

Gianni D'Elia¹

Vers la poésie incivile

La religion exprime la crise des années soixante... La sirène capitaliste d'une part, le désistement révolutionnaire de l'autre : et le vide, le terrible vide existentiel qui en découle.²

« Il fait quelques pas, en levant le menton » : c'est ainsi que commence le long poème *La richesse*, qui ouvre le deuxième recueil poétique « romain » de Pasolini, *La religion de mon temps* – le volume paraît en mai 1961, rassemblant des textes écrits entre 1955 et avril 1960.

Ce premier vers est un clap de prise de vue objectivant : deux plans, séparés par la virgule, un personnage entier et un premier plan. Il fait pénétrer directement à l'intérieur d'une vision qui montre un corps vivant, un pas, une action, une présence en mouvement, un visage humain. Le visage est celui d'un ouvrier, « avec son crâne menu, ses mâchoires / rasées » et sa timidité de profane humilié face aux fresques de Piero della Francesca – le cycle pictural de la *Légende de la Croix* (1452-59) dans le chœur de l'église Saint François d'Arezzo.

Pasolini décrit et raconte ce regard qui va de la paroi peinte au groupe de visiteurs civilisés dont le poète fait lui-même partie : d'abord vient la scène des *Batailles* et son enchevêtrement polychrome de corps et de chevaux, puis celle, suave et sévèrement ébahie, de *L'Annonciation* de l'Ange à Marie.

La leçon critique de Roberto Longhi, que Pasolini eut comme professeur et comme maître à l'Université de Bologne – souvenons-nous de la dette, plusieurs fois déclarée, envers la « fulguration figurative » de sa jeunesse, mais aussi de la « vitalité désespérée », littéralement puisée au *Souvenir des manieristes* de Longhi (1953)³ – se greffe sur une vivification de l'art entendu comme présence d'une mémoire « suprême » : la peinture est « une autre lumière » insufflant les figures dans l'espace, « une lumière (...) qui émane / d'un soleil enfermé où fut divin / l'Homme ».

Ce splendide moment inaugural du poème, qui tend à dramatiser le hiératisme radical de Piero, est axé sur la juxtaposition du soleil vespéral, inondant le vitrail de l'église, et du soleil de la peinture resplendissant par delà les siècles et contre lequel se brise l'« écume » des vivants – ainsi se comprend mieux, *in re*, dans l'imbrication aiguë de l'art et la vie, la dédicace de l'ensemble du livre à Elsa Morante.

Dans la strophe qui décrit *Le rêve de Constantin* (condensé de méditation anti-lyrique auquel s'était affronté, durant les mêmes années, Roberto Roversi⁴, poète qui collaborait à la revue *Officina* avec Pasolini), l'évocation du vivant – le vent, les insectes, les

1. Ce texte constitue la préface à l'édition de Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milan, 2001 (1ère éd. 1995). Pour la présentation de Gianni D'Elia, cf. ici-même, p. 362.

2. N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turin, 1989, p. 241.

3. R. Longhi, « Ricordo dei manieristi », in *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milan, 1973, p. 733.

4. R. Roversi, « Il sogno di Costantino », in *Dopo Campofornio*, Einaudi, Turin, 1965.

voix du campement, les guitares – parvient à intégrer le « soleil enfermé » de la peinture, comme s’il s’agissait de redonner une vie et de véritables dimensions à la splendeur de l’existence perdue et pour toujours arrêtée (ce « jardin profond » que D’Annunzio a vu dans ses *Cités du silence*¹).

Tout le poème *La richesse* se développe selon des laisses de strophes libres, en vers dégagés de toute contrainte de mesure ou de rime, avec un sommaire en frontispice de chaque « chapitre » et il n’est pas anodin que le premier « chapitre » ou « mouvement » du récit s’achève sur la *Nostalgie de la vie*, évoquant un voyage de l’intérieur vers l’extérieur, du temps vers l’espace, de la mémoire à la présence. Il s’agit là du thème éminemment pasolinien – et certes, plus anciennement, proustien – du passé présent, ainsi que de la poignante participation de l’exclu, qui était déjà paradigme sentimental pour Leopardi.

On y retrouve également la liberté métrique d’un Recanati, et, peut-être enfin, dans la dissipation de la forme pour un contenu prosaïque, l’éloge critique et tardif de Pasolini pour Jean Genet comme modèle inaugural et minoritaire de toute une façon de faire de la poésie. Une poésie qui « certes prévoit aussi ce manque de prolifération future : c’est-à-dire le manque de sentiment civil et révolutionnaire des lettrés italiens. Leur inaptitude à l’enthousiasme et à l’amertume, à l’illusion et à la colère ».²

Il s’agit en réalité d’une insouciance stylistique apparente, puisque le treillage de la tierce rime (ou assonance ou consonance) domine cette versification compacte, compliquée même dès l’apparition de la rime interne (*mento* à la fin du premier vers est repris par *stento* au début du quatrième).

Le vers construit un rythme d’assonance en excès, en morcelant le sens par des enjambements continus qui garantissent au caractère prosaïque du discours le rachat d’une poésie discontinue, rimée et allitérative, typique de la tournure de style méditative (Leopardi, certes, mais aussi le Foscolo déambulatoire et funèbre déjà mis à l’épreuve dans *Les cendres de Gramsci*) ; de façon à ce que la rupture continue entre le rythme musical et le rythme syntaxique véhicule une attention nouvelle pour le contenu et qui cependant semble à son tour empêché et contredit par une instance sonore tout aussi impérative : en effet, la première laisse s’achève sur une tierce rime amputée (*sollevato/ottenebrato, collina/divina*), destinée à réaffirmer l’ordre du « chant ».

On pourrait dire, au risque de la banalité, que la construction de *La richesse* reprend le dispositif cinématographique d’un discours vécu, régi par la règle du voyage et du montage, du travelling et du plan subjectif ; bref, une structure itinérante et déambulatoire qui s’avère fondatrice de tous les poèmes de Pasolini où le pas, le voyage et l’allure répondent à la fonction argumentative, qui illustre et reflète en accompagnant le regard. Cette fonction devient narratrice à travers le mouvement, le passage des séquences, le déroulement d’un état des lieux et d’un discours qui investit l’expérience, la nostalgie d’une présence et d’une action – suivant, du reste, le modèle de l’expressivisme néo-picaresque des nouvelles et des romans romains.

