

## Dante et Pound pour Pasolini

### La force révolutionnaire du passé

Giorgio PASSERONE

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE

Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Etrangères, F-59000 Lille

À quoi sert l'événement-Pasolini à l'heure du marché mondial des « sociétés de contrôle » qu'avait annoncé son « sombre enthousiasme » devant l'homologation du néo-capitalisme italien des années 70 ? La nécessité de poser ce problème implique la tentative de ne pas enfermer Pasolini dans la réflexivité d'une exégèse qui finit trop souvent par ressasser « la structure intime du contraste interne, irrésolu », l'amphibologie et l'« oxymoron » de son œuvre et de sa vie<sup>1</sup>. C'est « hors » de la reconnaissance de ses déterminations biographiques et textuelles, psychanalytiques et historiques, que Pasolini définit lui-même le programme, jamais démenti, de toute *une* vie :

Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte frioulan, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie régionale : *ab gioia*. Le rossignol qui chante *ab gioia*, de joie, par joie... Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît<sup>2</sup>.

Ce signe sans manque — une prolifération de signes — constitue la singularité même de la *volonté* de Pasolini d'être poète, pour reprendre le titre de son essai sur Dante qui assoit le trait commun d'une volonté nécessairement hors sujet (l'exclusion, l'exil), celle de la ligne d'art de l'ontologie constructiviste d'une *Eretica commedia* à travers les siècles. Elle trouve sa source dans l'univocité paradoxale, grandiose jusqu'à l'inhumain (écrit P. P. P.

---

<sup>1</sup> Cf. Franco FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, 1993.

<sup>2</sup> La citation est extraite du film-documentaire de Jean-André Fieschi, *Pasolini l'enragé*, 1966. Le texte de l'entretien est publié dans « Pasolini cinéaste », *Cahiers du Cinéma*, numéro hors-série, 1982, p. 50.

lui-même<sup>3</sup>) des répétitions-progressions, contraignantes et multiplicatrices, des rythmes brisés des tercets de Dante : le trajet en acte d'une conversation cosmique (« *si che dal fatto l' dir non sia diverso*<sup>4</sup> ») contamine tous les niveaux et les registres de la prodigieuse invention d'une langue italienne étrangère à elle-même<sup>5</sup>. Ses signes tenseurs, d'expression et de contenu — les traits floraux et enfantins, féminins et animaliers, minéraux et angéliques, nature et culture à la fois, se dérobent à la forme historiquement malade de l'homme : la louve-convoitise, le pêché économique, à l'orée du cycle précapitaliste de la propriété et de l'argent. Ce sont ces traits et ces pointes qui font vibrer, jusque dans le dogme trinitaire, les intensités de leurs paysages et personnages et qui désamorcent les savoirs médiévaux fondés sur l'analogie dualiste (la synthèse dialectique de la conciliation thomiste, les dualismes radicaux de l'Ulysse infernal cathare). Au-dessous des généalogies et des allégories morales (le Salut, la Damnation) et politico-religieuses (l'Aigle, la Croix), seuls les linéaments matériels, géologiques, d'une multitude de corps-voix singuliers persistent : les nobles et les vils, les passionnés et les indolents, les domestiques, les publics affirment — les perdus et les sauvés — *la tension d'un être commun*, le *trasumanar* de la vie, en résonance avec la théologie pratique des heccéités de Duns Scot, le franciscain, l'idiote...<sup>6</sup>

L'abstraction ornementale de la ligne gothique de Dante fonctionne à la manière de l'animalité du trait des gargouilles démoniaques des cathédrales, qui font exploser jusque dans la pierre l'instinct d'élévation à l'infini (selon la définition de la ligne septentrionale, remontant du fond des âges, de Wilhelm Worringer). Une ornamentalité qui n'a pas de fin en soi. Car la sémiotique de l'infini intensif — *trasumanar* — déploie une éthologie

<sup>3</sup> Pier Paolo PASOLINI, *Empirismo eretico*, « La volontà di Dante a essere poeta », Garzanti, 1977, p.104 sq.

<sup>4</sup> « Afin que *dire* ne soit différent du *fait*. », *Inf.*, XXXII, 12.

<sup>5</sup> Nous renvoyons à notre étude *Dante. Cartographie de la vie*, Paris, Kimé, 2001.

