environnement culturel et ses règles:

« Le paria devient un rebelle dès lors qu'il entre activement sur la scène politique. Lazare désirait que le juif se fasse le défenseur du paria[...]puisque'il est du devoir de tout être humain de résister à l'oppression. En fait, tout ce qu'il exigeait, c'était que le paria[...]rompe avec le monde de la fantaisie poétique, qu'il abandonne la confortable protection de la nature et qu'il intervienne dans le monde des hommes. »⁵⁴

⁵³ H. ARENDT, *La tradition cachée*, Christian Bourgeois Editeur, 1987, p.194-199.

⁵⁴ Ibidem, p 196

Le paria est alors celui qui résiste aux pressions sociales, surtout celles qui voudraient étouffer sa voix autant que son humanité, et il constitue une référence, un pôle d'attraction pour toute individualité ou tout groupe non pleinement intégré dans la société. Cette humanité :

« ...trouva encore son expression dans le roman, dans les célèbres glorifications des travailleurs et des prolétaires, mais aussi plus subtilement dans le rôle assigné aux homosexuels (par exemple chez Proust) ou aux Juifs, c'est-à-dire aux groupes que la société n'a jamais complètement intégrés... »⁵⁵

L'exclusion devient alors, en soi-même, une condition de possibilité du politique, dans la mesure où elle peut conduire à la recherche d'une fraternité et de la possibilité de l'émancipation.

Si cette exclusion est nécessaire, c'est parce que la société en elle-même est le règne de la dépendance mutuelle des hommes, le lieu où viennent à la lumière les besoins et les nécessités, et c'est donc le domaine de l'uniformité, voire du conformisme. Dans le domaine social, seule le groupe, intégré ou exclu par la normativité reconnue, est pris en compte:

« De chacun de ses membres, elle [la société] exige[...]un certain comportement, imposant d'innombrables règles qui, toutes, tendent à normaliser ses membres, à les faire marcher droit, à éliminer les gestes spontanés ou les exploits extraordinaires[...] l'avènement de la société de masse indique seulement que les divers groupes sociaux sont absorbés dans une société unique[...]Mais en toute circonstance la société égalise... »⁵⁶

Par contre, le domaine du politique est celui de l'individualité, celui où se réalise la condition humaine de la pluralité des individus considérés en tant que tels, dans la pluralité de leurs perspectives singulières, s'exprimant dans un espace public, défini par des règles communes à l'intérieur d'un monde commun partagé. Dans l'espace public, politique par excellence, les hommes apparaissent et se confrontent l'un à l'autre par la parole et l'action, où se révèlent leur être et leur projet :

« La parole et l'action révèlent cette unique individualité. C'est par elle que les hommes se distinguent au lieu d'être simplement distincts; ce sont les modes sous lesquels les êtres humains apparaissent les uns les autres, non certes comme objets physiques, mais en tant qu'hommes[...]C'est par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain... »⁵⁷

⁵⁵ H.ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p.257

⁵⁶ H.ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p.79-80.

⁵⁷ Ibidem, p. 232-233.

Le social et le politique sont caractérisés de manière antinomique par H. Arendt, et le social n'a pas d'emblée de signification politique (comme chez Marx, par exemple, où la classe sociale définit l'horizon politique).

Or, la figure du paria se pose à la jonction de ces deux domaines, dans la mesure où sa condition sociale d'exclu est en même temps la condition de possibilité d'une prise de conscience, et d'une prise de parole, dans l'espace public. Il s'agit alors du "*paria conscient*", capable de porter la parole de son groupe dans l'espace public, mais, paradoxalement, en se rendant visible en tant que figure d'identification, il s'éloigne de sa communauté d'origine, pour assumer seul sa marginalité.⁵⁸

La "*conscience*" de sa condition de paria, lui permet de ressentir et d'exprimer le décalage entre l'égalité théorique des droits et la réalité sociale de l'exclusion, et cela pour toute forme d'exclusion. Et cette conscience ne peut être enracinée que dans l'expérience personnelle, individuelle, contingente, et seulement à partir de cette condition humaine singulière, elle peut prétendre à assumer l'universalité et la reconnaissance:

*« La pensée elle-même naît d'évènements de l'expérience vécue et doit lui demeurer liée comme seuls guides propres à l'orienter »*⁵⁹

La condition de paria est vécue personnellement mais elle est ce qui permet à l'individu de prétendre à une égalité et une visibilité politique qui sont le droit de chaque homme. Le paria conscient est donc une figure charnière entre la conscience de soi, la conscience sociale et l'identité politique.

En littérature la figure du paria conscient, a été conceptualisée par Yves Delègue comme "*l'étranger interne*"⁶⁰, mais cette fois envisagé surtout du point de vue de la collectivité, qui le perçoit comme un corps étranger, une figure de la distance entre l'individu et la collectivité, distance qui est incessamment expliquée ou impliquée dans l'œuvre de Pasolini :

« Lo straniero interno presume un cambiamento del punto di vista : non si considera più solo la figura dello scrittore e soprattutto non lo si considera dal punto di vista soggettivo, individuale. Lo straniero interno è una figura che viene definita a partire dal punto di vista della collettività, la quale porta dentro di sé questo corpo estraneo, questa spina nel fianco, questo diverso che non si limita a sentirsi tale, ma che enuncia costantemente la propria differenza, la mette sotto gli occhi di tutti, la propone e la ripropone in ogni suo gesto, in

⁵⁸ cf. Martine LEIBOVICI, "Le paria chez Hannah Arendt", in *Politique et pensée*, Paris, Payot, 1996, p.223-245.

⁵⁹ H ARENDT, *La crise de la culture*, op. cit, p. 26.

⁶⁰ Yves DELEGUE, *Le royaume de l'exile. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Paris, Obsidiane, 1991, cit par Bernardi in *A partire da Petrolino*, p. 58.

ogni suo intervento. Lo straniero interno, come il profeta, è una minaccia, fa lievitare le incertezze, ed è comunque un monito per la collettività, sovente anche un ribelle e un provocatore: il malato, il pazzo, il delinquente, il profeta, appunto, ne sono le forme classiche. Ed è sotto queste varie tipologie che si presenta l'opera di Pasolini »

D'ailleurs Pasolini lui-même explique la condition de l'intellectuel comme "damné" par le système qui ne peut le résorber, ni l'ignorer :

« La realtà è questa: che anche l'intellettuale è un reietto, nel senso che il sistema lo relega al di fuori di se stesso, lo cataloga, lo discrimina, gli affibbia un cartello segnaletico: onde: o renderlo dannato o integrarlo. Si sa. Anche se apparentemente un po' meno sfortunato del "povero negro", l'intellettuale vive in sostanza l'identica esperienza di "diversità" del negro. I due sono fratelli nella segregazione, e nella lotta che devono ingaggiare contro il sistema per "limitare" (altro non possono fare) la sua capacità di "catalogarli e integrarli". »⁶¹

En fait la condition de paria instaure une distance de ce dernier vis-à-vis de la société dans son ensemble, de ses valeurs codifiées, mais aussi vis-à-vis de sa propre communauté, dans la mesure où le paria se refuse à accepter sa propre mise à l'écart, mais prétend à une reconnaissance au-delà de l'égalité déclarée des droits de l'homme. La réalité sociale de l'exclusion, comme expérience individuelle, dépasse la limite du social pour tendre vers une dimension politique à travers la revendication, la parole, l'écriture, c'est-à-dire tout ce qui relie les hommes entre eux dans l'espace public.

L'individualité est ce qui éclaire la compréhension d'une époque, d'un milieu, d'une histoire, et non pas le contraire : l'histoire d'une époque ne dit rien sur la capacité d'un individu à assumer son destin, car elle ne détermine pas le particulier, au contraire l'individu et son histoire peuvent être le révélateur, le prisme à travers lequel une époque se révèle.

Cependant, la condition de paria conscient ne peut s'exprimer que dans un espace public, par la demande de reconnaissance de la différence et de l'égalité: la différence de l'être dans sa dimension personnelle et sociale ; l'égalité par la loi et le droit. L'égalité politique ne peut exister que comme liberté d'accès à l'espace politique, un espace qui permet l'émergence des différences qui révèlent chacun à tous les autres.

Cet espace public est défini par les normes constitutionnelles qui désignent la possibilité pour les membres d'une société d'établir des relations entre eux. Ce que nous appelons aujourd'hui la "sphère politique" est la sphère du pouvoir des hommes sur d'autres hommes, quelque chose de profondément différent de ce que les grecs appelaient *polis*, et que H. Arendt

⁶¹ *Saggi sulla politica...*, op. cit, p. 1157-1158.

reprend : le lieu de la coexistence des hommes, le lieu où s'exerce leur spécificité propre, la parole, dans un dialogue constant de chacun avec tous les autres, cet espace propre et partagé où règne la pluralité.

Cette pluralité présuppose la capacité à interagir, à se montrer et apparaître à autrui, dans un monde commun partagé :

« Un territoire n'est pas tant une étendue de terrain qu'un espace entre des individus faisant partie d'un groupe dont les membres sont liés entre eux, à la fois séparés et protégés les uns des autres, par toutes sortes de rapports, fondé sur une langue, une foi, une histoire des coutumes, des lois, communes. Ces rapports ne se manifestent dans l'espace que dans la mesure où ils constituent eux-mêmes l'espace dans lequel les différents membres du groupe entretiennent des rapports les uns les autres. »⁶²

Dans cet espace chaque homme est acteur et spectateur, mais surtout, il partage cette condition avec tous les autres : l'acteur n'a de présence que par et pour le spectateur, et le public (dans le double sens d'ensemble de personne et de domaine des intérêts partagés) est le lieu où se rencontrent les spectateurs et où ils se reconnaissent l'un l'autre.

La figure du spectateur comme elle est analysée dans l'œuvre de H. Arendt, est une figure de la participation à l'espace public et du partage d'un jugement sur les acteurs du politique. En fait, c'est le spectateur, et non pas l'acteur, qui définit et caractérise l'espace public, dans la mesure où il est libre d'exprimer une opinion qui demande à être reconnue par les autres spectateurs, partageant sa condition. Cette figure comporte implicitement la considération d'une pluralité de sujets exprimant des jugements, des critiques, sur l'action qui est mise en scène :

« Non esiste in questo mondo nulla e nessuno il cui essere stesso non presupponga uno spettatore. In altre parole, nulla di ciò che è, nella misura in cui appare, esiste al singolare: tutto ciò che è fatto, è fatto per essere percepito da qualcuno. Non l'Uomo, ma uomini abitano questo pianeta. La pluralità è la legge della terra. »⁶³

Par contre, l'acteur dépend du regard du spectateur, qui crée et entoure la scène, lui donne son sens. Dans cet espace public acteurs et spectateurs ne sauraient se passer de leur visibilité, qu'ils agissent sous le regard d'un public où qu'ils partagent la pluralité des points de vue et la coexistence des possibilités critiques :

⁶² H. ARENDT, *Eichmann à Jérusalem. La banalité du mal*, Paris, Gallimard 1991, p. 424.

⁶³ H. ARENDT, *La vita della mente*, op. cit., p. 99.

« *Il dominio pubblico è costituito dai critici e dagli spettatori, non già dagli attori[...]Lo spettatore non è coinvolto nell'azione, è però sempre coinvolto con gli spettatori come lui* »⁶⁴

À l'acteur, le sens et la valeur de son action sur scène n'apparaissent pas clairement, car il en a forcément une vision partielle. Ce sens et cette valeur ne peuvent apparaître clairement qu'aux yeux des spectateurs, qui d'ailleurs par leur présence même justifient l'existence de la scène : en fait c'est le public qui donne sens à l'art, et c'est la discussion entre les spectateurs, entre leurs divers points de vue, qui donne sa valeur à l'art, qui détermine son importance.

Mais les spectateurs eux-mêmes s'offrent en spectacle, ils sont chacun sous le regard de tous les autres, et leur identité se définit par rapport à la scène commune qui les rapproche. L'identité de chacun est garantie par la co-existence des différents points de vue, la pluralité de perspectives, le fait même d'être sous le regard de tous les autres :

« *Les arts d'exécutions [...] présentent une grande affinité avec la politique ; les artistes se produisent – les danseurs, les acteurs de théâtre, les musiciens et leurs semblables ont besoin d'une audience pour montrer leur virtuosité, exactement comme les hommes qui agissent ont besoin d'un espace publiquement organisé pour leur "œuvre", et les deux dépendent d'autrui pour l'exécution elle-même. Une telle scène où se produire ne va pas de soi partout où des hommes vivent ensemble au sein d'une communauté. La polis grecque était autrefois précisément cette "forme de gouvernement" qui procurait aux hommes une scène où ils pouvaient jouer et une sorte de théâtre où la liberté pouvait apparaître* »⁶⁵

Hannah Arendt veut en cela dépasser le dualisme traditionnel en philosophie entre l'être et le paraître, miner la certitude cartésienne de la pensée comme seule garante et fondement de l'être. Aucune conscience ne se forme si ce n'est dans le monde, dans l'enracinement et dans la présence à autrui, en un mot dans le *dasein* (être-là) de Heidegger, mais ré-interprété dans un sens pragmatique, comme praxis du vivre ensemble, plutôt que comme qualité ontologique, métaphysique. Dans la *polis* l'être se produit dans et par l'apparence, laissant de côté le solipsisme d'une pensée tournée sur elle-même. Au contraire, la parole rationnelle, le *logos*, est la condition même du politique, ce qui constitue le lien premier entre les hommes, ces spectateurs qui partagent le même spectacle, leur monde.

On voit bien que le langage comme les concepts utilisés proviennent du domaine du spectacle, de l'art, pour souligner la pertinence, voire l'identité du champ de l'art et de celui de la politique. Bien loin des théories qui voudraient faire de l'art engagé dans un message

⁶⁴ H.ARENDT, *La vita della mente*, Bologna, Il Mulino, 1987, p.556.

⁶⁵ H.ARENDT, *La crise de la culture*, op. cit., p. 200.

politique un art de propagande, ou de la politique un spectacle de télé-réalité, H. Arendt essaye de revenir à la matrice culturelle grecque des concepts mis en jeu.

Ainsi la politique et l'art semblent relever de la même faculté de juger, qui situe l'auteur et son public dans un rapport privilégié. L'auteur, comme le politique, sont redevables de leur auditoire, mais l'auteur engagé l'est doublement : parce qu'il n'existe que s'il est écouté, et parce qu'il ne peut partager le point de vue conventionnel. Il est obligé d'être un précurseur, de dévoiler le réel, et, pour cela, de se poser aux marges de l'opinion courante.

Pasolini considère la condition d'exclusion, celle du paria, comme appartenant en propre à l'auteur, en ce qu'il a d'original et, pour cela, de "maudit" :

« Se un facitore di versi, di romanzi, di films trova omerta, connivenza o comprensione nella società in cui opera, non è un autore. Un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile : egli infatti abita la morte anziché abitare la vita, e il sentimento che egli suscita è un sentimento, più o meno forte, di odio razziale »⁶⁶

La mission de l'auteur, en disant la vérité à la société s'expose au refus. Il "habite la mort" car il vit dans ce refus, le provoque même, en aimant la vie plus que les conventions sociales. Son discours est une explication, voire une apologie, du rôle de l'auteur, tel qu'il avait voulu l'assumer.

Mais tout auteur ne peut se passer d'un public, d'un spectateur qui soit capable de comprendre et partager son point de vue :

« Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore. E qui ha decisamente ragione lui, e non i sociologi, i politici, i pedagogisti, ecc. Se infatti lo spettatore fosse in condizione subalterna rispetto all'autore – se egli fosse cioè l'unità di una massa [...] allora non si potrebbe parlare neanche di autore. Se dunque parliamo di opere di autore, dobbiamo di conseguenza parlare del rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari. Lo spettatore non è colui che non comprende, che si scandalizza, che odia, che ride ; lo spettatore è colui che comprende, che simpatizza, che ama, che si appassiona. Tale spettatore è altrettanto scandaloso che l'autore »⁶⁷

Pasolini exprime ici sa conception du rapport particulier qui lie l'auteur et le spectateur. Ils sont dans un rapport spéculaire l'un vers l'autre : ils se renvoient l'un à l'autre, en étant sur un pied d'égalité. Si l'écrivain écrit pour son lecteur, le lecteur se reconnaît dans l'auteur, mais,

⁶⁶ *Empirismo Eretico*, op. cit., p. 270.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 271.

ainsi, ils partagent la même condition de marginalité par rapport à la pensée conventionnelle (si elle peut encore s'appeler "pensée").

Pasolini, en partant de sa pratique d'auteur, d'intellectuel, arrive en effet à des conclusions qui s'approchent de la pensée plus systématique et plus approfondie de Hannah Arendt : l'appartenance à un espace public lie l'acteur (au sens de celui qui agit, en politique ou en art) et le spectateur. Ils sont ainsi condamnés, ensemble, à une condition de marginalité, de paria, d'autant plus qu'ils réussissent à affirmer leur liberté et leur individualité.

Finalement, ce qui lie l'auteur et le spectateur, c'est alors leur faculté de se reconnaître, et de juger le réel selon des critères personnels et novateurs.

2.2.2. Le jugement entre participation et éloignement

L'espace, de l'*agora*, le lieu public où les opinions coexistent, s'affrontent et génèrent les premières formes de démocratie, s'apparente à l'espace public du théâtre, les deux étant les lieux de la mise en scène des passions collectives et surtout de l'exercice de la raison et du jugement par la confrontation et le dialogue. Et le concept clé qui assure l'homologie entre l'esthétique (théâtre) et la politique (*agora*), est le jugement, qu'on y exerce dans un cas comme dans l'autre, avec autrui, dans la différence des points de vue.

H. Arendt reprend l'idée de la politique au sens grec, y fait glisser le concept kantien de faculté de juger, essentiellement conçu à l'origine pour le domaine de l'art, et redéfinit la faculté de juger comme fonction éminemment politique.

Celui qui détient éminemment le droit de juger est le spectateur, dans la mesure où il n'est pas impliqué directement dans l'action, et possède donc le recul nécessaire, le regard désintéressé à partir d'un point de vue global. Ce recul est l'espace d'élargissement de l'horizon, de l'ouverture mentale, l'espace aussi où chacun peut se représenter le jugement de tout autre et s'y confronter.

C'est justement cette confrontation avec le jugement des autres qui permet de sortir du solipsisme de la pensée par soi-même, chère aux Lumières, mais trop facilement isolée dans sa partialité et ses préjugés. Cette confrontation avec autrui peut être réellement effectuée dans le dialogue, ou imaginée par la prise en compte des autres *possibles* jugements, elle

actualise ainsi l'ouverture mentale et garantit par l'intersubjectivité la tension vers l'universalité.⁶⁸

L'intersubjectivité et le désintéressement sont alors le fondement de la valeur universelle à laquelle prétend tout jugement. En fait le spectateur n'existe que par la présence des autres, par la pluralité des individualités réunies dans le public ; et celles-ci partagent cette capacité de faire entendre leur jugement, de se faire comprendre, grâce à un "*sens commun*" conçu comme une condition nécessaire de la possibilité de communiquer. Le sens commun nous permet de participer à une communauté, dans laquelle chacun s'expose et se rend visible dans le contexte d'un échange de points de vue, d'une pluralité d'opinions, où les intérêts subjectifs sont filtrés, épurés, décantés. Comme pour le théâtre, dans la politique aussi, le sens commun permet la communication, mais exprime aussi le "*désir d'être vu, écouté, considéré, approuvé et respecté par les gens présent et qui lui sont connus*"⁶⁹.

Ce sens commun est enraciné dans la communauté en ce qu'elle a de particulier, de contingent, d'historique, et permet de juger de phénomènes d'ordre pratique, contingent, historique. Ce sens nous rattache au monde, il est "*commun*" parce qu'il est partagé (*sensus communis*), mais il n'est pas le "*bon sens*" cartésien, qui distingue le vrai du faux, mais se confond avec la pensée de l'évidence et de l'opinion courante. Arendt le reconnaît comme "*sens*" parce qu'il ne s'appuie pas sur la logique, sur la démonstration, sur l'universel ; bien au contraire, une logique stricte, appliquée aveuglement à la contingence spécifique des affaires humaines, conduit trop souvent à des formes de totalitarisme: ce qui est vrai, *épistèmè*, ne peut pas être discuté.⁷⁰

Comme l'explique H. Arendt⁷¹ cette faculté ne peut que se fonder sur l'imagination, qui permet de se représenter les absents, de se mettre à la place d'autrui, ce public avec lequel nous imaginons et souhaitons partager notre jugement: un horizon de jugement élargi permet de prendre en compte des points de vue différents, de les confronter, et de former un jugement pertinent. Sens commun et imagination sont alors les présupposés du jugement pratique :

« Je forme une opinion en considérant une question donnée à différents points de vue, en me rendant présent à l'esprit les positions de ceux qui sont absents ; c'est-à-dire que je les représente. Ce processus de représentation n'adopte pas aveuglement les vues réelles de ceux qui se tiennent quelque part ailleurs d'où ils regardent le monde dans une perspective différente; il ne s'agit pas de sympathie [...] mais d'être et de penser dans ma propre identité

⁶⁸ *La vita della mente*, op. cit., p. 549-570.

⁶⁹ H. ARENDT, *Sulla rivoluzione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 129. C'est nous qui traduisons.

⁷⁰ *Vita attiva*, op. cit., p. 222.

⁷¹ cf. *Juger*, op. cit., p. 138.

où je ne suis pas réellement. Plus les positions des gens que j'ai présents à l'esprit sont nombreuses [...] et mieux je peux imaginer comment je sentirais et je penserais si j'étais à leur place... »⁷²

L'imagination nous met à la place des autres, le sens commun garantit la communicabilité globale de notre connaissance - vérité ou opinion - et le jugement peut alors s'enraciner dans la socialité, l'ouverture d'esprit, l'expérience:

« En matière d'opinions, mais non en matière de vérité, notre pensée est vraiment discursive, courant, pour ainsi dire, de place en place, d'une partie du monde à une autre, passant par toute sorte de vues antagonistes, jusqu'à ce que finalement elle s'élève de ces particularités jusqu'à une généralité impartiale »⁷³

L'expérience et le temps permettent la formation de cette "*mentalité élargie*" (Kant), c'est à dire à une culture véritable, celle que les romains appelaient *humanitas*.

En l'absence de règles fixes, de connaissances scientifiques et de certitudes idéologiques, la possibilité de jugement doit se tourner vers l' "*exemple*" comme terme de comparaison, pour juger du particulier. Mais l'exemple conçu comme un cas concret, plutôt que comme l'idée abstraite d'une perfection idéale de type platonicien.

L'expérience de vie, les lectures, les rapports sociaux, mettent toute personne chaque jour en contact avec la réalité, où foisonnent les possibilités : c'est dans ces expériences, transformées par la mémoire et interprétées par les systèmes de valeurs personnels, que l'esprit puise ses exemples. C'est-à-dire que chaque personne *choisit* ses exemples et ses modèles parmi ceux que la vie, l'histoire personnelle et la culture proposent.

Ces exemples ne sont donc pas des *Idées* abstraites qui s'imposeraient d'elles-mêmes comme des évidences, mais l'expression du libre arbitre et de la personnalité individuelle.

H. Arendt s'explique par un exemple : "*le courage est quelques chose qui ressemble à Achille*"⁷⁴. L'expérience et la culture donnent la mesure et l'exemple à mon jugement, et pour cela, ce dernier est compréhensible à tous les autres, tout en restant objet de discussion et de débat.

⁷² *La crise de la culture*, op. cit., p. 307.

⁷³ *ibidem*, p. 308.

⁷⁴ H. ARENDT, *La vita della mente*, op. cit., p 566.

Plutôt que se référer à des normes contraignantes, la validité de l'exemple relève de l'éducation et de la pratique, il est choisi par l'individu de façon autonome, à partir d'un système de valeurs spécifique et personnel.

La faculté de juger est alors la faculté propre du domaine politique, une faculté qui exprime le lien social⁷⁵ et sauve, en même temps, la pluralité au sein de la communauté. Cette faculté laisse coexister divers points de vue, et fonde la possibilité de la visibilité politique des minorités culturelles.

Le sujet rationnel est analysé par Kant, qui construit l'autonomie universaliste de la pensée sur le jugement déterminant, fondée sur des catégories *a priori* universelles et nécessaires, et des impératifs catégoriques qui conditionnent la validité du jugement morale. Mais ce sujet universel et rationnel, capable de connaissance scientifique et de jugements rationnels, repris et analysé dans les deux premières critiques kantienne⁷⁶, se révèle insuffisant à fonder l'action éthique et politique en tant que lieu de la responsabilité individuelle.

Si le jugement éthique et politique pouvait être subsumé à partir de règles universelles et nécessaires, l'autonomie de l'action et la responsabilité individuelle n'auraient simplement plus lieu d'être. Il faut alors envisager un type de jugement qui n'ait pas besoin de règles universelles ou d'impératifs catégoriques. H. Arendt reprend alors le "*jugement réfléchissant*" kantien – que Kant utilise essentiellement pour l'esthétique - pour élaborer la légitimité du jugement éthique et politique, parce qu'il permet de garder la liberté et la responsabilité individuelles. Ce jugement réfléchissant kantien est la "*faculté de juger qui, dans sa réflexion, tient compte, lorsqu'elle pense (a priori), du mode de représentation de tous les autres êtres humains afin d'étayer son jugement pour ainsi dire de la raison humaine dans son entier*"⁷⁷.

Ainsi cette particulière faculté est capable de se mettre à la place de l'autre, demande le dialogue avec autrui, et envisage la multiplicité des points de vue. Elle permet donc de fonder la faculté de vivre ensemble et de partager le même monde.

La conscience du sujet au XXe siècle présuppose un sujet rationnel immergé dans un contexte spécifique et enraciné dans le monde et dans l'histoire. Il doit être capable de se voir à travers le regard d'autrui, c'est-à-dire être capable d'une forme d'interaction qui pose soi-même en tant qu'objet, autant qu'il se pose en objet pour le regard d'autrui : la rationalité ne peut plus être séparée de la responsabilité face au monde et face à autrui. Les crimes de masse de ce

⁷⁵ cf. : LYOTARD Jean François, *Au juste*, Paris, Bourgois, 2006, p. 188.

⁷⁶ E.KANT, *Critique de la raison pure* et *Critique de la raison pratique*.

⁷⁷ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 40, p. 244.

siècle ont en fait miné la possibilité de considérer la loi et le devoir comme rationnel, universels et contraignants : ils sont été trop souvent le prétexte du manque de responsabilité.

Si l'on considère la politique, avec H. Arendt comme "*l'art de vivre ensemble*"⁷⁸, dans un espace public analogue à l'agora, où spectateurs et public se confondent ou se relayent à tour de rôle, où l'exercice du jugement est la qualité essentielle pour être écouté, pour apparaître, alors la figure de Pasolini devient un exemple, mais probablement pas un modèle (au sens platonicien), de cette participation passionnée et infatigable. La dimension '*dialogique*' des essais pasoliniens serait alors un exemple de cette prise en considération du jugement d'autrui prévue par Kant comme caractère spécifique de la faculté de juger.

Le rôle de l'intellectuel Pasolini, la spécificité de la constitution de son rapport personnel au monde, entre théorie et pratique, pourrait donc relever d'une pensée qui se confronte constamment à autrui, comme le spectateur arendtien, qui n'est toutefois pas intégrée dans la culture dominante, mais au contraire, s'y oppose et la conteste, ainsi que le fait la figure du paria conscient, toujours théorisée par H. Arendt.

Pasolini est spectateur avec les autres spectateurs, ouvert à toutes les critiques et toutes les confrontations. Il est aussi le paria conscient de sa condition qui demande à être écouté et reconnu tel qu'il est. Il est celui qui juge selon ses propres valeurs, qui élabore ses propres catégories, qui choisit ses exemples et ses références, même s'il les interprète d'une manière tout à fait personnelle.

Pasolini montre dans ses écrits une pensée enracinée dans le dialogue avec autrui. Ce sont des écrits parfois virulents et polémiques, soutenus souvent par le besoin de s'opposer à autrui, mais, même dans la négation et dans l'opposition à autrui, toujours redevables à un lecteur imaginaire qui, comme *Gennariello*⁷⁹, se matérialise à travers son écriture.

Même ses "abjurations"⁸⁰ prennent sens dans cette perspective: par le regard porté sur son œuvre par les autres, son public, ses collègues, ses référents intellectuels, Pasolini se rend probablement compte que l'idée qu'il avait essayé d'exprimer était élaborée sur la base d'une vision trop subjective, et que cette idée doit alors non seulement être abandonnée, mais "abjurée", reniée publiquement, en impliquant le public même qui avait permis la constitution mentale de cette idée. L'utilisation d'un mot à forte connotation religieuse donne la mesure de l'implication émotive, aussi bien dans l'œuvre reniée, que, encore plus, dans son abjuration,

⁷⁸ *Vita activa*, op. cit., p. 24.

⁷⁹ lecteur et disciple imaginaire dans *Lettere Luterane*, voir plus loin ch. 3.

⁸⁰ Dans *Lettere Luterane* Pasolini abjure aux films de la *Trilogie de la vie*, et explique *Salò* comme le résultat de cette abjuration.

qui prend à témoin son public, et l'implique dans cet autodafé en forme d'accusation, plus que de repentance.

Le jugement sur la réalité – parfois hâtif et émotif - serait alors le lieu où se manifeste la singularité de l'homme Pasolini, qui ne prétend pas posséder une vérité, mais s'engage dans une recherche du réel par le dialogue et la participation à un espace public d'élaboration et de partage des opinions, une pensée qui ne peut pas, et ne veut pas être un modèle à suivre, mais un exemple pour comprendre le monde dans lequel nous sommes *jetés*.

Un exemple (au sens aristotélicien) d'esprit critique exerçant son droit à l'opinion, mû par un besoin de "*publicité*" (au sens kantien, d'action dans un espace public et dans le sens ordinaire aussi de vouloir apparaître) et aussi de partager son opinion, voir de la *télescoper* à d'autres, pour stimuler le surgissement de la pensée chez soi-même ou chez les autres. Exemple aussi de pédagogue ; mais sa maïeutique ne consiste pas dans le questionnement, mais dans la provocation, le scandale, l'affrontement, où il peut déplacer hors de lui un conflit intérieur déchirant.

D'ailleurs, tout en restant un exemple, il ne peut pas être proposé comme modèle⁸¹ parce que toute sa pensée et son œuvre sont marqués par sa situation particulière, sa situation psychologique et sociale, sa mort même, qui prolonge finalement son œuvre, en le transformant, avec son approbation anticipée, en martyr de la "pensée unique" *ante litteram*.

D'ailleurs toute vie qui vaut la peine d'être vécue (et toutes le sont), peut être un exemple: mais il ne dépend que de chacun de nous de choisir ses propres modèles, selon ses propres valeurs, en élaborant sa propre tradition⁸², à l'intérieur d'une axiologie qui ne peut être qu'absolument personnelle.

Aussi les tentatives de construire autour de Pasolini une aura de martyr, notamment celle de Laura Betti⁸³, ne disent rien de plus sur lui et beaucoup sur la société en pleine transformation qu'il avait pourfendue. Lui qui s'était battu toute sa vie contre la standardisation de la pensée, l'uniformisation anthropologique, n'avait sans doute pas voulu être le moyen par lequel la société brisait un autre tabou, comme l'homosexualité, en le rendant ainsi inoffensif qu'adapté à la permissivité hédoniste ambiante. Alors il défend l'homosexualité en soutenant que :

⁸¹ Dans la langue courante les termes exemple et modèle sont utilisés comme synonymes, mais en philosophie on distingue l'exemple au sens aristotélicien d "échantillon" et le sens platonicien de "modèle de référence".

⁸² H. ARENDT, *La tradition cachée* op. cit.

⁸³ PASOLINI, *Le ragioni di un sogno*, DVD, 2001.

« ...un rapporto omosessuale non è il male[...]lascia un uomo perfettamente quello che era. Anzi, se mai, l'ha aiutato a esprimere totalmente la sua naturale potenzialità sessuale... »⁸⁴

Mais cela seulement parce que la libéralisation sexuelle n'a pas encore atteint ce domaine, qui va, bien après sa mort devenir objet commercial par une "gay pride" affichée et revendiquée à outrance. Son discours souvent très véhément contre tout ce qui dégrade la valeur en valeur d'usage (et de consommation), qui a souvent contesté un libéralisme plus tyrannique que la tyrannie, constate que la libéralisation sexuelle:

« ...anziché dare leggerezza e felicità ai giovani e ai ragazzi, li ha resi infelici, chiusi, e di conseguenza stupidamente presuntuosi e aggressivi »⁸⁵

C'est à dire que Pasolini avait voulu être marginal, homosexuel, discuté et discutable⁸⁶, dans une société qui ne pouvait pas accepter ces "perversions", mais aurait probablement été scandalisé de voir comment le consumérisme pouvait exploiter son combat pour intégrer toute velléité de désacralisation et d'hétérodoxie. La lutte contre l'intolérance et la marginalisation de l'homosexualité a aujourd'hui été transformée dans un nouveau marché à conquérir par le consumérisme, après avoir déjà largement exploité la sexualité hétérosexuelle ; cette exploitation consumériste aurait exaspéré Pasolini, très sensible au caractère sacré de l'immédiateté innocente de la sexualité, avant les interdits culpabilisants d'ordre social ou religieux⁸⁷.

Sans doute, ne voulant pas circonscrire son magistère à un à un petit cercle d'intimes (sur lesquelles il avait un ascendant réprouvé par la société), devait-il se proposer et s'imposer sur la scène publique où il ne pouvait que procéder par l'affrontement et le scandale. Alors le "corsaire" et le "luthérien" deviennent les avatars du pédagogue qu'il a toujours voulu être, et pour lequel toute occasion est prétexte à une leçon et à une nouvelle proposition scandaleuse et paradoxale, comme celle de supprimer la télévision ou l'école obligatoire⁸⁸.

Pourtant dans une société où le scandale est devenu ordinaire et banal, sa voix s'essouffle, et son abjuration devient destructrice et autodestructrice, annonciatrice du scandale à venir : il n'y a plus de lieu pour la pensée, le monde de *Salò*, son dernier film, est le monde de l'action vide de sens, sans spectateurs et sans enseignements, le monde clos des passions et de l'homme réduit à l'état d'objet sans valeur, parce que coupé du regard d'autrui. Cette communauté, celle décrite dans *Salò* comme celle qu'il expérimente dans la réalité, n'en est

⁸⁴ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 264.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ comme lui-même se définit en *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 25.

⁸⁷ *La Trilogie de la vie*, dont il sera question plus loin, est un exemple de cette vision sacrale de la sexualité.

⁸⁸ voir plus loin ch. 5.2.2., p. 308 et suiv.

pas une : chacun pour soi, hors temps, dans un espace clos, *Salò* est le lieu de l'absence d'humanité, de sens commun (ressentir comme autrui) et de *sensus communis* (se représenter ensemble à autrui)⁸⁹, un monde fermé où on ne peut que mourir de violence gratuite, sans raison, répondant à une violence ordinaire toute aussi gratuite.

Comme nous le verrons plus loin, *Salò* est le film de l'ultime désillusion, la constatation d'un monde sans innocents. Pasolini en 1971, en citant Sartre dit :

« *Non esistono vittime innocenti* »⁹⁰

parce que la perte de l'innocence survient dès lors qu'on se perçoit comme victime. Mais en 1975 la perte de l'innocence n'est plus individuelle, elle est culturelle. Le Nouveau Pouvoir détruit l'espace public pour en faire un lieu privé où il n'y a plus de spectateurs, plus de critique, ni de parole libre, ni de conscience : il ne reste plus que l'animalité de l'instinct de survie et de la loi du plus fort, la Nouvelle Préhistoire.

⁸⁹ J'ai utilisé deux manières différentes d'indiquer le sens commun pour mettre en relief la différence entre le sens commun dans son sens faible, courant de "bon sens", et le sens fort, le latin *sensus communis* pour indiquer le sens fort analysé au chapitre précédent.

⁹⁰ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1687.

3. Gennariello et le corsaire

Au début et à la fin de l'expérience publique de Pasolini et de son travail, se trouve sa vocation pédagogique, dans le Frioul, comme très jeune enseignant de lettres, puis à la fin de sa vie dans les leçons imaginaires à Gennariello, ensuite rassemblées dans *Lettere Luterane*, en forme de petit traité pédagogique. Ici s'exprime le besoin de Pasolini d'assumer une identité précise, de se présenter comme un personnage qui n'est pas qu'une voix, une simple opinion qui se manifeste par l'expression d'une pensée : il se voit, et veut se donner, comme une personne, un être concret qui participe à un dialogue.

Pasolini va donc se présenter, assumant pleinement sa réputation d'écrivain et metteur en scène controversé, jouant même de cette réputation dans le but de contrer tous les conformismes possibles, de désacraliser toutes les valeurs pour mieux les reconstruire nimbées d'une sacralité qui lui semble plus authentique.

Il s'agit là d'un résumé des obsessions de Pasolini, des itérations de thèmes, où s'exprime la vocation première de Pasolini qui reprend - et s'installe - dans ce rôle de maître à penser, comme il avait toujours voulu se voir.

Mais le dernier *maestro* ne peut qu'admettre son impuissance : si le monde a changé, les choses ont changé, la langue de la consommation a occupé toute la scène, alors, peut-être la bonne volonté et l'indépendance d'esprit, la passion, peuvent renverser les fausses autorités et les faux maîtres. *Lettere luterane* est le lieu de cette exaspérante volonté pédagogique qui prétend s'affirmer et se faire écouter malgré la conscience d'une impossibilité définitive de communiquer. Du langage de la protestation, du refus, ne reste qu'un désir infini de critique et de liberté, une angoisse, même, de rébellion¹.

Au delà des analyses psychologiques trop simplistes qui renvoient à son mauvais rapport avec le père, dans la mesure où il était conscient de ce côté œdipien de sa structure psychologique, il faut lui reconnaître une vocation pédagogique qui forme le substrat de son œuvre, se déployant à différents niveaux. S'il assume, involontairement, un rôle de père en tant qu'éducateur et figure de référence, il se refuse à assumer en même temps le pouvoir par son essence fasciste du *pater familiae*, en essayant de construire une forme nouvelle de paternité par la parole et par l'idée :

¹Giacopini, *Fuori dal sistema* op. cit., p.203.

« ...l'omosessuale cerca lo stesso nell'altro (l'altro-stesso), un Partner con cui non rischi di riprodursi il terribile potere del padre, del profanatore. Direi che l'omosessuale tende a preservare la vita, non accellerando il ciclo riproduzione-distruzione, ma sostituendo alla perennità della specie la coerenza di una cultura, la continuità di una conoscenza »²

En fait, Pasolini ne se voit que dans le rapport à cet autrui miroir et désir, dont il explore l'image dans la désespérance de jamais atteindre l'essence. Cette tension, au delà du désir-reflet de l'adolescent, devient, dans l'adulte, une inspiration ininterrompue à la recherche de l'autre comme implication et comme don, qui est à la base de toute vocation pédagogique.

3.1. Gennariello

Comme premier pas de cette construction pédagogique, Pasolini évoque un élève, un « *Gennariello* » imaginaire, napolitain et spontané (comme si c'étaient des synonymes) donnant vie à un désir : il choisit un adolescent qui a les formes de son désir amoureux, et se propose de le guider vers la compréhension et la critique de la culture dans laquelle il est plongé.

Gennariello est le fil familial qui relie les premiers poèmes à Casarsa, ses premières nouvelles³ jusqu'à la *Trilogie de la vie*, l'ultime incarnation d'un idéal esthétique personnel : un jeune méridional rassemblant aux jeunes hommes qu'on retrouve dans ses films, et dont le type est Ninetto Davoli :

« *Prima di tutto tu sei, e devi essere, molto carino. Magari non in senso convenzionale. Puoi anche essere un po' minuto e addirittura anche un po' miserello di corporatura, puoi già avere nei lineamenti il marchio che, in là con gli anni, ti renderà facilmente una maschera. Però i tuoi occhi devono essere neri e brillanti, la tua bocca un po' grossa, il tuo viso abbastanza regolare, ...* »⁴

C'est un jeune homme marqué dans sa chair par une culture marginale en voie de disparition, que Pasolini va se charger, finalement de faire pénétrer dans une culture autre que bourgeoise ; une culture, celle-ci, contre laquelle il a combattu toute sa vie, peut-être pour exprimer une forme de "haine de soi" :

² *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.1544.

³ *Amado Mio* précédé de *Atti impuri*, Milano, CDE, 1982, publiés posthumes.

⁴ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 16

« In realtà, col passare del tempo, dopo l'infanzia, l'immagine [paterna] si è moltiplicata, e insieme con essa il rifiuto si è diversificato : si è mutato in odio trans-storico o meta-storico, per cui sono stato indotto a identificare con l'immagine paterna tutti i simboli dell'autorità e dell'ordine, il fascismo, la borghesia[...]Nutro un odio viscerale, profondo, irriducibile contro la borghesia, la sua sufficienza, la sua volgarità... »⁵

A l'univers du père - un militaire – un univers inculte et barbare, où tout désir est réprimé, Pasolini oppose le monde de la mère : la douce campagne du Frioul, peuplée de paysans vivant hors du temps et de garçons aux désirs sans honte. Dans cet univers, ensuite idéalisé, il commence à travailler comme enseignant.

Pasolini conçoit la tâche de l'enseignant comme une œuvre critique qui doit secouer les carcans idéologiques et les pulsions aveugles vers l'intégration à tout prix chez l'adolescent, pour libérer les capacités propres de la personnalité :

« Se la questione è da porsi in questi termini, è facile intuire quale dovrebbe essere la funzione dell'educatore-insegnante : dovrebbe essere un lavoro di liberazione e di depurazione [...] in seguito a cui venga riprovocata nell'impubere la sua vera natura, ripercorrendo à rebours le cristallizzazioni dell'autorità. E poiché è ovvio che quella sua natura prima, individuale non è altro in fondo che potenzialità a peccare e quindi a riscattarsi, ossia in senso negativo e positivo peccaminosità, quello che l'educatore dovrebbe fare non sarebbe altro che mantenere il ragazzo in un tale suo clima per creargli la benefica abitudine di una sia pur rozza introspezione »⁶

Derrière le masque de l'assurance narcissique de l'adolescent, l'enseignant doit dévoiler la complexité de la pression sociale qui sublime les pulsions pour mieux contrôler l'adulte à venir, et déconstruire les idoles et les fétiches dont l'école est le vecteur : pour Pasolini la pédagogie qui prévaut dans les classes est une science pervertie, qui crée des besoins sans une demande ni une nécessité, l'école n'est plus qu'une habitude, un moyen d'obtenir une reconnaissance sociale pour laquelle il faut sacrifier toute passion ou plaisir de la connaissance :

« Egli [il professore convenzionale] infatti mantenendo i suoi scolari in un'atmosfera di categorie e di assiomi, di obbedienze e di fiducia, non fa che illuderli di una "sicurezza" della vita (degli adulti) e sedimentare nell'animo dei ragazzi una serie di equivoci, gettando le basi per la delusione nel peggiore dei casi, per la superficialità nel migliore. Quando invece è dimostrabile che il ragazzo fin dai primi momenti debba acquistare coscienza non solo della propria eccezionalità ma anche di quella degli altri, venendo così

⁵ ibidem, p.1410.

⁶ ibidem, p.56.

a porsi nei confronti dell'esistenza in uno stato d'animo critico e polemico. Anzi la critica dovrebbe essere la prima cosa da coltivare in un ragazzo, anche se questo dovesse costare la caduta di un'infinità di idoli : primo idolo da far cadere è l'insegnante stesso, il quale dovrebbe così mostrarsi al suo scolaro con tutta la sua umanità immediata e quasi informe... »⁷

Ces mots viennent d'un article de 1947, quand Pasolini, jeune professeur idéaliste et passionné, enseigne la poésie aux paysans du Frioul, avant que le scandale de Ramuscello ne rende coupable son amour pour la fonction à laquelle il se consacrait. Ce scandale marque la prise de conscience brutale de sa marginalisation, même par le parti communiste, qui l'exclu. Fernando Bandini, dans l'Introduction à *Tutte le poesie* reporte le jugement du parti communiste face à l'accusation portée contre Pasolini :

« E l'espulsione (come si legge nell'Unità del 29 ottobre 1949) più che basarsi su un giudizio moralistico, di avversione all'omosessualità, intende "denunciare ancora una volta le deleterie influenze di certe correnti ideologiche e filosofiche dei vari Gide, Sartre e altrettanto decantati poeti e letterati che si vogliono atteggiare à progressisti ma che in realtà raccolgono i più deleteri aspetti della degenerazione borghese". L'accusa, oltre a riguardare gli scrittori nominati, tocca anche a Pasolini, che viene a sua volta chiaramente additato come intellettuale degenerato. E mette in luce la parte che nel partito comunista udinese hanno giocato in quel momento poeti e artisti, copiosissimi in una federazione come quella friulana, anche se culturalmente provinciali e per di più grattamente stalinisti come solo sapevano esserlo gli scrittori "impegnati" di quegli anni »⁸.

Cette mauvaise expérience le rendit également méfiant envers une institution sclérosée dans laquelle opèrent les dangereux bureaucrates du savoir, qui promettent le bien être en échange d'une insertion docile dans une système de pouvoir oppressant. Ce qu'il préconisait dans cet article pour secouer les certitudes et faire tomber les idoles, c'est justement le "scandale", au sens propre du grec *skandalon*, pierre d'achoppement : la pierre qui entrave le chemin, ce qui heurte la conscience et qui déclenche une émotion. Il ne savait pas encore comment ce "scandale" allait arriver dans sa forme la plus mesquine. A cette époque il pouvait encore écrire, sans la douloureuse conscience de son péché qu'il avoue à Gennariello en 1975 :

« Ma come suscitare nel ragazzo il gusto della critica e provocare la caduta degli idoli? Evidentemente immettendolo in un clima di scandalo e di incertezza, in cui le cose

⁷ *ibidem*, p. 56-57.

⁸ *op. cit.*, p. XVIII.

"eterne" non siano quelle imparate a memoria, ma quelle che più somigliano alle vocazioni che sono in lui [...] : la passione a creare, la curiosità, l'impulso a impadronirsi[...]È ciò que poi si trasforma nella cosiddetta "virtù premio a se stessa", ossia in passione autosufficiente. »⁹

A Gennariello, il se présentera, avec encore sa passion pédagogique, sans passer sous silence les ragots et les médisances, mais en les assumant comme preuves d'un statut de marginal, de paria, qu'il admet :

« ...ciò che la gente dice di me, e attraverso cui tu mi hai finora conosciuto [...] Ciò che attraverso la gente hai saputo di me si riassume eufemisticamente in poche parole: uno scrittore-regista, molto "discusso e discutibile", un comunista "poco ortodosso e che guadagna dei soldi col cinema", un uomo "poco di buono, un po' come D'Annunzio".

Non polemizzerò con queste informazioni che hai ricevuto, con commovente concordanza, da una signora fascista e da un giovane extraparlamentare, da un intellettuale di sinistra e da un marchettaro »¹⁰

La liste hétéroclite des personnes qui parlent sans doute mal de lui, couvre ainsi une large partie de la société, et le situe d'emblée dans le rôle du marginal, du paria, mais c'est cette condition qui lui permet aussi de prendre du recul par rapport aux idoles qu'il se propose de déconstruire, et du coup, d'asseoir sa position d'enseignant de ce qui n'est pas enseigné autrement.

Sa méfiance pour l'école et pour les institutions n'a pas entamé sa confiance dans l'être humain, dans la valeur autonome de la connaissance et dans le plaisir de la compréhension:

« Per queste ragioni sappi che negli insegnamenti che ti impartirò, non c'è il minimo dubbio, io ti sospingerò a tutte le sconoscrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci »¹¹

Ce que Pasolini doit enseigner à *Gennariello*, ce sont fondamentalement deux choses: être conscient de sa *napolitaneité*, sa qualité d'être napolitain, une qualité qui dépasse les classes et les milieux sociaux, et la conscience de tout ce qui peut menacer cette qualité unique et miraculeuse dans un monde nivelé par la platitude consumériste et la culture bourgeoise.

⁹ ibidem, p. 57.

¹⁰ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 19.

¹¹ ibidem, p.21-22.

Il y a quelques chose de paradoxale dans cet usage de la raison pour défendre l'innocence de Gennariello: la conscience devient la protection même de cette innocence, celle que les non-napolitains ont perdu. La raison devient un moyen pour récupérer l'irrationnel, le spontané, mais c'est un combat perdu d'avance: Gennariello se meurt à mesure qu'il se forme, et son innocence n'est qu'un exemple de ce qui n'est plus.

D'ailleurs, juste avant ce traité pédagogique l'article "I giovani infelici" déclare la perte de son amour à l'égard d'une jeunesse malheureuse, esthétiquement vilaine, défigurée par l'héritage monstrueux légué par leurs pères :

« Ho osservato a lungo in questi ultimi anni, questi figli. Alla fine, il mio giudizio, per quanto esso sembri anche a me ingiusto e impietoso, è di condanna [...] il mio sentimento è una "cessazione di amore"... »¹²

Globalement cette génération de fils lui semble condamnable et condamnée, car elle conjugue consumérisme et conformisme, acceptant une forme de totalitarisme de la culture qui déforme jusqu'à leur aspect:

« I figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri. Il loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non è terrorizzante, è fastidiosamente infelice [...] Sono maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica. Oppure sono maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà »¹³

Il n'y a pas de salut pour ces jeunes malheureux : ils ne peuvent que se dégrader ou s'intégrer, mais il ne seront jamais eux-mêmes. Mais "*ces fils*" ne font que payer la faute commise par leurs pères, celle de "*croire que l'histoire n'est et ne saurait être que l'histoire bourgeoise*"¹⁴, et lui-même fait partie de la génération des pères, ceux qui ont construit cet univers monstrueux, l'univers de *Salò*, où leurs enfants sont condamnés à vivre.

Pourtant, de cette génération perdue, il sauve par la force d'une idéalisation, le napolitain, *Gennariello*, qui appartient à une culture rétive à tout nivellement, récalcitrante face à la modernité, encore exubérante, naïve, innocente, la culture qu'il évoque et reconstruit la dans la *Trilogie de la vie*, et qu'il abjure avec *Salò* :

¹² *Lettere luterane*, op. cit., p. 5-6.

¹³ *Lettere luterane*, op. cit., p. 7-8.

¹⁴ *Lettres luthériennes*, op. cit., p. 17.

« Napoli è ancora l'ultima metropoli plebea, l'ultimo grande villaggio (e per di più con tradizioni culturali non strettamente italiane): questo fatto generale e storico livella fisicamente e intellettualmente le classi sociali »¹⁵

Le nivèlement des classes sociales n'est donc pas une faute, dans ce cas, une déchéance dans l'uniformité bourgeoise, parce que Naples, c'est, dans l'imaginaire de Pasolini, le lieu Autre du capitalisme conformiste, le lieu où l'histoire et la tradition n'ont pas lâché prise, un mythe personnel, pour sauver ce qui reste d'un amour qui n'en finit pas de cesser dans les dernières années de sa vie.

Les deux personnages, l'élève et le maître, sont installés dans un dialogue entre deux étrangers, dans une distance qui n'est pas que générationnelle, mais elle est une forme d'étrangeté foncière, due aux changements du rapport au réel, et surtout au monde des choses. Les choses produites dans le monde paléo-industriel du maître ont une qualité, un sens, que les choses du monde de la production de masse, où vit Gennariello, ont perdu :

« ...la loro misteriosa qualità era quella dell'artigianato. Fino al Cinquanta, fino ai primi anni Sessanta è stato così. Le cose erano ancora cose fatte o confezionate da mani umane [...] ed erano cose con una destinazione umana, cioè personale. Poi l'artigianato è finito di colpo. Proprio mentre hai cominciato a vivere tu »¹⁶

« ...la nuova produzione delle cose, cioè il cambiamento delle cose, dà a te un insegnamento originario e profondo che io non posso comprendere (anche perché non lo voglio). E ciò implica una estraneità tra noi due che non è solo quella che per secoli e millenni ha diviso i padri dai figli »¹⁷

Or, si l'enseignement des parents, des maîtres et des éducateurs passe par la parole, par le *logos*, - c'est-à-dire par une rationalité impliquant argumentation ou contestation - le langage des choses possède une immédiateté qui parle à l'inconscient, le forme et l'*informe*, et n'admet pas de réplique. Le maître et l'élève sont séparés par le monde des choses, par l'épaisseur et le poids des détails :

« ...io potrò cercare di scalfire, o almeno mettere in dubbio, ciò che ti insegnano genitori, maestri, televisioni, giornali, e soprattutto ragazzi tuoi coetanei. Ma sono assolutamente impotente contro ciò che ti hanno insegnato le cose. Il loro linguaggio è inarticolato e assolutamente rigido : dunque inarticolato e rigido è lo spirito del tuo

¹⁵ ibidem, p. 17.

¹⁶ ibidem, p. 43.

¹⁷ ibidem, p. 44.

apprendimento e delle opinioni non verbali, che in te, attraverso quell'apprendimento, si sono formate. Su questo siamo due estranei, che nulla può avvicinare. »¹⁸

Il n'y a pas que l'autre qui lui échappe, le réel en général se dérobe à l'emprise de Pasolini, comme il a pu le constater dans son expérience de cinéaste, en essayant de construire ses scènes comme des tableaux : à ce moment, il a pu ressentir la valeur signifiante de chaque détail, la puissance tyrannique du réel qui déborde de sens et renvoie constamment à autre chose que lui.

Ses premières leçons concernent alors, à la fin de sa vie, le langage des choses, le langage ineffable du réel, qui s'impose à l'esprit et le modèle d'autant plus qu'on le subit sans être capable de le décrypter. *Gennariello*, incapable de construire un discours sur le réel, en subit le joug, incapable d'échapper à la configuration première et univoque que les choses impriment à l'esprit dans l'enfance et l'innocence. *Gennariello* est innocent parce qu'il ne suspecte pas la polysémie du réel, parce que son réel est solide et univoque, muet.

Fasciné par l'innocente immédiateté de *Gennariello*, Pasolini pourtant s'évertue à briser cette innocence, à transformer l'innocent en responsable, à le convertir par un esprit critique acéré comme un scalpel en train de disséquer bien plus que le réel, sa propre particulière, et finalement douloureuse, vision du monde.

Et sa vision du monde commence par un rideau : "La prima lezione me l'ha data una tenda". Cet article est un résumé, une somme, de la poétique de Pasolini cinéaste, mais aussi une confession, un dévoilement destiné à rapprocher l'élève et le maître dans une époque révolue, un âge d'or, l'enfance, d'où il faut sortir, d'amour ou de force.

Pasolini explique ce qu'il entend par "*langage des choses*" : cette particulière capacité que les choses ont de signifier, de faire allusion à une signification, d'être donc des *signes linguistiques* qui fixent l'arrière-plan muet de notre vie, la toile de fond sur laquelle notre vie se compose ou se décompose :

« ...le tue fonti educative più immediate sono mute, materiali, oggettuali, inerti, puramente presenti. Eppure ti parlano[...]degli oggetti, delle cose, delle realtà fisiche che ti circondano... »¹⁹

L'adulte, le maître, aujourd'hui interprète ce rideau comme le signe d'un univers petit-bourgeois, imposant son discours "*inarticulé, fixe, incontestable [...] autoritaire e*

¹⁸ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 573-574.

¹⁹ *Lettere luterane*, op. cit., p. 31.

*répressif*²⁰, un signe qui délivre une signification qui n'admet pas de réponse, ni aucune forme de dialogue, immédiate, c'est-à-dire sans médiateur, forme de l'adhérence de l'esprit au réel :

« L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica – in altre parole dai fenomeni materiali della sua condizione sociale – rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito »²¹

C'est même cela qui fait la distance entre le maître et l'élève : le maître, en tant qu'intellectuel, *uomo di cultura*, est capable d'assumer une attitude critique face à la lourdeur de la réalité, et de voir comment le message délivré par les choses a changé entre ces deux générations, à tel point qu'ils ne reconnaissent plus le même monde en partage.

C'est peut-être dans ces écrits qu'il est d'ailleurs le plus clair quant à sa conception de la *petite bourgeoisie*, cette maladie du corps sociale contre laquelle il se battra toute sa vie, cette catégorie de l'esprit, bien plus donc qu'une classe sociale, qui rend ses écrits plus virulents et déchaîne son mépris, justement - et d'autant plus,- qu'il s'y reconnaît, n'ayant jamais été aveugle à soi-même:

« ...io per borghesia non intendo tanto una classe sociale quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa : tanto è vero che che essa ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono... »²²

Ici le pouvoir des choses est l'essence même et la révélation du pouvoir fasciste petit-bourgeois, un pouvoir autoritaire, qui n'admet ni répliques ni dialogue, un autoritarisme qui ne relève pas de la science politique, mais bien d'un substrat pré-politique, anthropologique, où se forme la conscience.

Dans ce rapport immédiat au réel, se dressent les choses, aussi réelles et obtuses, jouissant du pouvoir de l'imposition par un langage totalitaire et absolument autoritaire, qui forge l'âme avant qu'elle puisse se rebeller, et la coince dans une réalité sans appel qui réduit l'individu à ses déterminations socioculturelles, lui niant une véritable liberté.

C'est l'essence même du réel qui est alors fasciste, petit-bourgeois, et c'est contre cette réalité que l'esprit critique de l'artiste se dresse en s'engageant sur une voie marxiste et

²⁰ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 44.

²¹ *Lettere luterane*, op. cit., p. 36.

²² *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1097.

progressiste, animé par le désir de changer le réel, se refusant à ce totalitarisme implicite, à ce langage de la présence oppressant.

Pasolini connaît deux manières de s'y opposer : l'une est la critique, le dévoilement de la réalité par la raison ; l'autre l'art, et notamment le cinéma, l'image sacralisée qui renvoie à autre chose. Dans le cinéma, le réel s'efface et s'amenuise par le surgissement du sens et la sacralité de l'image dépasse la pesanteur des choses.

Dans ce petit traité pédagogique dédié à *Gennariello*, la sémiologie et la critique sont convoquées au service de la pédagogie comme besoin intime de l'auteur, et comme moyen pour le pédagogue d'atteindre son but de l'ouverture d'esprit et de libération des potentialités de l'élève. Mais cette pédagogie est aussi le moyen pour que l'élève libère le maître de cette forme innocente et non pathologique de délire de puissance où s'exprime le rêve de la maîtrise des choses : une culture qui retourne les choses contre le sens qu'elles-mêmes véhiculent, combattant l'ennemi par ses propres armes, l'image par l'image, le réel par la poésie des mots et de l'image.

Pasolini dans ces textes reprend, dans l'année de sa mort, les thèmes récurrents de son œuvre, sous une forme discursive, pédagogique, dans un langage simple, proche de langue parlée, dans un journal à grande diffusion, dans la tentative, toujours recommencée, de se rendre accessible et compréhensible à ce public qui lui était indispensable.

La langue que Pasolini adopte pour ce petit traité est celle « ...d'une tradition cultivée et humaniste : sans craindre une certaine "manière", qui dans un rapport comme le notre est inévitable »²³ mais il regrette de ne pas pouvoir parler le napolitain, ce dialecte si expressif, si proche du réel.

Ces écrits constituent sa manière de revenir, dans une forme plus directe, à ce besoin d'agir sur le monde, de le transformer par la parole et par l'idée, de s'y opposer par un élan idéaliste et sa pulsion de mort, mort sacrificielle, de celui qui ne peut pas trouver sa place, entre la tentative de s'imposer et le besoin de se détruire.

Depuis le début des années 70, en fait, Pasolini vit une crise personnelle et sociale qui l'isole en tant qu'intellectuel, désormais intégré et compromis avec l'*establishment*, mais

²³ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 36-37.

aussi en tant qu'homme, à cause du mariage de Ninetto Davoli, et à cause des remous provoquées par le désir exprimé par Maria Callas d'avoir un enfant de lui²⁴.

Ainsi il assumait un rôle de perturbateur de la bonne conscience publique non seulement par sa parole ou par ses films, mais par la force de sa propre corporéité, en se mettant en jeu pour ce qu'il était, pour témoigner du "*scandale de la vérité*" :

« ...sappi che negli insegnamenti che ti impartirò, non c'è il minimo dubbio, io ti sospingerò a tutte le sconoscrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito »²⁵

Sa pédagogie c'est une forme de l'action sur le réel : Pasolini enseigne pour changer son monde, pour amener le lecteur à une nouvelle conscience, dans une période où il est considéré par la jeunesse contestataire et par la nouvelle avant-garde comme un homme de l'*establishment*. Face à cette considération, ses positions se radicalisent : il se refuse à être assimilé par la culture bourgeoise. Comme l'explique Enzo Siciliano :

« L'opposizione programmatica "contro tutto e tutti", l'isolamento, avevano estremizzato in Pasolini l'inclinazione psicagogica : la profezia si confondeva ormai con l'azione. Lo spirito de 68 aveva, a scorno di rifiuti e diffidenze, contagiato Pier Paolo: l'azione, innanzitutto »²⁶

E cette action est avant tout pour lui l'enseignement, comme volonté de guider l'esprit, une volonté de laisser son empreinte sans être père, sur une génération qu'il considérait perdue.

Mais son œuvre n'est pas qu'une destruction : il veut aussi reconstruire une nouvelle vision du monde, ou mieux, sacrifier la réalité, lui rendre son innocence :

« Tuttavia il fondo del mio insegnamento consistera nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci. »²⁷

Dans «I giovani infelici»²⁸, le thème le plus embarrassant et mystérieux du théâtre grec, la *Némésis*, est repris pour exprimer la condamnation d'une génération, les fils, qui ressemble trop à celle des pères, assez pour devoir payer pour leurs fautes. La responsabilité des

²⁴ cf. : Siciliano et Naldini, op. cit. Les rapports entre la Callas et Pasolini firent même naître des rumeurs infondées de mariage. Naldini confirme toutefois que Maria Callas avait demandé à Pasolini d'être le père de l'enfant qu'elle désirait.

²⁵ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 22.

²⁶ Siciliano, *Vita di Pasolini*, op. cit., p. 430.

²⁷ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 22.

²⁸ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 5-14.

pères s'étend aux fils dans un monde atrophié, écrasé par un destin de complicité entre les générations, fait de conformisme et de connivence.

L'anathème du chœur du théâtre grec qui étend aux fils la condamnation pour les fautes des pères devient maintenant la dernière forme de critique, de jugement moral, la seule manière de juger d'un point de vue plus élevé, transcendant, de soi-même et des autres, du passé et du présent. Sa condamnation des fils procède d'une condamnation des pères, de cette génération des pères à laquelle appartient Pasolini même, pères coupables deux fois, de leurs propres fautes et du malheur, de la tristesse et de la laideur qui frappent la nouvelle génération, condamnée à réaliser le génocide engagé par leurs pères :

« Se condanno i figli (a causa di una cessazione di amore verso di essi) e quindi presuppongo una loro punizione, non ho il minimo dubbio che ciò accada per colpa mia. In quanto padre. In quanto uno dei padri. Uno dei padri che si sono resi responsabili, prima, del fascismo, poi di un regime clerico-fascista, finalmente democratico, e, infine, hanno accettato la nuova forma del potere, il potere dei consumi, ultima delle rovine, rovina delle rovine »²⁹

Cette faute qui se transmet d'une génération à l'autre, selon une justice insondable, une incompréhensible *Némésis*, produit des fils qui sont déjà dans leur apparence marqués par cette faute : Pasolini perçoit dans leur apparence, dans la surface des visages, des vêtements, des attitudes, la laideur de la faute, du malheur. Ces fils-là suscitent en lui horreur et ennui, irritation et malaise, une hostilité épidermique, un dégoût :

« I figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri. Il loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non è terrorizzante è fastidiosamente infelice. Orribili pelami, capigliature caricaturali, carnagioni pallide, occhi spenti. Sono maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica. Oppure sono maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà [...] Non c'è gruppo di ragazzi, incontrato per strada, che non potrebbe essere un gruppo di criminali. Essi non hanno nessuna luce negli occhi: i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi [...] la stereotipia li rende infidi »³⁰

Les fils n'ont fait que reprendre le comportement des pères, en transformant le fascisme archaïque en fascisme nouveau, un totalitarisme d'une forme absolue, qui pollue les corps

²⁹ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.542.

³⁰ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.543-544.

autant que les esprits, si bien que la faute des pères consiste au fond dans le fait de « croire que l'histoire n'est que et ne peut qu'être que l'histoire bourgeoise »³¹.

Pour échapper alors à son désespoir, Pasolini passe à la fin de sa vie sa vie d'une abjuration à l'autre, s'échappant de chaque doctrine et chaque système comme on sort d'une hérésie, au moment où cette hérésie risque de devenir religion : il s'échappe du communisme de sa jeunesse, du catholicisme primitif de son Evangile, puis, en dernier, de sa foi ultime et viscérale dans la sacralité des corps.

3.2. Le corsaire entre espoir et désespoir

Au début des années 60, quand il écrivait dans *Vie Nuove*, Pasolini exprimait une grande confiance dans les jeunes générations, la même confiance qu'il donnait aux jeunes du Frioul, convaincu que les jeunes générations peuvent résister au conformisme consumériste par la force de leur idéalisme, par une prise de conscience induite par une culture plus ouverte et par l'intégration des principes les plus humanistes du marxisme :

« Io so che i migliori italiani sono i giovani, dai sedici ai vent'anni : di gran lunga i migliori. Essi sono ancora alle soglie della vita sociale, e di essa vedono solo i più puri ideali: non ne sono ancora contaminati, corrotti, avviliti, livellati, spaventati [...] Essi sono ancora liberi, disponibili, possono "credere". Il vizio fondamentale della società piccolo-borghese cattolica, ossia la viltà, non li ha ancora contagiati. Per questo io, nel periodo in cui si faceva tanto parlare dei teddy boys, ho sempre detto che questo è un fenomeno particolare, di qualche zona dove il capitalismo particolarmente sviluppato economicamente ma non, per forza di cose, culturalmente.

Non può esistere una crisi della gioventù: l'unica sua crisi è una crisi di crescita. C'è stata, invece, una crisi della società italiana: o, meglio, una ricaduta: dopo l'improvvisa e miracolosa guarigione dal fascismo, attraverso la Resistenza... »³²

Pasolini, au début des années 60, ne croit pas dans une "crise de la jeunesse" : il voit cette jeunesse comme une force idéaliste qui se prépare à entrer dans la vie avec tout

³¹ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 44

³² *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.887-888.

l'enthousiasme de son âge. Même le phénomène des “*teddy boys*”³³, leur violence, lui semble une exception. Seulement une société particulièrement développée peut, à son avis, produire des groupes de jeunes baignant dans une subculture de l'apparaître et de l'affirmation de soi à tout prix. La seule crise que cet âge peut connaître est la crise d'adolescence classique, due à la difficulté de passer du monde des enfants au monde des adultes.

Sa vision tend à idéaliser l'adolescence pour des raisons personnelles, mais aussi parce que le consumérisme n'avait pas encore visé cette classe d'âge comme un nouveau marché. Son opinion est formée : c'est la société qui est en crise, et non pas la jeunesse.

Il faut aussi remarquer que quand Pasolini dit “*je sais*”, ici comme ailleurs, il fait référence à sa propre expérience, et en témoigne, et, en effet, il déclare plutôt une forme de foi, que quelques années plus tard, il va “*abjurer*”.

Le jugement sur les adultes dans les mêmes pages par contre est sans appel :

*« ...la convenzionalità, il conformismo, la standardizzazione si superano soltanto con la coscienza critica, con un alto, sviluppato, adulto, senso civile: e questo purtroppo non è il caso degli italiani, che sono dunque da una parte instabili, misteriosi, irrazionali – tendenti a sfuggire alle definizioni della “media” – dall'altra parte sono elementarmente parificati e codificati – tendenti a rientrare sempre in un tipo medio meccanicamente fisso »*³⁴

Les italiens adultes sont incapables du sens civique que Pasolini suppose dans les autres nations plus avancées socialement³⁵. Pour Pasolini les italiens gardent à l'âge adulte les défauts de l'enfance, et acquièrent, en plus, l'uniformisation comme identification à la masse, ce qui leur garantit l'intégration sociale. Ils sont irrationnels et imprévisibles comme les enfants, mais en même temps, ils veulent ressembler à un *type* culturellement imposé.

Il semble alors que Pasolini, encore une fois, renverse les catégories et bouleverse les points de vue ordinaires : dans son discours les adultes semblent avoir les défauts typiques des adolescents, comme si ces défauts ne faisaient que s'aggraver avec l'âge. Par contre, l'enthousiasme et l'idéalisme de la jeunesse se perdent à l'âge adulte.

Probablement ces jugements sont dus plutôt au fait que à cette époque Pasolini se voit encore proche des nouvelles générations. Son opinion changera quand il comprendra qu'il appartient définitivement à la génération des pères.

³³ Un des premiers mouvements d'affirmation de bandes de jeunes qui veulent élaborer leur propre style et leur propre culture, qui s'affirma à partir de Londres dans les années 50 et 60. Ces bandes pouvaient occasionnellement s'affronter violemment.

³⁴ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.887.

³⁵ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.1062-1066.

Mais au début des années 60 les désillusions sont encore lointaines, Pasolini montre beaucoup de confiance à l'égard des jeunes travailleurs qui tentent de résister à la pression du capitalisme et de la bourgeoisie, en restant fidèles à l'autonomie de leurs idées et de leurs idéaux. Même parmi les étudiants bourgeois (qu'il fustigera ensuite) il perçoit ceux qui veulent résister au conformisme de classe imposé par l'école et la famille.

Toutefois il reste attaché, viscéralement, aux jeunes sous-prolétaires qu'il fréquente dans les banlieues romaines, ceux qui lui semblent sains parce que proches de l'intégrité naturelle, peu touchés par les modèles du moralisme et de l'éducation étreinée des classes moyennes, plus ouverts parce que moins sûrs culturellement et économiquement de leur place et de leurs rôle³⁶.

Pasolini leur trouve l'enthousiasme, la rigueur critique, l'attachement aux valeurs de la liberté, et une génération après la guerre, ils sont encore engagés dans la reconstruction, surtout morale et culturelle d'une nouvelle société. Il craint l'âge adulte comme l'âge du compromis avec le réel, l'âge où ces jeunes pourraient céder aux hypocrisie de la bourgeoisie³⁷.

Mais la jeunesse des *borgate*³⁸ romaines, les banlieues, ne résiste pas aux assauts de la nouvelle culture et du Nouveau pouvoir : elle se transforme de la sympathique et confiante jeunesse des années 60 à celle haineuse et criminelle des années 70³⁹. La jeunesse qu'il côtoie les dernières années de sa vie est viciée par un comportement faux, qui a remplacé le monde des valeurs authentiques traditionnelles par le monde de la modernité illusoire des valeurs marchandes et des comportements stéréotypés. La recherche obstinée d'un bien être synonyme de consommation relève d'une pathologie sociale à laquelle les jeunes ne savent ni peuvent résister.

C'est dans l'écrit déjà cité de 1975 que s'exprime le plus clairement sa condamnation des '*jeunes malheureux*', une condamnation rétroactive et amère, source de son abjuration de la *Trilogia della vita*, où s'était exprimé sa confiance et son amour pour une jeunesse vivant un éros innocent et immédiat :

« Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare ora così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente : quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato. I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato

³⁶ Vie nuove 16/07/60, *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 892.

³⁷ Vie nuove 30/07/60, *ibidem*, p.905.

³⁸ Terme péjoratif, qui indique des zones pauvres surgies dans l'après guerre autour de Rome à partir d'un projet fasciste de restructuration du centre ville; il s'agit de lieux de l'exclusion, peuplés surtout par le sous-prolétariat urbain.

³⁹ Voir le commentaire sur le crime du Circeo, ch.

nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se ora sono immondizia umana, vuol dire che anche allora potenzialmente lo erano : erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato »⁴⁰

Le mythe de la pureté du monde pré-capitaliste s'effondre : à Naples, à Rome, dans le Tiers Monde, Pasolini avoue avoir “*projeté*” sa propre idée sur la réalité, et ne pas avoir voulu voir que le consumérisme ne peut corrompre que ceux qui sont disposés à se laisser corrompre. Finalement, c'est plutôt son regard sur le monde qui a changé, et la désillusion du présent indique que le passé n'était justement qu'une illusion.

Pasolini est obligé d'accepter la dégradation de son pays, de son présent. Il constate sa désillusion, et c'est là que réside le désespoir de *Salò*, le désespoir à l'égard d'une société, qui, finalement n'est jamais véritablement sortie d'une culture profondément, “*anthropologiquement*” fasciste. *Salò* n'est pas une destruction de la morale sexuelle, mais bien plus une métaphore de l'asservissement de la personne par un système de pouvoir :

« ...tutto il sesso che c'è in Salò [...] è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti [...] è la rappresentazione [...] di quella che Marx chiama la mercificazione dei corpi.... »⁴¹

« Secondo me il potere resta sempre tale e quale, solo che cambia carattere : cioè il suddito, anziché essere risparmiatore, religioso, ecc. è appunto consumatore, imprevedente, irreligioso, laico, ecc. Cambiano dei caratteri culturali, ma il rapporto è identico... »⁴²

« Questo è il “vissuto”. Certo non ne posso prescindere. È uno stato d'animo. È quello che cova nei miei pensieri e che soffro personalmente. Dunque è questo forse che voglio esprimere in Salò... »⁴³

Dans *Salò* le sexe est une forme de pouvoir sur l'autre, est il est aussi la métaphore du pouvoir de l'homme sur l'homme, n'importe quel pouvoir, mais l'esprit de la république fasciste de *Salò* lui semble la représentation la plus adapté et incisive :

« Ho preso il simbolo di quel potere che trasforma gli individui in oggetti [...] il potere fascista e nella fattispecie il potere repubblicano [...] Quel potere arcaico mi facilita la rappresentazione... »⁴⁴

⁴⁰ *Lettere luterane* op. cit., p.73.

⁴¹ *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2065.

⁴² *Ibidem*, p. 3020.

⁴³ *Ibidem*, p. 2064

Et Pasolini s'oppose à toute forme de pouvoir institué ou d'imposition culturelle : voir le nouveau fascisme s'imposer sur les corps et sur les esprits lui provoque une souffrance personnelle, intime. Comme le dit Paolo Volponi :

«[Pasolini] Agiva come un grande nemico del potere istituito a tutti i livelli, culturali e personali. Agiva con totale pertinacia, con innocenza e con grande virtù poetica, anche se certe volte senza un sicuro sostegno ideologico o una grande forza critica di argomenti originali... »⁴⁵

Ainsi, face à la récupération de son œuvre par l'industrie culturelle, il l'"abjure".

L'article "Abjuration à la trilogie de la vie" ouvre *Lettere Luterane*, et il a été publié en introduction à la publication des scénarios des trois films auxquels il se réfère : *Il Decamerone, I racconti di Canterbury, Le mille e una notte*. Ainsi l'affirmation et l'abjuration se présentent en même temps, sans s'annuler, mais en multipliant le sens de ce langage corporel et théologique :

« Io abiuro dalla Trilogia della vita, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminate, il sesso »⁴⁶

« ...nella prima fase della crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli anni sessanta [...] l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli "innocenti" corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali »⁴⁷

La *Trilogia della vita* arrive à un moment où le génocide culturel est déjà accompli, et la sexualité soumise au mêmes impératifs consuméristes que les autres aspects de l'humain : la tradition, le langage, les cultures particulières, la foi. Pasolini se rend compte d'avoir été instrumentalisé par l'industrie culturelle : ses films sont interprétés comme une variante de la marchandisation du sexe. Il abjure alors à son hérésie, parce qu'elle n'est plus une hérésie. Et cela non pas pour rentrer dans le giron confortable du conformisme, mais pour conserver sa position hérétique, son refus obstiné de souscrire à un progrès qui ne lui convient pas.

Dans les trois films qui font partie de cette trilogie il s'agit d'opposer une culture populaire immémoriale à la nouvelle culture de masse, à son uniformité et à sa tolérance factice. Les

⁴⁴ ibidem, p. 2065.

⁴⁵ Cit. par Naldini, *Pasolini, una vita*, op. cit., p. 400.

⁴⁶ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 71

⁴⁷ *Lettere luterane* op. cit., p.71-72

trois films sont situés dans un passé hors du temps, qui pourrait tout aussi bien se retrouver dans des lieux peu ou pas touchés par le consumérisme capitaliste :

«...la rappresentazione dell'eros, visto in un ambito umano appena superato dalla storia, ma ancora fisicamente presente (a Napoli, nel Medio Oriente) era qualcosa che affascinava me personalmente, in quanto singolo autore e uomo.

Ora tutto si è rovesciato »⁴⁸

Son constat est que la réalité a changé, et son verdict est sans appel ; la démarche qui l'avait amené à l'apologie d'un éros innocent et immédiat, hors du temps, n'a plus lieu d'être, dans la mesure où l'industrie culturelle s'est emparée des corps pour les intégrer dans le cycle production/consommation, objets d'obligation compulsive et d'insatisfaction.

Le sexe dans la *Trilogia* était la forme de l'intégrité du peuple sa manifestation d'une puissance indomptable, la forme d'une vitalité que nul pouvoir ne peut endiguer, le modèle d'une voie politique où s'exprime la souveraineté populaire dans sa vitalité:

« Io penso che durante l'età cosiddetta repressiva il sesso era una gioia perché avveniva di nascosto ed era un'irrisione di tutti gli obblighi e i doveri che il potere repressivo imponeva. Invece nelle società tolleranti, come si dichiara la nostra, quella in cui viviamo, il sesso è semplicemente nevrotizzante perché la libertà concessa è falsa e soprattutto è concessa dall'alto e non conquistata dal basso. Quindi non si tratta di vivere una libertà sessuale, ma di adeguarsi ad una libertà che viene concessa. »⁴⁹

En partant de la littérature, Pasolini réinvente un univers aussi mythique que celui de *Medea* ou de *Edipo Re*, mais sans l'aspect tragique, sombre, de la barbarie originaire, mais un univers populaire, joyeux, sensuel, sans l'angoisse du péché, peuplé de visages, de corps, de sexes, vivants dans un âge idéalisé fait de besoins primaires, satisfaits par tous les moyens, sans respect de morales et d'idéologies, dans une dimension qui n'a sans doute jamais existé, entre le plaisir et la mort.

Pasolini choisit alors le *Decamerone* de Boccace, les *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, et les *Mille et une nuit*, pour représenter l'envers plébéien du monde mythique et sacré, d'une origine fantasmée, un âge d'or récréé par l'artifice du cinéma. Ici le sexe n'a rien d'allusif ou scandaleux, mais c'est un élément central de la mise en scène, le moyen pour décrire sa propre idéalisation de cette culture sous-prolétaire qu'il cherchait dans ses nuits dans les *borgate* romaines.

⁴⁸ ibidem.

⁴⁹ *Per il cinema*, op. cit., p. 3014.

Les trois films naissent de la même exigence de libération de la sexualité en la situant dans un temps mythique de l'immédiateté et de la spontanéité, mais ils ont chacun des caractères propres.

Le *Decamerone* présente surtout des scènes drôles, pleines d'humour et de malice, comme par exemple dans la scène de fornication générale des bonnes sœurs d'un couvent avec le jardinier⁵⁰. Le sexe se montre de manière crue et directe, sans les hypocrisies du conformisme bourgeois, avec le sourire et comme un moyen de communication privilégié, dans la complicité.

Dans les *Racconti di Canterbury*, l'aspect sociale est beaucoup plus présent : l'Angleterre de Chaucer connaît déjà le premier capitalisme, et Pasolini ne se prive pas de caricaturer à outrance la grossièreté de ces bourgeois nouvellement acquis au pouvoir face aux jeux souvent enfantins d'un sous-prolétariat heureux, jeune et beau. La représentation de l'enfer à la fin du film, réitère la condamnation de cette bourgeoisie vulgaire à l'aube de son histoire et déjà profondément corrompue. Cet enfer d'ailleurs est repris des peintres flamands de l'époque, notamment J. Bosch.

Dans les *Mille e una notte*, Pasolini renoue avec la poésie, avec un langage fleuri et un regard amoureux des paysages, des souks, des marchés, des étendues désertiques à la limite des villes.

Comme dans les contes originaux, l'histoire retrace l'initiation à l'amour, repoussée et désirée, mais sans la figure de Schéhérazade, car Schéhérazade, c'est lui. L'ensemble résulte poétique, plus tendre, plus humain, notamment dans le conte d'Aziz et d'Aziza.

Mais la normalisation des mœurs par le Nouveau Pouvoir, fasciste et néocapitaliste, fait du sexe un avilissement, une valeur marchande de plus, et ces films alors finissent par confirmer la fausse tolérance de l'obligation sexuelle. Si le Nouveau Pouvoir a instrumentalisé ses films, Pasolini doit alors abjurer :

« Io penso che, prima, non si debba mai, in nessun caso, temere la strumentalizzazine da parte del potere e della sua cultura [...] Ma penso che, dopo, bisogna rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. E allora se la propria sincerità o necessita sono state asservite e manipolate, io penso che si debba avere addirittura il coraggio di abiurarvi »⁵¹

⁵⁰ *Per il cinema*, op. cit., 1315-1317.

⁵¹ *Lettere luterane* op. cit., p.71

Le besoin de l'abjuration se situe au carrefour de ses convictions personnelles, où le catholicisme et le stalinisme se rencontrent : l'abjuration est la forme publique, formalisée et ritualisée d'un changement de cap à la limite entre la confession et l'accusation. Son abjuration ne le ramène pas pourtant dans le giron d'une pensée orthodoxe, à l'intérieur de quelques institutions qui pourraient guider sa pensée, mais elle l'isole encore plus dans une posture morale où Pasolini s'installe dans une solitude douloureuse.

L'abjuration n'est donc pas une forme de soumission, mais une forme de radicalisation, exprimée d'ailleurs par le contemporain *Salò*, pour pousser à la rupture avec les normes sociales alors qu'on ne sait plus distinguer entre la révolte et le conformisme, l'uniformité et la diversité, le plaisir et l'obligation du plaisir. *Salò* naît de la nécessité de commenter l'effet que le pouvoir capitaliste exerce sur ceux qui lui sont soumis, comme réflexion sur les techniques d'oppression et de manipulation des masses par les régimes nazi-fascistes, dont il parle déjà dans un poème de 1956, probablement inspiré par la lecture du livre de Wilhelm Reich⁵² :

"Uno, delle mille allegrie, il dolore.

*Muti attestati di un popolo oppresso
E non conscio, diviso in scantinati,
tuguri, lotti – proletariato che il sesso*

*e il terrore tengono attaccato
alle sue strade di fango; ma, per strade
nuove – ancora ignote – a lui segnato*

*da avidità e cinismo, l'anima invade
la fame della storia. È già vecchio
il piano di lotta di ieri, cade*

a pezzi sui muri il più fresco manifesto »⁵³

Ces vers expriment le désarroi des plus faibles dû aux conséquences que la guerre a sur la vie, au delà des disputes intellectuelles idéologiques et des lutte de pouvoir. Mais le pouvoir, en tout temps, réifie les personnes, et transforme les corps (catholiques ou socialistes) en objets :

« Oltre che la metafora del rapporto sessuale (obbligatorio e brutto) che la tolleranza del potere consumistico ci fa vivere in questi anni, tutto il sesso che c'è in Salò (e ce n'è in quantità enorme) è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo

⁵² *Psicologia di massa del fascismo*, (1933) SugarCo, Milano, 1971.