Le corps vivant est toujours un corps qui se déplace : à pieds, en voiture, en train. Le dernier petit poème des *Cendres de Gramsci, La terre de travail*, se situait déjà dans le compartiment d’un train filant vers « l’horizon où dans la bave / grise Naples se perd ».

1. G. D’Annunzio, *Le città del silenzio (Arezzo, I-IV)*, in *Elettra*, désormais dans *Tutte le opere*, II, Mondadori, Milan, 1968.

2. À propos de la nouvelle veine « hors saison » d’un poète italien marginal (P.P. Pasolini, Attilio Lolini, “Negativo Parziale”, in *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Turin, 1979, p. 350).

Un autre plan subjectif, un plan-séquence, est morcelé par ce montage – qui, dans la langue écrite de la poésie, est la pensée métrique – par la coupure sèche de l'enjambement, probable équivalent verbal du découpage cinématographique, selon le mode scénarisé de la prise de vue. C'est justement en avril 1961 que commence le tournage d'*Accattone*, le premier long métrage de Pasolini, qui avait déjà travaillé comme auteur et scénariste pour Bolognini, Fellini et d'autres réalisateurs italiens.

L'anti-naturalisme primitif et expérimental du film, avec l'usage de champs et de contre-champs (et donc du montage) pour briser le naturel apparent du temps des corps et de la vie (puisque pour Pasolini il n'y a rien de naturel dans la Nature, mais tout est signe du sacré, comme cela est répété dans un passage-clé du film *Médée*), se reflète aussi dans l'œuvre en vers qui semble comprendre la poésie comme discours vécu et « cinéma de formation ».

Pasolini lance ainsi un défi au vingtième siècle littéraire qui avait conçu un système de signes basé sur l'absence et sur la distance sceptique de l'écrivain, auquel il oppose un art de l'action, non prémédité, recréé par la patiente marqueterie de son propre maniérisme vitaliste : la diction totale du continu sous forme discontinue, la syntaxe rompue par le mètre, le narré par le rimé.

Contre l'absence et la métaphysique de l'écriture, le mythe de la présence en tant que nostalgie du présent ; comme motif d'inspiration récurrent et, plus encore, comme moteur même de la nomination, le pas du cheminement, du raisonnement et de la déambulation ; contre le vingtième siècle, la présence itinérante du témoin.

Le moi qui vit se déplace, et le moi qui écrit se narre dans la présence là où le moi qui vivait était vivant, devant les lieux qui, grâce à un réalisme hallucinatoire caractéristique et inimitable, sont le sacré de la poésie pasolinienne. Tous ces lieux, leurs corps humbles et grands, les rues populeuses de la ville comme les fourrés des bourgades, le ventre champêtre de l'Italie ou les ruines capitoline, ou encore la tendresse sacrale des contrées désolées, sont « la réalité – le Quelque-chose irréel », déjà évoqués dans les *Tableaux frioulans*.

Ainsi, *La richesse* nous mène-t-elle de l'intérieur vers l'extérieur, des fresques au paysage toscan, puis à celui de l'Ombrie à travers les Apennins, et enfin à une soirée romaine qui s'articule entre la mémoire physique et exquise d'un poète hors-la-loi dans la cité et l'observation des créatures de la nuit prostituée, jusqu'à la projection de *Rome ville ouverte* de Rossellini. Comme confirmation d'une éducation sentimentale et politique, la lumière de la Résistance et du regret, et, encore une fois, un voyage dans le temps et dans l'espace. Et ce sont des passages compacts d'une expressivité heureuse, parmi les plus beaux de Pasolini, dans lesquels on sent la forte inflexion d'une syntaxe disposée à bousculer la musique métrique d'assonance et de rime, à l'enrayer au profit de futurs réseaux d'ouverture du sens.

Le contraste, la co-présence des contraires, la synchysie et l'oxymore (déjà désignés par la critique comme mécanisme constitutif de la pensée antinomique pasolinienne¹ et comme incarnation métrique dénotant un empêchement réciproque entre le chant et le sens²) produisent cette *réapparition poétique de Rome* qui, dans *La richesse*, est comme une perle rare à la diction visionnaire et abrupte : le champ entier du crépuscule y est

1. F. Fortini, « La contraddizione », in *Il Menabò*, n.2, 1959 ; repris dans *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Turin, 1993, p. 21-37.

2. S. Agosti, « La parola fuori di sé », in *Cinque analisi – Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milan, 1982, p. 127-154.

contemplé dans une hallucination baroque et théâtrale anachronique, selon la figure d'opposition mer-incendie, avec l'oxymore en tierce rime *cielo/sfacelo*¹ qui suggère le grand fond de la co-présence des temps et des paysages, des côtes et des siècles, dans la plus haute représentation que Pasolini ait donnée du fantôme romain, avec ce début chaud et opprimé qui fait de « Dieu » une interjection. Extase du *retour*, dans les séquences du voyage. Le noyau du poème (divisé en six grands « chapitres » ou « mouvements », à leur tour rythmés en de multiples laisses ou « paragraphes » internes, à l'exception du troisième, relatif à l'épiphanie romaine hallucinée, entièrement rédigée sous forme de monologue) relève d'une sorte de mythographie et de *poétographie* de soi, c'est-à-dire d'une narration de sa propre possession culturelle du monde, entre « richesse du savoir » et « privilège de la pensée », entre les obsessions du témoignage, de l'amour et de la survie.

Une richesse, donc, décrite comme obsession commune, esthétisante ou anarchique, ou bien comme « humble présence » : désir d'un foyer, d'un bien-être convenable, dans le douloureux effarement de savoir que le rêve de libération était ainsi, « injustifié, non-objectif, source / à présent de larmes solitaires, honteuses ».

La poésie comme biographie intellectuelle et d'opposition élargit le schéma anti-vingtième siècle du « roman psychologique » (comme l'écrit Giacomo Debenedetti commentant le *Canzoniere* d'Umberto Saba²) déjà mis en œuvre par la branche non-hermétique et anti-symboliste de la poésie italienne, sur laquelle Pasolini exercera sa propre acuité critique dans les essais rassemblés dans *Passion et idéologie* (1960), consacrés à ceux qu'il appellera les « maîtres dans l'ombre » du vingtième siècle : de Sbarbaro à Rebora, de Bertolucci à Caproni, de Saba à Penna.

