



HAL
open science

Le temps des figurants : La réserve eschatologique dans La ricotta, de Pasolini

Pascale Deloche

► **To cite this version:**

Pascale Deloche. Le temps des figurants : La réserve eschatologique dans La ricotta, de Pasolini. Art et histoire de l'art. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSE2065 . tel-01976020

HAL Id: tel-01976020

<https://theses.hal.science/tel-01976020>

Submitted on 9 Jan 2019

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

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



N° d'ordre NNT : 2018LYSE2065

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Spécialité : études cinématographiques et audiovisuelles

Soutenue publiquement le 27 septembre 2018, par :

Pascale DELOCHE

Le temps des figurants.

La réserve eschatologique dans La ricotta de Pasolini.

Devant le jury composé de :

Philippe MARTIN, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Président

Cécile SORIN, Professeure des universités, Université Paris 8, Examinatrice

Isabelle CHAREIRE, Maître de conférences HDR, Université Catholique de Lyon, Examinatrice

Luc VANCHERI, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2

École doctorale ED 484 (Lettres, Langues, Linguistique et Arts)

Laboratoire Passages XX-XXI

Le temps des figurants

La réserve eschatologique dans La ricotta de Pasolini

Pascale Deloche

Thèse de doctorat en Lettres et Arts
mention études cinématographiques et audiovisuelles

sous la direction de Luc Vancheri

soutenue et présentée publiquement le 27 septembre 2018

Composition du jury :

Isabelle CHAREIRE, Maître de Conférence HDR, Université Catholique de Lyon

Philippe MARTIN, Professeur des Universités, Université Lyon 2

Cécile SORIN, Professeur des Universités, Paris 8

Le temps des figurants. La réserve eschatologique dans *La ricotta*, de Pasolini.

« Entre mon marxisme et mon décadentisme, il manquait la médiation d'un troisième terme qui est justement le christianisme ». Ainsi s'exprime Pasolini en 1964. Cette thèse propose de réexaminer *La ricotta* à partir d'une notion théologique : la réserve eschatologique élaborée par Jean-Baptiste Metz en dialogue avec les théologiens de la libération. A cette lumière, l'examen du procès de *La ricotta* et de son conflit central autour du rire, du sacré et du blasphème, offre la possibilité d'appréhender à nouveaux frais la portée politique des choix esthétiques de Pasolini puis de restaurer la trame historique sur laquelle se détache son œuvre. *La ricotta* répondait à une commande de film sur la fin du monde. L'approche par l'eschatologie éclaire la réponse pasolinienne : son récit de Passion lui permet de se positionner comme marxiste athée, à l'intérieur d'une culture chrétienne assumée et revivifiée. Enfin, la réserve eschatologique qui travaille l'esthétique du peuple dans *La ricotta*, notamment dans le traitement des voix, ouvre le *pastiche* pasolinien au temps des figurants.

Mots clés : Pasolini, Ricotta, cinéma, Passion, eschatologie, sacré, blasphème, rire, Christ, catholicisme, fascisme, marxisme, théologie de la libération

The age of the extras. Eschatological reservations in *La ricotta* by Pasolini.

“Somewhere between my Marxism and my Decadentism, a third term was missing which is, in fact, Christianity”, dixit Pasolini in 1964. This thesis will re-examine *La ricotta*, through a theological prism : using the Eschatological Reservations developed by Johann Baptist Metz in tandem with the Liberation Theologists. In the light of this concept, the study of the trial of *La ricotta* and its central tension built around the comic, the sacred and the blasphemous, will allow us to consider the political weight of Pasolini's aesthetic choices and to reconstruct the historic background of his work. *La ricotta* was commissioned as a film about the end of the world. One may shed new light on Pasolini's creation by using eschatological theory. Through his interpretation of the Passion of Christ, he appears as a Marxist atheist within his asserted and revitalized Christian culture. To conclude, the Eschatological Reservations influence Pasolini's aesthetic interpretation of the poor and their voices in *La ricotta*, and herald a new era, the Age of the Extras.

