

# Pasolini, le poète de Patmos

(Paru dans la revue *Levant, cahiers de l'espace méditerranéen, Poétique de la mémoire*, n. 8, 1997, p. 99-115).

*Nous nous défendons de tout mysticisme, et donc, également, de celui du courage en soi et de la pensée stoïque: mais nous savons que finalement la somme des expériences s'avérera une route d'amour – amour physique et sentimental pour les phénomènes du monde, et amour intellectuel pour leur esprit, l'histoire: qui nos fera être « avec le sentiment là où le monde se renouvelle ».*  
(Pasolini, *La liberté stylistique*, 1957)

Le lendemain du massacre de Piazza Fontana, Pasolini écrit Patmos. Comme un rythme obsédant les interpolations tirées du premier chapitre de l'Apocalypse de Jean scandent le temps du poème, temps cyclique de l'angoisse et de l'attente.

La voix de Jean se substitue par moments à celle du « littéraire » (« j'en parle en tant que littéraire », « en tant que littéraire schizoïde », « en tant que littéraire qui fait de la littérature », *Patmos in Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti 1971, respectivement pp.112, 113 et 117) qui devient visionnaire, écrivain apocalyptique, prophète et martyr (*martys* = témoin) de la « révélation ».

Le jour des vaines commémorations des politiques (« les canons et les tropes à disposition remplacent les commotions », *ibidem*, p. 112), aucune victime ne manque à l'appel:

c'est le jour des morts (tout présents).

A la médiocrité des vies irréprochables des victimes s'oppose la solennité de la symbolique biblique, le texte de Jean de Patmos est inséré dans le corps du poème (notamment *Apocalypse*, I, 10):

Or voici que je fus ravi en extase au jour du Seigneur,  
il habitait depuis son mariage rue Procope, n°8,  
père de deux fils maintenant mariés,  
il vendait des huiles lubrifiantes pour machines agricoles.

Ce qui rend plus horrible encore le sens de la tragédie c'est justement la banalité des rôles et des destins des morts de Piazza Fontana, investis de la sainteté qui caractérise les victimes sacrificielles:

Carlo Garavaglia, 67 ans, présent!  
A la mort de sa femme il était allé habiter chez sa fille mariée  
sa voix était comme le bruit des grandes eaux  
à Corsico, 19 rue du XX Septembre.  
Il tenait dans sa main droite sept étoiles.  
Il avait été boucher  
de sa bouche sortait une épée aiguë à deux tranchants  
il touchait actuellement une retraite de 18 mille liras.  
Son visage était comme le soleil  
(*ibidem*, p. 114; cf. *Ap.* 1, 15 – 16).

Dans le tissu du poème le ton simple et neutre de « communiqué de presse » s'entrelace avec ce que l'écriture hiéroglyphique du texte sacré a de visionnaire. L'écrire obscur caractéristique de la parole apocalyptique, disloque la structure morphosyntaxique, reflète l'impénétrabilité du réel:

Oreste Sangalli, 49 ans: « Présent!  
 fermier de la ferle Ronchetto 13 rue Mercula à Milan  
 mettons une sourdine à la trompette de cet Un  
 il laisse une femme et deux enfants, Franco 13 ans et Claudio 11  
 faire de chaque brin d'herbe un faisceau des extrémistes  
 il s'était rendu au marché de Piazza Fontana  
 c'est bon pour les journaux indépendants (de la Vérité)  
 comme tous les vendredi en compagnie de Luigi Merloni  
 mais un président de la République!  
 Ils s'étaient quittés momentanément à Porta Ticinese  
 on ne peut pas prêcher la modération  
 et s'étaient donné rendez-vous à Piazza Fontana  
 dans un pays où c'est justement la modération qui va mal.  
 Ils ont trouvé tous deux la mort  
 et où on ne peut pas être modéré sans être insignifiant  
 peu après s'être retrouvés  
 (*ibidem*, p. 115, cf. *Il romanzo delle stragi*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, p. 111).