Filtrant le symbolisme européen et la leçon analogique de Rimbaud dans ses débuts frioulans, ainsi que les apports plurilinguistiques de Pascoli (à qui il consacrera un essai extraordinaire), Pasolini passera ainsi d'une poétique du style à une poétique de la langue, allant contre le poète exquis en lui, pour toucher à une poésie de l'*impoétique* (c'est-à-dire de la scission et de la division communes) porteuse d'une nouvelle protestation radicale : « tout / l'homme, dans son historique misère » (vers-phare des *Poésies inciviles* qui achèvent *La religion*).

Poète de la prose, de la « prose du monde » hégélienne, il orchestre dans ses vers – hypométriques ou hyperméttriques de l'hendécasyllabe – une partition fortement subordonnée, riche en propositions incidentes, adversatives, concessives, explicatives ; autrement dit, il marie le discours de la prose d'exposition, caractéristique de l'essai, le lyrisme de la mimésis descriptive, plongé sous un déluge d'adjectifs et d'adverbes en opposition (« impurement chastes »), avec la contorsion syntaxique de la diégèse narrative (« Rome couve ses quartiers invisibles », dont le sujet est renvoyé à la fin dans la *Réapparition* déjà citée).

Le « morcellement » domine non seulement le sens et le chant, réciproquement empêchés par la perpétuelle discontinuité entre la syntaxe et le mètre, prosaïsme et poésie en continue friction, mais il influe aussi sur le passage de strophe à strophe, avec des effets à nouveau anti-naturalistes, aux manières violentes, grammaticalement dévoyés (et en cela il rappelle la revendication léopardienne de la liberté anti-grammaticale de la langue poétique italienne) ; l'exemple le plus éclatant est au début du poème, dans

1. « ciel / écroulement » [N.d.T].

2. G. Debenedetti, « Saba », in *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milan, 1980, p. 127 pass.

l'écart entre la troisième et la quatrième strophe, qui commence avec un rendement autonome relatif par itération : « Qui s'étend, plus basse, / sur l'heure du premier sommeil, de la / nuit » (où le sujet implicite est encore cette « lumière suprême » qui provient du « soleil enfermé » de la peinture).

Ce langage hybride, fait d'oxymores à tous les niveaux (lexique, syntaxe, mètre) est le signe le plus évident de la *poétique de contamination* pasolinienne, qui juxtapose lyrisme et critique analytico-idéologique (entre Proust et Gramsci), pour introduire dans la poésie du vingtième siècle la plus métaphysique l'objet refusé par la pensée lyrique : l'Histoire, exposée en vers *prosiformes*, à laquelle est opposée l'instance vitale du corps. Ainsi, entre présence et action illustrées à la lumière de l'Histoire s'insère quelque chose d'irréductible au signe ou à la chose : cette « vie furieuse (ou qui rechigne ou qui meurt) », identifiée avec la poésie, cette « vraie passion » qui sera le thème hérétique d'une sémiologie de la réalité dans *Poésie en forme de rose*, le recueil de 1964.

Mais l'irréductibilité du corps vivant à l'Histoire est partout dominante chez Pasolini, déclinée dans un passage de *La richesse* avec une étrange conscience passive du témoignage (« toi, ignorante / machine – par laquelle je ne suis que gravitant / poids du cuir »), jusqu'à la confession plus implosive de cette même poétique de la présence et de l'action tant recherchées. Le narrateur est en effet passivement impliqué dans l'action de se déplacer, d'assister à l'obsession immobilisante du moi percevant : « impuisant, / aveugle, prison de l'excès / de la vision ».

L'excès, justement : « C'est l'abandon. Humble ivresse de la contemplation, / participante, éviscérée – et inactive ». Le regard poétique aboutit au dépouillement et à une étrangeté dissociée et très lucide, auxquelles correspondent le maniérisme préhensile du style et la langue mémoriale du regret.

La déception de l'excès de soi, dans sa propre schizoïdie reconnue, semble bloquer le chant de la présence et la *religio* de l'action doublée par le discours vécu. C'est ici que s'insère la pause méditative et vocative de la petite ode *À un jeune homme*, en distiques martelliens adressés à Bernardo Bertolucci, alors adolescent et « très bon poète ».

Pasolini conclut cette première partie du livre avec trois textes de compte-rendus affectifs, civils et privés, pédagogiques et autobiographiques : *À un jeune homme*, précisément, qui se teinte de l'élégie à son frère Guido, assassiné lors d'un féroce épisode de la Résistance italienne ; le poème éponyme *La religion de mon temps*, parcouru de la sensation de consommation mythique de son propre passé, et par l'invective déçue contre la lâcheté des religions en place, garantes d'un pouvoir apparemment impossible à modifier ; l'*Appendice à la « Religion » : Une lumière*, qui à l'amour poignant des corps adolescents fait succéder, comme dans un dévoilement de séance psychanalytique, la fission de la seule affection de la mère et du frère disparu, bouclant le périple du désir de mort dans la commotion élégiaque du retour aux origines, à la *terrenezza*¹ du monde maternel frioulan (nouvelle allusion à Foscolo, celui des *Sonnets*).

L'adieu à sa propre jeunesse oppose « l'amertume de savoir » à la « joie sans pitié / de savoir » du jeune Bertolucci, dans l'intimité du désenchantement et du reproche fait à soi-même : « Mais c'est la vie en toi qui a raison : la mort, / qui est dans ton camarade et en nous, a tort ». L'ombre de la mort de Guido s'étire, dans la mémoire de Pasolini,

1. Néologisme de l'auteur formé par les deux mots *terreno* (« terrain » ou « terrien ») et *tenerezza* (« tendresse ») [N.d.T].

entre regret et sentiment de culpabilité, dans l'évocation du départ pour la résistance et la séparation d'avec les parents, à la lumière d'un partage mystique du paysage d'arbres, de vignes et de maisons rurales « muets dans le parlant amour ».

