

DOSSIER PIER PAOLO PASOLINI

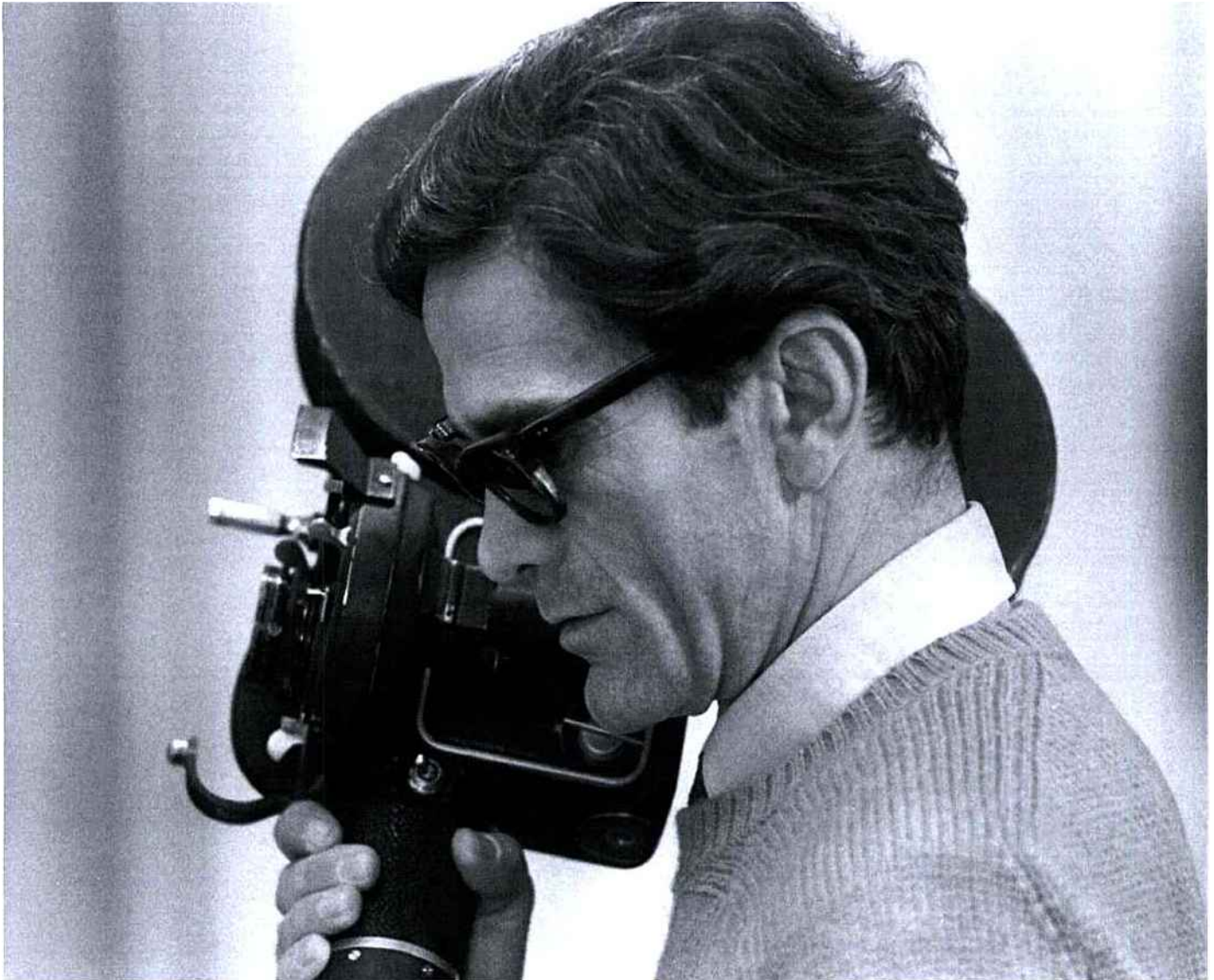
Une révolution mélancolique

Saint ou impie, Narcisse civil, marxiste et mystique, la seule idole de Pasolini fut la Réalité. Portrait d'un poète hérétique, d'un intellectuel disorganique et d'un cinéaste scandaleux qui chercha dans le passé la voie critique du présent.

Je me suis complètement fourvoyé / (...) Celui-là, qui avait toujours raison, / se fourvoyait complètement. » Pasolini est au milieu du chemin de sa vie lorsqu'il écrit cet implacable constat d'échec. Nous sommes en 1964, et « *les Années Cinquante sont finies dans le monde* », avec leur cortège de certitudes quant à la capacité du politique et de la Résistance à changer la donne. Extinction des ambitions de la Résistance alors que les rênes du pouvoir sont verrouillées par la Démocratie chrétienne. Éclatement du rêve marxiste alors que les chars russes écrasent la révolte hongroise et qu'émergent, à la gauche de la gauche, les prémices de nouvelles formes de contestation. Mais aussi écart croissant avec le modèle sartrien de la littérature engagée et de la fonction directement politique de l'art, qui se cristallisa dans l'Italie de l'immédiat après-guerre dans les fables positives du néoréalisme. Fin d'un rêve auquel prit part, avec une distance toute relative et sans jamais en occulter la dimension problématique, la voix si singulière de Pasolini, poète, romancier à succès puis cinéaste, théoricien et critique, avant d'en dénoncer la naïveté et d'en pleurer la défiguration. La tonalité profondément nostalgique de son œuvre, protéiforme et hétérogène, enracinée dès ses commencements dans un vibrant sentiment de non-présence au monde, gagne en effet au tournant des années 60 une profondeur et une violence inédites, jusqu'à devenir le terreau de son intervention et de sa prise de parole en tant qu'artiste. Avec et contre son temps, Pasolini : n'affirmait-il pas qu'un intellectuel « *ne saurait être qu'extrêmement en avance, ou extrêmement en retard (ou même les deux choses à la fois, ce qui est mon cas)* » ? Voilà ainsi posée la vibrante tension qui traversa son œuvre, prise qu'elle était entre deux mouvements contradictoires dont il ne proposa jamais le dépassement dialectique, selon ce bel oxymoron – cette figure qui rapproche deux éléments inconciliables et dont personne mieux que lui ne sut mettre en scène l'absolu déchirement – que résume le titre de l'un de ses recueils critiques, *Passion et idéologie*. Cette inactualité, au sens qu'en donnait Nietzsche, soit d'une coïncidence imparfaite avec le présent, d'un écart ou d'un anachronisme qui permettraient d'en saisir l'essence avec d'autant plus d'acuité – vécue de façon croissante dans la solitude et l'isolement, et sur le mode de la rupture à partir des années 1970, fonde pourtant aujourd'hui la possibilité même d'entendre ce que Pasolini

C'est en poète, avec « les armes de la poésie », que Pasolini imposa sa dissidence.

lini a à nous dire du temps présent – ce qui en fait, bientôt quarante ans après sa mort, notre extrême contemporain. Force est ainsi de reconnaître en ses prophéties apocalyptiques et ses imprécations enragées l'annonce d'une fin de l'Histoire qui, depuis, a affirmé son implacabilité. « *Le Néo-capitalisme a gagné* », et avec lui le monde de l'économie, qui a provoqué cette mue funeste des individus en une masse informe de consommateurs, et imposé un modèle de vie globalisé. Acceptant quoi qu'on en dise le rôle de contradicteur corsaire que le système lui attribuait, Pasolini usa de la tribune que lui accordèrent quelques grands titres de la presse italienne, y distillant sa pédagogie polémique sur l'effondrement d'un monde – le sien, celui qui le constitua comme être humain et poète –, discutant, sur un mode de plus en plus provocateur, d'une multitude de débats sociaux (du divorce à l'avortement, des massacres d'État à la disparition des valeurs de l'Italie traditionnelle, de l'émergence d'une fausse tolérance au procès à tenter à la Démocratie chrétienne), tentant par tous les moyens de sa subtile et ô combien subjective rhétorique à susciter le débat, la réflexion, le sursaut chez le lecteur. Ferrailant donc sans trêve, avec les armes de la raison et l'urgence de la passion, façon de prolonger, sur le mode du discours direct, les sombres et mystérieuses allégories que ses films, ses pièces de théâtre, ses poèmes comme ses romans, composaient. Rage et plainte concomitantes, donc, suscitées par la disparition du creuset existentiel, poétique et érotique de sa création : un monde d'avant l'Histoire, primitif, clos et préservé qui s'incarna par trois fois avant d'être finalement, et tragiquement, abjuré. Un monde périphérique, matérialisé en des espaces et des sonorités inédites, qui constituait l'exact contrepoint de l'univers dans lequel Pasolini était né, à l'approche du printemps 1922, quelques mois seulement après la création du Parti national fasciste et peu avant l'accession de Mussolini au pouvoir. De cet environnement naturel dont il ne se dégagait que progressivement, d'abord sur un plan strictement culturel avant que ne s'élabore une véritable conscience politique et que son antifascisme, rattaché plus globalement à une opposition à la figure du Père, n'acquière une dimension littéralement viscérale, la découverte de Rimbaud révéla l'insupportable sclérose. Et c'est en poète, avec « *les armes de la poésie* », que Pasolini imposa sa dissidence, par un geste étrange de re-



Sur le plateau de *Théorème*, 1968 (Angelo Novi, Cinematheque de Bologne)

tour . ses premiers poèmes, déjà, associaient une profonde mélancolie, suscitée par l'appartenance impossible au monde qu'il rêvait en l'écrivant, à une tension prospective et à un évangélisme tout imprégné de sensualité. Fasciné par la puissance expressive du dialecte du Frioul, terre dont était originaire sa mère, Susanna Colussi, Pasolini publia à compte d'auteur ses *Poésies à Casarsa* (Casarsa della Delizia, le village de sa mère) en 1942, qu'il dédia, « *par conformisme* », à son père, Carlo Alberto, lieutenant d'infanterie de l'armée fasciste, homme autoritaire et violent. Comme Ezra Pound avant lui dans d'autres lieux et dans la lignée de la grande poésie provençale, le poète de 20 ans exprimait son amour du « *mystère paysan, tranquille et sourd* » et réinventait le dialecte jusqu'à le hausser au rang de véritable langue littéraire. Ce premier recueil qui, en pleine vague hermétiste, imposa Pasolini sur la scène littéraire nationale alors même que le régime récusait toute présence dialectale comme facteur de désagrégation de l'unité nationale, s'affirmait donc comme résistance (au monolinguisme officiel, au processus d'homologation fasciste) – comme acte fondamentalement politique, *dans la langue même*, mêlant au

sentiment de la permanence mystique de ce « *pays d'orages et de primevères* » la beauté du « *rêve d'une chose* », de la lutte nécessaire, d'une révolution paresseuse où « *le futur est lent à venir* ».