<sup>6</sup> Le mode d'individuation par *heccéité* ne se confond pas avec celui d'une chose ou d'un sujet. Le thème de l'idiote, quant à lui, est un vecteur important qui traverse toute la culture « minoritaire » italienne (cf. le combat de Giordano Bruno, le dominicain hérésiarque, le défenseur de l'infini des mondes, contre la doxa des pédants « aristotéliens ») : il relie Dante à Pasolini à partir de leur revendication solitaire du véritable sens du commun, l'infini. Ce n'est pas le personnage de l'idiote à la française de Descartes qui veut penser par lui-même, en se réclamant du sens commun du « je pense ». En revanche, de profondes syntopies relie l'atmosphère « italienne » et « chrétienne » de cette pensée à l'idiote à la russe (Dostoïevski, Mandelstam...) qui veut qu'on lui redonne l'infini incompréhensible et tous les noms perdus de l'histoire.

sélective de rapports, les différents modes de mal faire-bien faire autrui suivant la devise du Voyage (« *temer si dee di quelle cose / ch'hanno potenza di fare altrui male / de l'altre no che non son paurose*<sup>7</sup> ») : les bons et les mauvais événements de tous les Noms propres-heccéités de la *Commedia*. Et cela, jusqu'à l'actualisation maximale de son *tempo*, sans plus de séparation entre l'art et la vie : le colorisme paradisiaque est l'explosion des relations matérielles tonales, tout comme le contrepoint des Bienheureux est l'art des bonnes relations harmoniques.

Certes, on sait que les écrivains contemporains de la lignée de Dante (Mandelstam, Beckett, Primo Levi, Eliot), au tournant de notre économie de Marché planétaire déjà nichée dans les horreurs du XX<sup>e</sup> siècle, éprouvent tous une rélicence historique et culturelle à rentrer dans la plénitude absolue du *Paradis*, tant est pour eux trop accablante la tradition de l'allégorie théologique de la dernière *Cantica*. Toutefois la tension de l'affirmation dantesque d'une vie plus puissante est le *dehors intime* de leur tentative de ne pas sombrer dans la dérélition infernale.

La transémiotique du style indirect libre de Pasolini est inséparable d'un tel dynamisme. Quatre coordonnées d'expression et de contenu s'en dégagent : 1. La tension de la région aurorale de l'antépurgatoire, les désirs de nostalgie-attente de Pia de' Tolomei, Manfredi, et Bonconte-Accattone (les *Belacqua* pasoliniens) comme l'indique la poésie-pivot du recueil *Trasumanar e organizzar* (« *il proposito di scrivere una poesia intitolata i primi sei canti del Purgatorio* »<sup>8</sup>) ; 2. La coextensivité entre l'immanence de cette devise *trasumanar* et le délire de la pensée-monde de Pasolini, même quand il sombre dans l'enfer de l'hédonisme de *Salò/Sade* cette immanence étant garantie par la réalité historique du motif obsédant des impuissances et des regrets culturels, politiques et religieux d'« organiser » ; 3. L'infinitisation « commune » (*Commedia*) de son narcissisme *immedicabile* (son Hérésie singulière) qui dès lors contemple autre chose que lui-même : la nostalgie de l'altérité d'un corps et d'un sexe antiques se réfléchit dans l'attente de toutes

<sup>7</sup> « Il faut craindre seulement des choses / qui ont la puissance de *faire mal autrui* ; / des autres non, car elles ne sont pas redoutables », *Inf.*, II, 88-90.

<sup>8</sup> « Le projet d'écrire un poème intitulé "Les six premiers chants du Purgatoire" » in « Transhumaniser et organiser », P. P. PASOLINI, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1990.

les ethnies des *accattoni* quelconques dont les Pouvoirs Etablis ne tiennent pas compte (du Frioul aux *borgate* romaines au tiers monde) ; 4. La ligne de crête romano-baroque comme dehors de la contamination entre l'art le plus haut et les luttes des hommes les plus humbles, dans les siècles. On a là l'Hérésie la plus proprement pasolinienne : sa ligne « méridionale » renvoie à la pesanteur d'un pittoresque monstrueux, écrasé sous une pression trop forte et au réalisme de la déformation baroque dont parle Worringer<sup>9</sup>. Mais on a là, également et toujours, la *Commedia*. Car la ligne romano-baroque, tout en restant enlisée dans les plissements matériels qui entravent l'enthousiasme des replis de la ligne gothique la plus dantesque, contient, comme l'explique Worringer, les germes du mouvement anorganique de l'infini : la sémiotique de la « *vita furens, vita nolens, vita morens* » de Pasolini est la politique impensée de sa radicale croyance athée.