⁵³ "Una polemica in versi", in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 650

sfruttamento). Dunque il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un ruolo metaforico orribile. Tutto il contrario che nella Trilogia (se, nelle società repressive, il sesso era anche un'irrisione innocente del potere) »⁵⁴

La référence à Sade et à Dante est explicite aussi bien dans le titre, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, que dans le recours à l'organisation du film en "gironi" comme dans l'*Enfer* de Dante. Le film est l'occasion de porter à leurs conséquences extrêmes la renonciation à la liberté et l'acceptation d'un univers insensé et chaotique, dont le fascisme n'est qu'une expression historique :

« Il film è il sogno di un folle, che non spiega quello che avvenne negli anni quaranta nel mondo. Si tratta di un incubo che nel suo insieme possiede una sua logica terribile; è il caos nei suoi dettagli »⁵⁵

Comme l'explique Foucault dans *Surveiller et punir*⁵⁶, l'individu et les masses sont obligés de se plier à des formes de consensus qui dictent en même temps l'intégration et l'aliénation. Dans les dictatures ce consensus est obtenu par l'imposition de normes contraignantes et fondées sur l'obéissance aveugle. Mais dans les sociétés libérales le consensus se fait par l'assimilation de codes de comportements imposés par l'élite et par la logique propre du capital, qui vise la maximisation des profits, ou des plaisirs. L'intériorisation de la "norme" se fait par la propagande ou par les médias, mais toujours sous la forme de "éducation, coercition, punition", qui sont aussi discutés dans *La philosophie du boudoir* de Sade :

« Non dobbiamo dubitare che tutto quel che è chiamato crimine morale, vale a dire ogni azione che abbiamo citato [prostituzione, adulterio, incesto, stupro, e sodomia, n.d.r.] non sia assolutamente indifferente per un governo che ha l'unico dovere di conservare, con qualsiasi mezzo, la forma essenziale del proprio mantenimento; questa è l'unica morale di un governo repubblicano. Ora, poiché è sempre contrastato dai despoti che lo circondano, evidentemente non si può credere che i suoi mezzi di conservazione siano mezzi morali »⁵⁷

*Malaise dans la civilisation*⁵⁸ est une autre référence à l'origine de *Salò*, car ici Freud explique le rapport complexe entre l'individu, sa conscience et la société qui le soumet à ses stratégies répressives.

⁵⁴ "Appendice a Salò", in *Per il cinema*, op. cit., p. 2065

⁵⁵ cit. par E. Passananti, *il corpo e il potere*, op. cit., p. 18.

⁵⁶ Paris : Gallimard, 1969.

⁵⁷ p. 53, chercher cit en français

⁵⁸ Paris, PUF, 1995, 93 p.

Pasolini, lecteur de Sade, Freud et Foucault, lui-même enseignant et accusé de perversion, présente dans *Salò* l'éducation comme un pur produit de la répression mise en place par le pouvoir sur la collectivité docile des jeunes capturés et amenés au centre du pouvoir, pour être utilisés par lui.

Ce pouvoir codifie et impose ses règles, oppose les corps-victimes nus et impuissants, aux corps-pouvoirs, artificiels entre rites et costumes, codes et déguisements :

« ...il potere è sempre codificatore e rituale, cioè senza volerlo mi sono trovato in questo film a rappresentare sia la vita perbene, piccolo-borghese con i suoi salotti, i suoi tè, i suoi doppiopetti, ecc., da una parte, e dall'altra mi son trovato a rappresentare la cerimonia nazista in tutta la sua solennità macabra, così tetra e povera. Perché il potere appunto è rituale oltre a essere codificatore. Ma ciò che ritualizza e ciò che codifica è sempre il nulla, il puro arbitrio, cioè la sua propria anarchia »⁵⁹

Salò dépeint un univers de la domination d'un pouvoir absolu et sans opposition traditionnelle possible, où tout ce qui est vivant est transformé en objet, où la dégradation des corps relève d'une anarchie intrinsèque :

« È un potere che manipola i corpi in modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler : li manipola trasformando la coscienza, cioè nel modo peggiore ; istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo ; avviene quello che Marx definisce il genocidio delle culture viventi, reali, precedenti.

Per esempio, questo potere ha distrutto Roma, non esistono più i romani, un giovane romano è il cadavere di se stesso, che vive ancora biologicamente, ed è in uno stato di imponderabilità tra gli antichi valori della sua cultura popolare romana e i nuovi valori piccolo-borghesi che gli sono stati imposti»⁶⁰

Le pouvoir n'a pas changé depuis les totalitarismes de la première moitié du XXe siècle, il a seulement changé sa manière de s'exprimer : d'un point de vue culturel (et non strictement politique) l'aliénation de l'individu vient du déracinement et de l'isolement, c'est-à-dire de la transformation du peuple en masse.

Dans les années 70 la culture de l'hédonisme de masse a fait plus de ravages que le régime fasciste et postfasciste, et une de ses manières a été la diffusion d'une fausse tolérance, notamment en matière de sexe, qui a réduit l'innocente vitalité des corps à une

⁵⁹ *Per il cinema*, op. cit., p. 3014.

⁶⁰ *Per il cinema* op. cit., p.3027.

envahissante dégradation pornographique. La représentation de «*la violence archaïque, sombre, vitale de leurs organes sexuels*»⁶¹ a été transformée :

« Primo : la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza.

Secondo: anche la realtà dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico : anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana.

*Terzo: le vite sessuali private (come la mia) hanno subito il trauma sia della falsa tolleranza che della degradazione corporea, e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia, è divenuto suicida delusione, informe accidia »*⁶²

La libéralisation sexuelle n'a pas produit une réelle liberté, parce qu'elle a été octroyée par le pouvoir pour ses propres fins, et la sexualité individuelle se dégrade par la perte de son désir : ce désir est prévu, standardisé, formaté.

Et il ne s'agit pas que d'un phénomène culturel, mais il investit la société dans son entier : l'uniformisation culturelle génère dégradation et violence, développement et malheurs allant de paire, pour une gauche désormais difficile à distinguer de l'acquiescement généralisé :

« Ed essi ora hanno l'aria di essere soddisfatti ! Di trovare che la società italiana è indubbiamente migliorata, cioè è divenuta più democratica, più tollerante, più moderna ecc. Non si accorgono della valanga di delitti che sommerge l'Italia : relegano questo fenomeno nella cronaca e ne rimuovono ogni valore. Non si accorgono che non c'è alcuna soluzione di continuità tra coloro che sono tecnicamente criminali e coloro che non lo sono : e che il modello di insolenza, disumanità, spietatezza è identico per l'intera massa dei giovani. Non si accorgono che in Italia c'è addirittura il coprifuoco, che la notte è deserta e sinistra come nei più neri secoli del passato: ma questo non lo sperimentano, se ne stanno in casa (magari a gratificare di modernità la propria coscienza con l'aiuto della televisione). Non si accorgono che la televisione, e forse ancora peggio la scuola dell'obbligo, hanno degradato tutti i giovani e i ragazzi a schizzinosi, complessati, razzisti borghesucci di seconda serie : ma considerano ciò una spiacevole congiuntura, che certamente si risolverà – quasi che un mutamento antropologico fosse reversibile. Non si accorgono che la liberalizzazione sessuale anziché dare leggerezza ai giovani e ai ragazzi, li ha resi infelici, chiusi, e di

⁶¹ *Lettres lutériennes* op. cit., p. 82.

⁶² *Lettere Luterane* op. cit., p.72.

conseguenza stupidamente aggressivi e presuntuosi: ma di ciò addirittura non vogliono occuparsene, perché non gliene importa niente dei giovani e dei ragazzi »⁶³

Pasolini attribue à ce nouveau pouvoir plus de fautes qu'il n'en a réellement. Dans sa vision des choses tout dysfonctionnement social, la violence ou les névroses, est dû à un pouvoir politique complice du pouvoir économique : les partis – au pouvoir ou à l'opposition – ne veulent pas voir les dégâts que cette culture produit. Mais lui même ne voit qu'une seule raison fondamentale à un ensemble de phénomènes très complexes. Pourtant, il est vrai que la politique semble vouloir évacuer, dans ces années-là la réalité sociale, pour se dédier essentiellement à des manœuvres politiciennes.

Pour Pasolini, le pays souffre d'une "acculturation normalisante" qui transforme toutes les couches de population dans le même stéréotype petits-bourgeois : les prolétaires et sous-prolétaires veulent l'imiter, tandis que les petits bourgeois, en s'identifiant aux stéréotypes télévisuels, se sont abrutis et désalphabétisés.

Dans un raisonnement qui se laisse emporter par la passion Pasolini franchit le pas qui consiste à relier la standardisation de la culture à la diffusion de la violence. La racine du mal réside alors dans les instruments spécifiques de ce nivellement: la télévision, et l'école obligatoire⁶⁴, qui diffusent les mêmes modèles élaborés du haut, qui créent l'insatisfaction, élargissent le hiatus entre la réalité et le modèle proposé, et de ce fait, déclenchent la violence primaire de la frustration et de la perte de respect pour soi-même.

D'ailleurs Pasolini a montré depuis les premiers films (et les romans) le fonctionnement de l'acculturation petite-bourgeoise et néofasciste qui est en cours : en 1962, en *Mamma Roma*, la protagoniste, une prostituée cherche à tout prix à sortir de sa condition, pour accéder avec son fils à la respectabilité. Dans *Accattone*, le proxénète s'efforce de travailler comme tout le monde.

La *Trilogie de la vie* avait voulu contribuer à la lutte contre l'uniformisation, dans des années où le parti socialiste cohabite au gouvernement avec la Démocratie Chrétienne, et même le parti communiste envisage le *compromis historique*. Pasolini voulait aussi contribuer à la démocratisation du droit d'expression et à la libération sexuelle, tout en manifestant sa fascination pour un érotisme mythique, projeté dans un Moyen Age et une napoléonisme fantasmés.

⁶³ *Lettere Luterane*, op. cit., p.74.

⁶⁴ voir plus loin, ch. 5.2.2.

Or, en 1975, le pouvoir consumériste entérine la marchandisation des corps, la pornographie, et altère la lumière de l'innocence des corps qu'avait arboré Ninetto Davoli⁶⁵. L'abjuration dénonce alors la récupération et la déréalisation des corps :

« ...mi pento dell'influenza liberalizzatrice che i miei film eventualmente possano avere avuto nel costume sessuale della società italiana. Essi hanno contribuito, infatti, in pratica, a una falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere riformatore permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi. Nessun potere ha avuto infatti tanta possibilità e capacità di creare modelli umani e imporli come questo che non ha volto e nome. Nel campo del sesso, per esempio, il modello che tale potere crea e impone consiste in una moderata libertà sexuelle che includa il consumo di tutto il superfluo considerato necessario a una coppia moderna. Venuti in possesso della libertà sexuelle per concession, e non per esseresela guadagnata, i giovani – borghesi, e soprattutto proletari e sottoproletari – se tali distinzioni sono ancora possibili – l'hanno ben presto e fatalmente trasformata in obbligo. L'obbligo di adoperare la libertà concessa: anzi, di approfittare fino in fondo della libertà concessa, per non parere degli 'incapaci' o dei 'diversi': il più tremendo degli obblighi. L'ansia conformista di essere sessualmente liberi, trasforma i giovani in miseri erotomani nevrotici, eternamente insoddisfatti (appunto perché la loro libertà sexuelle è ricevuta, non conquistata) e perciò infelici. Così l'ultimo luogo in cui abitava la realtà, cioè il corpo, ossia il corpo popolare, è anch'esso scomparso. Nel proprio corpo i giovani del popolo vivono la stessa dissociazione avvilente, piena di false dignità e di orgogli stupidamente feriti, che i giovani della borghesia. Se volessi continuare con film come Il Decamerone, non potrei più farlo, perché non troverei più in Italia) specie nei giovani – quella realtà fisica (il cui vessillo è il sesso con la sua gioia) che, di quei film, è il contenuto »⁶⁶

Cet extrait résume le point de vue de Pasolini : il argumente son raisonnement, l'explique par des exemples, mais surtout exprime sa désillusion et son désarroi. Au-delà des rationalisation intellectuelle, pourtant, c'est le ressenti qui prime chez Pasolini, et ce ressenti ne peut être saisi qu'en regardant *Salò*, film cruel et agressif, qui n'a plus rien d'érotique, et les corps sont, finalement, absents, évacués de leur vitalité, comme les marionnettes de « *Cosa sono le nuvole ?* » (1969)

Pasolini s'était tourné vers des populations pour lesquelles la corporéité est antérieure à toute représentation ou construction idéologique, avant la dégradation néofasciste, comme dans la *Trilogie de la vie*, c'est-à-dire vers le passé non pas en sens chronologique, mais dans un sens topologique, lieu ou la vie se présente dans son immédiateté et priorité.

⁶⁵ Ninetto Davoli apparaît dans la Trilogie comme un des personnages principaux, étant pour Pasolini le modèle, physique et psychologique, de l'innocence pré-capitaliste.

⁶⁶ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.263-264.

Mais dans son pays comme dans le Tiers Monde, il n'avait pu retrouver le passé mythique dont il rêvait, et qui était sans doute construit à partir de l'idéalisation de ses propres années d'innocence à Casarsa, dans le Frioul.

Son dernier recours, son dernier projet, ne peut être alors que la représentation littéraire, épique et fantastique, d'expériences personnelles recomposées et reconstruites, qui reprennent les mémoires de ses amours nocturnes, de coïts répétés et renouvelés dans *Petrolio*.

3.3. Le maître et les corps.

Le corps et le sexe sont les protagonistes de *Petrolio*, ils représentent les lieux résiduels dans lesquels la vie se manifeste dans l'homme avec sa charge excessive, violente, irréductible à l'ordre du matérialisme consumériste ; mais il s'agit du récit de la fin d'un univers sacré, la tragédie d'une époque épuisée dans un temps désacralisé⁶⁷.

Pasolini nous avait parlé d'une sexualité qui vient d'époques antiques, où était encore possible de représenter une authentique transgression de ces interdits qui s'imposent dans le quotidien pour exprimer l'exubérance vitale des «*ragazzi di vita*»⁶⁸. Même leur soumission est porteuse de liberté, parce qu'elle leur permet de rester éloignés de la mentalité et des modes de vie des classes dominantes : dans leur propre corps on reconnaît leur irréductible diversité. Dans leur corps la vie n'est pas subordonnée et dégradée par les critères de calcul et investissement, par la nouvelle corruption de la *valeur d'échange*⁶⁹.

Une humanité de jeunesse, innocence et fraîcheur, incompréhensible pour la morale bourgeoise, prise d'un ressentiment raciste, incapable d'approcher la légèreté des corps vivants dans l'immédiateté du réel et du rêve. Un univers que Pasolini a lui-même connu (ou imaginé de connaître), avant qu'une réalité vulgaire alourdisse sa conscience :

*« Chi si compromette , è, dunque "pesante".
Il puro, il ragazzo – che è intransigente –
è leggero*

*È proprio, peraltro, a causa della mia purezza di ragazzo
che io ho poi voluto perdere la leggerezza,*

⁶⁷ Conti Calabrese, op. cit., p 132.

⁶⁸ Le titre du roman de Pasolini *Ragazzi di vita* est traduit en français par *Les "ragazzi"*, et indique le sous-prolétariat urbain, notamment celui de Rome.

⁶⁹ Dans ce cas la valeur d'échange ne se distingue pas de la valeur d'usage, (comme le fait d'ailleurs Karl Marx) mais de la valeur au sens philosophique de "mesure de la conduite, de l'éthique"

accettando il dovere, con il suo zelo volgare. »⁷⁰

Le devoir, son zèle, sa pesanteur, associés à l'âge adulte s'opposent à la légèreté et la pureté de la jeunesse, mais il s'agit du regard de l'homme mur sur le paradis perdu de sa propre jeunesse : Pasolini accepte mal le passage du temps et la conscience d'appartenir désormais à la génération des pères.

Corps et sexe en tant que systèmes de signes font partie de ce langage globale qui est la réalité⁷¹ ; ils partagent le même destin de tout langage dans le régime d'uniformisation qui les codifie et les transforme en simulacres fonctionnels et utilisables. Si le «*rapport sexuel est un langage*»⁷², le langage du sexe a aussi changé, comme les autres systèmes de signes

« Il sesso è oggi la soddisfazione di un obbligo sociale, non un piacere contro gli obblighi sociali »⁷³

La désacralisation du corps résulte de l'annulation des interdictions, qui dans la nouvelle Italie néocapitaliste doivent être dépassées pour faire place à une possibilité illimitée de consommation et au désir de conformité à la liberté sexuelle envahissante. Dans la société permissive les corps sont une *valeur d'échange* : ils sont considérés et valorisés sur la base de leur capacité à satisfaire les besoins calculés sur le modèle du monde des marchandises. Dès lors il n'est plus possible de transgresser, car la transgression est devenue la norme.

Et la transgression est évidemment enracinée pour Pasolini dans son histoire personnelle, dans son homosexualité vécue comme tension et conflit, accompagnée des tentatives d'explications psychanalytiques, et obstinément présente dans toute sa production. Son rapport avec autrui est profondément marqué par cette conscience du corps et de la sexualité, cette vitalité qui est chevillée à sa conscience et sa compréhension de la réalité.

La conscience de cette diversité se transforme en rage lucide, aride, froide, envers lui-même, sans perdre pourtant cet élan civique qui le pousse encore et toujours à critiquer cette société. Au contraire, Pasolini puise la force de son engagement social dans cette diversité existentielle :

*« Non posso ora fingere di non saperlo:
o di non sapere come esso mi vuole.
Che specie di amore
conti in questo rapporto, che intese infami.
Non brucia una fiamma in questo inferno
di aridità, e questo arido furore*

⁷⁰ « Propositi di leggerezza » in *Transumanar...*, op. cit., p.62.

⁷¹ voir ch. 4.3.2. « La sémiologie de la réalité »

⁷² « Auto-intervista al corriere della sera » del 25/3/75, *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 828.

⁷³ Ibidem.

*che impedisce al mio cuore
di reagire a un profumo, è un rottame
della passione ... A quasi quarant'anni,
io mi trovo alla rabbia, come un giovane
che di sé non sa altro che è nuovo,
e si accanisce contro il vecchio mondo.
E, come un giovane, senza pietà
o pudore, io non nascondo
questo mio stato: non avrò pace mai. »⁷⁴*

Les nuits dans les banlieues romaines à la recherche de jeunes amants marquent sa conscience : il ne peut accepter cette vie nocturne, ni y renoncer, et vit alors dans le conflit et dans la contradiction, dans la vie comme dans la pensée. Et regardant son passé et son futur, il ne sait qu'une chose : il n'aura jamais de paix.

Ce sont les œuvres de jeunesse qui sont les plus explicitement marquées par cette expérience, elles sont en fait plus ou moins clairement autobiographiques : parmi les textes en prose, il y a *Il sogno di una cosa*, *Douce*, *Atti impuri* et *Amado mio*⁷⁵, ces deux dernières publiés posthumes, sans doute à cause des formes d'ostracisme envers l'homosexualité dans l'Italie des années 50. Ce sont des œuvres qui mettent en scène le moi de l'auteur, en première personne ou un avatar à peine voilé, tant il lui semble impossible sortir de soi-même pour élaborer des personnages autonomes.

D'ailleurs même son expérience d'enseignant est teinte de nuance homo-érotiques, le rapport maître-disciple se confondant souvent avec celui amant-aimé : la figure de *Gennariello*, calquée sur un idéal qui rappelle aussi Ninetto Davoli, ne fait que confirmer, à la fin de sa vie, la persistance de l'attention, de la conscience et de la volonté de réaffirmer son droit à être tel qu'il était :

« Socrate era libertino: da Liside a Fedro, i suoi amori per i ragazzi son stati innumerevoli. Anzi, chi ama i ragazzi, non può che amare tutti i ragazzi (ed è questa appunto la ragione della sua vocazione pedagogica) »⁷⁶

Surtout dans *Amado mio* ce qui frappe, est la représentation de l'éros homosexuel vécu comme amour possible, sans sens de culpabilité, sans conflits moraux et religieux, ce qui n'était certainement pas son cas, surtout dans ces années, la fin des années quarante, juste avant le scandale de Ramuscello, qui est le résultat d'une culture de la répression et de la négation de toute forme de sexualité non orthodoxe. *Amado mio* reste alors une parenthèse de joyeuse acceptation de soi, dans une atmosphère d'exubérance juvénile, dans un monde pré-

⁷⁴ « La rabbia », in *La religione...*, op. cit., p. 162.

⁷⁵ Cf. : *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1999.

⁷⁶ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 490-491.

capitaliste, dont Pasolini ressentira une nostalgie aigüe tout au long de sa vie, tandis que *Atti impuri* met en jeu l'aspect dramatique de la confession de l'homosexualité, accompagnée de forte culpabilité. Ce dernier roman fut écrit après le procès suivi au scandale de Ramuscello.

L'atmosphère d'intolérance à l'égard des homosexuels, et la conséquente culpabilisation de Pasolini, peut être comprise en lisant quelques lignes de l'expertise psychiatrique demandée pendant un de ses nombreux procès au début des années 60 :

« Pasolini est si profondément anormal qu'il accepte en toute conscience son anomalie au point de se montrer incapable de l'évaluer en tant que telle »⁷⁷

Nous savons, au contraire, par ses écrits, que Pasolini était parfaitement capable de voir cette "anomalie" du point de vue d'une certaine moralité bourgeoise. Son combat, ce sera justement de se faire accepter tel qu'il était, différent, mais pas "anormal".

Dans les années 60, les romans *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*, lui permettent de se détacher de ce penchant autobiographique, par une narrative mimético-réaliste, où le point de vue est celui des "ragazzi". Les homosexuels sont alors dépeints par les yeux de milieux bien rigides, où ils sont vus souvent avec mépris, presque dans une forme d'auto-complaisance dans le dénigrement. La perspective autobiographique transparait dans un personnage secondaire et à peine esquissé avec une pudeur qui semble renvoyer au vécu de l'auteur : l'enseignant que Tommasino, « *piccolo come un mucchietto di tutti stracci* »⁷⁸, dénonce à la fin du premier chapitre de *Una vita violenta*.

Seulement dans la poésie se fait explicite la confession de l'homosexualité avec les instruments de la psychanalyse, par exemple dans la "*Supplica a mia madre*":

*« Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.*

*Sei insostituibile. Per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data.*

*E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame
d'amore, dell'amore dei corpi senza anima.*

*Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù... »⁷⁹*

Pasolini, lecteur de Freud et de Jung, reconnaît les origines œdipiennes de son homosexualité et de ses rapports avec les femmes.

⁷⁷ cit. par de Ceccatty, op. cit., p.172.

⁷⁸ chercher cit en français

⁷⁹ *Poesia in forma di rosa*, op. cit., p. 25.

Souvent son homosexualité est exhibée dans le mode de la provocation entre la promiscuité et le présage de mort, et c'est justement ce qui ne lui sera pas pardonné par la bien-pensance petit-bourgeoise. Ses poèmes évoquent souvent sa vie nocturne de manière explicite :

« ...*Per quanto siano gli incontri*
- *anche d'inverno, per le strade abbandonate al vento,*
tra le distese di immondizia contro i palazzi lontani,
essi sono molti – non sono che momenti della solitudine;
più caldo e vivo è il corpo gentile
che unge di seme e se ne va,
più freddo e mortale è intorno il diletto deserto;
...
la solitudine è ancora più grande se una folla intera
attende il suo turno: cresce infatti il numero delle sparizioni –
l'andarsene è fuggire – e il seguente incombe sul presente,
come un dovere, un sacrificio da compiere alla voglia di morte. »⁸⁰

Le sujet revient de manière insistante dans l'œuvre théâtrale et cinématographique, par allusions à diverses formes de perversion, dans la zoophilie de *Porcile* ou dans le jeu de massacre entre le sexes de *Orgia*, ou encore de manière extrême dans la description crue ou dans le dévoilement analytique dans *Petrolio*, où s'exprime son désir d'être possédé comme négation de la possession même, refus de reproduire "*le terrible pouvoir du père, du profanateur*"⁸¹.

Dans les écrits journalistiques l'homosexualité devient même un instrument de connaissance du réel, réel qui est lu souvent à travers ce prisme, plus ou moins évident, partant de son intolérable condition de *toléré*.

Pasolini exprime un besoin de légitimation de l'homosexualité et porte une attention particulière à ce qu'on écrit à ce propos, intervenant avec obstination pour ouvrir le débat. Mais il parle toujours en première personne, ne conçoit pas de défendre en cela plus que sa liberté individuelle, sans jamais se faire le véhicule de revendications *communautaires*, comme on dirait aujourd'hui. La sexualité reste pour lui dans le champs du privé, du singulier, du choix de vie, même si, évidemment, elle existe dans un contexte qui lui donne sens et valeur (ou le lui nie).

La conception de Pasolini est ancrée dans la conviction que sa différence possède sa propre force de scandale, de souffrance et de contradiction, mais, justement pour cela, elle a aussi la possibilité de prononcer une parole sur le monde qui peut atteindre l'humanité de tous, parce que sa dépendance presque pathologique à l'autre n'est pas exclusivement destinée au seul univers homosexuel:

⁸⁰ *Transumanar e organisar*, op. cit., p. 102-103.

⁸¹ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1544.

« L'omosessualità assicurerebbe dunque una sorta di ecumenia interclassista. Ciò non è privo di importanza, perché fa dell'omosessualità un problema, dal punto di vista classista, universale, e perciò inevitabile. Il marxista che lo evada o lo neghi, e per di più con disprezzo, non è meno pericoloso del fascista che al Parlamento francese ha voluto far definire l'omosessualità come una "calamità sociale". Ma non questo il punto. Il "momento politico" dell'omosessualità va ricercato altrove, e non importa se ai margini, ai margini estremi della vita pubblica »⁸²

Le problème de l'homosexualité dépasse les limites des classes, l'homophobie touche les marxistes et les fascistes dans la même forme d'intolérance, si bien que ce problème se situe aux marges de la vie politique, dans la culture et dans la société. L'homosexualité n'est pas, en fait, une question de choix, comme le choix politique, elle appartient en propre à l'histoire personnelle et ne peut être niée qu'au pris de la névrose.

Ainsi l'homosexuel n'est qu'un avatar des diverses figures de marginaux, qui, du fait de cette marginalité même, *peuvent* critiquer la société, ils en ont la possibilité : noir, juif, fous, ils possèdent le regard de l'altérité qui transforme l'émargination en prix à payer pour une liberté d'esprit qui ne souffre pas de compromissions, par la distance que l'exclusion assure.

Pasolini d'ailleurs pour illustrer la complexité du problème cite des exemples pris de la littérature, et pour situer l'homosexuel dans le débat politique, il cite un discours de Lénine à propos des juifs et aussi la politique hitlérienne. Pasolini sait que le problème de l'homosexualité relève des mêmes mécanismes culturels qui marginalisent tout groupe qui ne se conforme pas à la norme acceptée socialement et qui se refuse à l'assimilation : le paria ne peut être toléré que s'il cherche à changer son statut, à cacher sa différence. Dans le discours de Lénine, dont parle Pasolini⁸³, le juif, ce paria, est ramené à sa classe sociale : il est *normalisé* comme exploité ou exploitant, et il perd sa spécificité.

Les marginaux dans le régime hitlérien, par contre, sont marqués et exterminés, juifs, tziganes, homosexuels, considérés comme un danger pour la pureté de la race. Mais la fin de ce régime n'a pas apporté plus de justice ou de reconnaissance pour les homosexuels, qui continuent à être les parias de la société.

⁸² *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 493-494.

⁸³ *ibidem*, p. 494.

Dans son livre *I diversi* Hans Mayer explore les figures de la marginalité par rapport à l'esprit de liberté et tolérance hérité des Lumières, et revisité par Horkeimer et Adorno⁸⁴. Les "divers", femmes, juifs, homosexuels, sont définis ainsi :

*« Per loro non brilla la luce dell'imperativo categorico, perché il loro agire non può diventare la massima di una legislazione universale. Ma proprio per questo l'illuminismo deve provare la sua verità davanti a loro »*⁸⁵.

L'esprit des Lumières, la raison et la tolérance, semblent ne pas s'appliquer à ceux qui échappent à la législation universelle de la *normalité*, parce que cette normalité s'impose avant tout argument logique, comme un présupposé (ou un préjugé) dans la prise en compte de l'autre:

*« L'illuminismo restava impotente: postulava razionalmente anche l'uguaglianza degli omosessuali, senza volerla e poterla imporre sul piano emozionale. Di conseguenza la diaspora sodomitica vive nello stato della non-identità: come le donne armate, la vamp, lo Shylock assimilato. All'odio di sé dell'ebreo corrisponde l'odio di sé dell'omosessuale[...] André Gide non vorrebbe avere niente in comune con Jean Cocteau e i suoi amici: per motivi assai poco letterari. L'ebreo assimilato di Berlino e, ancora oggi, di Parigi o di New York, disprezza gli "ebrei orientali". Il sodomita costretto alla doppia vita si allontana con ripugnanza dalle "checche" [...] Dalla cronaca drammatica in cui Marlowe racconta del re inglese Edoardo fino al Querelle de Brest di Jean Genêt, che nel romanzo omonimo compie un omicidio sessuale e come espiazione segreta si sacrifica a un altro uomo »*⁸⁶

Même l'esprit des Lumières ne pouvait s'imposer à un refus émotionnel, instinctif : ce refus devient sens de culpabilité, haine de soi et de son semblable, et touche tous les marginaux dans la mesure où ils ne peuvent pas se reconnaître l'un l'autre ni former une communauté. L'homosexuel alors est seul face à soi-même, sans l'appui que les juifs, les noirs ou les tziganes peuvent trouver dans leur communauté.

Depuis, et peut être aussi grâce à la critique de Pasolini, la communauté gay a su se constituer et se faire reconnaître, mais il n'est pas du tout sûr qu'elle ne soit que tolérée :

« ...la più alta risposta ideologica di un omosessuale al pogrom strisciante e feroce dei cosiddetti "normali" : si tratta del suicidio del protagonista omosessuale del Libro bianco di

⁸⁴ Cf. : *La dialectique de la raison*, op. cit.

⁸⁵ H. Mayer, *I diversi*, Milano, Garzanti, 1992, p. 7.

⁸⁶ Mayer, op. cit., p. 170.

Cocteau, che si è tolto la vita perché aveva capito che era intollerabile per un uomo, essere tollerato »⁸⁷

En effet, l'esprit des Lumières reste impuissante face au problème des exclus, des divers de l'histoire et du présent, parce que si la parité doit être appliquée aux cas *normaux* aussi bien qu'aux exceptions, alors la particularité existentielle du divers est occultée, et, pour cela, niée. On ne sauve pas l'altérité par l'assimilation, imposée ou prétendue, et le divers reste condamné à tenter d'obtenir cette reconnaissance entre la demande d'acceptation et la peur de l'auto-exclusion.

Et Pasolini refuse de se laisser marginaliser, et porte le scandale comme une croix, sans cacher sa double vie dans les nuits des *borgate* romaines:

« Io, come il dottor Hyde, ho un'altra vita. Nel vivere questa vita devo rompere le barriere naturali (e innocenti) di classe. Sfondare le pareti dell'Italietta e sospingermi quindi in un altro mondo: il mondo contadino, il mondo sottoproletario e il mondo operaio »⁸⁸

Les personnages analysés sont des figures tragiques qui ont marqué la culture occidentale, de Jeanne d'Arc à Shylock (le juif dans *Il mercante di Venezia*), à Oscar Wilde ou Gide, par exemple. Le divers vit sa particularité, sa tragédie, comme une malédiction divine, à l'instar des héros de la tragédie grecque, ayant un rapport particulier avec son propre corps et avec le monde, irréductiblement différent de tous les *égaux*, dont ils sont la radicale altérité. Comme dans l'ancienne Grèce:

« ...i protagonisti della tragedia sono prototipi della diversità esistenziale in quanto per lo più soggiacciono alla maledizione divina, non hanno veramente voluto la costellazione tragica e quindi insolubile. »⁸⁹

Dans une lettre à Silvana Mauri, Pasolini explique la dépendance à l'autre qui le marque profondément :

« Ceux qui comme moi ont eu pour destin de ne pas aimer selon la norme, finissent par surestimer la question de l'amour. Un homme normal peut se résigner – quel mot terrible – à la chasteté, aux occasions perdues : mais en moi, la difficulté d'aimer a rendu obsessionnel le besoin d'aimer ; la fonction a hypertrophié l'organe, quand, adolescent, l'amour semblait une chimère impossible à atteindre : puis, quand avec l'expérience la fonction a repris ses justes proportions et que la chimère a été désacralisée jusqu'à la

⁸⁷ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 494.

⁸⁸ *Scritti corsari*, op. cit., p. 52-53.

⁸⁹ Meyer H., op. cit., p. 10.

quotidienneté la plus misérable, le mal était désormais inoculé, chronique e incurable. Je me trouvais avec un organe mentale énorme pour une fonction désormais négligeable »⁹⁰.

La conscience de la marginalité focalise l'esprit sur cette question, de façon que toute la psychologie finit par tourner autour d'une question qui pourrait, somme toute, être confinée aux domaines les plus privés.

Pasolini vit restant attaché à cette *différence*, en accumulant les formes de l'antithèse et de la contradiction, vécues comme un refuge, comme le lieu de l'exclusion et de la souffrance, d'une manière qu'on jugerait arriérée de nos jours, où le mouvement gay tente de déplacer les frontières de la *normalité* et les ouvrir, en diluant ainsi la charge émotive révolutionnaire de la diversité : Pasolini prétendait plutôt à une reconnaissance du *choix* d'être différent, et cela non seulement dans le domaine de la sexualité.

Comme le remarque W. Siti in *Romanzi e Racconti* ⁹¹«Pasolini n'a jamais été très intéressé par la revendication des droits des homosexuels », pourtant sa voix se fit entendre à plusieurs occasions, comme pour l'affaire Braibanti, une opération de persécution homophobe de la justice italienne en 1968. En fait si Pasolini ne voyait pas l'homosexualité comme un droit spécifique à revendiquer, mais il était sensible au traitement social et culturel de l'homosexualité.

Braibanti est un poète, homme de culture et scientifique, ancien résistant et ex-membre du parti communiste, il est condamné en juillet 1968 à neuf ans d'incarcération pour «*plagio*», manipulation mentale, sur un jeune homme avec lequel il entretenait une relation amoureuse. Pasolini prit sa défense dans un article su *Il Tempo* du 13 aout 1968 «Il rifiuto di Braibanti» :

*« Braibanti è il caso di intellettuale che ha rifiutato precocemente l'autorità che gli sarebbe provenuta dall'essere uno scrittore dell'egemonia culturale comunista, o di sinistra ; e ha poi rifiutato, naturalmente, l'autorità di uno scrittore creato dall'industria culturale ».*⁹²

Ce refus est une garantie d'indépendance, mais aussi l'essentiel de son crime : sa liberté et sa solitude l'ont rendu aussi scandaleux face au pouvoir sournoisement fasciste que tous les juifs, communistes et tsiganes persécutés par les nazis, considéré comme «*vies indignes d'être vécues*»⁹³. Braibanti a, en effet, surtout le tort d'être un homme «*faible et seul*» :

« il suo delitto è stata la sua debolezza. Ma questa debolezza egli se l'è scelta e voluta, rifiutando qualsiasi forma di autorità : autorità che, come autore, in qualche modo, gli

⁹⁰ Pasolini, *Lettere I*, p 389-390, cit. et traduit par Franco Cassano, *La pensée méridienne*, 1996 p. 132.

⁹¹ op. cit., p. 67.

⁹² *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1100.

⁹³ Ibidem, p.1102.

sarebbe provenuta naturalmente, solo che egli avesse accettato anche in misura minima una qualsiasi idea comune di intellettuale : o quella comunista o quella borghese o quella cattolica, o quella, semplicemente, letteraria[...] Invece egli si è rifiutato d'identificarsi con qualsiasi di queste figure – infine buffonesche – di intellettuale. »⁹⁴

Pasolini ressent sans doute une affinité particulière avec cet homme condamné pour son style de vie, pour un délit des plus difficile à évaluer et à prouver, par une morale bien pensante qu'il avait lui-même subi en 1949, quand il avait du quitter son Frioul natal e remettre en cause son appartenance idéologique.

D'ailleurs encore en 1968, dans le «Prologue» au texte théâtrale *Orgia*, il écrit en dédicace : «*A Aldo Braibanti, in prigione per 'anomia' della società italiana* », "à A.B. en prison pour cause d'anomie de la société italienne"⁹⁵.

Dans une autre occasion aussi Pasolini se dressera contre le lynchage médiatique des homosexuels, à propos de l'affaire Lavorini, qui fit grand bruit sous la pression des médias. Le corps de Ermanno Lavorini, douze ans, è retrouvé en 1969 sur une plage de Viareggio, après un enlèvement supposé et une demande de rançon à la famille. Trois adolescents, se revendiquant de la droite fasciste sont arrêtés, et ils se défendent accusant Lavorini même d'homosexualité et de faire partie d'un réseaux de prostitution pédophile impliquant diverses personnalités locales. La presse s'empare de l'affaire, montant en épingle les accusations pas vraiment étayées, jusqu'à ce qu'une des personnalités mise en cause, Aldo Meciani, se suicide en prison.

Ce n'est qu'en 1977 que la justice prouvera qu'il ne s'agissait que d'une bagarre entre adolescents qui avait mal tourné, et qu'il n'y avait jamais eu ni d'implications politiques, ni de réseaux de prostitution. Mais en 1969 l'opinion publique est convaincue de l'existence de ces réseaux, qui déchainent le moralisme aussi bien catholique que communiste, dans les pages de *L'Unità*. L'opinion publique, de la droite à la gauche, se soumet à une morale publique qui met à l'index, condamne, réprime l'anormalité supposée de Viareggio.

En commentant un article de Manzini dans *L'Osservatore Romano*, quotidien du Vatican, Pasolini écrit :

« Questo amore vigilante è un eufemismo per repressione : e la repressione è la causa delle deviazioni sessuali, cosa che all' « Osservatore Romano » fa naturalmente orrore : un orrore evidentemente aprioristico e razzistico, perché non si tiene conto, mettiamo,

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Milano, Garzanti, 1979, 314 p, p.152.

dell'amore di Socrate per Liside, di Michelangelo per l'adolescente romano per cui ha scritto bellissimi versi, o di Shakespeare per i giovani londinesi, oggetti dei suoi stupendi sonetti, per non citare che i casi eccezionali. Naturalmente Himmler avrebbe schiaffato Socrate, Michelangelo e Shakespeare in un Lager. Ma dicendo questo tocco il lato più grave della questione [...] Il lato più grave della questione è che "l'amore vigilante", eufemismo per repressione e fondamento teorico della società repressiva dichiaratamente non himmleriana, crea non solo le deviazioni sessuali [...] ma l'atteggiamento medio verso queste deviazioni sessuali. Evidentemente Marco Baldisseri, Andrea e Della Latta [journalistes n.d.r.] considerano gli "anormali" di Viareggio come « destituiti di umanità » e quindi nella loro selvaggia furberia si sentono autorizzati dalla società in cui vivono a fare tutto ciò che vogliono di loro : tanto, come diceva Himmler, « vivono vite indegne di essere vissute ». Ma in che cosa differisce l'atteggiamento di Marco Baldisseri e compagni verso gli omosessuali dall'atteggiamento dei giornalisti di tutti i giornali italiani e di tutti gli inquirenti ? Non differisce sostanzialmente in nulla. Nel lanciare le loro accuse Marco Baldisseri e gli altri si sentono sostenuti dall'opinione pubblica, sanno di far piacere all'opinione pubblica, sanno di obbedire a una necessità di odio dell'opinione pubblica. Opinione pubblica – in tal senso – rappresentata ugualmente dai cronisti dell'Osservatore romano e dai cronisti dell' Unità ».⁹⁶

L' "amour vigilant" n'est autre qu'un des noms de la répression que, si elle a perdu la violence de Himmler, n'a pas perdu la haine et le refus les plus bornés.

Cet "amour vigilant", amour censé contrôler l'amour, c'est aussi une forme de tolérance, cette hypocrisie bourgeoise qui se cache derrière une opinion publique toute aussi bornée, sur laquelle s'appuient les journalistes cités. Ceux-ci, ne visent qu'à recueillir le consensus de leur public, sans chercher ni à comprendre, ni à enquêter, ni encore moins, à ouvrir les horizons d'un public qui doit rester le plus borné possible, d'autant plus manipulable qu'il est confirmé dans ces opinions, des opinions qui, finalement, ne relèvent que de la rumeur.

Le rappel de la politique nazie contre les homosexuels rend le discours de Pasolini plus percutant, d'autant plus que les homosexuels sont une catégorie qui a souvent été oubliée par les critiques du régime, comme si cette catégorie (avec les tziganes) avait moins de droits que les autres, juifs ou communistes, par exemple:

« L'omosessuale continua a vivere in un universo concentrazionario, sotto il vigile controllo della morale dominante. Faccio osservare che, dopo la guerra, gli scampati del triangolo

⁹⁶ Ibidem, p. 189-190.

rosa sono stati gli unici a non aver beneficiato delle riparazioni accordate agli altri deportati. È un'omissione terribilmente rivelatrice »⁹⁷

Le moralisme communiste trouve d'autant moins grâce à ses yeux qu'il veut considérer la gauche plus qu'un parti ou une idéologie, comme un espace de liberté et de mise en discussion de la pensée et des mœurs d'une société en train de changer profondément. Mais en fait le moralisme communiste n'en est pas moins hypocrite et bien-pensant :

« L'Unità infatti, [...] al moralismo untuoso dell' "amore vigilante " [oppone] il moralismo tribunizio dell'accusa di classe. I corrotti, secondo L'Unità sono tutti ricchi : l'omosessualità è l'estrema degenerazione del privilegio [...] e asserendo che se invece di appartenere a un circolo monarchico o fascista, fossero appartenuti a un circolo socialista o comunista, quei ragazzi non sarebbero stati certamente dei prostituiti e dei ricattatori. Ecco il mondo tagliato con una mannaia himmleriana »⁹⁸.

Remplacer la réprobation d'une catégorie par la réprobation d'une autre catégorie n'est qu'une variation sur le thème du racisme. La "mannaia", le couperet, de Himmler fonctionne encore, et Pasolini ne veut pas défendre des intérêts de classes ou de sexe, il veut défendre le droit de chaque homme à être jugé sur ses actes et non pas sur son être ou sur son appartenance à un groupe. Il veut défendre le droit de chacun à être différent de chaque autre et de le revendiquer : c'est un paria qui ne veut pas renoncer à son statut.

En fait la seule vraie «monstruosité» dans le cas "Lavorini" est celle de la presse, baignant dans le lynchage, contre toute présomption d'innocence, suivant aveuglement le plus rétrograde moralisme catholique de l'*Osservatore Romano*:

« La vigliaccheria della stampa [...] Tuttavia la stampa ha contribuito "massicciamente" a creare l'ambiente di caccia alle streghe di Viareggio. E anche i giornali di sinistra hanno portato acqua al mulino dell'orrendo "comitato dei padri" di cui siamo debitori a un giornale romano fascista »⁹⁹

Pasolini prend position sur l'homosexualité à propos de cas particuliers, et notamment en cas d'affaires criminelles, là où en fait se rejoue sa propre histoire de Ramuscello. Ces cas particuliers agissent comme des révélateurs d'une atmosphère de répression par delà la fausse tolérance de la permissivité post-soixante-huitarde.

⁹⁷ Ibidem, p. 1539.

⁹⁸ Ibidem, p. 190.

⁹⁹ Ibidem, p. 1209.

La recension d'ouvrages se prête particulièrement à mettre en relief le lien entre vie sexuelle et vie sociale, théorisant une force révolutionnaire de la chair, partant avant tout de sa propre expérience, qui renvoie à ses premières amours frioulanes et à celle des *borgate* romane.

Dans un article sur Constantin Kavafis¹⁰⁰ Pasolini analyse l'importance de l'homosexualité du poète pour la réception de son œuvre, car cet aspect, pourtant important, est généralement pudiquement éludé. Le «*plaisir grec*», dans ce monde levantin, renvoie à une exception poétique d'un monde sous-développé, destiné à se faire absorber par une civilisation eurocentrique, notamment anglaise, imprégnée d'une *dignité* puritaine :

« Kavafis ha materialmente fatto l'amore quanto e come voleva : l'amore omosessuale era accettato nel suo mondo, anzi, era in un certo modo onorato (tra l'altro lo è ancora : almeno finché la tolleranza dell'Età dei consumi non costringa quel mondo ad abiurarlo, come abitudine dei tempi del così detto sottosviluppo). Kavafis non aveva dunque problemi di ordine sociale – con le loro vergogne – da affrontare a causa della sua pederastia : egli non era tollerato, egli era libero. Naturalmente tutto ciò nella misura in cui non era occidentalizzante. La sua cultura occidentalizzante comportava anche l'idea puritana e ipocrita della vergogna. L'eurocentrismo ha come caposaldo la « dignità » falsa dell'uomo che ha una falsa idea di sé »¹⁰¹

L'acceptation de l'homosexualité chez les artistes, d'autant plus qu'ils appartiennent à une culture différente, est globalement tolérée, et passée sous silence, et Kavafis jouissait en plus de l'avantage de vivre dans une culture que Pasolini croyait plus indifférente à ce type de pratiques. Non pas que le monde levantin, moyen-oriental fût plus tolérant, mais dans une culture moins uniformisée et standardisée, les espaces de liberté sont nécessairement plus importants. Par contre cette "*dignité*" dont on fait tant d'étalage n'est au fond qu'un autre nom de la bien-pensance bourgeoise qui se cache même derrière un progressisme communiste de manière.

Il n'y pour Pasolini aucune *normalité* à privilégier, et la tolérance n'est que le privilège social d'élites cultivées. La défense des droits des homosexuels est vécue comme combat social pour l'affirmation de toute singularité, depuis l'expérience de Ramuscello de sa propre dénonciation pour corruption des mineurs et actes obscènes en public. Il avait à cette occasion, perdu son emploi de professeur, sa charge de secrétaire de section du Parti communiste, son crédit social, et même ses camarades communistes ne l'avaient pas soutenu. Dans la lettre à Silvana Mauri déjà citée, il porte son homosexualité comme une croix :

¹⁰⁰ *Saggi sulla politica...*, op.cit., p. 2049-2053.

¹⁰¹ *Saggi sulla letteratura...*,II, op.cit., p. 2050.

« ... j'ai souffert tous ce qui m'était donné de souffrir, je n'ai jamais accepté mon péché, je n'ai jamais pactisé avec ma nature et je ne me suis même pas habitué. J'étais né pour être serein, équilibré et naturel : mon homosexualité était en plus, elle était au-dehors, elle n'avait aucun rapport avec moi. Je l'ai toujours vécue à côté de moi, comme un ennemi, je ne l'ai jamais sentie en moi »¹⁰².

En fait, dans l'Italie de l'époque, on préfère garder le silence sur cet aspect de la vie, même parmi les intellectuels et les écrivains, un aspect qui reste donc secret, et en cela, provocant.

Dans son film *Comizi d'amore* (1965) Pasolini constate la difficulté de parler de normalité et d'anormalité sexuelle, et surtout une générale ignorance du sexe. Dans son commentaire sur le film Foucault écrit :

« ...comices, réunions ou peut-être forum d'amour. C'est le jeu millénaire du 'banquet', mais à ciel ouvert sur les plages et les ponts, au coin des rues, avec des enfants qui jouent à la balle, des garçons qui trainent, des baigneuses qui s'ennuient, des prostituées en grappe sur un boulevard, ou des ouvriers après l'usine. Très loin du confessionnal, très loin aussi d'une enquête où, sous garantie de discrétions, on interroge les choses les plus secrètes, ce sont des Propos de rue sur l'amour. Après tout, la rue, c'est la forme la plus spontanée de la convivialité méditerranéenne »¹⁰³.

C'est justement ce que Pasolini voulait montrer: le point de vue de la rue, sans statistiques ou démonstrations, sans théories et sans thèses: juste la prise en compte de la parole d'une base populaire qu'on prend trop facilement pour acquise, ou connue, sans *voir* véritablement ce qu'elle *dit*. Il en sortit une image d'un pays profondément ignorant ou, bien pire, profondément hypocrite; les personnes interviewées montrent une mentalité profondément arriérées ou utilisent des poncifs éculés : selon leur appartenance sociale, on distinguait le conditionnement social, et sans doute le même film tourné dix ans après (ou même aujourd'hui) ferait ressortir ce dernier aspect, le conditionnement, encore plus clairement.

Ignorance, moralisme et bien-pensance sont l'arrière plan d'une attitude qui conduit trop facilement (et encore aujourd'hui¹⁰⁴) au meurtre. La mort même de Pasolini ne fait que confirmer la persistance d'une condamnation sociale de toute pratique non conforme à une *normalité* implicite et inconnaissable.

Mais c'est justement à travers cette condamnation, par le scandale, que l'artiste persécuté, incompris, toléré, devient rebelle et protagoniste : un scandale voulu, planifié. L'écrivain a en

¹⁰² *Lettere*, 1940-1975, op.cit., p. 324.

¹⁰³ Foucault, "les matin gris de la tolérance", *Dits et écrits*, 1976/79, p. 269-270

¹⁰⁴ cf. : Levergeois p. 111 : « ...l'Italie ayant dénombré en dix ans (1990-2000) plus de cent meurtres dont la victime a été tuée à cause de son homosexualité »

fait *besoin* de se sentir persécuté, marginalisé, pour pouvoir être productif, et son idéologie apparaît construite comme compensation d'une *diversité* perçue comme coupable.

Sa stratégie auto-promotionnelle, souvent soulignée par Ferretti¹⁰⁵ par exemple, n'est qu'une manière de compenser et se protéger par le scandale même de sa *diversité* pour en faire un «*péché innocent*» traversant toute son œuvre. Un péché vécu dans un mélange de bonheur et culpabilité, de manière ambivalente, même si après son arrivée à Rome, dans ses promenades nocturnes aux *borgate* il peut essayer de retrouver des résidus d'un monde classique stoïque-épicuréen capable de diluer ce sens de culpabilité catholique, pour chercher une acceptation plus sereine de soi-même.

Pasolini fait l'expérience de l'altérité perçue comme scandale, et vue comme un obstacle insurmontable parce qu'irréductible à tout concept rationnel : ce n'est qu'à ce moment que l'altérité se transmute en *diversité*.

Comme il l'avait montré dans *Teorema*, le scandale, l'imprévu, ce qui ne peut être catégorisé, enseigne le vide des certitudes qui garantissaient jusqu'alors la solidité et la consistance de l'identité : les membres de la famille se découvrent divers à l'apparition de l'invité, messenger d'une *altérité* sacrale. La culture bourgeoise supporte mal, et essaie de refouler toute manifestation d'altérité culturelle, ethnique, existentielle, en la transformant en une diversité menaçante. Comme le dit Jean Braudillard :

« *Non esiste razzismo finché l'Altro è altro, finché lo straniero resta estraneo. Il razzismo comincia a esistere non appena l'altro diventa diverso, cioè pericolosamente prossimo. È a questo punto che si sveglia la velleità di tenerlo a distanza* »¹⁰⁶.

Une fois que l'autre est reconnu comme divers par le régime de l'uniformisation, il doit être supprimé, si ce n'est physiquement, au moins par cette forme de refoulement plus sournoise qui est la *tolérance*, une forme raffinée de condamnation qui ne se dit pas, et qui enferme le divers si sûrement que s'il était physiquement dans un ghetto :

« *La tolleranza è anzi una forma di condanna più raffinata. Infatti al tollerato - mettiamo al negro....- si dice di far quello che vuole, che egli ha il pieno diritto di seguire la propria natura, che il suo appartenere à una minoranza non significa affatto inferiorità eccetera eccetera. Ma la sua diversità –o meglio la sua colpa di essere diverso –resta identica sia davanti a chi abbia deciso di tollerarla, sia davanti a chi abbia deciso di condannarla. Nessuna maggioranza potrà mai abolire dalla propria coscienza il*

¹⁰⁵ Pasolini in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Borsellino e Pedullà, Milano, Motta 1999, "Il novecento, le forme del realismo" vol. 14, p. 488 et suiv.

¹⁰⁶ Braudillard Jean, *La transparence du mal*, Paris : Galilé, 1990, p. 140.

sentimento della diversità delle minoranze. L'avrà sempre, eternamente, fatalmente presente. Quindi –certo –il negro potrà essere negro, cioè potrà vivere liberamente la propria diversità, anche fuori –certo – dal ghetto fisico, materiale che, in tempi di repressione, gli era stato assegnato. [...] Egli può uscire di lì solo a patto di adottare l'angolo visuale e la mentalità di chi vive fuori dal ghetto, cioè della maggioranza.

Nessun suo sentimento, nessun suo gesto, nessuna sua parola può essere tinta dall'esperienza particolare che viene vissuta da chi è rinchiuso idealmente entro i limiti assegnati a una minoranza (il ghetto mentale). Egli deve rinnegare tutto se stesso, e fingere che alle sue spalle l'esperienza sia un'esperienza normale, cioè maggioritaria »¹⁰⁷

La tolérance demande au toléré de tenir compte du point de vue de la majorité, de ne pas faire étalage de son être, de ne pas bouleverser les canons de la *normalité*, cette normalité qui, gracieusement, lui laisse le droit d'être toléré.

Il faut revoir donc le concept de *tolérance*, "il faut être progressistes d'une autre manière", pour réinventer "une manière nouvelle d'être libres, surtout quand on juge"¹⁰⁸, pour éviter que les progressistes mêmes tombent dans le piège de ce qu'on appelle aujourd'hui la pensée unique, l'identification avec le style de vie et les valeurs approuvés par la société de consommation. Le danger pour cette gauche progressiste est :

« Una nuova "trahison des clercs"¹⁰⁹: una nuova accettazione; una nuova adesione; un nuovo cedimento al fatto compiuto... »

Car cette nouvelle société et ses valeurs peuvent modifier définitivement les rapports sociaux:

« ...creando come contesto alla propria ideologia edonistica, un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili »¹¹⁰

Celui qui est divers ne peut pas et ne doit pas être reconnu dans sa spécificité concrète et vivante, l'uniformisation ne peut qu'essayer de le réduire à la même série, l'imaginer *comme si* il était pareil. L'identité qui lui est octroyée, selon une nécessité économique et politique, bouleverse et supprime la particularité qui le distingue.

En tant que divers, Pasolini, homosexuel à une époque où cette particularité devait être cachée et vécue le plus discrètement possible, fait l'expérience de cette tolérance bourgeoise – et

¹⁰⁷ *Lettere luterane*, op.cit., p.23-24

¹⁰⁸ *Lettres Luthériennes*, op.cit., p. 201

¹⁰⁹ Référence au livre de Julien Benda *La trahison des clercs*, œuvre fondamentale sur le rôle des intellectuels face aux totalitarismes, paru en 1927.

¹¹⁰ *Lettere luterane*, op.cit., p. 194.

comunista – si répandue dans la culture des intellectuels de gauche. Il se rendait compte que prétendre des droits civils dans le cadre de l'égalité bourgeoise revenait à l'adéquation à la culture dominante. En fait :

« ...l'estremista che insegna agli altri ad avere dei diritti, che cosa insegna? Insegna che chi serve ha gli identici diritti di chi comanda L'estremista che insegna agli altri di lottare per ottenere i propri diritti, che cosa insegna? Insegna che bisogna usufruire degli identici diritti dei padroni. L'estremista che insegna agli altri che coloro che sono sfruttati dagli sfruttatori sono infelici, che cosa insegna? Insegna che bisogna pretendere l'identica felicità degli sfruttatori.

Il risultato che in tal modo eventualmente è raggiunto è dunque una identificazione: cioè nel caso migliore, una democratizzazione in senso borghese»¹¹¹

La question est toujours la même : la volonté d'être accepté en tant que "différent", être comme tout les autre n'est pas une conquête sociale, ni personnelle. Et l'homosexualité ne peut pas prétendre à un droit, elle est une condition existentielle, son acceptation doit se faire à travers un changement dans la culture, à travers la reconnaissance de la singularité de la personne quels que soient ses mœurs et ses choix privés.

La marginalisation des *divers* se reproduit de toute façon à l'intérieur de la culture même de ceux qui prétendent changer l'ordre sociale, car ce changement de l'ordre sociale ne fait que proposer une autre intégration de modèles dominants. A cet égard, il faut lire un extrait de *Orgia* :

*« Ha diritto la Diversità a restare sempre uguale a se stessa ?
A non essere altro, in tal caso, che verifica di scandalo?
Non deve divenire altro scandalo?
Cos'è insomma la Diversità –
quando essa stessa non divenga diversa da sé –
se non un puro termine di negazione della norma ?
E quindi parte della norma stessa?
E quel che importa, che cosa deve fare chi è Diverso ?
Negro, Ebreo, mostro, cosa sei tenuto a fare?
Ricostruire in te la realtà,
rendendola nuovamente reale ?
Progredire anche tu disobbedendo insieme alle leggi della norma
Anche alle leggi della pazzia?
Oppure...
devi invece accettarla –accettarla così come l'hai trovata ?
Non hai altro da fare. Diverso, che perderti,
per così ritrovarti ?
Devi accettare l'odio razziale*

¹¹¹ *Lettere luterane*, op.cit., p. 189.

*quasi questa accettazione fosse la ragione per cui sei al mondo,
se, privato di simpatia e di diritti umani,
potrai così fare santo te stesso e il mondo ?*¹¹²
.... »

En somme, le problème de la tolérance est qu'elle implique, et finalement justifie la norme, et celui qui est divers est alors piégé par son propre regard sur soi-même, si bien qu'il n'y a pas d'autre salut que "*de continuer simplement à être vous-mêmes: cela signifie être continuellement irreconnaissable*"¹¹³.

Ainsi le problème du marginalement devient le problème de tout en chacun, dans la mesure où chaque individualité ne se forme qu'en confrontation avec son monde, entre le désir d'intégration et le besoin d'affirmation de soi.

Avec l'âge se fait de plus en plus aiguë chez Pasolini la nécessité du dialogue, la présence d'autrui devient si importante que sa dernière œuvre, *Petrolio* sera conçue comme un dialogue avec le lecteur, en première personne.

L'essai et le discours prennent de plus en plus de place dans son œuvre, en tant que constante et consciente présence d'autrui.

Alors que dans l'art la présence du public est sous-entendue, passée sous silence, car l'art est un appel qui ne se dit pas, l'essai par contre est une interpellation parfois envahissante, surtout chez Pasolini, envahi lui-même par l'obsession de l'autre et du réel. Ce mystère de l'autre qui ne se donne jamais entièrement, ce mystère qui transparaît nettement dans son œuvre cinématographique, à travers des visages marqués du sceau de la sacralité de l'Apparaître. Cette sacralité renvoie à un être inaccessible pour toujours, cet Autre qui le hante et lui échappe, qui l'installe dans sa solitude et dans sa finitude, incapable de reconnaître sa place dans le monde :

*« La solitudine: bisogna essere molto forti
per amare la solitudine; bisogna avere buone gambe
e una resistenza fuori dal comune; non si deve rischiare
raffreddore, influenza o mal di gola; non si devono temere
rapinatori o assassini; se tocca camminare
per tutto il pomeriggio omgari tutta la sera
bisogna saperlo fare senza accorgersene; da sedersi non c'è;
specie d'inverno; col vento che tira sull'erba bagnata,
e coi pietroni tra l'immondizia umidi e fangosi;
non c'è proprio nessun conforto, su ciò non c'è dubbio,
oltre a quello di avere davanti tutto un giorno e una notte
senza doveri o limiti si qualsiasi genere,
il sesso è un pretesto ... »*¹¹⁴

¹¹² « Orgia », in *Teatro*, Milano, Garzanti, 1999, p. 508.

¹¹³ *Lettres Luthériennes*, op.cit., p. 233

¹¹⁴ cf. "Versi da testamento" in *Transumanar...* op. cit., p. 105.

4. Le poète et l'essayiste : la parole et l'action

« Questo stesso spirito filologico presiede dunque anche all'atteggiamento politico, al difficile, doloroso, anche umiliante atteggiamento d'indipendenza, che non può accettare nessuna forma storica e pratica di ideologia, e che insieme soffre come di un rimorso, d'un indistinto e irrazionale trauma morale, per l'esclusione da ogni prassi, o comunque, dall'azione » P.P.Pasolini¹

« il linguaggio e la politica : "ogni volta che è in gioco il linguaggio, la situazione diviene politica per definizione, perché è il linguaggio ciò che fa dell'uomo un essere politico..." il politico cioè è "...la capacità di costituire un mondo come luogo comune e permanente nel quale la nostra parola ci permette di soggiornare" »² H. Arendt.

Pasolini ressent la forme de l'essai critique comme une forme de renoncement face à son aspiration à la poésie et à l'art, comme une trahison, une dégradation de la beauté au *logos*, qui ne serait même pas *payante* d'un point de vue pratique. D'ailleurs Italo Calvino en 1964 lui reproche aussi son éloignement de la poésie au profit du cinéma "*Victoire est très belle, c'est l'une de tes plus belles poésies. Quand arrêtes-tu le cinéma?*"³

Sa première aspiration à une carrière de poète semble se disperser dans la pluralité des genres, pourtant ses premiers essais sont contemporains des *Poesie a Casarsa*⁴, comme s'il n'avait jamais pu se passer de cette étape réflexive.

En fait on aurait plutôt tendance à considérer que la poésie ne peut naître que sur la base d'une sensibilité esthétique aigüe, développée par les études et par la fréquentation d'auteurs divers, et que l'essai n'est qu'une manifestation possible, ou occasionnelle, de cette sensibilité.

Mais l'essai dévoile probablement une partie bien plus importante de ses aspirations, qui ne sont pas qu'esthétiques, mais proprement pédagogiques : Pasolini prend conscience de ses possibilités d'artiste en tant que *maestro*, maître, dans un rôle qui n'est pas que de créativité, mais aussi d'enseignement et, en même temps, surtout donation de sens.

L'accomplissement de sa présence dans le réel se fait par la parole qui se révolte et qui révolte le monde, de sorte que l'essai est le perfectionnement de ce rapport triangulaire auteur-œuvre-société, rapport dialectique qui fonde et explique toute œuvre artistique, dans la mesure où elle naît pour un public⁵ et est vouée au partage.

¹ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1236.

² H. Arendt, *Vita della mente*, op. cit., p. 24.

³ Naldini, op. cit., p.279.

⁴ *Toutes les poesie*, op. cit., p. 356 et suiv.

⁵ cf. Eco Umberto, « *Postilla a il nome della rosa* », *Alfabeta*, marzo, 1983.

L'essai est alors la forme la plus accomplie de ce dialogue entre le lecteur et l'auteur, qui ne passent plus par l'intermédiaire "*magico-symbolique du système de signes linguistiques*"⁶, mais se confrontent dans le *logos* d'une rationalité partagée par l'intersubjectivité du langage, réduisant au minimum la polysémie implicite dans la poésie et le cinéma⁷.

En ce sens l'auteur est toujours mis en jeu personnellement dans l'écriture de l'essai, laissant parfois transparaître des éléments biographiques qui ouvrent parfois une parenthèse, parfois un trouble, dans l'économie du texte, parfois ils relèvent d'une stratégie d'approche du lecteur, pour l'apostropher, l'impliquer.

L'essai apostrophe alors le lecteur, dans ces textes brefs, journalistiques, qui visent essentiellement à instaurer un dialogue, provoquer une réponse, stimuler une nouvelle pensée. Ces textes peuvent ainsi se contredire ou revenir sur d'anciennes positions virulentes pour en arrondir les angles, en exploitant les possibilités d'ouverture du dialogue et du rapport à autrui.

Les écrits politiques, polémiques et fragmentaires rassemblés tout au long de sa vie publique, prétendent de moins en moins à une unité d'objet ou d'intentions, pour se résoudre en l'appel au lecteur, à sa rationalité, comme interlocuteur, interprète, témoin⁸.

D'ailleurs ce "*moi écrivant*" à la personnalité forte acquiert son sens seulement parce que livré à un lecteur qui détient le pouvoir d'interpréter et reconstituer l'ensemble des fragments. Cela est spécialement vrai chez Pasolini pour qui la tension dialogique et discursive est essentielle et portée par une tension pédagogique sous-jacente : il prend à parti le lecteur-témoin, l'impliquant dans sa pensée et sa vie, par l'essai mais aussi par l'entretien et l'interview.

Son originalité s'exprime aussi dans la forme, car s'il recourt à l'éditorial, il en transgresse les règles implicites, qui prescrivent plutôt la forme du raisonnement lucide, calme et formel. Pasolini alterne ses raisonnements avec le style épistolaire, l'invective, dans un but maïeutique⁹, son ton varie du sceptique au polémique et péremptoire, toute en nouant des liens intimes entre la nation, l'histoire le public et lui-même, comme il fait aussi dans sa poésie: dans les essais et dans la poésie s'exprime éminemment sa propre individualité. Il s'agit d'une forme particulière et particulièrement subjective de journalisme, qui mélange le traitement objectif et la perception intime, la connaissance et l'émotivité.

⁶ cf. "Battute sul cinema" 1553-54

⁷ cf. "Dal laboratorio" in *Empirismo eretico*, op. cit., p. 51 et suiv.

⁸ Selon Susini-Anastopoulos: « ...le moi écrivant serait la figure axiale de la pensée en bribes, et le fragment la forme la plus adéquate à la constitution d'un système d'opinions, d'un penser pour soi et par soi, par lequel un écrivain oppose à tout principe extérieur d'unification de sa pensée, le rythme de sa propre individualité. Le moi biographique fonctionne alors comme le référent unique et commun à tous les fragments, le signifié concret qui permet de dépasser la dispersion tout en la justifiant » cit. par de Pizzol, op. cit., 182.

⁹ au sens socratique de "*faire accoucher de la pensée*".

Pasolini refuse le néoréalisme et le naturalisme bourgeois et conventionnel, aussi bien que les avant-gardes littéraires, pour rester plus proche de la réalité, comme perception personnelle à travers l'essai et le cinéma. C'est pour cela qu'il n'est pas un véritable romancier: il répugne à couvrir le réel par un code qui finalement ne fait que singer le réel.

Dans ses romans et par son utilisation constante du discours libre indirect, il a essayé de s'approcher de cette réalité, mais la forme du roman *reconstruit* le réel, là où il voudrait le *donner*. Mais la *donation* ne peut échapper à l'individualité et la personnalisation du discours: la conception du réel dans le discours de Pasolini subit une tension entre sa conviction d'une prééminence ontologique (et un amour inconditionné) et la perception d'un sens qui s'échappe de cette réalité et qui ne peut être pleinement saisi. Pasolini ressent *en poète* la réalité comme une essence qui se laisse saisir par le discours mythique ou dans des moments privilégiés de l'existence, quand se révèle "*ce que de mystérieux et irrationnel [...] chaque vie possède abondamment, et qui est la 'poéticité naturelle de la vie'*"¹⁰.

Il est bien plus à l'aise dans la forme de l'essai qui, au XXe siècle, démontre d'être une forme bien vivante et féconde, prête à relancer l'art et la littérature, non plus un genre mineur, mais un genre encore jeune, ouvert à toutes les expériences: l'essai naît de l'exigence de se situer face à soi-même et face au lecteur, et en cela il est une forme du dévoilement de soi.

Même le roman le singe, parfois, quand il se cache derrière le semblant d'un journal, comme chez Thomas Bernard, où les longs monologues interpellent le lecteur aussi bien dans les romans que dans le théâtre. L'essai alors traverse les genres, pour vivifier la littérature par le souffle puissante de la pensée qui traverse l'espace entre la fiction et l'argumentation, au moment où le roman ne sait plus trouver une place confortable, épuisé, sans ses ressorts trop dévoilés, usés, creusés.

L'obsession de la transparence, chez Pasolini, du dévoilement de soi, trouve spontanément son exutoire dans la forme de l'essai - par sa nature genre mixte entre littérature et philosophie - jusqu'en arriver à *Pétrole* où la confusion des styles, la corruption des formes gagne et envahit la page, célébrant somme toute la présence insistante de l'auteur à son œuvre. Comme lui-même le décrit dans la lettre à Moravia, reçue d'ailleurs dans le texte même de l'œuvre:

« È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia. [...]

¹⁰ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 53. C'est nous qui traduisons.

Nel romanzo di solito il narratore scompare, per lasciar posto a una figura convenzionale che è l'unica che possa avere un vero rapporto con il lettore. Vero appunto perché convenzionale. Tanto è vero che fuori dal mondo della scrittura – o se vuoi della pagina e della sua struttura come si presenta a uno della partita – il vero protagonista della lettura di un romanzo è appunto il lettore.

Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un 'oggetto', una 'forma', obbedendo quindi alle forme di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, en carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo). »¹¹

Petrolio c'est un *non-roman*, un dialogue qui se veut dévoilement de soi, non seulement par la pensée, comme dans les essais classiques, chez Montaigne par exemple, mais ce n'est pas non plus une autobiographie, ni un témoignage: c'est une forme hybride, une tentative de saisir le sens derrière le réel, la dimension spécifique du point de vue du moi sur son propre monde, un moi qui tente de se livrer selon ses propres règles, au-delà des conventions de la littérature.

Petrolio, testament et résumé, laisse le dernier témoignage d'une vie qui envahit la littérature, une forme peut-être de narcissisme exaspérée qui désire se prolonger jusqu'à la mort et au-delà, comme si la mort même était contenue dans l'œuvre. Cette œuvre est conçue comme recueil de tous les possibles qu'une imagination d'artiste peut concevoir, destinée à ne s'arrêter qu'avec la mort de l'auteur, en se structurant autour de cet horizon de mort anticipée.

Petrolio est la forme ultime de l'expression de Pasolini, une fois qu'il a exploré toutes les possibilités artistiques et critiques, et ne peut qu'attendre la mort comme ultime donation de sens: comme dans un film, le sens est donné par le montage qui le ferme et l'accomplit, dans sa vie, la mort seule peut donner un sens à posteriori à ce dernier roman.

Comme le souligne C. Segre dans l'essai in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, la création artistique dépend de la fonction critique, de la capacité de l'auteur à intégrer les conceptions et besoins de son époque pour les interpréter ou, mieux, les dépasser. En ce sens les capacités critiques d'un auteur sont indispensables et toujours présentes dans la conception d'une œuvre,

¹¹ *Petrolio*, op. cit., p. 579-580.

mais chez Pasolini elles sont exposées et revendiquées comme œuvres autonomes, tout aussi importantes que l'œuvre artistique :

« ...non si può trascurare il fatto che la critica è stata per Pasolini uno strumento di autocoscienza: perciò riguarda sempre autori che, in qualche modo, erano attigui alla sua produzione di scrittore. La critica è stata anche, per Pasolini, una forma di disciplina, in quanto obbliga alla dimostrazione, o almeno alla motivazione. Perciò, oltre a entrare nel complesso della sua attività, ne offre una specie di commento. Ma non dimentichiamo che Pasolini è riuscito a essere autorevole protagonista nei più importanti dibattiti culturali della seconda metà del secolo, spesso a indirizzarli »¹²

La réflexion théorique aide Pasolini à se confronter avec ses propres lacunes et ses propres approximations : ses écrits participent aux débats culturels, et souvent, les déclenchent. Cette confrontation constante avec la culture de son temps l'aide à éclaircir une pensée souvent superficielle.

En regardant les volumes de l'œuvre complète publiée chez *I Meridiani* on peut se rendre compte de l'importance que les essais revêtent dans son parcours artistique et dans sa vie : ces essais sont portés par un narcissisme foncier et une pulsion pédagogique prépondérante.

In *Empirismo Eretico*¹³ Pasolini explicitement revendique le caractère fragmentaire et inachevé de son recueil comme condition de l'ouverture et d'une continuité possible dans le dialogue avec autrui, dialogue indispensable et fondateur de son propre rapport à la réalité. Car il considère la réalité même comme une forme de langage, donc d'essence dialogique, exposée aux risques - et à l'ouverture - de l'interprétation et de la sémiologie: ouverture implicite à tout rapport avec autrui, où le moi est nécessairement mis en jeu, ce moi qui se refuse à s'effacer derrière la voix du narrateur, suffocant dans les romans, jaillissant dans les meilleures pages des essais ou de la poésie, imposant la violence de son regard dans le cinéma.

La littérature, et plus généralement l'écriture, est le lieu où s'exprime la nécessité de Pasolini de *faire expérience* du réel, dans le sens d'expérimenter les possibles, le lieu des demandes sans réponse, des demandes de sens sans cesse renouvelées.

¹² *Saggi sulla politica e sull'arte*, op. cit., p. XLV-XLVI.

¹³ cf. *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1305 : "La ricerca è in corso, il libro è aperto"

4.1. Langage e société

L'avènement de la civilisation de consommation demande à être reconnu par l'expérience littéraire et poétique, comme processus dans lequel l'homme est réduit à consommateur: l'homme ne se reconnaît qu'à travers «*l'humble achat*»¹⁴, humble parce qu'il ne demande que peu d'efforts. La valeur de l'homme réside dans sa capacité à assumer son rôle social de consommateur, l'homme ne s'appartient plus, il est réduit à valeur d'échange lui-même, et vit ainsi «*l'anxiété de l'achat à l'état pur*»¹⁵ : par cette anxiété les objets acquièrent de la valeur, parce qu'ils expriment le rapport réifié qui identifie consommateur et marchand ise.

Ce rapport est déterminé par des critères de fonctionnalité et efficacité inhérents au monde de la production, et ne peuvent être exprimés que par un langage spécifique:

«*Si potrebbe dire, insomma, che centri creatori, elaboratori e unificatori del linguaggio, non sono più le università, ma le aziende*»¹⁶

«*...la nuova stratificazione tecnica – dovuta a uno spirito nuovo, quello tecnologico – che non ha equivalenti nel passato – e che si appresta a formare il nuovo tipo di uomo – modifica e omologa tutti i tipi di linguaggi della koinè italiana, nel senso della comunicazione, a discapito dell'espressità...*»¹⁷

Langage et raison semblent avoir subi le même destin: des instruments fonctionnels de la production capitaliste, et, dans la mesure où le langage *informe*, donne forme, à la pensée, cette même pensée ne peut qu'être réduite à un pure utilitarisme. Les entreprises, et non pas les universités, sont devenues les centres réels d'élaborations et unification du langage, et à partir d'elles se diffuse la forme télévisée et publicitaire du langage, la nouvelle "koinè", presque comme une stratégie de marketing. L'activité discursive devient la projection linguistique du modèle économique capitaliste, qui quantifie - et ne qualifie pas - les ressources matérielles et culturelles dans un stock inépuisable de simples *matières premières*, intégrées au processus de production : le langage instrumentalisé puise dans la vie et, surtout, la technologie, pour se rendre *efficace*, mais pas forcément *expressif*.

¹⁴ cf. : *La divina mimesis*, op. cit., p.42.

¹⁵ *La divina mimesis*, op. cit., p. 43.

¹⁶ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 18.

¹⁷ *ibidem*, p. 34.

Pour Pasolini ce nouveau langage c'est la condition du déracinement de l'homme à son monde, la perte des capacités inépuisables d'exploration du lien entre l'homme et le monde, surtout dans le cas italien, foisonnant de cultures régionales.

La nouvelle koiné remplace la langue parlée et la langue littéraire:

« ...la ricerca della rapidità e della precisione comunicativa [...] tendeva a sostituire il vecchio caro insostituibile “sì ” [...] con un orrendo “esatto“. Questo “esatto“ non è direttamente tecnologico : ma è il prodotto del “principio” tecnologico della chiarezza, dell'estremità comunicativa, della scientificità meccanica, dell'efficienza, che diventa mostruoso nella sua iniziale fase di contatto con il substrato tradizionale umanistico e espressivo. »¹⁸

Ce nouveau langage résulte de différents modèles de communication véhiculés par le pouvoir dominant. Le problème linguistique ne peut s'affranchir facilement de la sphère politique. La bourgeoisie du XIXe siècle, celle qui avait vécu l'unification nationale, avait adopté le modèle florentin, mais restait ouverte à toutes les formes linguistiques, vernaculaires, argotiques du patrimoine culturel italien. Mais la bourgeoisie néocapitaliste impose une nouvelle sélectivité du langage, exprimant avant tout une domination politique :

« Mai nessuno di noi letterati avrà il potere diretto di togliere dalla testa di un brigadiere la sua particolare selettività linguistica [...] quando dice “ho effettuato” anziché dire “ho fatto”, come mamma gli ha insegnato, egli compie un atto di selezione linguistica [...] solo il modello che ha in testa il signor brigadiere è uno e bino : il primo, archetipo, è quello del latinorum, il secondo, più vicino, incombente [...] è lo Stato, nella sua specie specificamente statale : la burocrazia. A questi due modelli, se ne sta aggiungendo un terzo, che li imette per ora a soqquadro, ma che ha la possibilità di modificarli profondamente : è il modello dell'iper-lingua della meccanica : quella che ha le sue sedi nelle aziende del Nord... »¹⁹

Le langage est dégradé à véhicule de communication (à base publicitaire) de l'économie capitaliste, l'usage des mots ne connaît plus de restrictions rituelles, religieuses ou poétiques, son utilisation est sans obligations ni responsabilités, comme si les mots étaient des matériaux consommables à plein titre :

«...la comunicatività del mondo della scienza applicata, dell'eternità industriale, si presenta invece come strettamente pratica, e quindi mostruosa. Nessuna parola avrà senso che non

¹⁸ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1290.

¹⁹ *Ibidem*, p. 1295-96.

sia funzionale entro l'ambito della necessita: sarà inconcepibile l'espressione autonoma di un sentimento "gratuito"... »²⁰

Alors pour le poète la tâche première sera de briser cette relation utilitariste et déterminante, pour produire un langage de l'*inconsommable* et l'*inqualifiable*, en refusant le «*langage communicatif*», la *koiné* uniformisante, qui s'est affirmée dans l'Italie de l'après guerre:

« In seno a questa nuova realtà linguistica, il fine della lotta del letterato sarà l'espressività linguistica, che viene radicalmente a coincidere con la libertà dell'uomo rispetto alla sua meccanizzazione. E non sarà la sua una lotta arida e velleitaria, se egli possiederà come proprio problema la lingua del nuovo tipo di civiltà. »²¹

La nouvelle langue n'est pas seulement l'expression du pouvoir des classes dirigeantes, et des nouveaux dirigeants, mais bien plus un instrument de domination systématique, capable de polluer tous les moments et toutes les sphères de la vie. Même les sentiments, la vie privée et la créativité n'arrivent plus à se soustraire à l'emprise de l'aliénation par le travail, et ne s'expérimentent plus comme diversités morales et culturelles.

Et cette mutation révèle l'ampleur du nivellement actuel de l'instrumentalisation de l'homme par la *ratio* technique-instrumentale, aussi bien dans nos nations que dans les régions sous-développées, soumises au même processus, qui tend à organiser tout existence dans un ordre systémique soumis aux impératifs de la production.

En cela Pasolini réélabore les thèses de l'école de Frankfort à propos du rôle de l'industrie culturelle dans la société moderne comme appareil de manipulation des consciences²². Comme le disent Horkheimer et Adorno :

« ...tecnicamente e economicamente, reclame e industria culturale si fondono insieme. Nell'una e nell'altra sotto l'imperativo dell'efficienza, la tecnica diventa psicotecnica, tecnica del maneggio degli uomini.

Nell'una e nell'altra valgono le norme del sorprendente e tuttavia familiare, del leggero e tuttavia dell'incisivo, dell'esperto e tuttavia semplice ; si tratta sempre di soggiogare il cliente rappresentato come distratto e riluttante. Con il linguaggio in cui si esprime contribuisce anch'egli al carattere pubblicitario della cultura. Quanto più il linguaggio si risolve in comunicazione, quanto più le parole diventano da portatrici sostanziali di

²⁰ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 35.

²¹ *ibidem*, p. 23.

²² voir ch. 2.1.1, p.

significato, puri segni di qualità, quanto più pura e trasparente è la trasmissione dell'oggetto intenzionato, e tanto più nello stesso tempo esse divengono opache e impenetrabili »²³

La fonction de la langue est affaiblie, car elle devient fonction d'impératifs économiques où la personne n'est plus que *client*, un rouage dans l'appareil productif, auquel les mots sont adressés dans un but utilitaire qui cache les potentialités expressives. La langue doit surprendre et attirer, dominer le *client* – non plus personne, mais fonction. Dans cette fonction il est le destinataire d'un langage ou le signifiant doit s'effacer pour adhérer au signifié, à ses qualités, en faire donc un objet du désir.

La langue de la consommation comme totalité est, déjà à partir des pages de *Empirismo eretico* la première étape du génocide culturel, le début du cataclysme du bien-être à tous prix, le moment où la langue même devient une détermination sociale, un instrument de la domination de classe :

«... essendo la lingua della produzione e del consumo - e non la lingua dell'uomo - si presenta come implacabilmente deterministica: essa vuole soltanto comunicare funzionalmente ; non vuole né perorare né esaltare né convincere : a tutto questo ci pensano gli slogan della pubblicità »²⁴

« ...ipoteticamente, sarebbe del tutto concepibile un mondo interamente occupato al centro dal ciclo di produzione-consumo, che avesse come lingua la sola lingua tecnologica »²⁵

«... la lingua internazionale di cui parla Vittorini (con un certo ottimismo) è invece la stessa lingua delle nuove forme di capitalismo [...] la comunicatività civile e filosofica e l'espressività umana sono trascese dalla comunicazione segnaletica, cioè da una comunicazione di uomini non più uomini »²⁶

La langue transformée à son essence de *signe* - et signe qui *dirige vers*, comme un signal – nie à l'homme sa faculté de se dépasser et de se représenter autre chose que le réel, ou, du moins, cette faculté est diminuée par son inutilité commerciale. C'est un processus qui est en train de se produire, mais qui n'est pas encore accompli : la langue littéraire et la langue parlée tendent à fusionner et à être remplacées par la langue technologique.

Le travail de Pasolini sur la langue parlée et sur la parole écrite dans *Empirismo Eretico*, trace une parabole qui part de l'analyse de la culture pour aboutir à un pamphlet contre la

²³ *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p 39.

²⁴ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1284

²⁵ *ibidem*, p. 1288.

²⁶ *ibidem*, p. 1303-4.

bourgeoisie et sa domination tyrannique du présent: au début le ton est prudent, perplexe, discursif, pour devenir de plus en plus véhément et passionné.