Keywords : Pasolini, Ricotta, cinema, Passion, eschatology, sacred, blasphemous, laugh, Christ, catholicism, fascism, marxism, liberation theology

Remerciements

Je remercie très chaleureusement mon directeur Luc Vancheri pour ses précieux conseils notamment quant au choix du sujet, pour sa confiance, son soutien sans faille et ses encouragements qui m'ont permis de mener ce long travail à son terme. Je remercie également l'École doctorale sous la houlette d'Olivier Ferret pour sa patience et sa compréhension.

Mes plus vifs remerciements vont à Isabelle Chaire et Cécile Sorin, qui m'ont fait l'honneur d'être rapporteurs de cette thèse, ainsi qu'à Philippe Martin qui a accepté de faire partie du jury. Leurs emplois du temps sont chargés, qu'ils soient remerciés.

Ma gratitude va à Roberto Chiesi et le Centro Pasolini à Bologne. Sans ses éclairages, conseils et indications, j'aurais eu grand peine à me repérer dans une documentation surabondante et en constant renouvellement.

Sibel Balci a pris de son temps pour dispenser de très précieux conseils de méthode pour l'analyse du procès, et Michèle Rivoire m'a suggéré la lecture des travaux de Michel Poizat sur les voix de l'opéra. Qu'elles en soient vivement remerciées !

Cette thèse n'aurait pu être menée à bien sans l'aide et le soutien d'Amelia Sala Ottoz, qui a vérifié toutes les traductions de l'italien. Les erreurs qui pourraient subsister sont de mon seul fait. Un immense merci aussi à ceux qui ont relu le manuscrit et traqué les fautes de frappe, en tout premier lieu Chantal Dumolard et Christine Genêt. Quant à Tracy Skeels, elle a tout simplement permis que le résumé en anglais soit véritablement en anglais...

Une pensée particulière, enfin, pour ceux qui ne sont plus : le Père Georges Duperray qui, il y a une dizaine d'années, m'a légué les trésors de sa bibliothèque personnelle, et mon ancien professeur de théologie dogmatique Christian Duquoc, o.p., dont la pensée toujours vive, généreuse et exigeante irrigue tout ce travail. C'est tout naturellement que je leur dédie cette thèse.

T
ABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	11
PREMIERE PARTIE PASOLINI BLASPHEMATEUR	21
UN PROCES « SORTI TOUT DROIT DU MOYEN ÂGE »	23
<i>La base juridique</i>	23
<i>La jurisprudence</i>	31
<i>Déclenchement de l'affaire et chronologie du procès.....</i>	34
<i>En filigrane : le blasphème</i>	46
LE BLASPHEME COMME SACRILEGE	48
<i>Les mentions de blasphème au procès.....</i>	49
<i>Le modèle esthétique implicite et son dépassement</i>	53
<i>Le climat ecclésial au moment du procès.....</i>	85
DANS L'OUVERTURE DU TEMPS : L'ECLAT DU RIRE.....	109
<i>Les griefs du procureur</i>	110
<i>Le burlesque plutôt que l'humour.....</i>	113
<i>Détour biblique.....</i>	121
CONCLUSION : PASOLINI BLASPHEMATEUR ?	128
DEUXIEME PARTIE L'AGE DU PAIN.....	137
LA FIN DU MONDE : UN RECIT DE PASSION.....	143
« <i>L'Histoire</i> » et « <i>les Textes</i> » sublimes : <i>les récits bibliques de la Passion</i>	145
<i>La faim et le dernier repas</i>	153
<i>Une esthétique de la Croix : le calvaire de Stracci</i>	158
<i>Le point où le monde se renouvelle</i>	165
LA FIN D'UN MONDE : LIQUIDER LES IDEAUX FUNESTES DE LA PERIODE FASCISTE	166
<i>Cent ans de sacralisation du pouvoir politique.....</i>	167
<i>À l'aube de la République : le rêve communiste d'une société sans bourgeoisie.....</i>	193
<i>À l'aube de la République : la Démocratie Chrétienne et le rêve d'une nouvelle chrétienté</i>	209
PASOLINI : UN CHRISTIANISME PARADOXAL.....	217
<i>La figure du Christ.....</i>	217
<i>La religion instituée</i>	221
<i>Pasolini et l'Église : Jean XXIII, Don Milani, la Pro Civitate Christiana.....</i>	225
CONCLUSION : BREF RETOUR SUR L'AGE DU PAIN.....	240
LE TEMPS DES FIGURANTS	241
LE PEUPLE DES INSIGNIFIANTS.....	247
« <i>Avant de faire de la théologie, il faut faire de la libération</i> »	248
<i>Le sous-prolétariat de La ricotta.....</i>	255
<i>Des mortels</i>	266
<i>Le peuple, sujet eschatologique.....</i>	272
VOX POPULI	274
<i>Extraire des voix : sacraliser les figurants</i>	275
<i>Enfourer des voix : la musique dans La ricotta</i>	294
<i>Les voix du cinéma de poésie.....</i>	302
QUATRE POINTS DE CAPITON	305
<i>Le scintillement des figures</i>	305
<i>Le Poème des quatre nuits</i>	309
CONCLUSION : UNE CULTURE CHRETIENNE PARADOXALE	314
CONCLUSION GENERALE	319