À partir de ces présupposés, sous le signe de Dante, la rencontre filmée par Vanni Roncisvalle en 1967 entre Pound, le meilleur Menuisier du parler maternel — désormais choisi par le silence — et Pasolini (la bête de style) projette leur conversation sur toute la dernière partie de l'œuvre du poète cinéaste<sup>10</sup>.

Il ne s'agit pas de l'empathie du rapport idéal irrésolu entre la culture antique — sous prolétaire, plébéienne chez Pasolini, chinoise chez Pound — et le monde rationnel, laïc, moderne. Le décalage, la modestie et l'humour bifurquant des réponses du vieil homme sont autant de nouvelles questions qui happent Pasolini et dégagent le fond d'un rapport plus que personnel, tout en discours indirect libre, où incube le problème en suspens, à la pointe extrême de leurs œuvres respectives. Quand Pasolini lit le *Canto* LXXXI, l'intelligence de leur art comme fugue-conversation produit la sensation commune d'un plan de composition œuvre-vie déjà là, pas encore :

Ce que tu aimes vraiment, demeure, / le reste est déchet / Ce que tu aimes  
vraiment ne te sera pas arraché / Ce que tu aimes vraiment est ton seul

<sup>9</sup> Cf. Wilhelm WORRINGER, *L'Art gothique*, Paris, Gallimard, 1967 et *Abstraction et empathie*, Paris, Klincksieck, 1972.

<sup>10</sup> Le film de la conversation entre Pound et Pasolini est la version courte du documentaire « Un'ora con Ezra Pound » visible dans les meilleures rétrospectives pasoliniennes.

héritage vrai / À qui appartient le monde, à moi, à eux / ou bien n'est-il à personne ? / D'abord vint le visible et puis le palpable / Élysée, bien qu'il ait été dans le *vestibule de l'Enfer*, / Ce que tu aimes vraiment est ton seul héritage vrai / La fourmi est un centaure dans son monde de dragons. / Rabaisse ta vanité, ce n'est pas l'homme / fait courage ou fait ordre ou fait grâce, / Rabaisse ta vanité, je te dis, / Apprends du monde verdoyant quelle peut être ta place / Dans l'échelle de la découverte ou de l'art vrai, / Rabaisse ta vanité, / Paquin<sup>11</sup> rabaisse-la ! / Le casque de verdure l'a emporté sur ton élégance. / Maîtrise-toi, et alors les autres te supporteront / Rabaisse ta vanité / Tu es un chien battu sous la grêle, / Une pie gonflée dans un soleil changeant, / Moitié noire moitié blanche / tu ne distingues pas une aile d'une queue / ... / Rabaisse ta vanité, / Prompt à détruire, sordide dans la charité, / Rabaisse ta vanité, / Je te dis, rabaisse-la ! / Mais *d'avoir fait au lieu de ne pas faire* / ce n'est pas là de la vanité / D'avoir, par décence, frappé à la porte, / Pour qu'un Blunt ouvre, / D'avoir cueilli dans le vent une tradition vive / ou d'un vieil œil malin la flamme insoumise / Ce n'est pas là de la vanité, / *Ici bas* toute l'erreur est de n'avoir pas fait, / dans la défiance qui fit hésiter<sup>12</sup>.

Une lente prosodie invoque le dehors d'un monde verdoyant et de sa tradition vive où prendre place sans moi ni personne. Elle répète que cet amour-monde, égal à la découverte et à l'art le plus haut, exige la témérité la plus fière d'un *faire commun* sans orgueil (« pour qu'un Blunt ouvre<sup>13</sup> »), c'est-à-dire la persévérance dans la modestie d'une

<sup>11</sup> C'est le nom du créateur d'une maison de haute couture parisienne fondée à la fin du XIXe siècle.

<sup>12</sup> Ezra POUND, *Les Cantos*, LXXXI, éd. Yves Di MANNO, Paris, Flammarion, 2002, p. 564-565 (traduction modifiée).