Seul celui qui est mort en ayant en soi comme « pur espoir le monde » pourrait répondre avec la même passion à celui qui est vivant et jeune. Une saison politique est finie, le présent est vide. Le pascolisme funeste et mélrique se charge d'un usage critique de l'alexandrin et de la rime embrassée (souvent trahie en assonance) ; un effet d'éloignement, dû à l'excès d'une simplicité humiliée par une métrique à ras de terre dans laquelle l'hendécasyllabe refait surface, déjà expérimentée par Pasolini dans un texte de confession similaire des *Cendres de Gramsci* (*Récit*, dont l'interlocuteur est un autre Bertolucci, le père et le poète Attilio, qui était son ami).

Une réticence pudique sur la vérité historique de cet épisode (des partisans qui tuèrent d'autres partisans) fait décliner le renoncement pédagogique dans la lumière absolue du récit lyrique, exécuté avec l'affection d'un père fraternel et filial, qui a confiance en la seule ontologie de la présence et de la nouvelle jeunesse à mettre en acte : « La réponse, si elle existe, est dans le pur / air du crépuscule, embrasé sur les murs [...] // dans lequel, toi, content de tes habits frais, / ou du rendez-vous frais avec des jeunes gens modestes // comme toi, et contents, tu sors rapidement de chez toi, / tandis que dans le quartier résonne le soir envahi // par les derniers rayons ».

Avec le poème *La religion de mon temps*, divisé en six « chapitres » et écrit en tercets rimés dans lesquels affleure à nouveau le schéma varié de l'hendécasyllabe des *Cendres de Gramsci*, Pasolini consolide le virage *incivil* de sa poésie.

Si *Les cendres* s'achevaient, cinq ans auparavant, avec une question rhétorique sur la fin de « notre histoire » (c'est-à-dire de la possibilité d'une libération révolutionnaire inaugurée par la Résistance), après les événements hongrois de 1956, la décennie se termine sur une double défaite : le développement répressif et démocrate-chrétien du néo-capitalisme national, et les chars d'assaut du socialisme réel, dans la « contre-révolution hongroise » définie ailleurs et autrement.

L'hommage à l'« ardeur religieuse » des jeunes moscovites, dans la quatrième laisse du poème, est une évocation plus physique et existentielle de voyage, qui affiche sa réticence à l'égard d'un échec politique encore brûlant. Les flèches et les petites coupoles du Kremlin ne sont pas les seules à être « inconnues / aujourd'hui encore aux yeux prolétaires ». Ce n'est pas un hasard si l'on parle de fils « du lointain futur désespéré ! », « âmes amies », après le premier dégel anti-stalinien contradictoire.

Le commencement magique du récit, avec son incidence dubitative, débouche sur une vision intime et lyrique de nostalgie du présent. Deux jeunes hommes s'éloignent, comme dans un film, entre les immeubles neufs du quartier populaire de Donna Olimpia, et ils sont cause de douleur pour celui qui les regarde jusqu'à les cadrer dans ses vers, souffrant de l'inaction de son propre corps : « Deux jours de fièvre ! ».

Histoire d'un parfum (« ma religion était un parfum »), d'un « fantôme odorant » qui renaît à nouveau de la *madeleine* frioulane, intacte, et dont la mythique effluve champêtre s'étire du passé de la jeunesse « sans freins » à la chair d'un présent consumé dans le regret, *La religion de mon temps* s'articule en fondus-enchaînés croisés entre la vision, la mémoire et la méditation, construisant le monologue poétique jusqu'alors (1957-59) le plus hardi dans l'œuvre de Pasolini (après *Le pleur de la pelleteuse*, et avant le chef d'œuvre dialogique et flou d'*Une vitalité désespérée*).

La louange de la « pure vie » des corps masculins jeunes et pauvres, déclinée par jets analytico-descriptifs émus, se dégrade le long d'enjambements limpides et sensuels, auxquels la chaude hésitation d'une souffrance façonnée par le détachement (sentimental et donc métrique, accueilli dans un sens technique par le rejet suspendu de chaque vers successif) semble se plier. L'enjambement de l'adjectif est fréquent, comme dans le modèle narratif du tercet pascolien, mais il est ici exaspéré par excès (comme toujours, du reste, chez Pasolini, qui vise la dissipation additionnelle : assonances, consonances, allitérations fondues aux rimes proprement dites) : *umano / fervore, agiati / quartieri, dure / facce* ; même sans se soucier des terminaisons identiques (dans la troisième laisse, à peu de distance : « leurs joies étaient la grisueur » précède « l'horrible, animale grisueur »). L'enjambement, foulée métrique du détachement, est ainsi la métaphore obsessionnelle d'un retour aussi convoité qu'impossible.

La célébration de la vie en tant que telle, face à l'échec conformiste des divinités instituées (catholique, communiste, artistique), libère le désir d'une variété rationnelle d'« amour pour cette réalité » qui ne soit pas celui des sens ou de la voracité poétique. C'est la cinquième laisse, l'une des plus réussies, avec la puissante évocation d'une nuit en voiture avec Fellini en route vers Tor Vajanica, jusqu'à l'« esthétique dieu de la mer » en furie. La polémique contre l'inconscience et le manque de passion de ceux qui ont grandi selon les règles de la « meute de loups bien adultes » est à nouveau attisée ; être comme les autres, ne jamais se trahir.

La conclusion est une invective de totale étrangeté, entièrement dissidente et sans médiation. Il n'y a plus de place que pour une protestation *incivile*, pour une excoriation du chœur (même du chœur intellectuel de ses collègues de métier). Sur la vague des plaintes et des procès « pour obscénité » de ses travaux et de ses jours, Pasolini refuse en bloc la société naissante du néocapitalisme de masse, tout comme celle qui est déjà décrépite et cléricale, vulgaire et hypocrite, « cœur sans pitié de l'État ».

Pour ces deux-là, la religion n'est que possession et chantage moral, la lâcheté est leur règle, le lynchage en lieu sûr, l'autocensure. Cette Église et cet État n'ont plus rien à voir avec ce rêve de résistance et de lumière religieuse, grâce auquel un jeune homme crut pouvoir changer le monde.