BIBLIOGRAPHIE	321
PASOLINI	322
<i>De Pasolini</i>	322
<i>Sur Pasolini</i>	324
CINEMA ET AUTRES ARTS	328
THEOLOGIE	333
HISTOIRE	338
DROIT ET SCIENCES HUMAINES	342
ANNEXES.....	349
<i>LA RICOTTA</i> , PIER PAOLO PASOLINI, 1963	350
CHRONOLOGIE : AUTOUR DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE DE PASOLINI	351
LE PROCES.....	354
<i>Chronologie</i>	354
<i>Les Protagonistes</i>	355
<i>Code Pénal de 1830 (articles 402-406)</i>	356
<i>Constitution de la République Italienne (extraits)</i>	357
<i>Décret Présidentiel d'amnistie et de remise de peine du 4 juin 1966</i>	360
THEOLOGIE DU XXE SIECLE	361
<i>Théologiens et exégètes cités ou évoqués</i>	361
<i>Revue Concilium, n° 1, 1965 : éditorial et sommaire</i>	364
<i>Revue Communio, n° 1, 1975 : éditorial</i>	368
ILLUSTRATIONS.....	377

Introduction

[...] toute ta passion, tout
ton intime tourment,
toute ta honte naïve
de ne pas être – avec tes sentiments –
là où le monde se renouvelle ¹.

Pasolini, *Les cendres de Gramsci*

En France, cinquante ans après sa mort, l'image que laisse Pasolini reste avant tout celle d'un cinéaste sulfureux, contradictoire, provocateur et contestataire. Bourgeois communiste, rebelle condamnant les révoltes étudiantes de mai 1968 ou l'avortement, homosexuel athée réalisateur d'un très sérieux *Évangile selon Matthieu*, marxiste passionné et défenseur du sacré, il semblait même jouer du contraste entre la douceur de sa voix et la violence de ses propos dans la plupart de ses interviews. En Italie, l'historien du cinéma Fernaldo Giammatteo voit en lui un auteur « catholique qui n'a jamais apprécié l'odeur de l'encens ² ». De sa biographie jusqu'à la réalisation d'*Accattone* en 1961, Giammatteo retient le conflit permanent avec un père autoritaire, l'assassinat de son frère Guido, résistant communiste, par d'autres résistants communistes, l'expulsion du PC pour son homosexualité scandaleuse, la fuite du Frioul à Rome avec sa mère et la précarité des premières années dans la capitale comme enseignant, et enfin l'entrée dans le cinéma par l'écriture de scénarios. Sa personnalité complexe et stratifiée

¹ Pier Paolo Pasolini, *Les cendres de Gramsci*, « les pleurs de l'excavatrice », V : ogni tua passione, ogni / tuo interiore tormento, / ogni tua ingenua vergogna // di non essere – nel sentimento – /al punto in cui il mondo si rinnova.