Des vers comme les voix d'un dialogue décousu, comme les enregistrements de commentaires « à chaud », juxtaposés dans un jeu absurde, le jeu de l'Autorité-Banalité (p. 118), des « Lombards au Gouvernement » (p. 111), qui parlent une langue « tout à fait lexicalement étrangère au peuple » (p. 112), faite d' « écholalies même pas notariales », (p. 117). La conscience critique de l'intellectuel-lettré doit porter témoignage:

Moi, Jean, votre frère,  
 qui participe avec vous à la tribulation;  
 au royaume et à la persévérance en Jésus,  
 j'étais relégué dans l'île appelée Patmos  
 à cause de l'Evangile de Dieu et du témoignage que je  
 rendais de Jésus  
 (*ibidem*, p. 112 et *Ap.* 1, 9)

Dramatiquement actualisée dans le texte de Pasolini, la parole de Jean résonne comme une voix « séparée » du monde, dans l'ultime tentative de communiquer et de se présenter aux hommes et à soi-même.

Patmos, titre éloquent du poème, est l'île dont parle le « poète-prophète », toujours plus séparé de la société, privé des espaces minimaux pour agir de façon autonome en son sein.

La prolétarianisation de l'intellectuel engagé est déjà en marche; dans le même temps un te différent d'intellectuel, a-idéologique, a-critique, bien inséré dans le business de la machine culturelle des mass-médias accède à des rôles de dirigeant (Cf. R. Luperini, *Il Novecento*, II, Torino, Loescher, 1981, p. 739 suivantes). Pasolini refuse tout type de conformisme ou de « prospectivisme » politique:

[...] c'est à l'erreur  
 que je vous pousse, à la religieuse  
 erreur.  
 (*Una polemica in versi*, in *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, Torino, Einaudi, 1981, p. 111).

Vive la scission dans une dialectique permanente d'équilibre-déséquilibre, être toujours présent « là où le monde se renouvelle » (Pasolini, *La libertà stilistica*, in *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti, 1960), tel est le difficile devoir d'une conscience intellectuelle toujours lucide et critique (Pasolini accueille l'héritage de Gramsci et de Contini) à l'égard d'une réalité en perpétuelle transformations, à la recherche désespérée d'une gnose pour une possible interprétation du réel. La religion de l'erreur est la religion du scandale: Pasolini s'identifie au Jean de Patmos en tant que persécuté « à cause de l'Évangile de Dieu » et du témoignage rendu à Jésus.

Il faut s'exposer (est-ce cela que nous enseigne  
le pauvre Christ cloué?),  
la pureté du cœur est digne  
de toutes railleries, de toutes passions...

.....  
Nous serons offerts sur la croix,  
au pilori au milieu des regards  
brillant de joie féroce,  
découvrant à l'ironie le sang gouttant  
de notre poitrine à nos genoux,  
doux, ridicules, tremblants  
d'intellect et de passion dans le jeu  
du cœur brûlé par le feu  
pour témoigner du scandale  
(*Crocefissione*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Torino, Einaudi, 1982).

Le poète, nouveau martyr de l'éternelle hérésie, expose sa différence (physique et intellectuelle) à la risée de la foule. La forte charge, masochiste (« un besoin naturel de me faire mal à la blessure toujours ouverte » *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, 1976, p. 37) se concrétise dans un témoignage révolutionnaire du schisme.

Après l'effondrement du passé mythique (le Frioul maternel) et des idéologies (v. *La religione del mio tempo*, 1961), l'intellectuel se penche sur l'abîme; le vide de certitudes accroît la tension anarchique, et Pasolini, avec « la merveilleuse constance des saints » (Apocalypse, 13, 10), s'emploie à « donner scandale de douceur » (*La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, 1976, p. 53).