Sa formation humaniste, croise la tradition littéraire et la réalité du dialecte, frioulan au début, roman ensuite, pour récupérer l'adhérence à la réalité que les dialectes conservent. Il n'aura de cesse de défendre une tradition pluri-linguiste italienne qui remonte à Dante, par delà la fausse unification qui s'impose avec le pouvoir de la bourgeoisie du nord et de ses impératifs consuméristes et technologiques.

A nouveau l'interprétation de Pasolini est formulée en terme de hégémonie, de rapport de force qui sont en train de changer : tandis que la vieille bourgeoisie paléo-industrielle moisissait, sans réussir à s'identifier avec le pays, la «*naissante technocratie du nord*»²⁷ jouit d'une tout autre vitalité, elle parle au nom de toute la nation et de toutes les classes sociales, insinuant sa parole dans tous les interstices de la culture, de la société et de la langue:

*« Il fenomeno tecnologico investe come una nuova spiritualità, dalle radici, la lingua in tutte le sue estensioni, in tutti i suoi momenti e in tutti i suoi particolarismi »*²⁸

Cette nouvelle technocratie parle au nom de tous et élabore un nouveau type de culture effectivement nationale. L'osmose avec la science n'est pas une mode transitoire, mais l'expression d'un climat, d'une atmosphère nouvelle. Même la langue des politiques perd sa vieille aura de supériorité, de détachement, provenant du modèle du latin, face à la langue courante parlée par les populations dans la vie quotidienne. La nouvelle matrice technique de la langue ne différencie pas, ne sépare pas les domaines du vivre ensemble et du travailler ensemble, ne spécialise pas le discours et l'individu, mais unifie les divers, confond les différences, tend, finalement à niveler.

L'identification de la langue du technocrate avec celle de l'ouvrier procède à une suppression totale des marges de liberté assurées par les divers niveaux de langue, présents de toutes façons en dehors de l'usine. Le conditionnement progressif est marqué par la littérature: celle-ci, dès les premières œuvres littéraires dédiées à la vie ouvrière, tentait de faire revivre de l'intérieur l'univers ouvrier en essayant de faire parler ses personnages dans leur propre langage, à l'intérieur des différentes sphères d'intérêts, vie privée, vie de l'usine, univers syndicale, qui demandaient chacun une approche et une langue diverse:

« -...nel caso che tutta una lingua sia "omologata e modificata" dal linguaggio della tecnica, si ricreerà presumibilmente in tutta la vita sociale il fenomeno che oggi si verifica solo nella

²⁷ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1265

²⁸ *ibidem*, p. 1264.

fabbrica: l'identificazione della lingua del tecnocrate con la lingua dell'operaio, e la susseguente soppressione del margine di libertà assicurato dai vari livelli linguistici »²⁹

Maintenant il semble impossible de distinguer littérairement ces divers langages, aussi la littérature échoue dans sa volonté de *mimesis* dans la mesure où la langue de l'ouvrier s'identifie globalement avec celle de l'usine, et cela tout le temps. L'identification du langage de l'usine avec celui de l'ouvrier dans tout son espace de vie, indique qu'il s'agit d'une sorte de *colonisation* intérieure du monde vitale des travailleurs:

« Ora, direi che la ragione profonda di tale "impossibilità di mimesis" è appunto l'identificazione potenziale del linguaggio dell'operaio col linguaggio della fabbrica. Impossibilità che si presenta come prefiguratrice di situazioni linguistiche future, ben più gravi di quelle pertinenti il mondo delle lingue letterarie. Pare non si possa più "far parlare" la fabbrica, usufruire della sua lingua, riaprire un margine di libertà, riviverla »³⁰

La formation classique elle-même rend Pasolini sensible à toutes les altérités parlantes et parlées, les langues spécifiques et les langues vernaculaires, dans une tentative de sortir de la langue aseptisée, quelque peu épuisée de l'italien classique. Il voudrait se rapprocher à une langue du présent intemporel, lieu de l'existence, qui définit l'identité, l'enracinement, la présence, dans la tension vers une réalité faite d'antinomies et de désirs, une réalité résistante au cadre rationnel de la langue épurée du musée de la littérature ou, pire, au jargon technologique.

Paradoxalement la fin des langues particulières et régionales, annonce aussi la fin de la langue nationale, qui n'est plus, de ce fait, la résultante d'une stratification culturelle, mais une espèce de *jargon* aseptisé calé sur le cycle production-consommation et doit s'adapter à *«l'éternité industrielle follement déterministe³¹»*. Cette langue réduit à soi-même les stratifications historiques précédentes du langage :

«...la nuova stratificazione linguistica, la lingua tecnico-scientifica, non si allinea secondo la tradizione con tutte le stratificazioni precedenti, ma si presenta come omologatrice delle altre stratificazioni linguistiche e addirittura come modificatrice all'interno dei linguaggi »³²

²⁹ *Empirismo...*, op. cit., p. 103.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *"l'eternità industriale follemente determinista"* : *Empirismo...*, op. cit., p.35

³² *Empirismo...*, op. cit., p. 19.

Il n'agit pas seulement donc des dialectes et des langues régionales, ce processus affecte les registres de langue, et tous ces ensembles linguistiques pertinents aux diverses sphères de l'être au monde.

Par dessus cette pluralité expressive, s'impose, en tentant de la remplacer, cette nouvelle *koiné*, langue communautaire, sans racines et sans tradition, véhiculée par la technique et les médias: elle se propose comme le nivellement de la pluralité linguistique italienne en un seul langage, qui ne vient pas de la fusion ou la stratification des langages particuliers précédents, mais simplement de l'imposition de la langue d'une classe ou d'un milieu, en l'occurrence la bourgeoisie industrielle du nord:

« ...la nuova stratificazione tecnica – dovuta a uno spirito nuovo – che non ha equivalenti nel passato – e che si appresta a formare il nuovo tipo di uomo – modifica e omologa tutti i tipi di linguaggi della koinè italiana, nel senso della comunicazione, a discapito dell'espressività. »³³

Les «nouvelles questions linguistiques» sur lesquelles il se prononce, partent du constat de l'écart entre l'italien instrumental, la langue parlée, et l'italien littéraire, le produit d'une tradition. Cet écart exprime une réalité qui est en train de changer. Différemment des autres pays européen, qui ont une tradition bourgeoise plus ancienne, la bourgeoisie italienne ne sait représenter la société, mais seulement ses propres intérêts : elle n'a pas eu le temps d'intégrer les langages particuliers et d'élaborer une véritable langue commune. Pasolini écrit :

«La lingua parlata è dominata dalla pratica, la lingua letteraria dalla tradizione : sia la pratica che la tradizione sono due elementi inautentici, applicati alla realtà, non espressi dalla realtà. O meglio essi esprimono una realtà che non è una realtà razionale : esprimono la realtà storica della borghesia italiana che non una realtà nazionale: esprimono la realtà storica della borghesia italiana che nei primi decenni dell'unità, fino a ieri non ha saputo identificarsi con l'intera società italiana.

La lingua italiana è dunque la lingua della borghesia italiana che per ragioni storiche determinate non ha saputo identificarsi con la nazione, ma è rimasta classe sociale: e la sua lingua è la lingua delle sue abitudini, dei suoi privilegi, delle sue mistificazioni, insomma della sua lotta di classe»³⁴

Mais ce qui était vrai hier, commence à être démenti par le présent.

³³ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 35.

³⁴ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1246.

L'italien n'a jamais été une langue *nationale* au sens propre, mais aujourd'hui elle devient une *koinè* résultant d'un ensemble d'éléments hétérogènes, dans le temps et dans l'espace, stratifiés se côtoyant :

*« sia in senso verticale (le diacronie storiche, la sua formazione a strati), sia in senso estensivo (le diverse vicende storiche regionali, che hanno prodotto varie piccole lingue virtuali concorrenti, i dialetti, e le successive differenti dialettizzazioni della koinè) »*³⁵

Au dessus de cette réalité fragmentée se situe et se projette la langue écrite, la langue de la tradition littéraire, artificielle *«utilisée à l'école et dans les rapports culturels»*³⁶. L'italien reste alors une langue partielle, hétérogène, fragmentée, non pas une véritable langue nationale. Ce n'est que par la société de consommation et par ses médias, par son école et par ses modèles culturels prédominants, qu'une nouvelle langue "*nationale*", e non pas moyenne, commence à s'imposer:

*« La nuova lingua tecnologica della borghesia [...] è un fenomeno reale: ma non si pone come una "stratificazione" dell'italiano (una delle tante "stratificazioni" che giustapponendosi e non superandosi, hanno formato la ricchezza espressiva dell'italiano, con tutto quanto di aleatorio ciò comporta), ma una stratificazione che: a) è dovuta a uno "spirito nuovo" (che non ha equivalenti nel passato), lo spirito tecnico; b) coincide con la nascita in Italia della prima borghesia realmente egemonica (in potenza ancora). Perciò tale stratificazione non si giustappone alle altre, ma si presenta come principio omologatore e unificatore sua delle stratificazioni precedenti, sia dei vari linguaggi che compongono l'italiano attuale »*³⁷

La *koinè* bourgeoise, cette forme d'italien *télévisé*, qui ne corresponde à aucune réalité socio-culturelle est alors un idiome typiquement bourgeois, langue des habitudes et des mystifications d'une classe particulière, qui est en train de perdre alors son expressivité au profit d'une communicabilité d'ordre purement fonctionnel:

« Tale espressività derivava dal fatto che l'italiano era fondamentalmente letterario, cioè fuori dalla storia, e quindi tendeva a conservare in una specie di empireo espressivo tutte le sue stratificazioni storiche, che non avevano il potere socio-politico di superarsi e annullarsi.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ *Empirismo...*, op. cit., p. 25-26.

Ora per la prima volta, almeno virtualmente e ipoteticamente [...] tale potere socio-politico assiste, e per la prima volta, dunque, almeno teoricamente, la nuova stratificazione linguistica è in grado di superare le altre e di livellare l'italiano. »³⁸

La télévision est l'instrument typique, et le plus étendu, pour diffuser cette nouvelle langue nationale, un instrument qui a ses règles propres, et une sélectivité fonctionnelle. A partir d'une exigence de précision grammaticale et expressive, la télévision transforme la langue en un instrument de domination de classe, s'imposant comme référence normative du langage communicatif :

« Se la televisione occupandosi nelle sue trasmissioni di tutto lo sciibile – non avendo dunque competenze particolari – deve poter parlare di tutto: facendo coesistere nei suoi comparti stagni, sotto diversi cartelli segnaletici, varie lingue speciali, tutte però caratterizzate da alcuni fenomeni simili: selezionatori, appunto: l'eufemismo, la reticenza, il cursus pseudo-parlato, la sdrammatizzazione ironica ecc. ecc. Se nella lingua della televisione in pratica è possibile adoperare tutte le parole, in realtà un'alta percentuale delle parole di una lingua è esclusa: così che il particolarismo della sottolingua televisiva consiste nella sua settaria selettività.

Per quel che ci riguarda, inoltre, il linguaggio televisivo pare aver accantonato la sua funzione didascalica in direzione di un bell'italiano, grammaticalmente puro fino a un fondamentale purismo: ora la finzione didascalica della televisione pare orientarsi verso una normatività di grammatica e di lessico non più purista ma strumentale: la comunicazione prevale su ogni possibile espressività, e quel po' di sciocca e piccolo borghese espressività che rimane in funzione di una strumentalità brutale »³⁹

Il s'agit évidemment d'un discours éminemment politique, sur les traces de Gramsci, chez lequel politique, culture et langue sont strictement imbriquées. Le langage *informe* la pensée, au sens propre de *donner la forme*, et l'affaiblissement du langage italien historique dans la langue télévisée de la publicité et des slogans, ne peut qu'ouvrir la voie à un homme nouveau, un italien *moyen*, dans ce que cet adjectif implique de *médiocre*:

« ...nel linguaggio della pubblicità, naturalmente, il principio omologatore e direi creatore è la tecnologia e quindi la prevalenza assoluta della comunicazione: sicché lo slogan è l'esempio di un tipo finora sconosciuto di "espressività". Il suo fondo infatti, è espressivo: ma attraverso la ripetizione la sua espressività perde ogni carattere proprio, si fossilizza, e diventa finalmente comunicativa, comunicativa fino al più brutale finalismo. Tanto che

³⁸ Ibidem, p. 34.

³⁹ ibidem, p. 16.

anche il modo di pronunciarla possiede una allusività di tipo nuovo: che si potrebbe definire monstrum: espressività di massa. »⁴⁰

Les autres pays, européens notamment, ont connu ce processus d'unification de la langue, mais le problème, en Italie, est qu'il se fait trop rapidement pour garantir une réélaboration de l'expressivité et la création de argots, *slangs*, et autres langages particuliers où l'expressivité d'une communauté peut se conserver. Mais la faute du processus italien, aux yeux de Pasolini, reste l'unification autour d'une culture bourgeoise moyenne et médiocre, qui implique la soumission de la culture à la production, le fruit d'une modernité déracinée:

« Il prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo, come in ogni lingua di alta civilizzazione e di pochi livelli culturali, insomma omogeneizzata intorno a un centro culturale irradiatore insieme di potere e di lingua. La conservazione dei vari strati diacronici lungo la storia, ripeto, ossia la ricchezza di forme dell'italiano, era dovuta semplicemente al fatto che l'italiano era una lingua letteraria, e quindi, da una parte conservatrice, dall'altra espressiva. Ora la guida della lingua non sarà più la letteratura, ma la tecnica. E quindi il fine della lingua rientrerà nel ciclo produzione-consumo, imprimendo all'italiano quella spinta rivoluzionaria che sarà appunto il prevalere del fine comunicativo su quello espressivo »⁴¹.

Le manque d'authenticité de la langue bourgeoise laisse encore intacte la place pour des aventures créatives, l'écart entre les langues laisse la place à l'expérimentation artistique et sociologique, à la tentative d'approcher la vie secrète des masses, la réalité du travail, des classes populaires : d'autres formes de vie peuvent être atteintes avec d'autres paroles, par exemple, avec le discours libre indirect, qui représente pour Pasolini bien plus que un choix stylistique ou une technique rhétorique. Au delà du formalisme neutre de l'italien bourgeois, le discours libre indirect se veut le point où se ressoudent l'expression artistique et l'imagination sociologique, l'exigence esthétique et la conscience sociale et politique :

« ... il discorso libero indiretto era solo un mezzo, prima di conoscere e poi di far conoscere un mondo psicologico e sociale sconosciuto alla nazione. L'allargamento contenutistico era effetto della poetica del realismo, e quindi dell'impegno sociale, l'allargamento linguistico era un contributo a una possibile lingua nazionale attraverso l'operazione letteraria »⁴²

Mais cette manière de pénétration du réel entre en crise à cause d'une incapacité foncière de la littérature à connaître le réel. L'ambition de créer à travers la littérature une langue nationale s'épuise dans l'incapacité de la littérature à saisir le réel et à l'orienter. Le dialecte semblait à

⁴⁰ *Empirismo...*, op. cit., p. 18.

⁴¹ *ibidem*, p. 22.

⁴² *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1253-54.

Pasolini, capable d'adhérer intimement au réel, mais il se révèle de moins en moins pertinent, tandis que l'italien *télévisé*, technique et instrumental, devient aussi normatif.

La *koiné* italienne se détache maintenant aussi bien de son origine traditionnelle et littéraire latine, que de ses formes impures vernaculaires et populaires, qui ont fait sa vitalité. La vieillie bourgeoisie paléo-industrielle n'avait jamais réussi à s'identifier avec tout le pays, et était resté attachée à sa langue cultivée. Mais la nouvelle bourgeoisie qui naît du nouveau capitalisme triomphant, réussit à imposer sa propre langue, dans la mesure où elle-même est capable de s'imposer comme force hégémonique qui s'identifie avec la société italienne toute entière: l'italien comme langue nationale est en train de naître, mais comme langue appauvrie, coupée de ses racines, dans laquelle la communication prévaut sur l'expression, en somme, un italien fonctionnel construit autour d'un centre de pouvoir:

« ...nel corso dell'italianizzazione dell'Italia, che si stava delineando come livellamento linguistico dovuto a grossi fenomeni sociologici (urbanesimo, emigrazioni interne, imborghesimento della classe operaia, potenziamento delle infrastrutture di base, strumenti linguistici di diffusione eccezionali, radio, cinema, televisione, rotocalchi), è accaduta qualcosa di ben più profondo e violento che un normale assestamento della società : è accaduto cioè che alla vecchia borghesia umanistica dominante (ma non egemonica), si è andata sostituendo una nuova borghesia tecnocratica (con tendenza fortemente egemonica) : tale borghesia è insieme irradiatrice di potere economico, di cultura e quindi di lingua. E poiché essa, dato il suo reale potere (la sua tendenza egemonica) s'identifica potenzialmente con tutta la nazione [...] rende potenzialmente per la prima volta l'italiano una lingua nazionale »⁴³

Mais la crise linguistique n'est que le signe d'un changement plus profond de la société italienne. En recourant à la notion de "*hégémonie culturelle*"⁴⁴ empruntée à Gramsci, Pasolini peut définir la bourgeoisie italienne classe «*hégémonique*», plus que dominante, dans la mesure où elle est le centre et l'origine d'une culture plus encore que d'un pouvoir politique. La bourgeoisie a assumé les caractères d'une technocratie, qui, après avoir élaboré un langage technique l'a diffusé en pervertissant les diverses entités linguistiques du pays.

La réflexion linguistique s'élargit pour décrire une mutation structurelle, sociale et politique, de portée morale et anthropologique. La nouvelle langue envahit tous les comportements sociaux parce qu'elle est inséparable d'un modèle social général, la société de consommation, et de son moteur le plus dynamique, la recherche du bien-être par la consommation. Critique du consumérisme et critique de l'uniformisation culturelle naissent chez Pasolini exactement

⁴³ ibidem, p. 1271-72. Voir aussi p. 1268.

⁴⁴ voir chapitre précédent, p. 27 et suiv.

au même moment, dans les pages de *Empirismo eretico*, à partir d'une réflexion linguistique, comme première étape d'un génocide culturel annoncée.

À la fin de *Empirismo eretico* désormais la manière dans laquelle les hommes parlent, s'habillent, agissent, est définitivement marquée par la catégorie de "consommation", ou "conformisme". Ce qui scandalise le plus Pasolini c'est l'adhésion compacte d'un pays entier, toute une société, derrière ce modèle étouffant et répétitif.

Pasolini décrit une situation complètement bloquée, et le néo-capitalisme, l'uniformisation, lui apparaissent comme une forme définitive de totalité et de totalitarisme, une unité fautive et négative du réel. L'arrivée soudaine du bien-être consumériste frappe l'Italie avec une violence impressionnante, et détermine une nouvelle conscience collective où les choix de la nouvelle bourgeoisie s'imposent comme «*symptômes d'une mutation pragmatique et irréfutable*»⁴⁵, qui entraîne aussi toute forme de dissension, de doute, d'opposition, de contestation. La nouvelle conscience, dans l'Italie des années 60, évite, voire supprime, la figure même de l'engagement en ce qu'il a de contestataire, pour la diluer dans une posture à la mode, revendiquée sans une réelle assise intellectuelle (préférentiellement marxiste), d'où élaborer une véritable critique sociale :

« ...la caduta della nozione di impegno, come nozione-civetta, ha trascinato con sé, nella caduta, la problematicità tout court, la contestazione, l'individuo che protesta, l'anormale, il Diverso ecc.

*Ma qual è stato l'effetto di questo odioso bisogno di stabilità e livellamento delle borghesie, di questa oscena salute del neocapitalismo? [...] Una reviviscenza, diffusa, violenta, scandalosa e popolare, fino ad arrivare ad essere di moda, della problematicità pura e semplice, della contestazione [...] sono giunti [...] a una sorta di aggressivo esibizionismo; disancorandosi e distinguendosi dalla protesta razionale del marxismo... »*⁴⁶

La catégorie-clé de "nivellement culturel", "acculturation normalisante", dans la critique sociale de Pasolini naît dans et par la réflexion linguistique, dans la découverte d'un changement du langage mais aussi du contexte social : la langue change, les italiens changent, tout un monde change. Mais s'il s'agit d'une révolution, ce sera une révolution subie : une forme de nouvelle sujétion. Alors les jeux linguistiques des avant-gardes littéraires ne peuvent que partir et rester aussitôt embourbées dans un «*lieu zéro de la culture et de l'histoire*»⁴⁷, un

⁴⁵ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1406.

⁴⁶ *ibidem*, p. 1407.

⁴⁷ « degré zéro de la parole », *Inedito di New York*, op. cit., p. 37.

vide à partir duquel le nouveau réel va s'installer. La nouvelle langue se présente dès le début inséparable d'un modèle social général et de son moteur principal, le consumérisme.

Et l'Italie n'est qu'un cas parmi d'autres. La mutation anthropologique concerne bien toute la planète, une forme de globalisation *ante litteram*. L'histoire est un mécanisme qui intègre langage, idéologie et réalité en termes d'échange et d'interaction, et cela sur toute la planète: Pasolini constate dans ses voyages, par le regard du réalisateur, par l'écriture et la vision cinématographique, que le processus d'uniformisation atteint une dimension planétaire, et un caractère absolu, presque un destin, le cours inéluctable de la nécessité. Tandis qu'il enregistre les visages et les paysages, Pasolini compose dans un même tableau, les détails envahissants de la modernisation mélangés aux résidus archaïques du passé : la silhouette des minarets et l'ombre des antennes de la télévision aux Yémen, les canettes de Coca Cola en Inde, les petites tasses à café de *Gennariello*...

L'uniformisation culturelle que le cinéma enregistre est inhérente à la réalité et au monde, à l'horizon entier de l'expérience humaine :

« ...se un carattere omologico c'è nella struttura del cinema in rapporto a quella della società, tale società si configura allora, in modo amorfo e generale, come l'intera comunità civile, comprendendovi i paesi in via di sviluppo [...] le strutture della lingua del cinema [...] prefigurano una possibile situazione socio-linguistica di un mondo reso tendenzialmente unitario dalla completa industrializzazione e dal conseguente livellamento implicante la scomparsa delle tradizionali culture particolaristiche nazionali »⁴⁸

Le point d'arrivée de *Empirismo eretico* ouvre la voie aux réquisitoires de *Scritti Corsari* et *Lettere luterane* : désormais la manière dont les hommes parlent, s'habillent, agissent, est inévitablement écrasée dans les catégories de «consommation» et de «conformisme».

Mais au début sa réflexion porte surtout sur les aspects linguistiques et littéraires. En analysant la médiation linguistique entre l'homme et son monde, les modes de diffusion des modèles culturels avec leurs langages propres, Pasolini découvre ensemble les "*nouvelles questions linguistiques*", et la "*mutation anthropologique*" de la personne en consommateur: le langage communicatif est un système codifié qui ne sert qu'à transmettre des informations, à un public qui *subit* la langue sans pouvoir plus l'utiliser et s'épanouir par lui.

⁴⁸ *Saggi sulla letteratura*..., op. cit., p. 1404.

4.2. La poésie comme oralité et intemporalité de la langue

Dans ce monde rationalisé de l'industrialisation et du capitalisme, le poète ne peut que correspondre à l'image de Charlot dans *Tempi moderni* : entré à l'usine comme survivant d'une humanité préindustrielle, il conserve les habitudes qui lui permettent de mettre en relief l'inexpressivité du monde de la technique. La langue du poète est étrangère aux rythmes de la production, et met en relief la distance entre l'homme et la machine:

« Entrato in fabbrica, Charlot contraddiceva la tecnica (e quindi la faceva entrare nel suo modo linguistico-espressivo) in quanto egli, sopravvivendo da un'altra civiltà, e conservandone le abitudini, metteva follemente e comicamente in risalto l'inespressività del mondo della tecnica »⁴⁹.

Il existe donc une fondamentale antinomie entre l'expressivité et la communicabilité, la vie et l'usine :

« Ogni fatto o persona, o circostanza della vita si presenta come virtualmente inesauribile e plurivalente [...] nel mondo della fabbrica c'è una fondamentale monovalenza, un'ossessione che non consente varianti [...] L'importanza del poeta contemporaneo è proprio questa: l'impotenza a rappresentare in mille modi diversi e soggettivi continuamente nuovi, reinventati, ecc., quel momento particolare ed esemplare della vita moderna che è la fabbrica. Vuol dire che c'è qualcosa nella vita moderna che non è più poetizzabile? O che è solo poetizzabile una volta per tutte? ... »⁵⁰

La force du poète lui vient de sa propre impuissance face au monde productif et de sa disposition à rechercher d'autres relations entre paroles et monde. Le poète doit savoir faire arriver à soi, dans le "*Jardin*" où il se trouve, l'appel du langage, qui informe et transforme le réel, en se disposant à son écoute. La hauteur du style est sa prérogative, en tant que capacité de choisir son propre mode, le plus authentique, pour faire une expérience neuve et renouvelée du langage. Mais la réalité, pour Pasolini, est justement le mystère de l'unité de présence et absence, à l'horizon du sacré. Le «*Jardin*» auquel le poète peut accéder est le lieu où le langage se révèle :

« tuttavia qui, in questo Giardino, non c'è volgarità. La prima qualità del poeta è l'altezza del suo stile, la purezza della sua parola. In questo consiste la sua testimonianza della Realtà[...]La poesia è la sola comunicazione che sfugge, non alle determinazioni

⁴⁹ *Empirismo...*, op. cit., p. 102.

⁵⁰ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p.1035.

economiche, a cui niente sfugge, ma a ogni determinata determinazione: fin dal momento in cui il poeta come ho detto, non si identifica con nessuna figura economica.

Non appartiene alle cose parlabili il prevedere, peraltro, come, quando e perché un'ansia economica non si limita a divenire –non dico coscienza rivoluzionaria –o misteriosa ansia di vita –e quindi di pensiero e di filosofia –ma ansia di espressione. La Realtà si rivela quando le pare.»⁵¹

La poésie, qui nomme le monde, échappe à toute «*détermination déterminée*», quand bien même son auteur soit pris dans ses déterminations économiques (selon le marxisme), mais ouvre sur tout les possibles, parce que le langage même parle au poète, en faisant jaillir une «*Réalité*» qui n'est ni préétablie, ni prévisible.

La Réalité, chez Pasolini, est écartelée entre deux pôles, deux champs de l'interprétation : dans l'un, Pasolini incluse l'Histoire, la bourgeoisie, l'aliénation, l' "univers horrible", la "mutation anthropologique", la perte du sacré ; dans l'autre, en opposition, il inclue le Mythe, le sous-prolétariat, la civilisation archaïque paysanne, la hiérophanie du Sacré.

Dans cette Réalité découplée et fracturée, le poète recrée le lien intime entre le monde et l'homme, par une parole qui rencontre le réel autant qu'elle le reconstruit.

Les choses sont soustraites, par le poète, au régime de leur forme-valeur, de leur efficacité économique, elles ne sont plus identifiables en tant que marchandises, elles n'obéissent plus à la nécessité et l'utilité, mais elles font allusion à une appartenance commune au monde. Si le rapport de l'homme au monde doit changer, alors le poète doit pénétrer le langage, recevoir son appel, l'appel du *dire*, de l'oralité.

Et l'oralité coïncide pour Pasolini avec le dialecte du Frioul⁵², la possibilité qu'il y voit d'approcher la vive voix, comme un "retour à une langue plus près du monde"⁵³ où il pourrait retrouver les signes d'un âge premier : il y cherche les voix d'une genèse, une origine qui lui échappe. Il se forge ainsi le mythe d'une langue régressive, proche des origines et vecteur d'une histoire disparue, d'un quotidien héroïque dans ce qu'il a de plus simple, une histoire de gestes répétés, de temps cyclique et saisonnier, où résonnent réalité et présence. Dans la revue en frioulan *Stroligut di cà da l'aga* (1946)⁵⁴ il écrit à propos du frioulan :

« ...la lingua stessa [...] poté diventare linguaggio poetico senza tempo, senza luogo, trasmutarsi in un vocabolario senza pregiudizi e pieno invece di dolci violenze estetiche, [...]

⁵¹ *La divina mimesis*, op. cit., 45/46

⁵² voir le mot "rosada" in *Empirismo...*, op. cit., p. 18-19

⁵³ *Passione e ideologia*, op. cit., p. 133.

⁵⁴ Pasolini publia cette revue entre 1944 et 1947. Le titre signifie "petit almanach en deçà de l'eau".

il friulano [...] come lingua rimasta intera presso le origini del "cristiano", quando la nuova religione albeggiava sull'Europa insieme al romanzo [...] le parole udite dalla viva voce, trasportano con sé in un paesaggio simile a questo, ma là di là di dieci secoli, in un'epoca inconsumata dalla coscienza, [...] l'isola linguistica non serba solo i caratteri arcaici della lingua come dato fisiologico, ma quando quest'isola si collochi nel tempo oltre che nello spazio, ne serba la forma interiore »⁵⁵

Cette langue fondatrice est imaginée proche d'une connaissance originale et pure des choses, elle est un composé d'innocence et d'ancienneté immémoriale, de jeunesse et d'éternité, le lieu où se rencontre l'enfance universelle et l'émerveillement personnel, le point de vue privilégié sur une vision globale du monde.

Le Frioul natal, lieu de cet environnement maternel où il veut reconnaître ses racines, concrétise donc l'Eden illusoire, l'âge d'or de l'intemporel, où s'exprime son besoin de se rendre à une certitude de la mort assiégeant sa vitalité morbide. La mort reste toujours en arrière plan dans l'immobilité rêvée de son Frioul imaginaire, de sa vie et son œuvre, l'autre de la présence à soi et au monde, presque une issue de secours aux guerres livrées ici et maintenant.

In "Le albe"⁵⁶ le temps est figé et privé d'histoire, et il renvoie à une vie soulignée par la mort, dont la présence constante souligne le présent et l'immuable. Comme l'aube est soulignée par la nuit qui se dérobe, la vie se déroule dans un éternel retour du même, dans une aura d'immobilité pérenne, signe d'immortalité autant que de mort. Dans cette immobilité ressort la vitalité du corps androgyne de l'adolescent, par qui l'angoissante présence du réel fait irruption brisant le rythme cadencé du temps qui ne s'écoule pas. L'Eglise et la campagne vivent dans un rythme éternel, un flux de vie qui se renouvelle sans changer, et "nous", citoyens, modernes, individualistes, nous n'avons plus que notre vie et son horizon de mort :

« ...Dove sono volati gli anni che dividono il corpo di questi ragazzi da quello dei loro padri ? Tu, Domenico, figlio di Stefano, non pregare col colore di quegli occhi, che mi fai tremare, se conto nel tuo grembo gli uomini del tuo sangue che furono qui a pregare.

O piccolo servo ! Corpo di tuo padre, labbra di tuo padre, petto di tuo padre, che morte risuona nel tuo canto, che vita nel tuo quieto non esistere ?

Io guardo in questi ragazzi il riso dei loro morti quando venivano in chiesa, e, cantando, credevano di essere vivi per sempre. Ma gli anni spariti nel paese non sono mai trascorsi. Questa è una loro alba, e noi, noi siamo i morti. »

⁵⁵ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 160.

⁵⁶ « L'Usignolo della chiesa cattolica », dans *Tutte le poesie*, I, op. cit., p. 387.

In «Dal laboratorio»⁵⁷, Pasolini parle de son ancien amour pour la langue parlée, pour l'intensité poétique du dialecte du Frioul paysan. La langue parlée est définie comme une espèce de «*hypo-structure ou métastructure de toute structure linguistique*»⁵⁸, qui ne rentre pas dans la distinction de De Saussure entre *langue* et *parole*. L'oral est une image de ce qu'il y a d'archaïque dans la langue présente, il appartient à un moment imaginé plus que connu :

*«Questo fantasma della vocalità –che appartiene al limite, a un diverso momento umano della civiltà, è un'altra cultura – persistendo accanto alla oralità-graficità, ne sdoppia continuamente la natura : rappresenta continuamente un suo momento storico arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo »*⁵⁹.

Quand de Saussure parle de '*langue*' et '*parole*', il ne prend en compte que les institutions linguistiques, c'est-à-dire à l'intérieur d'une civilisation: il ne s'intéresse pas au stade original de la formation du langage. Ce stade original naît des instincts et des besoins primaires, induits par le milieu, expressifs parce qu'essentiels, et De Saussure ne recherche pas les formes d'expression vocale qui indiquent des types de communication attachés à la phase d'indistinction homme-nature, quand l'homme apprenait à écouter l'autre et à se faire entendre, en créant une nouvelle et personnelle expressivité :

*« In altri termini, la langue si presenta sempre come lingua di una civiltà, di una cultura, sia pur anche estremamante primitiva. De Saussure opponendo langue e parole pareva dunque avere in mente le istituzioni o sistemi linguistici di gruppi umani civili, o comunque già umani : al di qua dello stadio della pura fonazione animale che sopravvive poi nella storia come interiezione o invenzione stranamente analogica con certi sentimenti inconsci o animali, la 'lingua dei riflessi condizionati' »*⁶⁰

Pasolini propose d'introduire au-delà de la distinction codifiée entre *langue* et *parole*, un nouveau moment, un troisième moment: "*le moment purement oral de la langue*" en le distinguant de la langue orale-graphique, qui correspondrait à la langue dans l'acception saussurienne, déjà imprégnée de la culture qui l'a produite. Mais à côté de cette dernière, il lui semble indispensable rechercher le substrat primitif mais persistant qui permet le jaillissement de la langue, comme possibilité donnée à l'Homme au delà de l'histoire et de la culture :

« Il momento puramente orale della lingua corrisponde a un momento filosofico dell'uomo: è insieme storico (le comunità umane preistoriche) e assoluto (la categoria della preistoria

⁵⁷ *Empirismo...*, op. cit., p. 55 à 81.

⁵⁸ "*ipo o meta struttura di ogni struttura linguistica*", *Empirismo Eretico*, op. cit., p.59.

⁵⁹ *Empirismo...*, op. cit., p. 60.

⁶⁰ *ibidem*, p. 70.

che permane nel nostro inconscio) (donde la necessita della congiunzione, a questo punto, della linguistica con la psicanalisi, con l'etnologia e l'antropologia... »⁶¹

La langue orale peut être vue comme un dépôt primaire de signes phoniques, stratifiés dans l'inconscient, mais encore disponibles; un substrat qui n'est jamais perdu, mais qui subsiste dans la langue élaborée par la suite:

«Nessun substrato orale va perduto: esso si dissolve nella nuova lingua orale, amalgamandosi con essa, e rappresentando quindi in concreto la continuità»⁶²

De là la volonté de l'étudier comme une hypothèse poétique, en dehors de la science linguistique, comme l'expression d'une interaction originelle :

« ...ogni segno avrebbe dunque questa origine necessaria, divenuta arbitraria in seguito, nel momento in cui la lingua puramente fonica (il grido della bestia e delle necessita fisiche, degli istinti) comincia a diventare potenzialmente una lingua anche grafica, cioè la lingua di una cultura (sia pur primitiva nell'ambito del pensiero selvaggio)»⁶³

Observés comme sentiments réels, et non pas comme phonèmes déjà codifiés, les signes vocaux seraient provoqués par des choses et des faits réels dans une relation intime avec l'organisme humain. Le poète pourrait les redécouvrir et les ordonner dans une "*langue des réflexes conditionnés*" qui serait témoin d'une corporéité inhérente totalement à l'expression, son origine primordiale. Les sons ne seraient plus des *signes* d'autres choses, remplaçant ainsi les choses, mais des sons qui laissent apparaître, qui portent à la vie, un langage reconduit à sa mystérieuse matrice.

Cette oralité primordiale de la langue ne peut pas être supprimée, elle est un facteur de contamination constante des divers niveaux qui se superposent à elle. Elle est anhistorique et constamment créative :

« Una storia della lingua orale non è dunque possibile: a) perché, come ho già notato, le strutture precedenti si fondono con le strutture presenti in un continuo storico non più scomponibile; b) perché la lingua orale-grafica nel momento in cui essa si deposita nella struttura orale, attraverso le vie di circolazione stabilite dalla "langue", vi si fonde in una continuità non più passibile di analisi »⁶⁴

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, p. 61.

⁶³ Ibidem, p. 60 Allusion au livre de Levi-Strauss, *Tristes tropiques*.

⁶⁴ Ibidem, p. 62

Ainsi les caractéristiques de cette "oralité" pasolinienne sont la continuité, la matérialité et la nécessité, qui sont aussi les caractères de la réalité. C'est donc le premier pas dans une conception qui portera Pasolini à théoriser la réalité comme langage, et le film comme "langue écrite de la réalité"⁶⁵: le film est à la langue écrite ce que la réalité est à la langue orale.

Cette langue orale tire sa substance des instincts primordiaux, dont les caractères obscurs résident dans des régions *chtoniennes* de l'esprit, inconscientes et chaotiques, mais fertiles de toutes les régénérations possibles. Pasolini raconte un épisode de son enfance qui décrit l'évènement qui a fait naître son intérêt pour ces signes linguistiques qui surgissent soudainement parfois à la conscience.

«Quella dolcezza terribile e ansiosa che prende alle viscere e le consuma, le brucia, le contorce, come una ventata calda, struggente, davanti all'oggetto dell'amore. Di tale oggetto d'amore ricordo, credo, solo le gambe, - e precisamente l'incavo dietro il ginocchio coi tendini tesi –e la sintesi delle sue fattezze di creatura sbadata, forte, felice e protettrice [...] : tanto che un giorno sono andato a cercare tale oggetto del mio struggimento, tenero-terribile, a casa sua, su per certe scalette di villino bellunese –che ho davanti agli occhi – e bussare alla porta, e chiedere : sento ancora le parole negative, che mi dicevano che non era in casa. Io naturalmente non sapevo di che si trattasse: sentivo solo la fisicità della presenza di quel sentimento così denso e cocente da torcermi le viscère. Mi sono dunque trovato nella necessità fisica di 'nominare' quel sentimento, e, nel mio stato di parlante solamente vocale, non di scrivente, ho inventato un termine. Tale termine era, me lo ricordo perfettamente, 'TETA VELETA' »⁶⁶

«Questo stesso sentimento di teta-veleta lo provavo per il seno di mia madre»⁶⁷

Le foisonnement d'adjectifs dans cet extrait témoigne de la charge émotive que l'épisode revêt encore dans l'esprit de Pasolini : dans sa mémoire la découverte du réel coïncide avec la découverte de soi-même, de la charge passionnelle dont il investit le réel. Sa passion de la réalité remonte à ces jours-là, au moment où - avec le la réalité de son monde et de son corps - Pasolini découvre aussi la réalité du langage : celui-ci est à ce instant-là purement expressif, non communicatif, ses mots n'ont pas de signifiant si ce n'est qu'un état d'âme, ils ne renvoient qu'à la personne qui les a inventés.

⁶⁵ voir plus loin, ch. 4.3.2., p.234 et suiv.

⁶⁶ *Empirismo...*, op. cit., p. 68

⁶⁷ cf. : Naldini , *Pasolini : una vita* , p. 9.

L'épisode est évidemment transformé par la mémoire de l'homme adulte, qui est capable d'en rechercher la stratification provenant de la contamination entre nature et culture, entre conscient et inconscient:

«Ho raccontato un giorno questo aneddoto a Gianfranco Contini che ha scoperto trattarsi prima di tutto di un reminder di un fenomeno linguistico tipico della preistoria : e poi che si trattava del reminder di una parola dell'antico greco "Tetis" (sesso sia maschile che femminile, come tutti sanno). Teta veleta faceva parte perfettamente della mia langue, dell'istituzione linguistica orale di cui usufruivo»⁶⁸

Dans cet épisode le poète parvient à la connaissance de la puissance de la parole par le désir non assouvi, et la parole poétique, en retenant toute la tension physique et émotive, devient la condition pour que l'objet du désir lui apparaisse, et cette parole récrée l'objet avec l'émotion pour se l'approprier. Mais «*teta veleta*» est plus qu'un mot, c'est la parole poétique qui indique et reconnaît l'essence de la poésie dans l'intimité obscure de la vie et des instincts, dans ce cas le sexe, «*Tétis*» qui se cache, reste voilé, «*veleta*» : l'oralité jaillit du corps même, d'une physicalité qui se révèle dans le langage, et qui a en effet, origine dans le sein maternel.

La voix en tant que son, se charge d'une expérience originaire, qui est la volonté d'exister même ; elle garde les contenus instinctifs de la priorité biologique qui précède le langage, elle est une force archétypique: la voix renvoie à une image primordiale douée d'un puissant dynamisme créateur, qui détermine une certaine configuration mentale, affective, et celle-ci est le substrat de tout développement à venir. La voix a donc la capacité de générer le mythe et de renvoyer à des significations religieuses. Pasolini tente de croiser les études linguistiques structuralistes et les conceptions de C.G. Jung sur l'archétype comme "*mémoire collective*".

«È su questa strada che bisognerebbe (con altri mezzi che i miei) ricondurre il memoriel al di là delle langues, sempre istintivamente intese come lingue istituzionali vocali-grafiche : al di là delle langues, fino al momento in cui le langues erano e sono puramente vocali. Operare una congiunzione in ambito antropologico, tra il "memoriel" strutturalistico e la "memoria collettiva" junghiana... »⁶⁹

Cette oralité peut être considérée comme archétype, comme une fonction de l'esprit qui précède et *informe* toute expérience individuelle: elle conserve la stratification dans le temps de la création de la langue à travers la succession des générations. Le souvenir de cette stratification reste tapi au fond de la mémoire collective, vaste réservoir inconscient, non pas de contenus, mais de possibilités de faire expérience du réel, de le reconnaître. L'oralité

⁶⁸ *Empirismo...*, op. cit., p. 68-69.

⁶⁹ *ibidem*, p. 67.

archétypale est collective, elle appartient à toute une génération, elle fonde et permet l'expérience individuelle archétypale, de *archos*, origine et norme, par laquelle le réel se manifeste et devient significatif pour chacun.

Comme le dit Jung :

«...l'archétype est un vase qui ne peut se vider, ni remplir, jamais complètement. Pour soi-même il n'existe qu'en puissance, et quand il prend la forme d'une matière déterminée, il n'est plus le même qu'il avait été avant. Il persiste à travers les millénaires et exige toutefois toujours des nouvelles interprétations»⁷⁰

Pasolini pense en fait à la langue originelle et à la vocalité comme quelques chose qui contient, comme pour le "vase" jungien :

«La lingua vocale, soltanto strumentale, è un contenente : si pone come acritica di fronte alla realtà, di cui denota i contenuti a livello puramente deterministico. È insomma la lingua del principio di necessità»⁷¹

La *langue vocale* est antérieure et étrangère aux processus de mutation historique qui affectent les langues institutionnelles ; celles-ci se stratifient sur ce substrat d'une langue originelle qui témoigne de la persistance de l'origine. Mais la langue *vocale* est aussi l'appel du sacré, le témoin et la condition de possibilité de toute forme de mysticisme.

De cette manière la théorie de la "*phase orale*" de la langue devient un passage fondamentale qui rapproche le domaine du linguistique à celui de l'anthropologique. En dépassant la décomposition des structures linguistiques opérée par le structuralisme, Pasolini renvoie la langue vers son origine physique, corporelle, biologique. La langue acquiert alors les mêmes caractères du mythe dans la vision de M. Eliade :

« Ogni mito, indipendentemente dalla sua natura, enuncia un avvenimento che avvenne in illo tempore e per questo costituisce un precedente esemplare [...] Ogni rituale, ogni azione che abbia un senso, eseguiti dagli uomini, ripetono un archetipo mitico [...] Il che significa che, congiuntamente ad altre esperienze magico-religiose, il mito reintegra l'uomo in un'epoca a-temporale che è, di fatto, un illud tempus, cioè un tempos aurorale, "paradisiaco", oltre la storia [...] chi "imita" un modello mitico o soltanto ascolta

⁷⁰ Jung C.G., "Psicologia dell'archetipo del fanciullo" ; in Jung/Kerenyi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, 1972, Boringhieri , p 146. C'est nous qui traduisons.

⁷¹ *Empirismo...*, op. cit., p. 61

ritualmente (partecipandovi) la recitazione di un mito è sottratto al divenire profano e ritrova il Grande Tempo »⁷²

Le temps ancien se transforme en temps mythique par la répétition rituelle du mythe. De même, la langue conserve dans le présent les caractères originels de la vocalité des origines, sous les stratifications culturelles. En ce sens la langue est – comme le mythe – le point de contact entre l'individu, son contexte et son histoire : le mythe et la langue puisent les contenus actuels dans la mémoire collective, l'inconscient collectif, dans les archétypes préexistant et fondant la conscience.

Pasolini connaissait les travaux de Mircea Eliade⁷³, et tout naturellement reprend ces analyses pour les appliquer au langage poétique, de la littérature ou, ensuite, du cinéma.

En effet, Pasolini ne regarde pas le langage avec la rigueur scientifique du sémiologue, bien au contraire il revendique sa qualité de *poète*, et son droit d'exprimer sa sensibilité en dehors des catégories strictes des techniciens de la discipline. Il ne s'agit pas que d'un alibi pour justifier une pensée superficielle: sa position de poète est un raccourci pour indiquer qu'il ne fonde pas ses conclusions sur des preuves et des analyses testées empiriquement, mais sur des intuitions, des sensations, des émotions, c'est-à-dire sur sa propre capacité à exprimer son expérience personnelle et de la faire partager.

Ainsi, face aux critiques de Umberto Eco, Pasolini revendique son intention de ne pas s'arrêter aux catégories étriquées de la pensée scientifique, mais de chercher à explorer un domaine où la science ne s'aventure pas, le sacré, cet abyme que la sémiologie contourne, mais qui s'ouvre à l'expérience poétique. Pasolini retourne contre Eco les limites propres de sa discipline:

« Varie volte sembri parvenire all'analisi del più SOTTOSTANTE di tutti i codici. E lì ti fermi. Si ha dunque l'impressione che il tuo libro sia scritto sul ciglio di un burrone. Oltre quel ciglio tu non ti sporgi. Lo sfiori e torni indietro, dopo avervi lanciato una distratta occhiata. »⁷⁴

Pour Pasolini, le "*dogme de la laïcité*"⁷⁵, qui va de paire avec sa rigueur scientifique empêche Eco de voir l'abyme sacré d'une transcendance qui se manifeste dans le réel, ou plutôt un réel qui est un lui-même une transcendance inépuisable de sens, et en cela même expression du sacré.

⁷² Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino Einaudi 1999, p 392-393,

⁷³ Pasolini recense *Mito e realtà*, dans *Saggi sulla letteratura*, II, p. 2113-2116.

⁷⁴ *ibidem*, p.279.

⁷⁵ *Empirismo...*, op. cit., p. 280.

Pasolini cite la critique de Eco qui lui semble ne pas avoir saisi le sens de son discours sur la sémiologie de la réalité⁷⁶ et sur le rapport entre nature et culture :

« Queste osservazioni liquiderebbero anche l'idea di Pasolini di un cinema come semiologia della realtà, e la sua persuasione che i segni elementari del linguaggio cinematografico siano gli oggetti reali riprodotti sullo schermo (persuasione, ora lo sappiamo, di singolare ingenuità semiologica[...] e che contrasta con le più elementari finalità della semiologia, che è di ridurre eventualmente i fatti di natura a fenomeni di cultura, e non di ricondurre i fatti di cultura a fenomeni di natura) »⁷⁷

U. Eco, en tant que sémiologue, part du présupposé que le signifiant est foncièrement et nécessairement, arbitrairement et culturellement élaboré pour indiquer le signifié, selon l'orthodoxie de la discipline, depuis de Saussure.

La réponse de Pasolini rappelle à U. Eco l'intérêt qu'il a toujours porté aux phénomènes culturels :

« ...tutte le mie caotiche pagine su questo argomento (codice del cinema uguale codice della realtà, nell'ambito di una Semiologia Generale) tendono a portare la Semiologia alla definitiva culturizzazione della natura (ho ripetuto sette otto volte che una Semiologia Generale della realtà sarebbe una filosofia che interpreta la realtà come linguaggio). Io vorrei che si andasse fino in fondo. Non vorrei arrestarmi sul ciglio dell'abisso su cui tu ti fermi... »⁷⁸

Pour Pasolini la réalité implique un sens, elle véhicule des significations qui sont inhérentes au rapport entre le sujet et son monde, et, en conséquence, le monde se présente comme un livre que nous sommes invité à lire, avec tous les implications culturelles que la lecture sous-entend: le monde se présente déjà doué d'un sens aux yeux de celui qui le regarde, et il est donc toujours déjà codifié. Le langage saisit ce sens dans un stade originel où la nature et la culture se confondent, un moment où le langage naît de la nécessité biologique, de sa réalité physique. Le stade pré-grammatical du langage, dont Pasolini théorise l'existence et la nécessité, est une manière de plaider pour une signification propre et nécessaire du réel, qui serait source de sens avant et indépendamment du langage qui s'y superpose.

En réalité le monde se présente aux yeux du poète comme projection de soi-même, et dans cette lumière on peut apercevoir le mystère et l'ambiguïté de la perception poétique qui s'exprime comme tension entre la présence et l'absence: la réalité reste présente dans la

⁷⁶ voir plus loin, p. 234 et suiv.

⁷⁷ *Empirismo...*, op. cit., p. 279.

⁷⁸ *ibidem*, p. 279.

certitude de sa primitive existence ontologique - dont Pasolini ne doute pas - et dont surgissent le sens et le langage en même temps. Mais cette présence s'échappe, elle révèle l'absence par l'impossibilité d'en saisir entièrement ce sens. Cette réalité devient alors un magma mythique de perception et de désir, d'intuition poétique et de tension au dépassement de soi.

L'abyme qui arrête le pas de U. Eco consiste dans la perception d'une transcendance de la nature que se révèle à l'homme, source de langage, code originel. Cette perception amène la question de la nature de ce code, sa référence implicite à un Codificateur, où du moins, à un principe de codification et d'interprétation:

« Supponiamo dunque, per absurdum [...] che esista un Dio. Culturizziamo cioè la natura nell'unico modo che è preventivamente possibile... »⁷⁹

Admettre une réalité transcendante qui parle à l'homme, signifie rentrer dans le domaine du sacré, domaine qui, une fois transformé par l'anthropomorphisme, laisse surgir l'idée de Dieu.

Mais, dans un discours rationnels, entre deux esprits analytiques (surtout face à l'anticléricalisme de Eco), l'évocation de cette dimension, reste embarrassante, et doit être entourée des précautions nécessaires:

« Ora, poiché è seccante parlare di dio tra persone laiche, limitiamoci almeno a chiamare Dio, Brama, e abbreviamolo in B.

L'esistenza di B. [...] fa dell'affermazione "la realtà è un linguaggio" un'affermazione non più apodittica e immotivata, ma, in qualche modo sensata e funzionale: "la realtà è il linguaggio di B." »⁸⁰

C'est-à-dire que notre perception de la lumière rose dans le ciel du matin nous dit que le jour va se lever, et cette compréhension n'est pas le résultat d'un conditionnement culturel, ce n'est pas non plus un signe qui serait appris, mais le travail de la réalité (réalité/ Dieu/B.) même qui se manifeste à l'homme. On pourrait parler d'une forme de déisme, voir même d'un panthéisme vaguement animiste, surtout évident dans la fixité de l'image dans les films de Pasolini, une fixité qui vise à faire ressortir la signification latente, implicite, de l'objet.

Le poète peut faire expérience du réel, ce mystère de l'unité de présence et absence, bien au-delà de la connaissance rationnelle, par exemple sous la forme de l'analyse structuraliste, mais l'analyse ne peut pas remplacer l'expérience directe :

⁷⁹ *Empirismo...* op. cit., p. 280.

⁸⁰ *Ibidem.*

«Tuttavia, nei suoi momenti divenuti magari ingiustamente i più tipici, lo strutturalismo si presenta come una specie di geometria del magma, per cui il magma non può essere conosciuto che nella sua proiezione geometrica. Ma, via, il poeta, che non si accontenta di un atto conoscitivo, ma vuol fare esperienza diretta del magma, standoci dentro, vivendo all'interno...»⁸¹

La tâche de ramener l'ordre dans ce magma, Pasolini l'attribue d'abord au marxisme⁸², force interprétative et rationalisante, qui pourrait révéler la signification des transformations de la production, dans sa forme politique, sociale et économique, et étudier les mutations possibles déterminées par la *structure* dans la *superstructure*. Cela appartiendrait donc à son rôle d'intellectuel, juge et partie dans ces modifications, qui les interprète et, en même temps, les subit. Pasolini veut donc repenser notre rapport avec la vocalité comme *«moment purement oral de la langue, qui correspond à un moment philosophique de l'homme»⁸³*, en rapprochant alors poésie et philosophie, par de là la science linguistique, en poète, mais capable de méditer le sens de l'appel originaire du *langage qui parle*.

L'exemple en est donné dans l'analyse du comportement de Ninetto Davoli face à la nouvelle expérience de la neige. Ninetto Davoli accueille l'avènement du Réel, cette neige qu'il n'a jamais connu avant, en se l'appropriant et en la faisant résonner :

« non appena percepisce l'avvenimento mai visto, quello sciogliersi del cielo sulla sua testa, non conoscendo ostacoli di buona educazione alla manifestazione dei propri sentimenti, si abbandona a una gioia priva di ogni pudore. Che ha due fasi, rapidissime : prima è una specie di danza con delle cesure ritmiche ben precise (mi vengono in mente i Denka, che battono il terreno con il tallone, e che, a loro volta mi avevano fatto venire in mente le danze greche come si immaginano leggendo i versi dei poeti) [...] La seconda fase è orale : consiste in un grido di gioia orgiastico-infantile che accompagna le acmi e le cesure di quel ritmo : « Hè-hè, hè-hè, heeeeeeeeh ». Insomma un grido che non ha un corrispettivo grafico. Una vocalità dovuta a un memorial, che congiunge in un continuo senza interruzione, il Ninetto di adesso a Pescasseroli, al Ninetto della Calabria area marginale e conservatrice della civiltà greca, al Ninetto pregreco, puramente barbarico, che batte il tallone a terra come adesso i preistorici, nudi Denka nel basso Sudan »⁸⁴

La neige comme hiérophanie et la réaction de Ninetto comme retour d'une vocalité archaïque rituelle, sont étudiés par le regard du poète-anthropologue, à la recherche d'un nouveau début, d'une expérience de l'absolument nouveau, qui ne peut être contenu dans les langages

⁸¹ ibidem, p. 76-77.

⁸² cf. : "Appunti en poète per una linguistica marxista", in *Empirismo...*, op. cit., p. 326.

⁸³ *momento puramente orale della lingua (che) corrisponde a un momento filosofico dell'uomo*", *Empirismo...*, op. cit., p. 70.

⁸⁴ ibidem, p. 69-70.

institutionnels. En ce moment la parole est à nouveau la condition pour que la chose apparaisse au monde et à l'esprit, dans la gratuité de l'Être, au delà de toute disponibilité instrumentale, de toute subordination utilitariste.

Toutefois la vocalité qui exprime à l'origine l'adhérence à la réalité, en même temps la transforme et la transfigure : l'immédiateté et la spontanéité résultent chez Pasolini en un art fortement expressionniste, émotif, marqué par une individualité débordante. Le regard du poète (ou de l'homme en général) ne sait pas et ne veut pas être neutre, mais il réinterprète la réalité, lui donne une voix, la rend communicable. Le regard de l'intellectuel doublement marginal, - par sa rationalité en recherche du réel et par sa vitalité en recherche d'ordre, - toujours à côté de lui-même, ce regard reconstitue le sens de ce magma selon une perspective personnelle.

L'écriture filmique va permettre au regard de Pasolini sur le réel de s'exprimer pleinement, va concrétiser le regard dans un instrument, un objectif de caméra. Cette caméra va être tournée vers lui-même autant que vers le monde, surtout dans la redécouverte du monde de la tragédie classique : dans l'évocation de ce passé mythique la *catharsis* s'accomplit par l'extériorisation de l'intériorité brutale qui persiste dans le présent, et que la fine couche de civilisation s'obstine à nier.

Revenir à Médéa ou à Oedipe revient à réactualiser un univers archétypal, un langage universel refoulé, persistant et occulté, derrière le cinéma néo-réaliste, ou se montre un réel ordonné, sensé, cohérent, que le déchirement de l'artiste, comme de tout homme, ne reconnaît pas.

Pasolini utilise l'image comme le dialecte : la présence lourde du réel pour dire ce qui déborde le réel, faire allusion par le visible à cet invisible qui nous hante dans les rêves et dans les cauchemars. Sa réalité est surdéterminée, en conflit avec l'histoire, une condamnation douloureuse, envahie par la vitalité corruptible des sens. La caméra multiplie les regards par les regards d'autrui, multiplie les plans et les points de vue, par un usage d'autant plus expressionniste qu'il se veut élémentaire, animal, primaire :

« ...mentre la comunicazione stumentale che è alle basi della comunicazione poetica o filosofica è già estremamente elaborata [...] la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi della memoria sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano [...] »

Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico : e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema... »⁸⁵

Le langage de la réalité – ce langage des choses qu’il expliquera à *Gennariello* – possède l’immédiateté de la présence sans médiation culturelle. Comme les rêves et la mémoire, la réalité n’a pas de médium : chacun y fait face immédiatement. La communication qui passe par la parole, par contre, conserve la stratification historique et le poids de la culture : elle est plus riche, mais elle implique une distance de l’homme avec lui-même, elle est *réfléchie*.

Le cinéma utilise les images telles qu’elles sont (avant le cadrage et le montage), avec la puissance brute et irrationnelle de leur présence. Et c’est dans cette utilisation que Pasolini comprend que cette présence a déjà, en elle-même une signification : l’image est déjà un signifiant, elle communique et demande à être comprise.

Ainsi le réel devient signifiant : l’image du réel étant en elle-même signifiante, le réel même se présente à la conscience comme langage :

« Lo stesso inespreso e inconscio Codice della Realtà che ognuno di noi ha dentro di sé, e che gli fa riconoscere la realtà (per es. ciò che dice una faccia vista per un attimo per strada), è lo stesso che gli fa riconoscere la realtà nel cinema (la stessa faccia “riprodotta” di uno che passa per strada) »⁸⁶

Ainsi le cinéma et la réflexion en linguistique et en sémiologie, ramènent Pasolini à son amour originel de la Réalité, cet « *allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà* »⁸⁷.

La Réalité se montre, donc, mais elle se montre par un langage significatif, qui n’est pas celui des règles conventionnelles établies par une culture. Pasolini part du présupposé que :

« ...il nostro linguaggio PRIMO E PURO è la nostra presenza, realtà nella realtà »⁸⁸.

Alors l’existence même devient une forme de langage, un ensemble de signes qui demande une sémiologie spécifique :

« Quello che occorre fare dunque, è la semiologia del linguaggio dell’azione o tout court della realtà. Ossia allargare talmente l’orizzonte della semiologia e della linguistica da perdere la testa al solo pensiero o da sorridere con ironia, com’è giusto che gli addetti ai lavori facciano [...] In realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente,

⁸⁵ ibidem, p. 169.

⁸⁶ ibidem, p. 252.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ *Empirismo...*, op. cit., p. 250.

agendo. L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturelle e vivente : in ciò, è linguistiquement l'équivalente della lingua orale nel suo momento naturelle o biologique. »⁸⁹

Pour Pasolini nous avons toujours à faire avec un langage, la réalité ne se montre que parce qu'elle est significative ; il semble donc que nous n'avons pas accès à la Réalité *in se*, mais à des signes, des images, de la réalité. Le langage de cette réalité est la présence, mais surtout, l'action. Le réel est en transformation continue, il est en action, il est action. Pasolini ne parle pas que de l'action de l'homme, mais, plus en général, de l'action de la réalité : celle-ci se montre en mouvement, en actes, en événements. La vie, donc, dans l'ensemble de ses actions est une représentation de la réalité à elle-même : la vie se représente à l'homme, qui en fait partie.

Pasolini ne considère pas l'action comme le propre d'un sujet, au contraire, l'action est la structure propre de la réalité, qui se montre ainsi, dans son activité, dans ses changements. Les actions de l'homme ne sont qu'une petite partie de ce réel. Il parle d'un langage naturel objectif, indépendant de la nature humaine.

En prenant l'exemple de l'assassinat de J.F.Kennedy, Pasolini explique pratiquement sa conception : il y a un sujet, auquel arrive quelque chose (être tué), face à la foule. Cet exemple permet de comprendre ce que Pasolini veut dire quand il considère que l'action est le langage de la réalité, et non pas d'un sujet. Au moment de l'assassinat, chaque personne présente a perçu l'avènement de son propre point de vue, de sa perspective particulière, et il l'a perçu comme un *continuum* d'instant sans solution de continuité. Mais cette perception individuelle, significative certainement pour le sujet, n'est pas la réalité :

*« Il linguaggio dell'azione è dunque il linguaggio dei segni non simbolici del tempo presente, e, nel presente, tuttavia, non ha senso, o se lo ha, lo ha soggettivamente, in modo cioè incompleto, incerto e misterioso... »*⁹⁰

La réalité résulte de l'ensemble des points de vue, non pas comme somme des points de vue particuliers, mais comme la *coordination* significative de tous les points de vue. Le Réel déborde tout point de vue subjectif, dans l'événement ou dans sa représentation :

« ... [bisogna] che les relazioni che ognuno [...] ricerca siano stabilite. Ma non attraverso una semplice moltiplicazione di presenti [...] ma attraverso la coordinazione di esse. La

⁸⁹ Ibidem, p. 206.

⁹⁰ *Empirismo Eretico*, op. cit., p. 239.

coordinazione di esse non si limita infatti, come la giustapposizione, a distruggere e a vanificare il concetto di presente [...] ma a rendere il presente passato. »⁹¹

La recherche de l'ordre et du sens ne peut se réaliser que dans l'interprétation d'événements passés:

« ...soltanto i fatti accaduti e finiti sono coordinabili tra loro, e quindi acquistano un senso... »⁹².

Seulement des événements définitivement passés sont interprétables, parce qu'il ne sont plus sujets au changement: il ne peut y avoir que la mort pour achever et pour donner sens à une existence.

Au prime abord, cette conception peut sembler singulièrement naïve d'un point de vue herméneutique, dans la mesure où Pasolini semble ne pas tenir compte de la tension toujours renouvelée à la réinterprétation d'un événement, qui est la base même de l'herméneutique. Chaque événement, chaque récit, tant qu'il reste dans la mémoire, est toujours sujet à réinterprétation, toujours capable de révéler une vérité renouvelée, comme résultat de la fusion des différents horizons de sens, du passé vers le présent : dans le présent, dans la mémoire (individuelle ou historique), se superposent toutes les interprétations que son histoire a traversé. Dans ce sens, aucun événement n'est jamais définitivement passé: il revit et grandit comme il rencontre l'horizon du présent dans lequel il est raconté. Il n'est donc jamais complètement connaissable, et son sens n'est jamais épuisé⁹³.

Mais le travail de Pasolini sur le mythe, ses films qui ressuscitent Médée, Œdipe, ou les textes du Moyen Âge, nous assurent que Pasolini savait, et travaillait, sur cette continuelle réinterprétation du passé à partir du présent.

Pasolini pensait – et ressentait - que le présent n'est pas immédiatement compréhensible : il se présente comme un ensemble chaotique, magmatique, un *continuum*. Le temps de la réalité, la réalité présente, est un temps illusoire : le présent passe avant qu'on ait pu le dire, et encore moins le comprendre. La mort met fin à cette incertitude, elle met fin aux possibles. Et cela indépendamment des significations qu'on peut donner à la vie (ou à la mort). Il ne s'agit donc pas d'une naïveté herméneutique : Pasolini veut finalement dire que le langage de la réalité est finalement plus compréhensible dans sa forme écrite, le cinéma, que dans la réalité même. Il prend l'exemple de Staline :

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ cf. : Gadamer, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 2001.

« Mentre Stalin viveva egli si trovava in un continuum indecifrabile, approssimativo, mitico e violentemente fisico insieme, ambiguo e menzongero : dopo la morte tale continuum si è concentrato fuori del tempo, in una serie fissa di atti morali... »⁹⁴

Cela ne veut pas dire que l'interprétation de cette "série fixée d'actes" n'implique pas des interprétations infinies. Les événements qui sont en train de se produire sont un matériel brut, en quête de signification. Si le premier langage des hommes c'est leur action⁹⁵, elle n'est compréhensible que *a posteriori* :

« Questo estremo linguaggio dell'azione [...] è una ricerca. Ricerca di che cosa ? Di una sistemazione in rapporto a se stesso e al mondo oggettivo ; e quindi una ricerca di relazioni con tutti gli altri linguaggi dell'azione con cui gli altri, insieme ad esso, si esprimono... »⁹⁶

Seulement le cinéma est capable de mettre un ordre dans le désordre du réel. Ainsi que le fait la mort :

« In tal senso il cinema non è più naturalistico, perché MAI, IN PRATICA, CIOE NEI VARI FILMS, il suo tempo è quello della realtà. Esso cioè non è irreale come la realtà, che è fondata su un'illusione : ossia sul passare di qualcosa che non c'è, il tempo. Il cinema è fondato, al contrario, sull'abolizione del tempo come continuità, e quindi sulla sua trasformazione in realtà significativa e morale, sempre... »⁹⁷

Encore une fois Pasolini renverse les catégories ordinaires : maintenant c'est la réalité qui est fondée sur une illusion, le temps ; le cinéma, au contraire, reconstruit le sens du réel, en lui attribuant une temporalité significative.

Mais pour dégager un sens dans cet ensemble apparemment incohérent d'instant de vie qui se succèdent, il faut partir du point d'aboutissement de toute vie. La mort commence très tôt à hanter les pages de l'œuvre de Pasolini, sa propre mort, mise en scène, presque prophétisée, tout au long de sa carrière, sûrement théorisée comme accomplissement, donation de sens, de l'ensemble de son legs :

« ...l'uomo si esprime soprattutto con l'azione [...] ma questa sua azione manca di unità, ossia di senso finché essa non è compiuta [...] è dunque assolutamente necessario morire, perché finché siamo vivi manchiamo di senso, e il linguaggio di significati senza soluzione di continuità... »⁹⁸

⁹⁴ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 253.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 205.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 239.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 253.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 206.

Déjà in "Gas" dans *Ali dagli occhi azzurri* (1950) on peut trouver une description de sa mort et de la découverte de son corps, sur une plage, comme un vieux tas de chiffons abandonnés⁹⁹. Cette obsession, à la limite du morbide, revient théorisée et justifiée in "Il cinema impopolare"¹⁰⁰ :

« Ogni volontario che cerchi una morte significativa come esibizione deve recarsi sulla linea del fuoco[...] Solo la morte dell'eroe è uno spettacolo; e solo essa è utile. I registi martiri dunque, per autodecisione si trovano sempre stilisticamente sulla linea del fuoco [...] Solo la morte dell'eroe è uno spettacolo, e solo essa è utile »

Il s'agit peut-être une mort donc préconisée et souhaitée comme choix, liberté stylistique de donner une organisation sensée et exemplaire à sa vie, d'homme et de metteur en scène.

Mais cette volonté de chercher une "mort significative", comme "exhibition" exclue nécessairement la mort naturelle et le suicide :

« ...il suicidio crea un vuoto subito riempito dalla qualità peggiore della vita »¹⁰¹

Il lui faudra chercher plutôt la mort violente, "mort spectaculaire", transgression ultime de tous les codes, de la vie et de l'art, et affirmation d'une liberté totale :

« ...quella di contraddire fino all'estrema conseguenza la norma della conservazione... »¹⁰²

Une mort rendue explicite et expressive au plus haut degré, exhibée, et ensuite à nouveau décrite dans la dernière œuvre *La divina mimesis* (1975), où, dans la "Nota dell'autore"¹⁰³ Pasolini décrit à nouveau sa mort, préfigurée en détail, reconstituée comme pour le montage de sa vie-film, destinée à une expressivité radicale. Une mort violente et rendue mythique par l'art, investie de sacralité dans ces détails sordides qui la rendent vraisemblable, et ensuite, prophétique.

C'est pourquoi E. Siciliano¹⁰⁴ se demande si "son assassinat n'a pas été un suicide par procuration", et que Moravia¹⁰⁵ soutient que "Pasolini ne pouvait éviter la fin tragique qui a été la sienne".

La contamination de vie et d'art tend à transformer sa propre vie en une histoire, reconstruite à partir de la fin, comme on reconstruit et on structure un film à partir du montage final. Le

⁹⁹ *Tutte le poesie*, op. cit., p. 2381.

¹⁰⁰ *Empirismo...*, op. cit., p. 275.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ *La Divina Mimesis*, op. cit., p. 37.

¹⁰⁴ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, op. cit., p. 294 C'est nous qui traduisons.

¹⁰⁵ Prefazione à *Cronaca giudiziaria*, op. cit. C'est nous qui traduisons.

montage permet de choisir et joindre les moments significatifs d'une vie faite de moments ordinaires et incolores, répétitifs et statiques, dans une opération stylistique, synthétique, qui rend ce langage de l'action et de l'existence compréhensible :

«... è la morte che compie il fulmineo montaggio del film della nostra vita »¹⁰⁶

Pasolini parle de la mort, de sa propre mort, pris par son indéfectible narcissisme, comme d'un acte créatif, destiné à l'exemplarité, à reconstruire un sens posthume à son œuvre et à sa vie, la construire stylistiquement, lui donnant la plus grande expressivité, celle du paradigme :

« il tempo non è quello della vita quando vive, ma della vita dopo la morte: come tale è reale, non è una illusione e può benissimo essere quello della storia di un film »¹⁰⁷

Le temps reconstruit à partir du montage, - comme métaphore de la mort - résulte plus réel et, surtout, plus *expressif* que celui vécu dans la succession d'instant constamment remis en cause dans le doute et la souffrance quotidienne:

« ...che cosa comunico, alla fine della mia carriera di poeta, che, sotto sotto, si considerava indispensabile all'umanità? »¹⁰⁸

Ce qu'il veut laisser est donc cette liberté de choisir sa propre mort, cette transgression ultime, linguistique, sémiologique et existentielle, ce scandale qui ouvre la voie de la liberté du spectateur, en tant que destinataire d'un message. Mais ce message doit décevoir le spectateur pour pouvoir le libérer de l'attente du déjà connu¹⁰⁹.

Son exemple reste donc attaché à ces mots qui reviennent dans les titres de ses recueils "luthérien", "corsaire", "hérétique", où s'exprime sa conscience, narcissiste sûrement, de vouloir laisser derrière lui un *exemplum* au sens latin de paradigme, modèle :

« ...ma perché tanta coscienza di un fenomeno così semplice com'è il riflesso della propria vita nella propria opera? »¹¹⁰

En fait, vie et art chez Pasolini, se sont de plus en plus interpénétrés dans un seul et unique langage, une somme *opératoire* de tous les langages écrits et parlés, verbaux et surtout, non verbaux. Ces langages sont *contaminés* par sa présence, sa réalité physique et vivante, sa

¹⁰⁶ Ibidem, p.241.

¹⁰⁷ ibidem, p. 247.

¹⁰⁸ "Nascita di un nuovo tipo di buffone", dans *Tutte le poesie*, II, p. 56.

¹⁰⁹ « Più la coscienza metalinguistica dell'autore è forte [...], più i rapporti di contiguità e similarità sono sconvolti, e più, quindi, l'attesa del destinatario è coscientemente e esplicitamente delusa », *Empirismo Eretico*, op. cit., p. 272.

¹¹⁰ Ibidem, p. 163.

présence qui multiplie les significations de chaque scène ; et cela surtout après sa mort, une fois que sa vie a été *montée* par cette mort qui rend mythique la vie même.

Sa connaissance des livres et des théories de Jung et Eliade sur le mythe, empêche de croire que l'intention soit inconsciente: l'ambiguïté et la contamination des formes et des langages, sont les formes que prend sa volonté de recréer un univers mythique et poétique, jamais complètement épuisé, dont il est lui-même le héros immortel.

Son travail sur la tragédie grecque notamment, résulte de cet intérêt anthropologique et ethnologique pour un univers mythique, archaïque, sacralisée, dense d'un sens transcendant que la modernité des modèles télévisés efface définitivement:

« Nei miei urti polemici e nelle mie discussioni con gli stessi miei colleghi letterati viene sempre fuori che essi sono sistematicamente privi di nozioni etnologiche e antropologiche, che io possiedo, né da professionista, né da dilettante, ma da semplice letterato che ha scelto pour cause tali letture »¹¹¹.

Ce “*pour cause*” est, partant, la clé de ses choix dans la vie et dans l'art, dans la mesure où cette cause est le mobile, avoué d'ailleurs, de sa volonté de laisser sa trace dans le monde. Ses études et ses réflexions lui servent à analyser et à élaborer son propre personnage, pour laisser la trace d'une finitude exemplaire, à la recherche d'une fraternité impossible, dans un monde où il ne se reconnaît pas, mais auquel il veut s'imposer :

*« io sono una forza del passato.
Solo nella tradizione è il mio amore
[...]feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più »¹¹²*

Cette conscience de sa marginalité, sa capacité et sa volonté à l'assumer, font que la contestation chez Pasolini doit être une création continue et imprévisible, *quelque chose* qui prend au sérieux toutes les «*nouveautés du monde*», et «*implique un canon suspendu et une tension sans but* »¹¹³, une aspiration à l'indépendance absolue et à l'imagination critique.

Pasolini suit avec attention l'évolution et la cristallisation du langage, la parabole de la pensée critique, examine à la loupe toutes les formes possibles de la révolte, les voix de la protestation et du refus.

¹¹¹ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 2116.

¹¹² « Progetto di opere future » in *Poesia in forma di rosa*, op.cit., p 130.

¹¹³ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1425. Nous reprendront la question du “canon suspendu” plus loin, p.

Ce refus, une forme de la désobéissance civile, révèle l'importance de la négation et du conflit, mais aussi la capacité de autonomie, l'intelligence de celui qui ne se plie pas à la pression de l'inévitable, qui est capable de se soustraire à la tyrannie des événements :

«Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali, i pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto di no, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali. Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o quel punto, assurdo, non di buon senso»¹¹⁴

Le refus donc comme engagement intégral, obstination "absurde", "séparatisme individuel", langage sans codification possible, un "moment anarchiste". Mais cet engagement est constamment déçu, un espoir toujours à nouveau frustré par les jeunes et les intellectuels, par les marginaux et par l'opposition politique, par l'avant-garde et par les poètes, par les communistes.

Les sujets et les protagonistes, aussi bien que la langue même de la critique, restent embourbés dans la vacuité de la comédie bourgeoise, à l'intérieur de ses règles du jeu, dans son conformisme, consciemment ou inconsciemment, dans son opportunisme naïf ou rusé. La décennie des mouvements de contestation, des années de la libération et de la révolte, lui semblent une série de capitulations, un longue course à l'ajustement et à l'intégration, un guerre interne au front bourgeois, à la marge d'une société établie et conventionnelle, où comme chez Lampedusa « *il faut que tout change pour que tout reste pareil* »¹¹⁵.

Déjà en 1966 Pasolini se voyait comme attaqué de tous les côtés, sans alliés, sans compagnons de route :

«...io conduco una guerra su due fronti, contro la piccola borghesia e contro quel suo specchio che è un certo conformismo di sinistra »¹¹⁶

C'est sa guerre personnelle contre une forme de conditionnement plus perfide et sournoise. Dix ans après ces mots, les lettres à *Gennariello* cherchent dans la pédagogie une alternative au langage usé de la politique pour critiquer le monde, le juger, et parler d'une voix différente.

¹¹⁴ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1723/24.

¹¹⁵ Cf. : *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2005, p.127.

¹¹⁶ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1595.

4.3. L'image dans le cinéma de poésie

Toute l'œuvre de Pasolini est marquée par l'importance de l'image, son discours tourne généralement autour d'images, de descriptions, d'impressions visuelles non seulement dans le cinéma, mais dans la prose politique comme dans la poésie. L'image est vue comme dépassement de la parole, comme immédiateté de la présence, du signe, icône qui renvoie à un sens à dévoiler, mais jamais complètement dévoilé, adhérence à une signification qui ne passe pas par le *logos*, la raison discursive.

Les débuts de son activité cinématographique ne peuvent éviter de se confronter au néoréalisme, qui, depuis l'après guerre, a assumé des tons de plus en plus didactiques, notamment chez Rossellini, si bien que quand Pasolini retrace sa trajectoire artistique dans les conversations avec Jean Dufлот¹¹⁷, son propos démarre justement par la relation de Pasolini avec le cinéma du plus important metteur en scène de l'après-guerre italien.

Pasolini reproche à Rossellini d'imiter, en tant qu'intellectuel, une réalité qui lui reste étrangère, surtout en ce qui concerne la représentation de la culture populaire, alors que Pasolini cherche à rendre ses personnages adhérents à leur propre réalité, donnant la voix à ceux qui n'en ont pas, et en les transfigurant par la technique artistique.

A propos de *Uccellacci e uccellini (Oiseaux petits et gros)* (1966) dans lequel toute prétention naturaliste est dépassée, Pasolini précise les rapports de son film avec le néoréalisme :

« Se vuole c'è di fatto in questo film una specie di ambiguo omaggio a Rossellini in cui entrano sentimenti contraddittori : ammirazione per il Rossellini di Francesco, giullare di Dio e ironia nei riguardi di una visione del mondo perentia. Lo stesso discorso potrebbe ripetersi per le allusioni a Fellini (la troupe di attori e clowns girovaghi, le creature felliniane dell'angelo e della prostituta...), che io associo a Rossellini per tutta una stagione neorealistica in cui la loro visione del mondo mi pare uguale. Quella stagione è tramontata e con essa la loro visione del mondo. L'Italia come il resto dell'Europa, anzi più in fretta del resto dell'Europa, si è lasciata alle spalle i tempi di carestia e di miseria del dopoguerra. Non ha più corso quindi la denuncia della vita quotidiana, almeno nella forma adottata in Paisà o nella Strada. »¹¹⁸

Dans ses premiers films, *Accattone*, *Mamma Roma*, Pasolini avait été largement influencé par le cinéma néoréaliste, qu'il appréciait, mais il s'en était ensuite détaché de plus en plus. Déjà dans

¹¹⁷ "Il sogno del centauro", dans *Saggi sulla politica*..., op. cit., p. 1403-1550.

¹¹⁸ *Saggi sulla politica*..., op. cit., p. 1435-36.

ces premiers films, derrière une forme de néoréalisme pour ainsi dire *superficiel*, on découvrait une utilisation du moyen technique tout à fait personnelle, et souvent métaphorique : son cinéma utilise l'image et le son comme la poésie le fait, comme évocation d'autre chose, si bien que le réalisme de ses films connaît des instants de rupture, des moments où, dans le déroulement de l'histoire, une image, une métaphore, une musique, débordent les limites du descriptif et du narratif pour faire appel à un invisible, un sens, une réalité autre.

Dans le *Vangelo*, le naturalisme est complètement dénaturé : bien que l'histoire de Jésus soit conforme aux récits des Evangiles, son Christ renvoie constamment, par l'utilisation personnelle de la caméra et du cadrage, à une religiosité et à un sens du sacré très personnels. On sent bien, dans tout le film que cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme, mais plutôt le récit mythique transmis par l'histoire.

Dans *Uccellacci e uccellini*, film idéologique et métaphorique, la rupture avec le néoréalisme est définitivement consumée. D'abord par une rationalisation idéologique :

« io ho raccontato delle storie sotto il segno dominante di Gramsci, cioè storie che avessero ambizioni, sia pure in maniera extravagante, di carattere ideologico, [che] mirassero a definire una letteratura di tipo nazional-popolare, cioè fossero epiche [...] Dal momento in cui i due personaggi di Uccellacci si sono allontanati per un'altra storia [...] la mia fantasia si è messa in moto verso altri contenuti [...] verso le esperienze del colore, cioè mi sono allontanato dalla fase gramsciana perché oggettivamente non avevo più davanti a me il mondo che aveva davanti a se Gramsci. Raccontare storie nazional-popolari per chi, se non c'è più popolo, perché ormai popolo e borghesia si fondono in un'unica nozione di massa ? Praticamente non lavoro più sotto il segno gramsciano, quindi i miei film non sono più epico-lirici, nazional-popolari, ma sono diventati un'altra cosa»¹¹⁹

Les leçons de Rossellini et de Fellini sont dépassées, avec leur particulière vision du monde, leur univers descriptif et épique, leur regard sur les détails d'un monde qui va disparaître : la beauté héroïque du quotidien disparaît avec ce monde.

La critique de Pasolini ne concerne pas la condition matérielle, mais la misère morale fruit de la modernisation et de la destruction anthropologique.

A partir d'une vocation précoce à la peinture, après une formation universitaire en histoire de l'art, auprès de Roberto Longhi, critique très connu et professeur universitaire, Pasolini reste marqué par cette sensibilité picturale. On peut la ressentir dans tous ses films par l'irruption d'images statiques dans le flux d'image en mouvement propre au film:

¹¹⁹ *Per il cinema*, op. cit., p. 2950-51.

« ...non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni, figure, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica »¹²⁰.

Les images statiques et les images dynamiques se suivent et s'interpénètrent, et, en fait, elles expriment deux fonctions différentes dans la reproduction de la réalité : l'une est une fonction linguistique, où les images s'enchaînent comme les mots dans la phrase pour restituer une signification ; l'autre est la fonction expressive qui lui semble mieux restituée par la fixité picturale d'images statiques, signes et symboles d'un Sens jamais complètement épuisé :

« ...lo stesso inconsulto amore per la realtà, tradotto in termini linguistici mi fa vedere il cinema come una riproduzione fluente della realtà, mentre tradotto in termini espressivi, mi fissa davanti ai vari aspetti della realtà (un viso, un paesaggio, un gesto, un oggetto) quasi fossero fermi e isolati nel fluire del tempo" »¹²¹.

L'image lui semble relever de la sphère de l'inconscient, elle est donc analysée avec les instruments de la psychologie freudienne et jungienne, dont il a été lecteur assidu. Cette analyse se refait à des significations mythiques et archétypales qui ne sont rendues que par la sacralité de l'image statique, picturale. Ses références au maniérisme baroque ou même à l'expressionnisme sont fréquentes, et relèvent de cette contamination des différents langages utilisés, la peinture, la poésie, le cinéma :

« ...mi riconduco in fondo sempre ad una ispirazione rinascimentale [...] per quanto il pittore che mi ispira figurativamente più di tutti anche come colore, direi (per quanto si possa intravedere il colore nel bianco e nero), è Masaccio soprattutto : cioè un pittore più fermo [...] se lei isola i pezzi di Masaccio , dei primi piani di Masaccio, vedrà che in un certo senso ritroverà almeno in parte, quelle inquadrature isolate di cui si parlava prima. Anche la fotografia, vorrei che assomigliasse un po' alle riproduzioni in bianco e nero di Masaccio. Il pittore ch'io amo di più è questo... »¹²²

Pasolini ha aussi cultivé l'art du dessin et de la peinture, après sa formation en histoire de l'art¹²³, et dans ses films, en plus de Masaccio, on découvre des références à Mantegna, Pontorno, Rosso Fiorentino, Paolo Uccello¹²⁴, et en générale à la peinture de la Renaissance, une forme de maniérisme qui valorise l'aspect iconique plutôt que dynamique tout au long de sa carrière de metteur en scène.