² F. DI GIAMMATTEO, *Storia del cinema*, Venezia, Italie, Marsilio, 1998, p. 442.

interroge. Giammatteo voit dans sa totale implication, dans son immense et profonde culture, dans sa maturité idéologique et dans son refus total de la civilisation et du moralisme bourgeois, les bases sur lesquelles Pasolini construit une œuvre qui « contrarie les habitudes de la *koinè* cinématographique et se maintient dangereusement en équilibre entre polémique politique et transcendance, entre un amour viscéral pour les délaissés, les malheureux, les rejetés, les derniers des derniers, et une dénonciation obstinée de toutes les sortes de pouvoir qu'il raille féroce³ » et qui lui vaudront plus d'une trentaine de procès.

Et en effet, l'exposition de 2005 à Bologne, consacrée à l'image de Pasolini dans les media, permet à Roberto Chiesi de présenter la « stratégie de lynchage et de mystifications » dont Pasolini a été la cible toute sa vie, jusqu'à nos jours : persécution de son vivant, cruauté extrême au moment de sa mort, et mystification depuis les années 1990⁴. L'acte inaugural de la persécution fut l'exclusion du PCI en 1949 pour « indignité morale », traumatisme qui aiguïsa chez Pasolini une méfiance toujours vive envers l'orthodoxie politique et ses dogmes. À partir de 1959 et la parution de son roman *Una vita violenta*, on peut parler de lynchage médiatique. Son héros Tommaso parcourt un itinéraire de rédemption qui le conduit de la délinquance et du néo-fascisme à l'adhésion au PCI. La presse de droite se déchaîne : *Il Borghese*, *Lo Specchio*, *il secolo d'Italia*, *il camino di Lodi*, *il meridiano* et *l'Italiano*, dénoncent le reflet de la personnalité « répugnante » d'un « jeune homme pervers », tandis qu'à gauche, *L'Unità*, *Paese Sera* et l'hebdomadaire *Vie Nuove* soutiennent en Pasolini un artiste exceptionnel, qu'ils continueront de soutenir dans les décennies qui suivront. Cette ligne de démarcation ne bougera guère durant toute la période des procès, incessants et parfois délirants, où Pasolini sera accusé aussi bien d'attaque à main armée, de bagarre ou du vol du manuscrit d'un roman, que de détournement de mineurs, d'offense aux bonnes mœurs ou d'outrage à la religion d'État. En moins de vingt ans, il essuie ainsi plus de cinquante attaques en justice qui débouchent sur une trentaine de procès, qu'il gagne tous. 1964 ouvre une brève période de relative accalmie après le prix de l'Office Catholique International du Cinéma pour *Il Vangelo*. Mais après 1968, *Orgia*, *Teorema* et « Il PCI ai giovani !!⁵ », attaques et calomnies se déchaînent à nouveau. Le succès populaire de la « trilogie de la vie » est immense, mais les *Lettres luthériennes* et les *Écrits corsaires* attirent à Pasolini des critiques venant de la gauche comme de la droite, qui le qualifient de « nostalgique », de « réactionnaire » voire de « confus ». Son assassinat et la sortie posthume de *Salò* parachèveront la figure du monstre. Après les années 1980 et au début des années 1990, apparaît une nouvelle phase de

³ *Ibid.*

⁴ R. CHIESI, *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni : l'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*, Bologne, 2005.