Continuer à témoigner signifie passer à l'opposition permanente:

Écris donc les choses que tu as vues,  
et les présentes et celles qui viendront après elles,  
l'Italie est en crise, la même crise dont je souffre  
(inadaptabilité aux nouvelles opérations bancaires)  
à leur manière bestiale en souffrent aussi les fascistes  
(*Patmos*, p. 116, cf *Ap.* 1, 19).

L'Italie de la crise, pour Pasolini, c'est l'Italie du « pacte industriel », monstrueux mécanisme d'homologation amorcé par le néocapitalisme.

Après la « restauration de gauche » il est difficile de distinguer le fascisme de l'antifascisme (v. *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 57). Significatif de ce point de vue est l'appel au jeune fasciste comme ultime interlocuteur possible dans *Saluto e augurio* (*La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1975, 1981, p. 255), sur la base d'une différence partagée et d'une même intolérance à l'égard des institutions, qui « ne sont rien quand elle ont perdu toutes leurs forces, la jeune force / des Révolutions » (*La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, op. cit., p. 44). La contestation du

développement néocapitaliste comme unique forme possible de progrès s'exprime par une attitude de refus total:

Nous ne sommes plus en mesure d'habiter dans ce Pays  
qui s'en va sur les routes nouvelles de l'histoire  
que tu as vu dans ma main droite  
et des sept candélabres d'or.  
(*Patmos*, cit., p. 117).

La symbolique de l'Apocalypse recouvre un contenu extrêmement actuel: il ne s'agit pas de la fin *du* monde, mais de la disparition *d'un* monde, l'univers paysan, aux racines millénaires, anéanti dans l'espace d'une décennie. Pasolini a assisté à l'apocalypse réelle de mondes culturels dans leur totalité, une apocalypse sans *eschaton*, sans possibilité de salut; le monde paysan ne reviendra jamais, pas plus que l'univers du sous-prolétariat:

Entre 1961 et 1975 quelque chose d'essentiel a changé: un génocide a eu lieu. Une population a été culturellement détruite. Et il s'agit précisément d'un de ces génocides culturels qui avaient précédé les génocides physiques, ceux de Hitler. [...]

Si je voulais aujourd'hui tourner à nouveau Accattone, je ne pourrais plus le faire. [...] Je ne trouverais plus un seul garçon qui saurait dire les mêmes répliques avec la même voix (*Lettere Luterane*, première éd. Torino, Einaudi, 1976, 1981, pp. 154-155).

La parole du prophète sous-prolétaire résonne, apocalyptique, comme l'annonce de la fin d'un monde:

*Renato*: [...] Écoute, Accattone, ce que te dit le prophète! Aujourd'hui tu vends ta bague, demain ta chaîne, dans sept jours ta montre, et dans soixante-dix sept jours il ne te restera même pas tes yeux pour pleurer!  
(*Accattone*, éd. FM, Roma, 1961, p. 50)

Le « peuple » n'existe plus parce que le système l'a phagocyté et a réussi à lui imposer un modèle de vie: le sous-prolétaire a intériorisé les exigences propres du petit-bourgeois; il est frustré parce qu'il ressent comme siens des besoins qui ne lui appartiennent pas; et que lui insufflent habilement les nouvelles techniques très sophistiquées, des moyens de communication (*Scritti corsari*, op. cit., pp. 64 et 281).

Pasolini se sent réellement à la fin d'un monde, ou peut-être espère-t-il ardemment sa fin-régénération. L'apocalypse chrétienne ne prédit pas la disparition du monde mais sa transfiguration; « et je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle » (*Ap.* 21, 1). Le livre de Jean juge que l'avènement du Royaume (parousie) est proche (*ò gar kairòs eggys*, *Ap.* 1, 3), mais cet événement est différé dans le temps, il joue un rôle fondateur pour les communautés protochrétiennes, à l'époque de la difficile diffusion de l'Évangile. Le renvoi de la parousie élargit l'horizon des possibilités d'action dans le monde et dans l'Histoire, fonde une nouvelle conception unilinéaire du devenir. La tension paradoxale entre le « déjà » et le « pas encore », cette tension vigilante du témoignage jusqu'aux confins de la terre, dans un rapport dominé par la charité (*agape*), constitue la forme chrétienne de l'*ethos* qui régit le monde (Cf. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributi all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, p. 284 et suivantes).