Mais du Paradis, l'histoire dit que l'on sera chassé : expulsé du PCI (dont il fut un membre actif dès 1947) et de l'Éducation nationale pour « *indignité morale et politique* » après le scandale de Ramuscello (Pasolini est accusé de corruption de mineurs), il se réfugia à Rome en 1949. Choc et éblouissement : le monde sous-prolétaire des *borgate*, ces bidonvilles à la périphérie de la ville où s'entassaient les exclus du régime, méprisés ou ignorés par la Démocratie chrétienne comme par le Parti communiste, lui apparaît dans toute sa dimension érotique, violente, libre et païenne, telle « *une vie toute en muscles, retournée comme un gant, absolument dépourvue de sentimentalisme, dans des organismes humains si sensuels qu'ils en sont presque mécaniques* » Et il retrouve dans le *romanesco*, le dialecte romain, mélange de parlers régionaux et d'argot, la puissance vitale et expressive de la langue *minoritaire*. De cet ébranlement profond, la poésie cède le pas à la prose : ces corps si différents qu'ils lui semblent appartenir à une autre race, et à la-

quelle la pauvreté donne cette pâte si bouleversante, Pasolini les dépeint alors en romancier, récusant, par la « *construction massive et obsessionnelle* » de ses *Ragazzi di vita* (1955), toute lecture néo-réaliste, avant d'en donner une vision abrupte et sacrée en cinéma, avec *Accattone* (1961) ou *Mamma Roma* (1962). Le voici dès lors auteur à succès (international), et à scandale : avec le procès pour obscénité intenté contre les *Ragazzi* s'ouvre la longue persécution judiciaire dont il fera l'objet, même après sa mort (trente-trois procès de 1949 à 1977).

Mais le monde change, et l'Italie avec lui, qui passe, en quelques années seulement, d'une civilisation agraire et paléo-capitaliste à une nation industrielle au rayonnement mondial, avec de lourdes conséquences anthropologiques tragiques (immigration massive des Méridionaux afin d'alimenter à moindre coût les usines du Nord du pays, développement de la société de consommation et des industries culturelles) : « *hostiles / ces formes du monde qui, hier encore, / constituaient ma raison d'être* ». La doctrine évangélique dont s'inspirait *Le Rossignol de l'Église catholique* (1943-1949) – à laquelle il revient d'ailleurs magistralement en tournant *l'Évangile selon saint Matthieu* en 1964 – entre alors violemment en conflit avec l'idéologie marxiste, axée dès 1948-1949 autour de la découverte de Gramsci, et d'« *un monde qui devenait objet / non plus de mystère, mais d'histoire* ».

Vient pourtant le temps du désenchantement : « *une paix mortelle, et résignée,* » engloutit « *le naïf / et profond effort de changer la vie* », réduit le drapeau rouge à un chiffon à la « *couleur de sang fané* ». Écrit de 1953 à 1959, le recueil *Les Cendres de Gramsci* pleure la fin du rêve en mettant en scène un intellectuel aux prises avec ses contradictions : « *fasciné par une vie prolétaire / née bien avant toi, je fais ma religion / de sa joie, non de sa lutte / millénaire ; de sa nature, non de sa / conscience* ».

Et lorsque cette nature même disparaît, le désarroi devient immense. Absorbant les marges selon un processus littéralement génocidaire, cette nouvelle révolution capitaliste, consumériste et hédoniste – « *la première grande révolution de droite* » –, impose un modèle de vie unique : celui, déréalisé, de la bourgeoisie. Il suffit de savoir qu'elle est pour Pasolini le Mal absolu pour mesurer l'horreur de cette assimilation, qui répète les corps et en dégrade irrémédiablement l'innocence populaire. Alors, quand l'attraction irrésistible du Centre transforme le sous-proletariat et ses barbares adorés en fantômes blêmes et hideux, le Sud peut apparaître un moment comme un espace préservé (« *Afrique ! mon unique alternative* ») où retrouver la grâce d'une plèbe non encore corrompue par les valeurs mortifères du « progrès » et par l'histoire bourgeoise. C'est le temps des voyages, nombreux – Soudan, Guinée, Yémen, Inde... et celui d'un investissement passionné dans le cinéma qui, parce qu'il use de la langue de la Réalité, lui paraît répondre à cette nécessité impérieuse de résistance. Le cinéaste

s'oriente alors vers des modèles mystiques archaïques : Grèce ancienne (*Edipe roi* ou *Médée*), temps immémoriaux (*Porcherie*), par où convoquer un temps mythique et une race d'hommes désormais disparus, animaux solaires à la « *crasse aphrodisiaque* ». Son œuvre suggère alors un double déplacement, géographique et temporel, parce que le passé, « *l'univers archaïque, hiératique, clérical* » est « *la seule force contestataire du présent* », « *rationnel et pragmatique* ».

Pragmatique aussi sera la position de Pasolini, qui percevait jusqu'alors le rôle de l'art et de l'intellectuel selon la définition gramscienne de la culture nationale-populaire – une culture dont l'objectif était de s'adresser au peuple. Mais si le peuple devient masse, et la démocratie démagogie, il devient impératif de redéfinir les rôles : parce que « *le temps de Brecht et de Rossellini est révolu* », les productions pasolinienne s'affirment dès lors « *de plus en plus difficile(s), de plus en plus ardu(es) et de moins en moins populaire(s), au sens rhétorique du terme* ». Cette volonté de produire des œuvres inconsommables, rétives à toute instrumentalisation se déploie en des voies parallèles : d'abord par l'élaboration d'un « *cinéma de poésie* », apte à libérer « *les possibilités expressives étouffées par la traditionnelle convention narrative, dans une sorte de retour aux origines, jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires, des origines* ». Mais encore

« un poète / qui prononce des phrases de droite à partir / d'une extrême-gauche indéfinie / et qui pleure des États d'âme pour nous inexplicables ».



Pasolini dans la banlieue romaine, au début des années 50

Un homme dans la ville

Une exposition à Paris, du 16 octobre au 26 janvier, pour retracer les interactions entre Pasolini et Rome, berceau du cinéaste et de l'intellectuel.

La Cinémathèque française propose cet automne une vaste exposition consacrée aux rapports entre Pasolini et la capitale italienne. Le propos est à la fois simple et ambitieux : décrire « *les liens réels et imaginaires que Pasolini tissa avec Rome, ses points de rencontres, ses moments de rupture et de fuite, son regard, sa manière de réinventer la ville et sa périphérie, d'aller à la rencontre de ses habitants ou des pauvres ragazzi de Mamma Roma* ». Découpée en six chapitres, de l'arrivée à Rome un matin de 1949 jusqu'à la terrible nuit du 1^{er} novembre 1975, la vie de Pasolini s'égrène au long des rencontres, des créations et des lieux auxquels la riche documentation reproduite donne corps : les nombreuses archives (photographies, extraits de correspondance, textes inédits ou encore portraits de la main du cinéaste) permettent d'esquisser la « *vision fragmentée* » d'une œuvre et d'une vie magmatiques et hétérogènes, rétives à toute lecture univoque. Les témoignages de proches (de Bernardo Bertolucci à Ninetto Davoli, en passant par Dacia Maraini ou Ennio Morricone) viennent encore éclairer, sous un jour anecdotique – mais l'anecdote a ici tout son poids –, qui était Pasolini. Comment le petit intellectuel de province (si le terme a un sens dans l'Italie d'après-guerre) conquiert-il une place centrale

dans le paysage littéraire national dès les années 50 et 60 ? Comment l'enfant de Bologne fit-il de cette ville à la fois le centre et le levier de sa création, s'emparant des spécificités romaines (géographiques, culturelles, sociales et linguistiques) pour y visser sa vision d'un monde finissant sitôt que découvre ? S'il y a bien une « *Rome d'avant et d'après Pasolini* », il y a aussi un Pasolini d'avant et d'après Rome. Son arrivée dans la capitale inaugure en effet une période de misère, pourtant éclairée par le sentiment exalté que « *Rome est divine* ». Avec le poète Sandro Penna, il découvre la puissance érotique et sauvage de la ville, avec Sergio Citti, son guide dans la périphérie urbaine, la vitalité débordante du *romanesco* ou les physiologies de ces nouveaux barbares, qu'il enregistre patiemment (par écrit ou portraits photographiques) avant d'en faire la matière première de ses *Ragazzi di vita* ou de les ériger en visions hiératiques et poétiques dans *Accattone*. D'abord identifié comme un spécialiste de la poésie dialectale, dont il dirigea l'édition de deux anthologies, Pasolini se rapproche du milieu cinématographique justement par sa connaissance du mode de vie et du langage des sous-prolétaires. Dès 1954, il commence à travailler sur des scénarios de Soldati, Fellini ou Bolognini. Il se lie à Moravia, Morante

ou Gadda, rencontre celle qui sera son « *épouse non charnelle* », Laura Betti. Croise Bernardo Bertolucci dont il fera son assistant sur *Accattone* et à qui il confiera la réalisation de son premier scénario, *La commare secca*. En ce temps béni de l'effervescence culturelle, d'une *dolce vita* ou jeunes cinéastes, jeunes scénaristes, jeunes scénographes affirment une nouvelle esthétique, une nouvelle façon de retranscrire la réalité, Pasolini invente alors son cinéma, loin des conventions néoréalistes, en imposant « *une norme de simplicité expressive absolue* ». Mais les années 60 augurent d'une prise de distance violente, et d'une « *phase de désamour pour Rome et de ce qu'elle est en train de devenir et de représenter à ses yeux* ». Prise de distance physique, que matérialisent ses nombreux voyages à l'étranger et son isolement croissant au début des années 70, Pasolini rachète la tour de Chia, près de Viterbe – découverte durant les repérages pour l'*Évangile* – où, lors de séjours fréquents et solitaires, il élabore les visions apocalyptiques de *Petrole* et de *Salo*, jusqu'au matin de la mille et deuxième nuit où l'on découvre son corps massacre, sous le « *soleil antique / et toujours cruellement nouveau de Rome* ».

PASOLINI ROMA, Skira Flammarion / La Cinémathèque française, 264 pages, 250 illustrations, 35,50 €

À la Cinémathèque française

Une retrospective integrale et des documentaires autour de Pasolini (Ezra Pound, Laura Betti) du 16/10 au 02/12
Une journée d'études consacrée « au rapport du cinéaste aux villes, aux lieux et à leur histoire, aux territoires et à leurs marges » (28/10)
Un spectacle-performance de l'auteur de BD Davide Toffolo (auteur du roman graphique *Pasolini l'incontro*) et du trio Tre Allegri Ragazzi Morti (18/10)
Une lecture de *La Longue Route de sable* (25/10).
Le site Internet www.pasoliniroma.com propose également une immersion web dans la Rome de Pasolini > 51, rue de Bercy 75012 Paris

par l'invention d'un théâtre du Verbe, mystérieux et agressif. Et enfin par la dislocation croissante de la poésie.

Si *Les Cendres de Gramsci* (qui lui valurent le prix Viareggio 1957) ou *Le Rossignol de l'Église catholique* maintenaient encore un rapport formel intense à la grande tradition poétique italienne (Dante, Pascoli ou Leopardi), *La Religion de mon temps* (1961), et surtout *Poésie en forme de rose* (1964), acquièrent peu à peu une dimension rageusement instrumentale. Avec *Transhumaniser et organiser* (1971), l'ironie aidant, la poésie devient plainte liturgique de son impossibilité, s'énonçant même comme « *extraordinairement inutile* » : « *La condition de poète s'arrête / quand le rêve des hommes / s'effondre. et autres sont les outils / pour communiquer avec des hommes semblables* ».

Cette mue douloureuse, par laquelle Pasolini abandonne sa vieille peau de « *poète par ordination* » au profit du masque grimaçant d'un « *poète-parasite* », s'accompagne de prises de positions politiques paradoxales, qui le singularisent d'autant dans le pay-

sage littéraire et intellectuel italien. Son analyse du processus d'homologation en cours et de la confusion entre progrès et développement (« *Il n'est pas vrai que, de toute façon, l'on avance* ») le rapproche pourtant du marxisme critique de l'École de Francfort ou de penseurs comme Ivan Illich : ses prises de position, en ce sens conformistes, conservent pourtant une indiscutable singularité, liée à sa façon unique de les dire *en poète*. Mais Pasolini se rêve en prosaïste, s'enfermant peu à peu dans une opposition que d'aucuns considèrent comme systématique.