⁵ Pasolini précise sa position dans ce billet célèbre : il ne soutient pas les étudiants dont il juge les revendications et les aspirations bourgeoises, et il défend les policiers issus des classes populaires. Voir P.P. PASOLINI, « Il Pci ai giovani », *L'Espresso*, juin 1968

mystification, dans laquelle Roberti Chiesi voit un symptôme du « règne berlusconien de l'indifférencié » qui ne permettrait aucune prise en compte de l'œuvre comme langage et comme style⁶. Dans les années 1990 Francesco Grisi, journaliste au *Corriere da Roma*, *Corriere del Giorno* et *Giornale d'Italia*, publie plusieurs articles pour enterrer Pasolini qu'il pense destiné à sombrer dans l'oubli : « nous sommes convaincus qu'il restera peu de Pasolini dans l'histoire de l'Italie. Très peu⁷ ». De leur côté, des quotidiens comme *L'indipendente* et des hebdomadaires comme *l'Italia* cherchent à récupérer Pasolini en lui attribuant une identité « réactionnaire » de plus en plus proche de l'extrême droite. *Le bossu de Rome* par exemple, film de Carlo Lizzani (1960) où il interprète le rôle d'un délinquant, est utilisé pour attacher son image au « virilisme guerrier » fascisant. Enfin, le cinéma « porno nazi » de *Salò* est « réhabilité » et même parfois associé à des productions comme *After mein Kampf, 1959 Ralph porter*, ou *Camp 7 Lager femminile*⁸.

Expliquer les contradictions de Pasolini et les réactions qu'il a suscitées par son masochisme et sa sexualité particulière n'est certes pas sans intérêt mais ne rend que partiellement compte de son positionnement intellectuel, de son œuvre artistique et de son engagement politique qui assument et même revendiquent l'intégration d'une part d'irrationalité. Or, cette revendication n'est pas une posture tardive, affectée ou médiatiquement intéressée. Elle apparaît dès les premières traces de sa vie intellectuelle et artistique et se révèle en constituer un des points cruciaux⁹. Né avec le *ventennio* fasciste, Pasolini hérite en effet comme toute sa génération de la culture italienne esthétisante du début du XXe siècle¹⁰ qui le dispose à intégrer largement dans son œuvre ce qui échappe à la rationalité et qu'il nomme l'irrationnel, ainsi qu'une réflexion sur l'irrationnalité. Mais là où le fascisme, par son instrumentalisation politique et culturelle du décadentisme, rend cet irrationnel à la fois redondant et superficiel, Pasolini le place au cœur névralgique d'une réflexion centrée sur l'histoire et sur l'art, sur le temps et le sacré. Dès les premiers écrits publiés dans *Il setaccio* dans les années 1940, il oppose à une conception bourgeoise de l'histoire comme temporalité infinie, déterministe et soumise à la loi des causes et des conséquences, l'intuition d'un temps immobile, cristallisé, d'origine inconnaissable et envisagé comme une mémoire historique

⁶ R. CHIESI, *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni : l'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*, op. cit.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Voir F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro : la formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna, Longo, 2001, vol. 5, p. 19-50.

¹⁰ Voir *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo : Convegno, Alessandria, 19-20 febbraio 1977*, Pavia, Tipografia popolare, 1977, p. 81.

soustraite au savoir de l'historicisme ¹¹. Pour autant, il évite le piège du statisme antihistorique de la propagande et propose déjà une esthétique dynamique de la confrontation avec « la tradition passée à travers le filtre de l'anti-tradition », s'efforçant de jouer un rôle de médiateur entre classicisme et modernité.