La moderne apocalypse pasolinienne, anticipation et pressentiment de la fin du monde, est la conséquence de l'impossibilité d'avoir un rôle actif dans l'Histoire, vécue comme désémantisation de l'existence. C'est l'apocalypse de la raison comme extinction de la capacité de concevoir un projet et de la possibilité de comprendre le réel. C'est la fin de l'Histoire, c'est à dire de la possibilité d'une Histoire différente:

la porte de l'histoire est une Porte Etroite  
s'y glisser coûte une peine horrible

tel renonce et vend son cul  
 tel ne renonce pas, mais mal, et sort son cric de son porte-bagages,  
 tel veut entrer à tout prix, en jouant des coudes mais avec dignité;  
 mais il sont tous là, devant cette Porte.  
 (*Patmos*, p. 119 et cf. Évangile selon Mathieu, 7, 13)

Entrer dans l'Histoire coûte de la peine, surtout quand on met en cause le monde. A la reconnaissance de la catastrophe des valeurs doit nécessairement suivre la reprise anastrophique de l'ethos valorisant. « Il faut idéologiser il faut déontologiser », (*Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 230). La création de valeurs culturelles est l'anastrophe de cette catastrophe, c'est le recouvrement du sens de l'histoire, l'éclosion d'une perspective communautaire et communicable de la vie (cf. *De Martino*, *op. cit.*, p. 629). L'apocalypse moderne sans *eschaton* est l'expression culturelle la plus désespérée et la plus dramatique du risque de désintégration de l'humain, de la « peur de perdre la présence » (cf. *Empirismo eretico*, cit., p. 151; cf. également De Martino, *Il mondo magico*, Torino, Boringhieri, 1958 et *Morte e pianto rituale*, Torino, Boringhieri).

Dans *Il mondo magico* De Martino attribue le risque anthropologique de l'anéantissement culturel aux sociétés primitives; plus tard, il reprendra son discours dans *La fine del mondo*: l'Occident produit des apocalypses culturelles de signe négatif (non escatologiques), tandis que les pays de la décolonisation développent des millénarismes libérateurs, des apocalypses culturelles d'une grande valeur active (cf. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in « Nuovi Argomenti », juillet-décembre 1964).

L'écriture devient instrument de lutte « contre la tentation d'abdiquer la possibilité même d'être une présence insérée dans la société et dans l'histoire ». Écrire: perpétuer un processus de présentification, d'auto enregistrement, « délire de fin du monde »:

(Continuer d'obsédantes itérations visionnaires, le reportage interpolé métaphoriquement au thème de l'abjuration...)  
 (Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 114).

Écrire: répétition compulsive, délire de négation, exhibition de la faute. Le poète est « sous le choc » et « celui qui est sous le choc rit », « et même Pasolini rit » (*Patmos*, p. 111); c'est le rire strident devant la perte de sens des choses, après la catastrophe des valeurs:

Désillusionné, à ciel ouvert, l'univers contemporain se partage entre l'ennui (de plus en plus angoissé de perdre ses ressources, en la consommation) ou (lorsque l'étincelle du symbolique survit, et le désir de parole fulmine) l'abjection et le rire strident.

(J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 1983, p. 157).

De l'écriture de l'abjection à l'écriture apocalyptique: le signe verbal, déterminé par la pulsion (peur, agressivité, thanatolâtrie) produit la vision, révélation (*apokalypsis*, litt. « dévoilement »), qui s'oppose catégoriquement à l'*aletheia* (litt. « non oublié »), révélation d'une vérité philosophique.