À partir de son analyse de la société de consommation comme Nouveau Fascisme, il assène sans ciller que le combat antifasciste « *traditionnel* » est une erreur historique et politique. Que la révolution estudiantine du long mai italien n'est que révolte « *mime-tique* », opinions « *automatiques* » ou « *désobéissance rhétorique* ». Que ces rebelles petits-bourgeois, ces « *fils-à-papa* », participent même au projet du Nouveau Pouvoir en accélérant le processus de sa mutation. Incapable de percevoir la part libératoire du mou-

Arrêts sur images

AVORTEMENT – « *La vie est sacrée, c'est évident · c'est un principe encore plus fort que tout principe démocratique.* » s'il s'opposait à l'avortement, qu'il considérait comme un homicide, Pasolini était néanmoins favorable à sa légalisation, pour des raisons « écologiques » (1), et au développement de la contraception

BALLE D'OR – En 1962, Pasolini est accusé de vol à main armée, de port abusif d'armes et de non-déclaration d'un pistolet : il serait entré dans une station-service avec gants et chapeau noirs, et aurait tenté de voler la caisse en menaçant le jeune pompiste d'un revolver chargé d'un projectile en or. Verdict : acquitté, comme de la totalité des procès intentés contre lui. On invente l'adjectif « pasolinien » pour désigner les garçons de « mauvaise vie ».

CALLAS – Sa sublime Médée. D'elle, Pasolini fit au moins quatorze portraits,

vement étudiant, en véritable « *mystique de la révolution* » (Ferdinando Camon), il se tient même, dans le poème « *Le PCI aux jeunes !!* », écrit en plein mai 68, du côté des flics, ces « *filis de pauvres (qui) viennent des banlieues, des marges des villes ou des campagnes* », prolongeant en une vision proprement raciste son déni de l'authenticité révolutionnaire à qui n'est pas prolétaire.

C'est pourtant peu dire encore de l'ambiguïté de ses positions. De Pasolini, dans ses *Écrits corsaires* : « *Quel pays merveilleux que l'Italie durant la période fasciste et immédiatement après !* ». Énoncer qu'il y est question d'un regret du fascisme serait un peu court : ce « *pays merveilleux* » n'est pas celui de l'injustice, des rafles ou des exécutions dont le prologue de *Salò*, bien plus tard, matérialisera le souvenir, mais bien plutôt d'un pays où les valeurs traditionnelles n'ont pas encore été balayées par l'entrée en « modernité », et dont la vision du Jardin médiéval, dans *Pétrole*, reconvoque les allégores (Obéissance, Patience, Résignation .. mais aussi Joie, Santé, Colère ou Violence). Conception bien peu marxiste que cette « *vision statique de la misère* » (Paul Magnette) qui fige une condition sociale inacceptable au nom d'une fascination pour le sous-prolétariat... mais puissance poétique de la vision : parce que « *la lumière / du futur ne saurait cesser un seul instant / de nous blesser* », peu importe en effet ce qui disparaît. Seul le mouvement de la perte est insupportable : « *ce qui pleure, c'est ce qui change, même si / c'est pour être meilleur* ». Traditionaliste, Pasolini ? Réactionnaire ? Plutôt « *un poète / qui prononce des phrases de droite à partir / d'une-extrême-gauche-indéfinie / et qui pleure des États d'âme pour nous inexplicables* ». Et qui va jusqu'à en appeler à une « *Droite sublime* », aux mots d'ordre « *Défends ! Maintiens ! Prie ! (...)* Prends sur tes épaules tout ceci » Que dire de cet appel ? Qu'il n'est pas crispation sur le Passé, mais reconnaissance de la nécessité d'un retour pour faire

peints comme il l'aimait avec des matières naturelles (pétales de fleurs séchées, vin, vinaigre). Il n'avait pas touché un pinceau depuis son départ pour Rome en 1949. Elle est la Maria à qui s'adresse le poète de *Transhumaniser et organiser*

FOOTBALL – Ardent tiffoso du club de Bologne, Pasolini fut, dit-on, un joueur hors pair. Sur son cercueil, en guise de drapeau, le maillot du capitaine de l'équipe italienne

GUIDO – Frère cadet de Pasolini, parti pour le maquis avec « *un revolver caché dans un livre* », il fut assassiné en février 1945 par des communistes d'obédience titiste lors d'un



Pier Paolo Pasolini et Ninetto Davoli

épisode peu reluisant de la tentative d'annexion du territoire frioulan par la Slovénié. Il avait 19 ans.

HOMOSEXUALITÉ – Bien qu'elle hante les premiers récits de Pasolini (elle est cette « *condamnation a vie* » dont témoignent *Actes impurs* et *Amado mio*), elle n'apparaît jamais dans son œuvre comme le levier d'une revendication. Pasolini ne fut jamais un militant de la cause homosexuelle, mais le défenseur enragé d'une tolérance *réelle* – car il est « *intolérable d'être toléré* » : « *Un rapport homosexuel n'est pas le Mal ou, pour mieux dire, il n'y a rien de mal dans un rapport homosexuel. C'est un rapport sexuel comme un autre.* »

LUCIOLES – Une image concrète qu'utilise Pasolini dans ses *Écrits corsaires*, évoquant la disparition de ces insectes lumineux provoquée par la pollution des campagnes italiennes consécutive à l'industrialisation.

« *survir les choses que l'on pleure (...)* ou reconstruire les défuntes / conditions qui les rendaient nécessaires ». Pensé comme réouverture de l'histoire, ce retour vaut pour un recommencement, et la réécriture possible d'une occasion manquée : « *Revenons en arrière, les poings fermés, et recommençons derechef. (...)* Pas de compromis. Revenons en arrière. Vive la pauvreté. Vive la lutte communiste pour les biens nécessaires »

Irrationnelle, cette position se révèle inacceptable et inacceptée, dans le contexte troublé de l'Italie des années 1960-1970, alors que s'étend une chape de plomb sanglante sur les velléités révolutionnaires et que le pays, au cœur d'enjeux géopolitiques plus grands que lui, se déchire à coups d'attentats orchestrés par le capital, les loges maçonniques, l'internationale fasciste. bien avant le processus de sanctification actuel, voilà Pasolini accusé de contestation automatique, de provocation gratuite, de lamentation lancinante et masochiste. Que penser de sa conception de la révolution, irrationnelle « *jusqu'au bout* » ? Dans une lettre à Allen Ginsberg, il s'interroge : « *Si la non-violence est une arme pour la conquête du pouvoir, n'est-elle pas, elle aussi, une forme de violence ? Et entre la tentation de la violence et la tentation du pouvoir, la seconde n'est-elle pas bien pire ? Toutefois, dans le même temps, la renonciation des justes, non seulement à la violence, mais encore à la conquête du pouvoir, n'équivaut-elle pas à laisser ce même pouvoir entre les mains des fascistes ? Que faire ?* ». Réponse pasolinienne en forme de troisième voie, qu'incarne Julian, dans *Porcherie* – , « *ni obéissant ni désobéissant* », « *ni soumis ni rebelle* » mais, les poings serrés, « *cataleptique et inconscient* », les poings serrés. Enfermé dans la radicale pureté de son refus, avant que la communauté, l'institution, l'organisation, n'en détruise l'authenticité. La révolution ? « *Pourquoi la réaliser quand on peut se contenter de la rêver seulement ?* ».

Quand de l'esquisser, en des gestes éphémères et répétitifs, de corps à corps, sur un lit d'herbes sèches et odorantes, au milieu de nulle

Mais il en fait un symbole, celui de la fin du monde paysan et de la victoire d'un nouveau totalitarisme, plus destructeur encore que le fascisme historique : alors que celui-ci n'a provoqué qu'« un enrégimentement superficiel, scénographique » des Italiens, le Nouveau Fascisme produit au contraire « un enrégimentement réel, qui a volé et changé leur âme ».

MAGNANI – Une erreur de casting. Pasolini regretta ce choix de l'actrice pour incarner *Mamma Roma*, au titre que, reconnue et petite-bourgeoise, la Magnani ne pouvait s'intégrer à la qualité de réalité garantie par le recrutement d'acteurs non professionnels et (sous-)prolétaires.

NINETTO – Le messager, l'innocent, le rire chantant. Ce jeune Calabrais sautillant rencontré sur le tournage de *La Ricotta* en 1963 accompagna Pasolini dans une longue relation amoureuse et cinématographique

jusqu'en 1971 – date de son mariage, perçu comme une réintégration à l'ordre bourgeois. *Le Dada du sonnet* en relate la plainte douloureuse.

PELOSI – Surnommé Pino la grenouille, Giuseppe Pelosi a 19 ans lorsqu'il est condamné à neuf ans de prison pour l'assassinat de Pasolini. Malgré les multiples incohérences de l'instruction et ses récentes déclarations quant à la participation de trois hommes à l'accent sicilien au massacre, il reste encore aujourd'hui le meurtrier officiel du poète.

SUSANNA – Elle est la mère éplorée de son Christ crucifié dans *L'Évangile*, et la fossoyeuse accablée de Laura Betti dans *Théorème*. Susanna Pasolini fut le grand amour de Pier Paolo, avec qui elle vécut jusqu'au bout : « *Tu es ma mère et ton amour est mon esclavage.* »

VITALITÉ – La seule chose qui reste

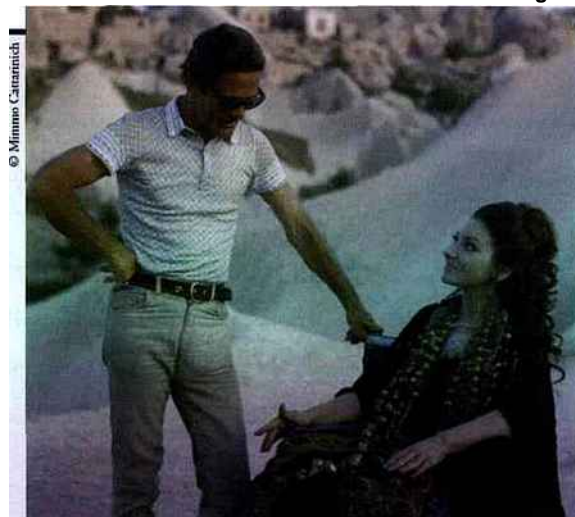
part, dans une fusion sensuelle et momentanée avec l'autre. On sait la sexualité de Pasolini risquée, nocturne, errante. Sait-on le potentiel érogène de ces corps différents, justement parce qu'ils sont d'une autre classe ? La promesse de connaissance qu'ils incarnent ? La capacité de l'étreinte à supprimer, un instant, la distance constitutive qui sépare le bourgeois de la Réalité, « *qui est toujours quelque chose d'immense* » ? et sa tragique culpabilité « *d'être ce qu'il est* » ? Lieu et moyen de résistance à la massification, assimilé au sacré dans *Théorème*, célébré dans *La Trilogie de la vie* (*Le Décaméron, Les Contes de Canterbury, Les Mille et une nuits*), se teinte pourtant d'une coloration plus tragique dans les dernières œuvres : des corps-objets de *Salò* à la scène du terrain vague de la via Casilina dans *Pétrole*, des dernières poésies s'élevant ce refrain entêtant, « *Ce qui est différent n'existe pas.* » Seule, la solitude.