¹²⁰ "Mamma Roma" (1962), *Per il Cinema*, op. cit., p.2886.

¹²¹ *Empirismo eretico*, "Mamma Roma" 1962, p. 230.

¹²² *Per il cinema*, "Mamma Roma" 1962, p. 2827.

¹²³ Les dessins de Pasolini ont été récemment publiés : *Pier Paolo Pasolini: dipinti e disegni dall'Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, a cura di F. Zabagli, Firenze, Polistampa, 2000.

¹²⁴ *Per il cinema*, op. cit., p. 2894 et 2886.

En passant des desseins et des esquisses aux symboles abstraits de la langue écrite à la langue audiovisuelle, il décline le réel dans ses diverses possibilités linguistiques et sémiologiques.

Certaines images se répètent dans son œuvre presque obsessionnellement, comme celles, par exemple de la beauté adolescente, dessinée déjà en 1943 à Casarsa, sous la forme d'un visage à moitié caché de jeune homme aux cheveux frisés et aux yeux "ridarelli"¹²⁵. On retrouve le même visage (Ninetto Davoli, surtout) dans beaucoup de ses films, mais aussi dans les poésies et dans les essais (*Gennariello*). Ses esquisses de Maria Callas reviennent aussi régulièrement, dans la représentation d'une beauté féminine distante, archaïque, mythique, une image de la femme comme patrie d'élection d'Eros et Thanatos, exemplaire surtout dans *Medea*, où la femme apporte la vie, l'amour et la mort :

« *Medea è il confronto dell'universo arcaico, ieratico clericale, con il mondo di Giasone...* »¹²⁶

« ... [*Maria Callas*] impersonava per me, da tempo una serie di figure femminili del repertorio tragico [...] è un'attrice nata, di un'intelligenza spontanea e di una presenza del tutto eccezionali... »¹²⁷

Derrière la polyvalence de l'image il y a donc certainement une longue réflexion sur sa fonction archétypale, et sa capacité à adhérer immédiatement, sans l'intermédiaire des mots, à une réalité cachée et révélée, sacrale, précisément.

Mais, dans cette immédiateté pré-logique, l'image doit être déchiffrée, interprétée, sortie de son innocence pour devenir support d'une réflexion, laquelle élabore le sens propre de l'image et la restitue à l'univers proprement humain du langage.

Cet être qui se manifeste, cette présence, est ressentie comme "signe" d'une réalité qui renvoie à un sens, une forme du "langage" de la réalité dont il faut élaborer une sémiologie qui dévoile ses ressorts secrets. Pasolini traduit, par exemple, le langage cryptique des cheveux en discours explicite : deux formes de culture qui s'opposent par le langage non verbale du corps. Les cheveux en fait expriment le rapport des jeunes à la norme sociale : ce qui a été le signe d'une révolte contre un conformisme obtus - les cheveux longs - devient le signe de l'acceptation passive de cette révolte même comme adhérence aux diktats de la société de consommation.

Ce discours veut montrer comment la culture détermine la signification du réel : l'image véhicule une signification qui est déterminée par la culture, et, en ce sens, l'image est déjà en elle-même un

¹²⁵ Cet adjectif italien n'a pas d'équivalent en français, il indique des yeux riants, sans la connotation de juvénile et insouciant qu'implique le mot italien.

¹²⁶ *Saggi sulla politica ...*, op.cit., p. 1504. Pasolini déclare aussi que « ...quest'opera poggia su un fondamento "teorico" di storia delle religioni : M. Eliade, Frazer, Lévi-Bruhl, opere de etnologia e antropologia moderne... » ibidem.

¹²⁷ Ibidem, p. 1515-1516.

signe. Le metteur en scène commence en effet à construire ses conceptions sur le réel comme langage, à partir du langage du corps, vu dans son expressivité immédiate, un corps qui s'exprime au-delà de la conscience et de la verbalisation. Nous avons déjà vu le résumé des réflexions théoriques de Pasolini, expliqué à « *Gennariello* »¹²⁸.

4.3.1 Le cinéma di poésie

Dans la poésie comme dans le cinéma l'image prime sur la parole, l'image sacralisée de *Accattone* ou l'image de la «*Scavatrice*»¹²⁹, où la poésie devient réflexion, Pasolini refusant à n'être que «*bestia da stile*»¹³⁰, bête de style. Le cinéma viendra ensuite nourrir et accomplir les pages de ses essais et de ses poèmes, en exaltant le côté figuratif et pictural.

L'image sacralisée ne veut pas être représentation, *mimèsis* d'un réel qui serait autre, chez Pasolini on n'est pas dans la peinture, bien que sa formation lui donne les instruments intellectuels et les capacités techniques pour composer des tableaux. On est dans la présentation, dans la «*monstration*», dans l'épiphanie d'un Sens qui déborde et oblige l'auteur à un rôle de médiateur entre le visible et l'invisible. L'auteur ne *re-présente* pas la réalité, plutôt il exalte sa signification cachée, le non-dit. Pasolini se veut capable de donner la parole à une réalité qui s'impose à lui tyranniquement, émotionnellement ; cette tyrannie de l'image confond image et réalité, objet et perception de l'objet, et lui demande un effort de rationalisation. Il lui faut dérober à l'image - telle qu'il la perçoit et la ressent - son pouvoir, en la soumettant à une parole désacralisante, à l'ordre du rationnel, tel qu'il s'exprime dans les essais : dans ceux-ci la parole se soumet au regard d'autrui et s'expose à l'analyse de la sémiologie.

Mais, en fait, Pasolini pousse son idée bien plus loin: il considère que notre propre rapport à la réalité est dialogique et polysémique en son essence :

« ...la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale come dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti il nostro corpo), mai, nulla è rigidamente monosemico: al contrario, quasi tutto è enigmatico perché potenzialmente polisemico »¹³¹

Postuler cette polysémie du réel signifie chercher à conceptualiser une sémiologie qui permettrait d'en déchiffrer les signes.

¹²⁸ Voir ch. 3. « *Gennariello e le corsaire* », p. 139 et suiv.

¹²⁹ « *Il pianto della scavatrice* », *Tutte le poesie*, I, op.cit., p. 833-849.

¹³⁰ *Empirismo...*, op.cit., p. 228.

¹³¹ *Saggi sulla letteratura...*, op.cit., p. 1588.

En fait Pasolini part de l'exigence d'exprimer le réel sans médiations, au-delà de la forme du néo-réalisme italien des années 50, qui réévaluait les milieux populaires et défavorisés et leur culture à partir d'une prise de position idéologique. Pasolini élabore une poétique personnelle de l'image cinématographique qui transforme et exalte la forme mimétique.

Dans la littérature le "*discours libre indirect*"¹³² - où le narrateur ne s'interpose pas entre le public et le personnage - ajoute à la parole du personnage l'expressivité propre à l'auteur.

La tradition du discours libre indirecte - que Pasolini fait remonter à Dante - a été particulièrement utilisée par le naturalisme et par le réalisme, pour décrire un milieu ou une classe. Dans ce cas, sa fonction est essentiellement sociale : permettre à un auteur de *se mettre à la place* (sociale et culturelle) de son personnage, selon deux modalités :

« ...lo scrittore rinuncia fin da principio a essere scrittore-narrante, e s'immerge subito nel suo personaggio, narrando tutto attraverso lui. Tale abdicazione è una tecnica : perciò in sé, insignificante. Infatti tale operazione uno scrittore può usarla per due ragioni completamente opposte : a) per rendere fittiziamente oggettivo - assumendo a narrante un personaggio che non è l'autore stesso - ciò che egli vuol dire [...] b) per cercare di rendere realmente oggettiva la narrazione di un mondo oggettivamente (leggi classicamente) diverso da quello dell'autore... »¹³³

Le discours libre indirect en littérature correspond dans le cinéma à la « *soggettiva* », l'*image subjective indirecte libre*, qui traduit la vision du personnage à l'écran, jointe à celle de la caméra qui le regarde, le suit et le pense, à l'intérieur d'un plan séquence : le cadrage endosse alors le point de vue singulier du personnage dans l'architecture cinématographique. Comme Pasolini l'explique en *Empirismo Eretico* :

« ...la tradizione tecnica della "lingua della poesia" nel cinema è legata a una forma particolare di discorso libero indiretto cinematografico [...] Esso è semplicemente l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio, e quindi l'adozione, da parte dell'autore non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua ».¹³⁴

L'*image subjective indirecte libre* est une manière de regarder le monde à travers les yeux du personnage, et de montrer ce point de vue :

« Quando uno sceneggiatore usa le espressioni : "come vista da Accattono, Stella cammina per il praticello sozzo", oppure "Primo piano di Cabiria che osserva e vede...[...]" - abbozza lo

¹³² *Empirismo eretico*, op.cit., p. 81 et suiv ;

¹³³ *ibidem*, p. 83.

¹³⁴ *Empirismo eretico*, op.cit., p. 175-176.

schema di quelle che nel momento di girare e poi di montare il film, diverranno delle soggettive. Soggettive famose, magari per extravaganza, non difettano : riandate con la memoria alla soggettiva del cadavere che vede tutto il mondo come può vederlo chi è disteso dentro una bara, cioè dal basso all'alto e in movimento [...] chiamiamola "soggettiva libera indiretta" questa operazione... »¹³⁵

La différence entre le *discours indirect libre* en littérature et *l'image subjective indirecte libre* dans le cinéma est que la première s'exprime dans une variation du langage : l'auteur adopte le langage de son personnage, tandis que dans le cinéma il s'agit d'une technique stylistique, par laquelle l'auteur réussit à s'exprimer par l'image :

« La caratteristica fondamentale, dunque, della "soggettiva libera indiretta" è di non essere linguistica, ma stilistica... »¹³⁶

La technique de l' "*image subjective indirecte libre*"¹³⁷, transforme le cinéma prétendu naturaliste en "*cinéma de poésie*" c'est-à-dire que l'utilisation de la caméra exprime le regard du personnage avec lequel l'auteur s'identifie, et avec lequel le spectateur est invité à s'identifier.

Le "*cinéma de poésie*" est véhiculé par le "*l'image subjective indirecte libre*", où le narrateur ne s'interpose pas entre le public et le personnage, mais ajoute à la parole du personnage l'expressivité propre à l'auteur.

Cette exigence, d'abord linguistique, puis cinématographique, se fait jour chez Pasolini au moment de l'élaboration des romans, et restera comme acquise dans toute l'œuvre successive, imprégnant le cinéma aussi, où il tente de transcrire le "*discours libre indirect*" par l'utilisation fréquente de "*l'image subjective indirecte libre*".

Mais, si pour un écrivain l'adoption de la langue de son personnage permet d'identifier immédiatement la distinction entre l'auteur et le personnage, dans le cinéma il n'y a pas cette possibilité, l'image subjective souffre d'une limite: le regard sur les choses ne peut pas différer de manière aussi évidente. La langue marque d'emblée le personnage, mais le regard sur les choses ne permet pas une telle distinction. Un paysan et un bourgeois :

« ...vedono in concreto "serie diverse" di cose, non solo, ma anche una cosa in se stessa risulta diversa nei due "sguardi". Tuttavia, tutto ciò non è istituzionalizzabile, è puramente induttivo [...] la differenza che un regista può cogliere tra sé e un personaggio, è psicologica

¹³⁵ Ibidem, p. 177.

¹³⁶ Ibidem, p. 179.

¹³⁷ *Saggi sulla letteratura...*, op.cit., 1476-77.

*e sociale. Ma non linguistica [...] la sua operazione non può essere linguistica ma stilistica. »*¹³⁸

Le réalisme de Pasolini n'a pas grand chose à voir avec le naturalisme, bien au contraire son cinéma est plutôt une construction qu'une reproduction. C'est en ce sens qu'il parlait de « *cinéma de poésie* », qui s'opposerait à un cinéma de prose narrative, et qui utiliserait largement « *l'image subjective indirecte libre* »¹³⁹, qui est aussi la forme cinématographique du monologue intérieur en littérature.

Réfléchissant sur le problème du réalisme Pasolini élabore sa poétique cinématographique comme un refus du code conventionnel : le naturalisme fictif et naïf qui fait de l'image une reproduction du réel, insignifiante en elle-même. Pour Pasolini l'image implique déjà une signification, et le metteur en scène (ou le scénariste) l'utilise pour s'exprimer, de la même manière que la poésie utilise le langage pour en dépasser les limites.

L'image, dans le cinéma, a alors une double fonction : une mimétique ou descriptive, et une expressive. Le « *cinéma de poésie* » élabore une poétique de ces signes, d'après l'utilisation rationalisée des moyens techniques :

*« La machina, dunque, si sente, per delle buone ragioni : l'alternarsi di obbiettivi diversi, un 25 o un 300 sulla stessa faccia, lo sperpero dello zum, coi suoi obbiettivi altissimi, che stanno addosso alle cose dilatandole come pani lievitati, i controluce continui e fintamente casuale con i loro bargagli in machina, i movimenti di machina a mano, le carrellate esasperate, i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili sulla stessa immagine ecc. ecc., tutto questo codice tecnico è nato quasi per insofferenza alle regole, per un bisogno di libertà irregolare e provocatoria, per un diversamente autentico o delizioso gusto per l'anarchia : ma è divenuto subito canone, patrimonio linguistico e prosodico... »*¹⁴⁰

Le « *cinéma de poésie* » permet à l'auteur de s'exprimer en utilisant chaque objet et chaque plan ; tout le contraire de ce que pouvait faire, par exemple, le naturalisme et le néoréalisme, où on ne *senta*it pas la caméra. Le montage est alors le moment privilégié de l'expressivité de l'auteur et metteur en scène : il est le moyen de la construction du temps narratif propre au film, qui consiste en une *orchestration de ruptures* qui reconstruit une réalité spécifique à la vision de l'auteur¹⁴¹.

Ces possibilités stylistiques et techniques distinguent le langage de la prose du langage de la poésie, et on peut donc supposer que le cinéma permet, voir amplifie, les possibilités de faire de la

¹³⁸ *Saggi sulla letteratura...*, op.cit., p. 1476-1477.

¹³⁹ Alain Naze, in *ligne 18*, op.cit., p 100.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 185-186.

¹⁴¹ ibidem 102 : cit J Semoulé, « Apres le Décameron et les Contes de canterbury : réflexion sur le récit chez Pasolini », in *Etudes cinématographiques* (112/114) Minard 1977, p 129.

poésie, ouvrant sur des nouvelles possibilités expressives par l'utilisation de *l'image subjective indirecte libre* :

« ...le possibilità espressive compresse nella tradizionale convenzione narrativa, in una specie di ritorno alle origini: fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria »¹⁴²

Mais les "signes" que le cinéma utilise, sont des images tirées de la réalité, ayant déjà une signification, et posent donc le problème de leur interprétation : le rapport entre l'image et le réel devient problématique quand le cinéma passe du naturalisme au cinéma de poésie, du naturalisme à l'expressivité personnelle.

La Réalité d'où surgissent les signes que Pasolini utilise, doit alors être regardée comme un langage et ce langage organise l'immédiateté de la perception. C'est-à-dire que la Réalité même demande à être interprétée :

« ...ma seule idole, c'est la réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste, en même temps qu'écrivain, c'est que plutôt qu'exprimer cette réalité par les symboles que sont les mots, j'ai préféré le moyen d'expression qu'est le cinéma, exprimer la réalité par la réalité »¹⁴³

4.3.2. La sémiologie de la réalité

La technique cinématographique a, pour Pasolini, une « *physionomie ontologiquement pragmatique* » : elle est un corps en mouvement incessant, elle est la « *langue écrite de l'action* »¹⁴⁴ Les choses sont les unités minimales de ce langage qu'est la réalité, les *mots* qui s'auto-révèlent : les choses sont donc les signes d'une langue qui se révèle immédiatement, sans médiation, en tant que telle. Mais, si Pasolini utilise un langage sémiologique, il le plie à d'autres buts, jusqu'à soutenir l'équivalence de *signe* et *signifiant*, et il postule même le devenir signe du signifié même :

« *in realtà non c'è "significato" : perché anche il significato è un segno* »¹⁴⁵

¹⁴² Ibidem, p. 1477.

¹⁴³ cf. de Ceccatti - Pasolini op.cit., (fiche 36)

¹⁴⁴ *Empirismo*, op.cit., p. 258.

¹⁴⁵ ibidem, p. 264.

Les choses qui apparaissent ont déjà une signification pour celui qui les regarde, si bien que la réalité même est un langage : elle est, pour l'homme, le « langage de l'action »¹⁴⁶ parce que l'homme se révèle à autrui par son action :

« L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente : in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento orale o biologico »¹⁴⁷

« La langue orale est un continuum statique »¹⁴⁸, comme la nature même : au-delà de l'évolution historique persiste un substrat qui se transmet à travers le temps. L'action est analogue à la langue orale, parce qu'elle est structurellement et inconsciemment liée de manière permanente aux figures archétypales qui relient l'inconscient à la complexité de la matière, dans ses multiples manifestations. La « langage de l'action » apparaît alors comme un système primordial de signes polysémiques, mais déjà codifié. Ce code est identifiable et reproductible à une phase préhistorique et pré-culturelle d'indistinction homme-nature :

« ...la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale, come dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti anche il nostro corpo), mai, nulla è rigidamente monosemico. Inoltre anche la realtà ha i suoi contesti – i suoi rapporti di contiguità e di similarità – che producono trasformazione di senso negli oggetti di cui sono composti »¹⁴⁹

Ce sont ces rapports de contiguïté qui construisent le sens, aussi bien dans la réalité que dans le cinéma, ils construisent la temporalité et l'événement : l'œuvre évoque la réalité autant que la réalité inspire l'œuvre. Mais le sens du réel échappe dans la fragmentation des points de vue. Pasolini reprend les analyses de Jakobson et Barthes pour les réutiliser dans sa manière personnelle, pour analyser la manière dans laquelle l'art construit le sens, « ...sur le plan de la connotation¹⁵⁰, c'est-à-dire celui des significations globales, dispersées... »¹⁵¹ :

« Il segno dominante di ogni arte metonimica – e quindi sintagmatica – è la volontà dell'autore a esprimere un "senso", piuttosto che dei significati. Quindi a far succedere sempre qualcosa nella sua opera. Quindi a evocare sempre direttamente la realtà, che è la sede del senso trascendente i significati »¹⁵²

L'œuvre revoie à la réalité, qui est forcément la source du sens, même s'il n'est pas immédiatement perceptible. L'art restitue au réel sa signification. Le sens est donc une

¹⁴⁶ Ibidem, 205.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 206. Pour l'analyse de la langue orale voir le ch. précédent, p. 221 et suiv.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 260.

¹⁵⁰ Cf. : Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1991, p. 107-108.

¹⁵¹ *Empirismo...*, op. cit., p. 138. C'est nous qui traduisons.

¹⁵² ibidem, p. 138.

construction, par des procédés rhétoriques. Le cinéma est la forme d'art que restitue son sens au réel à travers le montage :

« La métaphore – spiega Barthes – è il prototipo di tutti i segni che possono essere sostituiti gli uni agli altri per similitudine ; la metonimia è il prototipo di tutti i segni il cui senso si sovrappone perché entrano in contiguità, si potrebbe dire in contagio. Per esempio, un calendario di cui vengano staccati i fogli è una metafora ; si è tentati di dire che al cinema ogni montaggio, cioè ogni contiguità significativa è una metonimia, e dato che il cinema è montaggio, che il cinema è un'arte metonimica... »¹⁵³

Toujours en citant Barthes, Pasolini continue :

« Certo l'opera ha sempre un senso : ma è proprio la scienza del senso, che gode attualmente di un'espansione straordinaria [...], a insegnarci paradossalmente che il senso, per così dire, non è racchiuso nel significato. Il rapporto tra significante e significato (cioè il segno) sembra da principio il fondamento stesso di ogni riflessione "semiologica" : ma in seguito si è portati ad avere del "senso" una visione molto più ampia [...] Il "senso" è una tale fatalità per l'uomo che l'arte, in quanto libertà, sembra adoperarsi, soprattutto oggi, non a fare del senso, ma, al contrario, a sospenderlo ; non a costruire dei sensi, ma a non riempirli esattamente »¹⁵⁴

La sémiologie demande donc à se dépasser pour devenir herméneutique, étude du sens qui transparait au delà du signifiant et du plan simplement "dénotatif"¹⁵⁵, pour ouvrir au lecteur une multiplicité d'interprétations. Ainsi, si l'art veut réussir comme création continue et inépuisable de sens, il ne peut avoir un sens définitif, c'est-à-dire il ne peut "remplir exactement" sa fonction : il doit "suspendre le sens". Pasolini trouve dans ce mots une nouvelle définition du rôle de l'intellectuel, un rôle qui consisterait alors à faire jaillir les possibilités infinies du réel :

« "Sospendere il senso" : ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore... »¹⁵⁶

Barthes ouvre un nouvel espace pour l'art, en la libérant de la contrainte d'un sens qui s'imposerait "exactement", et Pasolini en profite pour revenir au thème de la valorisation du réel, avant qu'un sens s'impose à l'esprit : le réel est signifiant en tant que tel, le sens se construit a posteriori.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ *Empirismo eretico*, op.cit., p. 138-139.

¹⁵⁵ Cf. : Barthes, op. cit., ibidem.

¹⁵⁶ *Empirismo eretico*, op.cit., p. 138.

« Mi sembra insomma, che non manchi una “realtà” da evocare – in qualsiasi modo. E anzi che è colpevole il non farlo. E poiché quella realtà ci parla col suo linguaggio di ogni giorno, transcendendo – in un « senso » ancora indefinito [...] i nostri significati – è bene, mi pare, piegare a questi significati ! Se non altro per porre, appunto, delle domande in opere anfibologiche, ambigue, a canone “sospeso” [...] ma nient’affatto, in questo, disimpegnate, anzi !... »¹⁵⁷

Le sens est recréé par la contrapposition des plans, des cadrages, au moment du montage, et ainsi Pasolini réélabore encore la pensée de Barthes, quand celui-ci affirme que le cinéma est un art métonymique :

« Non è il cinema che è un arte metonimica, ma è la realtà che è metonimica »¹⁵⁸

C’est en travaillant sur la Réalité que Pasolini découvre la poésie du cinéma, en se rendant compte que l’objet à cadrer a sa propre signification, qui doit être prise en compte dans le cadrage :

« Se io inquadro il primo piano di un uomo che parla, e dietro intravedo dei libri, una lavagna, un pezzo di carta geografica, ecc., non posso dire che tale inquadratura sia l’unità minima del mio discorso cinematografico : perché se io escludo o l’uno o l’altro degli oggetti reali dell’inquadratura, cambio l’inquadratura in quanto significante... »¹⁵⁹

Cadrer un plan cinématographique signifie comprendre, consciemment ou inconsciemment, le langage de la réalité, sa signification. Le travail du metteur en scène ne peut se faire qu’à partir de là :

« Pretendere di esprimerci cinematograficamente senza usare gli oggetti, le forme, gli atti della realtà, includendoli e incorporandoli nella nostra lingua, sarebbe altrettanto assurdo e inconcepibile, che pretendere di esprimerci linguisticamente senza usare le consonanti e le vocali... »¹⁶⁰

La Réalité s’impose comme signifiante avant que le cadrage commence, et les objets réels en sont les briques fondamentales, que l’artiste a à sa disposition :

« ...posso certo, se voglio, cambiare l’inquadratura. Non posso però cambiare gli oggetti che la compongono, perché essi sono oggetti della realtà. Posso escluderli o includerli, ecco tutto. Ma sia che io li includa o che io li escluda, ho con essi un rapporto assolutamente particolare e condizionante [...] Perché nella lingua che sto usando per inquadrare quest’ “uomo che

¹⁵⁷ Ibidem, p. 140.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 233.

¹⁵⁹ *Empirismo...*, p. 202

¹⁶⁰ ibidem.

parla” – la lingua del cinema – la realtà, nei suoi oggetti e forme reali particolari, permane, è un momento stesso di quella lingua »¹⁶¹

Pasolini prend des exemples pratiques de l'utilisation des objets dans un cadrage, puis explique la valeur psychologique ou pictural d'un cadrage en examinant deux opérations stylistiques particulières :

« I) L'accostamento successivo di due punti di vista, dalla diversità insignificante, su una stessa immagine : cioè il succedersi di due inquadrature che inquadrano lo stesso pezzo di realtà, prima da vicino, poi un po' più da lontano ; oppure, prima frontalmente e poi un po più obliquamente ; oppure infine addirittura sullo stesso asse ma con due obbiettivi diversi. Ne nasce l'insistenza che si fa ossessiva : in quanto mito della sostanziale e angosciata bellezza autonoma delle cose. II) La tecnica del fare entrare e uscire i personaggi dall'inquadratura, per cui, in modo talvolta ossessivo, il montaggio consiste in una serie di “quadri” - che possiamo dire informali – dove i personaggi entrano, dicono o fanno qualcosa, e poi escono, lasciando di nuovo il quadro alla sua pura, assoluta significazione di quadro : cui succede un altro quadro analogo, dove poi i personaggi entrano, ecc.ecc. Sicché il mondo si presenta come regolato da un mito di pura bellezza pittorica, che i personaggi invadono, è vero, ma adattando se stessi alle regole di quella bellezza, anziché sconsacrarla con la loro presenza »¹⁶²

En fait le montage place les événements *hors du temps*, dans un temps illusoirement continu, mais construit en réalité au moyen de la succession d'événements qui s'enchaînent (ou pas) dans un temps narratif spécifique et, éventuellement, poétique. Le naturalisme, par exemple, prétendait reproduire le temps comme succession de moments, alors que cette succession est le fruit d'un travail artistique – non naturel - de montage qui reconstruit le temps dans la logique propre de l'histoire, comme l'auteur l'a conçue. Le « *cinéma de poésie* » n'a pas forcément cette exigence, et le temps narratif peut se construire d'une manière purement expressive, non naturaliste, selon des rythmes et des ruptures propre à une temporalité non naturelle.

Dans *La Trilogie de la vie* on retrouve cette exigence d'une temporalité spécifique à l'expression de l'auteur. Les narrateurs partiels sont présentés à l'intérieur de l'histoire, en évitant une rupture dans la narration, mais chacun exprime, montre, sa propre vision de sa propre histoire, comme, par exemple, le peintre dans *Il Decamerone* ou Chaucer dans *I Racconti di Canterbury*, ces deux personnages étant interprétés par Pasolini même.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² *Empirismo eretico*, op. cit., p. 180.

La continuité, dans ces films, est ainsi essentiellement obtenue par le recours à l' «*image subjective indirecte libre*» par le biais de tels personnages¹⁶³, des narrateurs ou des protagonistes, qu'on retrouve d'une histoire à l'autre, d'un film à l'autre. Mais dans les films de Pasolini les histoires ne sont simplement juxtaposées, comme dans l'œuvre littéraire originale, elles sont imbriquées l'une dans l'autre, par le simple et évident, plaisir de raconter.

Le résultat est qu'un monde vient s'incarner sur l'écran, un monde archaïque, moyenâgeux, avec sa grossièreté, ses chants, sa liberté. Ce monde est revisité par un moyen technique moderne, la caméra, qui accentue sa présence plutôt que de la cacher, et rend conscient le décalage dans le présent de la narration et le présent du public. Pasolini ne se contente pas de raconter, il construit un récit qui réinvente la présence de ce monde archaïque, le rend présent et, en même temps, il en accentue la distance avec le présent.

Le temps de la narration ne suit pas la continuité de l'œuvre originale, ni celle de la réalité, d'autant plus qu'elle est interrompue par l'irruption soudaine et improbable du gros plan d'un visage évoquant un *archaïque lointain*, dans l'espace et dans le temps. À travers ces images le spectateur prend la mesure de la distance temporelle, mais surtout culturelle avec la narration : ces gros plans, ces visages expressifs et expressionnistes, racontent la discontinuité, la rupture culturelle entre le passé et le présent.

Le temps du récit est interrompu par ces plans fixes et déconcertants ; il est rendu formellement discontinu par un aspect autre de la réalité, par un télescopage *poétique* en images entre un univers ancestral et notre monde moderne. C'est alors éminemment une œuvre de sauvetage du passé, imprégnée de la conscience de la disparition (par acculturation normalisante) de ce passé, conscience de la distance qui empêche, ou au moins devrait empêcher, toute récupération.

Pour que le cinéma soit intelligible il faut que le spectateur connaisse le code qui permet d'interpréter, de donner un sens à la suite des images, et Pasolini suppose que les structures sémantiques agissant dans le cinéma soient les mêmes que celles agissant dans la réalité, surtout parce qu'il interprétait les images avant tout dans leur valeur iconique, picturale, prépondérante dans son cinéma, alors que la réflexion sur le montage le renvoie plutôt à un horizon de sens construit par la succession, d'ailleurs non arbitraire, des images.

Pasolini suppose qu'il y a un patrimoine commun aux hommes fait de gestes, de lectures *visuelles* du réel, par lesquelles

¹⁶³ A. Naze, « Image cinématographique », in *Lignes*, n°18, op. cit., p. 104.

« ...oggetti e cose [...] si presentano cariche di significati e quindi parlano brutalmente con la loro stessa presenza »¹⁶⁴.

Les objets sont chargés de *significations* qui font partie du "monde de la mémoire et des rêves"¹⁶⁵ et l'auteur de cinéma doit donc prendre en compte ses significations immanentes qui composent un "dictionnaire infini" dans lequel puiser, dont il faut tirer les éléments pour élaborer son discours cinématographique.

Les images évoquées par le poète se glissent dans le cinéma de poésie à partir de ce qu'il définit comme "*im-segni*"¹⁶⁶, images signifiantes, images-signes visuels communs, intégrés dans la culture quotidienne partagée.

Ces "*im-segni*" sont réélaborés par l'expérience onirique et par la mémoire:

« ...ogni sforzo ricostruttore della memoria è un 'seguito di im-segni', ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica [...] e così ogni sogno è un seguito di im-segni, che hanno tutte le caratteristiche della sequenza cinematografica »¹⁶⁷.

Cela parce que les *im-segni* appartiennent en propre à ce monde onirique, surtout quand il se présentent déliés d'un contexte précis et qu'ils demandent à être composés et recomposés dans un horizon de sens absolument libre comme le vide face à la caméra avant qu'elle commence à tourner.

Comme dans la langue parlée, dans le cinéma aussi existent des unités minimales qui se combinent pour former des phrases signifiantes, et le langage du cinéma est ce "*langage des im-segni*"¹⁶⁸. Mais ces unités minimales, étant des images, elles sont essentiellement du domaine du subjectif, donc essentiellement poétiques, capables d'évoquer par leur présence concrète des archétypes appartenants au patrimoine commun :

« ...gli archetipi linguistici degli im-segni sono le immagini della memoria e del sogno, ossia immagini della comunicazione con se stessi (e di comunicazione solo indiretta con gli altri, in quanto l'immagine che l'altro ha di una cosa di cui io gli parlo, è un riferimento comune): quegli archetipi pongono dunque una base diretta di soggettività agli im-segni, e quindi un'appartenanza di massima al mondo della poeticità: sì che la tendenza del

¹⁶⁴ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1462/63

¹⁶⁵ *ibidem*.

¹⁶⁶ *ibidem*, p. 1463.

¹⁶⁷ *ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 1469-1470.

linguaggio cinematografico dovrebbe essere una tendenza espressivamente soggettivo-lirica »¹⁶⁹

Pourtant la tradition cinématographique a exprimé avant tout une tendance naturaliste et objective, parce qu'une partie des *im-segni* viennent directement de la réalité brute, en tant qu'objets, faits et événements du réel, dans leur présence purement fonctionnelle, informative. Cependant les éléments du réel possèdent aussi une objectivité due à leur conventionnalité : les images reproduites sont reconnues et codifiées, parce que dans chaque culture existe un code de comportement dont la signification est égale pour tous. Le langage des images a une double nature, communicative et expressive :

« ...insomma il cinema, o il linguaggio degli im-segni, ha una doppia natura: è insieme estremamente soggettivo e estremamente oggettivo [...] I due momenti di tale natura coesistono strettamente »¹⁷⁰

Le réalisateur alors accomplit une double opération:

« ...infatti 1) egli deve prendere dal caos l'im-segno, renderlo possibile, e presupporlo come sistemato in un dizionario degli im-segni significativi (mimica, ambiente, sogno, memoria); 2) compiere poi l'operazione dello scrittore: ossia aggiungere a tale im-segno puramente morfologica la qualità espressiva individuale »¹⁷¹

Cette "*qualité expressive individuelle*" est contenue dans l'articulation des cadrages cinématographiques, qui donc portent chacun les unités minimales du cinéma : le cadrage est le porteur de sens des objets qui y sont inclus. Ces objets sont pour Pasolini l'unité minimale, les mots articulés dans une phrase-cadrage qui fait sens pour le public :

« ...non è vero che l'unità minima del cinema sia l'immagine, quando per immagine si intenda [...] l'inquadratura [...] l'unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono l'inquadratura »¹⁷²

C'est-à-dire que pour Pasolini les objets ne sont jamais un matériel brut, ils sont déjà chargés de sens, et le cadrage bouleverse ou altère la perception dans une opération éminemment poétique de dévoilement d'un réel *autre*. Le cadrage oblige le spectateur à cette perception particulière et différente, par exemple en présentant un détail en premier plan, altérant les proportions et les

¹⁶⁹ Ibidem, p. 1469.

¹⁷⁰ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1470.

¹⁷¹ Ibidem, p. 1465.

¹⁷² Ibidem, p. 1508.

dimensions. Cela donne à l'objet un sens différent et l'acceptation implicite des codes cinématographiques permet d'interpréter ce cadrage comme doué de sens¹⁷³.

La langue du cinéma, qui utilise les *im-segni*, dans leur immédiateté, empêche la mimesis de type linguistique, car les objets manquent de la dimension abstraite et signifiante de la parole. Par contre la possibilité d'exprimer un point de vue subjectif existe dans le cadrage et, en général, dans l'utilisation du moyen technique pour traduire l'image subjective. La technique audiovisuelle est donc une question de "style", d'agencement et d'architecture des séquences et de l'ensemble.

Or le cadrage contient les unités minimales qui doivent être structurées : les objets et les formes de la réalité qui sont reproduits par l'image, mais qui gardent un sens premier et immédiat pour n'importe quel spectateur.

Il y a donc à la base du langage cinématographique une perception visuelle du monde qui permet de connaître et reconnaître ses contenus, ensuite ils sont articulés par le cadrage propre à la représentation et à l'auteur.

Le travail de metteur en scène oblige Pasolini à distinguer les deux moments, à prendre conscience d'une réalité comme code signifiant à deux niveaux différents : celui de l'image et celui du récit, celui qui présente son objet et celui qui reconstruit la temporalité de l'action, le moment de la photographie et celui du montage :

« La lingua del cinema forma un "continuo visivo" o "catena d'immagini" : è cioè lineare, come ogni lingua, il che implica una successività - che si svolge necessariamente nel tempo [...] Per [...] le inquadrature la dimostrazione è ovvia. Per [...] gli oggetti e forme del reale – [...] occorre notare : è vero che essi apparentemente compaiono tutti insieme, e non in successione allo sguardo, e insomma ai sensi : ma c'è tuttavia una successione di percezione... »¹⁷⁴

Cependant les deux niveaux sont interdépendants dans la perception : seulement l'analyse critique, nécessaire au travail de l'auteur, permet de les distinguer, parce que, en prenant du recul, comme dans un miroir, les potentialités expressives de l'image ressortent, réinterprétées par le moyen technique :

« ...siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua

¹⁷³ P.P. Pasolini : *intellettuale del dissenso*, op. cit., 170-171.

¹⁷⁴ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1510-1511.

riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione "riflessa" »¹⁷⁵

L'analyse du moyen technique conduit à un nouvel approche avec la réalité, une nouvelle modalité dans la découverte du réel, qui n'est plus une donnée brute, mais un langage significatif pour celui qui le regarde :

« Mi è successo, insomma, quello che succederebbe a un tale che facesse delle ricerche sul funzionamento dello specchio. Egli si mette davanti allo specchio e lo osserva, lo esamina, prende appunti : e infine cosa vede ? Se stesso. Di cosa si accorge ? Della sua presenza materiale e fisica. Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso. Così succede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione riflessa. »¹⁷⁶

Pasolini élabore alors, sur la base de cette expérience, l'idée d'une "Sémiologie Générale de la Réalité comme langage"¹⁷⁷ qui comprendrait une sémiologie de la réalité et une sémiologie du cinéma, qui d'ailleurs seraient les expressions d'un "langage ultime et principal"¹⁷⁸ qui est le langage de l'action:

« ...se dunque la realtà non è che cinema in natura, ne deriva che il primo e principale dei linguaggi umani può essere considerata l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica [...] l'azione umana nella realtà, in quanto primo e principe linguaggio degli uomini, dunque" »¹⁷⁹

L'idée, hérétique, est que :

« ...la realtà è un linguaggio. Altro che fare la "semiologia del cinema" : è la semiologia della realtà che bisogna fare.

Il cinema è la lingua scritta di tale realtà come linguaggio »¹⁸⁰

Cette affirmation secoue les conceptions courantes, mais Pasolini ne parle pas en spécialiste, en sémiologue en l'occurrence, il tente d'analyser et expliquer son rapport avec le langage cinématographique si proche et si loin du descriptif réaliste :

¹⁷⁵ *Empirismo eretico*, op. cit., p.232.

¹⁷⁶ *Empirismo...*, op. cit., p. 232.

¹⁷⁷ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 263.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 137.

¹⁷⁹ *Saggi sulla letteratura*, op. cit., p. 1505.

¹⁸⁰ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 135.

« ...in realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. L'intera vita nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico »¹⁸¹

Pasolini établit un parallèle entre l'agir et le cinéma, de la même nature que le rapport qui existe entre la réalité et le langage oral. Si le langage exprime la réalité, le cinéma exprime l'action, l'aspect dynamique du réel en l'écrivant à travers la technique cinématographique.

Il lui faut alors supposer que le cinéma - comme la langue orale s'appuie sur des archétypes du langage - s'appuie sur une sorte de « ur-langue » constituée d'images brutes :

« ...tali archetipi di riproduzione del linguaggio dell'azione, o tout court della realtà (che è sempre azione), si sono concretati in un mezzo meccanico e comune, il cinematografo. Esso non è dunque che il momento "scritto di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella realtà. Insomma il possibile e non meglio definito "linguaggio dell'azione" ha trovato un mezzo di riproduzione meccanica, simile alla convenzione della lingua scritta rispetto alla lingua orale. »¹⁸²

La réalité est donc langage, et le cinéma, son enregistrement, une langue écrite qui réélabore et réécrit le réel en renforçant son humanité par l'ajout d'une dimension *culturelle* et éventuellement poétique. En ce sens la tâche de l'auteur de cinéma est semblable à celle de l'écrivain : les deux utilisent un système de signes, mais la tâche est bien plus complexe pour l'auteur de cinéma :

« L'operazione espressiva, o invenzione dello scrittore, è dunque un'aggiunta di storicità, ossia di realtà, alla lingua : egli dunque lavora sulla lingua come sistema linguistico strumentale sia come tradizione culturale [...] per l'autore cinematografico, invece, l'atto che è fondamentalmente simile, è molto più complicato. Non esiste un dizionario delle immagini [...] l'operazione dell'autore cinematografico non è una, ma doppia. Infatti : egli I) deve prendere dal caos l'im-segno, renderlo possibile [...] II) compiere poi l'operazione dello scrittore : ossia aggiungere a tale im-segno puramente morfologico la qualità espressiva individuale... »¹⁸³

En fait l'écriture, cette forme de communication liée à la parole, et rien qu'à elle, n'est plus suffisante pour enregistrer une réalité qui a changé de forme, envahie par une culture qui a perdu les contenus humanistes, pour se décanter dans un ensemble d'éléments hétéroclites, qui jalonnent le quotidien et ses représentations. Au cinéma revient alors la tâche d'offrir des

¹⁸¹ Ibidem, p. 1514.

¹⁸² *Saggi sulla letteratura...*, p.1514.

¹⁸³ *Empirismo Eretico*, p. 169-170.

éléments de réflexion, comme un livre, en recomposant un sens du réel, une sorte de *valeur ajoutée* au réel, un nouveau mode d'étudier une réalité nouvelle:

« ...la vita si sta indubbiamente allontanando dai classici ideali umanistici e si sta perdendo nel pragma. Il cinematografo (con altre tecniche audiovisive) pare essere la lingua scritta di questo pragma. Ma è forse anche la sua salvezza, appunto perché lo esprime – e lo esprime dal suo stesso interno: producendosi da esso e riproducendolo »¹⁸⁴

Comme le monde classique trouvait son expression dans la littérature, le monde moderne semble s'exprimer pleinement dans le cinéma : c'est un univers technique, pragmatique, que le cinéma reproduit et exprime, car surtout il utilise le même langage et le même pragmatisme.

L'écriture et la parole ne sont plus suffisantes pour enregistrer une réalité qui est action et mouvement, le cinéma offre la possibilité de traduire cette réalité dynamique, par une réflexion sur la technique et son sens.

Le cinéma amène Pasolini à cette analyse de la réalité, de ses détails, comme éléments d'un système de signes qui doivent être composés pour communiquer un message à un public. Le regard de l'artiste ou du critique doit alors tenir compte du regard du spectateur et de son interprétation de l'image à différents degrés, ce qui l'engage sur la voie de la sémiologie, même si son utilisation de cette discipline a pu être considéré naïve par des spécialistes comme U. Eco¹⁸⁵. Comme d'habitude Pasolini utilise les catégories techniques selon sa propre signification, sans trop se soucier des définitions conventionnelles, ce qui l'oblige à revenir sur son discours, s'expliquer, parfois se modérer ou se corriger.

Sa sémiologie de la réalité revient surtout à théoriser le travail de metteur en scène à partir de sa propre expérience, peut-être trop subjective : il est, par sa formation trop conscient de l'architecture propre et significative de chaque scène, fruit d'un esprit éduqué à la représentation pictural, mais peut ne pas s'adapter à une théorie générale des rapports entre le réel et sa représentation cinématographique.

Le langage de la réalité, pour Pasolini, peut être codifié sémiologiquement, en ayant recours à la technique cinématographique, et en utilisant un code et un langage propres.

Dans « La lingua scritta della realtà »¹⁸⁶, Pasolini tente de délinéer une grammaire de la langue du cinéma la « *cine-lingua* », calquée sur l'exemple de la sémiologie. Cette langue *écrite* de la réalité serait articulée, - comme la langue écrite et orale - en deux niveaux : le cadrage serait

¹⁸⁴ Ibidem, p. 1515.

¹⁸⁵ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 281

¹⁸⁶ Ibidem, 198-226.

l'équivalent du monème, et les objets qui y sont reproduits, dits « *cinemi* » seraient l'équivalent des phonèmes :

« Non è vero che l'unità minima del cinema sia l'immagine, quando per immagine si intenda quel colpo d'occhio che è l'inquadratura : [...] l'unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che conpongono un'inquadratura. [...] Per quanto l'inquadratura sia dunque in dettaglio, essa è sempre composta di vari oggetti o forme o atti reali. Possiamo chiamare tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica, col nome di cinemi, per analogia appunto a fonemi. »¹⁸⁷

Ce langage serait dans son essence universel : les “*cinemi*” se présentent dans la réalité et n’ont pas de signification intrinsèque, ils se rapportent à l’expérience originelle de l’homme avant toute culture. Ce sont les signifiés des « *im-segni* », les images de cette réalité qui ont une signification culturelle : il construisent le sens du cadrage et expriment la créativité de l’auteur. L’ensemble des “*cinemi*” est le cadrage, qu’on pourra aussi appeler “*monemi*” .

Le cinéma est alors une construction syntactique culturelle qui utilise la réalité humaine et naturelle comme fondement :

« ...la lingua del cinema è uno strumento di comunicazione secondo il quale si analizza - in maniera identica nelle diverse comunità - l'esperienza umana, in unità riproduttrici il contenuto semantico e dotate di una espressione audiovisiva, i monemi (o inquadrature); l'espressione audiovisiva si articola a sua volta in unità distinte e successive, i cinèmi, o oggetti, forme e atti della realtà, che permangono, riprodotti nel sistema linguistico, - i quali sono discreti, illimitati, e unici per tutti gli uomini a qualsiasi nazionalità questi appartengano". Da ciò deriva[...]che: 1) la lingua del cinema è uno strumento di comunicazione doppiamente articolato e dotato di una manifestazione consistente nella riproduzione audiovisiva della realtà; 2) la lingua del cinema è unica e universale, e non hanno quindi ragione di esistere confronti con altre lingue: la sua arbitrarietà e convenzionalità riguarda solo essa stessa »¹⁸⁸

Dans le cinéma Pasolini voit la possibilité de rester immergé dans la réalité reproduite avant de la représenter : le cinéma décrit la réalité justement en tant que langage, diverse de la langue écrite et parlée, car celle-ci, fonctionnant par évocation et abstraction, garde l’écrivain dans une solution de continuité avec la réalité, une dissociation fondamentale.

Le cinéma exprime la réalité avec la réalité même, ce n’est pas un système de signes symboliques : au contraire des langues, les signes de la réalité renvoient à la vie, pas à une

¹⁸⁷ *Empirismo...*, op. cit., p. 202-203.

¹⁸⁸ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1511-1512.

signification. Ces signes « *iconiques, vivants, qui ne renvoient qu'à eux-mêmes* », sont « *l'objet réel, signe de soi-même* »¹⁸⁹.

Le cinéma n'est pas porteur (ou pas forcément, dans son essence) d'une idée du réel, mais le présente dans son identité et sa spécificité : comme dans la réalité, il n'existe pas dans le cinéma, l' 'arbre', mais « *...cet arbre-là, le poirier, le pommier ou le sureau...* »¹⁹⁰.

Cela signifie que la langue audiovisuelle représente la vie dans la distinction claire de ses formes, et montre alors son mystère, sa manifestation d'une nature essentiellement polysémique : la naïveté ne consiste pas à croire que le cinéma soit proche de la réalité et pour cela monosémique, mais à croire que la réalité même soit monosémique.

Le cinéma est donc une manière de rester au plus proche de la vie et du réel, mais en restant complètement conscient de cette proximité. Comme l'écriture a approfondi et complété la conscience de la langue orale, de la même manière le cinéma, langue écrite et codifiée du réel, rendra ce dernier plus compréhensible, et instaurera un rapport différent avec la réalité :

*« Il linguaggio della realtà, fin che era naturale, era fuori dalla nostra coscienza : ora che ci appare "scritto" attraverso il cinema, non può non richiedere una coscienza. Il linguaggio scritto della realtà ci farà sapere prima di tutto cosa sia il linguaggio della realtà ; e finira infine col modificare il nostro pensiero su di essa, facendo dei nostri rapporti fisici, con la realtà, dei rapporti culturali »*¹⁹¹.

Les techniques audiovisuelles fournissent la possibilité de développer la pensée d'une radicale mise en question de la réalité ; une *philosophie* qui, en interprétant le cinéma, reviendrait à repenser la réalité d'une manière complètement neuve, en faisant apparaître de nouveaux mécanismes expressifs.

Pasolini cherche la possible formulation d'une « ontologie empirico-pragmatique », il étudie la possibilité de disposer le sujet à appréhender le réel au-delà du signe, à déchiffrer les signes de la réalité comme écriture. Let il se demande si la réalité, à travers le cinéma, peut retrouver sa « *nature figurale* » archaïque, comme elle pouvait l'être pour l'homme préhistorique :

*« Il segno, col cinema – l'im-segno-, riacquista la sua arcaica forza del suggerire eideticamente, attraverso la violenza fisica della sua riproduzione della realtà ? »*¹⁹²

¹⁸⁹ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1494. C'est nous qui traduisons.

¹⁹⁰ *Empirismo...*, op. cit., p. 235. C'est nous qui traduisons.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 235

¹⁹² *ibidem*.

L' "im-segno" serait alors l'image originale brute, la perception globale et immédiate qui se présente à l'esprit, mais qui implique nécessairement une signification à cause de son rapport spécifique au sujet qui la regarde : c'est à dire que l' *im-segno* est en tant qu'il *apparaît*.

Son hypothèse trouve une affinité intéressante entre sa description sémiologique de la réalité et la phénoménologie de Husserl. Cette hypothèse serait destinée à donner un fondement scientifique à sa personnelle, et finalement poétique recherche ¹⁹³ :

*« Non è chi non veda, a questo punto, come la semiologia del linguaggio dell'azione umana – qui proditoriamente descritto –verrebbe poi a essere la più concreta delle filosofie possibili. E non è chi non veda, in conseguenza, quanto di comune avrebbe una simile filosofia, dovuta a una descrizione semiologica, con la fenomenologia : con il metodo di Husserl, magari lungo la linea esistenzialistica sartriana. Se non è una storia che il soggetto della filosofia fenomenologica sono 'io in carne e ossa', cioè sono io che decifro il linguaggio dell'azione umana o della realtà come rappresentazione »*¹⁹⁴

La sémiologie de la réalité serait une forme de phénoménologie, qui analyse les phénomènes tels qu'ils apparaissent à la conscience, mais dans ce cas il ne s'agit plus d'un sujet universel, mais d'un sujet particulier et contingent qui est l'artiste même : Pasolini. En effet, il essaie de concilier la phénoménologie de Husserl avec l'existentialisme sartrien : alors que la conscience chez Husserl est universelle, chez Sartre le sujet de l'expérience est toujours singulier et contingent.

Sa tentative de théorisation élargit le champ d'analyse, qui devient analyse de l'interprétation du réel, et donc plutôt proche de l'herméneutique que de la sémiologie :

*« ...il cinema non evoca la realtà, cioè la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono [...] esprime la realtà con la realtà [...] in qualsiasi momento, la realtà è "cinema in natura": manca soltanto una macchina da presa per riprodurla, cioè scriverla attraverso la riproduzione di ciò che essa è. Il cinema è dunque virtualmente un infinito piano sequenza: infinito come la realtà che può essere riprodotta da una invisibile macchina da presa [...] che cos'è la presenza? È [...] qualcosa che parla di se stessa [...] è un linguaggio. La realtà è un linguaggio. Altro che fare la semiologia del cinema': è la semiologia della realtà che bisogna fare! Il cinema è la lingua scritta di tale realtà come linguaggio »*¹⁹⁵

¹⁹³ Deleuze G., *L'immagine –tempo*, 1989, p.40-41 et 194-196.

¹⁹⁴ *Empirismo...*, op. cit., p.200.

¹⁹⁵ *Empirismo Eretico*, « La fine dell'avanguardia », op. cit., p.135.

Toute la phrase ne prend son sens que si l'on ne comprend le sens particulier du verbe "reproduire" : produire à nouveau, créer à nouveau, à partir de bribes de réalité, c'est-à-dire les objets considérés comme "im-segni", signifiants qui renvoient à la réalité, tout en étant réels. Tout art précédent utilisait des symboles de la réalité, des copies ou des métaphores, mais le cinéma est un art "métonymique", où la contiguïté des signes construit un sens qui dépasse celui du signifiant en tant que tel.

Après avoir analysé ce langage de la réalité en le ramenant à ses unités fondamentales, Pasolini revient sur le cinéma et son caractère dynamique : la réalité suit une temporalité propre, mais le cinéma aussi reconstruit le réel selon une temporalité reconstruite. L'amour de Pasolini pour le réel retrouve les lignes parallèles selon lesquelles cinéma et réalité se développent de manière analogique, et, de plus, la réalité devient compréhensible par le cinéma.

Dans l'interview « Battute sul cinema »¹⁹⁶ Pasolini explique l'importance fondamentale que le montage a dans sa vision du cinéma, parce que le montage met en relief et exalte la temporalité, dans le cinéma et dans la réalité.

Le réel peut être considéré, en utilisant le langage du cinéma, comme un « *plan-séquence continu et infini* »¹⁹⁷:

*« La mia visione del cinema come lingua è dunque una visione "diffusa" e "continua" : una riproduzione, ininterrotta e fluente, come la realtà, della realtà. Qui dunque il mio amore per la realtà abbraccia in astratto tutta la realtà, da cima a fondo, da capo a piedi : è una dichiarazione d'amore come atto di fede, imperterrita e teorica... »*¹⁹⁸

La temporalité du plan-séquence, son continuum, semble proche du continuum de la réalité naturelle, il est utilisé pour donner une impression de réalisme, pourtant, dans la conception de Pasolini, le plan-séquence passe à côté de la polysémie du réel : en essayant de rester proche de la réalité, le plan-séquence la trahit, la survole, l'ignore. Le plan-séquence ne fait que reproduire un certain point de vue sur la réalité, sans creuser dans sa signification, en la saisissant au premier degré, naïvement, et non pas comme un langage. Pasolini veut reconstruire la réalité et l'exalter par le montage, par l'attention aux détails :

« ...concepire il cinema come un infinito e continuo piano-sequenza non ha niente di naturalistico. Anzi ! Invece il piano-sequenza in concreto, nei singoli films, è un procedimento naturalistico [...] e quindi...naturale. Il mio amore feticistico per le "cose" del mondo, mi

¹⁹⁶ *Empirismo...*, 227-236 .

¹⁹⁷ *ibidem*, C'est nous qui traduisons.

¹⁹⁸ *ibidem*, p. 230.

impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una : non le lega un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola o le idolatra... »¹⁹⁹

Le montage opère une sélection de « *sintagmi viventi* »²⁰⁰, des unités minimales considérées significatives, et qui peuvent se coordonner et se recomposer dans la transposition pratique et concrète du cinéma, le film.

A cet égard Pasolini relève un double parallèle entre le cinéma et le film dans sa conception, d'un côté, et la dichotomie de De Saussure entre *langue* et *parole*. Les premiers termes sont posés en relation analogique aux deux autres : cinéma et *langue* sont entendus comme systèmes de signes qui codifient la langue, tandis que les films, comme la *parole*, concrétisent l'acte individuel et concret de l'expression personnelle :

« ...il Cinema è simile alla “Langue” mentre i Films corrispondono alle “Paroles” : in un ambito di stretta osservanza saussuriana, questo significa che solo i “Films” (come solo le Paroles) esistono, in pratica e in concreto, mentre il Cinema (come la Langue) non esiste : è semplicemente una deduzione astratta e normalizzatrice che parte dall'esistenza concreta degli infiniti Films (come Paroles) »²⁰¹

En fait le cinéma n'existe que dans les films, et à travers l'œuvre du montage devient possible la mutation et la réalisation : le cinéma capture le présent comme un potentiel et infini plan-séquence, qui est transformé par le montage dans un *présent historique* abolissant la continuité apparente du temps comme il se présente dans la réalité. Le temps est transformé par le montage, dans un développement temporel qui « *pour des raisons immanentes au moyens cinématographique et non par pour un choix esthétique, a toujours les modes du présent* »²⁰².

Le montage comme la mort, accomplit définitivement le destin de l'œuvre, conclue son infini présent, chaos instable et incertain de possibilités, en le transformant en « *un passé clair, stable, certain et donc linguistiquement bien descriptible* »²⁰³. Le montage donc opère sur l'infini plan séquence de la représentation du réel pour le recomposer dans une histoire et un récit compréhensible, comme d'ailleurs la mort le fait avec la vie :

¹⁹⁹ Ibidem, p. 230-231.

²⁰⁰ Ibidem, p. 239.

²⁰¹ Ibidem, p.253.

²⁰² ibidem, p.240.

²⁰³ ibidem, p. 241.

« ...bisogna dunque accettare la favola per forza. Il tempo non è quello della vita quando vive, ma quello della vita dopo la morte : come tale è réelle non è un'illusione e può benissimo essere quella della storia di un film »²⁰⁴

Le montage, comme la mort, transfère les actes de la vie hors du temps, les transforme dans un exemple qui est la meilleure condition pour les exprimer et permettre de saisir leur sens : la mort opère une synthèse rapide de la vie passée, en devient la lumière rétroactive, qui met en relief les moments essentiels en les rendant exemplaires, mythiques, ou simplement sensées.

Le cinéma alors renouvelle le langage mythique au sens de Eliade, comme *histoire exemplaire* située hors de l'horizon temporel ordinaire et renvoyant à un Sens caché, à une révélation :

« quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti a un oggetto, a una cosa, un viso, gli sguardi, un paesaggio, come se si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro [...] Parlo del sacro, cosa dopo cosa, oggetto dopo oggetto, immagine dopo immagine »²⁰⁵ (Il sogno del centauro).

En fait le poète passe de la langue écrite et parlée à celle de l'audiovisuel en traduisant toujours le même appel du sacré qu'il avait perçu dans la langue parlée déjà enfant, dans la langue de l'action reproduite dans l'image.

Pasolini en effet compose des mythes de la réalité : dans ses films les choses, signes de la réalité, (la réalité étant le signifié subjacent, *res*), deviennent *nomina*, signes d'eux-mêmes. La réalité, « dont la structure est la structure du langage »²⁰⁶ subit une « transsubstantiation sémantique »²⁰⁷ : le signe est consacré en passant d'un « contexte communicatif », dénotatif en sens barthien, sa fonction originaire et profane, à une visée expressive et mythique, connotative. Mais la signification mythique n'est jamais épuisée, mais toujours disponibles à une ré-production et ré-interprétation :

« In che cosa consiste la transustanziazione semantica di un segno quando questo passa dal campo comunicativo al campo espressivo ? Consiste specialmente in una sua infinitamente maggiore disposizione alla polisemia »²⁰⁸

Ces signes de la réalité acquièrent une polysémie par leur dialogue avec le réel et avec leur propre structure, sans être figés dans un moment spécifique du temps, mais en se transformant comme le langage le fait, par un rapport particulier avec celui qui les regarde :

²⁰⁴ ibidem, p. 247.

²⁰⁵ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1494.

²⁰⁶ *Empirismo...*, p. 258. C'est nous qui traduisons.

²⁰⁷ *Empirismo...*, p. 259.

²⁰⁸ *Empirismo...*, p. 260.

« Che la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale, come dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti il nostro corpo), mai, nulla, è rigidamente monosemico : al contrario quasi tutto è enigmatico perché potenzialmente polisemico »²⁰⁹.

On peut parler alors de « *ur code* », correspondant au code d'un mystérieux Codificateur produisant les langages multiples présent dans la nature et qui garantit leur origine commune, leur sens et leur possibilité de communiquer :

« ...la "res" è un "nomen" perché come tale va sentita o letta o decifrata. Resta, ripeto, il mistero del Cifratore. Un cattolico direbbe Dio che attraverso la polisemia infinita di un'infinità di "cose come parole" [...] si esprime »²¹⁰.

Umberto Eco²¹¹ lui reproche sa « naïveté sémiologique » en considérant les objets comme signes de la réalité en absence de tout référent, ce qui a l'effet d'invertir les finalités même de la sémiologie, qui consistent à « réduire éventuellement les faits de nature à phénomènes culturels, et non pas de reconduire les faits culturels à phénomènes naturels »²¹².

Pasolini, polémique et ironique, répond dans "Il codice dei codici"²¹³ que son intention a toujours été de commencer une « sémiologie de la réalité » comme philosophie capable d'interpréter le réel comme langage, ce qui implique une définitive et approfondie "acculturation" de la nature. Pour expliquer ce qu'il entend par « *ur codice* »²¹⁴, le code subjacent, il part du présupposé entièrement hypothétique, de l'existence d'un Dieu comme codificateur primaire et universel, qu'il définit de caractère védique-spinozien, c'est-à-dire immanent à la réalité, se manifestant par elle, sans finalisme téléologique et sans dualisme corps-esprit, le Dieu d'une doctrine immanente fruit de la raison. Son l'approche de la réalité est une *mystique* de la réalité. En fait il continue de parler essentiellement *en poète*, à partir d'un sentiment immédiat, physique, qui ne peut être rationalisé, mais qui demande à être *exprimé*, codifié, ritualisé. Pasolini ne perçoit la Révélation que comme dialogue à interpréter, tout en gardant le présupposé grec et chrétien d'un Dieu comme Verbe. Dans ce sens son amour pour la réalité et sa religiosité innée sont les présupposés de sa sémiologie de la réalité.

Pasolini veut démontrer que la réalité parle et se donne une signification à travers les choses et les hommes, dans un dialogue que « *les corps infini de la réalité fait avec soi-même* »²¹⁵, un langage premier qui parle dans les différents codes produits par l'activité humaine : peinture,

²⁰⁹ ibidem.

²¹⁰ Ibidem, p. 258.

²¹¹ Eco U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1985 p. 152-155.

²¹² Ibidem.

²¹³ *Empirismo...*, op. cit., p. 277-284.

²¹⁴ Ibidem, p. 281 .

²¹⁵ ibidem, p. 285.

écriture, musique, photographie, etc., en plus des langages multiples de la réalité dans son immédiateté.

Le « *ur code* », un code originaire et fondateur de tous les autres, doit exister dans la mesure où il serait autrement impossible pour l'homme de déchiffrer ces codes infinis et foisonnants, en l'absence d'un « *code des codes* », celui de la réalité, qui les garantit.

U. Eco reconnaît dans un écrit successif, la thèse pasolinienne de l'acculturation de la nature, par laquelle le vivre devient en soi-même parole, et la classe comme « *mystique de la pansémiotique* », où « *la réalité parle avec elle-même dans la mesure où la perception è une réponse à la signification que la réalité adresse à elle-même sous l'espèce de sujet qui perçoit* »²¹⁶.

Le cinéma comme langue écrite de la réalité retrouve ou veut retrouver le « *code des codes* », hiérophanie d'un Sens qui s'exprime dans la réalité où le sacré se manifeste par le langage de la vie et de l'action.

Pour remonter aux raisons qui poussent Pasolini non seulement à se dédier au cinéma, mais aussi à en élaborer une théorie, il faut mettre en relief son exigence de poursuivre une pensée et un langage en rapport intime avec le réel, et qui peut, à tout instant, l'aider à en dévoiler le mystère : le sacré, cette unité de présence et absence se dévoile à une conscience toujours à nouveau capable de l'accueillir. Ses textes doivent être étudiés comme tentatives d'élaboration conceptuelle d'une puissante intuition poétique. La volonté de démontrer comme le cinéma peut être la langue écrite de la réalité suit l'intention d'une pensée poétique qui rend à la conscience de sens de la perte du sacré. Son objectif est de proposer la réalité comme langage et comme hiérophanie, et selon cette perspective, le cinéma assume les mêmes caractéristiques du mythe, c'est-à-dire décrire les diverses formes à travers lesquelles le sacré se manifeste dans le monde.

²¹⁶ U.Eco, *Le signe*, Bruxelles, Editions Labor 1988, p 96. Umberto Eco reconnaît l'intérêt des intuitions de Pasolini, mais conteste leur scientificité, en les ramenant à la simple intuition du poète : « *Mais pour établir une métaphysique pansémiotique, point n'est nécessairement besoin d'un protagoniste divin. Il suffit que domine un sens de l'unité du Tout, de l'univers conçu comme un Corps se signifiant à lui-même. L'ultime avatar de cette pan-sémiotique, c'est dans la théorie de Pasolini sur les relations entre langage cinématographique et langage de la réalité que nous le trouvons (Pasolini, 1972:171-297). L'idée selon laquelle le langage filmique est la reproduction fidèle de la langue du réel constitue la formulation exacerbée d'une théorie de l'iconisme [...] Mais dire que toute la réalité, ans son essence physique, est signification est bien autre chose encore. Dans la perspective pasolinienne, tout objet avec nous entretenons des relations serait avant tout signe de lui-même : au « nomina sunt res » se substitue ainsi « res sunt nomina ». les choses constituent « le livre du monde, la prose de la nature, la prose de l'agir, la poésie de la vie...Ce chêne, là devant moi, n'est pas le "signifié" du signe - écrit - parlé « chêne », non, le chêne concret qui se présente à mes sens, est lui-même un signe. La réalité dialogue avec elle-même dans la mesure où la perception constitue la réponse à la signification, réponse que la réalité s'adresse à elle-même sous les espèces du sujet percevant.*

Les intéressantes suggestions de Pasolini peuvent, par certain côté, être rapprochées d'une phénoménologie de la perception conçue comme signification (cf. 5.3.2., III), par un autre encore de la théorie peircienne des objets-signes (cf. 5.5) Mais, du fait qu'elles sont formulées de manière tout émotionnelle, elles prennent un sens esthétique-métaphysique qui les place au rang de la mystique de la pan-signification. », p. 190-191.

L'amour de Pasolini pour la réalité est une forme de sa volonté de la posséder, et celle-ci ne s'exprime pas par le réalisme, mais par une sensibilité accrue à la poésie implicite et inexprimée du réel. Le cinéma, en tant un art jeune, peu codifié, peut attendre le mystère ontologique des choses. Sa réalité est ambiguë, sacrée, mystérieuse, mais jamais "naturelle", assurée, fait brut. L'influence de la pensée de M. Eliade est évidente, comme l'explique aussi Conti Calabrese, que nous reprenons à notre compte :

« L'obiettivo di Pasolini è di proporre il linguaggio in quanto realtà come ierofania, prospettiva secondo cui il cinema dovrebbe assumere le identiche caratteristiche del mito e cioè descrivere le varie forme in cui il sacro si manifesta nel mondo. È evidente allora che dalla eliadiana concezione del mito Pasolini trae alimento nell'esposizione di quella che sarebbe dovuta essere una "semiologia generale della realtà". Il progetto rimane incompiuto, ma è possibile rintracciarne la struttura enucleandone gli elementi riconducibili alle teorie di Eliade »²¹⁷

Pasolini dans *Descrizioni di descrizioni* avait fait la recension du livre de Eliade *Mito e realtà*, - Eliade est d'ailleurs cité comme source pour Médée dans l'interview avec J. Duflo²¹⁸ - et dans ce livre on trouve explicitement une vision de la réalité comme langage, qui a sûrement été - avec les autres œuvres de Eliade - le support de la réflexion de Pasolini :

« L'uomo delle società in cui il mito è cosa vivente, vive in un mondo "aperto", anche se "cifrato" e misterioso. Il Mondo "parla" all'uomo e, per comprendere questo linguaggio, basta conoscere i miti e decifrare i simboli [...] Il Mondo non è più una massa opaca di oggetti arbitrariamente gettati assieme, ma un Cosmo vivente, articolato e significativo. In ultima analisi, il Mondo si rivela come linguaggio... »²¹⁹

Pour Pasolini l'aliénation de l'homme à son monde commence quand Jason commence à regarder la réalité dans une perspective utilitariste, comme un objet insignifiant, alors que Médée meurt avec sa vision barbare et sacrée du monde. Ainsi la prêtresse barbare, - qui a subi une acculturation au contact de Jason et sa rationalité technique,- se retrouve seule, sur une vaste étendue de terre craquelée, brisée, éloignée de son monde sacrée ; elle appelle désespérément les divinités naturelles avec lesquelles elle ne communique plus :

« Cosa cerca in quella terra sconosciuta ? Cerca il "sacro" che ha abbandonato nella Colchide, e il cui sentimento è cessato di colpo con l'apparizione "carnale" di Giasone ... »²²⁰

*« Aah ! parlami Terra, fammi sentire la tua voce ! Non ricordo più la tua voce !
Parlami Sole !*

²¹⁷ Conti Calabrese, op. cit., p. 78-79.

²¹⁸ Il sogno di un centauro, *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 864.

²¹⁹ Eliade M., op. cit., p. 175.

²²⁰ *Per il cinema*, "Medea", I, op. cit., p. 1235.

*Dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce ?
[...]*

Non sento più quello che dite... »²²¹

²²¹ *ibidem*, p. 1279.

5. Le choix d'être présent

A partir de 1960 Pasolini commence la collaboration avec les journaux, avec une revue communiste *Vie nuove* dans laquelle il tient une rubrique de correspondance avec les lecteurs dont le titre est "Dialoghi con Pasolini", qu'il continuera jusqu'en 1965. La nature de la rubrique consistait à répondre aux questions les plus diverses, mais toujours à partir d'un public assez homogène de jeunes et de communistes. Le rapport qui s'établit est une confrontation et un dialogue, dans lequel il met en questions son rôle d'intellectuel et son marxisme hétérodoxe, tout en gardant un ton pédagogique face aux problèmes posés par les lecteurs, même en face des lettres haineuses de la part de bien-pensants scandalisés ou de marxistes intransigeants qui le désapprouvent¹.

La collaboration devient ensuite de plus en plus difficile à mesure que sa pensée se radicalise contre la société de consommation et le nivellement culturel qu'il commence à percevoir clairement, tandis que les positions du parti communiste se rigidifient autour d'une orthodoxie prolétaire, tout en élargissant sa base électorale à la classe moyenne et aux intellectuels.

De 1968 à 1970 Pasolini écrit sur une revue de grande diffusion *Il Tempo*, avec une rubrique appelée "Il Caos", ce qui atteste de sa notoriété, même accompagnée d'une réputation sulfureuse. Ici il ne s'agit plus de dialogues avec les lecteurs, mais d'interventions régulières sur des questions d'actualité dans une période clé de l'histoire italienne récente, dans laquelle mûrissent tous les thèmes des écrits "*corsaires et luthériens*" de la période successive.

A partir des années 70 l'activité journalistique de Pasolini s'intensifie, les articles se multiplient et touchent presque tous les sujets, société, politique, sans pourtant oublier la littérature et l'art, souvent pour étayer et expliciter son propre travail cinématographique et ses fondements idéologiques et intellectuels. Il écrit sur plusieurs journaux à grande diffusion, tel *Il Corriere della sera*, *Il Mondo*, *Paese sera*, *Tempo illustrato*, *L'espresso*, sur des sujets apparemment occasionnels, mais qui reprennent inlassablement les mêmes thèmes qui provoquent sa passion, voire sa fureur.

Pasolini commence à écrire dans le *Corriere della sera* en janvier 1973, quand Piero Ottone est appelé à la direction du journal² ; ce dernier avait compris que les changements intervenus après 1968 exigeaient un point de vue plus complexe, qui pouvait faire du journal l'interface

¹ Pasolini, *intellettuale del dissenso*, op. cit., p. 24.

² Siciliano Enzo, *Pasolini, una vita*, op. cit., p. 214.

entre le pays réel et le pouvoir politique. La nouvelle rubrique « Tribuna aperta » voulait promouvoir le débat public et les manifestations individuelles de la pensée en tant qu'éléments de la dialectique politique, et cela dans un quotidien qui n'avait jamais dérogé auparavant à une forme de conservatisme éclairé de la bourgeoisie du nord de l'Italie. Divers écrivains participèrent à cette « tribune » : Moravia, Calvino, Sciascia, Natalia Ginzburg, contribuant à la circulation des idées et à une nouvelle audace transgressive. Pasolini, dans sa solitude polémique, contribua à cette nouvelle parole par ses remarques "hérétiques", stimulant la confrontation des idées dans un journal dont il ne partageait pas les convictions.

La collaboration de Pasolini avec le *Corriere della Sera* commence le 9 décembre 1973 et ne sera interrompue qu'à la mort de l'écrivain en novembre 1975. Et il poursuit dans le même temps la collaboration avec les autres journaux. Ces interventions sont rassemblées dans deux volumes: le premier *Scritti Corsari* contient les articles publiés de janvier 1973 à février 1975 principalement dans le *Corriere* mais aussi dans d'autres journaux, quelques recensions littéraires et des interviews.

Le second volume, *Lettere Luterane*, est un recueil assemblé surtout après la mort de l'auteur par sa nièce Graziella Chiarocci, sur la base des indications laissées par l'écrivain, qui en avait même précisé le titre sur le dossier contenant les articles à publier. *Lettere luterane* comprend en première partie le pseudo-traité pédagogique "Gennariello", dont nous avons déjà parlé, ainsi que les articles et les interventions qui ponctueront les derniers mois de sa vie.

La stratégie de ce journal conservateur visait évidemment à augmenter la nombre de copies vendues en élargissant son public vers la gauche, en utilisant la veine polémique de Pasolini, sa *présence*, sa capacité à attirer l'attention et à se servir des médias. Pasolini avait le talent de savoir valoriser ses textes, de les rendre problématiques et surprenants, si bien qu'il furent souvent placés en première page. Il en était conscient, et avait déjà justifié dans les pages de *Il Tempo*, en 1968, cette forme de cynisme qui lui permettait d'utiliser les médias dont pourtant il ne cessait de dénoncer l'asservissement au pouvoir bourgeois :

«Bisogna approfittare del tipo di produzione attuale, finché non ce ne sarà un'altra [...] Io approfitto delle strutture capitalistiche per esprimermi: e lo faccio, perciò, cinicamente (verso le figure pubbliche dei miei "datori di lavoro", non verso la loro identità personale)»³

Souvent les titres de ses articles sont changés par la rédaction du journal, pour en accentuer le côté polémique et l'attractivité, les exigences de vente primant sur la précision du langage.

³ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1096-1097.

Ainsi "Le discours des cheveux", reporté dans *Scritti corsari*, fut publié dans *Le Corriere* sous le titre "Contre les cheveux longs"⁴, ou "Analyse linguistique d'un slogan" devint " Le slogan fou des jeans Jésus"⁵, ou encore "Le coït, l'avortement, la fausse tolérance du pouvoir, le conformisme des progressistes" se muta en "Je suis contre l'avortement"⁶, et ainsi de suite. Il est clair que le titre plus littéraire ou plus précis que Pasolini souhaitait était transformé par la rédaction en un titre-slogan, synthétique et direct, pour accentuer la théâtralité de la polémique. D'ailleurs un des premiers articles du recueil traite justement de l'analyse d'un slogan, montrant bien que Pasolini reconnaît sa participation à l'industrie culturelle, et en analyse le fonctionnement. Pour lui le slogan est :

«...l'unico caso di espressività – ma di espressività aberrante – nel linguaggio puramente comunicativo dell'industria" »⁷

Dans la logique rigide du monde industriel, purement pragmatique, le langage n'a de fonction que communicative. Le slogan, par contre, prétend à l'expressivité, à la communication d'un sens, mais cette expressivité en est finalement la négation même :

« Lo slogan infatti deve essere espressivo, per impressionare e convincere. Ma la sua espressività è mostruosa perché diviene immediatamente stereotipa, e si fissa in una rigidità che è proprio il contrario dell'espressività, che è eternamente cangiante, si offre a un'interpretazione infinita. »⁸

Transformer les titres des articles de Pasolini en slogan souligne le danger pour son écriture de se transformer en attraction, le stéréotype de *l'écrivain maudit* prenant le pas sur le contenu de critique radicale de la société développée. Même si ses écrits ne sont pas particulièrement originaux (Pasolini reprends des analyses déjà connues), son écriture répandait et rendait accessible à un large public pour la première fois ces discours. Comme le dit Alfonso Berardinelli, Pasolini

« ...è almeno in parte riuscito a salvare l'onore della nostra cultura letteraria, spesso così manieristica e di ristrette vedute. Ciò che anche qui colpisce in Pasolini è il colore livido e luttuoso delle sue constatazioni e dei suoi rifiuti, la tensione esasperata della sua razionalità, una disarmata mancanza di umori ironici e satirici. La forza degli Scritti corsari è anzitutto nella realtà emotiva e morale di questo lutto. »⁹

⁴ *Ècrits corsaires*, op. cit., p. 25.

⁵ *ibidem*, p. 34.

⁶ *ibidem*, p.143.

⁷ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1096

⁸ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 12.

⁹ A.Berardinelli, *Scritti corsari*, op. cit., p. XI

Le recueil reste, étonnamment, cohérent et hétérogène, porté par l'attitude ambiguë de l'auteur qui se met en scène comme figure tour à tour de *bouc émissaire* et de *censeur de mœurs*, sorte de Savonarole des temps modernes. Tour à tour, il se pose en victime, ou en accusateur d'un Système qui phagocyte toute opposition, et cherche à lui échapper en glissant entre passions et contradictions:

« È questa saggistica politica d'emergenza la vera intenzione letteraria degli ultimi anni di Pasolini. Si fonda sullo schema retorico della requisitoria, ed è la grande oratoria di accusa e di autodifesa pubblica di un poeta »¹⁰

Dans la "Nota introduttiva" de 1975 à *Scritti Corsari*, Pasolini explique les présupposés qui permettent de comprendre et reconstruire l'œuvre:

« La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere i passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve sostituire le ripetizioni e le eventuali varianti (o altrimenti accipire le ripetizioni come delle appassionate anafore) »¹¹

En fait, les textes de Pasolini doivent être lus avec l'ensemble des autres textes de la même période: ils se renvoient l'un l'autre, de *Empirismo eretico* (1972) à *Transumanar e organizar* (1971) de *La trilogie de la vie* (1975) à la dernière partie de *La nuova gioventù* (1975), de *Descrizioni di descrizioni* (1979) à *Petrolio* (1992), son œuvre étant conçue comme un ensemble dont les parties se renvoient l'un l'autre.

Pasolini était conscient du contenu contradictoire ou paradoxal de ses écrits, de leur élan polémique : au nom de la raison même, ils dépassaient volontiers les limites de la logique linéaire. L'auteur ne travaille sur aucune unité de style ou de genre, mais plutôt sur quelques thématiques centrales, qui se retrouvent d'un article à une interview, d'un film à une poésie, à l'idée ultime d' "*œuvres transtextuelles*", comme les définit W. Siti :

« Opere pubblicate separatamente ma che devono essere lette insieme, come se appartenessero a un unico Indice »¹²

Pasolini pratique une écriture du non-fini, constituée d'allusions et de renvois, d'auto-citations et de références, qui dépendent essentiellement de l'attitude globale de l'auteur envers la culture et la lecture: pris d'une espèce de boulimie de la lecture, il ne termine pas toujours ses

¹⁰ ibidem, p. XII.

¹¹ *Scritti corsari*, op. cit., p. 1.

¹² W. Siti, "L'opera rimasta sola", in Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, a cura di W.Siti, Milano, Mondadori, 1999, p. 1908.

lectures, s'absorbe dans le projet d'une nouvelle œuvre à partir d'une illumination sans la porter jamais à exécution, dans une constante confusion des genres, de vie et d'écriture, de pensée et d'action:

« Fino ai primi anni '60 le cartelle che Pasolini preparava per i propri scartafacci sono ordinatissime [...] A partire dalla metà degli anni '60 si ha l'impressione che la cura dei materiali diminuisca; l'ordine in cui sono conservate le redazioni non è più così chiaro; la soglia che divide il pubblicabile dal non pubblicabile si fa meno netta; spesso ai versi si mescolano articoli per i giornali ed altri pezzi su commissione; come se l'esterno avesse invaso il laboratorio, come se il rapporto coi media avesse infranto un'unità felice, una buona coscienza di sé come creatore" »¹³

Pasolini écrit poussé par une passion qui lui fait commencer mais aussi arrêter son travail en suivant toute sollicitation extérieure, dans une volonté d'action et réaction, une passion qui le porte un peu plus loin de toute idéologie.

Ainsi l'œuvre des dernières années de sa vie est essentiellement un laboratoire, le lieu d'essai et d'invention, de confusion et de recherche. Et c'est encore W. Siti qui décrit le mieux le bouillonnement de cette œuvre:

« ... una "poesia transgenerica" intesa come un abnorme macrotesto che comprenda sotto la propria legge formale versi, saggi, narrativa, teatro. Se guardiamo a Petrolio, alle sue indicazioni cronologiche precise e contraddittorie, all'uso irrazionale e aleatorio dei meccanismi narrativi, potremmo legittimamente catalogarlo come "poema in forma di romanzo"; la verità degli Scritti Corsari e Lettere Luterane vale come "gesto poetico" che solo può rispondere à un'impasse conoscitiva e che ha nel paradosso la sua principale figura retorica (non per nulla le Luterane si chiudono con tre pseudosonetti costruiti sul paradosso) »¹⁴

Son premier article « Contro i capelli lunghi » du 7 janvier 1973 sortait tout de suite des catégories habituelles progressisme/conservatisme auxquelles le *Corriere* voulait donner une tribune. Son interprétation du fascisme au fil des divers articles dans les deux années qui suivirent déclencha les réactions les plus diverses. Pour Pasolini le fascisme dépassait son statut de *choix politique*, et définissait plutôt une attitude culturelle et civilisationnelle, un sens bien plus large, qui n'avait plus grand chose à voir avec le parti politique habituellement diabolisé (*Movimento Sociale Italiano*, héritier du parti fasciste).

¹³ W. SITI, *L'opera rimasta sola*, op. cit., p. 1935.

¹⁴ Ibidem, p. 1939.

Cet article marque aussi le glissement du discours de la confrontation entre les classes sociales au conflit entre générations: Pasolini, qui, encore quelques années plus tôt dialoguait avec sa propre génération, se rend compte maintenant qu'il appartient définitivement à une génération précédente, et foncièrement différente. Il appartient désormais à la génération des *pères*, de ceux qui laissent leur monde en héritage, et non plus de ceux qui le reçoivent:

« È arrivato il momento della mia vita in cui ho dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri »¹⁵

Cette nouvelle conscience de l'âge s'accompagne aussi de la déception du marxiste qui attendait la révolution par la lutte des classes, une révolution portée par les ouvriers et par les prolétaires, tandis qu'elle était arrivée portée par les étudiants, les fils d'une classe moyenne qui se révoltent surtout contre l'ordre moral et civil constitué par leur père, plutôt que contre une structure de classe politique et économique. Ses attaques contre le mouvement étudiant ne sont pas qu'une provocation, mais aussi l'expression d'une déception et la conscience que l'horizon qui s'ouvrait au-delà de ce mouvement ne pouvait que confirmer la définitive victoire du nivellement des mœurs et de la moralité amené par le capitalisme consumériste :

« Per questo provoico i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese »¹⁶

Ce nivellement de la société sur le modèle petit bourgeois fait que Pasolini regarde les mouvements de ces années plutôt comme une "guerre civile" que comme une révolution au sens marxiste: la bourgeoisie combat contre elle-même, de l'intérieur, dans l'affrontement des générations :

« ...Guerra Civile o Rivoluzione ? [...] Gli studenti stanno facendo oggi la Guerra Civile, non la Rivoluzione : e si tratta semplicemente di una lotta della borghesia contro se stessa [...] allo scopo di fare delle riforme : si tratta cioè della borghesia giovane e buona che si batte contro la borghesia vecchia e cattiva... »¹⁷

Et c'est pour cette raison que Pasolini ne peut pas approuver le mouvement étudiant (mais ses positions seront souvent floues et contradictoires).

Ce qui relie ses œuvres du début des années 70 à sa mort, est une sorte d'urgence face à une Apocalypse vue comme imminente, qui le pousse à revenir inlassablement sur les mêmes

¹⁵ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 5.

¹⁶ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 158.

¹⁷ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1634.

thématiques, sur les mêmes sujets, de manière obsessionnelle, avec peu de variations d'un texte à l'autre, d'un ouvrage à l'autre, d'un film à l'autre: la mutation anthropologique des italiens, guidée par la société de consommation ; le développement capitaliste qui ne coïncide pas avec le progrès ; le vide de pouvoir créé par la Démocratie Chrétienne, incapable de comprendre son monde ; la renonciation de l'Église Catholique à son statut de guide spirituel ; l'hédonisme sexuel qui confond liberté et égoïsme individualiste.