Le délire de fin du monde est désir de mort universelle et de régénération. Le mythe de l'apocalypse est étroitement lié au thème de la mort et au mythe de la pureté.

Seule la mort peut donner un sens à ce monde: « La mort opère un montage foudroyant de notre vie » (v. *Empirismo eretico*, *op. Cit.*, p. 245). La mort-régénération donnera vitalité au monde, elle le ramènera à l'aube d'une nouvelle Préhistoire:

[...] Ainsi à la veille  
 de la Préhistoire qui à tout ça donnera sens,  
 je reprends à Rome mes habitudes  
 de bête blessée, qui regarde dans les yeux,  
 jouissant de mourir, ceux qui l'ont blessée...  
 (*L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 189)

L'apocalypse est passion de l'origine, désir d'innocence et de purification, recherche obsessionnelle de l'« innocente bestialité », que Pasolini retrouve chez les « ignari giovincelli » du sous-prolétariat romain, et

qu'il sent perdue à jamais.

Le poète sort de la « nouvelle » Histoire (« de ce gabion je sortis.../personne ne me regardait », *La nuova storia*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 92) pour devenir le prophète de la révolte du Sud. La parthénogenèse du mythe est accomplie: les peuples de la Méditerranée, « âmes et anges, souris et vermine/(...) détruiront Rome/ et sur ses ruines/ ils déposeront le germe/ de l'Histoire Antique »/ (*Profezia*, *ibidem*, pp. 87 et 99).

Le Sud et l'Afrique (v. *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa*) incarnent un monde de sentiments purs et originels (« pour enseigner aux bourgeois/ la joie de la liberté/ pour enseigner aux chrétiens/ la joie de la mort » , *ibidem*), unique espoir de palingénésie. Mais chez Pasolini le mythe a toujours le double visage de l'utopie et de la désillusion: le néo-capitalisme réussira bien vite à englober aussi ces fraîches énergies vitales des pays en voie de développement dans l'empire de la consommation et de l'homologation.

L'Apocalypse est en nous, hommes du XXe siècle, sujets aliénés, dans le cauchemar de la catastrophe atomique:

Ombre, celui qui agit en cette ère.  
Ah, XXe siècle sacré, région de l'âme  
où l'Apocalypse est un vieil événement!

.....

Comme sans aucune bande sonore vont  
automobiles et camions, sous les arcs,  
sur l'asphalte, contre le gazomètre,  
dans l'heure, d'or, d'Hiroshima,  
après vingt ans, toujours plus enfoncés  
dans cette mort gesticulante: et loi  
en retard sur la mort, en avance  
sur la vraie vie, je bois le cauchemar  
de la lumière comme un vin rutilant.  
Nation sans espoirs! L'Apocalypse  
éclatée hors des consciences  
dans la mélancolie de l'Italie des Maniéristes,  
a tué tout le monde: regardez-les - ombres  
ruisselantes d'or dans l'or de l'agonie  
(*Poesie mondane*, *ibidem*, pp. 23-24).

La bombe a peut-être déjà éclaté, la fin du monde a peut-être déjà commencé, et nous ne nous en apercevons pas: la voix du poète chante l'épicédion d'une ère, thrène du XXe siècle que le mythe de la technique a rendu fou. Après Hiroshima (pour ne pas parler des derniers désastres nucléaires) l'apocalypse de l'Occident prend des dimensions tangibles; l'homme contemporain vit dans la conscience de la possibilité concrète de la fin, dans l'angoisse de la disparition du monde. L'idée de la « fin du monde » non seulement se rattache à la tradition judéo-chrétienne de l'avènement du Royaume mais se présente, soit dans les termes laïcs et mondains de la fin d'un certain monde, soit comme nihilisme désespéré aux confins de la psychopathologie.