L'*Appendice* dédicacé à la mère, avec son désir de mort confessé, avec son oxymore métrique final en double négation, co-existe avec ce sentiment d'une résistance nouvelle, toujours plus à la première personne, toujours plus *incivile*, qui est à commencer : « car jamais il n'y a / de désespoir sans un peu d'espoir » (nous soulignons, afin précisément de désigner un oracle métrique pasolinien typique, dans l'écart entre succession syntaxique et simple vers isolé, qui en retourne le sens ; comme dans un autre passage tout aussi célèbre des *Cendres* : « sa nature, et non sa / conscience ; telle est la force originelle »). C'est ici que naît le futur poète « corsaire » en prose, formé à la poésie de la contradiction, à ses règles de la récursivité du vers et de la co-présence ambiguë du sens, de la double opposition à laquelle il faut correspondre.

Dissentent, non pas médiateur, ni réconcilié, et, partant, déjà au-delà de la vulgate du « poète civil », Pasolini engage par nécessité de survie une lutte qui, de la poésie passera au cinéma et au discours direct d'une communication incursive, en jetant son propre corps dans le langage comme un scandale pour la culture et la politique italiennes officielles ou d'opposition. Ce sera la recherche de la réalité par-delà toute tendance de vérité pré-constituée, la désaffection militante comme hérésie contre l'irréligieuse idolâtrie du bien-être, dernière illusion d'une vie administrée et réduite à une monnaie

d'échange : « Tout m'est cause de douleur : ces gens // qui soumis suivent chaque appel / par lesquels leurs patrons les veulent appelés, / et adoptent, en débande, les plus infâmes // habitudes de victime prédestinée ».

En cueillant, avec son marxisme viscéral de rhabdomancien, la nouvelle équivalence générale des denrées et des vies à l'aube de la société de consommation, Pasolini annonce son refus d'un développement déguisé en progrès, d'une logique quantitative visant à supprimer, au nom du dieu argent et du pragmatisme idéologique, toute culture ou forme de vie excentrique. Son engagement est déjà celui d'un poète, d'une « force du passé », comme Enzo Siciliano le souligne fort bien dans la première biographie intense de l'écrivain¹, sans garantie d'aucune médiation autrement que par sa parole libérée et isolée, du côté du dissentiment (et de la dissension *incivile*), dans une contradiction insoluble face à des rapports sociaux qui semblent impossibles à changer : contre l'homologation italienne qui avait pris son cours.

La controverse politique et littéraire trouve une expression directe dans les douze épigrammes d'*Humilié et offensé* et dans les seize *Nouvelles épigrammes* qui, avec l'oraison de poétique *La mort du réalisme*, composent la deuxième partie du livre.

Le début, consacré *Aux critiques catholiques*, nous autorise à insister sur le léopardisme à outrance de cette phase inaugurale du tournant pasolinien, qui à l'« œuvre du pleur » et de l'idylle amère fait succéder la conversion de l'élégie en « œuvre du rire » et du sarcasme idéologique. Sur le seuil de ces épigrammes de défense offensive, écrits en vers hypermétriques à quatre ou six accents, qui souvent reprennent un rythme d'hexamètre par redoublement de vers à sept, huit ou neuf syllabes, nous lisons en effet un hommage au *Zibaldone*.

Pasolini écrit : « Souvent un poète s'accuse et se calomnie, / il exagère, par amour, sa propre désaffection, / il exagère, pour se punir, sa propre ingénuité ». Et voici l'origine induite de la crypto-citation, là où Leopardi se réfère au souhait de mort que lui fit son ami Pietro Giordani, dans une célèbre lettre (18 juin 1820) où est incomprise toute l'économie de commutation psychique entre imagination et réalité, désir de vie et écriture de mort et, enfin, entre lettre et esprit : « Si lui aussi exagère son malheur, sois assuré qu'il fait tout le contraire dans l'intimité de son cœur, j'entends dans l'intimité, c'est-à-dire dans un fond caché même à lui. Tu dois t'accorder non pas à ses mots mais à son cœur » (*Zib.*, 26 juin 1820).

Même la première invitation de Pasolini, à travers son invective défensive, est de voir dans le schéma de l'exagération de sa propre désaffection le point de départ de la passion et de l'espoir déçu ; dans l'hyperbole de l'aridité et de l'amertume, l'antiphrase de la raison vitale, du chant moral. Et cela se passe on ne peut mieux de la lecture du « règlement de compte » personnel, en réponse aux accusations de vulgarité et de superficialité qu'il a endurées (dans l'ensemble les objectifs sont critiques, littéraires, représentatifs de la culture cléricale catholique, avec des pics d'incroyable efficacité comme dans le distique qu'il colle à *G. L. Rondi*), à travers le dégoût pour le laïcisme mondain ou l'apologie paupériste et évangélique contre le Pape Pie XII (motif apparent de la fin de la revue *Officina*, passée depuis peu à l'éditeur Bompiani, qui avait des petites amitiés nobiliaires et papales) ; en bref, quand nous passons de l'objectif individuel au tableau d'ensemble, à l'invective féroce contre la dégradation nationale, contre l'Italie

1. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milan, 1978.

entière : « Terre d'enfants, affamés, corrompus [...] / Millions de petits bourgeois comme des millions de porcs [...] / Abîme-toi dans cette mer belle qui est tienne, libère le monde ! » (*À ma Nation*). Amour chiffré par la haine, face au misérable bloc de pouvoir des années 50 qui touchait à sa fin, de la part d'un poète homosexuel qui avait déjà subi plusieurs procès intentés par l'État et par la presse contre ses œuvres et sa propre personne, le *liber minor* des épigrammes gravite autour d'une auto-défense désespérante, qui n'est pas encore cette défense intransigeante dont son ami poète Roversi se rappelle dans un souvenir ému : « Le passage. Si je ne me trompe, c'est le mot-clé pour comprendre Pasolini. Quand, ayant perdu l'innocence, cette liberté intrépide des origines, pour être jeté dans une mer en tempête [...] des traumatismes suffocants et pas un jour sans une offense et une vraie douleur [...] il réussit à se réapproprier la vie et ainsi acquiert la conviction, la terrible conviction de ses dernières années, dans laquelle il semblait peu à peu renaître alors qu'il allait mourir. À cet instant, voilà le passage, une mutation a lieu. Il transforme son attitude éreintante de justification de la différence, conduite au cours des ans avec une continuité et une rage et une amertume obsédantes, en une défense intransigeante, intrépide. Surtout ouverte, déclarée. Pasolini se propose comme l'avant-garde d'une armée qui sort d'un ghetto circonscrit et qui retourne sur le champ de bataille. C'est le dernier Pasolini, qui s'unit au jeune de Casarsa pour fortifier une voix presque unique à notre époque ».¹ Mais le passage de l'attaque défensive à l'opposition convaincue, qui du plan existentiel se projette déjà dans l'espace civil et politique pour en défaire les limites à la lumière du dépit moral, et donc du déplacement *incivil et impolitique* qui en découle à l'improviste, mûrit déjà dans la crise de ces années. Aussi l'épigramme d'amour intellectuel le plus beau du recueil, *Aux rédacteurs d'Officina*, qui se rapproche par le ton de l'épigramme populiste *Au drapeau rouge* et de l'épigramme critico-élégiacque *À Bertolucci*, ne doit-il pas faire illusion.