<sup>13</sup> Wilfred Scawen Blunt était un poète et diplomate anglais auquel Pound et Yeats rendirent hommage en 1914. John Tytell en fait le portrait dans sa biographie de Pound (*Le Volcan solitaire*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 135-136) : « Blunt avait été l'ami d'hommes d'État britanniques tels que le jeune Winston Churchill, tout en s'opposant fermement à l'impérialisme britannique... Il lui arrivait de donner de l'argent aux poseurs de bombes anarchistes pour mettre fin à l'oppression tsariste. Les positions politiques de Blunt contredisaient souvent ses origines de classe. C'était un propriétaire terrien, possesseur d'une vaste propriété où il élevait des paons et des agneaux, mais il avait fait de la prison en Irlande, ayant protesté

finitude animalière *créaturale*. La sensation de survol (ici-bas) de cette ligne au chromatisme « palpable », qui ne prône la maîtrise de soi que pour *faire*, faire notre part individuelle inaliénable — l’heccéité de liaison qui coule dans l’amour-monde-relation n’est rien d’autre que la libre reprise rythmique du devenir-musique, artistique et éthique de l’art de Dante.

C’est sans doute la question impensée de la *pagana commedia* des *Cantos* : non pas la présomption volontariste de Pound qui organisa autour des avatars de la mythologie d’Ulysse-personne son universelle synthèse culturelle des arts et des techniques, et fantasma la clôture de son système en repérant dans l’héroïsme fasciste, suicidaire, l’antidote à son diagnostic économique de la dégénérescence de l’Occident — le principe de l’usure, c’est-à-dire un phantasme (par rapport à l’hétérogénéité des flux financiers, économiques, existentiels du mode de production capitaliste) ; mais l’impersonnelle ligne haïku d’une vieillese innocente. « ... L’usure : / J’étais à côté du sujet, prenant un symptôme pour une cause. / La cause est l’Avidité<sup>14</sup> » martèlent les derniers mots de Pound en reprenant le motif de l’éthologie politique de la convoitise dantesque comme fausse relation, rapport épuisé. « La charité, il m’est arrivé d’en avoir / je ne sais faire qu’elle coule » (*Cantos*, CXVI).

Or, précisément, cette charité-relation, ce *faire autrui bien* dantesque et cosmique d’une autre teneur que l’altruisme personnel se fraie une voie imperceptible à travers les multiples dynasties du savoir : la ligne mineure des *Cantos* met en rapport l’exercice de dépersonnalisation de Pound, passant au crible de la vieillese ses souffrances et ses échecs, avec Elpénor, le compagnon sans sépulture, l’homme infortuné et au nom à venir (*Cantos*, I) — ce Belacqua/acattone odysseén, et beckettien aussi. Le périple des *Cantos* ne commençait-il pas par la reprise du *Chant XI* de l’*Odyssée* et la descente d’Ulysse-Pound dans la grotte des Nymphes Nàiades qui conduit aux Enfers ? :

Mais en premier vint Elpénor, notre ami Elpénor, / Non enseveli encore,

---

contre le pouvoir exercé par les Anglais. La délégation en question venait lui rendre honneur pour son attitude de résistance ».

<sup>14</sup> Ces vers sont datés du 4 juillet 1972. Cf. J. TYTELL, *Ezra Pound, Le volcan solitaire*, op. cit., p. 449.

laissé sur la vaste terre, / Ses membres étaient restés sous le toit de Circé, / Sans pleurs, sans sépulture, d'autres labours pressaient. / ... / « Elpénor, comment es-tu venu jusqu'à cette sombre côte ? / Est-ce à pied que tu as devancé l'équipage ? » Et lui d'une voix lourde : « Fatalité et foison de vin. Je dormais chez Circé, au coin de feu. / Descendant la longue échelle sans prendre garde, / J'ai chu sur le contrefort, / La nuque brisée, mon âme cherche l'Averne. / Mais de grâce, ô Roi, ne m'oublie pas, sans pleurs ni funérailles, / Entasse mes armes, dresse tombeau sur la grève, et inscris : / *Homme infortuné, et au nom à venir* ».

C'est le devenir de tous les noms anonymes de « la tribu » que Pasolini saisit dès la conversation-rencontre de 67 : dans son combat contre l'homologation, il se réclame incessamment de « la nostalgie furieuse » de Pound pour « la petite pratique religieuse quotidienne, les petites divinités morales, cosmiques et réalistes à la fois, rites, tabernacles, légendes des aventures cosmogoniques les plus simples » grecques et chinoises<sup>15</sup>. Mais il le fait en se mettant farouchement en question, en se déprenant de toute mythologie paysanne, dont il détecte la continuité généalogique et géologique, se perpétuant aujourd'hui, du lien entre l'autorité et la servilité (Italie, Chine ou États-Unis).