Bien vite close, la parenthèse enchantée de *La Trilogie de la vie* ! Ultime et flamboyante présence de la culture populaire (italienne, anglaise, arabe) dans l'œuvre de Pasolini, ces trois films lumineux exploraient, pour le réinventer, l'espace perdu de la liberté – de raconter, de jouir, de créer –, et Pa' de filmer énamouré le désir sans fin, la jeunesse éternelle, le pouvoir révolutionnaire de l'Éros toujours dressé contre le monde vieillissant. Une fuite face à l'inevitable dégradation ? La *Trilogie* était le dernier rêve, destiné à faire revivre un monde archaïque et mythique, « *le monde de (s)a naïveté* », profondément aphrodisiaque. Le dernier rêve, mais un rêve politique, dont Pasolini espérait la force agissante *au présent* – en l'occurrence sa capacité à affirmer la puissance idéologique du sexe, là, « *justement là, dans cette bite énorme à l'écran* », en tant qu'ultime espace d'opposition à la déréalisation croissante de la réalité. Un rêve sans lendemain, bien vite instrumentalisé par l'industrie cinématographique qui y trouva un filon (pornographique) à exploiter : dès lors *abjuré*. « *S'asseoir, (en effet), il ne faut pas y compter* » : un poète debout, Pasolini, et en marche, pour qui le déplacement – que Barthes définissait comme le fait de « *se porter là où l'on ne vous attend pas, ou encore et plus radicalement, (d')abjurer*

ce qu'on a écrit (mais non forcément ce qu'on a pensé) lorsque le pouvoir grégaire l'utilise et l'asservit » – s'avéra l'unique façon de rester armé face aux mutations du pouvoir et de maintenir, jusqu'au bout, la possibilité d'un engagement réel – en élaborant sa propre langue révolutionnaire, par déconstructions successives, en œuvrant, quel qu'en soit le prix, de l'intérieur même du système lorsque celui-ci a tout absorbé, en perpétuant quoi qu'il en soit la possibilité et les conditions du refus, lequel, « *pour être efficace, (...) ne peut être qu'énorme et non mesquin, total et non partiel, absurde et non rationnel* ».

Au milieu des années 1970, alors que les dernières traces de son *Italieta* adorée – l'Italie pauvre et sous-prolétaire aux sublimes accents dialectaux, pas celle des « *gendarmes* » – achevaient leur inexorable disparition et que s'imposait, sans plus de retour possible, une modernité littéralement infernale, Pasolini donnait, *pour en finir*, ce diamant noir que reste, aujourd'hui encore, *Salò*, parabole glacée d'une société contemporaine définitivement pervertie par l'hédonisme et le *consumismo*, ou encore *Pétrolio*, son jumeau littéraire, roman-monstre traversé de visions apocalyptiques sur lequel il travaillait au moment de son assassinat et dont les six cents pages effectivement écrites (sur les quelque deux mille prévues pour cet immense projet) ne furent publiées que dix-sept ans après sa mort. Nourries par l'horrible rationalité des *120 journées* de Sade et la conscience obsessionnelle de la permanence du fascisme dans la société italienne, ces deux œuvres imposent, par le texte ou l'image, la vision radicale et cauchemardesque de l'artiste sur l'horizon bouché du présent ; et elles attestent, définitivement, d'un ultime déplacement de Pasolini, dans sa vie comme dans son œuvre : « *Je suis en train de m'adapter à la dégradation et d'accepter l'inacceptable. Je manœuvre pour réorganiser ma vie. Je suis en train d'oublier comment étaient les choses avant. Les visages aimés d'hier commencent à jaunir. J'ai devant moi, peu à peu sans plus aucune alternative, le présent.* »

Valérie Nigdélian-Fabre



© Mimmo Cattarini
Avec Maria Callas, sur le tournage de *Médée* (1969)

lorsque tout s'est irrémédiablement dégradé. Dans *Poésie en forme de rose* : « *Mon dieu, mais alors qu'est-ce que / vous avez à votre actif ?...* » / « *Moi ? - Jun bégaiement, infâme, / je n'ai pas pris mon optalidon, voix tremblante de gosse malade / - / Moi ? Une vitalité désespérée.* » »

Un refus « énorme et non mesquin, total et non partiel, absurde et non rationnel ».

DOSSIER PIER PAOLO PASOLINI

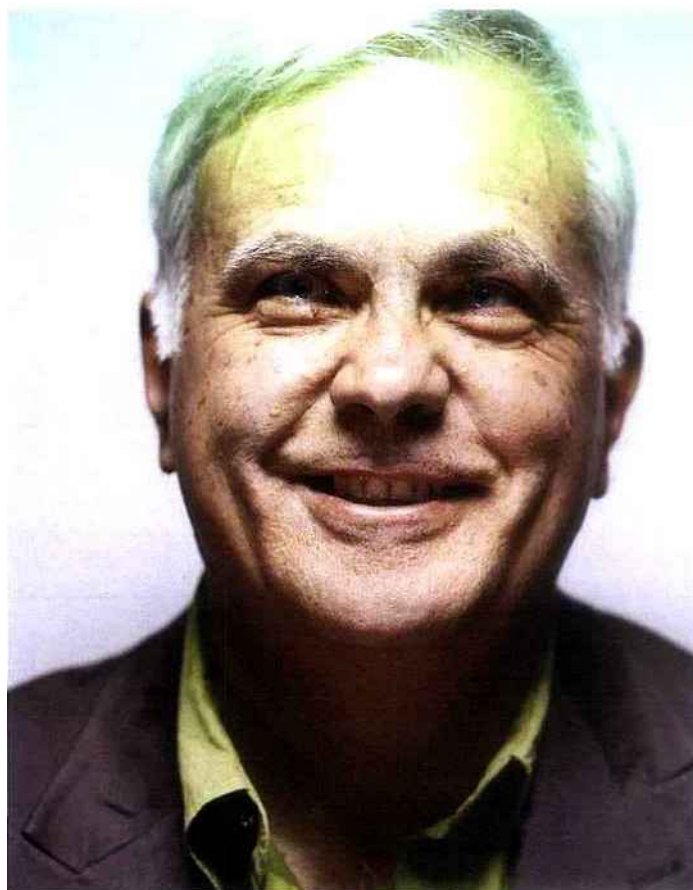
Si personnelle qu'elle fascine, ou agace... Plongée au cœur d'une œuvre complexe tiraillée entre passion et idéologie, qui traversa trente ans de l'histoire italienne.

Mécanique du désir

Aller au-delà du personnage, du saint, de la mise en scène. Dépasser la tentation hagiographique ou victimaire. Tenter de penser Pasolini comme un problème, vivant. Avec Philippe Di Meo, traducteur de *La Nouvelle Jeunesse* (mais aussi de Manganelli, Zanzotto ou Gadda), voyage aux confins de l'enfer et du paradis pasoliniens, au cœur des contradictions d'une œuvre et d'un homme tout à la fois obscurs et lumineux qui, plus que d'entrelacer son drame personnel au drame historique, tenta de conférer au premier la valeur universelle du second.

Vous avez traduit *La Nouvelle Jeunesse*, un recueil écrit en 1975 où Pasolini reprend, selon un effet de miroir déformant, un autre recueil, écrit, lui, en 1953, et intitulé *La Meilleure Jeunesse*. Ce texte à la fausse symétrie est peut-être la meilleure façon d'entrer dans l'œuvre poétique de Pasolini...

On voit souvent Pasolini d'abord comme un intellectuel engagé ou un cinéaste. Sa médiatisation, par la simplification outrancière et commode qu'elle implique, en a fait un « personnage », et même une sorte de stéréotype. Chez les intellectuels eux-mêmes, cette approche fait la plupart du temps l'impasse sur l'œuvre littéraire, pourtant prodigieusement riche. Parce que ce texte conjugue le début et la fin d'un homme et d'une œuvre, inséparables l'un de l'autre, *La Nouvelle Jeunesse* donne un raccourci saisissant du parcours humain, poétique et littéraire de Pasolini. C'est en outre un livre unique dans les annales de l'histoire littéraire, puisqu'il consiste en la réécriture minutieuse, en 1975, de *La Meilleure Jeunesse*, paru en 1953. Tout ce qui y était paré d'un signe positif se voit attribuer un signe négatif dans la seconde version ; à la louange idéalisante et enjouée des débuts succède l'amer désenchantement de la fin : « sur les lèvres de rose et de miel » devient ainsi « sur tes lèvres de fiel et de merde ». Mais la rédaction la plus récente ne se substitue pas pour autant à la plus ancienne : seule l'optique a changé. Il ne s'agit donc pas du remaniement



Philippe Di Meo

classique d'un texte, ni même de sa correction, mais bel et bien de la juxtaposition de deux textes qui s'excluent l'un l'autre, tout en se complétant, d'une certaine façon : dans cette disposition des textes, il y a à la fois sacralisation du premier état, par sa réfutation blasphématoire, et caviardage destructeur de l'abandon lyrique initial. *La Nouvelle Jeunesse* est donc le démenti de *La Meilleure Jeunesse*, d'un temps irrémédiablement enfui. Deux vérités, deux temporalités se côtoient, mais entre ces deux moments, le poète se révèle incapable de choisir : c'est tout son drame, de sorte que le point de vue pertinent est précisément suggéré par la structure bifide du volume. La vérité n'est décelable dans aucun de ses volets, mais se donne pour interstitielle et renvoie à un troisième livre, potentiel, non écrit – sinon *in absentia* –, secrété par l'apposition de ces deux états d'un même texte. La somme des deux versions campe une figure de l'impossible conjugaison de la pulsion et de la forme : le conflit de la nature et de la culture s'y révèle particulièrement intense, et des plus productifs sur un plan symbolique.

Quelles sont justement les difficultés auxquelles vous avez dû vous affronter, d'autant que ce texte bilingue confronte le frioulan, une langue quasi inventée, par laquelle il cherchait – comme avec le cinéma plus tard – à dire le réel en effaçant toute médiation, à l'italien moyen, langue instrumentale et dédiée à la communication ?

Oui, une grande partie du texte est écrite en frioulan. C'est d'ailleurs l'un des mérites de Pasolini d'avoir reconduit le dialecte dans la grande tradition poétique italienne après les prestigieux précédents du XIX^e siècle, Carlo Porta et Giuseppe Gioacchino Belli, pour ne citer qu'eux – ce que n'a pas manqué de relever un fin critique comme Gianfranco Contini. Pasolini y réinvente un dialecte illustre contre les poncifs localistes, fasciné qu'il est par ce dialecte rhéto-roman particulièrement expressif. Il tient là cette langue nouvelle recherchée par tant de poètes. Dans l'édition originale, bilingue, Pasolini assure lui-même la traduction de ses vers frioulans en italien : critiquée par Contini, cette traduction édulcore parfois certains passages, que Pasolini jugeait sans doute trop crus une fois extraits de l'opacité du dialecte frioulan. Le mot « masturber », par exemple, n'est pas repris dans la version italienne... Pour ma part, j'ai suivi le texte frioulan, aidé en cela ponctuellement par Nico Naldini, le cousin poète, notamment. Il faut aussi signaler que, si la mémoire littéraire du frioulan est mince, des schémas poétiques opèrent néanmoins, ceux de la tradition lyrique occidentale, comme le révèle l'exergue emprunté au troubadour Peire Vidal et la revendication du félibrige provençal. L'inspiration, inactuelle, est déclinée dans la fraîcheur d'une langue autre : voyez l'un des plus beaux poèmes du recueil, « L'enfant mort », par exemple. Sans cette expérience, Andrea Zanzotto eût-il écrit à l'occasion en dialecte ? Probablement pas.

Vous avez dit, et écrit, que *La Nouvelle Jeunesse* pouvait être lue comme « la poétique de *Pétrole* ». En quoi ces deux textes vous paraissent-ils frères ?