Son désespoir face à cette Apocalypse annoncée se manifeste déjà dans *Transumanar et organizzar*, où ses vers deviennent plus longs, comme dans une accumulation de tensions et d'idées qui n'arrivent pas à trouver d'interlocuteur, ni pour la poésie ni pour ses essais :

« Sarò diviso: tacito e ufficiale, nell'agire, critico e solo nello scrivere poesie. Non è questa separazione che si è sempre voluta – forse giustamente? »¹⁸

Au début des années 70 Pasolini était isolé dans le milieu littéraire, comme le rappelle Fortini:

« Intorno al 1970-72 Pasolini, agli occhi di gran parte della gioventù studentesca, era uno scrittore de l'establishment, completamente integrato, considerato con benevolenza ma, in quanto poeta, ostentatamente ignorato »¹⁹

La collaboration avec *Il Corriere* lui permettra de s'imposer à nouveau dans le paysage intellectuel de ces années, d'œuvrer de l'intérieur de l'industrie culturelle et d'être reconnu dans son rôle d'artiste et de polémiste.

Après son article sur le résultat du référendum sur le divorce du 10 juin 1974 « Gli italiani non sono più quelli » les réactions se firent passionnelles, comme l'avait envisagé le directeur de *Il Corriere*, Piero Ottone. La conviction de Pasolini était en fait que la victoire du « non » à l'abrogation de la loi sur le divorce ne représentait pas une victoire du progressisme contre le conservatisme, mais entérinait la mutation anthropologique des italiens, au-delà aussi bien du fascisme traditionnel que du progressisme socialiste.

Face à une gauche unanime dans la célébration de la nette victoire de la modernité sur le conservatisme catholique, l'analyse de Pasolini est bien plus circonstanciée. En réalité, Pasolini regardait plus loin dans les causes et dans les conséquences de ce vote : l'Italie entrait dans la modernité par l'oubli de sa culture sans avoir encore pu en élaborer une nouvelle et originale:

¹⁸ *Transumanar e organizzar*, op. cit., p. 85.

¹⁹ *Attraverso Pasolini*, op. cit., p. 200.

« ...i ceti medi sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati: i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non "nominati") dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano. È lo stesso Potere – attraverso lo "sviluppo" della produzione di beni superflui, l'imposizione della mania del consumo, la moda, l'informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) – a creare tali valori, gettando a mare cinicamente i valori tradizionali e la Chiesa stessa che ne era il simbolo »²⁰

Dans *L'Unità* du 12 juin 1974, Maurizio Ferrara accuse Pasolini d'irrationalisme²¹ et d'esthétisme qui auraient défiguré la société italienne. D'après Ferrara les critiques de Pasolini, qui accusait plus facilement qu'il ne s'expliquait, possédaient un substrat inconscient moraliste et enragé: sa réalité psychologique oblitérait souvent la réalité effective, sa défiance à l'égard de la bourgeoisie en entérinait l'importance, la transformait dans un modèle de vie sans issue et sans espoir. Mais il faut considérer que l'idéologie chez Pasolini n'est jamais un ensemble structuré et monolithique, mais essentiellement contradictoire, fondée sur le sens commun et une lecture concrète de la réalité, où se délimitent les responsabilités collectives ou individuelles.

Sa nostalgie du monde rural préindustriel a aussi été pointée comme preuve de son conservatisme réactionnaire, déchainant d'autres polémiques²², et c'est en cela que la parabole pasolinienne atteignait son but pratique, redéfini sans cesse à travers les décennies de poésie, de critique, de cinéma: l'activité journalistique n'était pas marginale, mais exprimait le besoin de faire apparaître l'âpreté de son refus, son abjuration du monde, son obsession de l'urgence de faire participer les autres à ses déchirements

5.1. Le Nouveau Pouvoir de la société de consommation

C'est à partir de sa vocation pédagogique, de sa volonté de se rapprocher des jeunes italiens que Pasolini prend conscience de la profondeur du changement qui affecte l'Italie et en défigure la culture.

²⁰ *Scritti corsari*, op. cit., p. 40.

²¹ *ibidem*, p. 45-46.

²² cf.: par exemple les deux articles de *Scritti corsari* où Pasolini répond aux critiques de Calvino, Moravia, et Ferrara, p. de 51 à 64, dont il sera question plus loin, ch.

Un des thèmes qui ressortent fréquemment est celui de l'analyse de la culture des jeunes italiens dans les transformations du boom économique du début des années 60. Son jugement dans *Vie nuove* n'est pas encore la vision pessimiste et la condamnation presque totale des écrits des années 70, plutôt une confiance optimiste dans une nouvelle génération capable de régénérer les forces d'une nation qui entre dans la modernité brusquement et sans préparation.

Pasolini va changer d'idée dans les années suivantes, au fur et à mesure qu'avance sa perception et son analyse du génocide culturel qui frappe les cultures particulières et les rend conformes à un modèle petit bourgeois :

« Metà e più dei giovani che vivono nelle borgate romane, o insomma dentro il mondo sottoproletario romano, sono, dal punto di vista della fedina penale, onesti. Sono anche bravi ragazzi. Ma non sono più simpatici. Sono tristi, nevrotici, incerti, pieni di un'ansia piccolo-borghese ; si vergognano di essere operai ; cercano di imitare i 'figli di papà', i 'farlocchi'. Sì, oggi assistiamo alla rivincita e al trionfo dei 'figli di papà'. Sono essi che oggi realizzano il modello-guida »²³

Ce dont il est question c'est le modèle de référence, qui selon les études de Walter Runciman²⁴ (que Pasolini probablement connaissait) définit la perception qu'un individu ou un groupe a de son statut social par rapport aux autres groupes. Dans le génocide culturel des années 60 la perception de l'estime de soi porté par le modèle de référence ouvrier est en train de se désagréger, à cause de la présence envahissante d'un modèle bourgeois. Cela ne peut que produire une augmentation de la violence à tous les niveaux de son expression sociale, comme Pasolini constatera et analysera dans les écrits des années 70.

Son opinion sur les jeunes contestataires et idéalistes change profondément après le mouvement étudiant de 1968, duquel Pasolini aura une interprétation globalement négative. Dans le texte poétique de "Il PCI ai giovani!", en 1968²⁵, suivi par l'"Apologia"²⁶, Pasolini prend position contre ce mouvement, dans des vers chargés de l'émotion du moment, donnant une interprétation de son contenu politique et social qui a ensuite été récupérée par la droite la plus réactionnaire, voire fasciste.

En fait il interprète les affrontements entre la police et les étudiants à Valle Giulia différemment des gauches orthodoxes, et considère que les étudiants représentent in fait les revendication d'une classe privilégiée qui n'aspire qu'à imposer un modèle bourgeois et

²³ *Saggi sulla politica e ...*, op. cit., p. 678.

²⁴ *Relative Deprivation and social justice* (1966), Gregg Revivals, 1993.

²⁵ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 151.

²⁶ *ibidem*, p. 156.

consommériste par la revendication d'un pouvoir et d'une modernité qui se situe à l'intérieur même de l'horizon bourgeois :

*« Smettetela di pensare ai vostri diritti,
smettetela di chiedere il potere.
Un borghese redento deve rinunciare a tutti i suoi diritti,
e bandire dalla sua anima, una volta per sempre,
l'idea del potere....
[...]
Così parlando,
chiedete tutto a parole,
mentre, coi fatti, chiedete solo ciò
a cui avete diritto (da bravi figli borghesi):
una serie di improrogabili riforme,
l'applicazione di nuovi metodi pedagogici,
e il rinnovamento di un organismo statale »²⁷*

Les réformes demandées et le nouvel ordre ne sont plus qu'un passage de pouvoir entre générations, et perdent toute charge révolutionnaire au sens marxiste.

La police, force de l'ordre et instrument du pouvoir capitaliste, est, par contre, composé d'hommes du peuple, fils d'artisans et de paysans, qui n'ont pas eu le privilège d'accéder aux universités, et qui se tiennent à des valeurs traditionnelles, bien sûr, mais des valeurs qui deviennent révolutionnaires dans une atmosphère de conformisme contestataire qui vide de tout sens les revendications qui ne visent qu'à une intégration bourgeoise :

*« Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti!
Perché i poliziotti sono figli di poveri.
Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.
[...]
Hanno vent'anni, la vostra età, cari e care.
Siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione della polizia.
Ma prendetevela contro la Magistratura, e vedrete !
I ragazzi poliziotti
che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione
risorgimentale)
di figli di papa, avete bastonato,
appartengono all'altra classe sociale.
A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento
di lotta di classe : e voi, amici (benché dalla parte
della ragione) eravate i ricchi, mentre i poliziotti (che erano dalla parte
del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque,
la vostra !... ».²⁸*

D'un point de vue marxiste, l'utopie d'une société communiste rend caduque toute idée de pouvoir de l'homme sur son semblable, tandis que les réformes revendiquées par les étudiants ne peuvent que reproduire de nouvelles formes de pouvoir, dans une société, finalement, aussi

²⁷ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 154.

²⁸ *ibidem* p. 152.

lointaine des idéaux marxistes que toutes les précédentes. Les affrontements de Valle Giulia sont des affrontements de *classes* dans la mesure où ils opposent effectivement deux diverses classes sociales, mais cette fois l'échelle des valeurs, par rapport à la vision marxiste pasolinienne semble renversée : le sens de l'histoire demande la victoire des pauvres et des opprimés, la redistribution des richesses et des pouvoirs au plus grand nombre, tandis que dans cette étrange (pour Pasolini, dans ce cas) situation, ce sont plutôt des jeunes privilégiés, "*i ricchi*", qui se rebellent, et les classes populaires de travailleurs enchaînés à leurs contraintes sociales, "*i poveri*", les policiers, qui défendent l'ordre même qui les opprime. La raison et le tort, par rapport à une philosophie de l'histoire qui a déjà décidé de son but et de sa justice, sont renversés: la révolution marxiste et la société communiste s'éloignent d'autant.

Pasolini voyait, bien avant que cela ne devienne un poncif, que la révolte des étudiants n'était qu'une contestation *interne* au Nouveau Pouvoir, visant finalement à une plus rapide et extensive diffusion des modèles soi-disant "progressistes", mais porteurs plutôt d'un nouveau fascisme sournois et totalisant, un Pouvoir qui prétend proposer un modèle de société unique et universel.

En renversant les catégories habituelles utilisées par la gauche, Pasolini s'oppose à l'idéologie de la contestation à tout prix, et propose comme exemple de *désobéissance* le cas d'un jeune policier, Vincenzo Rizzi, qui se suicide à cause de sa responsabilité dans la fuite d'un prisonnier. Son cas lui semble emblématique d'une conscience qui conserve les valeurs traditionnelles d'attachement aux devoirs et de sens de la responsabilité, qui semblent faire défaut à sa génération :

« Ho chiamato altrove [...] questo episodio un episodio di obbedienza. Obbedienza a una serie di norme, e quindi di valori, che definiscono una cultura ora scomparsa [...] Queste norme e questi valori erano tradizionali. Appartenevano cioè realmente a un universo popolare che, attraverso essi, si era creato un modo di essere ormai funzionante da secoli. Nel tempo stesso però, tali norme e tali valori, assunti dal potere, venivano alienati e reimposti attraverso la repressione poliziesca di carattere clericofascista... »²⁹

Les jeunes contestataires du mouvement étudiant dans leur volonté de rébellion ne sont en fait que le produit spécifique de la société de consommation, qui cherche à imposer de nouvelles règles et de nouvelles valeurs. Leur désobéissance aux valeurs anciennes du monde pré-consumériste, n'est qu'une forme de nouvelle obéissance au Nouveau Pouvoir qui cherche à s'imposer, à travers cette lutte interne et fratricide de la bourgeoisie avec elle-même :

²⁹ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 99

« ... Vincenzo Rizzi era un ragazzo "obbediente". Cosa, questa, assolutamente originale in un mondo di "disobbedienza". "Disobbedienza retorica" (quella creata e manovrata dal potere come contraddizione a se stesso e soprattutto come garanzia di modernità, assolutamente necessaria al consumo) e "disobbedienza reale" (quella degli sparuti gruppi rivoluzionari e di una enorme massa di criminali) »³⁰

Dans le jugement de Pasolini, la désobéissance aux valeurs du Nouveau Pouvoir n'est donc que le fait de quelques extrémistes et de beaucoup de criminels? Non, mais il se propose de redéfinir le sens du mot "obéissance", se refuse à considérer le nouveau conformisme de la contestation comme une désobéissance: il lui oppose plutôt les valeurs anciennes (celles "*des policiers ou des militaires qui, visiblement, sont les seuls à garder une certaine grâce italienne d'antan*"³¹, celles de son père d'ailleurs): "*l'honneur, la confiance l'amitié, l'homoséros*"³², *la virilité, la dignité*"³³

L'obéissance à ce valeurs anciennes pré-consuméristes est alors la véritable désobéissance, par la force d'un nouveau paradoxe, dont Pasolini est coutumier, et il n'hésite pas à s' "*émouvoir et [...] admirer la "forme" de l'obéissance*"³⁴.

Les jeunes contestataires sont en réalité plus bourgeois qu'avant, dans la mesure où la bourgeoisie n'est plus qu'une classe sociale, mais elle est porteuse de ce Nouveau Pouvoir consumériste totalisant et transnational qui prétent englober l'humanité même :

« *Questo potere non è più quello del Vaticano, né quello della Democrazia Cristiana e dei suoi notabili; non è nemmeno quello dell'esercito o della polizia, sebbene siano onnipresenti. È un un potere che sfugge persino alla grande industria, dal momento che la transnazionalità dell'industria "nazionale" ha spostato i veri centri di decisione attinenti allo sviluppo, alla produzione, agli investimenti[...] Questo potere risiede nella totalizzazione stessa dei modelli industriali: come dire una sorta di conquista globale della mentalità tramite l'ossessione di produrre, di consumare, e di vivere in conseguenza. Essendo un potere isterico, tende a massificare i comportamenti (essenzialmente il linguaggio del comportamento), a normalizzare gli spiriti con la semplificazione frenetica di tutti i codici, e specie con la "tecnicizzazione" del linguaggio verbale...* »³⁵

Le Nouveau Pouvoir, cette nouvelle forme de fascisme ne concerne pas que des institutions (que la critique de Pasolini n'épargne pas pour autant), il s'insinue dans les mœurs, dans les

³⁰ ibidem, p. 100.

³¹ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 117.

³² on traduit par ce mot l'italien "omoerotia", mot que Pasolini invente pour indiquer l'amitié entre hommes teinte d'une composante érotique.

³³ ibidem, p. 120.

³⁴ ibidem, p. 123.

³⁵ *Saggi Sulla politica...*, op. cit., p. 1529-1530.

comportements par la force de son langage. Dans la mesure où le langage *informe* la pensée et la précède, les changements dans le langage modifient la vision du monde, le comportement et le système de valeurs. Les moyens de communication de masse, par leur existence même, provoquent une mutation radicale dans la société : ils transforment le peuple en masse, et absorbent l'individu tout en prêchant un individualisme qui résout la société en une somme d'unités interchangeable³⁶.

La tâche de l'intellectuel est alors celle de les provoquer, engager une polémique, visant la prise de conscience des présupposés cachés de ces révoltes de gamins gâtés ne visant qu'à plus d'hédonisme consumériste et à l'assimilation comportementale et idéologique³⁷:

« A parole, sì, certo, i giovani in effetti rifiutano tale standardizzazione. Ma in sostanza, basta ai giovani contestatori staccarsi dalla cultura, ed eccoli optare per l'azione e l'utilitarismo, rassegnarsi alla situazione in cui il sistema si ingegna ad integrarli. Questa è la radice del problema : usano contro il neocapitalismo armi che portano in realtà il suo marchio di fabbrica, e sono quindi destinate soltanto a rafforzare il suo dominio. Essi credono di spezzare il cerchio, e invece non fanno altro che rinforzarlo »³⁸

Sa vision de la contestation devient de plus en plus sombre et pessimiste à mesure qu'il perçoit les signes du conformisme le plus éculé dans les symboles mêmes de l'anticonformisme: les cheveux longs par exemple qui avaient été le symbole de la révolte face aux codes traditionnels, devenaient un attitude conventionnelle et un nouveau code tout aussi rigide. De plus, ce code traverse les classes sociales et il perd toute fonction distinctive, pour devenir une *mode* :

« Ora i capelloni non erano più silenziosi: non delegavano al sistema segnico dei loro capelli la loro intera capacità comunicativa e espressiva. Al contrario, la presenza fisica dei capelli era, in un certo modo, declassata a funzione distintiva. [...] cosa dicevano, essi, ora ? Dicevano : [...] 1) « la nostra ineffabilità si rivela sempre più di tipo irrazionalistico e pragmatico : la preminenza che noi silenziosamente attribuiamo all'azione è di carattere sottoculturale, e quindi sostanzialmente di destra. » 2) « Noi siamo stati adottati anche dai provocatori fascisti, che si mescolano ai rivoluzionari verbali [...]: e costituiamo una maschera perfetta, non solo dal punto di vista fisico – il nostro disordinato fluire e

³⁶Pasolini reprend les analyses de l'école de Francfort, en les colorant de sa propre passion et sa véhémence. L'écrivain qui décrit plus précisément le sens de ces théories dans ses romans est George Orwell, dans *1984* ou *La ferme des animaux*, que Pasolini devait connaître.

³⁷ Pasolini, *intellettuale del dissenso*, collectif, op. cit., p. 34.

³⁸ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p.1465

*ondeggiare tende a omologare tutte le facce – ma anche dal punto di vista culturale : infatti una sottocultura di Destra può benissimo essere confusa con une sottocultura di Sinistra »*³⁹

Finalment cette contestation ne servait qu'à liquider plus rapidement un monde traditionnel qui opposait une résistance farouche au nouveau capitalisme, le monde des pères et ses valeurs inutilisables par le Nouveau Pouvoir.

Ainsi "I giovani infelici"⁴⁰ privés de tout rapport avec les pères et leurs racines deviennent une masse stéréotypée et déshumanisée : ils sont des "monstres" "prétentieux", "complexés", "imbéciles"⁴¹ et le jugement de l'artiste devient de plus en plus dur jusqu'à la dernière interview le jour avant sa mort⁴²:

*« ...tutti sono pronti al gioco del massacro. Pur di avere [...]: avere, possedere, distruggere. [...] se ho tra le mani un consiglio di amministrazione o una manovra in Borsa uso quella. Altrimenti una spranga. E quando uso una spranga faccio la mia violenza per ottenere ciò che voglio. Perché lo voglio, perché mi hanno detto che è una virtù volerlo. Io esercito il mio diritto-virtù. Sono assassino e sono buono. Tu non sai neanche chi adesso sta pensando di ucciderti [...] perché siamo tutti in pericolo... »*⁴³

Pasolini reconnaît la responsabilité de sa génération dans la dégradation qui affecte les jeunes, qui aujourd'hui payent les fautes des pères, par une implacable forme de *Nemesis*⁴⁴ : ces pères qui ont généré et puis cru dans le fascisme, ensuite ont mis en place un régime "clerico-fasciste"⁴⁵ faussement démocratique, et, enfin, ils ont accepté le pouvoir de la consommation.

Les analyses de Pasolini démarrent de la perception d'une image, souvent un visage, qui apparaît comme une révélation du mal qui s'insinue et change les consciences et les traits, mal du Progrès et du Plaisir, qui vident au jour le jour la substance temporelle accumulée par l'héritage millénaire des siècles. Sa sensibilité à l'expressivité des visages semble le plonger dans un univers monstrueux où tous les visages portent les signes d'un même désir, d'une même volonté d'uniformité, du manque d'épaisseur et de personnalité, comme une "mutation anthropologique" qui change les corps d'après les esprits :

« I loro occhi sfuggono, il loro pensiero è perpetualmente altrove, hanno troppo rispetto e troppo disprezzo insieme, troppa apzienza e troppa impazienza... Non c'è gruppo di ragazzi

³⁹ ibidem p. 274-275.

⁴⁰ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 5-12.

⁴¹ Pasolini utilise ces adjectifs tout le long de *Lettere Luterane*, et notamment dans les articles "I giovani infelici", "Abiura alla trilogia della vita", "Fuori dal palazzo"

⁴² *Pasolini intellettuale del dissenso*, p. 39 note 24.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ *Lettere Luterane*, op. cit., p.5.

⁴⁵ voir plus loin ch. « Le procès du pouvoir »

incontrato per strada, che non potrebbe essere un gruppo di criminali. Essi non hanno nessuna luce negli occhi: i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. La stereotipia li rende infidi[...]Sono regrediti – sotto l'aspetto esterie di una maggiore educazione scolastica e di una migliorata condizione di vita – a una rozzezza primitiva. Se da una parte parlano meglio, ossia hanno assimilato il degradante italiano medio – dall'altra sono quasi afasici: parlano vecchi dialetti incomprendibili, o addirittura tacciono, lanciando ogni tanto urli gutturali o interiezioni di carattere osceno. Non sanno sorridere o ridere. Sanno solo ghignare o sghignazzare... »⁴⁶

Le discours de Pasolini rationalise un sentiment, une perception particulière de la réalité, argumente à partir d'un ressenti primaire, cherchant une explication rationnelle à sa "cessation d'amour" et à sa déception envers les nouvelles générations. Cette distance qu'il ressent ne peut être que le résultat d'un gap générationnel : Pasolini, metteur en scène, perçoit et interprète le changement sociologique et civilisationnel.

Pasolini décèle dans les corps l'empreinte de l'Occident technicien et consommateur, qui prétend imposer ses valeurs comme des universels, alors qu'ils ne sont que l'expression de l'ethnocentrisme occidentale. Le mythe du progrès technologique dans la forme historiquement élaborée par l'Occident industrialisé, se propose comme modèle unique et incontournable et produit un nivellement brutalement totalitaire du monde. Dans ses voyages et dans les lieux les plus reculés il décéléra les stigmate de cette dégradation de l'humain produite par une société de consommation qui dégrade les peuples en hordes uniformisées, soumis à un véritable "génocide culturel", sur un territoire joncée de canette de Coca-cola comme prémisses d'un bonheur fait de la dépossession de soi⁴⁷.

Il voit derrière cette "mutation" en Italie l'action d'un pouvoir qui ne s'identifie que partiellement au "Palazzo", le centre du pouvoir politique de la Démocratie Chrétienne et de ses acolytes occasionnels, mais qui envahit bien plus profondément les couches de la société et, surtout, de la conscience. C'est le pouvoir de la société de consommation, avec sa "névrose euphorique"⁴⁸ prônant l'hédonisme, faisant miroiter un âge d'or de la possession des biens et du bonheur d'un Plaisir sans péché, qui déforme ces visages, dans le "cataclysme anthropologique" annoncé par une nouvelle obsessionnelle Cassandre.

La «névrose euphorique» a fait accepter à l'homme un nouvel hédonisme qui se substitue à toutes les valeurs antérieures, surtout celles humanistes, en diffusant la conviction d'avoir

⁴⁶ *Lettere...*, op. cit., p. 8-9.

⁴⁷ cf. *L'odore dell'India*, op. cit.

⁴⁸ *Scritti corsari*, op. cit., p. 46.

droit à la satisfaction immédiate de tout désir par les instance du Progrès et de la Croissance. L'idée de bonheur se confond avec la notion de consommation, de biens, d'érotisme ou d'exotisme, destinés à s'accroître indéfiniment et pour un nombre de plus en plus grand d'individus :

« L'ansia del consumo è un'ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato. Ognuno in Italia sente l'ansia, degradante, di essere uguale agli altri nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero perché questo è l'ordine che egli ha inconsciamente ricevuto, e a cui "deve" obbedire, a patto di sentirsi diverso. Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza. L'uguaglianza non è stata infatti conquistata, ma è una "falsa" uguaglianza ricevuta in regalo »⁴⁹

Si la capacité d'absorption des marchandises et des images comporte des limites, l'appareil fantasmatique mis en place, et qui instaure l'idéal d'une intégration absolue, est infini, parce que fondé sur une accumulation de désirs et de besoins.

Ces thèses, reprises de l'école de Francfort, et notamment de Marcuse, décrivent un système capitaliste qui finit toujours pour intégrer à son processus productif, les biens, mais aussi les valeurs, les modèles et les désirs :

« ...il sistema finisce sempre con l'assimilare tutto, con l'integrare ogni possibile diversità naturale o contestazione razionale ecc.... »⁵⁰

Mais la culture consumériste ne produit pas que des biens, elle produit surtout les appétits en tant que éléments perfectionnés de la rationalisation de la production, qui réduit les individus à des mécanismes dans le cycle production-consommation. Ainsi la culture de la consommation qui produit les appétits vers ces biens, leur assigne aussi une fonction de promotion sociale et entretient le mythe d'une égalité factice, dans la mesure où la production devient une forme de justice distributive, accessible finalement à tous, et remplaçant les systèmes culturels précédents d'une manière bien plus profonde et étendue :

« Tale rivoluzione capitalistica, dal punto di vista antropologico – cioè per quanto riguarda la fondazione di una nuova "cultura" – pretende degli uomini privi di legami col passato (risparmio e moralismo): pretende che tali uomini vivano – dal punto di vista della qualità della vita, del comportamento, dei valori – in uno stato, come dire, di imponderabilità: cosa

⁴⁹ ibidem, p. 60.

⁵⁰ Ibidem, p. 1108.

che permette loro de privilégier, comme solo atto existenziale possibile, il consumo e la soddisfazione delle sue esigenze edonistiche »⁵¹

La consommation s'impose comme un mode d'appréhension de l'ensemble de l'existence, puisque toutes les actions, les conduites, les relations sociales, les pensées se soumettent à des processus de satisfactions fixés à l'avance, dans un cadre global, à travers la puissance des médias. L'organisation de la vie quotidienne est alors gouvernée par l'image de la facilité, de la félicité, de la transparence, qui ne sont que des leurres élaborés pour mieux contrôler des masses auxquelles on a détruit les liens sociaux et personnels :

« Tale realtà ha tratti facilmente individuabili, perché la loro violenza è quella di una mortuaria vitalità che dilaga su tutto: perdita di antichi valori (comunque li si vogliono giudicare); borghesizzazione totale e totalizzante; correzione dell'accettazione del consumo attraverso l'alibi di una ostentata e enfatica ansia democratica; correzione del più degradato e delirante conformismo che si ricordi, attraverso l'alibi di una ostentata e enfatica esigenza di tolleranza »⁵²

L'acculturation continue au mécanisme de la consommation a même pris la succession de l'esclavage industriel : la rationalisation de la production effectuée au XIXe siècle débouche sur une rationalisation des tendances hédonistiques inhérentes à l'homme, opérées au XXe siècle. La socialisation des forces productives a trouvé son aboutissement dans la planification des désirs.

Ce pouvoir est donc au sens propre totalitaire, car il a remplacé la contrainte extérieure par une contrainte intérieure: la norme sociale intériorisée engendre un consentement qui se prétend libre, mais qui n'est que le fruit d'une nouvelle soumission. L'homme de la société de consommation ne vit pas ses choix comme soumission, mais comme liberté et autonomie: la pression se transforme en aspiration ressentie comme libre.

Le Nouveau Fascisme s'est emparé des exigences de liberté, de libération, pour en faire des simulacres, des obligations, des devoirs sociaux. Pasolini va jusqu'à affirmer que la société de consommation représente le totalitarisme le plus terrible qui soit puisque, par sa fausse permissivité, elle exerce un asservissement absolu:

« La "tolleranza" dell'ideologia edonista voluta dal nuovo potere è la peggiore delle repressioni di tutta la storia umana ». ⁵³

⁵¹ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 78

⁵² *Lettere Luterane*, op. cit., p. 80.

⁵³ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 22.

Avec une passion sans doute excessive, Pasolini soutient même que le fascisme italien, tel qu'il s'est développé entre la marche sur Rome et la chute de Mussolini, était moins pervers et dangereux que le nouveau fascisme de la société de consommation :

*« Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata »*⁵⁴

Ce nouveau pouvoir n'admet d'autres système de valeurs, et en cela son moyen de diffusion privilégié, la télévision, a réussi à s'imposer à la conscience, alors que le pouvoir fasciste n'avait réussi qu'à changer les comportements extérieurs.

Et encore dans « l'article de lucioles » en 1975⁵⁵ :

*« Ho visto dunque coi miei sensi il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista, periodo in cui il comportamento era completamente dissociato dalla coscienza. Vanamente il potere totalitario iterava e reiterava le sue imposizioni comportamentistiche: la coscienza non ne era implicata. I modelli fascisti non erano che maschere, da mettere e levare. Quando il fascismo fascista è caduto, tutto è tornato come prima. Lo si è visto anche in Portogallo: dopo quarant'anni di fascismo, il popolo portoghese ha celebrato il primo maggio come se l'ultimo lo avesse celebrato l'anno prima »*⁵⁶

Dans une lettre ouverte au Président de la République Leone Pasolini donne un portrait sombre d'une Italie "contaminée" par un manque de réalité, une Italie prise par un "raptus" collectif construit autour de la folie du divertissement et d'un faux bonheur à exposer de manière obscène à tout prix :

« L'Italia – e non solo l'Italia del Palazzo e del Potere – è un paese ridicolo e sinistro: i suoi potenti sono delle maschere comiche, vagamente imbrattate di sangue: contaminazioni tra Molière e il grand Guignol. Ma i cittadini italiani non sono da meno. Li ho visti, li ho visti, in folla a Ferragosto. Erano l'immagine della frenesia più insolente. Ponevano un tale impegno nel divertirsi a tutti i costi che parevano in uno stato di raptus : era difficile non considerarli spergevoli o comunque colpevolmente incoscienti [...] Sono

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Voir ci-dessous, p. 272.

⁵⁶ *Scritti corsari*, op. cit., p. 132.

stati ingannati, beffati. Un rovesciamento improvviso e violento (per quanto riguarda l'Italia) del modo di produzione ha distrutto tutti i loro précédenti valori particuliers et réels, changeant leur forme et leur comportement: et les nouveaux valeurs, purement pragmatiques, existentiels, del benessere, hanno tolto loro ogni dignità... »⁵⁷

Un nouveau système de valeur se substitue à l'ancien :

« È stato lo stesso Potere – attraverso lo "sviluppo" della produzione" di beni superflui, l'imposizione della mania del consumo, la moda, l'informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) – a creare tali valori, gettando a mare cinicamente i valori tradizionali »⁵⁸

Le capitalisme a créé une idéologie de l'hédonisme, privée de toute valeur humaine ou humaniste, qui consacre comme sacré la marchandise et la consommation ; et les italiens l'ont acceptée massivement, convaincus de la nouvelle qualité de la vie par la force des moyens de communication, télévision en tête.

Une société efficace, capable d'apporter une opulence et une satisfaction immédiate à tous les désirs se propose et s'impose à l'homme coupé de ses racines culturelles, de sa langue et de ses rêves par un système commercial protéiforme et envahissant.

Ce Nouveau Pouvoir, sans visage, se caractérise donc essentiellement par

« ... il suo rifiuto del vecchio sanfedismo e del vecchio clericalismo, la sua decisione di abbandonare la Chiesa, la sua determinazione (coronata di successo) di trasformare contadini e sottoproletari in Piccoli borghesi, e soprattutto la sua mania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo "Sviluppo": produrre e consumare »⁵⁹

Dans son poème, "Il Glicine"⁶⁰ Pasolini exprime son ressenti face à cette masse de individus qui participent à la nouvelle idolâtrie de la consommation, presque comme dans un rite barbare :

*« Altre mode, altri idoli,
La massa, non il popolo, la massa
decisa a farsi corrompere
al mondo ora si affaccia
E lo trasforma, a ogni schermo, a ogni video
si abbevera, orda pura che irrompe
con pura avidità, informe
desiderio di partecipare alla festa.
E s'assesta là dove il Nuovo Capitale vuole. »*

⁵⁷ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 131-132.

⁵⁸ *Scritti corsari*, op. cit., p. 40.

⁵⁹ *ibidem*, p. 46.

⁶⁰ "La religione del mio tempo" dans *Tutte le poesie*, I, op. cit., p. 1059.

Les valeurs traditionnelles, comme celle catholiques, ne sont qu'un obstacle dans la mesure où elles soumettent les désirs à des règles de modération et de tempérance, mais aussi renvoient à un sens de la vie qui dépasse la sphère d'intérêts du capitalisme: le cycle production-consommation :

« Non c'è niente infatti di religioso nel modello del Giovane Uomo e della Giovane Donna proposti e imposti dalla televisione. Essi sono due Persone che avvalorano la vita solo attraverso i suoi beni di consumo(e, s'intende, vanno ancora a messa la domenica: in machina). Gli italiani hanno accettato con entusiasmo questo nuovo modello che la televisione impone loro secondo le norme della Produzione créatrice di benessere (o meglio, di salvezza dalla miseria) »⁶¹

Fausse tolérance, fausse permissivité, fausse liberté, sont le masque d'un vrai pouvoir absolu et totalitaire, le Nouveau Fascisme :

« ...c'è in Italia un nuovo Fascismo che fonda il suo potere proprio sulla promessa della comodità e del benessere »⁶²

Pasolini n'arrêtera jamais de dénoncer dans l'histoire contemporaine l'émergence d'une nouvelle forme de fascisme, bien plus pernicieuse que le fascisme traditionnel, qui ne touchait pas à la conscience des populations, mais à leur seul comportement.

Pasolini vit cette mutation en première personne, par la force de son ressenti:

« Il consumismo consiste in un vero cataclisma antropologico: io vivo, esistenzialmente, questo cataclisma che, almeno per ora, è pura degradazione: lo vivo nei miei giorni, nelle forme della mia esistenza, nel mio corpo. Poiché la mia vita sociale e borghese si esaurisce nel lavoro, la mia vita sociale dipende totalmente da ciò che è la gente. Dico "gente" a ragion veduta, intendendo con ciò la società, il popolo, la massa, nel momento che viene esistenzialmente (e magari solo visivamente) a contatto con me. È da questa esperienza, esistenziale, diretta concreta, drammatica corporea, che nascono in conclusione tutti i miei discorsi ideologici. In quanto trasformazione (per ora degradazione), antropologica della "gente", per me il consumismo è una tragedia, che si manifesta nella delusione, rabbia, tædium vitae, accidia, e infine, come rivolta idealistica, come rifiuto dello status quo. »⁶³

Son travail de metteur en scène et sa sensibilité d'artiste le mettent constamment en contact avec "les gens" ces gens qui ne sont pas qu'un peuple, une masse, mais l'ensemble des

⁶¹ ibidem, p. 23.

⁶² ibidem, p. 29.

⁶³ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 107

individus avec qui il entre en contact, des *personnes* concrètes, avec lesquelles il n'a pas qu'un rapport intellectuel, mais une communication par la sensation et par le sentiment, "*par son corps*".

Et ce ressenti demande *ensuite* à être analysé et élaboré rationnellement, après qu'il a produit ses effets sur son rapport au monde: Pasolini ici reprend les termes qui définissaient déjà un sentiment répandu déjà chez l'intellectuel du Moyen âge, la mélancolie, l'*acaedia*, puis redécouverte par le romantisme sous la forme du *spleen*, une forme de renoncement à l'action, de renfermement sur soi-même, proche des formes de la dépression actuelle, qui mine l'esprit et le corps. Pourtant, sa "*vitalité désespérée*" ne peut que rejaillir et le pousser vers le refus de cet état de fait, aussi bien de ses sentiments que de cette situation socio-culturelle qui se propose à lui.

Ce refus se canalise dans un effort de définition et d'interprétation de la culture, à partir du langage jusqu'aux idéologies, les comportements et les actions de ces italiens "*mutés*" trop et trop vite.

L'article "Il vuoto di potere in Italia", connu comme "L'articolo delle lucciole"⁶⁴, publié par *Il Corriere della sera* en 1975 déclenche une énorme polémique politique, en soutenant la thèse de l'absolue continuité entre le régime fasciste et le "*régime démocrate-chrétien*" qui l'a suivi. Même si ce concept de "*régime*" est utilisé d'une manière métaphorique et non exacte d'un point de vue historiographique⁶⁵, il exprime une grande puissance heuristique, qui permet l'analyse de la période 45-75⁶⁶ par le clivage entre le premier capitalisme, celui de la reconstruction, et un nouveau capitalisme consumériste à partir des années 60, soutenu par la Démocratie Chrétienne. Celui-ci fonde un nouveau pouvoir qui porte à terme la transformation économique et même anthropologique vers un nouveau fascisme bien plus enraciné et sournois.

L'analyse part d'une métaphore poétique reprise de Pascoli, et qui évoque la simplicité de la vie, simplicité détruite par les effets pervers d'une modernisation sans véritable développement :

⁶⁴ *Scritti corsari*, op. cit., p. 128 et suiv.

⁶⁵ On parle de "régime" tout court, en Italie quand on se réfère à une dictature, et il est clair que l'Italie des années 70 (ou après) n'a pas connu de ce type de régime d'un point de vue strictement historique et politique.

⁶⁶ Cette période, connue en France comme "les trente glorieuses", n'a pas été moins "glorieuse" en Italie, au moins du point de vue de l'amélioration de la richesse globale et d'une relative redistribution de ces richesses. Mais Pasolini ne discute pas ce fait, il en interprète le sens culturellement, en expliquant que ce nouveau bien-être avait un prix qui devait être payé. En France, bien que les analyses de l'école de Francfort, du structuralisme et de la sémiotique y aient été plus poussées et répandues qu'en Italie, elle n'ont jamais atteint le plus grand nombre, justement à cause du manque d'une figure si *scandaleusement populaire* comme celle de Pasolini. Sartre même n'a probablement jamais eu un public aussi étendu, et son discours est, par rapport à Pasolini, plus intellectualisé, et moins *populiste* pourrait-on dire, dans le sens que Pasolini a toujours cherché à communiquer avec les masses populaires dans leur propre langage, et cela dès son expérience d'instituteur au Frioul, en exploitant aussi sa réputation sulfureuse.

« *Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua [...] sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più...* »⁶⁷

La disparition des lucioles marque la fin de toute illusion, le moment où la gestion dictatoriale du capitalisme se transforme en gestion bourgeoise d'un capitalisme consumériste dans lequel "la continuité entre le fascismo fascista e le fascismo démocrate-chrétien est totale et absolue"⁶⁸.

En fait, bien qu'une partie importante de la vieille classe dirigeante fasciste soit restée en place dans l'après guerre, il y a eu une réelle discontinuité dans la gestion du pouvoir politique et économique : d'une gestion dictatoriale à une gestion par la démocratie parlementaire du capitalisme bourgeois. Mais Pasolini met en relief les continuités et les contiguïtés des deux régimes, surtout d'un point de vue social et culturel, au regard des effets produits par la modernisation sur les consciences.

La première phase de l'après guerre, jusqu'au début des années 60, est celle où le pays se reconstruisait de tout point de vue, sociale, culturel, économique, politique, après le régime mussolinien. Ses valeurs étaient encore celles traditionnelles de Famille, Eglise, Patrie, qui avaient précédé le fascisme et y avaient survécu. Le fascisme traditionnel les appuyait pour leur fonction de contrôle sur la population, et, après la guerre, les nouveaux partis de droite et centre droite se servirent des mêmes valeurs traditionnelles pour asseoir leur pouvoir. La démocratie de l'après-guerre est pour Pasolini "formelle de façon éhontée honteusement formelle"⁶⁹ parce qu'elle ne proposait qu'un changement des institutions, mais conservait le système socio-culturel qui avait précédé, puis soutenu le fascisme.

Pasolini ne discute pas la sphère de ces valeurs traditionnelles, il en dénonce l'exploitation par un régime politique: ces valeurs quand elles sont transmises de génération en génération, par une culture et un environnement ne sont pas, en elles-mêmes "stupides et répressives", du moins pas forcément; elles le deviennent quand elles ont claironnées par un nationalisme borné, imposé par un pouvoir centralisé et répressif. Le regard de Pasolini se pose toujours sur l'ensemble d'un phénomène et sur ses structures implicites, sur le non-dit, alors qu'il peut comprendre et accepter ce qui relève de l'individuel et du contingent :

⁶⁷ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 405.

⁶⁸ *Ecrits corsaires*, op. cit., p. 183.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 192.

« Dans la première phase, d'opposition à la dictature mussolinienne "la democrazia che gli antifascisti democristiani opponevano alla dittatura fascista, era spudoratamente formale. Si fondava su una maggioranza assoluta ottenuta attraverso i voti di enormi strati di ceti medi e di enormi masse contadine...In tale universo i 'valori' che contavano erano gli stessi que per il fascismo: la Chiesa, la patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, l'ordine, il risparmio, la moralità. Tali 'valori' (come del resto durante il fascismo) erano 'anche reali': appartenevano cioè alle culture particolari e concrete che costituivano l'Italia arcaicamente agricola e paleoindustriale. Ma nel momento in cui venivano assunti a 'valori' nazionali non potevano che perdere ogni realtà, e diventare atroce, stupido, repressivo conformismo di Stato: il conformismo del potere fascista e democristiano »⁷⁰

Ces valeurs ont une signification quand ils expriment des éléments pré-politiques comme la foi religieuse des masses ou leur amour pour la famille ; mais, en devenant valeurs étatiques, elles perdent le lien vital avec la culture particulière qui les a élaborées pour s'orienter dans la réalité et dans l'action : les valeurs de la conscience deviennent alors valeurs de la propagande d'Etat.

Ces considérations représentent un aspect important de l'analyse de ce qui s'est passé (d'un point de vue intellectuel), avant la destruction des cultures locales archaïques et à travers la continuité historique des valeurs traditionnelles, au moment où celles-ci n'appartenaient pas encore à la sphère de l'idéologie :

« I 'valori' nazionalizzati e quindi falsificati, del vecchio universo agricolo e paleocapitalistico, di colpo non contano più [...] A sostituirli sono i 'valori' di un nuovo tipo di civiltà, totalmente 'altra' rispetto alla civiltà contadina e paleoindustriale »⁷¹.

L'effacement des vieilles valeurs se transforme en un état d'anomie, un vide de pouvoir vite rempli par les valeurs dégradées du consumérisme, ainsi les italiens "sont devenus (surtout dans le Centre-Sud) en quelques années un peuple dégénéré, ridicule, monstrueux, criminel [...] J'ai donc vu avec "mes sens" le comportement imposé par le pouvoir de la consommation remodeler et déformer la conscience du peuple italien, jusqu'à une irréversible dégradation"⁷².

Ce que le fascisme n'avait pas pu accomplir, la société de consommation s'en est chargée : pendant le fascisme les masses manifestaient une sorte de acceptation pragmatique de l'existant, tandis qu'une véritable adhésion à l'idéologie était plutôt le fait des couches les plus faibles de la classe moyenne, craignant le déclassement social.

⁷⁰ « Scritti corsari », *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 406.

⁷¹ Ibidem, p. 407.

⁷² *Écrits corsaires*, op. cit., p. 185.

Dans l'Italie de l'après-guerre la démocratie chrétienne amène la nouvelle idéologie avec l'augmentation du niveau de vie et le développement économique, en se substituant aux cultures traditionnelles qui pourtant étaient la base de son propre pouvoir, enraciné dans la morale catholique :

« Oggi in Italia c'è un drammatico vuoto di potere. Ma questo è il punto: non un vuoto di potere legislativo o esecutivo, non un vuoto di potere dirigenziale, né, infine, un vuoto di potere politico in un qualsiasi senso tradizionale. Ma un vuoto di poter in sé ... »⁷³.

La Démocratie Chrétienne a perdu ses valeurs et sa légitimité, sans se rendre compte qu'elle perdait aussi sa propre raison d'être: Pasolini situe le changement entre la première phase du pouvoir de la Démocratie Chrétiennes et la seconde phase autour de la moitié des années 60, en même temps qu'il se produisait un autre phénomène, la disparition des lucioles dans les campagnes italiennes. Les deux phénomènes appartenant à deux sphères bien distinctes, la politique et l'écologie, sont pourtant l'effet d'une même cause: l'instauration du Nouveau Pouvoir consumériste et l'industrialisation accélérée. Les lucioles disparaissent alors "...à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau"⁷⁴; en même temps le pouvoir de la Démocratie chrétienne perdait son substrat de valeurs traditionnelles et la légitimité de son pouvoir, sans s'en rendre compte, devenant une coquille vide, un appareil institutionnel où les "...dignitaires continuent imperturbablement d'émettre leurs verbiages incompréhensibles où flottent les flatus vocis de leur habituelles promesses stéréotypées"⁷⁵.

Les campagnes se vident de leurs lumières comme le pouvoir se vide de ses valeurs et de la légitimité qui leurs été attachée, tandis que le consumérisme transforme le peuple en masse, ainsi que le fit le nazisme dans l'Allemagne de Weimer: l'industrialisation violente et l'incapacité des institutions de comprendre et s'adapter à la réalité, produit "...le sauvage, l'aberrant, l'imprévisible corps des troupes nazie"⁷⁶.

Bien que la comparaison soit assez hasardeuse, car la situation qui vit l'émergence du nazisme est plus complexe que cela, Pasolini ne vise pas une analyse historique ou sociologique, mais veut rendre son discours plus véhément, dans l'intention de mettre en garde son public contre les dérives possibles de ce vide de pouvoir. Il veut démasquer les ressorts cachés de ce pouvoir qui fait s'agiter les "dignitaires démocrates-chrétiens" comme marionnettes habillées de masques funèbres:

⁷³ *Scritti corsari*, op. cit., 409.

⁷⁴ *Écrits corsaires*, op. cit., p. 181.

⁷⁵ *Écrits corsaires*, op. cit., p. 186.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 184.

« Non hanno sospettato minimamente che il potere, che essi detenevano e gestivano, non stava semplicemente subendo una 'normale' evoluzione, ma stava cambiando radicalmente di natura. Essi si sono illusi che nel loro regime tutto sostanzialmente sarebbe stato uguale: che, per esempio, avrebbero potuto contare in eterno sul Vaticano: senza accorgersi che il potere che essi stessi continuavano a detenere e a gestire, non sapeva più che farsene del Vaticano quale centro di vita contadina, retrograda, povera [...] E lo stesso si dica per la famiglia, costretta, senza soluzione di continuità dai tempi del fascismo, al risparmio, alla moralità, : ora il potere dei consumi imponeva ad essa cambiamenti radicali [...] Gli uomini del potere democristiani hanno subito tutto questo, credendo di amministrarselo »⁷⁷.

L'Eglise catholique et le Vatican avaient été les institutions les plus solides et le plus durables dans leur pragmatisme et dans leurs capacités de s'approcher du peuple et de lui administrer, avec les sacrements, l'endoctrinement qui soutient le pouvoir en place par la patience et la docilité; mais le consumérisme n'a plus que faire de ces institutions, "...qui survivent dans le clérico-fascisme émarginé (même le M.S.I. les répudie pour l'essentiel)"⁷⁸

Il s'agit d'une analyse dure et sans concessions, qui prédit une dégradation de la politique qui ne sera accomplie que des années après, quand la dissolution de la Démocratie Chrétienne dans les années 90 portera à son terme le processus décelé par Pasolini.

Ce qui est mis en cause dans cet article, c'est le rapport entre la politique et l'économie, non pas dans la relation abstraite entre économie et pouvoir (comme chez Marx, ou Gramsci, théoriciens par excellence), mais dans le concret, le contingent, le lieu de l'ici et maintenant. Dans l'analyse de Pasolini le développement économique de l'Italie redéfinit le rôle des partis politiques: les partis qui résistent et survivent dans la nouvelle donne consumériste, ce ne sont pas ceux qui tentent de s'adapter en rafistolant de vieux instruments idéologiques (comme la DC), mais ceux qui tentent de réinterpréter les valeurs du développement en cours pour les guider et engendrer de nouvelles valeurs, spécifiques à un contexte qui a déjà muté.

L'article se termine, après une dernière invective contre le "teste di legno"⁷⁹ au service d'un pouvoir qu'ils ne comprennent pas et ne maîtrisent plus, par la réaffirmation de son attachement nostalgique à ce monde de "lucioles" disparu.

Cet article ouvre aussi la dernière période la plus polémique et la plus politique de ses écrits, où le discours autour de la crise des valeurs se précise en véritable accusation de génocide culturel, destruction des cultures subalterne. Son discours s'ouvre alors à une dimension

⁷⁷ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 409-410.

⁷⁸ *Écrits corsaires*, op. cit., p. 184.

⁷⁹ Dans le poème « The hollow man », T. S. Eliot parle des « wooden heads » qui se soumettent à leur destin sans être capables de se poser la question du sens de leur vie.

mondiale, dans la mesure où ce génocide italien n'est que le détail d'un processus bien plus large en œuvre sur la planète.

Sa vision de l'économie de marché comme force subjacente la politique, force aussi vitale que destructrice, ouvre la voie de la critique actuelle de la mondialisation néolibérale, même si son regard nostalgique fait de lui un homme de l'entre-deux, aussi capable de déceler la nouveauté radicale d'une culture en pleine mutation, que de réaffirmer son attachement à un passé révolu.

5.2. Acculturation et culture : vieux et nouveau fascisme

Pour comprendre le sens des écrits de Pasolini il ne faut pas oublier qu'il écrit en tant que poète, artiste, esprit littéraire et humaniste, et non pas comme un politique ou un sociologue. Sa conviction originaire est que la cause principale de la dégradation de la société est le refus de la culture humaniste, non pas dans le sens d'une culture académique, mais en tant que culture des pères, transmise de génération en génération, et fondée sur un rapport intime avec la réalité, la nature, le monde et la communauté d'appartenance.

Ce refus concerne avant tout les jeunes et les cultures particulières, locales, typiques de l'Italie traditionnelle: ce sont ces catégories qui souffrent en premiers de l' "*acculturation normalisante*"⁸⁰, qui en sont les premières victimes: les jeunes parce qu'ils ont grandi en baignant dans cette culture, et les cultures locales parce qu'elles disparaissent, avec leurs dialectes et leurs mœurs. Pasolini veut mettre en garde son public contre un phénomène qui est en train de se produire, mais qui n'est pas encore définitivement établi (il le sera dans les années suivantes). Ce qu'il remarque avant tout est que l'Italie subit une forme d'acculturation qui ne ressemble à aucune autre, et que le processus engagé dans son pays a des caractères uniques.

*« Nessun paese ha posseduto come il nostro una tale quantità di culture "particolari e reali", una tale quantità di "piccole patrie", una tale quantità di mondi dialettali: nessun paese, dico, in cui si sia avuto un così travolgente sviluppo »*⁸¹

Dans les autres pays l'acculturation normalisante s'est produite dans un laps de temps bien

⁸⁰ *Empirismo*, op.cit., p. 258.

⁸¹ *Scritti corsari*, op. cit., p. 73-74.

plus grand, en suivant des contraintes sociales et culturelles qui se sont suivies, jusqu'au consumérisme. La standardisation s'est faite graduellement et dans des conditions historiques différentes. Même dans les pays, comme par exemple les États Unis, qui ont élaboré une culture du *melting pot*, l'intégration des étrangers s'est faite graduellement, et a laissé survivre un ensemble culturellement composite, qui garde des caractères qui viennent des diverses origines et du déracinement vécu.

"...On n'a donc jamais parlé du problème italien"⁸²: il a été escamoté par la conviction implicite que le pays devait se conformer à la nouvelle règle de la modernité et de la consommation.

Ce qui intéresse Pasolini est justement le processus en cours en Italie, aussi parce qu'il préfigure un processus d'acculturation qui s'étend à toute la planète, et notamment au Tiers Monde.

Mais parler d'acculturation présuppose de définir ce qu'on entend par "culture" :

« Che cos'è la cultura di una nazione? Correntemente si crede, anche da parte di persone colte, che essa sia la cultura degli scienziati, dei politici, dei professori, dei letterati, ei cineasti ecc. [...] E non è neanche la cultura della classe dominante, che, appunto, attraverso la lotta di classe, cerca di imporla, almeno formalmente [...] La cultura di una nazione è l'insieme di tutte queste culture di classe: è la media di esse... »⁸³

En répondant aux critiques mues par Maurizio Ferrara et Italo Calvino, Pasolini explique plus clairement son point de vue, en essayant d'éclaircir des concepts et des termes qui prêtent à confusion, dans la mesure où il en fait un usage personnel et non spécialisé. Il donne comme acquis que son lecteur ait déjà une connaissance de ses écrits et de ses idées, et seulement face aux critiques, il voit la nécessité de définir ses concepts. D'ailleurs se sont justement ces critiques qui l'obligent à éclaircir sa propre pensée.

Ferrara lui reproche de regretter l'âge d'or, Calvino lui reproche de regretter l'"Italietta", et Pasolini ne pouvait pas ne pas réagir à l'implicite valeur négative contenue dans l'idée de regret. Il assume son regret : "*Que je regrette ou non cet univers paysan, de toute façon c'est mon affaire*"⁸⁴, mais conteste que ses deux interlocuteurs aient compris ce qu'il regrettait. Il ne s'agit pas de l' "âge d'or", il ne s'agit pas de "*l'Italietta*", mais du "*monde paysan éclairé, prénational et pré-industriel, qui a survécu jusqu'à il y a quelques années*", qu'il regrette.

⁸² *Écrits corsaires*, p. 113.

⁸³ *Scritti corsari*, p. 45.

⁸⁴ *Écrits corsaires*, p. 86

Quand Pasolini parle de cultures "*particulières et réelles*" il se réfère à ce dernière, et l'oppose à la "*sous-culture consumériste*" qui tend à l'absorber: ce n'est pas l'utilisation la plus courante de ces catégories, et seulement une connaissance de ses écrits permet de le discerner.

En répondant aux critiques de Calvino à propos de cette "Italietta" supposée regrettée, Pasolini écrit:

« Io rimpiangere l' "Italietta"? ma allora tu non hai letto un solo verso delle Ceneri di Gramsci o di Caldéron, non hai letto una sola riga dei miei romanzi [...] L' "Italietta" è piccolo-borghese, fascista, democristiana; è provinciale e ai margini della storia; la sua cultura è un umanesimo scolastico formale e volgare. Vuoi che rimpianga tutto questo? Per quel che mi riguarda personalmente, questa Italietta è stata un paese di gendarmi che mi ha arrestato, processato, perseguitato, tormentato, linciato per quasi due decenni »⁸⁵

Pasolini ne se détache jamais de son propre point de vue, ses concepts naissent toujours de son expérience, de son histoire, de cette autre vie qu'il vit comme Mr. Hyde, où il doit *« ...défoncer les murs de l'Italietta et donc [se] mouvoir dans un autre monde : le monde paysan, le monde sous-prolétarien, le monde ouvrier »⁸⁶*

A cette occasion Pasolini définit sa conception de cet autre monde de cultures particulières et locales dont il déplore la disparition :

« Fino a pochi anni fa questo era il mondo preborghese, il mondo della classe dominata. Era solo per mere ragioni nazionali, o, meglio, statali, che esso faceva parte del territorio dell'Italietta. [...] L'universo contadino (cui appartengono le culture sottoproletarie urbane, e, appunto fino a pochi anni fa, quelle minoranze operaie – ché erano vere e proprie minoranze, come in Russia nel '17) è un universo transnazionale: che addirittura non riconosce le nazioni. Esso è l'avanzo di una civiltà précédente (o di un cumulo di civiltà precedenti tutte molto analoghe tra loro), e la classe dominante (nazionalista) modellava tale avanzo secondo i propri interessi e i propri fini politici... »⁸⁷

Selon la vision marxiste du monde, Pasolini considère donc une classe de "dominés" qui s'étend à travers les frontières nationales, et qui présentent des analogies culturelles. Différemment de Marx il considère analogues les cultures paysannes, ouvrières et sous-prolétaires, et les oppose à la culture bourgeoise dominante. C'est une vision très personnelle des clivages sociaux, qui justifie certainement sa position hétérodoxe, corsaire ou luthérienne, par rapport aux catégories communément admises. C'est pourquoi aussi il a été facilement mal

⁸⁵ *Scritti corsari*, op. cit., p.51.

⁸⁶ *Écrits corsaires*, op. cit., p. 85.

⁸⁷ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 52.

compris: son intérêt pour ce monde de dominés est d'ordre culturel, bien avant d'être politique.

Cette culture des dominés, prébourgeoise et transnationale, ne reconnaît pas ce qui est, aux yeux de Pasolini, un péché capital de la bourgeoisie dominante: le nationalisme, présumé de tout fascisme. Cette classe de dominés peut éventuellement être représentée par une minorité ouvrière active et d'une profonde conscience *sociale*, comme pour les ouvriers de la Révolution d'Octobre 1917, mais reste étrangère à la culture nationaliste et stalinienne: les États changent, mais ce peuple reste le même, et les différentes entités institutionnelles et politiques le survolent sans transformer sa culture et les rythmes naturels de sa survie:

« ...per un lucano [...] la nazione a lui estranea, è stato prima il Regno Borbonico, poi l'Italia piemontese, poi l'Italia fascista, poi l'Italia attuale: senza soluzione di continuità.. »⁸⁸

Le fait est que, quel que soit l'état ou le gouvernement, ces couches de la population vivaient essentiellement dans un monde régi par la nécessité, les besoins élémentaires, et leur culture se formait à partir de ces nécessités, en accord avec les rythmes naturels du monde et avec la participation à une communauté dans laquelle chacun se reconnaissait. En répondant alors à la critique de Maurizio Ferrara, Pasolini explique :

« Gli uomini di questo universo non vivevano un'età dell'oro, come non erano coinvolti, se non formalmente, con l'Italietta. Essi vivevano [...] l'età del pane. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita... »⁸⁹

Cette dernière affirmation, assimilant les biens et la vie, et les rendant superflus, peut sembler obscure à ceux qui ne sont pas familiers avec le système de pensée de l'artiste: la société de consommation fait de l'homme un rouage dans la machine du cycle productif, qui doit fonctionner à tout prix, indépendamment de la valeur des biens produits, qui peuvent être inutiles et superflus, rendant alors la vie même inutile et superflue⁹⁰.

Ces cultures particulières et analogues, locales et transnationales comprennent évidemment aussi celles du Tiers Monde, dans une période postcoloniale qui voyait l'affirmation de la pensée tiers-mondiste comme alternative à l'ordre du monde bipolaire instauré par les États

⁸⁸ Ibidem, p.53.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Pasolini connaissait le film de Chaplin *Les temps modernes*, qui reste une des meilleures illustrations de cette vision de la société industrialisée: "*Una demitizzazione-modello dell'omo technologicus, l'ha fatta Charlot, in Tempi moderni, contrapponendosi ad esso nell'unico modo che pare possibile: ossia in qualità di superstite di un'umanità pre-industriale. Entrato in fabbrica, Charlot contraddiceva la tecnica (...) in quanto egli, sopravvivendo da un'altra civiltà, e conservandone le abitudini, metteva follemente e comicamente in risalto l'inespressività del mondo della tecnica*", *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 1373.

Unis et l'URSS. Face donc à des cultures diverses mais analogues, se pose la sous-culture consumériste en tant que modèle universel et nécessaire de développement:

« Ho detto, e lo ripeto, che l'acculturazione del Centro consumistico ha distrutto le varie culture del Terzo Mondo (parlo ancora su scala mondiale, e mi riferisco appunto anche alle culture del Terzo Mondo, cui le culture contadine italiane sono profondamente analoghe): il modello culturale offerto agli italiani (e a tutti gli uomini del globo, del resto) è unico. La conformazione di tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale: e quindi nel corpo e nel comportamento. È qui che si vivono i valori, non ancora espressi, della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto »⁹¹

Le mot "*totalitarisme*" n'est pas non plus utilisé au sens politique, mais au sens culturel d'une infiltration de ces valeurs dans la conscience même des populations, désormais transformées en masses. Et cela partout, impliquant "*tous les habitants sur le globe*"⁹², comme il l'a pu constater dans ses voyages à la recherche des lieux appropriés pour ses nouveaux films.

Pasolini a été souvent classé parmi les tiers-mondistes, pour lesquels toute force révolutionnaire et tout élan de changement politique ne pouvait que venir des pays du Tiers Monde, abandonnant toute hypothèse de révolution guidée par les classes ouvrières des pays industrialisés à fort développement capitaliste. L'expérience de la Russie et de la Chine révolutionnaires à partir d'une société rurale et non industrialisée, permettait d'espérer que les masses contadines du Tiers Monde pouvaient se rebeller et engager un changement politique contre les multinationales et le développement capitaliste. Mais en réalité sa position de revendication de l'intégrité des cultures locales et paysannes ne peut se ramener à un aspect politique : c'est plutôt une forme de résistance de la part d'un *conservateur* au sens propre, celui qui veut conserver un passé qui risque d'être balayé par une économie de marché soumise à d'autres impératifs. Les cultures paysannes, rurales, en Occident ou ailleurs, élaborées, transmises et *conservées* par humanité au cours des siècles, risquent de disparaître maintenant et partout où l'industrialisation et le consumérisme veulent s'imposer, en Italie comme dans le Tiers Monde, et la rapidité de ce processus empêche la formation d'une conscience populaire adaptée.

Le parcours historique que dans d'autres pays européens s'était accompli en deux siècles, se développe en Italie sur une vingtaine d'années, si bien que à la croissance économique ne correspond pas un développement culturel équivalent des populations concernées par ce

⁹¹ Ibidem, p. 53-54.

⁹² *Écrits corsaires*, op. cit., p. 86.

changement. Dans un discours prononcé à la "Festa dell'Unità" di Milano, puis inséré dans *Scritti Corsari*, Pasolini résume divers arguments d'ordre culturel et littéraire qui auront un assez large écho dans les années suivantes, articulés autour de l'idée de "génocide culturel".

Pasolini prend la parole après l'intervention de Giorgio Napolitano, représentant du réformisme communiste, qui exprime un jugement fondamentalement positif sur la transformation en cours en Italie. Son jugement est fondé sur l'évaluation de facteurs positifs comme l'augmentation de la classe ouvrière, l'élargissement de la classe moyenne, la modernisation du pays, éléments qui tendent à mettre l'Italie au niveau des grandes nations européenne. Pasolini se détache complètement de ce point de vue :

« ...dirò subito[...]che la mia tesi è molto più pessimistica, più acremente e dolorosamente critica di quella di Napolitano. Essa ha come tema conduttore il genocidio: ritengo cioè che la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi porti, anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa. C'è già nel Manifesto di Marx un passo che descrive con chiarezza e precisione estreme il genocidio a opera della borghesia nei riguardi di determinati strati delle classi dominate, soprattutto non operai, ma sottoproletari, o certe popolazioni coloniali »⁹³

Si Pasolini se déclare marxiste, son évaluation du phénomène est complètement différente de celle marxiste, que Napolitano venait juste de reprendre. Pour Marx cette destruction des cultures sous-prolétaires et paysannes avait une valeur positive, dans la mesure où elle permettait la naissance d'une conscience collective spécifique ouvrière et prolétaire, cette nouvelle conscience pouvant revendiquer son rôle historique à travers la lutte des classes. Pour Napolitano aussi la modernisation du pays ne pouvait qu'être positive, si elle améliorait les conditions de vie des masses, et si elle permettait d'entrer de plein pied dans une société où des classes distinctes et bien définies pouvaient s'engager dans la transformation vers une société sans classes.

Pour Pasolini l'assimilation des cultures locales n'est qu'un aspect de l'assimilation de populations traditionnelles à un idéal de vie bourgeoise. Celui-ci dénature le rapport au monde par une forme de aliénation qui n'a rien d'un progrès, mais n'est qu'une forme de la dégradation de la condition prolétaire.

L'interprétation de la situation historique est très différentes : Pasolini conteste la société bourgeoise, ici et maintenant, tandis que pour Napolitano, fidèle à la vision marxiste, elle est une transition nécessaire et souhaitable vers la fin de l'histoire, l'utopie d'une société sans

⁹³ *Scritti corsari*, op. cit., p. 226.

classes.

Les deux regardent le phénomène de deux points de vue différents : celui de l'artiste et celui du politique, le ressenti contre le projet.

En fait là où chez Marx, les nouvelles valeurs devaient permettre une prise de conscience des conditions existentielles civiles et politiques, Pasolini décèle un Nouveau Pouvoir qui se diffuse de manière sournoise à travers les médias: ce Pouvoir ne mène nulle part, ni vers l'utopie marxiste, ni vers un véritable développement. Il est destructif et répressif, en proposant un modèle de vie, des codes de comportement étrangers à l'expérience quotidienne, un modèle calqué sur des valeurs petits-bourgeois, qui diffusent une sorte de dissociation de la personne à son contexte :

« C'è modello che presiede a un certo edonismo interclassista, il quale impone ai giovani che inconsciamente lo imitano, di adeguarsi nel comportamento, nel vestire, nelle scarpe, nel modo di pettinarsi o di sorridere, nell'agire o nel gestire a ciò che vedono nella pubblicità dei prodotti industriali: pubblicità che si riferisce, quasi razzisticamente, al modo di vita piccolo-borghese. I risultati sono evidentemente penosi, perché un giovane povero di Roma non è ancora in grado di realizzare questi modelli, e ciò crea in lui ansie e frustrazioni che lo portano alle soglie della nevrosi »⁹⁴

Un modèle unique et interclassiste ne peut qu'être une régression, du point de vue marxiste: la lutte de classe implique nécessairement la conscience de classe, mais ce Nouveau Pouvoir empêche justement la formation de cette conscience, et éloigne d'autant l'avènement de l'utopie marxiste.

L'hédonisme interclassiste s'impose par la discrimination par rapport à l'unique modèle accepté, qui est celui de la normalité petite-bourgeoise mis en scène par la publicité, et se révèle d'essence raciste, parce qu'il ne tolère pas (dans sa tolérance hypocrite) la coexistence d'autres valeurs. Ainsi, de manière sournoise, les appels à la lutte de classe s'épuisent, les *damnés de la terre* ne revendiquent plus leurs droits, mais recherchent une vaine assimilation, perdent ensemble la dignité de la pauvreté et le pouvoir de s'intégrer pleinement :

« Come avviene questa sostituzione di valori? Io sostengo che oggi essa avviene clandestinamente, attraverso una sorta di persuasione occulta. Mentre ai tempi di Marx era ancora la violenza esplicita, aperta, la conquista coloniale, l'imposizione violenta, oggi i modi sono molto più sottili, abili e complessi, il processo è molto più tecnicamente maturo e profondo. I nuovi valori vengono sostituiti a quelli più antichi di soppiatto, forse non

⁹⁴ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 228-229.

occorre nemmeno dichiararlo dato che i grandi discorsi ideologici sono pressoché sconosciuti alle masse... »⁹⁵

Pasolini analyse la manière dans laquelle cette assimilation se fait, et la rapidité du processus qui semble receler les plus grands dangers :

« Questo nuovo fascismo; questa società dei consumi, invece, ha profondamente trasformato i giovani, li ha toccati nell'intimo, ha dato loro altri sentimenti, altri modi di pensare, di vivere, altri modelli culturali. Non si tratta più come all'epoca mussoliniana, di una irregimentazione superficiale, scenografica, ma di una irregimentazione reale che ha rubato e cambiato loro l'anima... »⁹⁶

La société de consommation renouvelle le fascisme, mais de manière plus profonde et radicale, laissant derrière soi l'antifascisme classique, la forme politique de l'opposition à la dictature qui s'était épanouie dans l'après-guerre. Mais, à partir de la "disparition des *lucioles*", le milieu des années 60, le nouveau fascisme instaure une atmosphère de "prepotenza del potere"⁹⁷ qui était la base du fascisme mussolinien, mais qui n'est accompli que bien après :

« Piuttosto un pericolo più reale viene oggi dai giovani fascisti, dalla frangia neonazista del fascismo che adesso conta su poche migliaia di fanatici ma che domani potrebbe diventare un esercito... »⁹⁸

Et ce danger vient de la vitesse à laquelle le changement s'accomplit.

En fait la bourgeoisie des états industrialisés depuis longtemps avait réalisé son hégémonie culturelle à travers le développement d'une classe moyenne ayant accès à l'instruction, à l'expansion des revenus, à la participation à la culture et à l'alphabétisation précoce. En France, Angleterre, Etats-Unis, le niveau d'alphabétisation du début du XXe siècle correspond à celui que l'Italie atteindra dans les années 50. En Italie l'acculturation et l'assimilation des masses paysannes en ouvriers s'est faite sur une vingtaine d'années, en créant un consensus massif par l'imposition d'une culture de la consommation qui seule pouvait garantir la stabilité sociale.

Pour Pasolini seulement l'Allemagne a vécu une industrialisation si rapide, et une crise sociale et culturelle comparable à celle italienne: l'Allemagne est un état unifié récemment, et de

⁹⁵ ibidem, p. 227.

⁹⁶ Ibidem, p. 233

⁹⁷ *Scritti corsari*, op. cit., p. 233. Le mot "prepotenza" n'a pas d'équivalent exact dans la langue française, et indique une volonté de prévarication (en *Écrits corsaires* la traduction est "violence du poivoir").

⁹⁸ ibidem, p. 234.

récente industrialisation, qui a déjà vécu les déséquilibres que l'Italie commence à connaître :

« Secondo me l'Italia oggi vive qualcosa di analogo a quanto accadde in Germania agli albori del nazismo. Anche in Italia attualmente si assiste a quei fenomeni di omologazione e di abbandono degli antichi valori contadini, tradizionali, particolaristici, regionali, che furono l'humus in cui crebbe la Germania nazista. C'è una enorme massa di gente che si è trovata a essere fluttuante, in uno stato di imponderabilità di valori, ma che non ha ancora acquistato quelli nuovi nati dall'industrializzazione. È un popolo che sta diventando piccola borghesia, ma che non è ancora l'una e non è più l'altro. Secondo me il nucleo dell'esercito nazista fu costituito proprio da questa ibrida massa, questo fu il materiale umano da cui vennero fuori, in Germania, i nazisti. E l'Italia sta correndo proprio questo pericolo... »⁹⁹

Bien sûr les causes du nazisme ne furent pas que ces masses culturellement incapables de trouver leur place dans la société, mais Pasolini ne prétend pas faire une analyse sociologique, seulement indiquer un danger potentielle, qu'il ressent, avant toute rationalisation.

L'accélération brutale du changement sociale ouvre une brèche, une solution de continuité dans la conscience et dans la vie de ces masses, surtout de jeunes qui n'ont pas eu le temps d'élaborer de nouvelles valeurs, mais qui ont déjà abandonné les vieilles.

Les jeunes, qui vivent dans les rues, pour des raisons économiques ou autres, reçoivent leur éducation dans la rue, du groupe d'identification, d'une réalité non protégé par le noyau familiale :

« ...hanno perduto il loro antico modello di vita, quello che realizzavano vivendo e di cui in qualche modo erano contenti e persino fieri anche se implicava tutte le miserie e i lati negativi che c'erano[...].e adesso cercano di imitare il modello nuovo messo lì dalla classe dominante di nascosto »¹⁰⁰

Et c'est dans cette brèche de la volonté d'adéquation des jeunes à leur monde qui s'engouffrent les images d'un déjà vu tragique pour la conscience d'un homme du XXème siècle :

« ...un uomo della mia generazione, che ha visto la guerra, i nazisti, le SS, [...]Quando vedo intorno a me i giovani che stanno perdendo gli antichi valori popolari e assorbono i nuovi modelli imposti dal capitalismo, rischiando così una forma di disumanità, una forma di atroce afasia, una brutale assenza di capacità critiche, uan faziosa passività, ricordo che queste erano appunto le forme tipiche delle SS : e vedo così stendersi sulle nostre città

⁹⁹ Ibidem, p. 124.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 227.

l'ombra orrenda della croce uncinata... »¹⁰¹

"*L'ombre horrible de la croix gammée*" se projette sur cette jeunesse standardisée, dans laquelle on ne peut plus reconnaître l'appartenance culturelle de chacun. C'est pour Pasolini le signe d'une perte d'identité et de conscience qui rappelle un passé qu'on voudrait définitivement dépassé. Mais encore une fois il déclenche une polémique :

« Non c'è più differenza apprezzabile – al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando) tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista. Essi sono culturalmente, psicologicamente, e, quel che è più impressionnante, fisicamente, interscambiabili... »¹⁰².

Cette affirmation, probablement mal interprétée, déclenche une polémique avec Maurizio Ferrara e Italo Calvino, entre les pages de *Il Corriere*, de *Il Messaggero*, de *L'Unità* et de *Paese Sera*.

La question des jeunes fascistes était en fait dans ces années-là, une question sensible: les affrontements entre bandes de jeunes fascistes et antifascistes étaient fréquentes, et parfois mortelles, et pouvaient rappeler les désordres sociaux qui avaient justifié la prise de pouvoir de Mussolini en 1922.

Calvino lui fait remarquer qu'il peut bien faire la différence entre un jeune fasciste et un jeune antifasciste et déclare:

« I giovani fascisti di oggi non li conosco e spero di non avere occasione di conoscerli »¹⁰³.

En effet si l'affirmation de Pasolini méritait de plus amples explications, l'affirmation de Calvino est d'une singulière étroitesse d'horizon, une "*phrase doublement malheureuse*" comme la qualifie Pasolini, en la contestant sur deux points :

« 1) certamente non avrai mai tale occasione, anche perché se nello scompartimento di un treno, nella coda di un negozio, per strada, in un salotto, tu dovessi incontrare dei giovani fascisti, non li riconosceresti; 2) augurarsi di non incontrare mai dei giovani fascisti è una bestemmia, perché, al contrario, noi dovremmo far di tutto per individuarli e incontrarli. Essi non sono i fatali e predestinati rappresentanti del Male: non sono nati per essere fascisti [...] È una atroce forma di disperazione e nevrosi che spinge un giovane a una simile scelta... »¹⁰⁴

¹⁰¹ Ibidem, p. 231.

¹⁰² Ibidem, p. 42.

¹⁰³ Ibidem, p. 55.

¹⁰⁴ ibidem.

Quand Pasolini affirme qu'il est impossible reconnaître un jeune fasciste d'un jeune antifasciste parlait toujours d'un phénomène générale, d'ordre culturel, qu'il reconnaissait dans l'aspect physique: il ne voulait pas dire qu'il n'y ait pas de différence, mais qu'elle n'est plus *perceptible* :

« ...un giovane fascista non può essere distinto da tutti gli altri giovani [...] So benissimo che ci sono giovani che si distinguono. Ma si tratta di giovani appartenenti alla nostra stessa élite... »¹⁰⁵

Par contre, dans sa vie nocturne dans la périphérie romaine, Pasolini devait souvent rencontrer des jeunes fascistes, et avec son attention à ce monde, il ne pouvait pas les condamner d'emblée, sans les écouter et sans essayer de comprendre leur point de vue. De son point de vue de toute façon le choix d'être fasciste ne peut pas être conscient et rationnel, il doit s'agir forcément d'une "*forme atroce de désespoir et de névrose*", une forme de maladie, dont on ne serait pas pleinement responsable : si Calvino refuse ces jeunes (du moins par la malheureuse phrase citée), on pourrait aussi considérer Pasolini paternaliste et condescendant. Mais Pasolini est mu par sa vocation de pédagogue, il veut comprendre et faire comprendre, et pardonne aux jeunes beaucoup plus facilement qu'à leur pères, sa propre génération qui a failli dans son devoir de transmettre un monde du partage et pas de l'exclusion. En s'expliquant plus précisément, il dit :

« In realtà ci siamo comportati coi fascisti (parlo soprattutto di quelli giovani) razzisticamente : abbiamo cioè frettolosamente e spietatamente voluto credere che essi fossero predestinati razzisticamente a essere fascisti, e di fronte a questa decisione del loro destino non ci fosse niente da fare. E non nascondiamocelo : tutti sapevamo, nella nostra vera coscienza, che quando uno di questi giovani decideva di essere fascista, ciò era puramente casuale, non era che un gesto immotivato e irrazionale: sarebbe bastata forse una sola parola perché ciò non accadesse. Ma nessuno di noi ha mai parlato con loro o a loro. Li abbiamo subito accettati come rappresentanti inevitabili del Male. E magari erano degli adolescenti diciottenni, che non sapevano nulla di nulla, e si sono gettati a capofitto nell'orrenda avventura per semplice disperazione... »¹⁰⁶

Pour Pasolini donc il faut redéfinir les rapports des intellectuels et l'opposition politique à l'égard de toutes les minorités culturelles, comprises celles se revendiquant de la droite, voire de l'extrême droite, celle-ci étant la forme nostalgiques du fascisme classique, archéologique, pour des jeunes désespérés en quête d'une communauté, de valeurs, d'enracinement. Les intellectuels de gauche ont trop souvent marginalisé et exclus ces minorités, en assimilant les

¹⁰⁵ Ibidem, p. 54.

¹⁰⁶ Ibidem, p.49.

méthodes même de ce Système qu'ils critiquent :

« Il ciclo si è compiuto. La sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all'opposizione e l'ha fatta propria: con diabolica abilità ne ha fatto pazientemente una moda, che, se non si può proprio dire fascista nel senso classico della parola, è però di una "estrema destra" reale... »¹⁰⁷

Cette phrase prend son sens quand on considère que pour Pasolini la sous-culture - au pouvoir ou à l'opposition, - est toujours une culture de l'hédonisme consumériste, et la distinction entre droite et gauche, fascisme et antifascisme ne saisit plus le caractère culturellement fasciste de ce Nouveau pouvoir qui englobe et fait se ressembler pouvoir et opposition. L' "extrême droite réelle" est conformiste et interclassiste, au-delà et au dessus des partis, elle est *fondamentale*, dans le sens qu'elle se fonde d'elle même, sans avoir besoin de légitimation, politique ou transcendante :

« La cultura di massa non può essere una cultura ecclesiastica, moralistica e patriottica: essa è infatti direttamente legata al consumo, che ha le sue leggi interne e una sua autosufficienza ideologica, tali da creare un potere che non sa più che farsene di Chiesa, Patria, Famiglia e altre ubbie affini... »¹⁰⁸

Même l'extrême gauche parlementaire semble alors s'aligner *culturellement*, et assumer des attitudes de conformisme petit-bourgeois qu'il continuaient à contester formellement :

« I giovani di "Lotta Continua"¹⁰⁹, dunque sono stati limitati nella loro azione politica da questi due dati: a) non hanno saputo o voluto individuare quanto di "intimo" li legasse al Potere, nel cui spazio sono nati e si sono educati, conservandone molti caratteri sotto l'etichetta di purezza assoluta che si sono ingenuamente attribuiti; b) hanno pronunciato sul Potere un aprioristico giudizio negativo di stupidità, che è poi ricaduto sulla loro lotta... »¹¹⁰

Par sa capacité à absorber toute contestation, voire s'en nourrir, la société de consommation a laissé proliférer ces groupes de contestateurs à l'intérieur de l'espace public comme une forme de faire valoir de la liberté et de la modernité qu'elle revendique :

« I gauchisti per anni [...] hanno fatto del Potere (chiamato Sistema) l'oggetto di un transfert: su tale oggetto essi hanno scaricato tutte le compe, liberando così, per mezzo di un

¹⁰⁷ ibidem, p. 10.

¹⁰⁸ *Scritti corsari*, op. cit., p. 41.

¹⁰⁹ Mouvement d'extrême gauche extra-parlementaire, qui a aussi pourvu des activistes des Brigades Rouges.

¹¹⁰ « Descrizioni di descrizioni », dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., p. 1936.

meccanismo estremamente arcaico, la propria piccolo-borghese "coscienza infelice..." »¹¹¹

Utilisant des termes empruntés à la psychanalyse, Pasolini décrit l'extrémisme de gauche comme une forme de prise de conscience et de libération (*transfert*) : ainsi il projette lui-même ses propres démons sur une partie somme toute marginale de cette société de consommation. Sa propre "conscience malheureuse" de petit-bourgeois, fils de militaire, se reflète dans cette génération de jeunes en révolte contre le Système.

En projetant le Mal sur un Système sans visage, l'extrême gauche retrouve une pureté d'intentions qui l'exempte de toute analyse de ses propres fautes :

« Attraverso la drastica identificazione di "Sistema" e "Male" – attuata in modo manicheo o calvinista – si sono delineate di conseguenza sul fronte opposto forme di esistenza e di azione che dovevano per forza essere "buone": donde il trionfalismo, il fanatismo, la disperazione.... »¹¹²

Face à ce Système multiforme et omniprésent Pasolini ne voit d'autre possibilité de salut que dans la conservation des cultures pré-bourgeoises et pré-consuméristes, les "*petites patries*" dont nous avons déjà parlé. La conservation de ces cultures alternatives, non assimilables par le Système, est la garantie de la persistance d'un clivage essentiel entre la culture de la classe dominante et la culture des classes dominées, ce qui permettrait d'envisager encore une Révolution marxiste par la dialectique de la lutte des classes, des classes éminemment hétérogènes :

« Tale rapporto dialettico non sarebbe dunque più possibile là dove la cultura della classe dominata fosse scomparsa, eliminata, abrogata, [...] Dunque bisogna lottare per la conservazione di tutte le forme, alterne et subalterne, di cultura... »¹¹³

Son regret des cultures paysannes, parti d'une émotion, se transforme en une nécessité rationnelle de conservation d'une structure marxiste, mais d'une forme particulière du marxisme que Pasolini s'efforce d'élaborer, celle *humaniste*, plutôt que "matérialiste", dans une vision *culturelle* de l'histoire plutôt qu'économique.

La passion pour la *conservation* du passé, des cultures locales et alternatives, marginales, avec sa passion pédagogique qui l'incite au dialogue avec les jeunes fascistes, seront les raisons qui permettront à la droite d'essayer de récupérer son personnage, héraut de la force révolutionnaire du Passé, sans trop regarder aux causes réelles de cet anti-progressisme :

¹¹¹ Ibidem, p. 1935.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 192.

« Leggere, informarsi, imparare, significa dover tenere rapporti anche con autori "di destra". Anzi, se pensiamo a quanti sono i libri dovuti ad autori di destra che leggiamo, non possiamo che restare stupiti e forse anche un po' sconcertati. L'abitudine ci salva dal pensare questo: ciò non toglie che è chiaro che dobbiamo fare, più di quanto crediamo, i conti con i nostri avversari: che si rivelano in realtà, avversari "manipolati" : se il loro lavoro è tecnicamente utile, e spesso non possiamo prescindere. Altre volte poi il loro fascino è più grande della loro ideologia. E allora è chiaro che anche la loro ideologia ci affascina in loro... »¹¹⁴

Un de ces auteurs de droite qui plus ont influencé la pensée et l'œuvre de Pasolini est Ezra Pound. Dans cet auteur Pasolini retrouve sa propre nostalgie d'un monde paysan archaïque, transmise par son père et par la figure mythique du grand-père immigré. Pound enracine son appartenance politique et même sa poétique, dans les *Cantos*, dans cet arrière-plan culturel :

« La sua ideologia non consiste in niente altro che nella venerazione dei valori del mondo contadino (rivelatosi in concreto attraverso la filosofia cinese, pragmatica e virtuosa). In questo senso io ritengo che si possa sottoscrivere, anche politicamente, tutti i versi conservatori di Pound dedicati ad esaltare (con nostalgia furente) le leggi del mondo contadino e l'unità culturale del Signore e dei servi: "La parola fraterna è compassione; / Filiale, devozione; /La fraterna, mutualità;/ del tosate (giovinello) la parola è rispetto" [...]E ancora: "Arando s'adora"... »¹¹⁵

Pound est un admirateur de la culture chinoise, comme de celle grecque, et en générale de toute culture qui n'a pas perdu son enracinement dans la réalité, et Pasolini attribue cette sensibilité non seulement à un choix politique conservateur, mais au fait qu'il vivait déjà dans un monde industrialisé avancé, où même l'agriculture était industrialisée, et Pound en a pu constater les dégâts.