La guerre nucléaire et, plus largement, les stratégies modernes de développement technologique sont orientées par une politique qui coïncide avec l'instinct de mort. L'intellectuel doit démystifier « l'innocence de la technique » (*Empirismo eretico*, cit., p.230), même s'il est pleinement conscient qu'il s'expose de ce fait à des manipulations faciles (« je meurs et cela aussi me nuit », *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa*, p. 11). Le risque de l'homologation menace le travail de l'intellectuel; Pasolini, ironisait avec une sincérité désespérée sur son propre rôle, fait lire ces vers au « metteur-en-scène » (interprété par Orson Welles) dans le film *La ricotta* (épisode de *Rogopag*, 1963)<sup>1</sup>

Je suis une force du passé.  
C'est dans la tradition que réside mon amour.  
Je viens des ruines, des églises,

1 Le metteur en scène (Orson Welles, intellectuel de gauche), qui tourne un fil sur la Passion du Christ, ne s'aperçoit pas que se déroule sous ses yeux la véritable passion du pauvre Stracci, martyr sous-prolétaire, qui meurt d'indigestion; « Stracci brise la tradition car il meurt, lui seul; de manière réelle. Et il ne ressuscitera pas le troisième jour » (S. Petraglia, *Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 51).

des retables d'autel, des bourgs  
abandonnés sur l'Apennin ou les Préalpes  
où mes frères ont vécu.  
Je rôde sur la Tuscolana comme un fou,  
sur l'Appia comme un chien sans maître.  
Ou je regarde les crépuscules, les matins  
sur Rome, sur la Ciociaria, sur le monde,  
comme les premiers actes de l'Après-Histoire,  
auxquels j'assiste par privilège d'état civil,  
depuis l'extrême bord de quelque époque  
ensevelie. C'est un monstre celui qui naît  
du ventre d'une femme morte.  
Et moi, fœtus adulte, j'erre,  
plus moderne que tous les modernes  
à la recherche de frères qui ne sont plus.  
(*Poesie mondane, op. cit.*, p. 22)

Le présent est vécu comme une image en négatif du passé, comme perte sans fin. La poésie est le lieu du deuil et de l'effacement.

L'opération de réécriture de la poésie frioulane substitue au Narcisse idyllique un narcissisme tragique qui invoque désespérément la fin du monde:

Pour celui qui aime le monde dans la forme que le temps lui a donnée en revenant, toujours égal à lui-même, mourir c'est le perdre. Le conserver ainsi c'est savoir qu'on peut toujours revenir dans son cycle de mort; le conserver ainsi c'est mourir en lui avant qu'il ne meure et ne renaisse.<sup>2</sup>

L'idylle avait arrêté le temps de la mythique civilisation paysanne (« le rire des pères comme la pluie dans les branches, dans les yeux des enfants »<sup>3</sup>; le mécanisme inexorable de la nouvelle civilisation a arrêté le temps du monde qui revient toujours dans son cycle de mort. Le Frioul est un monde étranger auquel le poète a fait semblant d'appartenir (v. *Tornant al pais*, in *La nuova gioventù, op. cit.*, p. 185).

Pasolini prend acte de la fin du monde et de l'Histoire:

Je maudis l'histoire qui n'est pas en moi car je ne la veux pas.  
Mais le monde est fini, et tu es une lumière dans l'histoire du rien.  
Le monde est fini. Nous nous sommes trouvés dans un monde nouveau, et tu es fumier pour les rêves<sup>4</sup>.

Le poète, « fœtus adulte », exprime la fin d'un mythe individuel et d'un monde réel, son écriture devient apocalyptique, dans l'invocation désespérée d'une mort-régénération de l'univers.