Selon Fabio Vighi, Pasolini adopte dès sa thèse sur Pascoli un double point de vue à la fois philologique et moral, tentant de concilier l'autonomie de l'art que réaffirme la critique moderne avec une moralité humaine qui n'exclurait pas une fin utilitaire. « Son élaboration d'un concept d'hétéronomie est investie d'une forte emphase sacrée par laquelle la valence éthique de la poésie est mise en relation à la possibilité de recueillir un donné pré-rationnel dans la réalité empirique ¹² » écrit Fabio Vighi. La poésie est pour Pasolini un moyen d'approcher l'expression de l'irrationnel : la raison est située, limitée par un contexte et des contraintes spatio-temporelles que la poésie permet de dépasser ; d'autre part, elle est l'expression d'une « altérité qui, en tant que telle, démasquera l'insuffisance de la connaissance rationnelle en la plaçant face à son besoin historique de se rénover ». Cette approche ne concerne pas que la poésie. Son activité de peintre et les cours d'histoire de l'art de Roberto Longhi l'amèneront à une conception du réalisme fondée sur la reconnaissance d'une « racine sacrée et donc non-conceptuelle », qui travaille l'existence « basse et humble ». Un tel élément de sacré agit comme élément « de rupture et de suspension de la conscience ontologique du sens », favorisant, toujours selon les mots de Longhi « un possible recommencement » comme reprise et reconstruction du discours idéologique. Cette interrogation du sacré, ce souci de tenir ensemble rationalité et irrationnel ainsi que la question de la place de l'art et du rôle de l'artiste dans la société qui détermineront toute la vie artistique et intellectuelle de Pasolini, sont présents dès les années 1940.

Dans les années 1960, les bouleversements de la société italienne sont à la fois rapides, profonds et irréversibles. Le développement de l'industrie dans le Nord de la péninsule provoque un appel de main d'œuvre considérable. En 1961, ce sont quelque 240 000 personnes qui quittent le Sud du pays pour le triangle Gênes-Turin-Milan, et le mouvement s'amplifie dans les années qui suivent. La destruction de l'ancienne civilisation paysanne par la modernisation capitaliste est si profonde que Pasolini parle d'une « nouvelle préhistoire ». Pasolini poursuit alors son élaboration d'un concept de sacré qui, relevant du corps, agit de l'intérieur de l'histoire et constitue la pierre d'achoppement de sa rationalité. En 1964, il déclare dans une interview fameuse : « Entre mon marxisme et mon décadentisme, il manquait la médiation d'un troisième terme qui est justement le christianisme ¹³ ». Mais quel

¹¹ F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro*, op. cit., p. 40 et M. CIOLI, *Il fascismo e la « sua » arte : dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

¹² F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro*, op. cit., p. 43-44 pour l'ensemble des citations de ce paragraphe.

¹³ *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo : Convegno, Alessandria, 19-20 febbraio 1977*, op. cit., p. 103.

christianisme ? « Supposons, écrit Pasolini à l'occasion de la publication d'une anthologie de Longhi, que nous insérions d'abord dans le projecteur une diapositive d'une « forme » de Cimabue [...] et, en dernier, disons, une « forme » du Caravage. Faisons en sorte d'accélérer la projection. Et voilà, sous nos yeux, passer *l'évolution des formes*, comme un merveilleux film critique, sans début ni fin, et pourtant, *parfaitement eschatologique*¹⁴ ». Le mot est lâché. Il sera peu repris dans ses écrits ou ses interviews, mais la pensée, l'art et la position de Pasolini évoquent fortement ce que la théologie chrétienne qui lui était contemporaine appela « réserve eschatologique ». Que cette catégorie religieuse ancienne ait été si abondamment réactualisée justement à cette période invite à y reconnaître à la fois un symptôme et une clé de lecture pertinente de l'œuvre de Pasolini. Le but de cette thèse est d'explorer ce que l'entrée par l'eschatologie chrétienne permet de saisir de son cinéma.

La thèse proposée

Le discours chrétien sur les fins dernières connaît une évolution considérable dans la deuxième moitié du XXe siècle, impulsée à la fois par les avancées de la recherche biblique et par la rencontre du « principe espérance » des penseurs marxistes non orthodoxes dans le sillage d'Ernst Bloch.