Pour Pasolini marxiste, il fallait trouver une racine, une explication, aux choix politiques de cet auteur, dont il connaît la lucidité de l'esprit¹¹⁶, et l'idée d'une névrose ou du désespoir qu'il attribuait aux jeunes fascistes ne pouvait pas s'appliquer à ce poète d'une culture très étendue. Il suppose alors un traumatisme culturel :

« ...un trauma che lo ha reso perfettamente inadattabile a questo mondo. L'ulteriore scelta del fascismo è stata per Pound un modo sia per mascherare la sua inadattabilità, sia un alibi per farsi credere presente. In cosa è consistito questo trauma? Nella scoperta di un mondo contadino all'interno di un mondo industrializzato, di molti decenni in anticipo sull'Europa.

¹¹⁴ « Descrizioni di descrizioni », dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., p. 2148.

¹¹⁵ Ibidem, p. 1962-1963.

¹¹⁶ Pasolini a rencontré et interviewé Ezra Pound en 1965.

Pound ha capito, con abnorme precocità, che il mondo contadino e il mondo industriale sono due realtà inconciliabili: l'esistenza dell'una vuol dire la morte (la scomparsa) dell'altra. Vivendo tale tragedia, in gioventù, in America, Pound non ne è forse stato consapevole. Forse perché laggiù l'agricoltura era già industrializzata, e la "vecchia agricoltura" era un substrato culturale... »¹¹⁷

Sa tradition familiale, le grand-père paysan, étaient le substrat qui le rendait conscient de l'existence d'un univers autre que celui des États Unis de l'après-guerre. Mais le traumatisme, c'est la découverte de l'Europe, ce continent en pleine transformation. En Europe Pound est confronté aux mythes de sa propre origine :

« Venendo in Europa ha trovato il Luogo da cui i sottoproletari di un arcaico mondo contadino erano partiti portando con sé i loro miti (a comporre quel "substrato")... »¹¹⁸

Pasolini pense que même dans les campagnes de l'Amérique industrialisée persiste un "substrat culturel" paysan, multiforme, de diverses origines, et non complètement écrasé par le pouvoir de la modernité et de la consommation; mais, justement, ce n'est plus qu'un "substrat", composant le *melting pot* américain, mais sans aucune réelle autonomie.

L' "Autre" pour Pound, c'est la culture chinoise, qui le met en face d'un horizon culturel absolument nouveau, et pourtant pas complètement inconnu, un monde vivant, qui sait encore exprimer (selon Pound, mais aussi selon Pasolini) un rapport au réel qui n'est pas déshumanise et stéréotypé :

« Tale "altrove" è la cultura cinese, ossia la cultura contadina del confucianesimo. Una religione contadina che poteva essere accettata da Pound meglio di altre religioni contadine a causa del suo "pragmatismo" (a cui l'americano Pound era stato naturalmente educato). Scoperto nella sua perfetta purezza questo "altrove" contadino (e religioso; addirittura "virtuoso") Pound ha messo tutto in confronto con esso. Si noti che anche il mondo greco ha in Pound la stessa funzione che il mondo cinese. Anche la religione greca era una religione fatta per essere capita da Pound: una religione insieme estetica e utile.... »¹¹⁹

Pasolini reconnaît en Pound beaucoup de lui-même, mais il n'échappe pas au piège d'un certain nombre de poncifs, sur le pragmatisme américain ou chinois, où l'idéalisation d'un monde culturellement différent dont on ne comprend pas les ressorts véritables.

Pour Pasolini l'idée d'un monde paysan intact reste celle de l'Italie préindustrielle, même

¹¹⁷ ibidem, p. 2029.

¹¹⁸ Ibidem .

¹¹⁹ ibidem, p. 2029-2030.

fasciste, et l'idéalisation de Pound à l'égard de ce même monde, ne fait que le confirmer dans sa vision :

« L'Italia fascista era un mondo contadino intatto. La piccola borghesia burocratica e paleoindustriale di allora veniva tutta dai campi. Non esistevano borghesi che non avessero ancora un nonno o una nonna (viventi) contadini. La retorica fascista aveva un'ideologia "virtuosa" (puramente verbale e sciocca) su un suo progresso conservatore: fare delle opere moderne nell'ambito di un mondo antico da rispettare nelle sue tradizioni ecc. Tutto ciò doveva avere uno strano fascino nell'astoristico Pound, che lo accipiva in modo del tutto aberrante, ma non senza logica... »¹²⁰

Le monde paysan et ses traditions restaient encore ancrées à l'expérience de tout bourgeois encore à l'époque fasciste, car le fascisme se superposait à la culture sans la transformer. Pour Pasolini c'est cet aspect de conservation du monde traditionnel - derrière les inévitables transformations dues à la modernité - qui pouvait expliquer l'attrait de Pound pour cette culture. En tout cas il essayait de comprendre (ou probablement de justifier) "l'aberration" de cet attrait.

Il n'ya donc en effet aucune raison de penser que la pensée anti-progressiste de Pasolini puisse suffire à justifier une quelconque récupération de la part de la droite conservatrice.

La contradiction apparente entre le marxisme, parti clairement progressiste, et la passion de la conservation de la tradition exprimée par Pasolini, son côté passéiste, s'expliquent mieux si l'on connaît la distinction qu'il fait entre le développement et le progrès.

Dans l'article "Il Genocidio"¹²¹ Pasolini explique :

« Bisogna farla una buona volta una distinzione drastica tra i due termini: "progresso" e "sviluppo". Si può concepire uno sviluppo senza progresso, cosa mostruosa che è quella che viviamo in circa due terzi d'Italia; ma in fondo si può concepire anche un progresso senza sviluppo, come accadrebbe se in certe zone contadine si applicassero nuovi modi di vita culturale e civile, anche senza, o con un minimo di sviluppo materiale... »¹²²

Le développement que l'Italie vit n'est pas un progrès, c'est un développement matériel, économique, même un enrichissement, mais il n'apporte rien et ne contribue pas au progrès culturel des masses. Le développement est ce que souhaite la droite conservatrice qui détient les clés du pouvoir économique :

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 226-231.

¹²² Ibidem, p. 229.

« ...una nozione di sviluppo come potere multinazionale – o transnazionale, come dicono i sociologi – fondato fondato tra l'altro su un esercito non più nazionale, tecnologicamente avanzatissimo, ma estraneo alla realtà del proprio paese.... »¹²³

Pasolini parle donc du développement comme une forme de la puissance économique et militaire, sans enracinement, en le regardant d'un point de vue national. La vision du marxisme nationaliste de Gramsci lui est en fait bien plus proche que l'internationalisme communiste.

Cette distinction è bien plus claire et expliquée par un exemple qui permet d'en analyser les implications dans un article publié en *Lettere Luterane*: « Bologna città consumista e comunista »¹²⁴, dans la partie dédiée à *Gennariello*. L'Emilie (la région de Bologne) représente à ses yeux la quintessence du changement en acte en Italie depuis la fin de la guerre. Dans cette région aussi, marquée par une bonne administration et un niveau de vie plutôt élevé, le développement au sens où l'entend Pasolini ne s'est pas réalisé. Bien au contraire, la ville de Bologne finit par représenter l'échec de l'administration communiste à réaliser un véritable progrès :

« Bologna non è una città 'tipica' dell'Italia. Essa è un caso unico. Ma nel tempo stesso si presenta anche come specimen molto avanzato per una eventuale e improbabile città italiana futura. La sua anomalia è dovuta al fatto che essa si è 'svilupata' in questi ultimi anni secondo le norme ormai sacramentali dello sviluppo consumistico: ma, insieme, essa è una città comunista. »¹²⁵

Bologne, sa ville natale, dans laquelle il a passé aussi une partie de sa jeunesse, est une ville riche et moderne. Pasolini la compare à Naples, la ville de toutes les corruptions, la ville qu'il aime pour la capacité de rester en dehors d'une modernité de nivellement culturel et assimilation, la ville où "*les administrateurs régionaux et provinciaux sont simplement d'anciens vice-rois, corrompus et misérables*"¹²⁶. C'est une ville provinciale et périphérique, où s'impose une classe politique mandatée, comme les vice-rois espagnols, pour exploiter la richesse, - ou surtout, la pauvreté, - d'une terre et d'une population où progrès et déchéance se côtoient depuis toujours.

Mais Bologne est le chef-lieu d'une région riche, où l'administration communiste a réussi à engager une modernisation qui la met au niveau des grandes villes européennes. Mais en même temps cette ville hérite des problèmes relatifs au "*développement consumériste*

¹²³ ibidem

¹²⁴ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 49-52.

¹²⁵ *Lettere luterane*, op. cit., p. 49.

¹²⁶ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 59-60.

*transnational*¹²⁷, avec la destruction systématique des sous-cultures populaires, pourtant encore très vivaces dans l'après guerre, quand la ville était le chef-lieu d'une région essentiellement agricole. Bologne, personnifiée par Pasolini, parle d'elle-même :

*« Nel momento in cui sono, insieme, una città sviluppata e una città comunista, non solo sono una città dove non c'è alternativa, ma sono una città dove addirittura non c'è alterità. Prefiguro cioè l'eventuale Italia del compromesso storico: in cui nel migliore dei casi, cioè nel caso di un effettivo potere amministrativo comunista, la popolazione sarebbe tutta di piccoli borghesi, essendo stati antropologicamente eliminati dalla borghesia gli operai... »*¹²⁸

En effet, la mutation anthropologique souhaitée par le marxisme aurait du être le moyen pour construire, dans une société bourgeoise industrialisée, l'identité politique d'un nouveau bloc historico-social prolétaire, capable de prendre et gérer le pouvoir.

Dans la réalité, dans une ville où les conditions historiques du matérialisme marxiste semblent se réaliser, les masses prolétaires ne semblent intéressées que par une intégration culturelle à la petite bourgeoisie, renonçant ainsi à toute velléité d'identité, - prolétaire ou non – et à toute distance des modèles consuméristes les plus éculés. Le spectre du "compromis historique" plane sur cette ville, avec tout son sens de perte des valeurs affirmées par la gauche. Le "compromis historique", sorte de gouvernement d'union nationale, qui aurait permis au parti communiste de participer au gouvernement avec la Démocratie Chrétienne, signifiait évidemment pour Pasolini, - comme pour la plupart des intellectuels - la perte de l'identité communiste et la compromission avec le pouvoir de la démocratie chrétienne.

Paradoxalement la corruption de l'administration de la Démocratie Chrétienne à Naples, provoque l'arriération, le sous-développement de la région, la méfiance envers la classe politique, mais préserve en même temps une forme d'innocence des masses par rapport aux valeurs véhiculées par le système. Dans ce conditions Naples peut garder une forme d'espoir pour la réalisation d'un développement qui ne se limite pas au progrès matériel, là où, à Bologne, avec sa classe politique efficace, les cultures particularistes s'effacent dans la codification bourgeoise de la culture et de la politique.

A propos des jeunes romains, Pasolini exprime sa répugnance pour ce modèle unifié d'existence :

« ...infatti i giovani proletari e sottoproletari romani appartengono ormai totalmente

¹²⁷ *Lettere luterane*, op. cit., p. 51.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 51.

all'universo piccolo-borghese: il modello piccolo borghese è stato loro definitivamente imposto, una volta per sempre. E i loro modelli concreti sono proprio quei piccoli borghesi idioti e feroci che essi, ai bei tempi, hanno tanto e così spiritosamente disprezzato come ridicole e ripugnanti nullità ...»¹²⁹

« ...la stessa enigmatica faccia sorridente e livida indica la loro imponderabilità morale (il loro essere sospesi tra la perdita di vecchi valori e la mancata acquisizione dei nuovi: la totale mancanza di opinione sulla propria 'funzione') [...] il consumismo che ha distrutto cinicamente il mondo 'reale', trasformandolo in una totale irrealtà, dove non c'è più scelta possibile tra male e bene... »¹³⁰

Autrefois les jeunes prolétaires ou sous-prolétaires se moquaient des “fils à papa”, de leur culture artificielle et maniérée. Aujourd’hui les des classes de jeunes s’alignent sur les mêmes valeurs, les mêmes styles de vie, sans pourtant, que les jeunes défavorisés puissent réellement les atteindre. Ces derniers ne savent plus se moquer des “fils à papa” : il ne peuvent que les envier.

L’être-au-monde de ces jeunes – prolétaires ou bourgeois - est remplacé par un manque de réalité dû au fait que la réalisation de soi-même ne passe plus par des expériences empiriques, par une emprise sur le monde, mais par une projection dans l'univers spectral du marché et de la consommation à tout prix, un monde qui n'appartient plus à l'expérience quotidienne, mais à une image factice, qui se propose comme absolument pertinente et universellement valable.

Avant la diffusion de cette nouvelle culture, la valeur universellement valable (ou qui se prétendait telle) était celle de l'Eglise Catholique, au nom d'une transcendance qui devait donner un sens à la vie quotidienne. Mais l'Eglise catholique aussi n'a pas réussi à saisir le potentiel cynique, matérialiste, athée, de cette nouvelle culture, dont la sécularisation des masses est l'effet nécessaire. Ce Nouveau Pouvoir n'a plus besoin de l'Eglise, et il se débarrasse de tout système de valeurs qui pourrait entraver l'hédonisme, l'individualisme, la soif de consommation :

« La Chiesa ha fatto un patto col diavolo, cioè con lo stato borghese. L'accettazione della civiltà borghese capitalistica è un errore storico che la Chiesa pagherà probabilmente con il suo declino. [...] Il futuro non appartiene più ai vecchi cardinali, né vecchi uomini politici, né ai vecchi magistrati, né ai giovani poliziotti. Il futuro appartiene alla giovane borghesia che non ha bisogno di detenere il potere con gli strumenti classici; non sa più cosa farsene della Chiesa, la quale, ormai, ha finito con l'appartenere genericamente a quel mondo

¹²⁹ Ibidem, p. 167.

¹³⁰ Ibidem, p. 167-168.

umanistico del passato che costituisce un impedimento alla nuova rivoluzione industriale; il nuovo potere borghese necessita nei consumatori di uno spirito totalmente pragmatico ed edonistico: un universo tecnicistico e puramente terreno è quello in cui può svolgersi secondo la propria natura il ciclo della produzione e del consumo »¹³¹

Pasolini voit la sécularisation de la société comme un nouveau signe de perte de valeurs et de culture, non pas comme modernité. Pour lui l'Eglise n'est que l'héritière de traditions plus anciennes, païennes, que le monde paysan avait gardées, avec un sens inné du sacré de l'être:

« Per due millenni, il mondo contadino ha continuato ad assimilare Cristo ai suoi vecchi modelli mitici: ne ha fatto l'incarnazione di un principio assiologico, attraverso cui dar senso al ciclo delle culture. La predicazione di Cristo non ha avuto molto peso, solo les élites veramente religiose della classe dominante hanno capito per secoli il vero senso di Cristo. Ma la Chiesa, che era la Chiesa della classe dominante, ha sempre accettato l'equivoco: essa non poteva infatti esistere al di fuori delle masse contadine »¹³²

Mais justement cette capacité de l'Eglise catholique de adhérer à toute classe sociale, de s'y adapter, sans la réprimer, faisait la valeur de cette institution que Pasolini (athée déclaré) ne se prive pas de critiquer :

« La storia della Chiesa è una storia di potere e di delitti di potere, ma quel che è ancora peggio, è, almeno per quanto riguarda gli ultimi secoli, una storia di ignoranza. Nessuno potrebbe [...] continuar a parlare [...] ignorando la cultura liberale, razionalistica e laica, prima, e poi la cultura marxista in politica e la cultura freudiana in psicologia... »¹³³

Pasolini reconnaît les crimes, l'histoire sanglante, le culte de l'ignorance, de l'Eglise, et il en attribue la faute à un appareil de pouvoir qui cherche à perdurer. L' *Osservatore Romano*, le journal officiel du Vatican, à la vision particulièrement étriquée, lui semble l'exemple typique de l'étroitesse d'esprit de cet appareil lourd et rétrograde. Mais il reconnaît aussi la valeur humaine et spirituelle de certaines de ses figures, comme celle du "Papa buono"¹³⁴, Jean XXIII, et aussi l'ouverture d'esprit et la sincérité de Paul VI.

Dans "Le petit discours historique de Castelgandolfo"¹³⁵ Pasolini commente un discours du Pape Paul VI, qui reconnaît la sécularisation de la culture dans la société :

« Paul VI ha ammesso infatti esplicitamente che la Chiesa è stata superata dal mondo; che il

¹³¹ *Scritti corsari*, op. cit., p. 15.

¹³² *Scritti Corsari*, op. cit., p. 86.

¹³³ *Ibidem*, p. 83.

¹³⁴ Jean XXIII a été surnommé le "Pape bon" à cause de sa compassion, de son esprit tolérant, ouvert, compréhensif, proche des gens et attentif au monde. Il a été récemment "beatificato" par Jean Paul II. Ce surnom naturellement implique aussi que tous les Papes ne sont pas nécessairement bons...

¹³⁵ *Lettere luthériennes*, op. cit., p. 117-123.

ruolo della Chiesa è divenuto di colpo incerto e superfluo; che il Potere reale non ha più bisogno della Chiesa, e l'abbandona a se stessa; che i problemi sociali vengono risolti all'interno di una società in cui la Chiesa non ha più prestigio; che non esiste più il problema dei "poveri" cioè il problema principe della Chiesa ecc. [...] Un fulmineo sguardo dato alla Chiesa "dal di fuori" è bastato a Paolo VI a capirne la reale situazione storica: situazione storica che rivissuta poi "dal di dentro" è risultata tragica.... »¹³⁶

Pasolini a beaucoup de respect pour ce Pape qui est capable de regarder à l'Eglise avec le regard objectif "de l'extérieur", sans oublier sa charge et la fonction qu'il doit assurer "de l'intérieur". Ce que Pasolini regrette est que ce discours ne propose pas de solutions, que le Pape ne fasse que regretter un état de fait :

« Così Paolo VI, dopo aver denunciato, con drammatica e scandalosa sincerità il pericolo della fine della Chiesa non dà alcuna soluzione o indicazione per affrontarlo... »¹³⁷

Son discours avait été vivement critiqué par l' *Osservatore Romano*, qui lui niait l'autorité de juger du destin de l'Eglise, rappelant aussi la critique du puritanisme le plus borné quant à son œuvre "énigmatique et répréhensible"¹³⁸

Pourtant Pasolini se proposait de rappeler à l'Eglise son rôle originel de centre de spiritualité et de libération face aux pouvoirs du monde matériel. Il rappelle que "Donnez à César ce qui appartient à César, et à Dieu ce qui appartient à Dieu"¹³⁹, visait une séparation des pouvoirs, non une quelconque forme de conciliation, ou pire de participation au pouvoir. La mission première de l'Eglise n'aurait pas du être "une histoire de pouvoir et de délits de pouvoirs"¹⁴⁰, mais une histoire d' "opposition éternelle à César, même si elle doit être non-violente"¹⁴¹.

Pour Pasolini le fait que l'Eglise perd son *pouvoir sur* la société lui ouvre la possibilité de retrouver ses racines, son sens et ses valeurs anciennes : les mêmes valeurs qui lui avaient permis de s'installer dans les campagne païennes et dans la culture de deux millénaires, les valeurs de sa spiritualité, de sa séparation de l'empire de César, cette ancienne forme de la laïcité :

« Riprendendo una lotta che è peraltro nelle sue tradizioni (la lotta del Papato contro l'Impero), ma non per la conquista del potere, la Chiesa potrebbe essere la guida, grandiosa ma non autoritaria, di tutti coloro che rifiutano (e parla un marxista, proprio in quanto

¹³⁶ *Lettere luterane*, op. cit., p. 77-78.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 79.

¹³⁸ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 124.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 128.

¹⁴⁰ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 126.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 128.

marxista) il nuovo potere consumistico che è completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi più repressivo che mai; corruttore; degradante... »¹⁴²

Cette liste reprend les valeurs chrétiennes telle qu'elles sont énoncées par l'Eglise, même si trop souvent oubliées, mais c'est la vérité de ces valeurs, le sacré sur lequel elles se fondent, qui est le véritable héritage de l'Eglise, au delà des opinions bornées de l'Osservatore Romano:

« Se vuole sopravvivere in quanto Chiesa, la Chiesa non può dunque che abbandonare il potere e abbracciare quella cultura – da lei sempre odiata – che è per sua stessa natura libera, antiautoritaria, in continuo divenire, contraddittoria, collettiva, scandalosa... »¹⁴³

Si elle n'est pas capable de renouveler sa mission, de dépasser le cléricisme aveugle et la corruption du pouvoir, alors l'Église sera vouée à des « ... grandes manifestations pompeusement retransmises à la télévision [qui] ne seront que de grandes et insignifiantes manifestations folkloriques, désormais politiquement inutiles même à la droite la plus traditionnelle... »¹⁴⁴.

La Démocratie Chrétienne s'appuie alors sur un pouvoir qui est dépassé: l'Eglise actuelle semble destinée à périr. Si elle saura se renouveler, elle ne sera plus l'auxiliaire de la classes dominante comme elle l'a été.

Toute sa légitimité s'envole, cette légitimité qu'implique le mot "*chrétienne*", qui avait séduit les foules désemparées dans le chaos de 1946, quand l'Eglise pouvait encore prétendre représenter des valeur dans un monde détruit par la guerre. À cette occasion la nouvelle Démocratie n'avait rien trouvé de mieux que faire appel à ces valeurs traditionnelles pour attirer les foules naïves du tout nouveau suffrage universel. Ces valeurs sont instrumentalisés par la DC, et lui évitent de devoir élaborer son projet de société et sa vision politique. Elle peut alors se construire en fonction des seuls intérêts de ses dirigeant, par la démagogie et par la corruption :

« ...il partito democristiano non ha mai avuto dei principi. Li ha identificati, e brutalmente, con quelli morali e religiosi della Chiesa in grazia della quale deteneva il potere. Una massa ignorante (e lo dico col più grande amore per questa massa) e un'oligarchia di volgari demagoghi dalla fame insaziabile, non possono costituire un partito con un'anima [...] la Chiesa cattolica era una realtà, e la maggioranza degli italiani erano cattolici. E, per quanto inarticolato, questo era un argomento, che poteva celare anche verità migliori di

¹⁴² *Lettere Luterane*, op. cit., p. 80.

¹⁴³ *ibidem*, p.86.

¹⁴⁴ *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 123.

quelle, repellenti, fatte proprie dai potenti democristiani: per esempio la cultura religiosa (in senso antropologico) delle masse popolari, o una possibile Chiesa rivangelizzata, ecc.

Ma ora questo argomento storico è caduto, perché è caduta la sua realtà. Quel "nulla ideologico mafioso" che è la DC con il suo interclassismo classico, non si fonda più su nulla (se non sulle rovine di un mondo che va rapidamente disfacendosi... »¹⁴⁵

La Démocratie Chrétienne, vidée de son substrat culturel, incapable même d'évaluer sa propre déconfiture devient pour Pasolini une cible de choix: elle qui a monopolisé le pouvoir sans savoir comprendre la société et ses transformations, elle est coupable de cécité politique et de corruption endémique.

5.2.1. Le procès du pouvoir

Pasolini instruit avec une véhémence de prédicateur millénariste, le procès de la société italienne, et notamment celui de la Démocratie Chrétienne, par l'accumulation de preuves à charge contre l'establishment et contre l'état de la civilisation. Le pays lui semble parvenu à une dégradation sans précédents, engagé dans un "*génocide anthropologique*" qui déforme l'esprit tout aussi bien que le corps des italiens. La Démocratie Chrétienne, en tant que parti au pouvoir depuis la fin de la guerre, a une responsabilité certaine dans la situation dramatique :

« Priva di ogni ombra di pensiero politico, la democrazia cristiana ha governato secondo modelli pragmatici – e quindi ovviamente mimetici, generici e incerti – del capitalismo occidentale: mescolando diabolicamente tali modelli con quelli spirituali della Chiesa. E ciò per i primi venti anni di regime.

Negli ultimi dieci anni, il "nuovo modello di produzione" ha distrutto nel paese intorno alla democrazia cristiana il quadro antropologico clerico-fascista, crandone uno (falsamente) laico e (falsamente) tollerante.

Priva di ogni ombra di pensiero politico, la democrazia cristiana non se ne è nemmeno accorta, e ha continuato a governare come se il modo di produzione fosse ancora quello di Giolitti o Mussolini. È ciò che ha provocato l'attuale disastro »¹⁴⁶.

La classe dirigeante démocrate-chrétienne coupable d'avoir géré le pays dans une vision d'ensemble, sans un projet de société, dans un esprit pragmatique qui, finalement, ne visait

¹⁴⁵ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 117-118.

¹⁴⁶ *Lettere luterane*, op. cit., p. 134.

que la conservation de son propre pouvoir. Cette vision étriquée s'est traduite en une action sans envergure, où ce parti se limitait à se référer à des valeurs catholiques, ou à celles du développement matériel, sans jamais comprendre les véritables transformations qui se produisaient dans la société et dans les modes de production, sans voir les véritables enjeux.

L'acculturation normalisante, le terrorisme de droite et de gauche, les rites de la consommation, le détournement de fonds public, la dégradation de l'environnement, la mafia, la CIA, l'Eglise et la culture de masse, (et j'en passe) ne sont que la manifestation de la dégradation anthropologique des italiens, l'ultime et fondamentale mutation que la DC n'a pas su voir.

Les gouvernants enfermés dans le "Palazzo", se sont éloignés de plus en plus du pays réel, sans remarquer que la nouvelle idéologie consumériste ne pouvait pas être traitée comme une simple modernisation technique :

« La causa prima di tale separazione tra il Palazzo e il Paese, e della conseguente separazione dei fenomeni all'interno del Palazzo e del Paese, consiste nella radicale mutazione del "modo di produzione" (enorme quantità, transnazionalità, funzione edonistica): il nuovo potere reale che ne è nato ha scavalcato gli uomini che fino a quel momento avevano servito il vecchio potere clericofascista, lasciandoli soli a fare i buffoni nel Palazzo, e si è gettato nel Paese a compiere "anticipatamente" i suoi genocidi »¹⁴⁷

Et pour définir ces responsabilités il est nécessaire un Procès, parce que « ...c'est seulement à travers le procès des responsables que l'Italie pourra faire son propre procès, et se reconnaître »¹⁴⁸ En fait Pasolini considérait la démocratie chrétienne comme l'expression de la même bourgeoisie qui avait donné naissance et soutenu le fascisme, et avait ensuite organisé un régime de continuité attesté par l'absence d'épuration dans l'administration et dans la classe dirigeante, par la continuité des lois, par la même violence policière, le même mépris de la constitution et par le même provincialisme obtus et ignorant.

La première faute de ce parti c'est d'avoir instauré une "continuité" avec les pouvoirs précédents et d'avoir donc perpétué un régime qui n'avait plus de véritable rapport avec la réalité sociale du pays, et seulement un procès pénal, public, pourrait permettre une critique approfondie et adéquate de la situation italienne:

« ...si presenterebbe, in tutta la sua estensione e profondità, ma anche in tutto il suo definitivo anacronismo, il quadro clericofascista in cui il malgoverno democristiano ha

¹⁴⁷ *Lettere luterane*, op. cit., p. 111.

¹⁴⁸ *Lettres luthériennes*, op. cit., p. 162.

potuto essere attuato attraverso una serie di reati classici. Reati dunque non reati, in quanto consustanziali alla realtà del paese, e quindi (come quelli mussoliniani) perpetrati in fondo nel suo ambito e col suo consenso. Durante i primi venti anni di regime democristiano, si è governato un popolo storicamente incapace di dissentire: esattamente come durante il ventennio fascista, come durante l'Ottocento pontificio o borbonico, o addirittura come durante i secoli feudali »¹⁴⁹

La faute *pénale* du parti, sa corruption, ne fait que s'ajouter aux fautes *politiques* de "continuité" et d' "incompréhension" de la réalité :

« ...il Processo renderebbe chiaro – folgorante, definitivo - [...] che il contesto in cui governare non è più quello clericofascista, e che proprio nel non aver capito questo consiste il vero reato, politico, di democristiani. Il Processo renderebbe chiaro – folgorante, definitivo – che governare e amministrare bene non significa più governare e amministrare bene in relazione al vecchio potere, bensì in relazione al nuovo potere »¹⁵⁰

La Démocratie Chrétienne était pour Pasolini un "néant idéologique mafieux"¹⁵¹, et, une fois perdue toute référence aux valeurs catholiques, il s'alignait sur les formes nécessaires au pouvoir économique, si bien que les valeurs hédonistes professées étaient le contraire de la religion brandie dans l'étiquette du parti.

Les catilinaires de Pasolini s'élancent contre une modernité qui, plus que représenter une rupture avec une tradition historique et culturelle, révèlent une véritable perte de la conscience historique, de toute forme d'enracinement et de reconnaissance de soi-même et d'autrui, où puisse se développer la conscience de la *personne* au sens fort, lieu de mémoire et de projet, d'actions et de passions propres.

Mais dans les chefs d'accusation de ce "Procès", une existence entière de lutte et de polémique se résout dans un raccourci de la pensée qui cherche un coupable aussi facile que prévisible: ce que le public retiendra plus facilement n'est pas l'analyse pu pouvoir et de son inaptitude, ce n'est pas la faute *politique*, mais la liste des fautes *pénales* de la hiérarchie démocrate-chrétienne. C'est un schéma simpliste, un paradigme dans lequel trop de monde était trop facilement disposé à se retrouver : le mal confiné dans les couloirs du "Palais" (autre métaphore d'un grand succès).

« Ecco l'elenco, l'elenco morale dei reati commessi da coloro che hanno governato l'Italia negli ultimi trent'anni, e specie negli ultimi dieci : reati che dovrebbero trascinare almeno

¹⁴⁹ *Lettere luterane*, op. cit., p. 118.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 119.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.139.

una dozzina di potenti democristiani sul banco degli imputati, in un regolare processo penale »¹⁵²

La liste des crimes de la classe politique en place est longue et détaillée, dans *Lettere luterane*: dans un article féroce qu'il publia en 1975, et qui fit supposer à certains qu'il aurait pu être la cause de sa mort, Pasolini se tourna violemment contre la classe politique en écrivant en toutes lettres ce que beaucoup d'italiens savaient (ou du moins, supposaient) et taisaient :

« ...indegnità, disprezzo per i cittadini, manipolazione di denaro pubblico, intralazzo con i petrolieri, con gli industriali, con i banchieri, connivenza con la mafia, alto tradimento in favore di una nazione straniera, collaborazione con la Cia, uso illecito di enti come il Sid, responsabilità nelle stragi di Milano, Brescia, Bologna (almeno in quanto colpevole incapacità di punirne gli esecutori), distruzione paesaggistica e urbanistica dell'Italia, responsabilità della degradazione antropologica degli italiani (responsabilità questa aggravata dalla sua totale inconsapevolezza), responsabilità della condizione, come si usa dire, paurosa, delle scuole, degli ospedali e di ogni opera pubblica primaria, responsabilità dell'abbandono "selvaggio" delle campagne, responsabilità dell'esplosione "selvaggia" della cultura di massa e dei mass-media, responsabilità della stupidità delittuosa della televisione, responsabilità del decadimento della Chiesa, e infine, oltre a tutto il resto, magari anche distribuzione borbonica di cariche pubbliche ad adulatori »¹⁵³

Ici Pasolini paie son tribut aux schémas juridiques petit bourgeois, son désespoir absolu et personnel recherche finalement la formule facile de l'accusation globale, une contestation calcifiée, dans l'urgente recherche d'une polémique pour une fois utile, efficace. Il n'était certainement pas le seul à voir et dénoncer les responsabilités de la DC dans les difficultés du pays, difficultés économiques, politiques, culturelles, qui se révélaient sans arrêt dans les scandales politiques, révélées régulièrement dans les journaux, mais il en cherchait aussi les raisons anthropologiques dans un changement culturel et civilisationnel.

Il fallait finalement des résultats, un public le plus étendu possible, la reconnaissance de ce conflit radical avec le Système que seul un Procès public peut garantir : le Procès comme solution finale, modèle simplifié que revêt « *la figure, le sens et la valeur d'une Synthèse* »¹⁵⁴ par rapport à un ordre social institué désormais mis en place solidement :

« Questa "millenaristica" verità è dunque essenziale per capire (al di là del Processo e delle sue condanne penali, che è finita l'epoca [...] millenaria di un certo potere ed è cominciata

¹⁵² ibidem, p. 114.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ *Letteres luthériennes*, op. cit., p.175.

l'epoca di un altro potere »¹⁵⁵.

En réalité n'était finie que l'époque de la révolte et de la fantaisie, de la volonté de critique radicale du Système, et de la tentative de se détacher d'un pouvoir capable de coloniser entièrement la sphère publique et l'horizon du privé. Ce que Pasolini prophétisait en 1975 ne s'est pleinement accompli que dans les années 90, quand la sphère publique et celle privé ont coïncidé dans la formation d'un parti soumis aux intérêts privés et aux méthodes commerciales d'un seul homme : *Forza Italia*.

Mais en 1975 les accusations de Pasolini assumaient des tons véhéments, quand il décelait la continuité entre le régime fasciste et la pseudo-démocratie de l'après-guerre : la preuve en étaient la continuité des codes, civile et pénale, la violence policière, le mépris de la constitution, la corruption et l'infiltration des réseaux mafieux, mais aussi le provincialisme, la sous-culture de la consommation, un développement biaisé. De telles fautes politiques ne pouvaient que mener les "extrémistes" à des formes extrême de lutte terroriste.

Par contre il n'était pas le seul à voir aussi les responsabilités directes du gouvernement et des services secrets dans le terrorisme de droite, comme le révéleront bien après sa mort les enquêtes, - de journalistes avant que des magistrats,- sur les responsabilités politiques de *Gladio* et de la loge maçonnique P2¹⁵⁶.

Pasolini se tourne vers ceux qui ne peuvent pas voir et vers ceux qui ne peuvent pas dire, dramatisant dans une rhétorique de "j'accuse", sa voix et son rôle¹⁵⁷. Dire la "vérité", c'était résister à la tentation d'être intégré, éviter l'instrumentalisation par le pouvoir et par l'industrie culturelle, avoir le courage de parler dans le silence qui l'entoure, entre l'indifférence des intellectuels et l'aphasie des jeunes chevelus ; dire la "vérité" signifiait désobéir, critiquer, sortir de la masse, mais surtout être *différent* et refuser d'être ramené à une hypothétique et fausse "normalité".

Dans un article féroce qu'il publia en 1975, et qui fit supposer à certains que il aurait pu être la cause de sa mort, Pasolini se tourna violemment contre la classe politique en écrivant en toutes lettres ce que beaucoup d'italiens savaient et taisaient sur les massacres d'état des années de plomb :

« *Io so.*

Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato golpe (e che in realtà è una serie di golpes istituitasi a sistema di protezione del paese). Io so i nomi della strage di Milano del 12 dicembre 1969[...] delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974. Io so i

¹⁵⁵ *Lettere luterane*, op. cit., p. 116.

¹⁵⁶ Cf. ci dessus ch. 1.3. et 1.4. p. 80-100.

¹⁵⁷ *Pasolini, intellettuale del dissenso*, op. cit., p.55.

nomi del 'vertice' che ha manovrato, dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di golpes, sia i neofascisti autori materiali delle prime stragi, sia, infine, gli'ignoti' autori delle stragi più recenti. Io so i nomi che hanno gestito le de differenti, anzi opposte, fasi della tensione: una prima fase anticomunista (Milano 1969), e una seconda fase antifascista (Brescia e Bologna 1974). Io so i nomi del gruppo di potenti, che, con l'aiuto della CIA (e in second'ordine dei colonnelli greci e della mafia) hanno prima creato (del resto miseramente fallendo) una crociata anticomunista, a tamponare il '68, e in seguito, sempre con l'aiuto e per ispirazione della CIA, si sono ricostituiti una verginità antifascista, a tamponare il disastro del referendum. Io so i nomi di coloro che, tra una messa e l'altra, hanno dato disposizioni e assicurato la protezione politica a vecchi generali...a giovani neofascisti... e infine criminali comuni... e forze sempre senza nome [...]

Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò que succede, di conoscere tutto ciò que se ne scrive, di immaginare tutto ciò que non si sa o que si tace; que coordina fatti anche lontani, que mette insieme pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, que stabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio de mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere[...] un intellettuale potrebbe benissimo far pubblicare quei nomi : ma egli non ha né prove né indizi. Il potere e il mondo que, pur non essendo del potere, ha escluso gli intellettuali liberi – proprio per il modo in cui è fatto – dalla possibilità di avere prove e indizi. Mi si potrebbe obiettare que io, per esempio, come intellettuale, e inventore di storie, potrei entrare in quel mondo esplicitamente politico (del potere o intorno al potere), compromettendomi con esso, e quindi partecipare al diritto di avere, con una certa alta probabilità, prove e indizi. Ma a tale obiezione io risponderei que ciò non è possibile, perché è proprio la ripugnanza ad entrare in un simile mondo politica que si identifica col mio potenziale coraggio intellettuale a dire la verità : cioè fare i nomi... »¹⁵⁸

L'écrivain essaie de mettre ensemble les faits, d'établir une logique, par la raison et le sens commun, parce que cela est la tache de l'intellectuel, « *l'instinct de son métier* ». Il est en train d'écrire *Petrolio*, un projet de deux mille pages¹⁵⁹, qui a beaucoup intéressé le parquet et le Substitut du Procureur Calia après sa mort. Pasolini ne savait pas vraiment, il avait plutôt l'intuition que des forces obscures anticomunistes œuvraient à l'établissement du Nouveau Fascisme au-delà des clivages classiques. Depuis, l'ultralibéralisme s'est affirmé comme l'idéologie dominante, avec les mêmes traits que Pasolini dénonçait.

Dans ses accusations envers les hiérarques démocrates-chrétiens Pasolini faisait référence à ce qu'ensuite on a appelé la "*stratégie de la tension*"¹⁶⁰, où des fractions armées de la droite et de

¹⁵⁸ *Scritti corsari*, op. cit., p. 88-90.

¹⁵⁹ Voir ch. 1.4., p. 89 et suiv.

¹⁶⁰ voir ch.1.3 p. 80 et suiv.

la gauche s'engageaient dans la voie du terrorisme qui aurait marqué "les années de plomb". La justesse de sa vue aurait été d'ailleurs confirmée bien après sa mort par les enquêtes qui ont mis à jours les implications de la classe politique avec le terrorisme de droite, souvent d'ailleurs sans aboutir à des condamnations par la justice.

La Démocratie Chrétienne avait en fait géré la "stratégie de la tension" à son propre avantage, - par action ou par omission - d'abord en fonction anticommuniste, puis, après la fin des mouvements de 1968, en fonction antifasciste, mais toujours sous la responsabilité des mêmes personnes. Pasolini renvoie dos-à-dos la définition léniniste de « *extrémisme comme maladie infantile du communisme* »¹⁶¹ utilisée dogmatiquement par le PCI et la théorie gouvernementale des « *extrémismes opposés* » qui condamne les deux :

« Nel campo semantico del linguaggio politico borghese ci troviamo di fronte a un altro luogo comune [...] : "estremismo" è accettato letteralmente, nel senso negativo di pernicioso e pazzesca scelta dell'avventura pragmatica [...] »

*« La definizione dei borghesi ha invece come primo naturale risultato proprio quello di porre sullo stesso piano linguisticamente e praticamente l'estremismo di sinistra e l'estremismo di destra »*¹⁶²

L'extrémisme de gauche, celui des Brigades Rouges, visait des personnes en tant que représentants du pouvoir, dans la conviction qu'il n'y avait pas d'autre manière de provoquer un véritable changement politique :

*« Gli estremisti di sinistra esprimono nell'azione un'ideologia originale, appunto estremistica [...] »*¹⁶³

En effet, Pasolini choisit l'extrémisme de gauche (attentats contre des individus représentant les pouvoirs en place : magistrats, journalistes, hommes politiques) : seul l'extrémisme de gauche mérite ce nom, car la "stratégie de la tension", c'est-à-dire l'extrémisme de droite, coïncide avec l'expression extrémiste d'un centre faussement démocratique, impliquant une magistrature dominante :

« Si può infatti parlare di un estremismo ideologico di sinistra; mentre è semplicemente assurdo parlare di un estremismo ideologico di destra : le azioni estremistiche della destra sono dettate e calcolate nel cuore delle istituzioni, ed elaborate da un'ideologia autoritaria e tradizionalistica, che, per vecchio e collaudato machiavellismo, adotta soluzioni teppistiche »

¹⁶¹ *Saggi sulla politica* ..., op. cit., p.250.

¹⁶² *ibidem*, p. 251.

¹⁶³ *Ibidem*.

o criminali »¹⁶⁴.

Les extrémismes de "*Potere operaio*" et de "*Lotta continua*", qui sont considéré comme le vivier du terrorisme de gauche, ont pour Pasolini une raison objective et une analyse pertinente de la société, et l'on ne peut se limiter à les rejeter sans en écouter les raisons :

*« Certo è che la persecuzione di cui sono oggetto indiscriminatamente i giovani di "Potere operaio" o di "Lotta continua" – sia da parte del potere borghese, sia da parte di quell'altro grande potere culturale che è la sinistra tradizionale – è il segno di una profonda malattia dell'attuale società italiana. Che una società condanni, rigetti e sopprima atti estremistici particolari, è anche ammissibile e giustificabile, sia pure sul piano del senso comune; ma che una società - nella sua totalità di potere e di opposizione al potere – condanni, rigetti e sopprima, attraverso una vera e propria persecuzione, l'estremismo in quanto tale, rivela che essa è incapace sia di definirlo, sia di accettarlo [...] Tutto questo altro non significa, infine, che la diagnosi che gli "estremisti" fanno di tale società è sostanzialmente giusta »*¹⁶⁵

Pour comprendre la charge polémique de ces lignes, il faut rappeler l'atmosphère politique de l'époque, dans un pays où les attentas et les bombes remplissaient les pages des journaux, et où une espèce de consensus s'était créé pour inculper les « extrémistes » de tout bord, dans la pensée et dans l'action, dans une tentative du centrisme démocrate-chrétien de mieux asseoir sa légitimité. La stratégie de la tension était gérée par la DC à son avantage, de manière opportuniste, en fonction anticommuniste ou antifasciste, au choix des difficultés de la conjoncture politique.

Mais Pasolini voit aussi les difficultés du parti communiste (e de la gauche parlementaire en général) à saisir la gravité de la transformation et s'y opposer :

*« ...i potenti sono stati lasciati indietro dalla realtà con addosso, come una ridicola maschera, il loro potere clerico-fascista, ma anche gli uomini all'opposizione sono stati lasciati indietro dalla realtà con addosso, come una ridicola maschera, il loro progressismo e la loro tolleranza »*¹⁶⁶

Le Pci est donc coupable aussi, même d'une manière théorique, parce qu'il n'a jamais réellement participé au pouvoir et à sa gestion. Il est coupable d'avoir « ... confondu le niveau de vie de l'ouvrier avec sa vie, et le développement avec le progrès »¹⁶⁷. En Italie reste la contradiction entre une expansion économique et technologique, et une classe ouvrière (et

¹⁶⁴ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 251.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 253.

¹⁶⁶ *Lettere luterane*, op. cit., p. 96.

¹⁶⁷ *Lettres luthériennes*, op. cit., p.177.

toutes les classes subalternes) qui n'a pas pu prendre conscience de ses droits. La vie et le niveau de vie se sont alors confondus, et l'amélioration économique a caché la pauvreté culturelle de la condition ouvrière :

« Un lavoratore vive nella coscienza l'ideologia marxista, e di conseguenza, tra gli altri suoi valori, vive nella coscienza l'idea di "progresso"; mentre, contemporaneamente, egli vive, nell'esistenza, l'ideologia consumista, e di conseguenza, a fortiori, i valori dello "sviluppo". Il lavoratore è dunque dissociato »¹⁶⁸

Le parti communiste, et la gauche en général, souffrent aussi d'une vision étriquée des problèmes portés par ce développement soudain et radical. La gauche, selon Pasolini, n'est pas capable d'une vision d'ensemble, d'une vision globale, culturelle, plutôt que pragmatique, de la transformation en acte en Italie :

« Perché allora sia il PSI che il PCI sospendono ogni forma, sia pur timida, di interpretazione dell'Insieme, adeguandosi anch'essi alla regola prima cui si attengono tutti gli osservatori politici italiani, di ogni classe e partito, la regola cioè di intervenire solo fenomeno per fenomeno? »¹⁶⁹

En effet, le parti communiste, des pages de son journal *L'Unità*, ne se prive pas de critiquer les prises de position de Pasolini, parfois sans en comprendre véritablement le sens. Cela aussi ne peut être compris sans tenir compte de la situation historique: le parti communiste tentait la voie du "*compromis historique*" et de l' "*eurocommunisme*" de Berlinguer, et il n'avait pas intérêt à centrer les différences sur des questions globales ou idéologiques, des questions de principe, tandis qu'une attitude plus pragmatique pouvait permettre un rapprochement des positions politiques.

Dans ce contexte prend sens la modération du parti communiste dans la critique sociale de ces années, et la doctrine acceptée du refus des extrémismes opposés. Mais Pasolini ne pouvait pas accepter ce genre de compromis avec sa conscience de marxiste et de citoyen. En essayant de comprendre l'attitude particulièrement modérée et pragmatique de la gauche parlementaire il émet deux hypothèses :

« 1) Il Psi e il Pci non possiedono più un'interpretazione culturale della realtà, essendosi ormai identificati, nel pragma e nel buon senso, con la Dc: accettazione dello Sviluppo, con quanto di democratico, tollerante, progressista esso (falsamente, io sostengo) comporta. In tale ipotesi valgono certamente le pazzesche sollecitazioni, che si levano ormai da ogni parte, alla Dc di "imparare" dal Pci, specie nel suo rapporto reale con le masse. Ed

¹⁶⁸ *Scritti corsari*, op. cit., p. 167.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.111.

effettivamente, in tal caso il Pci avrebbe qualcosa da insegnare alla Dc, qualcosa di indubbiamente fondamentale: l'onestà.

II) il Psi e il Pci possiedono invece, ancora, la loro visionne ormai classica di interpretazione "altra" della realtà, ma non ne fanno uso. E non ne fanno uso perché, se ne facessero uso, essi dovrebbero ricorrere, logicamente, a soluzioni estreme »¹⁷⁰

Donc, ou bien la gauche s'identifie culturellement à la droite, ou bien elle renonce à sa vocation révolutionnaire, extrémiste, pour adopter la modération du système démocratique, mais il faudrait que cette modération implique un engagement fort en défense d'institutions véritablement démocratiques, sur la ligne par exemple du Partito Radicale: Pannella, le secrétaire de ce parti, combat pour la défense des libertés civiles et sociales dans ces années par des manifestations non violentes et souvent personnelles comme la grève de la faim. Pasolini se sent très proche de Pannella et de son combat en première ligne. Dans un article su *Il Corriere*, en forme de lettre, Pasolini s'adresse à Pannella comme à un compagnon de lutte, il dit « ...tu sais combien je t'aime et combien je suis de ton côté... »¹⁷¹, avant de lui expliquer sa manière d'interpréter l'évolution de la société italienne.

Mais il reste, indéfectiblement marxiste, et c'est du PCI qu'il attend la mise en place de ce procès de la DC :

« ...il Psi e il Pci dovrebbero per prima cosa [...] giungere ad un processo degli esponenti democristiani che hanno governato in questi trent'anni (specialmente gli ultimi dieci) l'Italia. Parlo proprio di un processo penale, dentro un tribunale [...] E quivi accusati di una quantità sterminata di reati... »¹⁷²

Le débat démocratique et la responsabilité politique ne sont plus suffisants, étant donné que même les parti à l'opposition ont participé à l'aveuglement social et culturel : seulement un procès pourrait permettre de rétablir la vérité historique, dévoiler les ressorts du pouvoir et faire naître une nouvelle conscience politique.

Pasolini écrit un article le jour des élections législatives en 1975, qui verront la gauche récolter une majorité de voix, - comme il l'anticipe aussi dans son article. En effet cette victoire de la gauche a pour lui un goût spécialement amer, dans la mesure où elle n'indique pas un renouvellement de la classe politique et un changement politique, mais seulement la renonciation de la gauche à représenter une *autre* politique, et sa résignation à rentrer dans les modèles du capitalisme bourgeois le plus dégradé :

¹⁷⁰ Ibidem, p. 111-112.

¹⁷¹ *Letteres Luthériennes*, op. cit., p. 89.

¹⁷² *Lettere luterane*, op. cit., p. 112-113.

« *Sto scrivendo queste pagine il 15 giugno 1975, giorno di elezioni. So che se anche – come è molto probable – si avrà una vittoria delle sinistre, altro sarà il valore nominale del voto, altro il suo valore reale. Il primo dimostrerà una unificazione dell'Italia modernizzata in senso positivo ; il secondo dimostrerà che l'Italia – al di fuori naturalmente dei tradizionali comunisti – è nel suo insieme ormai un paese spolicizzato, un corpo morto i cui riflessi non sono che meccanici. L'Italia non sta vivendo altro che un processo di adattamento alla propria degradazione, da cui cerca di liberarsi solo nominalmente. Tout va bien: non ci sono nel paese masse di giovani criminaloidi, o nevrotici, o conformisti fino alla follia e alla più totale intolleranza, le notti sono sicure e serene, meravigliosamente méditerranées, i rapimenti, le rapine, le esecuzioni capitali, i milioni di scippi e di furti riguardano le pagine di cronaca dei giornali ecc. ecc. Tutti si sono adattati o attraverso il non accorgersi di niente o attraverso la plus inerte sdrammatizzazione... »¹⁷³*

Depuis la mort de Pasolini, le procès du pouvoir, de la DC, a effectivement eu lieu, non pas sur un plan métaphorique : on a pu voir les notables démocrates-chrétiens menottés entre deux gendarmes. Et, comme Pasolini l'avait prévu, ce procès a été voulu par le Nouveau Pouvoir économique. Le PCI, ébranlé par la chute du mur de Berlin et les changements de la structure idéologique et géopolitique, n'a été qu'un figurant dans cette nouvelle mise en scène du pouvoir par soi-même.

La classe politique de l'après-guerre, formée sur le clivage cléricisme/communisme, installée au pouvoir depuis cinquante ans, a été mise en accusation publiquement, sur les écrans de cette même télévision qui en avait soutenu le pouvoir. Les procès liés à l'enquête dite "*Mani pulite*", Mains propres, a réussi à faire la lumière sur tout un système de corruption impliquant DC et PSI, mais le seul véritable résultat a été la disparition de la DC. Celle-ci, comme le disait Pasolini, n'était plus fondée sur aucune légitimité, et a dû laisser la place au Nouveau Pouvoir de la nouvelle bourgeoisie industrielle mondialisée.

Malheureusement, la conscience des italiens n'a pas eu un grand rôle à jouer dans ces procès. Il s'est déroulé essentiellement comme une procédure de la nouvelle élite pour remplacer l'ancienne, en somme, une manœuvre politicienne de plus, comme les italiens l'ont perçue. La plus grande partie des italiens restait, et reste, de toute façons, essentiellement intéressée par la grande messe consumériste et les divertissements télévisés, et le procès du pouvoir a perdu sa grande occasion de changer la structure du pouvoir, avec les visages trop connus.

Au contraire, le procès a ratifié le triomphe du Nouveau Pouvoir, celui prophétisé par

¹⁷³ *Lettere luterane*, op. cit., p. 75.

Pasolini : il n'aurais jamais imaginé que le propriétaire des plus grandes chaînes de la télévision commerciale, les véhicules principaux de la culture de la consommation, aurait été le véritable gagnant de ce procès. Son parti est une sorte d'hybride entre le parti et l'entreprise, composé d'entrepreneurs, ex-membres de la loge P2, quelques politiciens récupérés de la désagrégation de la DC et du PSI.

La nouvelle force politique de Berlusconi, *Forza Italia* et sa nouvelle forme *Il polo della libertà*, ne naissent pas de rien : ils sont le résultat de cette mutation anthropologique dont Pasolini avait pressenti le développement.

5.2.2. Contre les nouveaux impératifs : école, télévision, avortement.

L'attitude polémique et souvent paradoxale que Pasolini assume dans ses écrits vise évidemment à créer un scandale, dans le sens d'une prise de position anticonformiste, radicale, dans les contenus et dans le langage. Il radicalise ses positions, en mettant en discussion ce qui semble être le plus évident, ce qui est donné comme acquis: cette tactique lui permet sûrement d'être immédiatement reçu, entendu, mais rend difficile la compréhension de son discours et de ses buts. Il est souvent mal compris, souvent obligé de revenir sur ses idées, pour les expliquer ou le modifier, parfois de les abjurer.

Sa cible de préférence sont alors tous les sujets qui reçoivent une approbation de principe, souvent sans le moindre esprit critique, surtout de la part de la gauche, parce qu'ils sont liés à une modernité qui veut s'affranchir des règles et des modes de vie traditionnels. Certains arguments, jamais mis en discussion avant, deviennent objet de violentes polémiques après la critique enflammée de Pasolini, notamment au sujet de l'école obligatoire, la télévision, ou l'avortement.

De cette volonté de stimuler le débat sur des arguments implicitement acceptés par tout le monde, naissent alors les "*Deux modestes propositions pour éliminer la criminalité en Italie*"¹⁷⁴: abolir immédiatement l'école obligatoire, notamment le collège, et abolir immédiatement la télévision: une provocation de plus par rapport à la culture di masse, où la télévision et l'école représentent le progrès et la modernité. Pasolini en perçoit le côté pervers, le nivellement de la pensée, le dressage culturel, le conditionnement à un conformisme petit bourgeois, l'imposition de modèles standards sur des cultures encore archaïques, qui n'avaient

¹⁷⁴ *Lettres luthériennes*, op. cit., p.197-204.

pas développé, comme il le croyait, les mêmes défenses intellectuelles des grands pays industrialisés européens :

« ...gli altri paesi europei erano giunti all'acculturazione consumistica di massa, preparati da altre tre grandi recedenti acculturazioni: quella statale monarchica, quella della rivoluzione borghese e quella della prima rivoluzione industriale... »¹⁷⁵

L'Italie se trouve à faire face à un développement simultané de ses structures sociales et économiques, qui ne fait qu'accentuer ses difficultés, ses contradictions, et pis, la violence surtout chez les jeunes.

L'article démarre par des réflexions sur un fait divers qui voit deux filles romaines brutalisées et violées par des jeunes bourgeois d'appartenance (et comportement) fasciste ; l'une des deux filles meurt. Mais le mal qui frappe la jeunesse italienne lui semble bien plus général et plus profondément ancré que la déviance de quelques délinquants, trop vite jugés comme "fascistes" et donc *déviant*s par rapport à une culture qui se veut antifasciste depuis la guerre :

« ...i criminali non sono i neo-fascisti. Ultimamente un episodio (il massacro di una ragazza al Circeo¹⁷⁶) ha improvvisamente alleggerito tutte le coscienze e fatto tirare un grande respiro di sollievo: perché i colpevoli del massacro erano appunto dei pariolini¹⁷⁷ fascisti. Dunque c'era da rallegrarsi per due ragioni: I) Per la conferma del fatto che sono sempre e solo i fascisti la colpa di tutto; II) per la conferma del fatto che la colpa è solo e sempre dei borghesi privilegiati e corrotti. »¹⁷⁸

Bien que Pasolini ait toujours eu tendance à attribuer toutes les fautes culturelles de la société à la bourgeoisie, son discours ne se limite pas à cela: la faute principale de la bourgeoisie n'est pas de conduire éventuellement et sporadiquement, comme dans le cas du Circeo, au crime. La faute de la bourgeoisie est d'imposer son modèle *culturel* à toutes les classes sociales, si bien, que, - d'un point de vue culturel,- il n'y pas de différence entre un crime bourgeois, fasciste ou prolétaire. Il est trop facile et réductif d'imputer ces crimes à une classe ou à une idéologie : le crime du *Circeo* c'est un exemple de criminalité de masse, interclassiste et non idéologique :

« La realtà è la seguente: i casi estremi di criminalità derivano da un ambiente criminaloide di massa. Occorrono migliaia di casi come quelli della festiccioia sadica del Circeo o di aggressività brutale per ragioni di traffico, perché si realizzino casi come quelli dei sadici

¹⁷⁵ *Lettere Luterane*, p. 129.

¹⁷⁶ Le *Circeo* est une zone de villégiature au sud de Rome très prisée par les classes moyennes supérieures romaines.

¹⁷⁷ Habitants du quartier romain des *Parioli*, quartier bourgeois par excellence.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 165.

pariolini... »¹⁷⁹

C'est donc une culture de l'agressivité, de la frustration, de la satisfaction immédiat et amoral de tout désir, qui provoque les cas extrêmes comme celui du Circeo. Pasolini insiste dans son interprétation culturelle des phénomènes sociaux, et trente-cinq ans après sa mort on ne saurait pas lui donner tort, parce qu'on a pu constater pratiquement une augmentation importante de la violence de masse, surtout parmi les jeunes dans toutes les sociétés dans la même mesure où elles participaient du capitalisme consumériste.

La logique que sous-entend cette violence est celle de ce vide culturel que Pasolini a dénoncé dans toute sa carrière d'artiste et essayiste :

« ...la "massa" dei giovani ignora il tradizionale conflitto interiore tra il bene e il male; la sua scelta è l'impetramento, la fine della pietà; e ciò quasi per partito preso, aprioristicamente: sia che si tratti di delinquenti, sia che si tratti di bravi ragazzi infelici »¹⁸⁰

Le mot "*aprioristicamente*" est utilisé dans le sens d'un conditionnement qui s'impose avant toute possibilité de choix, et à tout jeune, de toute classe sociale. Cela ne veut pas dire que tout les jeune soient des délinquants, mais que la culture dans laquelle il baignent favorise l'émergence d'une agressivité diffusée, qui, à son tour, permet l'émergence de cas limites.

L'intérêt de Pasolini, en tout cas, se porte essentiellement sur les couches les plus défavorisés socialement, celles de jeunes qui sont livrés à un monde incompréhensible où l'anomie est la seule règle, et avec elle toute distinction entre le bien et le mal devient impossible, où le vouloir n'est limité que par le pouvoir, jamais par le devoir être. Et cela dépend de substitution du modèle culturel (lié à un milieu spécifique et concret) par un modèle économique général qui ne connaît de règles morales mais que des règles économiques :

« I giovani sottoproletari romani hanno perduto (devo ripeterlo per l'ennesima volta?) la loro "cultura", cioè il loro modo di essere, di comportarsi, di parlare, di giudicare la realtà : a loro è stato fornito un modello di vita borghese (consumistico) [...] La loro connotazione classista è dunque ora puramente economica e non più anche culturale. La cultura delle classi subalterne non esiste (quasi) più : esiste soltanto l'economia delle classi subalterne. »¹⁸¹

Son ton rappelle bien le Dostoïevski dans *I demoni*, son regard apocalyptique sur une humanité privé de toute dimension morale : se Dieu est mort, alors tout est permis, et son dieu

¹⁷⁹ Ibidem, p. 166.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 173.

¹⁸¹ Ibidem, p. 176.

personnel c'est cette tradition culturelle italienne pluraliste, polyvalente, locale et pourtant universelle, enracinée dans le réel, qu'il faudrait conserver à tout prix.

Et les armes de ce "génocide culturel" lui semblent d'abord l'école obligatoire et la télévision, ces instruments de la standardisation bourgeoise. Pasolini propose alors, en conséquence logique de son analyse, de les abolir.

Abolir le collège, la "scuola media", en tant que obligation, parce que :

« La scuola d'obbligo è una scuola di iniziazione alla qualità della vita piccolo borghese: vi si insegnano cose inutili, stupide, false, moralistiche [...] è ben chiaro che chi ha fatto la scuola d'obbligo è prigioniero del proprio infimo cerchio di sapere, e si scandalizza di fronte a ogni novità »¹⁸²

L'école ne peut que donner un aperçu de la culture, un regard superficiel, et l'ex-instituteur du Frioul en est très conscient. Il lui semble que ce savoir survolé n'est plus un savoir, mais une prison, un espace étroit qui empêche de regarder vers d'autres horizons: le peu de notions qu'elle s'efforce d'enseigner ne servent qu'à détacher plus profondément les jeunes de leur milieu et de leur culture, de ces modèles familiaux et sociaux qui ont construit jusqu'ici les repères individuels. Non pas que Pasolini soit aussi naïf de croire qu'ils s'agisse de modèles parfaits ou du moins perfectibles, mais leur valeur est celle de la réalité, cette réalité qu'on peut contester, contre laquelle on peut se battre et qu'on peut aussi aspirer à changer, tandis que les modèles imposés par le consumérisme sont en même temps lointains et trop proches: ils s'imposent avec une école et une télévision qui dictent ce qui doit être considéré comme réel, sans appartenir elles-mêmes à la réalité.

L'illusion d'avoir une culture parce qu'on a fréquenté l'école obligatoire ne peut que freiner et empêcher l'épanouissement d'une culture vivante, c'est-à-dire, pour Pasolini, une culture enracinée dans sa propre réalité:

« Una buona quinta elementare basta oggi in Italia a un operaio e a suo figlio. Illuderlo di un avanzamento che è una degradazione è delittuoso: perché lo rende: primo, presuntuoso (a causa di quelle due miserabili cose che ha imparato); e secondo (e spesso contemporaneamente), angosciosamente frustrato, perché quelle due cose che ha imparato altro non gli procurano che la coscienza della propria ignoranza... »¹⁸³

C'est un jugement très radical, il est sûrement difficile à écouter, comme s'il voulait nier toute possibilité de promotion sociale. Ce n'était pas le but de Pasolini : il voulait juste mettre en

¹⁸² *Lettere luterane*, op. cit., p. 169.

¹⁸³ *Ibidem*.

discussion un principe *a priori* indiscutable, ou mieux, deux principes: 1) celui que l'école diffuse une culture : pour Pasolini, ce n'est pas le cas, ou, si elle en diffuse une, c'est une forme dégradée de culture de classe qui veut s'affirmer et niveler la société ; 2) celui de l'obligation de l'école : pour lui, cette obligation n'est qu'une forme de la domination de classe, et de la classe qu'il déteste, la petite bourgeoisie qui n'admet pas l'existence de cultures alternatives.

En ce qui concerne la télévision, son jugement est encore plus pessimiste :

« ...ciò che ho detto a proposito della scuola d'obbligo va moltiplicato all'infinito, dato che si tratta non di un insegnamento, ma di un "esempio", i "modelli" cioè, attraverso la televisione, non vengono parlati, ma rappresentati.... »¹⁸⁴

L'impact des images, des représentations sur l'esprit est bien plus efficace pour diffuser les modèles culturels que la parole, car les images adhèrent à l'inconscient et s'y fixent. La télévision est ainsi un moyen "autoritaire", d' "asservissement des masses", avec leur propre consentement :

« a) Tipicamente autoritario : infatti tra video e spettatore non c'è possibilità di dialogo. Il video è una cattedra, e parlando dal video si parla, necessariamente ex cathedra. Non c'è niente da fare, il video consacra, dà autorità, ufficialità [...] Insomma il video rappresenta l'opinione e la volontà di un'unica fonte d'informazione, che è quella, appunto, genericamente, del Potere. E tiene così in soggezione l'ascoltatore.

b) È un medium di massa : essa infatti, quale fonte di informazione centralistica, è manipolata per ragioni extra-culturali, e la sua diffusione deve tener anticipatamente conto del bassissimo livello medio della cultura dei destinatari, a cui si asserva per asservirli. »¹⁸⁵

L'image s'impose comme norme de l'existence, mais, en même temps elle se conforme au niveau culturel le plus bas, pour être accessible au plus grand nombre : ce cercle vicieux fait que le niveau culturel des émissions de télévision continue de baisser et de faire baisser le niveau culturel de son public.

Les mots de Pasolini contre les émissions les plus suivies de la télévision sont particulièrement dures et ironiques. Par exemple dans *Il Tempo*, en 1969, à propos de « "Canzonissima"¹⁸⁶ (con rossore) » :

« ...Ho realizzato solo dopo un po' quello che stavo vedendo : due donne molto simili l'una

¹⁸⁴ Ibidem, p. 170.

¹⁸⁵ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1165.

¹⁸⁶ Divertissement très connus dans les années 60 et 70, comprenant une compétition de chanteurs et chansons.

all'altra, stavano facendo delle evoluzioni [...] come due automi caricati a molle, che sanno fare solo quei due o tre gesti, capaci di dare una inalterabile e iterativa soddisfazione al bambino che li osserva. Due o tre mossucce idiote, incastonate in un ritmo che voleva essere gioioso e invece era soltanto facile. A cosa alludevano quelle mossucce, quei colpetti di reni e quelle tiratine di collo? Non si capiva bene, ma certo a qualcosa di estremamente convenzionale comunque: a un'allegria orgiastica, in cui la donna appariva come una scema, con pennacchi umilianti addosso, un vestituccio indecente che nascondeva e insieme metteva in risalto le rotondità del corpo, così come se le immagina, se le sogna, le vuole, un vecchio commendatore sporcaccione e bigotto. Tutto ciò si presentava come leggero, era invece pesantemente volgare... »¹⁸⁷

Ce genre d'émissions rassemblaient – et rassemblent toujours, avec un niveau encore plus bas, (c'est possible !) - devant la télévision des millions de personnes fascinées et abruties par ces modèles d'humanité qui n'ont plus rien d'humain. Les quelques *marginiaux* encore doués de cerveau et de sens esthétique se taisent :

« ...I centomila disgraziati che si tappano le orecchie e si coprono gli occhi davanti a questa matta bestialità, sono abitanti di un ghetto che si guardano allibiti tra loro, senza speranza. E i più non osano parlarne: perché parlarne sinceramente, fino in fondo, fino all'indignazione, è impopolare come niente altro. È per non rischiare questa impopolarità che i contestatori sono in questo caso tanto discreti. Ma è un calcolo sbagliato, che li rende degni degli "innocenti" cantanti integrati e del loro pubblico. »¹⁸⁸

D'un point de vue sociale, les modèles proposés – ou imposé – par la télévision sont impossibles à atteindre pour la plus grande partie de la population, et ils deviennent alors une source de frustration et, donc de violence :

« È stata la televisione che ha praticamente [...] concluso l'era della pietà, e iniziato l'era dell'edonè. Era in cui dei giovani insieme presuntuosi e frustrati a causa della stupidità e insieme dell'irraggiungibilità dei modelli proposti loro dalla scuola e dalla televisione, tendono inarrestabilmente ad essere o aggressivi fino alla delinquenza o passivi fino all'infelicità... »¹⁸⁹

Au delà du message publicitaire télévisé, au delà des bonnes intentions des enseignants et leurs diverses idéologies démagogiques, le nivellement culturel et inévitable par l'essence même des moyens utilisés, qui ne peuvent tenir compte des réalités locales, et se proposent à une Italie bien imparfaitement industrialisée, divisée par l'histoire et la culture, trainant le

¹⁸⁷ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1260.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 1184.

¹⁸⁹ *Lettere Luterane*, op. cit., p. 170.

poids d'une modernisation accélérée et déracinée.

Dans son titre l'article, en fait, déclare vouloir proposer deux réformes contre la criminalité grandissante dans le pays, surtout suite à quelques faits divers particulièrement atroces impliquant des jeunes gens.

Pour Pasolini la délinquance des jeunes dépend essentiellement de la frustration générée par la société de consommations, ses impératifs et ses inégalités patentes, et derrière ces moyens, l'école et la télévision, il y a l'Etat, et ses buts :

« ...la scuola e il video sono autoritari perché statali, e lo Stato è la nuova produzione (produzione di umanità). Se dunque i progressisti hanno veramente a cuore la condizione antropologica di un popolo, si uniscano intrepidamente a pretendere l'immediata cessazione delle lezioni alla scuola d'obbligo e delle trasmissioni televisive... »¹⁹⁰

Son attention est comme d'habitude, fixée sur le sous-prolétariat urbain que Pasolini avait déjà montré dans *Accattone*, où il était décrit dans une lumière de pauvreté digne et de malheur assumé. Sa corruption est le fait de l'imposition de modèles petits-bourgeois "idiots et féroces"¹⁹¹, qui lui sont étrangers, et qui le condamnent à vivre dans un limbe anémique dans lequel il n'a plus perception des impératifs moraux et sociaux qui devraient fonder son appartenance au monde.

Comme dans *Accattone* l'existence de ce sous-prolétariat baigne dans une difficulté à se reconnaître et à être reconnu, n'ayant pas les instruments intellectuels et culturels pour élaborer de nouveaux modes d'affirmation et ayant déjà perdu les repères traditionnels :

« ...la stessa enigmatica faccia sorridente e livida indica la loro imponderabilità morale (il loro essere sospesi tra la perdita dei vecchi valori e la mancata acquisizione dei nuovi: la totale mancanza di opinione sulla propria "funzione") [...] il consumismo che ha distrutto cinicamente un mondo "reale" trasformandolo in una totale irrealità, dove non c'è più scelta possibile tra bene e male... »¹⁹²

Mais les propositions "swiftiennes"¹⁹³ n'étaient qu'une provocation évidente, une radicalisation de ses positions dans la tentative de secouer les certitudes, surtout celles de la gauche progressiste, qui lui semble trop facilement accepter l'état de fait. Pasolini, avant d'énoncer ces propositions, prévient le lecteurs qu'il s'agit de "...deux propositions à la Swift"¹⁹⁴, ainsi que

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem, p. 167.

¹⁹² *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 690.

¹⁹³ Jonathan Swift, l'auteur de *Les voyages de Gulliver* était connu pour ses satires et ses pamphlets humoristiques.

¹⁹⁴ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 690.

leur formulation humoristique ne se soucie nullement de le cacher"¹⁹⁵. Mais l'humorisme de Pasolini est très mal perçu, et il doit revenir plusieurs fois sur le sujet, pour s'expliquer mieux.

Comme l'explique Enzo Golino :

« Pasolini ha tagliato i ponti con tutte le mediazioni, e in questo atteggiamento rileva un'assoluta volontà di radicalizzare le proprie scelte. Di tanto in tanto stempera il paradosso in improvvise ragionevolezza o rimangiandosi le affermazioni più estreme... »¹⁹⁶

Quelques jours après sont article sur l'abolition de l'école obligatoire et la télévision, Pasolini répond aux objections de Moravia, et modère ses propos :

« ...no, non "abolizione": "sospensione" della scuola d'obbligo... »¹⁹⁷

« Infatti la mia proposta di "abolizione"[...] non è che la metafora di una radicale riforma... »¹⁹⁸

La contradiction, la polémique, permettent à Pasolini d'éclaircir sa propre pensée, lui imposent d'approfondir sa réflexion, et souvent donc, de revenir sur ses mots.

Le mois après l'article en question, il revient encore sur le sujet, et cette fois devant un public directement intéressé à ces propositions: le lycée "*classico*"¹⁹⁹ Palmieri de Lecce²⁰⁰. Il se confronte alors à un public d'enseignants et d'élèves avec une culture générale assez vaste et un esprit critique développé.

Son discours en résulte nettement plus modéré, et aussi plus personnel, car cette fois, il n'est pas confronté à un intellectuel progressiste, mais à un public de jeunes gens qui réveille en lui la passion pédagogique :

« ...sulla scuola e la televisione, io ho detto: non è che vadano abolite la scuola e la televisione; non ho nulla contro la scuola e la televisione come strumenti. Sono strumenti meravigliosi, la televisione soprattutto. Pensa un po' cosa potrebbe essere la televisione. E non ho niente contro la scuola, anzi, ho una tendenza pedagogica e quindi l'amo molto, la scuola. È il titolo del Corriere della sera, "vanno abolite"; io avevo detto "vanno sospese"; è scritto anche vanno sospese fino a che si avrà un altro sviluppo. È questo il punto. È sempre detto utopisticamente, perché so benissimo che non si "sospende". Però il senso è questo:

¹⁹⁵ *Lettere Luthériennes*, op. cit., p. 201.

¹⁹⁶ *Pasolini: il sogno di una cosa*, op. cit., p. 203.

¹⁹⁷ *Lettere Luterane*, op. cit., p.173.

¹⁹⁸ *ibidem*, p. 177.

¹⁹⁹ Un lycée classique en Italie comprend l'études des "humanités", études littéraires, latin, grec, et est considéré une filière d'excellence.

²⁰⁰ *Volgar'eloquio*, op cit., p.34.

non "abolite", ma "sospese"... »²⁰¹

Son discours a clairement changé, de la provocation, il revient vers une attitude plus ouverte: il reconnaît même l'intérêt et la valeur de la télévision, qui pourrait en effet être utilisée différemment et mieux. D'ailleurs dans ce débat avec des classes, il s'engage aussi à proposer des possibilités de réforme. Sa pensée n'est pas que critique, il sait aussi proposer, en se rapprochant des besoins de son public :

« Elaboriamo una vera scuola d'obbligo, che, così com'è, è una cosa penosa, ridicola, un residuo ridicolo di umanesimo. A questo punto, vedi, non è che io voglia tornare alla scuola umanistica, non c'è nessun ritorno indietro; io riformerei la scuola in un senso profondamente pragmatico... »²⁰²

"Abolir" l'école telle qu'elle est, mais la restaurer reformée: la réforme devrait suivre deux lignes directrices, le pragmatisme, ce qui permet de se débrouiller dans une vie, mais aussi la liberté face à la culture, la lecture, l'apprentissage :

« ...farei delle scuole-guida nella scuola media. Oppure insegnerei nella scuola media come si pagano le tasse o come non si pagano, oppure igiene, oppure i cibi che fanno male, i cibi che fanno bene, anche una certa forma di educazione sessuale [...] farei fare delle letture libere... »²⁰³

Comme le remarque encore Enzo Golino :

« Questo progetto appare come una sorta di ragionevole ripensamento rispetto all'idea di abolizione. Sembra che Pasolini, messo alle strette da chi deve quotidianamente misurarsi sul campo della realtà scolastica, e cioè gli insegnanti, si adoperi nel giustificare i propri paradossi e le proprie utopie indicando possibili soluzioni. »²⁰⁴

Les propositions de Pasolini ne sont pas si loin de la réalité comme elle s'est construite ensuite, avec une école de masse qui s'éloigne de plus en plus, pour des raisons pratiques, et surtout en collège, de l'enseignement classique, et réduit ses ambitions (déjà à l'époque clairement irréalistes) pour se rapprocher de la vie de tous les jours. Dans la pratique, ces propositions n'ont aujourd'hui rien de scandaleux, au vu de l'évolution de l'école obligatoire en Italie.

Un autre sujet qui donna lieu à une polémique tourmentée et à de nombreux débats avec le

²⁰¹ *Saggi sulla letteratura...*, op. cit., p. 2846.

²⁰² *Ibidem*, p. 2847.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Il sogno di una cosa*, op. cit., p. 233.

monde intellectuel italien, est celle sur l'avortement et la loi qui le permet, loi qui devait être discutée et approuvée par le Parlement italien en 1974/1975.

Tandis que tout le monde intellectuel, de gauche et une partie du centre droit se battaient pour faire approuver la loi de légalisation de l'avortement, en reconnaissant le droit des femmes et les combats du féminisme, Pasolini prend position contre l'avortement en tant que "*légalisation de l'homicide*"²⁰⁵

Il y a dans cette position, peut-être la plus hérétique de toutes, plus que la volonté de créer un scandale, de mettre en discussion des acquis et des évidences culturelles, plus que la volonté de jouer le "*Bastian contrario*", l'avocat du diable, l'esprit de contradiction. On touche, dans ce sujet, à la sacralité de la figure féminine et maternelle de Pasolini: un point sensible, qu'il cherchera à comprendre et justifier, face à soi-même et dans ces écrits, face à la levée de boucliers qu'il s'attendait et qui ne manqua pas d'advenir.

En prenant position sur la question de la légalisation de l'avortement, Pasolini remet en question une série de présupposés implicites d'un certain "*conformisme de gauche*" :

*« ...io so [...] che la maggioranza è già tutta, potenzialmente per la legalizzazione dell'aborto (anche se magari nel caso si un nuovo "referendum" molti voterebbero contro e la "vittoria" radicale sarebbe molto meno clamorosa). L'aborto legalizzato è infatti – su questo non c'è dubbio – una enorme comodità per la maggioranza. Soprattutto perché renderebbe più facile il coito – l'accoppiamento eterosessuale – a cui non ci sarebbero più praticamente ostacoli. Ma questa libertà del coito della "coppia" così come è concepita dalla maggioranza – questa meravigliosa permissività nei suoi riguardi – da chi è stata tacitamente voluta, tacitamente promulgata e fatta entrare, in modo irreversibile, nelle abitudini ? Dal potere dei consumi, il nuovo fascismo. »*²⁰⁶

Le nouveau fascisme a la capacité de se saisir de toutes les exigences de liberté, de toutes les exigences libérales et progressistes, pour s'en servir dans ses propres buts: la liberté sexuelle n'est plus une conquête sociale, mais elle a changé de nature pour devenir un nouvel impératif de la consommation, qui transforme la personne en corps et le corps en marchandise.

La liberté octroyée par le Pouvoir ne produit que des nouvelles névroses et un nouveau racisme à l'égard des minorités sexuelles, qui, comme Pasolini lui-même, ne rentrent pas dans les schémas prévus. Il n'y voit qu'une autre forme de "tolérance" hypocrite, et il éprouve une colère profonde à l'égard de la superficialité avec laquelle sont traités les thèmes de

²⁰⁵ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 98.

²⁰⁶ *ibidem*, p. 99.

l'avortement et du sexe en général.

Ceux qui défendent la légalisation de l'avortement, sont la majorité des intellectuels, partagés entre la position du parti radicale, qui demande la légalisation totale, et le parti communiste qui demande une légalisation limitée. Pasolini partage plutôt cette dernière position :

« In realtà la mia posizione su questo punto – pur con tutte le implicazioni e le complessità che sono tipiche di un intellettuale singolo e non di un gruppo – coincide infine con quella dei comunisti. Potrei sottoscrivere parola per parola ciò che ha scritto Adriana Sereni su “Epoca” (25/1/75). Bisogna evitare prima l’aborto e, se ci si arriva, bisogna renderlo legalmente possibile solo in alcuni casi “responsabilmente valutati” (ed evitando dunque, aggiungo, di gettarsi in una isterica e terroristica campagna per la sua completa legalizzazione, che sancirebbe come non reato una colpa) »²⁰⁷

Pasolini ici cite un journal assez populaire et modéré, et la position du parti communiste est, en effet, très modérée, car il craignait une déconfiture dans le cas d'un referendum populaire à cause de l'influence de l'Eglise, supposée encore très influente. Pasolini adhère à cette vision très modérée pour des raisons très différentes de celles invoquées par la gauche modérée : il ne craint pas le referendum, et il ne craint pas non plus l'abus de cette pratique, mais comme il l'explique, il considère l'avortement comme une *faute*, qui doit donc rester un *délit* dans le système juridique, tout en prévoyant des exceptions :

« La mia opinione, nel caso specifico, è che considero l’ “aborto” una colpa. Ma non moralmente, questo non può essere nemmeno discusso [...] la questione morale riguarda solo gli “attori” : è una questione tra chi abortisce, tra chi aiuta ad abortire, tra chi è d’accordo con l’abortire e la propria coscienza [...] Nella vita, nel pragma, la moralità è pratica, non c’è alternativa »²⁰⁸

L'avortement est une *faute morale*, et en tant que telle ne peut être jugée que pragmatiquement, au cas par cas, dans la situation concrète, selon la conscience des personnes impliquée, et il déclare d'avoir lui-même, à l'occasion commis cette *faute*.

Le problème du fait juridique est divers, Pasolini en « *fait une question non pas morale, ma juridique* »²⁰⁹ : alors l'avortement « *est une faute, même si la pratique conseille de le dépénaliser* »²¹⁰.

La loi, si elle ne veut pas trop se distinguer de la justice, doit tenir compte des exigences de la

²⁰⁷ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 108.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 111.

²⁰⁹ *Ecrits corsaires*, op. cit., p. 160.

²¹⁰ *ibidem*, p. 169.

mère et de l'enfant : dans ce cas on ne peut soutenir le droit des femmes à avorter sans oublier les droit de l'enfant. Par contre on ne peut pas interdire l'avortement, ce qui reviendrait à oublier les nécessités de la réalité des femmes pour protéger l'enfant. Trop de catholiques et de conservateurs parlent : « ... à juste titre de massacre des innocents (les fœtus) et ignore(nt) le massacre des innocentes (les femmes en tant que citoyens inférieurs) »²¹¹.

Du côté opposé, dans cette diatribe plutôt animée, Pasolini considère :

*« ... Che la vita sia sacra è ovvio, è un principio più forte ancora di ogni principio della democrazia ... »*²¹²

*« Non c'è nessuna buona ragione pratica che giustifichi la soppressione di un essere umano »*²¹³.

Pour Pasolini la faute morale n'exclue pas la nécessité de dépénaliser l'avortement, mais en limitant son application : il distingue le niveau de la moral du niveau juridique, et préfère déplacer le discours vers la sexualité, le coût qui est à l'origine du problème, parce que la responsabilité de l'avortement découle nécessairement de la responsabilité dans la sexualité :

*« Gli oltranzisti dell'aborto (cioè quasi tutti gli intellettuali "illuminati" e le femministe) parlano a proposito dell'aborto come di una tragedia femminile, in cui la donna è sola con un suo terribile problema, quasi che in quel punto il mondo l'avesse abbandonata. Capisco. Però potrei aggiungere che quando la donna era a letto non era sola. Inoltre mi chiedo come mai le oltranziste rifiutino con tanto ostentato disgusto la retorica epicizzante della "maternità" mentre accettano in modo del tutto acritico la retorica apocalittica dell'aborto »*²¹⁴

Pasolini met en relief, encore une fois, comme le combat des femmes (et non pas des féministes "extrémistes") est faussé par le système de valeurs sous-entendu : l'avortement serait une conquête de la liberté, tandis que la maternité ne serait qu'une valeur traditionnelles à dépasser. En pratique, l'avortement libère le désir et le plaisir, la maternité engage. Le consumérisme a évidemment beaucoup plus à gagner du désir et du plaisir que de l'engagement et du projet.

Pasolini n'oublie pas, par contre, le sacré de la maternité et de la vie : les deux ne sont pas des valeurs à la mode, mais des réalités, des états de fait qui impliquent des personnes et marquent

²¹¹ ibidem. P. 62.

²¹² *Scritti corsari*, op. cit., p. 98.

²¹³ ibidem, p. 111.