Dans le *Progetto per un film su San Paolo (Projet pour un film sur Saint Paul*, écrit en mai 1968 et publié en 1977, Torino Einaudi), le martyr chrétien annonce aux hommes d'aujourd'hui la fin des temps et le jour du jugement:

Dans les derniers jours viendront des temps difficiles. Les hommes, en effet, seront égoïstes, avides d'argent, vaniteux, arrogants, blasphemateurs, désobéissants envers leurs parents, ingrats, impies, sans amour, irréconciliables, calomniateurs, incontinents, impitoyables, n'aimant pas le bien, traîtres, pleins de superbe, aveuglés par les fumées de

2 *Tornant al pais*, in *La nuova gioventù, cit.*, p. 184

« par un ch'al ama il mond/ ta la forma che il timp/ al ghi à dat, cu'l tornà,/ tal so ziru di muart. / Conservalu cussi/ voul dizi savèj/ di podej sempri tornà,/ tal so ziru di muart./ conservalu cussi a voul dizi muri/ in lui prin che lui al mori/ e ch'al torni nassi ». Pour une analyse des poésies en frioulan, voir signalons l'essai de Santato, Pier Paolo Pasolini. L'Opera, Venezia, Neri Pozza, 1980

3 « Jol ridi dai paris,/ coma tai rams la ploja,/ tai vuj dai so frutins » (*ibidem*, p. 18).

4 « O maledis la storia/ ch'a no è in me ch'i no la vuej » (*Tornant al pais*), « Ma il mond al è finit, e tu i ti sos'na lus/ ta la storia del nuja » (David); « al è finit il mond. Si sin trovas/ ta un nouf mond, e tu/ i ti sos ledan par i siuns » (David) (*ibidem*, respectivement, pp. 181, 178, 177).

l'orgueil, aimant le plaisir plus que Dieu: des hommes qui ont l'apparence de la religion mais qui en ont renié la vérité (*ibidem*, p. 161).

Saint Paul a combattu, avec la force révolutionnaire de sa prédication, un type de société fondée sur la violence de classe, l'impérialisme et surtout l'esclavagisme de l'ancienne Rome (à quoi correspond, dans le projet de film, New York, ombilic de la civilisation néo-capitaliste).

La « sainteté » de Paul s'oppose à l'« actualité » du monde contemporain:

– le monde de l'histoire, qui tend, dans son excès de présence et d'urgence, à fuir dans le mystère, dans l'abstraction, dans l'interrogation pure – et le monde du divin, qui au contraire, dans son abstraction religieuse, descend parmi les hommes, devient concret et opérant (*ibidem*, p.7).

Paul vit pour témoigner, la force de l'amour soutient sa prédication: *l'agape*, amour témoigné par les hommes à tous les hommes, au-dessus de la foi (*pistis*) et de l'espérance (*elpis*), est un amour désespéré pour le monde, une espérance de salut (*omnia omnibus factus sum ut omnes facerem salvos*). C'est par « trop d'amour » que Pasolini choisit de continuer à témoigner, même après les désillusions, politiques et personnelles, qui l'ont condamné à une dramatique isolement:

signe de scandale, sainteté  
ridicule. Et elle était destinée  
à devenir vice: car l'âge pourrit  
la douceur, et fait, du douloureux  
don de soi, une obsession. Et si j'ai trouvé  
de nouveau une douloureuse pureté  
de l'amour du monde, le mien  
n'est qu'amour, amour nu, sans  
futur.

(*La religione del mio tempo*, p. 51).

Le poète-martyr est dans un rapport érotique avec le monde; il en découle un violent désir d'adhésion complète au réel, un effort constant de compréhension de la réalité contemporaine, jusque dans ses plis les plus obscurs et les plus inaccessibles.