D'où la parodie complexe des citations de Pound contaminées par l'italien et le remaniement dialectal frioulan de la *Meglio gioventù* qui parsèment *Bestia da stile*, *La Nuova gioventù*<sup>16</sup>, jusqu'à la dernière intervention publique de Pasolini sur l'enseignement de la culture populaire, dans un lycée de Lecce. Celle-ci est placée sous le signe du *Volgare*

<sup>15</sup> P. P. PASOLINI, *Descriptions de descriptions*, trad. René de CECCATTY, Paris, Rivages, 1984, p. 160 sq.

<sup>16</sup> *La Nuova gioventù* (1974) est un livre « écrit deux fois, vécu et revécu, corps dans le corps » où Pasolini passe du *chan plor* « haut », symboliste et hermétique, lyrico-dialectal édénique de sa version inaugurale (*La meglio gioventù*, 1946) à la destruction du mythe de son modèle littéraire et dialectal. Tous les éléments de son « obsession » psychologique et personnelle — l'origine de la terre maternelle — sont renversés. Cependant, leur oxymoron laisse subsister, à travers l'artifice de sa lourde désillusion, la nostalgie d'un narcissisme maniériste — *une sera imbarlumida, une femme enceinte à travers les champs, le ninì muart* — qui contemple autre chose que soi-même : la réalité anonyme d'une ethnie, *tal Frioul*, aspire l'altérité poétique, féminine, d'un corps et d'un sexe *antiques*.

*eloquio* de Dante<sup>17</sup>. Mais ce n'est pas d'un retour au dialecte qu'il est question. Le dernier Pasolini n'est pas fidèle, tragiquement, à lui-même mais à la dramaturgie du discours indirect libre qui n'est ni dans une langue A (l'état de la vieille bipolarité littérature-dialecte ou sa synthèse fictive, la koinè) ni dans une langue B (la fixité informative-communicative de la langue homologuée) mais dans la résistance d'une langue X qui n'est autre qu'une langue A en train de devenir réellement une langue B<sup>18</sup>. Pasolini perçoit dans la persistance, même indistincte, d'une mémoire du passé liée aux états de minorité des langues-corps dialectes et idiolectes, y compris le sien non pas un *modèle historique*, mais l'agent potentiel, toujours en transformation, qui ne vaut que s'il est capable de déclencher des mouvements incontrôlables, inconnus, s'exerçant sur le monde et le langage standardisé, tel qu'il est. Le rythme impératif-infini en italo-frioulan-poundien de *Salut et souhait* (la dernière poésie de Pasolini) et du monologue de *Bête de Style*, au-delà des impasses de ses oxymorons parodiques, est inséparable de cette pédagogie :

Aimer beaucoup (πολύ) ce qui meurt. / ... / Ubi amor ibi / ... / La lumière à pic et le silence ; le cœur est sûr / des siècles futurs. / ... / « ils sont *dieux* par gaîté » ... / Aimer la pauvreté. Aimer l'étrangeté du pauvre / à la classe dominante. Aimer son altérité / ... / *Il volgare eloquio* : aime-le / Prête l'oreille, bienveillante et phonologique / à la lalie « che ur a in ! » / qui s'élève des profondeurs méridiennes, / ... / puis elle s'éteint, avant de reprendre / avec le soupir d'un monde herbeux / vers la fin des crépuscules<sup>19</sup>.

Exagération expressive et matériau simplifié, (non) style. Le maniérisme de Pasolini/Narcisse hors de soi se superpose à celui de Pound/Elpénor dans la fabulation de toutes les « lalies », infiniment en arrière et toujours futures par rapport à l'histoire, suivant la même furieuse attente de l'actualité qu'on retrouve dans les invectives des autres poèmes de la section finale de la *Nuova gioventù*, « Sombre enthousiame » (*Aux étudiants*

<sup>17</sup> P. P. PASOLINI, « Volgar eloquio », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1998, t. II, p. 2860-2861.

<sup>18</sup> Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 134 sq.

<sup>19</sup> P. P. PASOLINI, *Bête de style*, trad. Alberte SPINETTE, in *Théâtre*, Babel, 1995, p. 553-555.



grecs, dans un souffle, Note pour un poème en lapon, Durruti...). La présence poétique, abstraite et corporelle à la fois, d'un acte de légende murmure sous l'élément historique et fait de son infinitif « Aimer l'étrangéité du pauvre / à la classe dominante. / Aimer son altérité » la variation continue, à même l'ambiguïté collective du « réel », de l'altérité poétique, politique, sexuelle d'un progrès selon la pauvreté, contre la déréalisation du mètre étalon du développement planétaire, le Marché de personne, la dernière figure d'Ulysse.