²¹⁴ Ibidem, p. 122-123.

l'existence. Pasolini voit dans ce "droit"²¹⁵ à l'avortement une forme de déresponsabilisation de la sexualité et des "adultes" qui devraient s'y livrer :

« ...essere per l'aborto incondizionatamente [...] sembra una patente di illuminismo, progressismo, spregiudicatezza, sfida. È insomma un bellissimo gratificante giocattolo. Ecco perché tanto odio per chi ricordi che una gravidanza non voluta può essere, se non sempre colpevole, almeno colposa. E che se la prassi consiglia giustamente di depenalizzare l'aborto non per questo l'aborto cessa di essere per la coscienza una colpa. Non c'è anticonformismo che la giustifichi... »²¹⁶

Le conformisme de la tolérance, le progressisme à toutes les sauces, l'irritent au plus haut degré, surtout face à un sujet si délicat, où il est question de la vie humaine, vie qui ne surgit pas spontanément, mais d'un acte précis, qui engage une responsabilité, ce qui rend les acteurs « ...coupables, du moins coupables par imprudence »²¹⁷.

À l'époque des facilités de la contraception, il lui semblerait plus logique un combat pour la diffusion des moyens contraceptifs, souvent ignorés ou peu accessibles aux populations plus défavorisées. Une politique de ce type relèverait d'une responsabilisation de l'acte sexuel, d'une maturité acquise et gérée, dont le résultat serait, ou devrait être, une mineure fréquence des avortements.

En répondant aux critiques de Moravia, Pasolini explique :

« Tu dici che la lotta per la prevenzione dell'aborto che io suggerisco come primaria, è vecchia, in quanto son vecchi gli "anticoncezionali", ed è vecchia l'idea delle tecniche amatorie diverse (e magari è vecchia la castità). Ma io non ponevo l'accento sui mezzi, bensì sulla diffusione della conoscenza di tali mezzi, e soprattutto sulla loro accettazione morale. Per noi – uomini privilegiati - è facile accettare l'uso scientifico degli anticoncezionali e soprattutto è facile accettare moralmente tutte le più diverse e perverse tecniche amatorie. Ma per le masse piccolo-borghesi e popolari (benché già "consumistiche") ancora no. »²¹⁸

Nous sommes encore dans un pays qui *est en train* d'entrer pleinement dans la société de consommation, mais qui n'y est pas encore : le nivellement de la culture n'est pas encore complet, et le jugement moral de "perversion" s'applique encore à toute pratique sexuelle non conforme à une normalité traditionnelle. Et Pasolini, dans sa vie nocturne dans les périphéries romaines défavorisées devait bien connaître ce type de mentalité.

²¹⁵ Pour Pasolini l'avortement ne peut pas être un droit, mais une nécessité selon le jugement des acteurs.

²¹⁶ *Scritti corsari*, op. cit., p. 123

²¹⁷ *Ecrits corsaires*, op. cit., p. 173.

²¹⁸ *Scritti corsari*, op. cit., p. 107.

Quand il dit « ...*Pour nous autres – hommes privilégiés...* »²¹⁹ Pasolini ironiquement souligne la distance entre ces mondes qui se côtoient et se mélangent dans une foule d'individus qui ont perdu leur caractères extérieurs de classes, mais n'ont pas encore perdu les différences de culture et de mentalité. Il souligne aussi implicitement l'appartenance de Moravia à une culture pseudo-progressiste, qu'il s'efforce de dénoncer comme une nouvelle forme de fascisme, de dictature, non pas d'un homme, mais d'un ensemble culturel :

*« L'essere incondizionatamente abortisti garantisce a chi lo è una patente di razionalità, illuminismo, modernità ecc. Garantisce, nel caso specifico, una certa "superiore" mancanza di sentimento : cosa che riempie di soddisfazione gli intellettuali (chiamiamoli così) pseudo-progressisti... »*²²⁰.

Pasolini est en fait attaqué par une large partie des intellectuels de gauche ou centre gauche, non seulement Moravia, mais aussi Calvino, Natalia Ginzberg, Nello Ponente, Giorgio Manganelli, qui réagissent au premier article en janvier 1975 « Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti »²²¹. Dans ce premier article, les idées se chevauchent et se confondent, comme souvent chez Pasolini, et son discours est alors mal interprété. Dans les semaines suivantes il s'expliquera plus clairement, en répondant aux critiques.

En effet, sa préoccupation principale consiste à chercher derrière le problème de la légalisation de l'avortement les raisons culturelles qui permettent à ce problème de se poser. Sa thèse est que le nouvel ordre mondial qui est en train de s'établir en Italie bouleverse le mode d'évaluer la vie humaine : la sacralité traditionnelle de la vie doit être remplacée par sacralisation de la possession et de la propriété. La revendication des féministes d'une pleine possession et de la liberté d'utilisation de leur corps relève selon lui de cette marchandisation de la vie et des valeurs :

*« Qui c'è di mezzo la vita umana. E non lo dico perché la vita umana è sacra. Lo è stata : e la sua sacralità è stata sentita sinceramente nel mondo antropologico della povertà, perché ogni nascita era garanzia per la continuità dell'uomo. Ora sacra non lo è più, se non in senso maledetto (sacer ha tutti e due i sensi), perché ogni nuova nascita costituisce una minaccia per la sopravvivenza della umanità. Dunque dicendo "c'è di mezzo la vita umana", parlo di questa vita umana, - questa singola, concreta vita umana – che in questo momento, si trova dentro il ventre di questa madre »*²²²

²¹⁹ *Ecrits corsaires*, op. cit., p.155

²²⁰ *Scritti corsari*, op. cit., p. 125.

²²¹ *Scritti Corsari*, op. cit., p. 98-104.

²²² *Ibidem*, p.108-109.

Le discours sur l'avortement ne peut que procéder sur deux voies parallèles : une signification culturelle, la désacralisation de la vie, et une signification morale, et, en tant que telle, personnelle, contingente, individuelle. Si dans les sociétés traditionnelles la vie était sacrée, dans la société de consommation une nouvelle vie peut n'être plus qu'un péché démographique, un poids sur une terre surpeuplée. Pourtant au niveau individuel, chaque mère élabore son propre rapport à l'enfant ou au fœtus à naître, et doit assumer, seule ou en couple, les conséquences de ses choix. Pour Pasolini, on ne peut balayer le sujet superficiellement, parce qu'il met en jeu des valeurs fondamentales :

« L'aborto contiene in sé qualcosa, tuttavia, che evidentemente scatena in noi forze "oscurе" ancora anteriori al coito stesso. È il nostro eros nella sua illimitatezza che esso mette in discussione [...] Per quanto mi riguarda [...] l'aborto mi rimanda oscuramente all'offensiva naturalezza con cui viene sentito in generale il coito. »²²³

Dans ces affirmations il y a en effet deux niveaux du ressenti de Pasolini sur l'avortement : un niveau *obscur*, inconscient, primitif, où réside très probablement l'archétype d'une figure féminine maternelle et sans fautes ; un deuxième niveau, plus conscient, où l'avortement renvoie à une sexualité non reproductive, où s'exprime son refus de la paternité. Cela ne signifie pas qu'on puisse si facilement accuser Pasolini de "mamisme"²²⁴, comme le fait Nello Ponte²²⁵, parce que, comme Pasolini le fait remarquer, sa position consiste à prendre parti pour l'enfant face à des progressistes qui l'oublie trop facilement. On ne peut non plus l'accuser de sexophobie catholique, comme le fait Moravia²²⁶, parce qu'il n'a pas reçu d'éducation catholique, et ensuite il a choisi une position laïque (et non pas athée).

Le point de vue de Pasolini fut ensuite, après sa mort, mieux compris, et largement répandu au moment du référendum sur la loi de légalisation de l'avortement en 1981 : la légalisation fut largement approuvée²²⁷, contre l'avis de l'Église, par un électorat toujours catholique, mais qui considérait l'avortement un problème moral et personnel, alors que la loi devait garantir les libertés civiles et permettre aux femmes un choix selon leur conscience.

En tout cas cet argument n'est pour Pasolini qu'une autre occasion de jeter un pavé dans la mare d'une culture qui impose sournoisement de nouvelles règles, de nouveaux impératifs, peut-être une autre occasion de s'ériger à nouveau en juge et censeur, sûrement faire naître le débat sur des questions où on aurait bien préféré s'en passer.

²²³ Ibidem, p. 122.

²²⁴ *Ecrits corsaires*, op. cit., p. 161, traduit le mot "mammismo", qui n'a pas d'équivalents en français, c'est-à-dire « ...la fixation d'une période de la vie dans laquelle l'enfant déjà naturellement né s'attache à sa mère », ibidem. Cette fixation persistante à l'âge adulte devient une névrose, considéré très répandue dans la culture italienne.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ La réponse de Pasolini est en "Sacer", *Scritti corsari*, op. cit., p. 105-109.

²²⁷ La loi fut maintenue par une massive réponse "non" au référendum abrogatif de la loi sur l'avortement déjà en vigueur.

Sa bête noire reste cette culture de la consommation, où les barrières entre le bien et le mal d'effilochent, et le cynisme du marché s'impose comme loi universelle. Tout alors peut et doit être *possédé*, géré, consommé, et tout peut et doit être mis à disposition du désir et du plaisir: sexualité, enfants, organes, reproduction humaine.

6. Le sacré : l'arrière plan de la politique

Le centre à demi caché de l'œuvre de Pasolini réside dans un sentiment tragique de la finitude de l'individualité où se dévoile le sacré. Sa religiosité est pourtant athée et immanente, tendue dans la recherche d'une transcendance perceptible : l'invisible caché et dévoilé en même temps par le visible.

La poésie semble immédiatement à Pasolini le moyen privilégié pour exprimer cette ambition de dévoilement du réel, mais dès le début il se heurte à la difficulté de trouver une langue à la hauteur de ses ambitions, et son œuvre peut se lire comme une constante recherche du moyen expressif le plus adhérent à cette recherche du sacré.

Dans une période dans laquelle la culture italienne venait à perdre le sens du sacré, même dans sa tradition populaire, Pasolini parle de ce qui lui semble la vraie menace de notre temps : le fait de ne plus percevoir l'absence du sacré comme, justement, une absence. Au-delà de l'interprétation idéologique, comme dégoût pour la rationalité bourgeoise, le rapport de Pasolini au sacré est profond, total et poétique. Le sacré lui apparaît comme langage, en même temps que le langage se révèle en soi, immédiatement poétique.

La prise de conscience de la langue maternelle, mythique, archaïque, du Frioul rural, révèle en même temps le lieu du sacré, comme parole silencieuse de la quiète campagne maternelle et originelle. Bien plus tard, après la lecture de Mircea Eliade, l'immense quiétude de ce monde paysan représentera la matrice cosmogonique de sa propre religion : la coïncidence entre nature et parole, comme forme de hiérophanie, l'apparition du sacré.¹

La nature est elle-même « parole », nature-paysage, nature-corps, dans un lien originel de vie et langage, que la culture traditionnelle paysanne a su saisir et transmettre dans sa préoccupation de la fertilité, de la cyclicité, du sacré comme donation originaire, par l'éternel retour du même.

Le génocide culturel si souvent dénoncé, son ton apocalyptique, est la manifestation de l'essence de sa propre fonction de poète : dénoncer le présent intolérant qui efface les traces du sacré par la sacralisation de la consommation, avec la complicité de l'Eglise catholique, enfermée dans ses institutions rigides. Christianisme et catholicisme s'opposent, dans ses essais, au sacré et à la religion, bien qu'étant fondés également sur une sorte de « ontologie archaïque » présente à

¹Conti Calabrese, op. cit., p 10.

l'arrière plan et des religions officielles et de tout sentiment religieux. En cela, ses conceptions adhèrent à celle de Mircea Eliade, que Pasolini a lu attentivement, qui définit l' « ontologie archaïque » comme l'ensemble des archétypes inscrits dans les mythes et dans les rites qui fondent la conception de l'être et de la réalité dans les sociétés pré-modernes². La vie des communautés paysannes se fonde sur le paradigme exemplaire de la cyclicité des saisons, repris dans le mythe de l'éternel retour. Même la liturgie chrétienne se fonde sur cette « ontologie archaïque » qui en définit le caractère sacré :

« Fino ad oggi la Chiesa è stata la Chiesa di un universo contadino, il quale ha tolto al cristianesimo il suo momento originale rispetto a tutte le altre religioni, cioè Cristo. Nell'universo contadino Cristo è stato assimilato a uno dei mille adoni o delle mille Proserpine esistenti : i quali ignoravano il tempo reale, cioè la storia. Il tempo degli dèi agricoli simili a Cristo era un tempo "sacro" o "liturgico" di cui valeva la ciclicità, l'eterno ritorno.

Il tempo della loro nascita, della loro azione, della loro morte, della loro discesa agli inferi e della loro resurrezione, era un tempo paradigmatico, a cui periodicamente il tempo della vita, riattualizzandolo, si modellava »³

L'Église et le christianisme ne sont pas en soi une cause de la religiosité, mais des institutions qui se sont structurées sur un sentiment du sacré préexistant et déjà enraciné dans la culture rurale archaïque. Sa caractéristique principale, dans n'importe quel contexte historique, est de croire « toujours qu'il existe une réalité absolue, le sacré qui transcende ce monde, dans ce monde se manifeste et pour cela même le sanctifie et le rend réel ». ⁴ L'*homo religiosus*, l'homme religieux, peut être vu comme le représentant d'une humanité qui est encore sensible à l'appel du sacré, et qui est guidée par un comportement mythique dont la même liturgie catholique tire sa valeur, par la répétition de trois moments : imitation d'un archétype, répétition d'un modèle exemplaire mis en scène, interruption du temps profane.

L'interprétation pasolinienne renvoie justement à un sentiment religieux originaire et archaïque, qui récupère la perspective ethnique et culturelle :

«... non mi piace il cattolicesimo in quanto istituzione, non per ateismo militante, ma perché la mia religione, o meglio il mio spirito religioso - che non ha nulla a che vedere con un'appartenenza fondata sul battesimo - ne viene offeso. Rimane poi questo cripto-cristianesimo, che mi imputano i più aggressivi, quasi fosse una tara vergognosa. Dirò per rispondere loro che difficilmente un occidentale può non essere cristianizzato, se non un Cristiano convinto. A maggior ragione un italiano. Vorrei evitare di dire banalmente che sono

² Eliade – *Il mito dell'eterno ritorno* p 15 lo scopo del saggio è.. .

³ *Scritti corsari* , op. cit., p. 85.

⁴ Eliade – *il sacro e il profano* to 1988 p128 – c'est nous qui traduisons.

–culturalmente – Cristiano, e che non ho scelto, se è per questo la mia situazione geografica [...] io sono propenso a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo, beninteso. Ma questo è dovuto a una sorta di vénération que mi viene dall'enfance, d'irrésistible besoin de admirer la nature et les hommes, de reconnaître la profondeur là où d'autres voient seulement l'apparence éphémère, mécanique, des choses »⁵

En effet, c'est justement une forme de *hiérophanie* par laquelle la nature se manifeste qui semble fonder le sentiment religieux de Pasolini, qui lui fait ressentir le problème de l'absence du sacré, l'impossibilité du réel de manifester l'apparition ou le retrait du sacré. L'homme moderne s'est détaché d'une vision globale cosmogonique qui réunissait autrefois la communauté et la nature dans un modèle exemplaire de référence :

« quel che l'uomo ha visto nei cereali, quel che l'uomo ha imparato da questo contatto, quel che l'uomo ha inteso dall'esempio dei semi, che perdono la loro forma sottoterra, tutto questo rappresenta la lezione decisiva. La lezione che ha determinato per circa una dozzina di millenni la storia (e la religione) umana.

Ora questa lezione non serve più.

Che i semi perdano la loro forma sottoterra e rinascano, ci comincia ad essere del tutto indifferente : e così l' "annata" come ciclo agrario legato indissolubilmente alla nostra sopravvivenza. Che quindi un anno abbia un principio e una fine (col rischio che il sole scompaia per sempre !) e che i giorni abbiano un'alba e una sera (col sole che 'discende' a creare un paradigma della discesa nel regno dei morti) son cose che ci toccano ancora solo per inerzia e casualmente »⁶

Pasolini préfigure un futur sans religion, où le nouveau pouvoir industriel veut interpréter *scientifiquement* son propre passé et tend à effacer toute tradition précédente; ainsi les mythes anciens sont remplacés par les nouveaux mythes de la technique, construits autour d'images fantastiques et fantasmagories collectives qui se suivent dans une actualité sans origine⁷. L'industrialisation impose sa loi au monde agricole et aux cultures particulières, ôte toute raison à une religiosité antique, et sa disparition ne peut que retomber sur l'Eglise catholique, qui semble vouée à un lent déclin.

L'intervention de Pasolini vise alors à donner à l'Eglise catholique une nouvelle conscience de ce déclin, pour élaborer une radicale réforme qui la ramènerait vers sa destination originale. Il faudrait qu'elle sache se nier en tant que hiérarchie théocratique, occupée à la tentative de se conserver dans un monde de plus en plus sécularisé, à travers des compromis avec les divers systèmes de pouvoir. Maintenant la nouvelle idéologie de la consommation menace les racines

⁵ *Saggi sulla politica...*, p.1421-1422.

⁶ *Il Caos*, op. cit., p. 160.

⁷ Conti Calabrese, op. cit., p.31

même de l’Eglise, ses institutions et le sacré même :

« La Chiesa dovrebbe porsi con decisione contro il potere, ma per fare questo dovrebbe soprattutto negare se stessa in quanto chiesa codificata. Anche il Papa non dovrebbe esserci più, la Chiesa dovrebbe rinnovarsi completamente, negarsi se vuol chiamarsi Chiesa nel senso etimologico della parola : “ecclesia” cioè adunanza di gente e non gestione dall’alto del Vaticano... »⁸

Les déclarations de Pasolini semblent adressées à la recherche d’un nouveau esprit religieux capable de s’agréger dans une communauté autour de la figure du Christ, et qui pourrait, seule, se proposer une nouvelle opposition au nouveau pouvoir, une opposition politique, mais surtout sociale, culturelle, et profondément spirituelle :

« ...la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza : qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all’uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione »⁹

En somme, le Christ – notamment dans Il Vangelo – représente une forme de résistance à l’appauvrissement spirituel de notre temps, qui prend la forme d’une exigence de sacralité. Celle-ci est restée cachée par et dans la tradition transmise par l’Eglise, mais était bien présente dans les sources de sa doctrine : réhabiliter un ensemble de comportements religieux capables de manifester aujourd’hui l’hérédité d’un monde agraire profondément imprégné de sacré. Dans les valeurs du christianisme ce qui lui semble plus pertinent, mais aussi mystérieux, originaire, est la charité en tant qu’enseignement fondamental pour la communauté chrétienne, une vertu réévalué par Paolo di Tarso, sur laquelle l’ ecclesia se fonde et se stabilise.

Pasolini en 1968 dans *Il Tempo*, cite et commente une phrase de la “Première lettre aux Corinthiens” : « Restent la foi, l’espoir et la charité, ces trois choses : la meilleur de toutes est la charité »¹⁰, car cette vertu permet non seulement de rassembler une communauté dans l’amour fraternel qui est à l’origine de la doctrine, mais aussi de retrouver une aspiration à la transcendance. Cette vertu, en dépassant l’horizon étroit du particulier, de l’ici et maintenant, serait alors la meilleure défense de la brutalité de la société de consommation et la meilleure des garanties de démocratie réelle :

« La carità-questa “cosa” misteriosa, trascurata -al contrario della fede e della speranza, tanto chiare e d’uso tanto comune -, è indispensabile alla fede e alla speranza stesse. Infatti la carità è pensabile anche di per sé : la fede e la speranza sono impensabili senza la carità : e non solo

⁸ *La perdita della realtà e il cinema integrabile*, « Conversation avec Bachmann », in *Per il cinema*, op. cit., p.2832.

⁹ *Il giorno 6/3/63, Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1184.

¹⁰ « *Restano fede, speranza e carità, queste tre cose : di tutte la migliore è la carità* », ibidem. C’est nous qui traduisons.

impensabili, ma mostruose. Quelle del nazismo (e quindi di un intero popolo) erano fede e speranza senza carità. Lo stesso si dica per la Chiesa clericale. Insomma il potere - qualunque potere - ha bisogno dell'alibi della fede e della speranza. Non ha affatto bisogno della carità. [...] Quanti cattolici, diventando comunisti, portano con sé la fede e la speranza, e trascurano, senza neanche porsene il problema, la carità. È così che nasce il fascismo di sinistra »¹¹

Ce discours continue aussi dans le recueil de poésie *Transumanar e organizzar* où la relation entre charité et Eglise est tout aussi contradictoire, comme si l'Eglise d'un côté conserve le principe et la doctrine de cette vertu, et de l'autre lui nie tout effet pratique, en la stérilisant par des comportements codifiés :

*« tuttavia, sia pure a parole, non si è mai dimenticata,
essa Chiesa, della carità. Anzi ci sono esempi (tra i Piccoli :
no, no certo qui in Vaticano) di pura carità.
La Chiesa vi contribuì dunque perché ? Perché essa è, diletti figli,
istituzione !!
Benché la carità sia il contrario di ogni istituzione !!
[...]
In quanto istituzione la Chiesa ha così contribuito
a sopprimere di fatto, la carità nel comportamento »¹²*

La méditation sur la charité naît probablement de l'observation par le jeune Pasolini dans le Frioul natal, du comportement altruiste et généreux des paysans pendant la seconde guerre mondiale, qui se privaient d'aliments indispensables pour les offrir aux prisonniers déportés vers l'Allemagne. Ce comportements, en tant qu'exemples d'une charité ordinaire et inhérente au caractère de ces paysans, lui apparaissent comme la manifestation du sacré quotidiennement vécu , inspiré par une antériorité spirituelle de la communauté sur l'individu qui fut aussi une source d'inspiration poétique et conceptuelle. La charité devient alors une forme de reconnaissance du sacré originaire, de la donation de l'être au monde. Elle caractérise aussi les rapports entre auteur et spectateur, communicant et communiant à travers l'œuvre dans un acte « saint » : dans la charité l'homme, - et l'auteur - affirme sa propre appartenance à une transcendance sacrée partagée avec autrui, dans la vie ou dans l'art. La relation trouve l'artiste dans l'acte de créer immédiatement impliqué par le regard du spectateur, possible ou actuel, et cette relation implique la liberté des deux acteurs, liés par une perception esthétique qui est communion au sens religieux et sacré, mais non pas au sens du rituel catholique :

« ...lo spettatore codifica l'atto incodificabile compiuto dall'autore che inventa, producendo su se

¹¹ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1122-3. ajouter sur Salò et le monde sans charité

¹² *Trans e organizzar*, op.cit., p. 13/14

stesso ferite più o meno gravi, e con questo asserendo la sua libertà di scegliere il contrario della vita regolamentatrice [...] È un rapporto tra singolo e singolo, che avviene sotto il segno ambiguo degli istinti e sotto il segno religioso (non confessionale) della carità. La libertà négative e creatrice dell'auteur è riportata al senso [...] della libertà dello spettatore in quanto, ripeto, essa consiste nel godere dell'altrui libertà : atto in realtà indéfinibile, perché santo, ma che [...] riconosce per simpatia l'inoggettivable e l'irricoscibile »¹³

La charité est don mais aussi “dépense”, “dissipation”,¹⁴ de ressources, ôtées à l'emploi productif et aux nécessités quotidiennes, dépensées et consommées sans contrepartie. En cela elle est absolument incompatible, voire incompréhensible par le nouveau pouvoir et son utilitarisme outrancier ; elle est le pivot même d'une opposition à l'accumulation et au profit (à l'opposé du marxisme). Cette opposition, d'origine religieuse, sacralise l'économie du don, où les richesses n'ont plus de valeur *utile*, mais sont *consacrées* par l'œuvre gratuite. Il serait alors temps pour l'“ecclesia” de revenir au sentiment des communautés paléochrétiennes, conscientes de l'intolérabilité du présent, réunies par la nécessité de la retraite et par la volonté de se recueillir pour reconstruire un nouveau projet, comme certaine communauté hérétiques aussi l'ont fait, persécutées par l'institution catholique, incapable de retrouver sa véritable inspiration face aux pressions de la réalité du pouvoir.¹⁵

Pasolini développe son raisonnement à partir de l'importance centrale que le mythe assume dans les communautés agricole pré-modernes, qui tiraient leurs principes et leur formes d'organisation de la transposition mythique des formes et forces naturelles. En répondant à Jean Duflot, il explique :

« ...la mitizzazione della natura implica la “mitizzazione” della vita quale era concepita dall'uomo prima dell'era industriale e tecnologica, all'epoca in cui la nostra civiltà si organizzava intorno ai modi di produzione agrari »¹⁶.

En essayant de construire, au moins conceptuellement une alternative à la société industrialisée, Pasolini se tourne vers les civilisations pré-modernes, où l'univers mythique coïncide avec un esprit profondément *mystique*, un sens du sacré qui traverse le quotidien. L'attitude mythologique à l'égard de la nature coïncide avec une fusion mystique de l'individu dans son monde, naturel et communautaire, faisant apparaître la même tension spirituelle qui animait l'ascétisme gnostique et proto-chrétien, qu'il étudie dans son travail pour le film projeté sur saint Paul :

« ... lei sa che sto preparando un film su san Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè

¹³ *Empirismo eretico*, op. cit., p. 271-272.

¹⁴ cf. Mauss, , *Saggio sul dono*, ou Bataille, *La part maudite*.

¹⁵ Conti Calabrese, op.cit., 35-36.

¹⁶ *Saggi sulla politica...*, op.cit., p. 1484.

grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti de pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il "fare", l' "agire", l'azione.

Del resto la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà Trasumanar e organizzar. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della trasumanizzazione (la parole è di Dante in questa forma apocopata), ossia dell'asceti spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di san Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al "terzo cielo", è l'organizzazione della Chiesa. Ci sarebbe molto da dire sui popoli che secondo noi agiscono solo a livello pratico, pragmatico ; sono sempre ascetici e profondamente religiosi »¹⁷.

Le mythe, dont on parlait, semble oublié dans ce discours, mais en fait il est l'expression narrative et logique (au sens propre de *logos*, raison, discours) d'une attitude mystique qui se traduit par une capacité d'action accrue et un pragmatisme efficace provenant de la conviction de participer à une forme de transcendance.

L'idée de "fusion" avec la transcendance est la finalité, mais aussi le principe (au double sens du mot) de la spiritualité et du *comportement* mystique, qui s'exprime par le discours mythique, qui indique à l'homme la possibilité d'une identification avec le cosmos dans un sens *mimétique*, donc immanent, propre à la condition humaine. Pour Eliade les mythes « *décrivent les diverses et parfois dramatiques irruptions du sacré (ou du surnaturel) dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et le fait tel qu'il est aujourd'hui.* »¹⁸. Lecteur attentif de Eliade, Pasolini retrouve dans ses pages sa personnelle tentative d'approcher le sens de cette *ontologie archaïque* : il veut reprendre au passé et amener à la lumière la faculté de la conscience pré-moderne d'entendre la réalité comme ce mystère de unité de présence et absence qu'est le sacré, à partir des cycles de mort et renouvellement de la nature, en participant ainsi à la ré-création périodique du cosmos à travers sa réactualisation par le mythe et par le rite.¹⁹ Cette aspiration à l'intégration avec le cosmos exprimée par le mythe, - si elle renvoie à une transcendance ressentie comme sacré, - elle reste tension vers l'action, une force en elle-même immanente à la réalité. Cette aspiration mystique permet d'organiser l'existence en l'adressant vers la réalisation de structures collectives qui organisent la ritualité de la vie communautaire. Les rites communs codifient aussi un ensemble de normes et règles se référant constamment à des formes hiérophanique, de manifestation du sacré.

Ce n'est qu'ensuite que ces formes d'organisation communautaires hiératique peuvent fonder des institutions de culte, cristallisation des premières, voire leur dégradation. Le rapport entre

¹⁷ Ibidem .

¹⁸ Eliade M., *Mito e realtà* , op.cit., p28 .C'est nous qui traduisons.

¹⁹ Conti Calabrese, op.cit., p. 40.

“*trasumanar*” et “*organizzar*” voit dans l’ascèse un mode avec lequel l’homme a voulu répondre à l’appel du sacré, par la tentative de se réaliser, concrètement et en même temps, par une vie organisée selon des pratiques religieuses ouvertes à la manifestation de l’Etre et à sa hiérophanie dans la nature. Mais l’objectif de Pasolini est de dépasser tout ordre normatif qui, dans la tentative de codifier l’existence, l’oriente vers des buts hétéro-déterminés, d’ordre profane, et épuise l’étonnement qui, seul, ouvre à la hiérophanie. L’organisation, finalement, n’est que la conséquence pratique et historique de la manifestation du sacré, et intéressante en cela. Au delà de l’institutionnalisation de l’organisation pragmatique, notamment chez saint Paul, Pasolini s’interroge sur l’origine et le sens d’un originaire *trasumanar*.

Pasolini ne réussira pas à réaliser le film sur saint Paul, auquel il avait travaillé en 1968 et ensuite en 1974. Comme il l’avait déjà fait pour *Il Vangelo secondo Matteo*, il reprend de manière fidèle les paroles des textes fondamentaux de la chrétienté, dans ce cas la pensée paulinienne conservée dans les *Actes de Apôtres* par les “Lettere”, mais il transpose l’histoire à notre époque. Les lieux originaires deviennent des villes modernes d’Europe et des Etas Unis, choisies pour reproduire par analogie le système géopolitique du I siècle : l’ancienne Rome devient New York, et Jérusalem devient la Rome moderne, tandis que les deux formes opposées et complémentaires de conformisme des Gentils et des Juifs sont assimilées à deux aspects contemporains du conformisme bourgeois, celui religieux et conventionnellement hypocrite, et celui laïque, libéral et consumériste²⁰.

Cette transposition donne aussi une idée assez claire du sens de l’histoire chez Pasolini. Il décèle dans l’histoire deux périodes essentielles, et deux civilisations : celle dérivant de la révolution agricole du néolithique, qui instaure la civilisation agraire traditionnelle ; et celle dérivant de la révolution industrielle, qui, en soumettant définitivement la nature aux nécessités de la production, marque la radicale modification du rapport homme-monde, de laquelle naît une culture sans référence à ce rapport originel. Pourtant cette deuxième civilisation n’absorbe pas la première, et leur opposition ne se résout jamais dans une synthèse de type hégélien, porteuse d’un ordre progressif et supérieur ; plutôt la deuxième se superpose à la première, comme une stratification ultérieure, et les deux coexistent.

Le mode archaïque peut être opposé au moderne par les différentes dispositions à percevoir le sacré dans le réel, mais l’opposition persiste comme la tradition dans la modernité : la sphère du sacré reste constamment irréductible au mode profane, elle se soustrait à toute sécularisation intégrale, comme une sorte de substrat de l’inconscient collectif, duquel peut encore émerger une nouvelle conscience et une nouvelle modernité.

²⁰ *Per il cinema*, II, op.cit., p. 2023-2024.

Cette opération de transposition doit être lue alors comme tentative d'actualiser l'opposition sacré/profane. Dans l'introduction du scénario du film sur saint Paul, Pasolini écrit :

«... qual è la ragione per cui vorrei trasporre la sua vicenda terrena ai nostri giorni ? È molto semplice : per dare cinematograficamente nel modo più diretto e violento l'impressione e la convinzione della sua attualità. Per dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore, che san Paolo è qui, oggi, tra noi e che lo è quasi fisicamente e materialmente »²¹

Le sacré n'est nullement supprimé à notre époque, et reproduire de manière assez anachronistique les pensées et les phrases de Paul, fait émerger la sainteté du personnage, son intégrisme, qui scandalise et inquiète les catégories intellectuelles *iréniques* que le monde de l'uniformisation culturelle produit ; il s'agit d'un défi au rationalisme de la modernité, à la logique du calcul et de l'utile de l'activité et la pensée technique. Comme dans *Teorema*, l'apparition du sacré dans un quotidien désacralisé, utilitariste, bouleverse l'ordre linéaire profane, source d'aliénation, lieu de la perte de l'authenticité.

Surtout l'expérience mystique (chez Paul aussi bien que dans *Teorema*) a tous les caractères d'une véritable fusion avec les éléments primordiaux de la nature, la terre, le ciel, le soleil. Mais l'extase n'empêche pas la conscience de briser la continuité du temps historique linéaire, pour rentrer dans un ordre cyclique naturel et faire l'expérience d'une pleine identification entre esprit et cosmos :

« L'apostolo Paolo parti dall'oasi : dalla cittadina di sabbia, sola come un cimitero, intorno al suo Pozzo, e la cui vita consisteva nel non morire [...] il deserto ricominciò a riapparire in tutto quello che era : e per rivederlo così – deserto e nient'altro che deserto – bastava solamente esserci [...] Non poteva impazzirre perché in fondo il deserto, in quanto forma unica, in quanto solamente se stesso, gli dava un profondo senso di pace : come se fosse tornato, no, non nel grembo della madre, ma nel grembo del padre

Infatti, come un padre, il deserto lo guardava da ogni punto del suo orizzonte sconfinatamente aperto [...] Paolo percorreva quella strada senza storia, in quella identificazione completa tra luce del sole e coscienza di stare vivendo.

[...] Appunto perché lì non c'era varietà, ma solo unicità : l'azzurro profondo del cielo, l'oscurità della sabbia, il disegno dell'orizzonte, le accidentalità del terreno, non erano forme che si opponevano le une alle altre, escudendosi a vicenda, o prevalendo a vicenda orauna ora

²¹ *San Paolo*, Einaudi Torino 1977, p. 5

l'altra : no, esse erano una forma unica, e come tale essa era sempre onnipresente »²²

Teorema fut élaboré dans la même année que la première rédaction de *San Paolo*, et les deux films montrent des références fréquentes, comme, par exemple, la conversion du chef de famille, l'industriel, qui d'ailleurs s'appelle Paolo : par le contact avec la divinité il découvre sa propre condition d'aliénation, et erre dans le désert industriel comme Paul de Tarse, dans l'attente d'un appel renouvelle du sacré. L'attitude de Paul va pourtant plus loin, voulant proposer un défi, une provocation, envers la culture dominante, représentée par un désert d'où ne peut surgir aucune voix si ce n'est que celle du saint, celui qui a accès à une vérité intemporelle :

« ...le cose, i personaggi, gli ambienti, parleranno da sé. E da qui nascerà il fatto più nuovo e forse poetico del film : le domande che gli evangelizzati porranno a san Paolo saranno domande di uomini moderni, specifiche, circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni ; le “risposte” di san Paolo, invece, saranno quelle che sono : cioè esclusivamente religiose, e per di più formulate col linguaggio tipico di san Paolo, universale ed eterno, ma inattuale (in senso stretto).

Il film rivelerà attraverso questo processo la sua profonda tematica : che è contrapposizione di “attualità” e “santità”- il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, à sfuggire al mistero, nell'astrattezza, nel punto interrogativo - e il mondo del divino, che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante »²³

Les réponses de Paul ne sont pas périmées, même dans une époque si profondément sécularisée, mais elles se transforment en nouvelles questions qui invitent à redécouvrir le sens de sa prédication comme ouverture sur le divin. Pourtant Pasolini accuse Paul d'« avoir fondé une Eglise plutôt qu'une religion »²⁴, c'est-à-dire d'avoir cristallisé et institutionnalisé dans une structure de pouvoir un sentiment précédent d'ouverture, propre aux premières communautés chrétiennes, en rendent ce même sentiment inaccessible, couvert par l'oubli.

La cause pourrait être la tradition d'appartenance de Paul, rabbin pharisien, un rôle de guide spirituel qui exerce à cette époque aussi un pouvoir politique et culturel. La tradition des pharisiens était celle des prêtres reconnus aussi bien par la communauté que par les autorités romaines, celle aussi qui accordait beaucoup d'importance à l'aspect rituel et extérieur de la religion juive. Paul, sorti d'une hiérarchie reconnue, ne peut que vouloir en bâtir une autre. En cela donc Paul est *saint* et il est *prêtre*, mystique et dirigeant (capable de *trasumanar e organisar*), une nature profondément dédoublée, schizophrénique, mais en cela parfaitement

²² *Teorema*, Garzanti, Mi, 68, p 90/92

²³ « San Paolo », *Per il cinema* op. cit., p.2025.

²⁴ « Conversazioni con Bachmann », *Per il cinema*, op. cit., p.2657.

exemplaire d'une modernité dans laquelle les deux aspirations ne se complètent et ne s'annulent :

« Mentre prima lo era polemicamente, adesso il senso del film è una cosa violentissima contro la Chiesa e contro il Vaticano, perché faccio un san Paolo doppio, cioè schizofrenico, nettamente dissociato in due : uno è il santo [...] l'altro è invece il prete ex fariseo, che recupera le sue situazioni culturali precedenti e che sarà il fondatore della Chiesa »²⁵

La figure de Paul est une figure conflictuelle, fruit d'un syncrétisme chrétien où fusionnent des conceptions philosophiques et religieuses des provenances diverses, au carrefour du monde juif, grec et romain. Sa doctrine contient certains éléments de sexophobie, triomphalisme, moralisme, qui se transmettront dans la justification idéologique de l'appareil théocratique de l'Église. Dans le scénario Satan prend possession de Luc afin que l'organisation ecclésiastique que Paul est en train d'édifier soit décrite dans les *Actes des Apôtres*, de manière à transmettre ses dispositions dans la forme la plus officielle : un système de pouvoir hiérarchisé et théocratique. De là l'Église est fondée avec la longue série des papes criminels, compromis dans des systèmes de violence, répression, dogmatisme, où Paul est définitivement oublié, si ce n'est que par une présence formelle. D'ailleurs une fois fondée cette Église, Paul est tué, et peut accéder au Paradis, tandis que Luc et Satan festoyaient :

« La Chiesa è fondata. Il resto non è che una lunga appendice, un'agonia. A Satana non interessa il destino di Paolo : si salvi pure e se ne vada pure in Paradiso [...] Luca si alza, prende da un mobiletto dello champagne e i due brindano ripetutamente alla loro Chiesa [...] Alla fine i due sono completamente ubriachi e ridono pensando a Paolo che è ancora là, in giro per il mondo a predicare e organizzare »²⁶

La vie de Paul veut être un *exempla*, au sens romain, un modèle de comportement, de vertu qui ne peut être conceptualisé, ni expliqué, mais parle de lui même : c'est le caractère essentiel du mythe selon Eliade. Le souvenir de cette vie doit être conservé pour son actualité et par la tension ascétique qui l'anime, et doit être racontée comme mythe de l'irruption du sacré dans le monde. La mort de Paul complète et accomplit ce mythe, cette mort qui ouvre sur la résurrection, qui reprend le plus anciens des mythes, celui de la résurrection cyclique de la nature :

« Qualcuno mi chiederà : come resuscitano i morti ? Con quale corpo si ripresenteranno ? ah, che stupida domanda !

²⁵ ibidem, p. 156.

²⁶ Ibidem, p. 144. Cf. Conti Calabrese, op. cit., 49/50, nota 22

Quello che si semina non ritorna in vita se prima non muore »²⁷

La mort, seule, organise définitivement le cours d'une existence, lui donne son sens et sa forme définitive, donne ordre alla vie en tant que lieu où le sacré se donne. Mais encore faut-il que cette vie ait présenté les caractères emblématiques scellés par un sacrifice exemplaire, qu'elle véhicule un message irréductible :

*« San Paolo subira il martirio in mezzo al traffico della periferia di una grande città, moderna fino allo spasimo, con i suoi ponti sospesi, i suoi grattacieli, la folla immensa e schiacciante, che passa senza fermarsi davanti allo spettacolo della morte, e continua a vorticare intorno, per le sue enormi strade, indifferente, nemica senza senso. Ma in quel mondo di acciaio è risuonata (o è ritornata a risuonare) la parola "Dio" »*²⁸

Pasolini garde une vision du sacré éternellement séparé du profane et pourtant complémentaire, occulté par la civilisation industrielle, et cette occultation suscite chez l'écrivain une réaction scandalisée : dans le processus d'unification planétaire sous le signe de la technique, se manifeste pourtant l'existence d'un monde complètement divisé, que Pasolini ressent dans sa chair comme une nécessité de vivre dans la lacération, dans l'impossibilité de toute conciliation des opposés. Cette lacération lui permet de murir une réflexion qui s'étend à toute la réalité comme *skandalon*, pierre d'achoppement de l'appartenance au monde, différence originaire de tous ce qui se manifeste comme irréductiblement différent :

*« La Diversità, appunto. Ma la vera Diversità quella che noi non comprendiamo, come una natura non comprende un'altra natura. Una diversità che da scandalo »*²⁹.

Il se scandalise déjà de lui-même, survivant à sa propre division intérieure, qui lui fait sentir dans son corps l'existence de l'autre.

Cette conscience l'oblige à s'engager dans des problématiques dont il ne maîtrise par forcément les instruments conceptuels, dans la tension due à la volonté de se retrouver toujours en première ligne, quitte à procéder par intuitions souvent poétiques qui lui permettent de toute façon d'ouvrir la route de nouvelles réflexions. Sa pensée *hérétique*, à partir de son sentiment du sacré, le conduit à une perception de la réalité imprégnée de positions problématiques non résolues.

Ainsi le film *Teorema* est fondé sur le sentiment d'une scission entre le monde sacré et le monde profane, ce dernier mis en crise par la manifestation soudaine du sacré dans le quotidien. Le "théorème" à démontrer est, comme il l'explique :

²⁷ *San Paolo*, op. cit., p. 80.

²⁸ *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2030.

²⁹ "Pilade", *Teatro*, Garzanti, p. 88.

« ...se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, fosse Dioniso o Jehova, che cosa succederebbe ? »³⁰

Mais même s'il présente cette hypothèse comme une démonstration mathématique, ses réflexions ne font que proposer des situations antithétiques, qui montrent une situation critique, sans parvenir à une *démonstration* come synthèse théorique. L'apparition du divin, violente et imprévue, jette le monde quotidien dans une crise qui est déjà une forme de salut, parce qu'elle ébranle les certitudes dans lesquelles l'esprit se protège de la réalité :

« Dio è scandalo. Il Cristo se tornasse, sarebbe lo scandalo ; lo è stato ai suoi tempi e lo sarebbe oggi. Il mio sconosciuto [...] non è Gesù inserito in un contesto attuale, non è neppure Eros identificato con Gesù ; è il messaggero del Dio impietoso, di Jehova che attraverso un segno concreto, una presenza misteriosa, toglie i mortali sulla loro falsa sicurezza. È il Dio che distrugge la buona coscienza, acquisita a poco prezzo, al riparo della quale vivono o piuttosto vegetano i benpensanti, i borghesi, in una falsa idea di se stessi »³¹

« Nel mondo di oggi l'individuo, in preda a l'alienazione, vive con una falsa idea di sé, in modo inautentico[...] Quando l'ospite parte, gli altri personaggi son completamente trasformati ; tuttavia, sia pure in misura diversa, non sono capaci di capire l'autenticità che è venuta loro. Quindi l'irruzione dell'autentico nel mondo inautentico non fa altro che metterlo in crisi, crisi che però è già una forma di salvezza »³²

L'extraordinaire, le divin, porté par le divin messenger frappe une riche famille bourgeoise, une hiérophanie paradoxale, car la divinité du messenger s'incarne et se limite par sa manifestation. L'« invité » permet l'expérience du sacré, et montre le lien étroit entre sexualité et sacré. Chez Pasolini, le sexe se confond avec le sacré dans la mesure où il est la transgression des interdits qui composent le monde profane du travail, de l'utilitarisme, de la nécessité. Le sexe est l'altérité, un temps séparé de l'authentique et des manifestations primordiales et barbares. Comme le dit Georges Bataille :

« La società umana non è solo il mondo del lavoro. È composta contemporaneamente –o successivamente – dal mondo del profano e dal mondo del sacro, che ne sono le sue forme complementari. Il mondo profano è quello dei divieti. Il mondo sacro si apre a trasgressioni limitate. È il mondo delle feste, dei sovrani e degli dei. »³³

La sexualité, et le sexe, du messenger divin provoque un bouleversement des l'ordre profane bourgeois de l'efficience et le prestige. Ce contact dissout l'identité conventionnelle, et les

³⁰ Il sogno del centauro, op. cit., p.85

³¹ Naldini Nico, *Pasolini, una vita*, op. cit., p 323-324.

³² ibidem.

³³ Bataille G., *L'erotismo*, SE Studio Editoriale, Milano, 1986, p 65

protagonistes sont emportés dans un mouvement excessif et violent qui exprime la vie dans son expression la plus originelle. Le pathos qui frappe les habitants de la maison bourgeoise provoque une défaillance de la personne, de l'identité. En citant encore Bataille :

«... solo l'esperienza delle condizioni in cui ci troviamo banalmente nell'attività sessuale, della loro discordanza rispetto alle regole socialmente accettate ci consente di riconoscere un aspetto inumano di questa attività. La pleora degli organi determina questo scatenamento di meccanismi estranei all'ordine abituale delle norme umane »³⁴

Le messenger crée le scandale, et il est lui même le scandale, *skandalon*, de nature radicalement différente, incompréhensible parce que non soumis à aucune logique et qui met en cause la fausse idée de soi fondée sur un sens présumé de la moralité bourgeoise. La bourgeoisie est en fait pour Pasolini coupable non seulement d'avoir permis et souhaité le régime de l'acculturation normalisante, mais surtout coupable de la "perte du sacré" par la culture dominante, cette perte qu'il ressent intimement comme "nostalgie du sacré" :

« Mi rendo conto d'altronde che questa mia nostalgia di un sacro idealizzato e forse mai esistito – dato che il sacro è stato sempre istituzionalizzato, all'inizio, per esempio, dagli sciamani, poi dai preti – che in questa nostalgia, dicevo, c'è qualcosa di sbagliato, di irrazionale, di tradizionalista »³⁵.

La culture bourgeoise est portée à nier cette dimension obscure et irrationnelle, plongée comme elle est dans l'utile et le scientifique.

Par contre Pasolini retrouve dans le sous-prolétariat urbain la disposition à reconnaître un irrationnel religieux en échappant à la détermination historique de la conscience bourgeoise, une humanité encore capable de répondre à l'appel du sacré. Le sous-prolétariat urbain lui semble conserver une culture qui se repropose toujours égale à chaque génération, identique à elle-même, et imperméable aux modèles uniformisant du consumérisme : il est, seul, capable de se renouveler par une vitalité qui lui consente par exemple de créer des nouveaux langages.

Cette culture ne représente pas une forme de révolte contre une culture dominante, elle en est globalement étrangère, autre, telle une survivance d'un monde ancien, qui a déjà survécu à la première révolution industrielle, et résiste à l'omniprésence du modèle capitaliste dans le *borgate* romaines, à côté des quartiers bourgeois. La sous-culture prolétaire est insérée dans le tissu urbain, comme une menace constante de l'irruption de l'autre. Les conditions de vie de ce sous-prolétariat sont un scandale dans le développement de la modernité bourgeoise, qui préférerait ne

³⁴ *ibidem* p.101

³⁵ *Il sogno del centauro*, op. cit., 82

pas voir les conditions dans lesquelles on vit dans ces quartiers, et leur permanence est vue comme une menace : on ne peut pas l'absorber, et on peut la contrôler seulement par la ghettoïsation. En écrivant à Gian Carlo Ferretti, Pasolini dit :

« Un'altra cosa (questa te la dico perché ha costituito la mia infelicità per molti anni, soprattutto perché essa è prodotto di un rifiuto della coscienza borghese e borghese-comunista) : è vero che nei miei romanzi, specie ne primo o in Accattone, tendo à “chiudere” il mondo sottoproletario descritto, come se fosse un mondo a sé, un cristallo fuori dalla storia ? è des resto questo un elemento di ogni operazione stilistica[...] Ma possibile che non ti sia balenata neanche per un momento l'idea che le cose stiano oggettivamente così ? Che stiano anche oggettivamente così ? Guarda che stanno anche oggettivamente così. Non sono mica un pazzo ! »³⁶.

Pasolini pense que dans le sous-prolétariat subsistent les caractéristiques anthropologiques correspondantes à une humanité archaïque, impossible à assimiler, imprégnée toujours et encore d'une vision sacrée du monde, et encore disponible à l'ouverture à la hiérophanie, à cette sphère de l'irrationnel, qui a toujours été une partie intégrante de l'homme et des communautés humaines. Aujourd'hui cette humanité archaïque est en voie de disparition, mais elle, seule, pourrait sauver (au sens religieux) notre civilisation en montrant des possibilités diverses de celles d'une société universellement dominée par le capital. Ici l'inquiétude du poète se fonde à l'engagement marxiste de l'intellectuel, qui poursuit la tentative de concilier la “*passion*” poétique et l’ “*idéologie*”, la recherche d'une impossible synthèse, reflétant une lacération plus profonde de la personnalité.

Ce qu'il constatera ensuite est plutôt que le nivellement n'épargne pas ce sous-prolétariat qu'il avait aussi idéalisé : son assimilation aux modèles du consumérisme est progressive et rapide, et met en crise l'analyse qui a soutenu l'espoir de Pasolini d'une rédemption par cette alternative culturelle. Cette crise est la conséquence du sens de l'impuissance de l'intellectuel face à l'histoire qui promeut la totale industrialisation et technocratisation, orientée vers l'évolution et la reproduction du monde profane, hostile à connaissance dérivée du sentiment du sacré.

Le sous-prolétariat n'est pas une véritable classe, il ne lui est reconnue aucune identité spécifique politique ou idéologique, il est en dehors des déterminations historico-sociales qui se partagent, d'un point de vue marxiste, la bourgeoisie et le prolétariat. La culture des *borgate* n'est pas contemporaine aux autres, elle est hors de l'histoire, du développement déterminé des consciences par les conditions sociales et économiques. Il s'agit d'un univers différent fondé sur une expérience du monde où le drame existentiel et la mort ont une présence prégnante et une

³⁶ Pasolini, *Lettere*, op. cit., p.551-552 .

particulière grandeur tragique.

Le personnage emblématique en est sûrement *Accattone*, qui montre la diversité anthropologique fondamentale entre le sous-prolétariat et les autres classes, notamment la bourgeoisie, par une diverse forme d'angoisse existentielle :

«... il sottoproletariato ha un altro tipo di angoscia, quella che studia De Martino facendo ricerche sulla poesia popolare in Lucania [...] per esempio, cioè un'angoscia preistorica rispetto all'angoscia esistenzialistica borghese, storicamente determinata. Io in *Accattone* ho studiato questo tipo di angoscia preistorica rispetto alla nostra, esistenzialistica, di tipo kierkegaardiano o sartriano »³⁷.

Pour s'expliquer Pasolini cite De Martino, ethnologue très connu, qui, dans *Morte e pianto rituale*³⁸ étudie les rites mortuaires du sud de l'Italie. En analysant le sens de ces rites, il y décèle la fonction de contenir l'angoisse de la perte de la présence, face au danger de désagrégation physique et psychologique. L'angoisse de type moderne, existentialiste, exprime, au contraire, une nécessité de rationalisation des questions métaphysiques, mais, en cela, elle s'éloigne – et se protège – de l'angoisse primordiale face au non-être.

La crise de la présence révèle la perte du sens et de la norme du devenir historique. *Accattone* refuse toute forme de travail pour aversion au monde de la production qui lui permettrait de s'insérer dans un tissu sociale, et il l'identifie même à la forme plus accomplie de réduction de l'homme à une chose, le camp de concentration. En refusant de travailler, en fait, *Accattone* dit « *ma che stamo, a Buchenwald qua ?* », « *mais quoi, nous sommes à Buchenwald ici ?* »³⁹.

Accattone est le protecteur d'une prostituée, *Maddalena*, et tous les deux appartiennent à un monde où la division entre sacré et profane est parfaitement signifiée : *Maddalena*, en tant que prostituée, n'appartient pas au monde et aux rythmes profanes du monde paysan, mais au monde de la transgression, et, en tant que tel, le monde du sacré. Comme l'analyse Bataille, le monde du sacré est défini essentiellement par sa distance de l'activité ordinaire, il se manifeste comme monde de la transgression de l'interdit et de la norme quotidienne, et le sexe non institutionnalisé relève justement de cet univers :

« *Nella prostituzione, invece, si aveva la consacrazione della prostituta alla trasgressione. In essa l'aspetto sacro, l'aspetto proibito dell'attività sessuale non cessava mai di manifestarsi :*

³⁷ Pasolini, *Antologia di interviste – in filmcritica –* p 35, cit par conti calabrese 102

³⁸ E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Boringhieri Torino, 1983.

³⁹ *Per il cinema*, op. cit., p.

tutta la sua esistenza era consacrata alla violazione del divieto »⁴⁰.

Leur vie est déjà un paradoxe pour l'ordre bourgeois, car il s'obstinent à vivre dans un monde où le sacré et le profane de la vie quotidienne se mélangent, tandis que la modernité demande une nette séparation, tendant à la marginalisation et à la disparition du sacré.

Accattone est profondément religieux, porte sur soi un long héritage de traditions (et superstitions) populaires, et il ne peut pas survivre dans un horizon amorphe, sans orientation. Le sens du film est, en fait, le salut d'une âme, et il est exprimé par le rêve de *Accattone*, qui anticipe sa mort, qui s'insère dans un cycle cosmique de fertilité et renouvellement :

*« Accattone poco prima di morire fa un sogno che è appunto la sua salvezza : sogna di scavalcare un muro che getta la sua ombra su una grande vallata illuminata dal sole e vede un vecchietto che scava una buca e capisce che è la buca per il suo cadavere, e chiede a questo becchino di scavare un po' più in là, nel sole, nella luce : sa il segno della salvezza della propria anima »*⁴¹.

Pour la religiosité paysanne la mort représente un moment dans le cycle sotériologique qui reprend le cycle vital de la nature. Le sous-prolétariat urbain, en tant que survivance de cette culture dans les populations restées en marge de la modernité citadine, garde ce sens de la mort et sa ritualité. *Accattone* reconnaît au moment de sa mort cette pacification due au dépassement d'une vie tourmentée par l'incapacité de se situer. En mourant il dit alors «*mo' sto bene*», «*maintenant, je suis bien*» entérinant le passage à une autre forme d'existence, au-delà du mur de sa propre ombre. C'est justement à cette expérience d'un être au monde différent que la conscience bourgeoise est complètement fermée :

*« La cosa più odiosa e intollerabile, anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non sapere riconoscere altre esperienze vitali che la propria : e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali ad una sostanziale analogia con la propria. E una vera offesa che egli compie verso gli altri uomini in condizioni sociali e storiche diverse »*⁴²

Pasolini identifie l'irrationnel religieux avec la sensibilité au mystère du monde et de la vie qui se donne et se retire, au-delà de toute rationalisation, et cela ne peut être démystifié et désacralisé :

« Cioè il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e

⁴⁰ Bataille G., *L'erotisme*, op cit 128.

⁴¹ « Pasolini. Una discussione del '64 », in *Pasolini nel dibattito culturale italiano*, collectif, provincia di Pavia-Comune di Alessandria, 1977, p 94/95 : « il contenuto reale di *accattone*, il contenuto elementare, letterale di *Accattone*, è la salvezza di un'anima »

⁴² *Empirismo eretico*, op. cit., p. 93.

quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile »⁴³.

C'est un élément fondamental de la culture populaire et est inscrit dans la tradition, jusqu'à ce que le nivellement sur la culture bourgeoise ne vienne à étouffer et probablement faire disparaître cet irrationnel du sens de l'être au monde traditionnel.

Le mythe est avant tout un guide, un enseignement exemplaire, l'exhibition de modèles concrets de comportement qui accompagnent les hommes tout au long de leur vie. En particulier les mythes cosmogoniques, qui racontent l'origine du monde. Le mythe est pour Pasolini la modalité plus efficace pour chercher un rapport divers avec la réalité, un rapport qui coexiste avec le *logos*, la raison :

« Può darsi che io abbia compiuto, come tutti, migliaia di superamenti successivi, ma i dati della mia sessualità (infantile) sono rimasti là, dentro di me, tali e quali, pur essendo stati superati nel corso della mia propria storia. Accanto a questi dati originari ho posto altri dati, che ne costituiscono il superamento senza mai cancellarli. Sono anzi, talmente metafisico, mitico, talmente mitologico da non arrischiarmi a dire che il dato che supera il precedente, dialetticamente, lo incorpori, lo assimili. Dico che si giustappengono »⁴⁴

Sa structure psychologique et ses fractures intérieures sont mise en relation directe avec sa sensibilité au monde qui reste mythique et sacralisante tout en coexistant avec une rationalité lucide. Sa vision du mythe concerne essentiellement les mythes de la nature, l'enseignement exemplaire, l'archétype des mythes de mort et résurrection des dieux créateurs du cosmos :

« Quando parlo di natura, bisogna sempre intendere mito della natura : mito antihegeliano e antidialettico, perché la natura non conosce i superamenti. Ogni cosa in essa si giustappone e coesiste »⁴⁵.

Pasolini est fasciné par la révélation de la nature comme hiérophanie en elle-même, dévoilement d'une entité immanente qui s'exprime en des multiples langages, mais maintiens secret son code primaire, comme l'exprime Goethe, et Pasolini n'aurait pas pu ne pas être d'accord :

« Natura ! Ne siamo circondati e avvolti, incapaci di uscirne, incapaci di penetrare più addentro in lei[...] Crea forme eternamente nuove ; ciò che esiste non è mai stato, ciò che fa non ritorna – tutto è nuovo eppure sempre antico [...] Essa parla continuamente con noi e non ci tradisce il suo segreto[...] C'è in lei una vita eterna, un eterno divenire, un moto perenne ;

⁴³ Pasolini, antologia di interviste – in *filmcritica*- p 70.

⁴⁴ *Il sogno del centauro*, op. cit., p. 76.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 65.

*eppure, non fa un passo avanti »*⁴⁶

Ce cosmos exclue toute transcendance, toute finalité, et ne vise aucun *eschaton*, et il n'y a aucun salut au dehors de ce monde. S'ouvrir à la dimension du sacré signifie accéder à un dialogue avec la nature, en participant à sa vie et son renouvellement, pour en partager le mystère de ses multiples formes et manifestations. La quête du sacré est, pour Pasolini comme pour Goethe, la recherche d'un autre rapport au réel : la foi, parce qu'elle donne le pouvoir de croire en ce monde, par une forme de religion du réel remplie de ferveur païenne.

L'homme dans son essence est ouvert à l'appel du sacré qui se manifeste par le don du langage, mais s'il s'oriente exclusivement au « *développement* » de son monde profane, en s'engageant vers une production illimitée, à une consommation destructrice, le sacré ressortira dans sa forme brutale, obtuse, sa « *part maudite* »⁴⁷, barbare, celle de *Salò*, ou du sacrifice de *Médée*.

Medea est en fait l'œuvre dans laquelle le sentiment du sacré pasolinien s'exprime dans la manière la plus accomplie, où on peut clairement voir l'influence de ses lectures de Eliade, Frazer, Levi-Bruhl :

*« Quanto alla pièce di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione. Curiosamente quest'opera poggia su un fondamento "teorico", di storia delle religioni : Eliade, Frazer, Lévi-Bruhl, opere di etnologia e di antropologia moderne »*⁴⁸.

Pasolini prend toutefois en considération seulement les cultes célébrant les figures naturelles atmosphérique et végétales qui se révèlent fondamentale pour la survie économique et culturelle des civilisations traditionnelle rurales, comme l'adoration du Soleil, modèle exemplaire de l'éternel retour :

*« Il rito celebrato e officiato da Medea, muta, intensa, rapita, sicura di sé e della sua religione, ecc., è un mito solare. Il sole, calando, prefigura la discesa nel Regno dei morti e, risorgendo, préfigura la resurrezione : inoltre esso crea il ritmo temporale, e la sacralizzazione del tempo, su cui è fondato il mondo contadino, ecc. Il sole è insieme il Dio della Fecondazione e della Morte »*⁴⁹.

Ma *Médée* officie aussi le culte lunaire, en tant que divinité traditionnellement fécondatrice :

« La luna è legata alle corna delle vacche e alla fecondità. È legata al serpente. E legata alla spirale. È legata soprattutto alle acque. Nell'insieme questo complesso solidale rappresenta

⁴⁶ Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit. par Conti Calabrese p. 112 nota 4.

⁴⁷ Cf. : Bataille, op. cit.

⁴⁸ « Il sogno del centauro », op. cit., p. 103

⁴⁹ *Per il cinema*, « *Medea* », I, p. 1212.

anch'esso un'unità della fecondazione e della morte. Medea sa tutto questo e officia, ispirata e quasi fanatica, il rito »⁵⁰

La lune est en effet associée à une série de symboles, étudiés surtout par Eliade⁵¹, emblèmes de la “*magna mater divina*”, qui se réfèrent aux divinités fécondatrices : les cornes symbolisent la lune au premier et dernier quartier, le serpent est symbole d'immortalité parce qu'il se régénère par la métamorphose, tandis que la spirale est « *une hiérophanie sélénique, c'est-à-dire le cycle lumière et obscurité, et est ensemble un signe à travers lequel l'homme peut s'assimiler les vertus de l'astre* »⁵².

Mais surtout la lune est liée aux eaux, qu'elle commande, qui dispensent fertilité et ressentent du cycle lunaire par les marées. L'homme religieux chez Pasolini est exclusivement orienté vers la recherche d'une totale adhésion à l'éternel retour cosmique, et Médée répond à l'appel de cette nature cosmique et sacrée avec ses rites de vénération, dans lesquels elle unifie le culte solaire et lunaire :

« ...il sole e la luna sono dunque congiunti, come nelle tavolette sacre, nei simboli. È per essi che l'uomo ha potuto crearsi il senso del tempo con i suoi ritorni, il nascere e il tramontare, il calare e il crescere). È per essi che l'uomo ha potuto convincersi della resurrezione (perché ogni sole cala nel buio –nel regno dei morti – e rinasce. E così la luna). Tutto ciò costituisce la scienza di Medea che rende giusta e necessaria la sua presenza nel mondo »⁵³

Pour Médée l'éternel retour des cycles naturels garantit la signification de sa présence au monde : c'est une loi qui fonde sa propre existence, tandis qu'elle ne considère pas les formes de transcendance vers lesquelles l'homme peut éventuellement tendre pour dépasser la finitude de sa condition mortelle. Le désir de transcender le monde se manifeste seulement comme recherche du mystère de l'altérité, mais toujours dans l'immanence, par un processus d'unification et séparation rythmiques du cosmos. Pasolini, comme Médée, cherche une adhésion pleine et complète à l'ordre naturel.

Aussi pour Médée, comme pour Pasolini, le sacré est enraciné intimement et indissolublement à la terre d'origine : quand elle abandonne sa terre pour suivre Jason, elle est scandalisée et effrayée par leur comportement profane face à la terre, qui n'a pas chez les Argonautes la valeur sacrée qu'elle lui attribue.

Médée doit consacrer l'espace pour se l'approprier, pour accomplir rituellement l'œuvre des

⁵⁰ Ibidem, p. 1213.

⁵¹ cf. *Trattato di storia delle religioni*.

⁵² Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, p. 162.

⁵³ *Per il cinema*, « Medea », op. cit., p.53

dieux créateurs, par la répétition de la cosmogonie et hiérophanie originaires :

« Non si possono piantare le tende così, a caso ; bisogna prima rivolgersi agli dei, pregarli : consacrare il luogo, perché ogni luogo dove l'uomo pianta le sue tende è sacro, ripete la creazione del cosmo, diviene un centro : e questo centro deve essere segnato da una pietra, da un albero ; da un segno qualsiasi, sacro »⁵⁴

Come l'explique Eliade :

« ...si tratta di una concatenazione di concezioni religiose e immagini solidali tra loro e che si articolano in un "sistema" che può definirsi il "sistema del Mondo" delle società tradizionali : a) un luogo sacro costituisce un punto di rottura nell'omogeneità dello spazio ; b) questa rottura è rappresentata da un' "apertura" attraverso la quale è possibile il passaggio da una regione cosmica all'altra (dal Cielo alla Terra, e vice-versa : dalla Terra al mondo inferiore) ; c) la comunicazione con il Cielo avviene indifferentemente per mezzo di un dato numero di immagini che si identificano con l'axis mundi : pilastro (vedi universalis columna) scala, [...] montagna, albero, liana, eccetera ; d) attorno all'asse cosmica si estende il Mondo (= il nostro mondo) ragione per cui l'asse è al "centro" nell'"ombelico" della terra, esso è il Centro del Mondo »⁵⁵.

Pour Pasolini ce « *Centre du Monde* » est la terre maternelle du Frioul, qui a développé sa sensibilité vers le "mystère paysan" qui consente la communication entre le ciel, la terre et le monde inférieur, une civilisation si proche de celle, antique, de Médée, de ses valeurs et sentiments. Le scénario de la fête du sacrifice humain dans le film, s'inscrit dans la typologie de sacrifices rituels pour la régénération des forces qui fondent le monde. C'est une répétition rituelle de la création, qui implique la mort violente d'une victime, du corps de la quelle sont ensuite créés les mondes, selon la mythologie les plus anciennes⁵⁶.

Dans les anciennes civilisations paysannes l'immolation du dieu permet la création du monde et, chaque année, son renouvellement au printemps. Pasolini reconstitue ces rites :

« Medea uccide con un colpo di coltello il ragazzo scelto per il sacrificio. Poi altri sacerdoti si gettano su quel corpo ancora caldo, e lo smembrano. I pezzi del corpo vengono affidati a vari gruppi di giovani e ragazze, che li portano qua e là, dove verdeggia tra l'ocra e il rosa delle cuspidi rocciose, la campagna, e seppelliscono gli arti sanguinanti, nella terra. Poi intorno al fiume ci sono canti di ringraziamento, che finiscono nel caos (in cui si adombra il caos originario, antecedente alla creazione : vi si accennerà come a un'orgia – a una danza in cui ai vivi si mescolano promiscuamente i morti – i morti sono uomini mascherati – e infine a una

⁵⁴ *Medea*, op. cit., p.1234.

⁵⁵ Eliade, *Il sacro e il profano*, op. cit., p. 29

⁵⁶ cf. : Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., p 359

detronizzazione dei Regnanti, che vengono ritualmente maltrattati e scherniti) »⁵⁷

Cette scène ouvre le film, tandis qu'une autre scène de sacrifice humain rituel le conclut : le sacrifice des fils de Médée. Le sacrifice permet d'établir, dans le film, la confrontation entre l'univers de Médée, archaïque, hiératique, sacralisé, et l'univers de Jason, profane, rationnel, pragmatique. Pourtant chez Jason persistent les deux aspects, dans la mesure où il a été éduqué par deux centaures, qui se reportent aux deux univers et aux deux mentalités dites ; l'apparition contemporaine des deux confirme la juxtaposition des deux univers dans le quotidien dans ce monde antique et atemporel : le monde mythique et le monde profane coexistent constamment, jusqu'au dénuement qui dérive de l'affrontement entre ces deux univers incompatibles se partageant le même espace. Le Centaure Chiron initie le jeune Jason, fasciné, à la connaissance de lui-même et du monde :

« CENTAURO : Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo moi, tienlo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro. [...] In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascosto un Dio ! E se per caso non c'è, ha lasciato lì i segni della sua presenza sacra, o silenzio, o odore dell'erba o fresco di acque dolci...

Oh, sì tutto è santo, ma la santità è insieme una maledizione. Gli Dèi che amano – nel tempo stesso – odiano »⁵⁸

Avec les années Chiron deviendra de plus en plus sage et rationnel, il se fera homme, avec Jason, et ensemble ils représentent l'enfance de l'humanité et son cruel et douloureux développement. L'expérience sacré du naturel originaire de dissout pour l'homme qui maîtrise la technique, qui n'éprouve plus l'étonnement archaïque, qui a humanisé son environnement. Chiron est aussi le chantre du mythe : il connaît le destin de Jason, anticipe son amour pour Médée et son « ...monde loin de tout usage de notre raison », un monde où « ...seulement ce qui est mythique est réaliste et seulement ce qui est réaliste est mythique »⁵⁹. La réalité est envahie par la présence du sacré, elle est mythique en elle-même, mais le monde rationnel de Jason ne reconnaît plus ce sacré, et défie des sa *hybris* la divinité du monde. Cette divinité qui va resurgir de la manière la plus cruelle à travers le sacrifice de ses propres enfants.

Un extrait permet de comprendre le sens que Pasolini entend donner au film, l'inévitable coexistence des deux mondes :

« GIASONE : È una visione ?

⁵⁷ *Medea*, op. cit., p. 34.

⁵⁸ *Per il cinema*, I, op. cit., p. 1274-1275.

⁵⁹ « un mondo che è molto lontano dall'uso della nostra ragione », « solo quello che è mitico è realistico e solo quello che è realistico è mitico », *Per il cinema*, I, p.1275. C'est nous qui traduisons.

(A rispondergli è il centauro umano e razionale, mentre quello mitico tace e guarda ridendo)

CENTAURO : Se lo è, sei tu che la produci. Noi due siamo infatti dentro di te.

GIASONE :Ma io ho conosciuto un solo centauro...

CENTAURO : No, ne hai conosciuti due : uno sacro quando eri bambino, uno sconosciuto quando sei divenuto adulto. Ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconosciuta. Ed eccoci qua, uno a fianco all'altro !

GIASONE :Ma qual è la funzione del vecchio centauro, quello che ho conosciuto da bambino, e che tu, Centauro Nuovo, se ho ben capito, hai sostituito, non facendolo scomparire, ma aggiungendoti a lui ?

CENTAURO : Esso non parla, naturalmente, perché la sua logica è così diversa dalla nostra, che non si potrebbe intendere...Ma posso parlare io, per lui. E sotto il suo segno che tu –al di fuori dei tuoi calcoli e della tua interpretazione –in realtà ami Medea

GIASONE :Io amo Medea ?

CENTAURO : Sì. E inoltre hai pietà di lei, e comprendi la sua catastrofe spirituale... il suo disorientamento di donna antica in un mondo che non crede in nulla di ciò in cui lei ha sempre creduto...La poverina ha avuto una conversione alla rovescia, e non si è più ripresa...

GIASONE : E tu perché me lo dici ?

CENTAURO : Perché nulla potrebbe impedire al vecchio centauro di ispirare sentimenti e a me, Nuovo Centauro, di esprimerli »⁶⁰

Mais même si Jason connaît cette réalité double il ne peut pas empêcher l'affrontement final. Celui-ci :

« ...fa scattare una tragedia spaventosa. L'intero dramma poggia su questa contrapposizione di due 'culture', sull'irriducibilità reciproca di due civiltà »⁶¹

En fait les deux protagonistes expriment à tout moment deux réalités différentes : Médée se laisse emporter par l'amour d'une manière passionnée et émotionnelle, au point de pouvoir croire que cet amour pourra remplacer la sacralité de son monde. L'abandon de Jason marque la solution de continuité d'un parcours qui était déjà une perte, perte de l'harmonie avec son monde. Face à l'abandon, Médée découvre l'angoisse du monde profane, égarée dans le chaos d'un monde qui lui reste étranger, elle est rappelée à ses origines par un rêve, qui l'invite à un nouveau sacrifice, mais cette fois le sacrifice n'est pas destiné à sanctifier une réalité, mais à rétablir l'ordre brisé, en détruisant avant tout elle-même et sa condition d'objet jeté et rejeté dans une réalité étrangère, sa propre déchéance, sa faute première, qui passe alors par le sacrifice de ce qui la lie encore à ce monde.

⁶⁰ *Medea*, op. cit., p. 1245-1246.

⁶¹ *Il sogno del centauro*, op. cit., p. 103-104

La décision de Médée, l'assassinat de la rivale et le sacrifice de ses fils, baignent dans une double motivations : une psychologique, le désespoir et la vengeance ; l'autre est la motivation tragique, par laquelle s'exprime le *fatum*, le destin, au-delà de la conscience et de la volonté. En assassinant sa rivale, Médée renoue avec la magie ; puis, par le sacrifice rituel de ses enfants au soleil levant, elle revient vers ses origines, se purifie des liens au monde profane : le sacré réprimé ne disparaît pas, il continue d'œuvrer secrètement, pour rejaillir violemment dans le présent.

L'action de Médée est d'autant plus radicale – le sacrifice des fils – que son monde est irréductiblement étranger à celui de Jason et de la logique pragmatique du quotidien : un feu sacré qui la détruit autant qu'il signe la limite infranchissable entre les deux mondes :

« MEDEA : Perché cerchi di passare attraverso il Fuoco ? non puoi farlo.
È inutile tentare. Se vuoi parlarmi, puoi farlo, ma senza venirmi vicino né toccarmi »⁶²

En fait, comme l'explique Bataille :

« Il sacrificio distrugge i legami di subordinazione reali di un soggetto, strappa la vittima al mondo dell'utilità e la rende a quello del capriccio inintelligibile. Quando l'animale offerto entra nel cerchio dove il sacerdote lo immolera, passa dal mondo delle cose – chiuse all'uomo e che per lui sono niente, che egli conosce dall'esterno – al mondo che è immanente, intimo, conosciuto come lo è la donna nella consumazione carnale. Ciò suppone che egli ha cessato di essere per sua parte separato dalla sua propria intimità, come lo è nella subordinazione del lavoro. Ma separazione preliminare del sacrificante e del mondo delle cose è necessaria, al ritorno dell'intimità, dell'immanenza tra l'uomo e il mondo, tra il soggetto e l'oggetto. »⁶³.

Médée est rappelée à l'immanence de son cosmos par un primordial sentiment identique à celui qui maintenait les communautés archaïques traditionnelles dans l'ouverture à la hiérophanie, et qui se manifestait aussi par un échange de savoir avec les animaux, ces être encore plus proches d'une nature immédiate et immédiatement compréhensible :

« Delle pecore pascolavano, ma come sempre, il loro mangiare/ era solo in apparenza una povera e idiota necessità./Che cosa non sanno, nel loro stato, queste grigie bestie.../ Ne vedo il muso.../ ...quel muso mi rivela tutto. /Umido e secco, con le grosse narici di un nero mostruoso, la pelle sui denti, senza labbra, che si tira in un ghigno /timidamente avido, l'occhio così ben disegnato nel suo /nerume lucente :è uno scrigno che contiene certo un sapere ;/ sapere che fu interrogato a lungo dai miei fetidi padri. /Essi lo divinavano, e vi attribuivano una realtà/ che era poi proprio reale ! C'era addirittura uno scambio/di sapere tra bestie e uomini. E quegli

⁶² ibidem, p. 1288.

⁶³ Bataille G., *Teoria delle religioni*, Cappelli, Bologna 78, - p 66-67.

uomini erano certi / che (come infatti era) superiore fosse il sapere delle bestie »⁶⁴

La nature est alors une parole silencieuse, inhumaine et originaire, qui s'exprime par le mythe et demande à être interprétée, mais encore plus, à être adorée.

La célébration et la sanctification du temps cyclique de la nature, indifférent et enfermé en soi-même s'oppose à la linéarité du temps profane de la modernité. Ce temps est ritualisé par une fête qui exprime la volonté de renouveau par le renversement des rôles socialement attribués, la suspension des interdits et une générale dissolutions des pouvoirs ou des institutions qui règlent la vie en communauté : la fête ramène le monde à son chaos primordial et lui permet de se régénérer.

En citant encore Eliade, la nature se révèle :

«... mieux et plus intimement que ce que l'observation et l'expérience empirique-rationaliste aurait pu faire ; et justement pour maintenir et rénover cette révélation, le mythe doit être célébré et répété : l'apparition et la disparition de la végétation en tant que tels, en tant que "phénomènes cosmiques" ne signifient rien de plus que ce qu'ils sont : une apparition et disparition périodique de la vie végétale.

Seulement le mythe transfigure cet événement en catégories : autant parce que la mort et résurrection des dieux de la végétation deviennent les archétypes de tous les morts et toutes les résurrections, quelles que soient et sur n'importe quel plan elles se manifestent, que parce qu'elles révèlent le destin de la condition humaine mieux que ce que pourrait révéler tout autre moyen empirique-rationaliste »⁶⁵.

La nature ne s'exprime pas comme donnée naturelle à analyser, étudier, mesurer, mais appelle l'homme à l'immanente puissance du sacré, à travers le mythe ritualisé. Ce mythe n'est donc pas une fable, mais une "action sacrée", un geste significatif : non pas une projection fantastique d'un phénomène naturel mais comme transmutation et valorisation des phénomènes naturels, reconduits à un précédent exemplaire et fondateur, à l'origine de la nature et de la condition humaine.

Mais pour que le mythe soit accueilli par l'homme comme une expérience réellement influente sur son existence, il doit rester dans une relation de contiguïté avec la nature, la vivre comme un langage mystérieux, un code inscrit dans sa complexité :

« ...più si vive allo stato di natura, più il codice è complesso, e vivo [...] la complessità di questo codice è legata al fatto che i suoi dati sono immersi nella natura. Cosa c'è di più complesso e di

⁶⁴ « Ossessione soteriologica » in *Medea*, p 125.

⁶⁵ Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., 442-443.

*più oscuro della natura ? »*⁶⁶

Le langage et la poésie populaire restent proches de ce fond obscur et mystérieux, et même dans leurs inventions, ils restent fidèles à ce code immuable qui enracine la condition humaine dans le monde naturel :

*« La poesia popolare è vissuta tale e quale per molti secoli ; [...]però era, era vitalità ; perché se queste poesie non si evolvevano nel senso dialettico della parola cui noi siamo abituati, però si rigeneravano continuamente, segno di grande vitalità. È vero che le invenzioni linguistiche di ogni inventore di poesie popolari o di ogni inventore di lessico popolare o di gergo popolare non erano innovazioni, quindi non rovesciavano il codice, restavano invenzioni, e questa è la differenza sostanziale tra la poesia colta della classe dominante e la poesia popolare. Nella poesia popolare le invenzioni non sono innovazioni, lasciano intatto il codice, quindi il codice è immobile e quindi immobile è la loro storia... »*⁶⁷

Poésie et langage populaire doublent l'immobilité et les mutations de la nature, engageant une *mimesis* qui calque un rapport dialogique entre nature et homme, et évolue dans un temps étranger à celui de l'histoire.

Pasolini se veut poète à tout prix, dans l'écriture, en prose ou en poésie, dans le cinéma et dans le théâtre, cherchant les vers qui « ...saisissent, condensent, matérialisent et fixent toute cette réalité »⁶⁸. En même temps il ne peut éviter de se remettre en question dans un perpétuel besoin de se justifier, s'expliquer, se rendre compréhensible, s'engageant dans la voie d'une méta-écriture qui transforme le poète en maniériste, le roman en méta-roman, le film en essai sur le cinéma.

A partir de cette double exigence, presque une forme de dualisme ou de dualité de l'être, Filippo La Porta⁶⁹ a voulu voir Pasolini en "*gnostique amoureux de la réalité*". Cette étiquette peut se comprendre dans la mesure où le gnostique recherche le sacré à travers la connaissance initiatique par la raison, mais aussi dans le rite et le mythe, par la rationalisation de l'irrationnel, la mise en ordre du monde par la raison, mais aussi l'action rituelle. Gnostique serait alors la sensibilité décadente et épigonique qui sépare l'homme du monde par amour du monde. En cela Pasolini se révèle gnostique par sa critique du présent à partir non pas de l'utopie du futur (marxiste en l'occurrence), mais à partir de son amour pour le passé, pour l'enracinement, pour l'archaïque, pour le maternel.

⁶⁶ *Il sogno del centauro*, op. cit., p.65

⁶⁷ *Volgar'eloquio*, op. cit., 54/55

⁶⁸ "*afferrano, condensano, materializzano e fissano tanta realtà*" SLA 1847 su gozzano. C'est nous qui traduisons.

⁶⁹ Filippo La Porta, *Pasolini. uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze : Le Lettere, 2002

Le sacré se révèle alors dans les images de la femme hiératique et archaïque, sorte de *Sophia* gnostique peut-être, où se mélangent la femme, la mère, la connaissance, l'origine, la vie et la mort. D'ailleurs, lui même, dans l'interview à Jean Dufлот parle de sa vision gnostique du monde comme un sentiment profond du caractère sacré de toute chose, et un sens de "...nostalgie de la parfaite solitude perdue dans le ventre maternel"⁷⁰.

Il projette ce sentiment dans une antiquité grecque pré-hellénistique, barbare et archaïque qui revient non seulement dans les tragédies revisitées, mais aussi dans toute l'œuvre, par éclairs, comme images, dans le cinéma, dans la poésie et dans les essais.

Medea naît dans ce contexte, mais ce film exprime aussi une "poétique de la contestation", en élargissant la critique du capitalisme au Tiers monde, vrai protagoniste de *Medea*, en tant qu'équivalent dans l'ordre mondiale de la culture paysanne qui disparaît avec l'industrialisation de l'Occident. Sa volonté de comprendre le présent oblige Pasolini à creuser le monde aimé et idéalisé du passé, et le monde détesté du futur qu'il craint, pour en comprendre le fonctionnement, pour remettre le présent dans son contexte, en prendre la mesure, l'horreur ou les possibilités.

Médée est *barbare* parce qu'elle appartient à une culture précédente celle *civilisée*, et cette barbarie se justifie par le lien entre amour et mort, où s'accomplit ouvertement l'affinité entre le sacrifice et l'acte d'amour que le christianisme sous-entend sans jamais l'assumer. La scène du sacrifice propitiatoire est ainsi construite sur des juxtapositions en sens réel et en sens figurale, et le meurtre de *Aspirto*⁷¹ est mis en rapport avec la victime sacrificielle, pour introduire le meurtre du frère. L'amour est une force transgressive qui s'oppose à tout interdit, et, comme le sacrifice, ouvre l'espace du sacré au-delà des règles du monde partagé⁷². Après la scène du sacrifice humain, acmé du sacré transgressif, suit la scène de l'arrivée des *Argonautes*, dépeints comme des jeunes hommes joyeux et prosaïques, plongés dans l'inconscience *laïque* du quotidien. Tout le film est construit sur cette opposition, comme un "éloge de la barbarie" :

« *La parola barbarie [...] è la parola al mondo che amo di più [...] perché la barbarie è lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà, quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro [...] la barbarie primitiva ha qualcosa di puro, di buono; la ferocia vi compare solo in casi eccezionali. Comunque più primitiva è, meno è "interessata", calcolatrice, aggressiva, terroristica...* »⁷³

⁷⁰ *Saggi sulla politica e...*, op. cit., p. 1544 et 1174.

⁷¹ « *Medea* », *Per il Cinema*, I, op. cit., p. 1231.

⁷² Cf. Bataille, *Le sacré*, op. cit.

⁷³ *Saggi sulla politica...*, op. cit., p. 1485/87

Aussi Corinthe, représentée à travers l'architecture rationnelle de la Piazza dei Miracoli à Pise, c'est le monde du *Logos*, qui exprime l'exclusion définitive de la *barbare* Médée du monde civilisé. Cette exclusion justifie le rêve de Médée, véritable centre du film, dans lequel elle rétablit le contact avec son monde, sa fonction, sa culture, et dans ce rêve, elle peut comprendre la possibilité-nécessité de tuer ses propres enfants. L'infanticide est la conséquence inévitable du déracinement de Médée, de sa perte sexuelle pour Jason, et - pour Euripide, - quand elle arrive en Grèce, dans un univers riche et bourgeois, sa violence perd sa sacralité, devient répétition vide et contre nature. Mais pour Pasolini, Médée tue ses enfants rituellement, sans perdre pour autant sa maternité, et dans la scène finale entourée du feu purificateur, elle garde la douceur de la mère et de l'amante dans sa dernière phrase "*Niente è più possibile ormai*".