À la fin de sa vie, l'écrivain et poète, qui se revendique sans complexe comme « antimoderne », est à la recherche d'une forme. Il tâtonne avec le talent qu'on lui connaît, écrivant et réécrivant à partir des classiques, dont Dante (avec *La Divine Mimésis*) et même Luther (avec *Les Lettres luthériennes*).

L'érosion de la forme classique ne procède pas chez lui d'une réflexion purement littéraire, même si sa culture était notoirement très vaste, mais bien d'une crise existentielle. comment en effet rendre compte de ses pulsions, du plus intime de son vécu, dans un monde qui n'était plus celui des années frioulanes du second après-guerre ? *Pétrole* représente, à l'enseigne de la dualité, l'une de ses tentatives les plus audacieuses pour regrouper en un seul livre tous ces thèmes. De cette expérience nous est seulement parvenu un manuscrit extrêmement dense, à l'état de projet diversément élaboré, qui mêle les fils narratifs autour d'un personnage à la fois un et double. Cet inachèvement formel particulièrement expressif reprend, dans un autre genre et un autre langage, les thèmes développés dans *La Nouvelle Jeunesse*, œuvre *a contrario* menée à son terme. Mais une même pulsion de régression commande ces deux ouvrages – la pulsion de toujours, celle qui est au centre de son œuvre, sans cesse reconduite car jamais coulée dans une forme satisfaisante. Pasolini est incontestablement un régrédient sur le plan psychologique : peu l'avaient compris avant la publication de *Pétrole*, qui constitue à cet égard une vaste encyclopédie de figures de la régression – la plus suggestive étant cette vision d'un sillage de comète traversant le ciel, tel un jet spermatique cosmique. En tant qu'esquisse, cette œuvre résume l'univers symbolique pasolinien de façon exhaus-

sive, avec citations de Ferenczi à l'appui, le théoricien de la notion de régression psychologique qui fascina très tôt le jeune Pasolini – la *Correspondance* des années frioulanes ou *Actes impurs* l'attestent avec éloquence. Ce qui demeure diffus dans *Pétrole* se trouve alors concentré dans *La Nouvelle Jeunesse* : la négation narcissique radicale du temps devient intenable, au même titre que l'idéalisation – et l'altérité – des laissés-pour-compte et des plèbes occidentales ou du tiers monde : la réalité que fuit Narcisse-Pasolini fait, elle aussi, dramatiquement retour comme violence formelle. Il faudrait réfléchir à cet aspect de l'avenir pasolinien conçu comme retour – qui plus est un retour impossible.

Comment comprendre ce retour ultime au roman, justement, avec *Pétrole*, un genre que Pasolini avait abandonné depuis la

« Une pulsion de régression au centre de son œuvre, sans cesse reconduite car jamais coulée dans une forme satisfaisante ».

publication d'*Une vie violente* (si l'on exclut le cas particulier de *Théorème*) au profit de la poésie ou du théâtre, du cinéma ? Ce retour à une forme « traditionnelle », en pleine fureur néo-avant-gardiste (théorie, déconstruction), peut-il être perçu comme « réactionnaire » ?

Dans le long terme, on est toujours le « réactionnaire » de quelqu'un ! Avec

Pétrole, nous ne sommes pas en présence d'un roman classique, si de roman même il s'agit, pour autant que nous puissions en juger. Il est difficile de savoir ce que le texte eût été, à supposer que Pasolini ait pu l'achever, car sa thématique est éminemment circulaire, et donc en contradiction avec la linéarité que le genre suppose. Sa matière est un écheveau foisonnant et hirsute, qui poursuit l'exhaustivité des associations analogiques induites par les figures de la régression psychologique. Dans l'état dans lequel il nous est parvenu, la forme roman est seulement postulée – elle n'est pas réalisée. Ce qui transparait sous cette sorte de squelette du genre romanesque, c'est seulement un chant choral polyphonique en prose, toujours recommencé, sur la division et l'unité d'un je, sa traversée de l'histoire et son éros : le mouvement est musical. De la légende des Argonautes à l'évocation du monde placentaire marin, jusque dans le nom du protagoniste Di Tetus, ce chant est la quête d'une figure symbolique apaisante comme idéalisation possible d'une stridente pulsion régrédiente.

Pasolini déclarait à Jean-André Fieschi, dans *Pasolini l'enragé* (1966), qu'il était « un véritable diable – pas un faux diable comme Sanguineti ou la néo-avant-garde ». Quels étaient justement ses rapports aux *Novissimi*, au *Gruppo 63* et à la question de la « nouveauté » littéraire ?

En l'état, ce magma qu'est *Pétrole* dame le pion au *Gruppo 63* qui, plutôt qu'une avant-garde, était une arrière-garde éclosée une cinquantaine d'années après les avant-gardes historiques ! Avec de petits procédés de laboratoire qui n'atteignent pas à la démesure de *Pétrole*... Le *Gruppo 63* a de plus constitué une forme d'institutionnalisation de l'avant-gardisme comme posture d'édifice financée par la grande industrie culturelle italienne. son congrès de fondation ne s'est-il pas déroulé dans une banque de Palerme, et aux frais de cette dernière ? « *Vrai diable* », Pasolini l'était bien, avec ses qualités et ses aspérités. Chez lui, l'homme et l'œuvre se confondent, s'imbriquent et s'indifférencient relativement. Le « je » littéraire n'est pas un « autre », mais il ne peut apparaître que comme texte littéraire, avec tout le corollaire des mutilations éventuelles que cela comporte. Avec *Pétrole*, Pasolini essaie de se

prévaloir d'une bonne part des traditions littéraires pour servir son dessein autobiographique, la fameuse « *autobiographie en public* », d'une très grande crudité, d'aveux transversaux en transpositions diversement sublimées, provisoirement apaisantes. Nous sommes loin des exercices scolaires du *Gruppo 63*, d'où émerge à mon sens une seule personnalité : Edoardo Sanguineti.

Mais si Pasolini n'était pas « moderne », était-il pour autant classique ? Comment la tradition littéraire venait-elle nourrir sa création ?

Nul ne crée *ex nihilo*. Si Pasolini est un classique à ses débuts, notamment dans l'attitude qui est la sienne vis-à-vis de l'écriture, il innove dans le même temps au sein d'une tradition dont il n'entend pas sortir. Il transporte et transcrit la tradition dans le frioulan, par exemple. Il plie des figures empruntées à la tradition, celle de Narcisse en tout premier lieu – on ne le répétera jamais assez – pour élaborer des poèmes, bâtir des récits qui ne doivent finalement que peu de choses au contexte dont il les extirpe. Le moteur de son écriture est une homosexualité particulière – pour étrange que cela puisse paraître, Pasolini désirait pour partenaires des hétérosexuels – vécue tout à la fois de façon exaltante et coupable. Mais Pasolini écrit aussi pour s'accepter, et se faire accepter, d'où le thème peu classique de l'autobiographie au sein d'une culture italienne qui l'a presque toujours boudée – le néologisme « autobiographisme » serait plus correct. Au fil du temps, la tradition vient styliser cette pulsion d'une force prodigieuse : s'il stylise et idéalise à partir d'un fonds commun, ce faisant Pasolini crée des formes d'une intensité rare, qui ne doivent finalement à la tradition que leurs ornements.

La tension qui traverse l'ensemble de son œuvre (entre Marx et Christ, entre sensualité et mysticisme, entre raison et pulsion) est une dialectique sans synthèse, sans dépassement, sans apaisement possibles. La violente irrationalité de l'œuvre peut-elle simplement être pensée ? Ne confine-t-elle pas à l'aporie ?

Vous touchez là à quelque chose d'essentiel. L'impossible synthèse de la dissémination d'une pensée et des pulsions d'un corps, lui aussi écartelé. Il faudra, par parenthèse, et sans voyeurisme, aborder le thème de la sexualité du dernier Pasolini, où l'innocence avait peu de part. Pasolini procède par analogies déconcertantes, qui se révèlent euphonsantes en diable et jouent comme une drogue sur le jugement du lecteur, d'emblée séduit par l'agilité des courts-circuits sémantiques induits et la robustesse de l'expression. Cette santé rhétorique dissimule cependant aussi, à l'occasion, la fragilité d'une pensée par trop sinueuse, et parfois inutilement provocatrice. La dimension pulsionnelle prend souvent le pas sur la subtilité intellectuelle, la charge affective contamine la pensée, l'opacifie : un critique tel Asor Rosa l'a par exemple, et non sans raison, taxé de populisme...

Cette idéologie conçue comme une « passion » permet de mesurer la distance de plus en plus grande qui se creusait entre l'idéal rural immémorial, envisagé comme un Éden, et la réalité de la société italienne (occidentale) abhorrée du temps. D'où sa quête d'un espace et d'un temps selon son cœur, dont les critères pertinents étaient l'archaïsme social, l'altérité, la marge. Des identifications parfois simplistes viennent comme une tentative de géométriser pulsion et pensée : le prolétariat agncole du Frioul, identifié au « peuple », prend la place qu'occupait le prolétariat dans l'œuvre de Marx – que Pasolini n'a pas ou peu lu ; ce même « peuple »

vient ensuite s'incarner dans le sous-prolétariat romain, puis dans le sud de l'Italie – le Frioul avait entretemps fait sa révolution industrielle – et enfin dans le tiers monde. Pourtant, contradiction sur le plan logique et irrationalité de la pensée n'interdisent pas une cohérence extraordinaire et imparable sur le plan purement autobiographique, symbolique et littéraire : ce dernier l'emporte toujours chez Pasolini, sur tout ce qui lui est extérieur. Tous les emprunts, idéologiques y compris, sont subjectivisés et idéalisés afin de tenir le seul discours qui importe : le sien.

En bon Narcisse, Pasolini refuse l'universalité et ne connaît qu'un seul critère de jugement. Lui-même, comme grumeau de pulsions à fleur de peau. Alors, s'il y a bien aporie sur le plan des idées, il faut reconnaître que cette même aporie a seule autorisé des créations peu banales, telles *La Nouvelle Jeunesse* ou *Pétrole*, ou encore, parmi tant d'autres, le court-métrage *Che cosa sono le nuvole* ? L'abandon à l'irrationnel, le « *sacrificio dell'intelletto* » étaient-ils le prix à payer ? Le seul jugement qui vaille est celui rend compte de la cohérence interne de l'œuvre. Narcisse ne tourne-t-il pas le dos au monde pour se complaire dans la contemplation de ses démons, entre l'être, le paraître et le refus d'être ?

Peut-on dire que le cinéaste et l'intellectuel ont pris, vers la fin de sa vie, le pas sur le poète ? Alors que sa poésie était très largement saluée et reconnue dans les années 1950 et 1960, ses derniers recueils, *La Nouvelle Jeunesse* ou *Transhumaniser et organiser* ont été publiés dans le silence le plus complet de la critique – jusqu'à pousser Pasolini à cet exercice périlleux qu'est l'auto-recension. Et si l'on a beaucoup parlé de *Pétrole*, c'est sans doute pour de mauvaises raisons (le scandale des scènes très crues du terrain vague de la via Casilina, son enquête très précise sur la corruption du pouvoir, l'ENI, l'assassinat d'Enrico Mattei...). Comment expliquer ce revirement, cette incompréhension ? Serait-ce que « *l'homme n'a qu'une seule époque dans sa vie* » (*Poésie en forme de rose*) ?