En 1960, réfléchissant à la fin de la « petite revue bolonaise » (selon un Carlo Bo jeune et un peu réducteur), Pasolini écrira : « Quelle a été la fonction d'*Officina*? Vaincre le mythe résiduel du vingtième siècle [...] et reconstruire une notion de poésie comme produit historique et culturel, descriptible critiquement et invocable, même dans ses moments d'angoisse les plus abîmés dans les ténèbres de l'intimité, ou de joie tout aussi intense : car il n'y a pas d'émotion psychologique qui ne soit également sociologique [...] Nous nous efforçons de créer en termes culturels et poétiques une notion de réalisme : qui n'était pas le réalisme de fait divers, visuel, immédiat, du néo-réalisme, mais un réalisme idéologique, de la pensée. Du reste, n'est-ce pas le seul réalisme possible ? »²

Officina (1955-1959), avec son marxisme critique et hérétique, sa relecture interdialectale et expressionniste du vingtième siècle, cessera précisément à cause d'un bouleversement entre les rédacteurs, au-delà du motif apparent de l'épigramme pasolinienne à Pie XII et de ses répercussions éditoriales, et aussi des différences de caractère entre ses artisans (Roversi, Leonetti, Scalia, Romanò et Fortini, ce dernier s'étant souvent trouvé en conflit dialectique avec Pasolini et les autres), comme nous l'apprend l'excellent travail critique de Gian Carlo Ferretti sur la revue.³

Ainsi, le bouleversement culturel et idéologique sera désigné par Pasolini dans le der-

1. R. Roversi, « Conversazione in atto » (a cura di G.D'Elia), in *Lingua*, n. 10, luglio 1990, Il lavoro editoriale, Ancone-Bologne, p. 50-51.

2. N. Naldini, *Pasolini, una vita*, op. cit., p. 215.

3. G. C. Ferretti, « *Officina* » – *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Turin, 1975.

nier numéro d'*Officina* par l'expression augurale de « dissidents, *marxisants*, ou mieux néo-marxistes »¹, vis-à-vis de la crise de l'orthodoxie communiste ; c'est ainsi qu'il souligne la nécessité, sur le plan littéraire, de substituer à tout courant qui implique depuis toujours un jugement déjà arrêté sur la réalité, la recherche d'une réalité s'étant déjà à part soi révélée comme neuve mais encore inconnue, non comprise et non dévoilée.

C'est précisément là le thème conclusif de l'épigramme aux amitiés « officinesques » : « Mais même le temps de la vie est penser, non pas vivre, / et puisque la pensée est maintenant sans verbe ni méthode, / lumière et confusion, préfiguration et fin, / même la vie pure se dissout dans le monde. / Donquichottesques et durs, agressons la nouvelle langue / qu'encore nous ignorons, que nous devons tenter ».

Face à la nouvelle langue non écrite de la réalité néocapitaliste, avec la conscience d'être à un tournant, Pasolini clôt le discours direct de ses épigrammes par une promesse, liquidant dans un texte énigmatique, dans le vague d'un conatif indéterminé *À un esprit*, son propre alliage dantesque d'« ombre » (le passé idéal frioulan) et d'« homme sûr » (le présent dissocié et privatif) : « mais moi je ne suis pas mort, et je parlerai ».

Dans les vers de circonstance « calqués sur Shakespeare » de *La mort du réalisme*, Pasolini défend l'héritage « du style mimétique et objectif / – la grande idéologie du réel – », dans une sorte de testament sur la tombe chaude de la victime, qui fut grande et qui donna, avec les œuvres de Gadda, Moravia, Levi, Bassani, Morante, Calvino, « et une petite Officine bolonaise », de bonnes raisons pour léguer à chacun un peu « de nouveau / sens de l'histoire ».

La polémique est contre « tous les néo-puristes », représentés par Cassola, coupables d'avoir abandonné le style « mixte, / difficile, vulgaire » du réalisme italien, pour une restauration puriste et autoréférentielle de la langue et de la littérature, qui aux yeux de Pasolini unit le formalisme étatique des conservateurs et l'abstraction à outrance des néo-expérimentaux anti-communicatifs dans un seul nœud d'ablation du contenu (« le grand cœur structural » du Réalisme) au profit de la forme, pure ou contaminée.

Même dans la conclusion de la deuxième partie, cette oraison, sérieusement parodique et composée en vers libres hypermétriques et prosaïques, est déjà mise en relief dans la première des *Poésies inciviles*, qui forme la troisième et dernière « pièce » du volume.

En ouverture, *La réaction stylistique* conserve en effet le même ton public de plaidoyer de l'ode qui la précède, mais depuis que l'enterrement du corps encombrant de César a eu lieu (le Réalisme, dont l'esprit exemplaire lui survit dans les œuvres et dans les actes), il gagne nettement en force d'énoncé, si bien qu'il se propose comme un texte fondateur et « étymologique » de la poétique à venir.