C'est pourquoi un tel programme ne peut pas s'adresser au dédicataire apparent de la *Nuova Gioventù*, le jeune fasciste de l'« idéale » Droite sublime (« droite sublime / qui est en nous tous / rapport d'intimité avec le Pouvoir »), à moins que ce ne soit pour lui confier le fardeau de la tradition afin que lui aussi — comme Pasolini — se déleste de son patrimoine (la redondance idéale de la « bête de style » comme fin en soi), y opère le tri des « rapports d'intimité avec le Pouvoir », et puisse continuer en choisissant, léger, l'obéissance à la *minoration de cette tradition* : « Charge-toi de ce fardeau enfant qui me hais : / porte-le. / ... / Et je marcherai / léger, allant de l'avant, en choisissant pour toujours / la vie, la jeunesse<sup>20</sup> ».

Car qu'est-ce, au juste, que « le rapport d'intimité avec le Pouvoir » de cette Droite Sublime, sinon le noyau de la définition nullement manichéenne des désirs macro et microfascistes qui sont en nous et nous hantent tous — une définition que Pasolini ne cesse d'affiner dans ses *Écrits corsaires* et ses *Lettres luthériennes* comme aussi dans *Petrolio* ? En enchaînant de manière de plus en plus complexe et inextricable les notions de pouvoir et d'histoire à celles, vieilles et nouvelles, de fascisme et de rationalité bourgeoise, il traque la continuité la plus inconsciente de ce « lien d'intimité » (aussi « puéril » soit-il) avec les rapports concrets de pouvoir, depuis les vieux dispositifs disciplinaires-cléricaux et leur excroissance cancéreuse (*Salò*) jusqu'aux mécanismes du contrôle de la société de l'hédonisme permissif. La détection de la même continuité surgit

---

<sup>20</sup> P. P. PASOLINI, *La Nouvelle Jeunesse, poèmes frioulans 1941-1974*, trad. Philippe DI MEO, Paris, Gallimard, 2003, p. 289 sq. Les derniers vers de *Salut et souhait* (et de *Bête de style*) sont le diagramme du dehors de toute la production finale de Pasolini.

tout au long de la parodie poundienne. Si bien que le vrai dédicataire du programme final de Pasolini (« obéissance et désobéissance ensemble ») est la nouvelle jeunesse *in fieri* d'un étudiant et d'un enseignant de Lecce, de Gennariello, le Calabrais parlant le dialecte calabrais de Turin, Pound trouvant la Chine dans l'Ouest d'une Amérique à venir sans racines, comme l'avait perçu le cri béat d'Allen Ginsberg : « *questo fratello* » d'un autre Pasolini que lui-même.

Ce sont eux qui offrent la possibilité de penser (et vivre) une lueur à travers l'enfer fasciste de l'hédonisme de *Salò/Sade* : on l'a qualifié de film « dantesque » plutôt que sadien. Et à raison, au sens où Dante est le visionnaire qui a poussé le plus loin les figures de l'horreur, pour réussir à s'en déprendre.

Dans la séquence finale, nous continuons de voir l'horreur des sévices en entendant gronder les bombardements, tandis que la radio de régime émet le chœur frioulan de *Stelutis alpinis*, puis le morceau du *Canto XCIX* de Pound :

L'injure et le tapage ; *manesco* / la famille entière en pâtit / Toute la tribu descend d'un seul homme / voyez-vous d'autre solution ? / Le nom, et les 9 arts. / Le mot du père est compassion ; / celui du fils, dévotion.

À ce moment-là, le rictus de Durcet, le maître rivé à sa jumelle, masque la voix récitante qui ensuite reprend : « / Des petits oiseaux chantent en chœur, / L'harmonie dans la proportion des branches / faite clarté (*Disordini e baruffe, anche maneschi*) ».