Oui, le cinéaste et l'intellectuel ont effectivement pris le pas sur le poète. Le cinéma interdisait le plus souvent la continuité du travail poétique, et Pasolini est devenu un agitateur d'idées, très médiatique. L'irrationalité de ses positions sur les « thèmes de société », où l'imagination avait une grande part, la pulsion érotique pas moins, lui avait valu beaucoup d'ennemis, qui pouvaient également lui reprocher d'avoir utilisé tout à tour le Parti communiste italien et la grande presse libérale pour bâtir sa carrière – comme lui-même a été utilisé par eux, jusqu'à être coopté, à la fin de sa vie, par le grand journal milanais *Il Corriere della sera*, le titre le plus prestigieux de la presse italienne. Se croyant le plus fort, il a accepté ce rôle.

Walter Siti, l'éditeur des *Œuvres complètes* de Pasolini chez Mondadori, éclaire pour partie le rejet dont Pasolini a fait l'objet, et qu'il a parfois plus ou moins inconsciemment suscité : son agressivité, ses approximations, ses injures *ad hominem*, son exhibitionnisme dûment revendiqué, sa volonté de généraliser des pulsions personnelles, son recours insistant à l'analogie n'y sont pas pour rien... Ne condamnait-il pas les « gays » (c'est le terme, pour lui méprisant, auquel il a recouru) et l'avortement, tout en faisant l'éloge des policiers de 68, pour ne citer que quelques exemples ? L'œuvre du polémiste contient néanmoins des fermentations à ne pas sous-évaluer, sur tout ce qui concerne l'abaissement du langage par exemple. Et l'idée selon laquelle le développement des forces productives ne rime pas nécessairement avec un progrès humain. Pasolini s'est-il égaré dans son labyrinthe ?



Pier Paolo Pasolini à Testaccio (Rome), en 1959

En ce sens, le magmatique et labyrinthique *Pétrole* rend bien compte de l'œuvre dans son ensemble : n'y tourne-t-on pas continuellement en rond, sans pourtant jamais s'y ennuyer tant les variations et inventions superposées ou juxtaposées sont nombreuses, originales et captivantes ?

Au sujet de la Casilina, je veux dire que cette scène est fondamentale. Dédoublé en femme, le personnage s'y offre à une ribambelle de jeunes hommes trop heureux de l'aubaine. Cette femme, à la fois figure de l'auteur et part féminine de son personnage, étreint l'herbe pelée du pré sur lequel se déroulent les accouplements : c'est à l'évidence une scène régrédiente d'une très grande beauté, dans laquelle le personnage étreint en fait Gaïa, la Terre-Mère, plus que ses partenaires occasionnels. L'exploitation scandaleuse de ce passage n'y change rien : on en a fait une lecture hyperréaliste, là où il aurait fallu saisir une métaphore, certes sous-jacente, mais lumineuse. Comme le rappellent par exemple Emanuele Trevi¹, et d'autres avant lui, l'« enquête précise » sur la corruption du pouvoir se borne en fait à un *cut-up* de la presse du temps (de l'hebdomadaire *L'Espresso* notamment) et d'une biographie d'Eugenio Cefis, dirigeant de l'ENI (la société italienne d'hydrocarbures). Mais ce n'est que périphérie de l'œuvre, comme métaphore ou allégorie : le centre est bien la pulsion de régression.

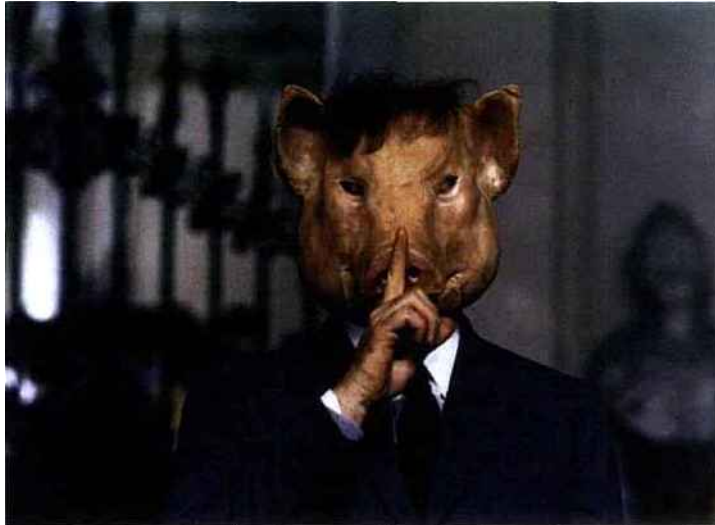
Il est vrai aussi qu'avec Zanzotto, Pasolini est l'un des critiques italiens parmi les plus brillants, les plus originaux de l'après-guerre. Ses auto-recensions sont autant des déclarations de poétique que de véritables comptes rendus : la prouesse n'est pas

mince. Avec ce procédé de l'auto-recension, Pasolini innove encore une fois en théâtralisant son œuvre – bien qu'il ne soit jamais resté longtemps derrière son œuvre : il a très tôt mêlé vie et œuvre en un tout inextricable, désirant plus ou moins consciemment faire de sa vie une œuvre d'art implicite, à la manière d'un D'Annunzio ou d'un Malraux, mais de façon nouvelle encore une fois. Rageusement. Il suffit de songer aux photographies qui devaient être intégrées dans *Pétrole*, où il apparaît nu. Parce qu'il traversait une crise existentielle qui se révéla létale ? Parce qu'il refusait la séparation du public et du privé ? Ce fut probablement sa force et sa faiblesse : on ne lui pardonna ni l'une ni l'autre.

Pasolini parle de la poésie comme d'un mythe « qu'il fallait démystifier (...) en (la) ramenant (...) à des formes utilitaires ». Ses dernières œuvres (littéraires et cinématographiques – songeons bien sûr à *Salò*) sont des œuvres-limite. Au-delà du scandale, que nous disent-elles, sinon son « affirmation têtue, et presque solennelle, de l'inutilité de la poésie » et de la figure de l'artiste comme « contestation vivante » ?

Il s'agit visiblement d'une déclaration en forme d'excuse et d'autojustification ! Et d'un jugement cruel sur la poésie qu'il désigne ainsi... Comme dans beaucoup d'œuvres, il y a chez Pasolini des chutes de qualité, notamment après *Les Cendres de Gramsci* : pourquoi ne pas le dire ? Accaparé par le cinéma, il manque alors de temps pour élaborer des œuvres aussi fortes qu'au début et à la fin de son parcours, et même s'il tente d'innover en parlant de poésie au téléphone, de poésie de meeting et autres trouvailles,

qui se révèlent être parfois des expédients, il y a un indéniable abaissement qualitatif et tonal de la plupart des œuvres du milieu de sa vie. Le thème de l'« inutilité de la poésie » est par ailleurs un thème traditionnel, tout particulièrement au XX^e siècle, que Pasolini a fortement ressenti à la fin de sa vie. De poète marginal raffiné qu'il était, il est devenu un personnage public d'une audience enviable : s'est-il laissé griser par ces possibilités d'expression considérables ? S'est-il abandonné ? Au reste, il n'est pas exceptionnel que les poètes et les écrivains modifient leur rapport à l'écriture au fil du temps : ce fut le cas de Pasolini à plusieurs reprises au cours de sa carrière. Ses dernières œuvres affrontent en effet des limites. Pour le meilleur et pour le pire. Pour moi, *Pétrole* est le meilleur, et *Salò* le pire : je n'aime pas ce film glacé, à la direction d'acteur faible, et dont la métaphore, ou analogie, centrale (le sadisme comme fascisme) me paraît réductrice, presque comique. La scène essentielle du film, très brève, est selon moi la première : un jeune cycliste y longe un canal d'irrigation dans une campagne d'une splendeur primordiale. C'est le monde paysan, désormais enfoui dans le passé, auquel Pasolini était viscéralement lié. Ce paysage et ce bel innocent à vélo symbolisent l'idéal qui dément l'enfermement métaphorique qui suit, voué quant à lui à incarner un monde moderne haï.



Porcherie, 1969

La barbarie ? « Le mot le plus beau du monde ».

Après avoir été contesté, critiqué, Pasolini est aujourd'hui littéralement sanctifié en Italie. Il est devenu une référence culturelle pour tous, de l'extrême gauche jusqu'à la droite. Récupéré, Pasolini ? Intégré par le système qu'il

dénonçait et dont il représentait la mauvaise conscience – Emanuele Trevi, dans son *Quelque chose d'écrit*, le définit « comme un grand culpabilisateur, comme un doigt pointé » ?

Étrangement, Pasolini a été sanctifié *post mortem*. Il sert le plus souvent à entretenir la nostalgie du monde rural dont, pour l'essentiel, la petite-bourgeoisie italienne est issue. Cette partie de la société est surtout friande de la notion d'« homologation », c'est-à-dire de la transformation de cette société rurale, typiquement italienne, en société de masse internationale anonyme. Pasolini est devenu une sorte de « supermarché idéologique », de lieu commun, pour tout le spectre idéologique et politique. Récupéré ? Il faudrait entreprendre une analyse à ce propos afin de savoir ce qui a été intégré et ce qui demeure refusé. Grand culpabilisateur ? Pasolini l'a été, tout en se vivant dans le même temps comme le coupable d'un crime collectif qui pourtant le lésait personnellement. Mais n'a-t-il pas confondu son bénéfice personnel et les conditions de vie réelle des paysans frioulans, puis des plèbes du tiers monde – et paré les haillons de ces autres

classes que la sienne des accents d'une Arcadie paradisiaque ?

À Jean Dufлот dans ses entretiens, Pasolini disait que le mot « barbarie » était « le mot le plus beau du monde », car il portait « la grâce de l'altérité ». La quête de cette grâce, n'est-ce pas là tout Pasolini ?

Cette phrase nous transporte au cœur de la problématique du dernier Pasolini. Son affectivité l'entraînait vers l'obscurité du désir et le primordial, alors que son éducation – laïque, il faut le souligner – et sa très vaste culture classique le portaient au

contraire vers l'ordre et l'altruisme, vers une certaine rigidité, et une certaine culpabilité également. Nul hasard si son frère cadet, produit d'une même éducation, sacrifia sa vie dans l'aventure de la Résistance ! Pasolini dit « barbarie » pour désigner le non-codifié d'une liberté envisagée comme un au-delà des normes reçues en héritage à travers la famille et la culture. La « barbarie » est aussi le champ de toutes les expérimentations transgressives – un envers possible de l'éducation endurée. Son

œuvre cinématographique, notamment, l'illustre pleinement, de *Théorème* à *Médée* ou *Porcherie* – *Salò* exclu. C'est aussi le cas dans toute la partie de l'œuvre littéraire la plus féconde, de *La Nouvelle Jeunesse* à *Pétrole*, où les figures de la dualité, de la déchirure et des métamorphoses abondent.

Comment comprendre la coprésence d'une plainte récurrente, dans la poésie, et d'une combativité jamais démentie, dans ses essais ou ses interventions ?

Oui, c'est vrai, son œuvre résonne effectivement tout à la fois d'une plainte récurrente et d'une combativité, d'une énergie peu banale, à la vigueur si séduisante. Mais est-ce nécessairement contradictoire ? Ne peut-on envisager cette combativité comme une volonté de reconduire la plainte, envers et contre tout, et selon les modalités qui tour à tour lui conviennent ? Tel un éternel adolescent, Pasolini voulait se faire accepter, tout en étant aussi à la recherche d'un père, et des limites que cela peut supposer. D'où un jeu dangereux, mais fructueux littérairement parlant, entre l'autorisation, la transgression et la culpabilité. Cette force nous frappe, car elle procède d'une pulsion inextinguible, viscéralement rétive au monde tel qu'il était devenu et à l'idée même de devenir – on ne répètera jamais assez que rien n'est plus étranger à Pasolini qu'une pensée de l'histoire, à laquelle il a tenté de substituer des mythes toujours fortement repersonnalisés. Pasolini s'est défendu farouchement le soir de son assassinat. Autrement dit, jusqu'à son dernier souffle. Il n'a pas vécu autrement.