Toute mimésis de paysage ayant disparu, l'absolu méditatif qui s'y écoule agrémenté l'écart entre histoire et origine de la langue, identifiée à la multiplicité biologique et « primitive ». Au risque d'insister, même dans les « mouvements » et dans la souplesse du timbre, sur la nonchalance allitérative calculée et en rimes libres (souvent embrasées), sur le libre effrangement des vers qui vont du pentasyllabe à l'hypermétrique à cinq accents toniques, la structure semble calquée sur un nouvel écho de la chanson philosophique extrême léopardienne.

Pour compenser la discontinuité et l'asymétrie métriques, nous avons une partition

1. P.P. Pasolini, « Marxisants », in *Officina*, Nuova serie, n.2, mai-juin 1959, Bologne, p. 70.

en sept « mouvements » de quinze vers chacun, à l'exception du dernier tronçon qui en compte treize, et qui s'achève par des points de suspension. Le discours est complexe, centré sur l'aporie Langue/Raison, obscurité/clarté, mort puriste/vie pluraliste, valeur interne et valeur externe de l'histoire, futur des origines et régression de la civilisation.

Les objets de la polémique sont, sur un même niveau, le finalisme catholique et laïque, l'optimisme révolutionnaire et le cynisme spiritualiste, le puritanisme idéologique du progressisme et l'idéologie calculatrice de la caducité chrétienne, soumise aux fins uniformisantes et conformistes des « monopolistes de la mort ». Parmi ceux-ci, les poètes, qui ne déclarent pas la conscience de leur propre misère historique, qui *de toutes façons* se reflète dans le fruit du servage de la langue : « Dans la langue se reflète la réaction ».

Conscience de la contradiction, confession d'impuissance, refus de la volonté de langage (dernière forme historique de la volonté de puissance, qui est si étrangère aux locuteurs et aux futurs vivants, aux « réelles passions / qui naîtront », des « sons nouveaux de leurs mots ») et, surtout, aporie entre forme historiquement déterminée et « libre mystère, richesse / infinie » ; voici la langue comme recherche de la réalité à venir, opposée chez Pasolini au grand style monolinguisque de la Parole absolue, et à son tout nouveau substitut : l'absolu du Langage, pulvérisé et assemblé, intégrateur post-avant-gardiste du vieux style du vingtième siècle sur le retour : « et revient le style / d'autrefois, dans les cœurs / comme dans les vers : et il vaut mieux mourir ».

La conclusion renonciatrice est trompeuse, ou un signe de la régression sentimentale qui mine d'amertume le profil le plus lumineux de Pasolini. Les comptes ont déjà été rendus, jusqu'à l'annonciation terminologique qui sera celle du poète « corsaire » en prose : « comme / si l'histoire portait à l'un, à un suprême / point qui nivelle toute passion, / comme s'il visait l'homologation // des âmes ! Non, l'histoire / qui sera n'est pas comme celle qui a été. / Elle n'autorise aucun jugement, elle n'autorise aucun ordre, / c'est la réalité irréalisée » (rapidement, à part la chaîne de rimes fonctionnelles, avec l'extrême souplesse prosiforme, très musicale, soulignons dans cet exemple le travail du timbre sur des accents toniques similaires – en ò-ù, è-à – et le recours obsessionnel à la paronomase, qui dans le pic de la conclusion fait d'*irréalisée* le récipient de *réalité*).

L'abaissement de la prose, recherché à partir de ce moment aussi bien dans *Poésie en forme de rose* (1964), où cependant nous la trouvons en alternance avec des tercets rimés, que dans *Transhumaniser et organiser* (1971) où il est complet, ne correspond donc pas chez Pasolini à un renoncement total aux valeurs de signe et de musicalité, mais il apporte au contraire un *faux négligé*, qui intervient dans le passage de l'impératif expressif à l'impératif communicatif, du vers canonique au vers hypermétrique libre, comme cela se produit, du reste, dans le ton au ras de terre des derniers poèmes de Montale, qui sont voracement encyclopédiques et qui tiennent du journal (alors que chez Pasolini l'abaissement porte encore sur le thème autobiographique, incivil et impolitique, dans le nouveau ton tragicomique de confession et de prophétie, marqué par la distanciation du registre élégiaque).

Ainsi, le paradigme métrique inauguré dans *La réaction stylistique*, étendu aux quatre autres chansons intitulées *Poésies inciviles* et reprenant la strophe compacte mais libre quant au nombre de vers de *La richesse*, tend à se proposer comme synthèse et passage de cette dernière au tercet, qui est encore utilisé dans le poème éponyme, gagnant en liberté de mesures (du pentasyllabe au vers long) et en ordre apparent (strophes de quinze vers, qui dans *La réaction* ne coïncident jamais avec un point et qui sont toujours marquées par une pause finale dans les autres chansons, sauf dans un passage de *La glycine*).

Cependant, la rime devient plus irrégulière, plus embrassée qu'alternée, pour réitérer

au niveau de la forme un excès et une dissipation qui marquent le conflit intérieur et le désaccord avec le monde, même dans le résidu contrasté du désir harmonique, dans l'oscillation continuelle entre signifiés empêchés (par l'interruption métrique et mélodie) et chant bloqué (par la complexité syntaxique ambiguë, qui renvoie à un sens à reconstruire en excès, au milieu d'une urgence tout aussi excessive de « sons »).

Force nous est de soutenir la poétique (dans un sens technique) de l'*impoétique* pasolinien, pour deux raisons précises. La première, que nous avons tenté d'indiquer, est descriptive et va à l'encontre des déductions de ceux qui ont fait allusion à une prétendue négligence expressive, qui marquerait Pasolini à partir des années 60 (même Agosti, à qui l'on doit la lecture la plus neuve, fait mourir le poète à cette époque ; tout comme Pier Vincenzo Mengaldo, qui liquide les derniers livres et souligne la diction poétique éloquente et caractéristique du vingtième siècle de la *Religion*, qui comblerait même « les vides et les contradictions de la diction logique » ; tout en constatant ailleurs les fortes inversions syntaxiques et adjectivales présentes dans les tercets, qui sont « détournés » au même titre que l'hendécasyllabe).¹ En effet, il est important de rappeler le travail anticlassique de Pasolini sur la tradition métrique, la désagrégation interne du tercet sur l'exemple pasolinien (mais dans la direction néo-sémantique d'une *outrélangue* pulsionnelle et corporelle), compréhensive d'un faux hommage à des règles qu'elle ne semble pas confirmer (comme au contraire l'illustre Walter Siti, dans une étude importante de 1972 sur l'hendécasyllabe pasolinien, qui selon lui est enfermé dans un schéma statique – la tradition – auquel renverrait également l'écart de la norme continuellement pratiqué, la déviation).²

L'autre raison est idéologique et regarde un choix précis de Pasolini qui ne peut être éludé : la primauté de la langue sur le style, de la variété du « parler » sur l'« écrire », la conscience de la fin du grand style, la contamination entre structures apparemment traditionnelles, métriques et structurelles, et leur effraction *par excès* : de sens idéologique et d'occurrences sonores.