Les images intolérables s'enfoncent dans le « mystère médiéval » du Chœur des *Carmina Burana* de Karl Orff, avant de laisser la place aux pas de valse sur l'air d'une chansonnette (le leitmotiv de *Salò*) des deux jeunes miliciens, l'un demandant à l'autre « comment s'appelle ta fiancée ? » « Margherita ». Le programme du *Volgare Eloquio* semblerait buter lui aussi sur une parodie de plus (« grâce au *volgare eloquio* il en porte la substance droit au peuple<sup>21</sup> »), sa démagogie étant démasquée par l'abjecte rengaine de la propagande de régime où le mythe du sacrifice héroïque pour la patrie de la jeunesse

<sup>21</sup> Ezra POUND, *Les Cantos*, XCVIII, *op. cit.*, p. 718.

populaire se mêle à la célébration de Pound, le poète réactionnaire qui exalte l'ordre de la tradition.

Et pourtant, plus forte que sa « parodie tragique », la ligne du *Volgare Eloquio* perce, grâce au *rythmème* d'un montage mental rigoureusement préétabli qui se dérobe à ses enchaînements représentatifs et s'infiltré dans les interstices, les coupures des images. Leur tonalité monochrome brun-sépia, coagulée dans la noirceur du non-rapport et de l'abolition est débordée par un trouble chromatisme gris (« J'ai tourné *Salò*... pratiquement en noir et blanc : c'est à dire tous les gris »). L'automatisme déductif de cette sensation-zéro, entre la vie et la mort, évoque le même « gris ouvrant » et la « lumière nègre » de la ligne romano-baroque entr'ouverte en pointillés dans *Petrolio*. Tout comme le gris de la « zone grise » de Levi, réunissant et différenciant violemment les camps des bourreaux et des victimes. Son « implication-complication de toutes les teintes » entre maintenant dans le *montrage du dehors* du huis-clos des figures corporelles insupportables et de la chansonnette finale. La dramaturgie d'un « *mysterium superum* » s'enfonce au-dessous des images visuelles et sonores des tortures, « *l'inferum* » qui n'épargne pas la danse des jeunes miliciens. Les voix frioulanes de *Stelutis alpinis* ressuscitent le chœur des jeunes paysans en lutte contre les propriétaires fonciers du *Sogno di una cosa*, le corps de Guido Pasolini, partisan de la Brigade Osoppo en Frioul et d'Erme Parini, chasseur alpin de la Julia, mort en Russie comme Ettore Guerroni le bâtard, le corps d'Iberati Ampelio de Portoguarò, tué par les Allemands (l'inspirateur d'*El Testament Coran*). Le réalisme gris de cette hantise aiguë le sentiment d'une minorité irrécupérable par le patriotisme de la « jeunesse héroïque »<sup>22</sup>.

L'image de ce « *superum* » qui fend le sadisme infernal happe également certains mots du poème de Pound « compassion... dévotion... » qui réclament une autre vision ; d'autant plus que le rictus abject du Président Durcet coupe l'image sonore de la poésie de Pound, couvre le vers-pierre de touche du *Canto* XCIX, celui que le Maître ne pourra

---

<sup>22</sup> Sur toutes ces références renvoyant à la vie personnelle de Pasolini, mais dont les signes la débordent, cf. Francesca CADEL, *La lingua dei desideri*, San Cesario di Lecce, ed. Manni, 2002. Nous lui empruntons, librement, l'idée de la contamination « sublime » entre *l'inferum* et le *superum* de la scène finale de *Salò*.

jamais comprendre : « *la parola fraterna : mutualità...* ». La virtualité du courant de cette relation, de cette réciprocité de fraternité laborieuse, est la « fugue » que Pound-(Elpénor) aura(it) pu entreprendre en sauvant son projet d'une tradition vive : réactualiser les lois confucéennes d'unité du Maître et des esclaves, délester le socle « paysan » de l'histoire de son mythe de l'État enraciné (le devenir tout le monde d'Ulysse). Pasolini ne trahit pas cette nostalgie furieuse qui écarte le patrimoine autoritaire du passé. « La vastitude de la culture de Pound », écrit-il, tout à la fois pragmatique et « élémentaire », un peu américaine, un peu « barbare », l'a toujours préservé d'une instrumentalisation éhontée : « l'horrible serpent fasciste n'a pu engloutir cet agneau pascal démesuré ». La ligne de fuite de la Vision-Audition « impensée » de *Salò* puise dans cette démesure-là. Même le mot de la fin (celui de l'œuvre entière de Pasolini), le mot énigmatique aux mille exégèses, *Margherita*, projette le nom d'une fleur hors de la chansonnette leitmotiv, hors des accointances des jeunes miliciens avec le pouvoir.