Propos recueillis par Valérie Nigdélian-Fabre

¹ Emanuele Trevi, *Quelque chose d'écrit*, traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, Actes Sud, « Un endroit où aller », septembre 2013

En compagnie de Pasolini

« Nous sommes tous en danger »

J'ai besoin, plus que jamais, pour comprendre ce qui se passe aujourd'hui, ce qui se passe vraiment, du Pasolini des *Écrits corsaires* et des *Lettres luthériennes* ou encore de *Contre la télévision*. C'est là que je retrouve de la manière la plus forte, – une manière presque brutale –, cette « vitalité désespérée » dont PPP parle dans sa *Poesie en forme de rose*. Je lis, par exemple, à la date du 11 juillet 1974 dans les *Écrits corsaires*, que « la fièvre de la consommation est une fièvre d'obéissance à un ordre non énoncé ». Cet « ordre non énoncé » est encore là aujourd'hui, aussi fort, aussi tyrannique, dans toute l'Europe et sans doute dans tout l'Occident. Pasolini me force également à me poser sans cesse une question gênante, effrayante dans une certaine mesure, quand on vient d'un milieu progressiste. Comment se fait-il que toute critique radicale du monde d'aujourd'hui, de sa capacité à mettre en avant de fausses libérations pour faire oublier les vraies aliénations, nous force à une posture presque réactionnaire ? Pasolini comprend parfaitement cette ruse du système. Mais il ne cherche pas à la contourner. Son attitude consiste à dénoncer systématiquement « l'anarchisme du pouvoir » comme il qualifie ce qui se passe dans *Salò*, *Salò* étant la métaphore de cet hédonisme poussé à l'extrême, cet hédonisme suicidaire et dépressif qui continue à régner aujourd'hui. PPP assume, il connaît les risques. Ils sont simples, évidents : vous devenez, au propre comme au figuré, l'homme à abattre. Il faut revenir à cet entretien que Pasolini donne la veille de sa mort. « Dis-moi, maintenant, si le malade qui songe à sa santé passée est un nostalgique ? » qu'il conclut par un prophétique « Nous sommes tous en danger. » Ce que Pasolini comprend avec 68 et l'Italie des années 70 qui est le labo-

ratoire de l'Europe d'aujourd'hui où le vrai pouvoir s'exerce dans une transparence tellement aveuglante que le citoyen ne le voit plus, c'est que le progrès n'est qu'un leurre, en tout cas le progrès imposé dans le cadre d'une société de marché totalitaire. Cela ne se dit pas, cela est inconvenant. Tout est fait pour nous persuader que les sociétés de marché sont forcément, au contraire, des démocraties parfaites.

Pasolini n'a de cesse de montrer qu'il n'en est rien. Big Brother nous regarde, mais surtout il veut qu'on le regarde, hier comme aujourd'hui. « Quand les ouvriers de Turin et de Milan commenceront à lutter aussi pour une réelle démocratisation de cet appareil fasciste qu'est la télé, on pourra réellement commencer à espérer. Mais tant que tous, bourgeois et ouvriers, s'accumulent devant leurs téléviseurs pour se laisser humilier de cette façon, il ne nous restera que l'impuissance du désespoir. »

Jérôme Leroy

> Dernier livre publié. *Dernières nouvelles de l'enfer* (L'Archipel)

Belle mort

Tout le monde sait comment est mort Pasolini : atrocement assassiné sur une plage. La doxa veut que ce meurtre ait été politique. C'est peut-être vrai. M'inquiète seulement le moralisme de la doxa qui a l'air de trouver tellement plus digne de mourir pour des raisons politiques que sous les coups d'un prostitué, mettons d'un garçon voulant se venger sur son client de la honte qu'il éprouve à se prostituer. Je ne sais pas ce qu'il en fut mais je me souviens d'un vers de Pasolini. « le sentiment / de la mort, devenu rut en moi » (Sonnet 14 du *Dada du Sonnet*). Je trouve infiniment plus beau d'imaginer Pasolini assassiné par son désir, plutôt qu'au nom de simples considérations politiques. Je trouve que c'est une belle mort pour lui, au sens de juste mort – au sens de mort qui est le sens de la vie : de mort héroïque. au sens d'une mort qui est le rut lui-même. C'est peut-être une pensée obscène, mais c'est la sorte d'obscénité que Pasolini m'a apprise. Lorsqu'il affirme qu'en Mai 68, le devoir était de soutenir les flics – les vrais prolétaires – et pas les étudiants ; quand il dénonce l'avortement ; quand au nom de son désir désormais empêché pour ces corps pauvres, il se plaint de la modernisation des campagnes et de l'amélioration des conditions de vie du prolétariat des banlieues, Pasolini est obscène. Quand il dit : « je me donnais du mal pour toucher le cœur / désespéré de ce pauvre petit fasciste » (sonnet 105) – une pute en fait qu'il est en train de lever en voiture – il fait parler son désir avant tout, rien ne le recouvre, rien ne recouvre l'érection que lui donne la réalité, qu'il veut que la réalité lui donne, toujours et sans cesse. C'est la grande leçon obscène de Pasolini : l'érection est le gouvernement de vivre ; il n'y a pas d'autre maître à bord que le désir, c'est-à-dire la vie en son principe. C'est, je crois, une règle d'existence à suivre, obscène donc en ce qu'elle abolit magnifiquement toutes les morales : *e morirei dalla voglia di farlo*. sonnet 68. et je mourrai du désir de le faire

Stéphane Bouquet

> Dernier livre publié. *Les Amours suivantes* (Champ Vallon)

Pour Pasolini Pirate

Soyons succincts : les années 60-70 – et qui plus est en Italie – n'entretiennent plus guère de rapport avec notre situation actuelle ou plutôt, l'inhumation de certaines utopies (*sic*) propres à cette décennie avait commencé dès les années 80, en Italie comme en France d'ailleurs. En simplifiant, il s'est agi d'annihiler toute pensée de transformation collective au profit d'un individualisme forcené posant l'argent spéculatif comme seule valeur de référence – ce fut l'irruption enchantée des *yuppies* et autres *golden boys* dont la devise aurait pu être « tirer son épingle du jeu quelles que soient les circonstances », les utopistes (*sic*) passant alors pour de pauvres niais, de ridicules attardés. Il n'était déjà plus temps de dénoncer la « société du spectacle », comme on ne cesse aujourd'hui de rabâcher Debord, lequel dans *Commentaires sur la société du spectacle* (de 1988) constate, sans appel, la constitution du « *spectaculaire intègre, qui désormais tend à s'imposer mondialement* ». En Italie, en 1978, année même de l'enlèvement et de l'assassinat d'Aldo Moro par les *Brigate Rosse*, Silvio Berlusconi fonde le holding Fininvest, incluant le groupe Mediaset qui contrôle d'emblée trois chaînes de télévision, proposant les programmes que l'on sait – c'est dire

Cela Pier Paolo Pasolini ne l'aura pas vu, mort à l'Hydrobase d'Ostie en novembre 1975, le visage broyé à coups de planches. Mais sa vision était « *désespérée* » depuis assez longtemps – vision *corsaire* parce que vision solitaire – et souvent paradoxale. Par exemple, il ne soutiendra pas, dans un premier temps et comme certains l'attendaient, les révoltes estudiantines de 1968 (pas davantage que la légalisation de l'avortement) encore porte par un marxisme théorique, il n'y discerne qu'opposition bourgeoise alors que, selon lui, les authentiques fils du peuple sont du côté des forces de l'ordre. Singulière fidélité au PCI d'une certaine façon, lequel Parti, dans son exquise rhétorique, l'avait exclu dès 1949 pour « *degenérescence bourgeoise* », litote d'époque visant son homosexualité. Mais cette « *vision désespérée* », la detestation de la marchandisation bourgeoise en langage pasolinien, est écoutée, mieux sollicitée. Articles, interviews, prises de positions qui génèrent au moins un procès par année – comme cela paraît loin, comme cet impact, même délétère, semble un paletot presque idéal – celui d'un auteur polymorphe tissé d'imagination, de raison, de sensibilité et de violence porté sur la place publique. Car pour nous (?), aujourd'hui, la question se pose exactement là : comment la *faculté de scandale* peut-elle être entendue, par-delà la connivence des initiales, au sens où Pasolini la définissait brièvement lors de sa dernière interview à la télévision française (!) en octobre 1975 : « *Je pense que scandaliser est un droit et qu'être scandalisé est un plaisir* » ?

Olivier Apert

> Dernier livre publié : *Gauguin, le dandy sauvage* (Infolio). Traducteur (avec Ivan Messac) de *Je suis vivant* de Pier Paolo Pasolini (Nous)



Avec Silvana Mangano lors du tournage de *Theoreme*, 1968

Milano Centrale

« Vous formez un couple très juste » tel fut le jugement de ce jeune homme de trottoir avec lequel, d'emblée, nous parlâmes d'Umberto Saba. C'était à Milan dans le quartier du *Duomo*. Il faisait froid. Nous montions et descendions sans cesse le caniveau pour nous réchauffer. Quelques jours plus tard et cette fois dans la chaleur de la nuit, sur le balcon d'une chambre du *Michelangelo*, M portant ses seuls escarpins, se montra à la ville à cet instant traversée par des camions militaires. C'était le temps des Brigades rouges. Plus tard, j'écrirai *Jack-to-Jack*

« *Je ne peux pas passer toute la nuit avec vous* »

dit-il encore aux 2 étrangers je ne le peux pas mais s'amuser 1 heure 2 heures ça je le peux. Oui « s'amuser », c'est le mot que 7 nuit-là contre le fleuve il employa. Cela me donne je crois le droit de répondre à votre question. Qu'en est-il de « l'obscénité pasolinienne ».

Il n'est pas étonnant de mettre en avant *Theoreme* qui repose à la fois sur la spiritualité et son contraire, l'inconnu et l'environnement malade des corps. C'est dire que l'obscénité, ici, est mentale. Et Pasolini savait parfaitement montrer le non-dit, exprimer une douleur venant du ventre et d'une imperfection de la pensée. Ici, dans cette famille aisée, la lutte des classes s'est retirée et, avec elle, la question de savoir « que faire », sinon se mettre nu et attendre.

Delon aurait-il pu interpréter le rôle de Terence Stamp ? Certainement pas. Visconti fait du comédien français, dans *Rocco et ses frères*, un martyr de la vie chrétienne. Elle l'entraînera vers la croix

(le ring de boxe) où les homosexuels viennent expier leur « faute ». Chez Pasolini, nulle expiation. Le sexe s'offre sous la braguette d'un jean. Un point c'est tout. L'obscénité exposée par un homme (Pasolini poète) vaut-elle pour un autre, moi par exemple ? Probablement. Le lecteur sent qu'en lisant *Jack-to-Jack* il est en une sorte de terrain connu, la lumière du Nord rattrapant l'ocre italien. Avec l'immense gare qui fait lien, celle dont la seule évocation du nom m'exalte. *Milano Centrale*. Si j'ai choisi d'évoquer *Theoreme*, ce n'est pas pour faire l'ange. Je crois que Pasolini y montre qu'il faut avoir souffert avant que l'Histoire ne prenne son sens. C'est que la révolte est encore en retard. Celle-là, elle prend ses aises et passe ses journées au buffet révolutionnaire. Mais aucun drapeau rouge n'apparaît. Et c'est le drame de la pensée et (j'ose ce mot), de l'âme même, que de se voir obligé de se taire et d'aller tout droit au sexe.