Les *Poésies inciviles* inaugurent ainsi la phase de l'ultérieure dissipation de formes à l'intérieur des formes, de rythmes à l'intérieur des rythmes institués. *Au soleil, Fragment à la mort, La rage, La glycine*, marquent quelque chose d'exténué et de déjà nouveau, entre examen et regret, justification de la défaite privée et désir de fuite, confession de la névrose et chaud drapé de l'occasion : une fois encore le fantôme olfactif, dans *La glycine*. La chanson la plus belle est peut-être *Fragment à la mort*, dédié à Fortini : « Une rage noire de poésie dans la poitrine. / Une folle vieillesse de jouvenceau ». Même le dernier mot du livre est « rage », face à la « férocité » du monde.

Nous savons à présent que l'*alternative* ne fut pas l'Afrique, évoquée dans les vers finaux à Fortini, ou du moins pas seulement la recherche itinérante et filmique de l'innocent et du primitif ; elle fut plutôt l'opposition et la singulière analyse de la décadence italienne, avec la réinvention d'une poésie idéologique en prose qui est unique dans la culture des années 70 (et d'autant plus inquiète que, dans son *Profil idéologique du vingtième siècle*, un penseur comme Norberto Bobbio ignore totalement Pasolini en tant qu'écrivain *incivil*). Au contraire, dans ce sens, les observations d'Alfonso Berardinelli sont utiles (cf. la préface des *Écrits corsaires*, Garzanti, Milano, 1990), à condition de

1. P. V. Mengaldo,????

2. W. Siti, « Saggio sull'endecasillabo di Pasolini », in *Paragone*, n. 270, août 1972, Sansoni, Florence, p. 39 pass.

ne pas minimiser l'œuvre en vers de Pasolini.

Pour ce qui regarde la poésie, au fond, même dans le chœur d'autres grandes voix, le vingtième siècle italien qui demeure est celui qui est passé des *Os* de l'indifférence lyrique aux *Cendres* de la passion idéologique, n'en déplaise à d'autres constellations d'auteurs : Montale et Pasolini. Pourtant, tel *n'est pas* le cas, puisque Pasolini demeure encore si indigeste à une bonne partie de la critique (qu'il suffise d'évoquer les réactions limitatives et négatives à la récente publication, sous le titre *Blasphème*, de l'œuvre poétique complète, qui par contre contient en préface une lecture anticlassiciste pointue de Giovanni Giudici).¹ On a dit : trop contemporain pour être classique, trop proche de nous pour survivre après nous ; ou même, poète médiocre, meilleur metteur en scène et prosateur (mais essayiste, pas romancier), meilleur critique qu'auteur.² Est-ce vraiment le cas ?

En relisant *La religion de mon temps*, l'impression est celle d'un grand poète qui a posé le thème des limites de la poésie par rapport à la vie, dans un monde qui ne sait plus quoi faire de la poésie ni des poètes. Pasolini, en choisissant le compromis avec la réalité, s'en est tenu au corps vivant de sa propre singularité, en narrant le choc de ce dernier avec l'Histoire. Il a refusé le privilège lyrique, en se mettant en discussion comme individu anonyme et commun, en prenant sur soi, avec une grâce et une délicatesse qui lui étaient innées, toute notre misère historique d'individus et de peuple. Il a déçu, il est allé dans une direction contraire à la politique et à la culture instituée ou d'opposition.

Pourquoi ne pas rendre extensible à Pasolini et au vingtième siècle italien le schéma, proposé par Alberto Asor Rosa pour ce lignage inactuel qui va, dans notre dix-neuvième siècle, de Leopardi à Verga ?³ C'est vrai : pour ceux-ci, isolés et incompris, plus que le pessimisme, ce sont la dissension et l'opposition qui pouvaient être à contre-courant par rapport aux idéologies philosophiques et littéraires qui dominaient leur époque et dont ils se nourrissent même en fixant leur lueur et leur décadence.

Ainsi, aux Lumières-romantisme et au positivisme-naturalisme, affrontés et réfutés par le nihilisme solidaire léopardien et le fatalisme humanitaire de Verga, il conviendrait d'ajouter l'évolution du couple composé par l'irrationalisme et le style du vingtième siècle (qui s'est littérairement transformé en expérimentalisme abstrait, fruit anti-communicatif de la culture formaliste et structuraliste des avant-gardes tardives) ; couple contre lequel Pasolini, en refusant son exquise filialité pour un marxisme contredit par la corporalité (marquée chez lui par un rapport mystique et pré-linguistique avec les choses), engagera sa propre bataille d'« arrière-garde » d'opposition, hostile à la fois à la rationalité irréaliste et homologatrice du développement et à l'optimisme laïque du lâche progressisme italien. Bataille des idées qui, dans la grande valeur méditative de *La religion de mon temps*, évolue déjà vers un savoir et une poésie *incivils* : de la part d'un *non-citoyen*, justement, qui, en accusant, se dissocie du piètre niveau de sa civilisation.

© Garzanti ; traduit par Joseph Denize

1. G. Giudici, « Pasolini : l'inespresso inesistente », in P. P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, Milan, 1993.

2. Voir les articles parus dans divers quotidiens de Raboni à Mengaldo, de Barberi Squarotti à Marabini, concernant tant l'œuvre poétique de Pasolini à partir des années 60, que l'œuvre dans son ensemble (en particulier l'article dur et liquidateur de Franco Loi sur *Bestemmia*, paru dans le "Sole 24 ore" du 23 janvier 1994).

3. A. Asor Rosa, *Il verismo e Verga*, in *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Florence, 1977, p. 379.