L'inextinguible amour pour le monde alimente la création artistique; l'objectif de la caméra instaure un rapport immédiat avec le réel. Le poète devient metteur en scène pour « saisir la réalité, pour la dévorer »:

[...] les linguistes saussuriens se scandalisent quand je dis que le cinéma est une langue, justement parce qu'elle n'a rien à voir avec les autres langues, parce qu'elle n'est pas symbolique et que c'est au contraire une langue qui a des caractéristiques toutes spéciales dont la principale est, je le répète, d'exprimer la réalité au moyen de la réalité. [...] j'aime le cinéma parce que, avec le cinéma, je reste toujours au niveau de la réalité. [...] la racine profonde et souterraine de ma position est mon amour, irrationnel en quelque sorte, pour la réalité; en m'exprimant par le cinéma je ne sors jamais de la réalité, je suis toujours au milieu des choses, des hommes, de ce qui m'intéresse le plus dans la vie, c'est-à-dire la vie elle-même... (*Interview a Filmcritica*, 1967, in S. Petraglia, *Pasolini, op. cit.*, pp. 12-13).

Pasolini se sent particulièrement proche du personnage de Paul: son « amour nu » le pousse jusqu'aux confins du monde connu pour faire résonner le mot « Dieu » (v. *San Paolo*, p. 12). Le moderne saint Paul, pendant son apostolat œcuménique, voyage dans l'espace (Paris est l'ancienne Jérusalem, Rome est Athènes, Barcelone est Damas, New York est Rome) et dans le temps (à travers le nazisme, la mutation anthropologique, le néo-capitalisme):

La corruption de l'ancien monde païen, mêlée à l'inquiétude due au sentiment confus de la fin d'un tel monde, est remplacée par une nouvelle corruption désespérée, pour ainsi dire le désespoir atomique (la névrose, la drogue, la contestation radicale de la société) (*San Paolo*, p. 11).

Les intellectuels qui écoutent l'apôtre avec un détachement laïc voient en lui une espèce de thanatolâtre narcissique, « du côté de Jung: vue son apocalyptique volonté de mourir, (...) plus collective que personnelle ». L'annonce de l'apocalypse n'est que le désir du châtement, « soif de mort » (p. 75) désespérée. Son message, considéré comme « un chantage, une menace apocalyptique » (p. 93) fait scandale. C'est pourquoi il est condamné à mourir de façon atroce à New York, au milieu de la « foule immense et écrasante,



qui passe sans s'arrêter devant le spectacle de la mort, et continue à tourbillonner autour, par les rues énormes, indifférente, ennemie, dépourvue de sens » (p. 12).

La métropole est associée paradoxalement à l'image du désert car « aucun désert ne sera jamais plus désert qu'une maison, une place, une rue où on vit mille neuf cent soixante-dix ans après Jésus-Christ. C'est là qu'est la solitude. Coude à coude avec ton voisin, habillé dans les mêmes grands magasins que toi, client des mêmes boutiques, lecteurs des mêmes journaux, spectateur de la même télévision, c'est le silence ».

« Il n'y a d'autre métaphore du silence que la vie quotidienne » (p. 35).

L'hédonisme domine la société de masse; les hommes, et surtout les nouvelles générations subissent quotidiennement sur leur corps une violence permanente.

Le film *Salò* (1975) est la métaphore de ce désert.

Une semaine après la mort de Pasolini (2/XI/1975) fut publié l'article intitulé *Abjuration de la Trilogie de la Vie*, écrit en juillet 1975 (« Corriere della Sera », 9/XI/1975, maintenant in *Lettere luterane*, cit. p. 71), où sont expliquées les raisons du refus (non du reniement) du mythe de la félicité des corps, célébrée dans les films de la Trilogie: le *Decameron* (1971), *Les contes de Canterbury* (1972), *Les milles et une nuit* (1974). Ayant rejeté toutes les illusions Pasolini se trouve confronté inexorablement aux problématiques du présent:

Les visages aimés d'hier commencent à jaunir. Devant moi s'impose – doucement sans autre alternative – le présent. Je réadapte mon engagement à une plus grande lisibilité (*Salò?*).

*Traduit de l'italien par Arlette Estève.*