Jouve peut servir d'une manière exemplaire ces propos. Il implore l'écriture de le conduire, mieux, de l'accompagner là où il se rend, seul. Dans sa main un bristol l'informe qu'il est possible de demander dans cet endroit spécial « Les feuilles de roses ». Ainsi est-ce dans l'anonymat des grandes villes que l'obscénité se tient et assure la présence du pervers, de l'étrange. Ensuite, le personnage jouvien se retrouve seul. Pasolini, jamais. Et c'est pourquoi autant que celle de Jouve (qui aurait été l'un de ses critiques les plus acharnés) j'aime son œuvre.

Franck Venaille

> Dernier livre publié : *C'est à dire* (Mercure de France)

Constat de Pasolini sur les périls du temps

Comme il a parachuté saint Paul en plein XX^e siècle, Pasolini se propose, quelque quarante ans après, d'atterrir parmi nous, dans cette France de 2013.

Ses premières rencontres : les mufles d'une bête immonde qui lui est familière. Une bête à plusieurs têtes : racisme, xénophobie, homophobie. Montée en puissance de la dynastie des Le Pen ; cour éhontée que lui font les démagogues de droite. En face, rappelant à Pasolini de bien mauvais souvenirs, les dérives d'une extrême gauche populiste. À sa tête, un bateleur d'estrade, Mélanchon, nostalgique de la Terreur de 1793, admirateur des dictatures d'Amérique latine, de la Chine écrasant le Tibet, de l'Iran des Ayatollahs, rebouteux d'un parti communiste subclaquant qui fut un des plus staliniens d'Europe. Pas autrement surpris, Pasolini, par la mitoyenneté des extrêmes en politique, lui qui garde en mémoire les attentats perpétrés par l'extrême droite italienne et les méthodes terroristes des *Brigades Rouges*. Quant aux *skinheads* partant « casser du pédé », comment ne lui rappelleraient-ils pas ces voyous stipendiés qui l'agressèrent sa vie durant. Est-ce à dire, pour autant, que la récente loi française sur le mariage gay qui boosta la haine des crânes rasés peut le séduire ? Un couple homo qui est l'exacte réplique du

« bon petit couple » bourgeois hétéro qu'il abominait, pas de quoi l'enthousiasmer. Autre étonnement de celui qui fit scandale en Mai 68 pour avoir pris le parti des policiers, fils d'ouvriers, contre celui des étudiants, fils de bourgeois : retrouver en France ces mêmes fils et filles de bonne famille (style anars de Tarnac ou commandos dits « antifas »), les uns jouant à la révolution mondiale et rédigeant des textes dans un inintelligible charabia idéologique, les autres partageant avec leurs ennemis « fas », (entendons « fascistes »), les mêmes boutiques de fringues et les mêmes méthodes de cassages de gueules (Pasolini nous donne à relire son article *Le fascisme des antifascistes*). Quant au rebelle qu'il fut, Pasolini, dès sa jeunesse, quelle image il a de ces lycéens et lycéennes dont il apprend qu'au lieu de se battre, comme lui le fit, contre nos sociétés de consommation néolibérales, ces ados de 15-16 ans défilèrent sagement dans les rues, aux côtés de syndicalistes recrues d'usage, pour défendre leur retraite !

Reste à Pasolini, condamné à maintes reprises par les tribunaux italiens pour « obscénité » et « pornographie », à faire un autre constat accablant : en France, les censures d'État n'ont plus cours ; ce sont des groupes de pression qui font le sale boulot. Livres,

films, expositions sont objets de leurs plaintes en justice. Souvent, hélas, responsables de galeries, de musées, éditeurs devancent les désirs de ces minorités « citoyennes » et exigent retraits d'œuvres ou caviardages de textes, quand ce ne sont pas les artistes et les auteurs qui se castrent eux-mêmes masochistement. Autant de signes de la façon dont meurent nos démocraties. Le pouvoir du peuple a fait place à la dictature de l'opinion et à l'arasement culturel qui va avec. Pasolini en avait fait la prophétie.

Avant qu'il n'ascensionne pour rejoindre le ciel des martyrs et des saints laïques, j'aimerais signaler à l'auteur du chef-d'œuvre qu'est *Petrolia*, son roman inachevé, ce que mon dernier livre, *La Balance des blancs*, lui doit. Si depuis Freud, on nous a rebattu les oreilles avec le mystère du fameux « *continent noir* » de la sexualité féminine, il est une autre planète autre tout aussi sombre et tout aussi mystérieuse qui n'a guère été explorée, celle du désir et de la jouissance masculins. Pasolini, lui, en a parcouru et sondé les entrailles. Ce corps céleste à ses enfers et ses paradis. Pasolini ? Mon Virgile et ma Béatrice.

Jacques Henric

> Dernier livre publié : *La Balance des blancs* (Seuil)



Sur le tournage d'*Accattone*, 1961



L'Italie en procès

« Je ne sais comment ni quand, / quelque chose d'humain est fini ! » Deux vers des *Poèmes frioulans*, l'entrée virgilienne de Pasolini en poésie, une célébration posthume, limpide et naturelle de l'amour des garçons, assombrie par instants d'une sinistre premonition, épithète qui enfanta le terme d'obsécrite. La courbe de l'œuvre reflète les inflexions de sa vie : solitude, pauvreté, enrichissement culturel, déceptions politiques. Il ignore encore que plus que les mots l'image est impardonnable. Il le paiera de sa vie. En l'assassinant, en 1975, la Mafia enterra son ultime projet : dénoncer ses pratiques dans un film autofinancé (comme pour Francesco Rosi avant lui, ni institution ni personne ne veut prendre de risques). L'Italie est passée, pour une part, sous tutelle mafieuse. L'ombre de Pasolini se projette, aujourd'hui plus que jamais accusatrice, sur la démocratie italienne, marecage de corruptions et de démissions. Son ami Ninetto Davoli rapporta cet aveu désespéré à *Liberation* : « L'argent a tout corrompu, je veux aller me cacher ». L'Église, qui a toujours deux fers au feu, s'était emparée de *Theoreme* (Grand Prix de l'Office catholique) : manière de détourner, de « récupérer » la sublimation des interdits. Une décennie plus tard, le pape plus que jamais infaillible ? vouera les « sideens » – ainsi disait l'autre – aux gémonies. Le « rossignol de l'Église catholique » n'appelle pas même à la compassion, un geste pourtant sans frais. 1968. À la veille des « années de plomb ». Une partie de l'intelligentsia, un peu partout en Europe, réservera l'humanisme (si l'on ose dire) compassionnel aux groupuscules de tueurs qui la fascinent. L'Italie s'abîme dans le chaos. L'essor économique et culturel s'éteint pour long temps. Sauf quelques industries-clefs noyautées par des intérêts obscurs. L'opération « Mains propres » lui eût-elle paru inespérée, comme aujourd'hui la lutte de la justice pour son indépendance ? Lui, qui dut subir procès après procès pour sa liberté d'expression, croirait-il à la victoire des juges et du droit face à la manipulation politique ? Rappelons que le socialiste Craxi, qui mit sur orbite Berlusconi, put s'enfuir la veille de son arrestation pour vols et malversations. Le même Berlusconi avait signé avec la mafia sicilienne un pacte de vingt ans. Dans l'apathie, la dissolution du civisme, l'Italie sombre dans la boue. Aurait-il la tentation d'un remake de *Salò* ? Nettoye du Grand Guignol qui faisait rire les figurants car les lois du film ne sont pas celles de l'écrit. L'empire obscène de Berlusconi, ses médias et leur pouvoir gangrenent un des pays les plus civilisés du monde. Comment ne pas désespérer des peuples ? Comment lutter contre ? Si les fascistes fantoches de *Salò* jouent faux, les mafias tuent. L'Italie compte, après la Colombie, le plus grand nombre de personnes protégées par la police. Roberto Saviano, auteur de *Gomorra*, menacé par la Camorra, est dans ce cas. La mort seule apaise le désespoir.

Claude Michel Cluny

> Dernier livre publié : *Rêver avec Virgile (L'invention du temps, tome X)* (La Différence)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Poésie

- *Où est ma patrie* [1949], Le Castor astral, 2002
- *Poésies. 1953-1964*, Poésie / Gallimard, 1980
- *Poésies. 1943-1970*, Gallimard, 1990
- *Je suis vivant* [1954], Nous, 2001
- *Poèmes oubliés* [1965], Actes Sud, 1996
- *La Nouvelle Jeunesse. 1941-1974* [1975], Gallimard, 2003
- *Qui je suis* [1980], Arléa-Poche, 2004
- *Le Dada du sonnet* [1993], Les Solitaires intempestifs, 2005
- *C.*, suivi de *Projet d'œuvre future*, Ypsilon, 2008
- *Adulte ? Jamais*, Points Seuil, 2013

Récits et romans

- *Les Ragazzi* [1955], 10/18, 2005
- *Une vie violente* [1959], 10/18, 2005
- *La Longue Route de sable* [1959], Arléa-Poche, 2004 ; Xavier Barral, 2005 (avec des photographies de Philippe Séclier)
- *Le Rêve d'une chose* [1962], Gallimard, 1965 ; « L'imaginaire », 1988
- *Théorème* [1968], Gallimard, 1978 ; « Folio » ; Futuropolis, 1992 (avec des illustrations d'Edmond Baudouin)
- *La Divine Mimésis* [1975], Flammarion, 1980
- *Actes impurs*, suivi de *Amado mio* [1982], « Folio », 2003
- *Promenades romaines*, Livre de poche bilingue, 1989
- *L'Odeur de l'Inde* [1962], « Folio »
- *Les Anges distraits* [1993 et 1994], Actes Sud, 1995 ; « Folio », 2001
- *Histoires de la cité de Dieu (1950-1966)* [1995], Gallimard, 1998
- *Pétrole* [1992], Gallimard, 1995, 2006
- *Douce et autres textes* [1998], Actes Sud, 2000

Théâtre

- *Théâtre complet*, Actes Sud, 1995
- *Théâtre. 1938-1965*, Les Solitaires intempestifs, 2005

Essais

- *Écrits corsaires* [1975], Flammarion, 1976 ; « Champs », 2009
- *L'Expérience hérétique* [1972], Payot, 1976
- *Dialogues en public* [1979], Éditions du Sorbier, 1980
- *Descriptions de descriptions* [1979], Rivages, 1984
- *Écrits sur le cinéma (1957-1974)* [1996], Cahiers du cinéma, 2000
- *Lettres luthériennes* [1976], Seuil, 2000
- *Contre la télévision* [1999], Les Solitaires intempestifs, 2003
- *Les Terrains*, Le Temps des cerises, 2012
- *La Langue vulgaire*, La Lenteur, 2013

Entretiens et correspondance

- *Entretiens avec Jean Duflot*, Gutenberg, 2007
- *L'Inédit de New York*, Arléa, 2008
- *Le Dernier Entretien*, Allia, 2010
- *Correspondance générale (1940-1975)*, Gallimard, 1991
- *Sandro Penna/Pier Paolo Pasolini*, La Hune-Ypsilon, 2010

À propos de Pasolini

- René de Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Éditions du Rocher, 2005
- Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, 1995
- Hervé Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Les Éditions de la Transparence, 2012
- Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, 1991
- René Schérer et Giorgio Passerone, *Passages pasolinien*, Presses universitaires du Septentrion, 2006
- Enzo Siciliano, *Pasolini, une vie*, La Différence, 1983
- *Lignes N° 18* (Pasolini. Littérature, cinéma, politique), octobre 2005