Dans le catholicisme en effet, la promesse divine du retour du Christ et de l'avènement du Règne fait l'objet du discours eschatologique autant qu'elle structure l'acte théologique. En elle s'articulent les trois vertus théologiques énoncées par Paul (1 Co 13, 13) : la foi en la promesse suscite et nourrit l'espérance, qui aiguillonne la critique et gouverne la praxis où se déploie la charité. Mais sur ce point Pasolini ne joue d'aucune ambiguïté. À maintes reprises il déclare avoir perdu la foi vers l'âge de quinze ans, s'en désole même, et en toute occasion il se déclare athée. À aucun moment il n'évoque quelque promesse divine que ce soit, paraît encore moins dans l'attente de sa réalisation et fait sienne, au contraire, l'expression de Longhi pour célébrer ou parfois hurler « une vitalité désespérée ». Quant à la charité, seul le souci du sort des plus faibles et des plus démunis par lequel elle se traduit est partagé par Pasolini et les communistes. Passionnément.

Mais si le discours eschatologique est une expression de l'espérance, il ne s'y réduit pas. Le terme « eschatologie » n'apparaît ni dans le Nouveau Testament ni chez les Pères. Il est créé en 1804 par Karl Gottlieb Bretschneider¹⁵ et désigne le discours sur les « réalités dernières » (*ta eschata, novissimi, res novissimae*). Il devient alors un terme à la fois courant et vague, qui

¹⁴ Cité par X. VERT, « *La Ricotta* » : *Pier Paolo Pasolini*, Lyon, Aléas cinéma, 2011, p. 9. C'est Pasolini qui souligne.

¹⁵ A. DI BERARDINO (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien, tome 1*, traduit par F. Vial, Paris, France, Cerf, 1990, p. 847-852.

peut englober des notions aussi vastes et diverses que la parousie, la résurrection, le jugement, la mort individuelle, l'au-delà, la fin du monde, l'accomplissement de l'histoire, la rédemption, le messianisme, le millénarisme, l'apocalypse etc. Ainsi, le *Dictionnaire de Théologie Catholique* paru en 1924 ne comporte pas d'entrée propre « eschatologie » et renvoie à « jugement », « résurrection » et à de nombreux autres articles. Quelque trente ans plus tard, l'encyclopédie *Catholicisme* propose bien une entrée « eschatologie » mais qui s'ouvre sur un constat peu prometteur : « de nos jours, on ne peut nier que le chrétien moyen soit peu préoccupé de problèmes eschatologiques », l'ardeur de l'attente de la parousie semblant bel et bien éteinte.

Après la seconde guerre mondiale, l'idée même d'intervention de Dieu dans l'histoire et du Royaume comme entité capable de donner réponse à la question du monde présent exigeait d'être fondamentalement repensée. Cette question qui traverse le temps et les espaces culturels se posa à tous les chrétiens – catholiques, protestants et orthodoxes – qui pensaient qu'il était temps « que le théologien s'inquiète de l'absence de la dimension eschatologique dans la théologie ¹⁶ ».

Les années 1960 préparèrent l'écroulement des idéologies et de leurs grands récits qui ébranlerait la décennie suivante. Les utopies gardaient leur force critique, notamment à l'égard du système capitaliste qu'elles combattaient, mais commençaient à perdre de leur crédit en tant qu'exposés d'une destinée humaine scientifiquement établie, ou du nécessaire et inéluctable aboutissement de l'histoire. Au plan politique en revanche, le système démocratique bénéficiait d'une telle aura que toute avancée vers sa généralisation semblait un progrès aussi incontestable qu'irrésistible. Les pasteurs et les théologiens du Tiers Monde présents à Vatican II troublèrent cette rêverie orgueilleuse¹⁷. Ils interdirent d'oublier que de telles idées qui extrapolent le futur à partir du présent émanaient de sociétés occidentales imbues d'elles-mêmes et toujours enclines à confondre leurs institutions avec l'*eschaton*. Ils rappelèrent avec vigueur que l'*eschaton* venant de Dieu, est nécessairement lui-même en décalage avec le temps du monde et les désirs humains. Ils coupèrent court à toute idée réduisant l'avenir au pur prolongement du présent. Ils rappelèrent que l'identification populaire de l'eschatologie au millénarisme et à l'apocalyptique avait conduit dès le Moyen Âge à son assimilation à la déstabilisation sociale puis à sa mise en veilleuse dans la modernité. Cette dernière traduisit l'eschatologie en discours sur un progrès moral et culturel qu'elle seule pensait pouvoir apporter, et la vida de sa force de subversion. A la fin du XIXe siècle, alors que le mythe du progrès triomphait, la réaction chrétienne n'emprunta pas la voie des ordres mendiants comme au Moyen Âge, mais celle de l'Université. Par leurs recherches exégétiques, Johannes Weiss (1863-1914) et Albert Schweitzer (1875-

¹⁶ La formulation est de Jean Baptiste Metz, voir infra.