Le rêve, le sacrifice, le sacré, l'interdit, déterminent le lieu du "cinéma de poésie" :

« ...il cinema è sostanzialmente e naturalmente poetico, [...] perché ha il carattere del sogno, perché è vicino ai sogni, perché una sequenza cinematografica e la sequenza di un ricordo o di un sogno [...] sono profondamente poetiche... »⁷⁴

Pasolini s'opposant aux tendances progressistes des années de l'après-guerre, déteste le monde industriel et technologique parce qu'il est responsable de la fin du monde paysan et *barbare* qui gardait le caractère sacré du monde et ne connaissait pas le calcul inhumain du profit capitaliste :

« ...sono allergico alla civiltà tecnologica, al nostro mondo troppo razionale... e quindi che cosa mi resta da fare se non esprimere il riflesso del passato? »⁷⁵

Cette haine du rationalisme technologique est d'ailleurs la question centrale de *Medea* :

« Medea è il confronto con l'universo arcaico, ieratico, clericale, con il mondo di Giasone, mondo invece razionale, pragmatico. Giasone è l'eroe attuale (la mens momentanea) che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone questioni del genere. E' il "tecnico" abulico, la cui ricerca [è] esclusivamente intenta al successo [...] l'intero dramma poggia su questa contrapposizione di due culture, sull'irriducibilità reciproca di due civiltà »⁷⁶

Le retour aux modèles archaïques du mythe permet de ré-enchanter un monde prosaïquement banalisé par la culture industrielle :

« ...la mitizzazione della natura implica la mitizzazione della vita quale era concepita dall'uomo prima dell'era industriale e tecnologica, all'epoca in cui la nostra civiltà si

⁷⁴ ibidem, p. 1390.

⁷⁵ ibidem, p. 1481.

⁷⁶ ibidem, p. 1504-1506.

organizzava intorno ai modi di produzione agraria »⁷⁷

Mais la nature mythifiée de Pasolini n'a rien de simple, de naïf, au contraire elle est quelque chose de complexe et obscur, où tout les contradictions peuvent coexister et se côtoient en enrichissant le rapport avec le monde . Celui-ci est alors livré à une transgression sacrée des limites imposés par la rationalité profane du quotidien. Et cela Pasolini le ressent comme une expérience personnelle, par laquelle une vision *hiérophanique* de la nature, voire même de sa propre nature, fonde toute possibilité d'évolution et d'histoire :

« ...la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato. Con questo intendo dire che, vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di dissacrazioni, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di queste evoluzioni non è scomparso ... »⁷⁸

Ce qu'il ressent donc comme sacré relève de l'originaire de l'histoire personnelle comme de l'histoire de la culture, comme la sexualité, mais aussi l'attachement à la terre et au monde paysan, de matrice maternelle :

« ...nella misura in cui questo senso della terra corrisponde a un radicamento nella terra che devo alle mie origini sociali, alla mia estrazione contadine, approvo senza riserve questa attrazione che si manifesta; ma appena la ideologizzo, mi è chiaro che esprimo qualcosa di tradizionalista e di reazionario. Forse dovrei confessare che non riesco a sopportare la realtà vera, in qualche modo. Semplicemente sono allergico alla civiltà tecnologica, al nostro mondo troppo razionale »⁷⁹

Justement cette “*allergie*” à la civilisation technologique le pousse à se réinventer ses origines, qui en réalité sont plutôt petit bourgeoises, et, partant, assez éloignées culturellement du monde paysan qu'il côtoie. Ce qu'il partagera, ou qu'il croira partager avec ce monde originaire et maternel, c'est un sens du sacré qu'il va nourrir et développer ensuite, tout en restant conscient du processus d'idéalisation auquel il soumet son expérience du réel:

« mi rendo conto d'altronde che in questa mia nostalgia di un sacro idealizzato e forse mai esistito – dato che il sacro è sempre stato istituzionalizzato, all'inizio, per esempio, dagli sciamani e poi dai preti – che in questa nostalgia, dicevo, c'è qualcosa di sbagliato, di irrazionale, di tradizionalista" »⁸⁰

Dans « Appunti per un'Orestide africana » et en traduisant l'*Orestide* de Eschilo, dans une

⁷⁷ ibidem, p. 1461.

⁷⁸ ibidem, p. 1473-74.

⁷⁹ ibidem, p. 1481.

⁸⁰ ibidem, p. 1480.

période de maladie, le sacré s'impose à son esprit comme une persécution par les *Erinni*: il se voit proie qui doit expier des fautes obscures, sans pouvoir chercher l'aide de ces dieux qui transforment les *Erinni* en *Euménides*, délivrant le salut :

« Le Erinni, che hanno dominato tutta la parte prima della tragedia, in quanto Dèe della Tradizione – una tradizione, appunto, selvaggia, grondante sangue e pervasa dal terrore – alla fine, non sono distrutte dalla Dea della Ragione, ma sono trasformate : esse restano sì divinità irrazionali, arcaiche, ma anziché presiedere a sogni atroci, ossessi, degradanti, presiedono alle opere della poesia, della fantasia, del sentimento »⁸¹

Pourtant la véritable Histoire se dévoile dans une dimension sacrée méta-historique, immuable, éternel retour du créé et de la créature, face à la mort qui rend plus aiguë la vitalité désespérée du présent. Dans *Le ceneri di Gramsci*, après la visite du tombeau de Gramsci, Pasolini écrit :

*“quanto più è vano
-in questo vuoto della storia, in questa
ronzante pausa in cui la vita tace-
ogni ideale, meglio è manifesta
la stupenda adusta sensualità »⁸² .*

Dans le vide de l'histoire, dans la "ronzante pausa", dans le lieu où se révèle le présent et l'humain, où l'histoire se taît, laissant seulement son bruit de fond, Pasolini saisi la vie et la réalité, la vérité mystérieuse de l'existence, où le christianisme se mélange aux anciennes croyances païennes qui ré-enchantent le monde de tout les jours. Les mots "vuoto", "vano", "pausa", "tace", situent le temps de l'individualité dans le vide de la tension avec la société : entre la nécessité de l'individuation et la négation de toute individualité dans l'histoire et dans la lois, ce qui concerne l'individu et ce qui concerne les sociétés. Société est donc ce qui s'oppose à l'humain, comme l'histoire s'oppose au mythe, comme le bonheur à venir s'oppose à la consommation de l'être dans la brûlure du présent, d'essence dionysiaque, intemporelle.

Cette sensibilité religieuse au présent et à l'individuel fonde sa *volonté d'être poète*, envahit son écriture d'essayiste, affaiblissant l'argumentation logique, qui souvent semble n'être qu'un revêtement artificiel d'une émotivité débordante et passionnelle, par laquelle il peut essayer d'établir un rapport empathique avec son public. Ce public reste sûrement plus sensible aux accents passionnels qu'à la logique superficielle du discours. Pasolini dilettante et passionné touche le lecteur plus que ses argumentations, comme le voit aussi Bellocchio dans l' « Introduction » a *Saggi sulla politica e sulla società* :

« Il suo modo di essere saggista - sempre attento ad un destinatario riconoscibile, vivo e

⁸¹ *Per il cinema* op. cit.,

⁸² *Le ceneri*, op. cit., p. 59.

dialogante - era quello di continuare a fare il poeta, mentre il suo modo di essere poeta era di esprimersi con una scrittura saggistica »⁸³.

Sa poésie est fortement discursive, dialogique, argumentative, se traduit par le "*petit poème idéologique en prose*"⁸⁴, tandis que ses essais sont passionnés, émotifs, constellés d'images et d'oxymorons, où se retrouve une tradition qui remonte à Montaigne, un discours en prose poétique, fait de style et de métaphores, de vécu personnel, descriptif et dramatique, mais - bien loin de l'essai mesuré laïque et bourgeois de Montaigne,- Pasolini exhibe ses passions sans mesure et dans un ton péremptoire de partisan : un essayiste prêcheur, pédagogue des lamentations.

⁸³ op. cit., p. XIV.

⁸⁴ A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, 1994, p 15.

Conclusion

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament »

René Char

Malgré ses lacunes et ses approximations, Pasolini a été un des acteurs principaux de la culture dans l'Italie de l'après-guerre, et surtout dans les années 60 et 70. Son idéalisme et sa vocation pédagogique, - avec aussi son narcissisme – ont fait de lui le héraut de la lutte contre le néo-capitalisme et contre la société de consommation qui s'affirmaient en ces années-là.

Pourtant sa formation et sa sensibilité font de lui un poète : ses premiers intérêts – qu'il ne reniera d'ailleurs jamais – sont dans l'art et la littérature. Mais la vie et l'histoire en décideront autrement : l'expérience de la guerre, puis de la Résistance, les vicissitudes personnelles, feront de lui un intellectuel engagé, politiquement, socialement, et, bien sûr, culturellement.

Formé à l'engagement par ses lectures de Gramsci, Pasolini pourtant ne peut pas se reconnaître dans la figure de l'intellectuel organique, il ne peut pas embrasser une foi, - et encore moins la foi dans une classe sociale : c'est un personnage hors norme, qui se refuse à toute norme, ennemi de tout comportement "bourgeois", de toute morale établie, cherchant le bien et le mal dans sa propre conscience.

Il s'est attribué le rôle de perturbateur de la conscience publique, de provocateur, et n'a jamais pu se résoudre, même dans les moments de désespoir, à abandonner la société et la réalité à une évolution qu'il considérait comme nuisible, voire monstrueuse.

En fait, il se destinait à une vie d'enseignant de province, d'intellectuel pédagogue, mais le scandale de son homosexualité fit de lui la conscience critique de son temps. Sa vie privée, son homosexualité, le situent aux marges de la société : il est différent, et sa faute est multipliée par le fait qu'il ne se résout pas à cacher l' "anormalité" de sa vie nocturne, et son penchant pour les jeunes hommes.

Dès lors, sa vie publique et sa vie privée se mélangent constamment : Pasolini vit dans sa chair les changements de la société, supporte les plaintes et les procès sans jamais se plier aux règles de la bienséance bourgeoise. Il est l'homme du scandale, le paria conscient qui aspire à la reconnaissance de son être tel qu'il est, refusant de se cacher, et de rentrer dans les rôles conventionnels.

Ainsi, tout axe de réflexion se heurte constamment à une subjectivité qui se refuse à toute catégorie, un « je » qui n'aspire pas à l'universalité, mais à la confrontation avec autrui, en tant que pédagogue, ou en tant qu'intellectuel, voire conscience publique. Paradoxalement, c'est cette subjectivité, sa contingence, son enracinement dans son temps, qui le transforment en une icône et remettent d'actualité le personnage qu'il avait voulu être. Nous avons vu le pédagogue homosexuel se transformer, - presque malgré lui - en intellectuel engagé, sa poésie cherchant de nouvelles formes d'expression, en prose ou en images, par la polémique ou la dénonciation. Pasolini, spectateur et paria, affirme son propre point de vue sur son monde, et l'éclaire, et son œuvre reste le témoignage d'une époque particulière : en cela elle est *partisane*, et elle nous aide à regarder la nôtre, à retrouver notre propre point de vue.

Les écrits recueillis en *Lettere luterane* et *Scritti corsari* sont des articles dans des journaux de grande diffusion, dans un langage simple, destiné à frapper les esprits et provoquer la polémique. Ses idées ne sont pas nouvelles, elles viennent de l'école de Franckfort, de la sociologie ou de la psychanalyse, mais le mérite de pasolini a été de le vulgariser, de les porter à la connaissance de tout un chacun en les adaptant à la situation concrète de l'Italie des années entre la fin de la guerre et sa mort, en 1975. Cette date marque aussi un tournant dans l'évolution de l'Occident, car la première crise pétrolière de 1973 signe la fin des « *trente glorieuses* », les trois décennies de la croissance et du boom économique, et le début d'une contraction économique et aussi culturelle, pendant laquelle la société de consommation s'affirmera comme ultralibéralisme tandis que les médias s'imposeront comme modèle unique de référence.

Sa fréquente utilisation du concept de *vérité*, révèle, dès *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*¹, une recherche de la vérité et de la sincérité qui découle de sa volonté de s'exposer, en première personne, si bien que Moravia, en tant qu'ami, dans son discours aux funérailles, le 5 novembre, dit « *la sua diversità consisteva nel coraggio di dire sempre la verità* »².

C'est justement cette dialectique établie entre les mots *diversité* et *vérité*, qui décrit plus clairement le rôle de Pasolini à l'intérieur du paysage culturel italien. Mais il s'agit de deux acceptions différentes du concept de *vérité* : l'une se réfère à une vérité personnelle, subjective, enracinée dans son homosexualité et s'exprimant dans ses polémiques, l'autre, se référant à son intuition sociopolitique d'une vérité objective, - mais cette dernière aussi est de toute façon dérivée de sa position difficile d'*outsider* dans le monde culturel italien.

¹ Longanesi, Milano, 1958.

² Cit par Naldini, p. 284.

La *vérité* associée au discours de Pasolini ne se trouve pas dans une quelconque révélation, mais dans l'accompagner *vers* la connaissance, un processus plutôt qu'un fait, qui fait de l'auteur un guide vers une vérité personnelle, subjective, mais non pas relative pour autant, car toute vérité, existentielle du moins, ne peut que s'attacher à une condition particulière du sujet et à elle seule. Pasolini est en fait déchiré par la tension entre son individualité envahissante et le besoin inextinguible de l'autre.

La vérité objective et universelle est ce qu'il refuse, au nom de l'amour de la réalité, du monde. Comme l'explique lui-même :

« Parlando genericamente [...] si potrebbe quindi dire che Pasolini ama la realtà : ma, parlando sempre genericamente, si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama – di un amore altrettanto completo e profondo – la verità : perché forse, come egli dice, “l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero”. Potremmo allora concludere affermando che questo rifiuto a conoscere, a cercare, à volere la verità, una qualsiasi verità (non relativa, ché, per verità parziali, Pasolini continuamente e donchisciottesca si batte) [...] è ciò che determina la strana e infelice fortuna di questo libro e, probabilmente, di tutta l'opera di Pasolini ? »³

Le regard de Pasolini est sombre, pessimiste, irrationnel, dominé par sa sensibilité de poète au sacré de la réalité. La vérité objective et scientifique ne l'intéresse pas, l'espoir s'estompe face aux déceptions du présent. Toutefois il ne renonce jamais à élever sa voix contre tout ce qui lui semblait oublier la présence de l'homme à son monde, fut-ce la science ou la Révélation.

Pasolini alors utilise des masques, des figures objets de dérision ou de compassion, derrière lesquelles il cachait le dernier espoir, la dernière utopie :

« La maschera dell' “usignolo”, o del Cristo spuntato e deriso, la maschera del “corvo” o del vaneggiante Don Chisciotte delle idee, la maschera paolina, erano maschere che suggerivano collettivamente la salvezza. La profonda, irrisolta contraddizione pasoliniana, nasceva dal fatto che egli era incontrovertibilmente certo e angosciosamente certo, di non poter salvare nessuno : neanche se stesso »⁴

La vérité subjective dont Pasolini se réclame, c'est aussi le fondement de l'idée de *témoignage*, qui semble aussi revenir souvent dans les articles qui lui sont dédiés : Giovanni

³ “Pasolini recensisce Pasolini”, *Saggi sulla letteratura...*, p. 2580.

⁴ Siciliano, *Vita di Pasolini*, p. 517.

Testori parle de lui comme « *l'un des quelques témoins véritables de notre temps* »⁵. Et d'ailleurs les métaphores légales, appartenant au champs sémantique du procès, de l'accusation, la culpabilité et l'innocence sont fréquentes, dans ses écrits (par exemple « le procès du pouvoir »), à cause des fréquents procès et des problèmes de censure.

Cependant Pasolini ne défend pas une cause, il ne défend que des individus : Pasolini refuse de s'identifier à une quelconque communauté, il reste, dans la vie privée comme dans sa vie publique, toujours *hérétique*, polémique, provocateur, en un mot, singulier. Communiste critique du communisme, athée critique de l'Eglise, mais envahi par le sens du sacré de la vie et de la réalité, marginal se refusant à être seulement toléré, Pasolini s'opposera sans arrêt à toute évidence et à tout préjugé sans craindre la contradiction et de la polémique.

Il défend en même temps le progressisme marxiste et la tradition culturelle, conteste la contestation estudiantine et le pouvoir qui la réprime, regrette la civilisation paysanne et idéalise la société étasunienne. C'est l'homme de toutes les contradictions, toujours engagé dans la bataille contre l'hypocrisie, les pouvoirs établis et les contraintes sociales.

Avec un regard prophétique, Pasolini perçoit dans la société italienne les grandes mutations qui s'annoncent, et les dangers qu'elles impliquent, et s'engage dans l'intervention critique par tous les moyens, poésie, romans, essais, cinéma, dans la vie culturelle et politique de son époque. Il s'attache à dénoncer la force de nivellement culturel du capitalisme consumériste face à toute culture préexistante, et à déceler les symptômes de la crise de valeurs qui accompagne ce changement. Il déclare son appartenance à un monde révolu, et en même temps, il revendique une extrême modernité, à l'orée de la préhistoire et l'histoire, dans une Italie qui vit deux révolutions à la fois : la révolution industrielle, qui la fait passer du monde rural à celui de l'industrie, et la transformation du paléo-capitalisme à la société de consommation. Ces évolutions accélérées, traumatisantes, demandent à l'intellectuel une forme de résistance à l'uniformisation anthropologique, par la parole poétique, par l'image, par le discours.

Ses interventions dans la vie sociale et politique du pays se font essentiellement à travers les articles dans les journaux, parfois à large diffusion, comme *Il Corriere della Sera*. Pasolini y dénonce le génocide anthropologique perpétré par la bourgeoisie : cette classe, dominante sur le plan politique et économique, s'apprête à devenir hégémonique sur le plan culturel, imposant ses modèles à toutes les couches de la population.

⁵ « *uno dei pochi veri testimoni del nostro tempo* », dans L'Espresso, 9/11/75.

Singulièrement, la gauche italienne se rappelle aujourd’hui très rarement de Pasolini, de ce qu’il a dit *pendant* la grande transformation des années 60 et 70. Pourtant il avait bien vu en avance l’ensemble de phénomènes sociaux qui auraient changé le visage de l’Italie dans les décennies suivantes. Il avait aussi vu les mutations de la gauche même, ses faiblesses : au vu de l’évolution ultérieure, les intuitions de Pasolini résultent, sans doute, embarrassantes pour une gauche qui a perdu ses repères et accepté trop de compromis.

Pasolini avait prévu la standardisation de la société et de ses valeurs sur la bourgeoisie, ou pour mieux dire la classe *moyenne* – dans le sens économique et dans le sens axiologique de *ordinaire*. Cette standardisation a effectivement aplati toutes culture alternative dans une *pensée unique* dont la télévision est le majeur vecteur.

Déjà dans un poème de 1964, il écrit

« ...*profetai una Nuova Preistoria – non meglio identificata – dove una Classe diveniva Razza, al tremendo humour di un Papa, con Rivoluzioni in forma di croce, al comando di Accattoni e Ali dagli occhi azzurri – fino a questi imbarazzanti calligrammes del moi “vile piagnisteo” piccolo borghese... »*⁶

Les catégories marxistes de sa formation ne suffisent plus à interpréter la réalité, parce que les classes sociales s’uniformisent à la bourgeoisie, et le monde qu’il avait décrit par les yeux de *Accattoni* ou de *Ali dagli occhi azzurri* disparaît. Il lui reste la nostalgie d’une paysannerie préindustrielle et un sous-prolétariat qui assument de plus en plus, une valeur mythique.

L’univers préindustriel est vu comme un âge d’or de joie et de vitalité, ouvert au mystère du sacré de la vie et de l’être, et il est opposé à un univers technologique qui dégrade toute valeur en valeur marchande.

Sa tâche d’intellectuel est alors d’intervenir, de secouer les consciences, de déclencher les polémiques. Spectateur de la scène politique, il impose ses points de vue hétérodoxes pour mieux se confronter à son public, ses amis, ses ennemis, toujours prêt à intervenir, juger, scandaliser, mais aussi prêt à écouter, se corriger, se rétracter, voire abjurer.

⁶ “Nuova poesia in forma di rosa”, *Tutte le poesie*, I, p. 1206.

C'est un individualiste, sans doute narcissiste, mais il sait écouter, répondre, expliquer : il vit, et il veut vivre, dans un espace public partagé où il puisse faire entendre sa voix.

Sa place dans l'espace public italien est particulière et ne correspond vraiment à aucune figure théorisée d'intellectuel : son marxisme n'a rien d'organique comme chez Gramsci ; son engagement n'est pas militant, comme chez Sartre, même s'il a une profondeur existentielle due à la conscience d'être-au-monde. Toutefois, il lui manque la vision utopique et la foi dans le futur ; il ne peut pas non plus limiter ses interventions à un domaine spécifique, comme chez Foucault, au contraire, il revendique le dilettantisme comme liberté d'esprit.

La réalité de Pasolini est lui-même et son rapport avec son monde. Contrairement à Calvino qui est à la recherche d'un monde qui lui échappe, Pasolini oppose une résistance à ce monde dans lequel il se sent captif : c'est pourquoi il ressent et il exhibe une subjectivité irréductible. Dans une époque où sévit l'acculturation normalisante, comme la nôtre, - plus encore que la sienne – Pasolini représente le refus de cette forme de perte de soi-même. Il assume sa différence sans en faire une bannière, ni un droit : il n'y a pas de droit à être soi-même. Tout être humain est *embarqué* dans le monde dans sa condition spécifique, il doit l'assumer, s'il veut rester soi-même sans tomber dans l'humiliante médiocrité de l'intégration à tout prix, et sa spécificité est une condition de son être même : elle n'a pas à être revendiquée. Pourtant la société demande trop souvent à des individus ou à des groupes de justifier leur "différence" d'avec la norme conventionnelle. C'est là le combat de Pasolini, et celui de chaque homme qui veut être soi-même.

Pasolini arrive au cinéma au début des années 60, mu par le même désir de s'engager dans une critique sévère de la culture de standardisation globale dans la culture de l'après-guerre. Il voyait la victoire de la culture de la consommation, mais il ne la voyait pas comme la conquête de nouvelles libertés et la fin des idéologies, - comme on l'a souvent soutenu, encore aujourd'hui. Il la voyait plutôt comme un nouveau carcan, fait de nouvelles obligations et nouvelles formes d'identification, individuelles et collectives, qui se mêlent et se substituent à la pluralité des cultures préexistantes.

Ainsi son combat contre la télévision et la sous-culture qu'elle véhicule a trouvé aujourd'hui sa confirmation éclatante. Ses critiques acides de *Canzonissima*⁷ ou du *Festival de Sanremo*⁸ n'auraient jamais pu imaginer le conformisme trivial et la vulgarité abrutissante de la télévision d'après. Ses émissions sont aujourd'hui un conteneur de publicité, et nous

⁷ *Saggi sulla politica...*, p. 1260. Cf. intra p.

⁸ *Ibidem*, p. 1183-1184.

repreons ici une longue citation de Fellini, en 1980, qui aurait pu être souscrite par Pasolini mot par mot :

« L'informazione, dunque : sebbene anche su questa funzione della tv comincio ad avere dubbi totali e raggelanti certezze. Avete mai passato un intero pomeriggio di domenica davanti alla televisione ? Nelle varie trasmissioni circola una volenterosa atmosfera di distensione domenicale, una festività petulante, di diritto, un tono di intrattenimento più generosamente elargito (perché supposto più meritato?) ; ebbene, tutto questo sembra sottolineare esemplarmente il carattere lugubre, depressivo, e ipnotico, tipico di un consistente spezzato di fruizione televisiva. Le notizie, politiche, sportive, di cronaca, interne ed estere, si accavallano come per caso ; le parti informative si alternano, ma sarebbe meglio dire trapassano inavvertitamente in kermesse rivistaiole, numeri di varietà, visite arbitrarie di ospiti famosi, ma soprattutto giochi, giochi di ogni tipo, dall'indovinello canoro, all'identikit fotografico di un personaggio popolare, a sbrigative performance nozionistiche durante le quali i concorrenti cadono come birilli, inerti e inconsapevoli. Al gioco partecipa spesso, tramite collegamenti sonori o visivi, l'intero pubblico televisivo, per cui lo spettatore sprofonda in un pomeriggio domenicale animato, chiassoso e irreale come certi ambienti di ricreazione dei manicomi, degli ospedali, degli ospizi, luoghi insomma in cui la vita è interrotta, alienata, decaduta, assente ; ne permane solo un'eco, un riverbeo mostruoso : dopo un po', in chi guarda, solo l'occhio, per quanto inebetito, atono, seguita a registrare ciò che gli si dipana davanti : una specie di solletico visivo che non tocca più niente, né il sentimento, né l'intelletto, e si potrebbe restare davanti alla televisione non cinque ore, ma cinque giorni, cinque anni... L'unico punto positivo, se lo spettatore riesce a stare al di qua di quel campo magnetico, è la possibilità di un'esperienza di analisi psicologica : studiare in un volto l'imbarazzo di un primo piano tenuto fisso e crudelmente a lungo ; spiare come la persona inghiotte la saliva, decifrare lo sgomento, la speranza, la delusione, la mortificazione. Oppure l'osservazione può fornire elementi a un'indagine di tipo sociologico : spesso una trasmissione televisiva va molto al di là delle intenzioni che la animano, lasciando affiorare, come in una radiografia, realtà ben diverse e significative : dietro lo smalto spettacolare, l'effervescenza, l'apparente civile spensieratezza di Canzonissima, o di trasmissioni consimili, come non intravedere l'accidia mentale, la volgarità, la sottocultura, l'ammiccamento furbastro, l'immaturità, l'infantilismo di un paese rimasto a uno stadio postbellico, anzi d'anteguerra ? Quest'immagine

regredita ma autentica che circola come un lieve sinistro fantasma in quanto la luccicante, disinvolta, moderna confezione che vorrebbe dissimularla riesce soltanto a prostrarne interminabilmente la decomposizione. Alla televisione come in tutto il resto, non facciamo che assistere a un inesauribile rito funebre travestito da music-hall. »⁹

Ses derniers œuvres, les essais, les films, les poèmes, commentent explicitement ou métaphoriquement les nouvelles obligations du sujet et des communautés, et les dénonçant comme le résultat de la révolution – ou, mieux, involution – du nouveau capitalisme consumériste. Cette forme d’organisation économique voit les frontières comme des limites au commerce, et les nationalités comme des sources d’identification qu’il faut supprimer pour affirmer des nouvelles hégémonies transnationales.

Les textes de Pasolini réfléchissent les tensions et les forces agissants dans un moment de transition rapide : ils sont donc, en même temps, l’expression de ces tensions et leur contestation, ce qui est le propre, d’ailleurs, de tout effort artistique et pédagogique.

Dans sa réflexion, dès le début, la question du langage est fondamentale et critique. La langue du poète cherche à se définir et s’approfondir dans les essais, mais c’est dans le cinéma, dans le langage des choses, de la réalité, que Pasolini découvre le substrat de la formation culturelle de la personnalité. Le langage n’est pas qu’un instrument, il fait même plus qu’*informer* la pensée : il est le lieu de la révélation de la réalité, le médium par lequel la réalité se dévoile. La réalité est, pour lui, signifiante en elle-même, elle se donne comme signe. Ainsi il ébauche, en poète, une “*sémiologie de la réalité comme langage*”, et cette idée sera ensuite reprise, critiquée ou approfondie, par des sémiologues et des philosophes¹⁰.

Qu’est-ce qui reste alors, comment conceptualiser l’investissement social, politique, culturel de Pasolini? Qu’est-ce qu’il laisse derrière lui, entre un colloque et un débat ? Doit-il disparaître avec son époque comme la voix qui crie dans le désert, ou a-t-il encore quelque chose à dire aujourd’hui, quand la société de consommation s’est imposée, et, pis, s’est transformée en société du spectacle ?

Il nous semble que ce qui reste de lui c’est l’exemple d’un engagement sans faille, même quand il soutient une théorie bancal. Il nous reste sa capacité de dire la vérité au pouvoir, en

⁹ Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 142-143. Fellini fait référence à *Domenica in*, une émission-conteneur de RAI 1, de la durée de 6 heures, entrecoupée par divers journaux télévisés, émissions sportives, de variété, quiz, etc.

¹⁰ Cf. Eco, *il segno*, op. cit. Deleuze, *L’image-signe*, Paris, Editions de Minuit, 1985. L’œuvre de R.Barthes en général, qui avait inspiré Pasolini, analyse la réalité comme signifiante culturellement.

transformant le “*J'accuse*” zolien en la dénonciation ouverte d'un pouvoir occulte et manipulateur : “*Io so*”.

Il nous reste la liberté d'esprit et la vocation pédagogique, et les deux vont rarement ensemble. Des livres comme *Scritti Corsari* et *Lettere Luterane* ont encore aujourd'hui quelque chose à nous dire, même s'ils sont marqués par l'esprit et par les événements de leur époque : ils nous aident à combattre contre la pensée toute faite, les poncifs, la banalité télévisée, la pensée unique ; ils nous aident aussi à chercher de nouvelles voix et de nouvelles pensées, pour renouveler la politique, l'engagement, la participation.

Et en cela, Pasolini est un exemple et un modèle, au-delà des conditionnements sociaux et sexuels : Pasolini est plus qu'une figure d'intellectuel – ce qu'il est certainement – c'est une figure de l'humanité, de l'homme qui refuse la massification des divers totalitarismes (politiques ou culturels), mais qui refuse aussi toute attitude hautaine de juge ou de maître : il cherche à rester proche de la réalité, dans son amour immodéré, enfantin, immédiat, de ce qui se présente à son expérience.

C'est pourquoi nous avons eu recours aux figures du spectateur et du paria, parce que ce sont des figures de la tension entre soi-même et le monde, de la participation et de la marge, de la présence et de l'absence au monde partagé. Le spectateur est une figure du vivre ensemble et du juger avec les autres, et le paria est l'image de la différence et de la revendication de l'identité personnelle. En dehors de toute chapelle idéologique, le spectateur et le paria, fusionnés dans un modèle exemplaire, partagent le réel avec autrui sans se confondre dans la masse, et restent libres de leur jugement.

Cette figure de l'intellectuel, essentiellement réfractaire aux diktats de l'idéologie ou de l'opinion dominante, nous a semblé particulièrement adapté au rôle de Pasolini dans la culture de son temps, d'autant plus que son héritage n'a pas été recueilli : aucun autre intellectuel a, depuis, eu autant d'influence, pourtant les débats et les approfondissements sur son œuvre, sa vie et sa mort, n'ont jamais cessé.

Pasolini nous a légué certainement son amour pour la réalité, dont il ne voit que les aspérités, justement à cause de sa condition de marginal. Il voit ce qui ressort sur la façade lisse de la norme. Et cette normalité, il la repousse comme une vulgarité, obéissant à un sentiment ressenti physiquement, dans sa chair.

Son égocentrisme démesuré est à la taille du Nouveau Pouvoir avec lequel il engage son combat, ce Pouvoir qui nivelle, standardise, banalise, normalise, tout ce qui crie au scandale,

au sens propre du grec *skandalon*, pierre d'achoppement : la pierre qui entrave le chemin, et oblige à la pause que l'on espère réflexive.

Son dernier film, *Salò*, est l'exemple extrême de ce scandale, dans les deux sens du mot, moderne et grec. Pasolini était hanté par le désir de scandaliser : il avait lui-même fait remarquer à Gideon Bachman à propos de sa réputation sulfureuse que *Salò*

« ...questa volta va talmente al di là dei limiti che per forza questa vecchia cosa che dicono di me dovranno riesprimerla in altri termini, perché va troppo al di là dei limiti »¹¹.

Parti d'un texte de Sade (si scandaleux que Sade fut emprisonné par trois différents régimes), Pasolini multiplie son impact en le situant dans la République de Salò, occupée par les Nazis, et il en fit le point d'orgue d'une carrière émaillée de scandales : la métaphore politique déplut aux intellectuels, tandis que la sexualité effrayante de cet "*univers horrible*" repoussa le public.

Après une *Trilogie de la vie* qui a si bien réussi son intégration dans la société de consommation, – contre l'intention de son auteur – *Salò* c'est le scandale qui ne souffre d'intégration : c'est un film cruel, plongeant dans une sexualité qui n'a plus rien d'érotique, qui est repoussante, ingérable. Comme son dernier roman *Petrolio*.

Salò est alors l'effort titanesque de l'ultime opposition à la marchandisation des corps, sa dénonciation, et plus que sa mise en accusation.

Petrolio et *Salò* sont le défi ultime, ils sont impossibles à récupérer, ils ne deviendront jamais des best-sellers, il ne resteront que comme expression ultime de la rébellion à tout code et de la désillusion, l'expression d'un esprit épuisé dans la recherche de l'autre, du réel, du sens, et, finalement, de lui-même.

Depuis la moitié des années 70 jusqu'à la fin du siècle, la capacité d'innovation, l'esprit critique, l'imagination semblent être passés de l'autre côté¹² : la poussée de la contre-culture, les provocations de la protestation des années 60 ont fini par être récupérés par les figures de proue du capitalisme, de l'entreprise, du libre marché, voire même de l'extrême droite. La gauche n'a plus le monopole de la lutte contre les privilèges et les pouvoirs usés et improductifs du passé. Depuis la mort de Pasolini sont passés trente cinq ans d'impressionnant silence quant à la critique sociale, des années de reddition, de régression

¹¹ *Per il cinema*, p. 3021.

¹² Giacomini 215

idéologiques stériles, de narcissisme et *peopolisation*, de *succès stories* vécues par télévision interposée, de redécouverte du privé, de la famille, de la religion, et surtout, de l'argent.

De lui reste l'invitation à se mesurer au présent et à soi-même sans complaisance, car :

« In realtà, il mondo non migliora mai. L'idea del miglioramento del mondo è una di quelle idee- alibi con cui si consolano le coscienze infelici o le coscienze ottuse (...). Dunque, uno dei modi per essere utili al mondo è dire chiaro e tondo che il mondo non migliorerà mai, e che i suoi miglioramenti sono metastorici, avvengono nel momento in cui qualcuno afferma una cosa reale o compie un atto di coraggio intellettuale o civile. Solo una somma (impossibile) di tali parole o tali atti effettuerebbe un miglioramento concreto del mondo e sarebbe il paradiso e la morte.

Il mondo può peggiorare, invece, questo sì. È per questo che bisogna lottare continuamente e lottare, poi, per un obiettivo minimo... »¹³.

¹³ *Saggi sulla politica...*, p. 863.

BIBLIOGRAPHIE

Comme il est impossible de reproduire une bibliographie exhaustive de l'œuvre de Pasolini et de la critique qui s'y rattache, nous avons élaboré une bibliographie selon les critères suivants :

- En italien, nous avons cité l'œuvre complète dans l'édition Mondadori « I Meridiani », certains ouvrages qui n'y sont pas compris, les éditions utilisées dans la composition du présent ouvrage.
- En français, nous avons cité les dernières traductions de l'œuvre de Pasolini.
- Pour la critique, nous avons cité les ouvrages utilisés dans la rédaction, et tous les ouvrages sortis dans les quinze dernières années, en renvoyant donc le lecteur aux bibliographies déjà existantes pour la critique plus ancienne, par exemple celle de W. SITI in *Tutte le poesie*, vol. II, p. 1801-1887, ou, en français, celle de Bertrand LEVERGEOIS, in *Pasolini : l'alphabet du refus*, p. 215-234.

Œuvres complètes de Pier Paolo Pasolini et éditions italiennes utilisées

Tutte le opere, a cura di Walter SITI, cronologia di Nico NALDINI, Milano : Mondadori, (I Meridiani) 1998-2003, 10 vol.

- *Per il cinema*, a cura di Franco ZABAGLI ; con due scritti di Bernardo BERTOLUCCI e Mario MARTONE e un saggio introduttivo di Vincenzo CERAMI ; 2001, 2 vol., p. 3357.
- *Romanzi e racconti*, a cura di Silvia DE LAUDE, con due saggi di W. SITI, 1998, 2 vol.
- *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Silvia DE LAUDE, con un saggio di Cesare SEGRE, 1999, 2 vol.
- *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Silvia DE LAUDE, con un saggio di Pier Giorgio BELLOCCHIO, , 1999, 2 vol.
- *Teatro*, a cura di Silvia De Laude ; con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey, 2001, 1266 p.
- *Tutte le poesie*, saggio introduttivo di Fernando BANDINI, 2003, vol.2.
- *Antologia della lirica pasoliniana*, a cura di Marco A. BAZZOCCHI, Torino : Einaudi, 1993, 241 p.
- *Canzoniere italiano : antologia della poesia popolare*, a cura di P.P.PASOLINI, Milano, Garzanti, 1972, 2 vol.
- *Empirismo eretico*, Milano : Garzanti, 2000, 300 p.
- *Il caos*, Roma 1981, 253 p.
- *Lettere 1940-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino : Einaudi, 1986, 2 vol.
- Pasolini, *L'odore dell'India*, Parma, Guanda, 1990, 118 p.
- *Lettere Luterane*, Torino : Einaudi, 1976, 210 p.
- *L'ultima intervista di Pasolini*, intervista con Furio COLOMBO e Gian Carlo FERRETTI, Roma : Avagliano, 2005, 64 p.
- *Petrolio*, a cura di Silvia de LAUDE, con una nota filologica di Aurelio RONCAGLIA, Milano : Oscar Mondadori, 2005, 652 p.
- *Pier Paolo Pasolini : dipinti e disegni dell'archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, Firenze : Polistampa, 2000, 212 p.

- *Scritti corsari*, Milano : Garzanti, 1990, 250 p.
- *Vita attraverso le lettere*, a cura di Nico NALDINI, Torino : Einaudi, 1994, 375 p..

Œuvre littéraire de Pier Paolo Pasolini en français

Essais

- *“Cupo d’amore” : l’homosexualité dans l’oeuvre de Pier Paolo Pasolini*, essais réunis par Stefano CASI, Lille : Cahiers Gai kitsch camp, 1991, 94 p.
- *Dialogues en public : 1960-1965 (Le belle bandiere)*, publiés par Gian Carlo Ferretti, traduits de l’italien par François DUPUIGRENET DESROUSSILLES Paris : Editions du Sorbier, 1980, 237 p.
- *Descriptions de descriptions*, trad. de l’italien par René de Ceccatty, Paris : Rivages, 1995, 270 p.
- *Ecrits corsaires*, traduit de l’italien par Philippe GUILHON, Paris : Flammarions, 1976, 281 p.
- *Ecrits sur le cinéma*, Recueil de textes extraits de diverses revues, 1959-1974, réunis et trad. de l’italien par Hervé Joubert-Laurencin, précédé de « Genèse d’un penseur hérétique », par H. Joubert-Laurencin, Lyon : Presses universitaires de Lyon : Institut Lumière, 1987, 264 p.
- *Ecrits sur la peinture, présentation et traduction par Hervé Joubert-Laurencin*, Paris : Carré, 1997 243 p.
- *Les terrains: écrits sur le sport* , traduit de l’italien par Flaviano Pisanelli, Pantin : le Temps des cerises, 2005, 123 p.
- *La longue route de sable*, trad. de l’italien par Anne Bourguignon, Paris : Arléa, 2004, 90 p.
- *Lettres Luthériennes : petit traité pédagogique*, trad. de l’italien par Anna Rocchi PULLBERG, Paris : Ed. du Seuil(Points)., 2000, 248 p.
- *L’expérience hérétique : cinéma*, trad. de l’italien par A. ROCCHI PULLBERG, préf. De M.-A. MACCIOCCI, Paris : Ramsey, 1989, 382 p.

Entretiens

- *Les dernières paroles d’un empie : entretiens avec Jean Duflot*, Paris : Belfond, 1981, 285 p.
- *L’Inédit de New York : entretien avec Giuseppe Cardillo*, Paris : Arléa, 2008, 92 p.

Correspondance

- *Correspondance générale 1940-1975*, texte établi et annoté par Nico NALDINI , lettres choisies et trad. de l’italien par René de Ceccatty, Paris : Gallimard, 1991, 338 p.

Romans et nouvelles

- *C. ; suivi de Projet d'œuvre future*, traduction de Isabella Ceccagliani, Etienne Dobenesque, Paris : Ypsilon , 2008,69 p.
- *Douce at autres textes*, trad. de l'italien par M. POZZOLI, Arles : Actes Sud, 2000, 348 p .
- *Histoires de la cité de Dieu : nouvelles et chroniques romaines, 1950-1966*, éd. Etablie par Walter SITI, trad. de l'italien par René de CECCATTY, Paris : Gallimard, 1998, 227 p.
- *Les anges distraits*, préf. de Nico NALDINI ;trad. de l'italien par Marguerite POZZOLI, choix de textes, Arles : Actes Sud, 1995, 293 p.
- *Les Ragazzi*,trad. de l'italien par Claude HENRY, Paris : Union général d'édition, 1982 (10/18) 321 p.
- *L'odeur de l'Inde*, trad. de l'italien par René de CECCATTY, Paris : Gallimard, 2001, 154 p.
- *Petrole*, trad. de l'italien par René de CECCATTY, Paris : Gallimard, 1995, 613 p.
- *Racconti romani*, trad. de l'italien, préf. et annoté par René de CECCATTY, Paris : Gallimard (Folio bilingue), 2002, 283 p.
- *Sur Pier Paolo Pasolini*, textes choisis par René de CECCATTY, Paris : Editions du Rocher, 2005, 295 p.
- *Une vie violente*, trad. de l'italien par Michel BREITMAN, Paris : Union générale d'éditions, 1982, 395 p.

Poèmes

- *Je suis vivant*, Paris : Nous, 2001.
- *La nouvelle jeunesse : poèmes frioulans, 1941-1974*, trad. de l'italien par Philippe DI MEO, Paris : Gallimard, 2003, 184 p.
- *Le dada du sonnet*, Besançon : Les solitaires intempestives, 2005.
- *Où est ma patrie*, Castor Astral, 2002.
- *Poèmes*, trad. du frioulan et de l'italien par Philippe Di Meo, Nathalie Castagné et al., Paris : Textuel, 1997, p. 102.
- *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, Paris : Gallimard, 1995
- *Poèmes oubliés*, trad. du frioulan par Luigi SCANDELLA, Arles : Actes Sud, 1996, 113 p.
- *Poésies : 1943-1970*, trad. de l'italien par Natalie Castagné, René de Ceccatty et al., préf. et choix de René de Ceccatty , bibliographie de José Guidi, Paris : Gallimard, 1990.

Théâtre

- *Théâtre, 1938-1965*, traduit de l'italien par Hervé JOUBERT-LAURENCIN et Caroline MICHEL, et du frioulan par Luigi SCANDELLA, Besançon : les Solitaires Intempestifs, 2005, 361 p.

Films de Pasolini

- *Accattone*, Roma : Istituto Nazionale Luce, 1961.
- *Mamma Roma*, Roma : Arco Film, 1962.
- *La ricotta*, Roma : Arco Film, 1962.
- *La rabbia*, Opus film, 1963.
- *Comizi d'amore*, Arco film, 1963.
- *Il Vangelo secondo Matteo*, Arco film, 1964.
- *Uccellacci e uccellini*, Arco film, 1966.
- *Edipo Re*, Arco film, 1968.
- *Teorema*, Aetos film, 1968.
- *Porcile*, Idi Cinematografica, 1968.
- *Medea*, San Marco film, 1969.
- *Il Decameron*, Roma, PEA, 1970.
- *I Racconti di Canterbury*, Roma, PEA, 1971.
- *Il fiore delle Mille e una notte*, PEA, 1973.
- *Salò o 120 giornate di Sodoma*, PEA, 1975.

Essais et œuvres critiques

- AGOSTI Stefano, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Lecce : Piero Manni, 2004, 94 p.
- *Al trionfo dell'esserci : teoria e prassi nell'ultimo cinema di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Neil NOVELLI, prefazione di Stefano CASI, Firenze : Manent, 1999, 243 p.
- ANGELINI Franca, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma : Bulzoni, 2000, 245 p.
- *A partire da « Petrolio »*. *Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Ravenna : Longo Editore, 1995, 158 p.

- APICE Marzia, *Le visioni di Pasolini : immagini di una profezia*, Napoli : Bibliopolis, 2009, 114 p.
- APICE Umberto, *Processo a Pasolini : la rapina del Circeo*, Bari : Palomar, 2007, 159 p.
- ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo :Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Roma : Samonà e Savelli, 1994, 364 p.
- AUGIERI Carlo A., *Sul senso affabulante : Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione 'orizzontale' della storia*, Lecce : Milella, 2001, 203 p.
- BARBIERI SQUAROTTI G., *Poesia e narrativa del secolo XX*, Milano : Mursia, 1971.
- BAZZOCCHI Marco Antonio, *I burattini filosofi*, Milano : Mondadori, 2007, p. 185.
- *Pier Paolo Pasolini*, Milano : Bruno Mondadori, 1998, 233 p.
- BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino*, Torino : Bollati Boringhieri, 1998, 203 p.
- BELLEZZA Dario, *Il poeta assassinato : una riflessione, un 'ipotesi, una sfida sulla morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia : Marsilio, 1996 , 99 p.
- BELLINI Giovanna Rita, *Pasolini e la letteratura dell'impegno*, Bari : Laterza, 1999, 92 p.
- BERTELLI Pino, *Pier Paolo Pasolini, il cinema in corpo*, Roma: Edizioni Libreria Croce, 2001, 395 p.
- BERTOLUCCI Attilio et al., *Pier Paolo Pasolini: poet of ashes*, edited by Roberto CHIESI and Andrea MANCINI, pictures of Angelo NOVI, translations by Michael F. MOORE, Pise: Titivillus; San Francisco: City Lights, 2007, 272 p.
- BIANCOFIORE Angela, *Pasolini*, Palermo: Palumbo, 2003, 344 p.
- BIONDILLO Gianni, *Pasolini: il corpo della città*, presentazione di Vincenzo CONSOLO, Milano: Unicopli, 2001, 144 p.
- BLANDEAU Agnès, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio: two medieval texts and their translation to film*, Jefferson : MacFarland, 2006, 210 p.
- BOYER Alain-Michel, *Pier-Paolo Pasolini. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987, 350 p.
- CADEL Francesca, *La lingua dei desideri: il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce: Manni, 2002, 286 p.
- CALABRETTO Roberto, *Pasolini e la musica : "... l'unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà"*, Pordenone : Cimazero, 1999, 567 p.
- CALEGARI Paolo, *Osservatori della crisi : letture di P. Valéry, S. Weil, Pasolini, M. MacLuhan, G. Debord, E. Cioran*, Napoli, Liguori, 1998, 2 vol., 362 p.
- CAMAROTTO Valerio, *Pasolini, Morante, Moravia*, Milano : AlphaTest, 2006, 192 p.
- CAMINATI Luca, *Orientalismo eretico : Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Milano : Mondadori, 2007, 131 p.
- CANADE` Alessandro, *Corpus Pasolini*, Cosenza: Pellegrini, 2008, 293 p.

- CAPPELLI Silvio, *Pier Paolo Pasolini: dalla Torre di Chia all'Università di Viterbo*, Roma: Vecchiarelli, 2004, 50 p.
- CARNERO Roberto, *Morire per le idee: vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano: Bompiani, 2010, 201 p.
- CASPAR Marie-Hélène (études réunies par), *Narrativa. Le roman italien contemporain*, Centre de Recherches italiennes, Paris : Université Paris X Nanterre, n°5 février 1994.
- CASI Stefano, *I teatri di Pasolini*, introduzione di Luca RONCONI, Milano: Ubulibri, 2005, 318 p.
- CASSANO Franco, *La pensée méridienne*, trad. de l'italien par Jérôme NICOLAS (Il pensiero meridiano), La Tour d'Aigues : Ed. de l'Aube, 1998, 161 p.
- CASTOLDI Massimo, *L'ombra di un nome : lecture pascoliane*, Pisa : ETS, 2004, 118 p.
- CAVALLUZZI Raffaele, *Il destino poetico di Pasolini*, Palermo : Palumbo, 1992, 278 p.
- *Il limite oscuro : Pasolini visionario, la poesia, il cinema*, Fasano : Schena, 1994, 104 p.
- CONTI CALABRESE Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, Milano: Jaca Book, 1994, 157 p.
- *Contributi per Pasolini*, a cura di Giuseppe SAVOCA, Firenze: Olschki, 2002, 221 p.
- CORINTI Alessandro, *La forma mutante: il corpo e la rivoluzione antropologica pasoliniana*, Pisan di Prato: Campanotto, 2008, 61 p.
- CORTELLA Roberta, *Percorsi romanzi nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, Pordenone: Concorde sette, 1998, 124 p.
- DE BENEDICTIS Maurizio, *Pasolini, la croce alla rovescia: i temi della vita e del sacrificio*, Anzio: De Rubeis, 1995, 100 p.
- DE BENEDICTIS Maurizio, *Linguaggi dell'aldilà: Fellini e Pasolini*, Roma: Lithos, 2000, 198 p.
- DE CAROLIS Luciano, *Pasolini e il cinema: il progetto di una teoria semiotica in "Empirismo eretico"*, Scandicci Firenze : Firenze Atheneum, 2008, 197 p.
- DE CASTRIS Arcangelo Leone, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Roma : Datanews Editrice, 1997.
- de CECCATTY René, *Pasolini*, Paris : Gallimard(Folio, Biographies), 2005, 257 p.
- *Dossier delitto Pasolini*, Milano : Kaos, 2008, 366 p.
- D'ELIA Gianni, *L'eresia di Pasolini*, Milano: Efffigie, 2005, 167.
- D'ELIA Gianni, *Il Petrolio delle stragi: postille à "L'eresia di Pasolini"*, Milano: Efffigie, 2006, 73 p.
- DE PALMA Marianna, *Pasolini: il documentario di poesia*, Alessandria: Falsopiano, 2009, 203 p.
- de PIZZOL Vanessa, *Pasolini e la polemique : parcours atypique d'un essayiste*, Paris : L'Harmattan, 2004, 418 p.
- FERRARA Alessandro, *Intendersi a Babele*, Milano : Il Rubettino, 1994, 358 p.

- FERRARI Davide, *Pasolini e Bologna*, Bologna : Pendragon, 1998, 239 p.
- FERRAROTTI Franco, *L'Italia tra storia e memoria. Appartenenza e identità*, Roma : Donzelli, 1997, 123 p.
- FERRETTI, Gian Carlo, « *Officina* » . *cultura letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino : Einaudi, 1975, 496 p.
- FERRETTI, *Pasolini : l'universo orrendo* , Roma : Editori Riuniti, 1976, 126 p.
- FERRI Francesco, *Linguaggio passione e ideologia : Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Roma : Progetti museali, 1996, 361 p.
- FORTINI Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino : Einaudi, 1993, 258 p.
- FRANCESE Joseph, *Cultura e politica negli anni Cinquanta : Salinari, Pasolini, Calvino*, Roma : Lithos, 2000, 147 p.
- FRANCESE Joseph, *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*, Foggia : Bastogi, 1991, 100 p.
- FUSILLO Massimo, *La Grecia ,secondo Pasolini*, Scandicci : La Nuova Italia, 1996, 273 p.
- GALLUZZI Francesco, *Pasolini e la pittura*, a cura del dipartimento di italianistica dell'Università degli studi di Firenze, Roma : Bulzoni, 1994, 201 p.
- GAMBERALE Leopoldo, *Plauto secondo Pasolini : un progetto di teatro fra antico e moderno*, Urbino : QuattroVenti, 2006, 208 p.
- GARDAIR Jean Michel, *Narciso e il suo doppio : saggi su « La nuova gioventù » di Pasolini*, Roma : Bulzoni, 1996, 168 p.
- GARGIULO Maria Laura, *L'antiburattinaio : Pasolini e le ragioni del dissenso*, Roma : Edilet, 2008, 151 p.
- GENNARINI Vittorio, *Letteratura e società da Euripide a Pier Paolo Pasolini*, Napoli : Istituto italiano di cultura, 1999, 109 p.
- GERARD Fabien S., *Pasolini ou le Mythe de la barbarie*, Bruxelles : Ed. de L'Université de Bruxelles, 1981, 177 p.
- GIACOPINI Vittorio, *Fuori dal sistema. Le parole della protesta*, Roma : Minimum fax, 2004, 216 p.
- GIORDANA Marco Tullio, *Pasolini, mort d'un poète*, traduit de l'italien par Nathalie CASTAGNÉ (Pasolini, un delitto italiano), Paris : Editions du Seuil, 2005, 225 p.
- *Gli scrittori intellettuali del secondo Novecento : Pasolini, Fortini, Volponi*, atti del ciclo di conferenze e seminari didattici coordinati da Romano Luperini : Palermo, novembre 2004-marzo 2005, a cura di Paola FARTITTA e Paola LIBERALE, Palermo, Palumbo, 2007, 95 p.
- GOLINO Enzo, *Fra lucciole e palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Palermo, Sellerio, 1995, 171 p.
- GOLINO Enzo, *Pasolini : il sogno di una cosa*, Bologna, Il Mulino, 1985, 274 p.

- GORDON Robert C.S., *Pasolini : forms of subjectivity*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 323 p.
- GRASSO Mirko, *Pasolini e il sud*, Bari : Edizioni dal Sud, 2004, 129 p.
- GREENE Naomi, *Pier Paolo Pasolini : cinema as heresy*, Princeton : Princeton University Press, 1990, 249 p.
- GUIBERT Simon, *Les cahiers rouges de Pier Paolo Pasolini : récit fragmenté*, adaptation d'un documentaire diffusé par le « Vif du sujet » sur France Culture le 11 octobre 2005, Paris : E-dite, 2006, 125 p.
- GUIDI Alessandro, SASSETTI Pierluigi, *L'eredità di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mimesis, 2009, 157 p.
- HIRSCHMAN Jack, *In danger : a Pasolini anthology*, San Francisco : City of Lights, 2010, 242 p.
- *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena FABBRO, atti del convegno di Casarsa della delizia, Udine, 34-36 ottobre 2002, Udine : Forum ; 2004, 207 p.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2005, 254 p.
- *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, 335 p.
- KALISKY René, *La passion selon Pier Paolo Pasolini*, Paris : Stock, 1978, 222 p.
- LA PORTA Filippo, *Pasolini : uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze : Le Lettere, 2002, 96 p.
- LEFORT Christian, *Pier Paolo Pasolini : une philosophie de la création*, Thèse de doctorat dirigée par Alain BADIOU, Faculté de Philosophie, Paris 8, 1999, 338 p.
- LEVERGEOIS, Bertrand, *Pasolini : l'alphabet du refus*, Paris : le Félin-Kiron, 2005, 245 p.
- LO BIANCO Giuseppe, RIZZA Sandra, *Profondo nero*, Milano : Chiarelettere, 2009.
- MAGALETTA Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Quattroventi, 1997, 447 p.
- MAGGI Armando, *The resurrection of the body*, Chicago : University of Chicago Press, 2009, 411 p.
- MAGGI Armando, WEST Rebecca, *Scrittori inconvenienti : essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Ravenna : Longo, 2009, 262 p.
- MANNINO Vincenzo, *Invito alla lettura di Pasolini*, Milano : Mursia, 1974, 152 p.
- *Maratona Pasolini*, Quaderno della scuola del Dipartimento di italianistica dell'Università degli studi di Parma, a cura di Rinaldo RINALDI, Milano : Unicopli, 2007, 100 p.
- MARAZZINI Claudio, *Il linguaggio poetico di Pier Paolo Pasolini : sublime volgar'eloquio*, Modena : Mucchi, 1998, p. 40.
- MARCHESINI Alberto, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini : da « Accattone » al « Decameron »*, Firenze : La Nuova Italia, 1994, 224 p.

- MAZZA TONUCCI Antonia, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pisa , Roma : Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2002, 175 p.
- MARTELLINI Luigi, *Pier paolo Pasolini*, Firenze : Le Monnier 1983, 226 p.
- MARTELLINI Luigi, *Ritratto di Pasolini* , Roma, Bari : GFL Laterza, 2006, 232 p.
- MAZZA Antonia, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pisa : Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002, 172 p.
- MEACCI Giordano, *Improvviso il '900*, Roma : Minimum fax, 1999, 408 p.
- MICCICCHÈ Lino, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia : Marsilio, 1999, 217 p.
- MICONI Andrea, *Pier Paolo Pasolini : la poesia, il corpo il linguaggio*, Genova : Costa & Nolan, 1998, 169 p.
- MOSCATI Italo, *Pasolini e il teorema del sesso : 1968, dalla Mostra del cinema al sequestro : un anno vissuto nello scandalo*, Milano : Il Saggiatore, 1995, 189 p.
- MOSCATI Italo, *Pasolini passione : vita senza fine di un artista trasparente*, Roma : Ediesse, 2005, 197 p.
- MÜLLER POZZEBON Graciela, *Pasolini e la cultura sua contemporanea : una bibliografia, 1961-2004*, Palermo : Palumbo, 2008, 88 p.
- MURRI Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, Milano : Il castoro, 2000, 189 p.
- NALDINI Nico, *Pasolini, una vita*, Torino : Einaudi, 1989, 421 p.
- NALDINI Nico, *Breve vita di Pasolini*, Parma : Guanda, 2009, 146 p.
- NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez Walter Benjamin et P.P.Pasolini*, Paris : L'Harmanattan, 2011, 348 p.
- NISINI Giorgio, *L'unità impossibile : dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, Roma : Università la Sapienza, 2008, 245 p.
- NOVELLO Neil, *Il sangue del re : l'opera di Pasolini*, Cesena : il Ponte vecchio, 2007, 505 p.
- NOVELLO Neil, *Pier Paolo Pasolini*, Napoli : Liguori, 2007, 191 p.
- *Omicidio nella persona di Pier Paolo Pasolini*, prefazione di Giorgio GALLI, Milano : Kaos, 1992, 286 p.
- PANELLA Giuseppe, *Pier Paolo Pasolini : il cinema come forma della letteratura*, Firenze : Clinamen, 2009, 132 p.
- PARUSSA Sergio, *L'eros onnipotente : erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Torino : Tirrenia Stampatori, 2003, 96 p.
- PASSERONE Giorgio, René SCHERER, *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de France, 2006, 306 p.

- *Pasolini*, Edition rev. et augm. du n°3 – 1982 de la Revue d'esthétique, Paris, J.-M. Place, 1992, 175 p.
- *Pasolini*, Charles Dobzynski dir. de publ., Paris : Europe, 2008, 380 p.
- *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution, mort*, dirigé par Laura Betti, Paris : Seghers, 1979, 299 p, traduction de *Pasolini : cronaca giudiziaria, persecuzione, esecuzione, morte*, Milano : Garzanti, 1977, 404 p.
- *Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di Marcello Teodonio e del Centro studi G. G. Belli, atti del convegno di Roma, 15 dicembre 1995, Roma : Colombo, 1997, 201 p.
- *Pier Paolo Pasolini and death*, Ed. by Bernhart SCHWENC and Michael SEMFF, with the collab. of Giuseppe ZIGAINA, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2005, 208 p.
- « Pier Paolo Pasolini : un cinéma di poésie », Suppl. aux *Cahiers du cinéma*, Paris : 421, 1989, 32 p.
- *Pier Paolo Pasolini, l'opera e il suo tempo*, a cura di G. SANTATO, Istituto di filologia neolatina dell'Università di Padova, Padova : CLEUP, 1983, 367 p.
- *Pier Paolo Pasolini : pour une anthropologie poétique*, textes recueillis par Angela BIANCOFIORE, Montpellier : Presses Universitaires de France, 2007, 167 p.
- *Pasolini*, actes du séminaire dirigé par M.A. Macciocchi, Paris, Institut culturel italien, 10-12 mai 1979, Paris : B. Grasset, 1980, 349 p.
- *Pasolini e noi : relazioni tra arte e cinema*, a cura di Laura CHERUBINI, Cinisello Balsamo, Milano : Silvana, 2005, 143 p.
- *Pasolini old and new : survey and studies*, ed. by Zygmunt G. BARANSKI, Dublin : Four courts press, 1999, 420 p. (Publications of the Foundation for Italian studies, University College of Dublin).
- *Pier Paolo Pasolini: due convegni di studio*, Université Stendhal, Grenoble 3, 23-24 maggio 2007, 3-4 aprile 2008, (organizzati dal centro di ricerca CERCIC) a cura di Lisa El Ghaoui, Pisa : F. Serra, 2009, 216 p.
- *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, actes du colloque organisé par l'Institut de l'image les 19 et 20 avril 1996 sous la dir. d'Olivier Bohler, Aix-en-Provence : Institut de l'image, 1998, 191 p.
- *Pier Paolo Pasolini : intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, atti del 43° seminario di studio-letteratura, Assisi, 3-6 marzo 2005, a cura di Francesca TUSCANO, Assisi : Cittadella ed. 2005, 260 p.
- *Pier Paolo Pasolini, vingt ans*, ouvrage coordonné par D. SIMON, Carnières-Morlanwelz : Lansman, 1996, 59 p.
- PELOSI Giuseppe, *Io angelo nero*, post. de Dacia MARAINI, Roma : Sinnos, 1995, 143 p.
- PISANELLI Flavio, « *In poesis nomine* » : *onomastique et toponymie dans « Le occasioni » di Eugenio Montale et « Transumanar e organizzar » de Pier Paolo Pasolini*, Grenoble : ELLUG, 2007, 102 p.
- PISANELLI Flaviano, *Une écriture dissidente : les dernières productions de Pier Paolo Pasolini*, Thèse de doctorat dirigée par Jean-Charles VEGLIANTE, Université de la Sorbonne nouvelle, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2008, 384 p.

- PLEBE Armando, VIOLANTE Piero, *Manuale dell'intellettuale di successo*, Roma : Armando, 2005, 187 p.
- PASSANNANTI Erminia, *Il Corpo et il Potere. Salò o le 120 Giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Alessandria : Joker, 2008, 342 p.
- PASSANNANTI Erminia, *Il Cristo dell'eresia : rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure : Joker, 2009, 89 p.
- POLICARDO Gabriele, *Schermi corsari : Pasolini in televisione*, pref. di Italo MOSCATI, Roma : Bulzoni, 2008, 148 p.
- PORTA Antonio, *Il progetto infinito*, Roma : Ed. Fondo P.P. Pasolini, 1991, 147 p.
- *Progetto Petrolio : una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, atti del convegno di Bologna (2005), a cura di Paolo SALERNO, Bologna : CLUEB, 2006, 172 p.
- POZZETTO Gabriella, *Lo cerco dappertutto : Cristo nei film di Pasolini*, Milano : Ancora, 2007, 176 p.
- QUIRINO Ilario, *Pasolini : sulla strada di Tarso*, prefazione di Giuseppe ZIGAINA, Lungro : Marco, 1999, 191 p.
- REPETTO Antonino, *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*, Milano : Mursia, 1998, 212 p.
- RICCIARDI Gabriella, *Autobiographical representation in Pier Paolo Pasolini and Audre Lorde*, Tübingen : Stauffenburg, 2001, 172 p.
- RIMINI Stefania, *La ferita e l'assenza performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale : Bonanno, 2006, 345 p.
- RUSSO Vittorio, *Io cupo d'amore... :tre interventi per Pasolini*, Roma : Salerno, 1998, 79 p.
- ROHDIE Sam, *The passion of Pier Paolo Pasolini*, Indianapolis : Indiana University Press, 1995, 230 p.
- RUMBLE Patrick, TESTA Bart, *Pier Paolo Pasolini: contemporary perspectives*, Toronto : Toronto University Press, 1994, 258 p.
- RYAN-SCHEUTZ Colleen, *Sex, the self and the sacred : women in the cinema de Pier Paolo Pasolini*, Toronto : University of Toronto Press, 2007, 97 p.
- SALVINI Laura, *I frantumi de tutto : ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini*, « Porno-Teo-Kolossal », Bologna : CLUEB, 2004, 204 p.
- *Perché Pasolini: ideologia e stile di un intellettuale militante*, Settimana di studio Pasolini organizzata dal comune di Urbino, con la collaborazione dell'ARCI e dell'Università di Urbino 21-28 novembre 1976, a cura di Gualtiero DE SANTI, Maria LENTI e Roberto ROSSINI, Firenze : Guaraldi, 1978, 223 p.
- SAPELLI Giulio, *Modernizzazione senza sviluppo*, Milano : Bruno Mondadori, 2005, 248 p.
- SASSETTI Luigi, *La pedagogia perversa : tra Pasolini e Lacan*, Firenze : Clinamen, 2004, 210 p.

- SCALIA Gianni, *La mania della verità : dialogo con Pier Paolo Pasolini*, Bologna : Cappelli, 1978, 135 p.
- SICILIANO Enzo, *Vita di Pasolini*, Firenze : Giunti, 1995, 429 p.
- SICILIANO Enzo, *Pasolini : une vie*, trad de l'italien par Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris : Edition de la différence, 1984, 486 p.
- SPAGNOLETTI Giacinto, *L'impura giovinezza di P. P. Pasolini*, Roma : Sciascia, 1998, 127 p.
- SPILA Piero, *Pier Paolo Pasolini :* , Roma : Gremese, 1999, 127 p.
- SPONZILLI Mariannina, *L'intangibile attualità di Pier Paolo Pasolini*, Firenze : l'Autore libri Firenze, 1995, 73 p.
- SUBINI Tomaso, *La necessità di morire : il cinema di Pier paolo Pasolini e il sacro*, Roma : Ente dello spettacolo, 2007, 118 p.
- TITONE Maria Sabrina, *Cantico del Novecento : Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, L.S.Olschki, 2001, 226 p.
- TODINI Umberto, *Pasolini e l'antico : i doni della ragione*, Napoli : Edizioni Scientifiche italiane, 1995, 308 p.
- TRENTO Giovanna, *pasolini e l'Africa : panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano : Mimesis, 2010, 279 p.
- TRICOMI Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini un autre irrisolto e il suo laboratorio*, Roma : Carocci, 2005, 447 p.
- TUSCANO Francesca, *La Russia nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, Milano : BooTime, 2010, 190 p.
- SWHARTZ Barth David, *Pasolini requiem*, New York : Pantheon books, 1992, 785 p.
- *Théâtres au cinéma*, Tome 11, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia : 11e festival à Bobigny, 15-31 mars 2000, le Magic Cinéma en coproduction avec la Ville de Bobigny et le Conseil général de la Seine-Saint-Denis, sous la dir. de Dominique Bax, Bobigny : Magic Cinéma, 2000, 227 p.
- UJCICH Véronique, *L'intervista tra giornalismo e letteratura : Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Primo Levi*, Roma : Aracne, 2008, 224 p.
- VIANO Maurizio, *A certain realism : making use of Pasolini's film theory and practice*, Los Angeles : University of California Press, 1993, 368 p.
- VIGHI Fabio, *Le ragioni dell'altro : la formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna : Longo, 2001, 283 p.
- VILLANI Simone, *Il Decameron allo specchio : il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma : Donzelli, 2004, 103 p.
- VOLPONI Paolo, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio : lettere a Pasolini*, Firenze : Polistampa, 2009, 214 p.

- VOZA Pasquale, *Tra continuità e diversità : Pasolini e la critica, storia e antologia*, Napoli : Liguori, 1990, 175 p.
- WARD David, *A poetics of resistance : narrative and the writings of Pier Paolo Pasolini*, London : Associated university press, 1995, 215 p.
- ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini e il suo nuovo teatro : « senza anteprime, né prime, né repliche »*, Venezia : Marsilio, 2003, 213 p.
 - *Pasolini e l'abiura : il segno vivente e il poeta morto*, Venezia : Marsilio, 1994, 353 p.
 - *Pasolini e la morte : un giallo puramente intellettuale*, Venezia : Marsilio, 2005, 96 p.
 - *Pier Paolo Pasolini et la sacralité de la technique*, Genève : Galerie Kara, 1984, 250 p.
 - *Pasolini tra enigma e profezia*, Venezia : Marsilio, 1989, 255 p.
 - *Pasolini : un'idea, uno stilo !*, Venezia, Marsilio, 1999, 138 p.
- ZINGARI Guido, *Il pensiero in fumo : Giordano Bruno e Pasolini, gli eretici totali*, Genova, Costa & Nolan, 1999, 111 p.
- ZINGARI Guido, *Ontologia del rifiuto : Pasolini e i rifiuti dell'umanità in una società impura*, Roma : Le nubi ed., 2006, 135 p.

Autres ouvrages utilisé dans la redaction

- AIELLO Nello, *Il lungo addio*, Bari : Laterza, 1997, 467 p.
- ANGUS Ian, (Dis)Figurations : discours/critique/ethics, London : Verso, 2000, 264 p.
- ARENDT Hannah, *Juger : sur la philosophie politique de Kant*, Paris : Seuil, 1991, 249 p.
- H. ARENDT, *La tradition cachée*, Christian Bourgeois Editeur, 1987, 214 p.
- ARENDT Hannah, *La vita della mente*, Bologna : Il Mulino, 1987, 617 p.
- ARENDT Hannah, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1992, 358 p.
- ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo : il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino : Einaudi, 1988, 384 p.
- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil, 1971, 187 p.
 - *S/Z*, Paris, Seuil, 1991, p. 269.
- BATAILLE Georges, *La parte maledetta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, 183, p.
 - *L'erotismo*, Milano : ES, 1984, 252 p.
 - *Teoria delle religioni*, Bologna : Cappelli, 1978, 228 p.
- BENDA Julien, *La trahison des intellectuels*, Paris : Grasset, 2003, 332 p.
- BERARDINELLI Alfonso, *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, 1994, 279 p.
- BOBBIO Norberto, *Profilo ideologico del novecento*, Milano, Garzanti, 1990, 321 p.
- BONDANELLA Peter E., *Italian cinema : from neorealism to the present*, New York : The Continuum International Publishing Group, 2007, p. 547.

- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique* Paris : Seuil, 2001, 423 p.
- BRAUDILLARD Jean, *La transparence du mal*, Paris : Galilé, 1990, p. 179.
- *Con Roland Barthes : alle sorgenti del senso*, a cura di A. PONZIO, P. CALEFATO, S. PETRILLI, Roma : Meltemi, 2006, p. 694.
- CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, Roma: Donzelli Editore, 2005, p. 616.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, 1967, tradotto da Fabio Vassari, *La Société du spectacle et des Commentaires sur la société du spectacle*, postfazione di Giorgio AGAMBEN, SugarCo, Milano, 1991, 251 p.
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris : Gallimard, 1991, 395 p.
- DE GIOVANNI Biagio, *Marx dopo Marx*, Bologna : Cappelli, 1985, 63 p.
- DELEGUE Yves, *Le royaume de l'exile. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Paris, Obsidiane, 1991, 348 p.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps - cinema 2*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, 325 p.
- *Pourparlers*, Ed de Minuit, Paris, 2003, 386 p.
- DI GIOCCHINO Rita, *Il libro nero della prima Repubblica*, Roma : Fazi Editore, 2005, p. 477.
- ECO Umberto, *La struttura assente*- Milano : Bompiani, 1985.
- *Le signe*, Bruxelles, Editions Labor 1988, 386 p.
- *Sette anni di desiderio*, Milano : Bompiani, 1983, 304 p.
- *Sugli specchi e altri saggi*, Milano : Bompiani, 1985, 347 p.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- *Il sacro e il profano*, Torino : Boringhieri, 1973, 139 p.
- *Mito e realtà*, Roma : Borla, 2007, 252 p.
- *Trattato di storia delle religioni*, Torino : Bollati Boringhieri, 1999, 488 p.
- FANON Frantz, *Les damnée de la terre*, Paris : Maspero, 1976, 232 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988* , éd. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald ; avec la collab. de Jacques Lagrange Paris : Gallimard, 2001, 4 vol.
- ESPOSITO Roberto, *Oltre la politica*, Mondadori, 1996, 428 p.
- ESPOSITO Roberto, *La pluralità irrapresentabile*, Napoli, Istituto Italiano per gli studi filosofici, 1987, 407 p.
- FELLINI Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, 207 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits II 76/88*, Paris : Gallimard, 1994, p.
- *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1969, 318 p.
- FRAZER Franz, *Il ramo d'oro*, Bergamo : Euroclub, 1986, 291 p.
- FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1995, 93 p.
- FREUND Julien, *Politique et impolitique*, Sirey, Paris 1987, 268 p.

- FROMM Eric, *Avere o essere*, Milano, Mondadori, 1987, 299 p.
- GADAMER Hans Georg, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2001, 586 p.
- GALASSO Giuseppe, *Croce, Gramsci ed altri storici*, Milano : Il Saggiatore, 1978, 584 p .
- GORDON Robert C.S. (et al.), *Cinema and ideology*, edited by Eamonn RODGERS, Glasgow : Dept. Of Modern Languages, University of Strathclyde, 1996, p. 84.
- GRAMSCI Antonio, *Quaderni dal carcere*, Einaudi(Nuova Universale Einaudi), Torino 1975, 4 vol., 3370 p.
- *Letteratura e vita nazionale*, Roma : Editori Riuniti, 1977, 487 p.
- GUNDLE Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze : Giunti, 1995, 583 p.
- M. HORKHEIMER, T.ADORNO, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, 321 p.
- HABERMAS Jürgen, *Critica della ragione funzionalistica*, Bologna : Il Mulino, 1986, 2 vol.
- JUNG Carl Gustav, « Psicologia dell'archetipo del fanciullo », in JUNG C.G., KERENYI K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* ,Torino, Boringhieri, 1972, p. 257.
- KANT Immanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Paris, Hatier, 2007, 95 p.
- *Le retrait du politique*, ouvrage coordonné par J. ROGOZINSKI et le Centre de recherche philosophiques sur le politique, Paris : Galilée, 1983, p. 205.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'Ere du vide : essai sur l'individualisme contemporain* , Paris : Grasset, 1989, 313 p.
- LUCIA Piero, *Intellettuali italiani del secondo dopoguerra : impegno, crisi, speranza*, Napoli : Guida, 2003, p. 367.
- LYOTARD Jean François, *Au juste*, Paris, Bourgois, 2006, 204 p.
- MANNHEIM Karl, *Ideologia e utopia* Bologna, Il mulino, 1999, 320 p.
- MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. de l'anglais par Monique WITTIG, Paris : Editions de Minuit, 1989, p. 281.
- MAYER Hans, *I diversi*, Milano : Garzanti, 1992, 207 p.
- NIZAN Paul, *Les chiens de garde*, Paris : Rieder, 1932, p. 286.
- PLEBE Armando, VIOLANTE Piero, *Manuale dell'intellettuale di successo* Roma: Armando, 2005, 187 p.
- RUNCIMANN Walter, *Relative Deprivation and social justice*, Gregg Revivals, 1993, 384 p.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, 586 p.
- *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, 116 p.
- SERENELLINI Mario, *I diseducatori: intellettuali d'Italia da Gramsci a Pasolini*, Bari : Edizioni Dedalo,1985, 287 p.

- *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Borsellino e Pedullà, Milano, Garzanti, 1999, 16 vol.
- TABUCCHI Antonio, *La gastrite di Platone*, Palermo : Sellerio editore, 1997, 91 p.
- TOGLIATTI Palmiro, *Gramsci e il leninismo*, Roma : Robin, 2000, 204 p.
- WINOCK Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris : Editions du Seuil, 1997, 695 p.

Articoli e riviste

- ANNOVI Gian-Maria, *Pasolini maestro?* ITALIAN POETRY REVIEW a cura di Zanini Silvia) Anno 2009 - N. 4, p. 327-347.
- BERARDINELLI Alfonso, "Pasolini stile e verità" in *Tra il libro e la vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- BERTOLUCCI B., COMOLLI J-L., *Le cinéma selon Pasolini : entretien avec P. P. Pasolini*, Les cahiers du cinéma, août 1965 n° 169, p 20-25.
- CONTINI Gianfranco, "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini", in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino: Einaudi, 1988.
- D'ELIA Gianni, « Pasolini : c'è una verità nascosta negli archivi », in *Tuttolibri*, 21 octobre 1978, p. 37-46.
- Eco Umberto, « Postilla a Il nome della rosa », *Alfabeta*, marzo, 1983.
- « Primo dovere degli intellettuali. Stare zitti quando non servono a niente », *L'Espresso*, 24 aprile 1997.
- GOLO STONE Mirto, « Pier Paolo Pasolini, o : per la morale del pensiero », in *Nuovi Argomenti*, Roma : Mondadori, 1991, p. 36-48.
- GORDON Robert, « Identity in mourning : the role of intellectual and the death of Pier Paolo Pasolini », in *Italian Quarterly*, winter-spring 1995, p.61-70.
- GREENE Naomi, « Pasolini : organic intellectual ? », in *Italian Quarterly*, winter-spring 1990, p. 81-101.
- LEIBOVICI Martine, "Le paria chez Hannah Arendt", in *Politique et pensée*, Paris, Payot, 1996, 287 p.
- MACCIOCCHI Maria-Antonietta, « Pasolini : assassinat d'un dissident », in *Tel quel*, Paris n°76, 1978, pp. 27-39
- CAMPARI Roberto, « Pasolini : uso e abuso di un autore », *cinema & cinema*, n°11, aprile, Venezia, 1977 p.54-67.
- RISSET Jacqueline, « Lectures de Gramsci » in *Tel quel*, n° 42 Paris, été 1970, p.43-57.
- « Pier Paolo Pasolini », *Etudes cinématographiques*, présenté par Michel ESTEVE, Paris : Minard 1977, p. 109-114.

- « Pier Paolo Pasolini », *Lignes*, revue dirigée par Miche SURYA, n° 18 octobre 2005, 107 p.
- « Pasolini », *Nuovi Argomenti*, trimestrale diretto da A. Moravia, L. Sciascia, E. Siciliano, n° 17 terza serie gennaio-marzo 1986, Roma, Arnoldo Mondadori editore, 86 p.
- « Pier Paolo Pasolini », *Rendiconti*, a cura di Roberto Robersi n° 40, marzo 1996, Bologna Pendragon Edizioni, 119 p.
- SCARPETTA Guy, «Pasolini, un réfractaire exemplaire», *Le Monde Diplomatique*, février 2006 p. 18-21.

Films cités dans la redaction

- *12 dicembre, 1972. Un anno dopo la strage*, di Giovanni BONFANTI, da un'idea di Pier Paolo Pasolini, versione tagliata e rimontata nel 1995 dal Fondo P.P. Pasolini, con la collaborazione di Adriano Sofri.
- *Mon meilleur ennemi*, DVD, de Kevin Macdonald, Wild Bunch distribution, 2007.
- *Omaggio a Pasolini : 'na specie di cadavere lunghissimo*, regia di Giuseppe Bertolucci, DVD, Milano : Rizzoli, 2006.
- *Pasolini. La ragione di un sogno*, regia di Laura Betti, DVD, Palomar, Arte, 2001.
- *Pasolini l'enragé*, Jean-André Fieschi, réal. ; Ninetto Davoli, participant, Paris : Audiovisuel multimedia international production [éd.] ; Paris : Audiovisuel multimedia international production [distrib.], 1997, VHS.
- *Pier Paolo Pasolini : morte di un poeta*, DVD, di Carlo LUCARELLI e Giuliana CATAMO, Milano : Corriere della sera, 2009 (I documenti del Corriere della sera)
- *Pasolini. Una disperata vitalità*, con Laura Betti, regia di Mario MARTONE, DVD, 1999.
- *Pasolini. Un delitto italiano*, regia di Marco Tullio GIORDANA, Firenze : Cecchi Gori, 1995.

Sites internet

Pagine corsare : <http://www.pasolini.net>

<http://www.altravoce.net/2007/05/03/ceneri.html>

<http://www.archivioluca.com/archivio>

Archives

Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini, c/o Biblioteca della Cineteca del Comune di Bologna, via Azzo Giardino, 65 b, 40122 Bologna. E-mail : archiviopasolini@comune.bologna.it

Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux, fondo pier Paolo Pasolini, via Maggio 42, 50125 Florence. Site web : www.vieusseux.fi.it/archivio/fondi/pasolini.html

Imprim' Service



IMPRIM' SERVICE
90, rue de Mirande
21000 DIJON
Tél & Fax: 03 80 65 30 74

RESUMÉ en français

L'analyse des écrits politiques de Pasolini peut nous aider à définir l'impact que sa pensée a eu sur son époque. Cet impact est un exemple du rôle que l'intellectuel peut jouer comme conscience critique de son temps, et cet exemple présuppose la recherche d'un cadre théorique où situer l'intellectuel dans un monde dominé par la puissance des médias et leur capacité à niveler l'opinion et même la pensée. Dans une société où l'intellectuel est essentiellement un clerc qui domine l'espace public défini par les mass-médias et surtout par la télévision, il peut être utile de revenir à la naissance de cette civilisation, avant que la société de l'image prenne le pas sur la société de la parole. Pasolini ressent, analyse et critique cette évolution : il en voyait les dangers et il savait aussi en exploiter les ressorts, ce qui rend actuel son héritage. Sa condition de marginal, de paria, dans la culture italienne de l'époque lui donne un point de vue extérieur sur son monde, mais sa subjectivité s'imposait par un discours polémique et hérétique. Son regard critique et sans compassion sur le monde et sur lui-même se déploie dans ses écrits politiques selon trois thèmes principaux qui sont aussi les facettes de sa personnalité : la passion pédagogique, la sensibilité à la forme artistique et l'engagement socio-politique.

TITRE en anglais

Spectator and pariah: plurality and individuality in Pasolini's political writings

RESUMÉ en anglais

The analysis of Pasolini's political writings can help us define the impact his thought had in his time. This impact is an example of the role the intellectual can play as a critical consciousness actor of his time and this example presupposes the search of a theoretical frame in which the intellectual evolves in a world that is dominated by the power of mass media and their ability to equalize the opinion and even the thought. In a society where the intellectual is mainly a scholar who stands out in the public field that is ruled by the mass media and especially the TV, it may be interesting to come back to the birth of this civilisation before the image-ruled society outclassed the word-ruled one. Pasolini feels, analyses and criticises this evolution : he could see how dangerous it was and also knew how to exploit its forces, what makes his legacy topical. Being an outcast, a pariah in the Italian cultural world of that time enables him to have an external point of view on his world , yet, his controversial and heretical discourse made his subjectivity prevail. The pitiless and critical eye he had on the world and himself develops in his political writings according to three main themes that are also representative of his many-faceted personality : his passion for pedagogy, his sensitivity for the artistic shape and his socio-political commitment.

Discipline : ITALIEN

MOTS-CLES

* Pier paolo Pasolini, pensée politique - * Vie politique, Italie, XXè siècle - * Intellectuels, Italie, XXè siècle - * Cinéma, Italie, XXè siècle - * Média, sociologie, Italie, XXè siècle -