Dans la *Divina Mimesis*, à la fin de ses notes pour le *Chant II* de l'*Enfer*, Pasolini reprend les vers célèbres d'*Inf.*, II, 127-132, adossés au passage où Virgile rappelle l'intercession de Béatrice lançant la devise du voyage (*faire autrui bien*), ce qui permettra à Dante de surmonter sa peur : « *quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li imbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo, / tal mi fec'io di mia virtude stanca / e tanto buono ardire al cor mi corse ...* » (« Comme des fleurettes inclinées et fermées / par la gelée nocturne, quand le soleil les éclaire, / se redressent épanouies sur leur tige / tel j'émergeai de ma vertu lassée / et tant de bon courage resurgit de mon cœur... »). Le personnage-poète, enfin endurci, peut affronter le *trasumanar* qui transvaluera sa descente aux enfers, comme celle de Pasolini, dédoublé tout à la fois en Dante et Virgile :

Je regardais à mes pieds les fleurs, qui émergeaient des mauvaises herbes torves et innocentes : j'étais comme elles, qui ne croyaient pas mourir, destinées à une vie de peu de jours (...) l'une pareille à l'autre, semées par le hasard le long des bords du sentier fangeux, l'une pareille à l'autre non seulement dans sa sublime forme

insaisissable, avec son bleu pâle presque blanc d'humilité, avec sa candeur par pauvreté déteinte en violet ou en jaune, comme du vin coupé d'eau — mais surtout pareilles l'une à l'autre dans l'ignorance de la caducité, de la vanité : de l'insuffisance de leur vie. (...) Petites fleurs qui viennent des *régions du passé jamais mort du cosmos*, et qui campent là, selon le caprice du soleil et du vent, comme une tribu de gitans qui ne choisissent jamais l'endroit où ils campent, mais laissent faire le hasard. Et moi aussi comme une fleur — pensais-je — rien d'autre qu'une fleur non cultivée, j'obéis à la nécessité qui veut que je sois pris par la joie qui succède au découragement. Puis viendra sûrement quelque chose qui m'offensera et m'éreintera : mais pour moi aussi, comme pour les fleurs des autres printemps, le passé se confond avec le présent, et un pré est à la fois ici et dans le cosmos ! Je regardais ces épaules devant moi, étroites dans cette veste qui me serrait le cœur. Et avec cet énième serrement de cœur — de pauvre petite fleur — je le suivais. Il marchait, décidé, tendu, et moi, je me tenais derrière lui : moi aussi, j'avais désormais le pas d'un partisan qui va vers les montagnes<sup>23</sup>.

Cette ligne d'univers de Pasolini est l'épure de son maniérisme coloriste. Elle répète la journée d'un garçon en été, le long de la grève brûlante du Lemène à sec (« J'étais étendu nu, la solitude m'avait arraché à toute norme humaine. J'étais fou, je pus crier "*fiori infuocati*" ... "Voici ma poétique" pensais-je ») ; elle répète la couleur méridienne, verdoyante, de l'eau et du pré que voit Œdipe-Franco Citti, Accattone sans secret, avant et après sa destinée, quand tout finit là où tout recommence ; et c'est la même ligne d'horizon de la nuit tendre et dure du sexe inhumain de liaison du « *pratone* » de la Casalina (*Pétrole*) : le passé et le présent s'entrechoquent dans le temps poétique et politique de la promesse partisane et imperceptible. Margherita.

---

<sup>23</sup> P. P. PASOLINI, *La Divine Mimesis*, trad. Danièle SALLENAVE, Paris, Flammarion, 1980, p. 34-37.

Aujourd'hui, dans notre temps historique où la société de l'homologation et de l'anesthésie du capitalisme néolibéral pour le Marché universel rime de plus en plus avec peur, terreur et exclusion, le devenir-nostalgie de cette ligne d'artisan/vie, l'événement Pasolini – un Pasolini – sert, mais seulement si nous aussi jetons notre corps dans la lutte, lutte entre soi, et lutte contre. Car son corps exclu continue d'indiquer l'*ab goia* d'une puissance, singulière et commue en exode de tous les pouvoirs établis : à nous, plus ou moins blasés, plus ou moins concernés par le migrant nomadique, le Palestinien, les Indignados de Barcelone, les Black Lives Matter aux U.S., les occupants des places des printemps arabes, de Wall Street et de Gezi Park, les ghéttoisés, Musulmans ou pas, le précaires métropolitains – un parmi beaucoup – d'en faire bon usage. Pasolini - Ali aux yeux bleus, est là, maintenant, pour la joie du scandale, de leur côté.