¹⁷ Voir notamment C. DUQUOC, *La théologie en exil : le défi de la survie dans la culture contemporaine*, Bayard, 2002.

1955) initièrent ce qui serait appelé par la suite le « tournant eschatologique » de la théologie. Les travaux d'Ernst Bloch (1885-1977) et leur réception critique par Jürgen Moltmann (né en 1926), Jean Baptiste Metz (né en 1928) et dans une moindre mesure Wolfhart Pannenberg (1926-2014) jouèrent ensuite le rôle de catalyseur¹⁸.

Les exégètes rappelèrent l'altérité indépassable de l'*eschaton* biblique. Ils valorisèrent l'écart radical entre le Royaume de Dieu et le monde dans lequel il fait irruption à partir de la transcendance et auquel il met fin. Albert Schweitzer écrivait en 1951¹⁹ :

« L'eschatologie précisément empêche qu'on introduise en Jésus des données modernes pour les voir reconfirmées par lui grâce à la théologie du Nouveau Testament »

et Johannes Weiss déclara en 1964 :

Nous ne prions plus « Que vienne la grâce et que passe le monde », mais nous vivons dans la certitude confiante et joyeuse que ce monde déjà deviendra toujours davantage le lieu où se manifeste une « humanité de Dieu²⁰ ».

Pour Pasolini, ce qui fait irruption dans la vie et y met fin, transcendant toute expression artistique et tout discours, c'est la mort. Elle seule est le *final cut* qui clôt toute aventure humaine et en fixe le sens. L'analogie mérite un examen plus précis. D'autre part, en se déclarant athée, Pasolini écarte sans ambiguïté la question métaphysique de l'existence de Dieu, mais il compose un récit de Passion, tourne un évangile, prépare un *Saint Paul* et projette de se consacrer, après ses soixante ans, à un grand commentaire de Dante. Quelles survivances réactive-t-il ? Notre hypothèse est que, outre des motifs et des thématiques aisément repérables, Pasolini injecte cette pensée eschatologique dans son cinéma, et que son cinéma fait ensuite retour – pas toujours dans l'harmonie et la sérénité – sur la culture et la sensibilité religieuse de son temps.

Le tournant eschatologique de la théologie est directement lié à une approche de l'Incarnation du point de vue de l'histoire humaine, non sans un certain apophatisme. Or les théologies de l'image avaient été élaborées à une période où la manifestation du divin dans l'histoire humaine semblait une évidence que ni le Grand Schisme d'Orient et ni l'apparition du Protestantisme n'étaient encore venus bousculer. L'argument majeur de Nicée II, qui avait emporté la victoire des iconodoules, se fondait naturellement sur les Écritures – « qui me voit, voit le Père » (Jn 14, 9) – mais reposait aussi sur la certitude incontestée que le Christ était visible à tout moment : dans la liturgie, à travers l'organisation politique juridique et sociale,

¹⁸ Voir le journal tenu par Don Helder Camara à Vatican II in J. de BROUCKER et H. CAMARA, *Les nuits d'un prophète : Dom Helder Camara à Vatican II lecture des circulaires conciliaires de Dom Helder Camara, 1962-1965*, Paris, Éd. du Cerf, 2005.

¹⁹ Cité par J. MOLTMANN, *La venue de Dieu: eschatologie chrétienne*, traduit par J. Hoffmann, Paris, France, les Ed. du Cerf, 2000 p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

par une morale entièrement dépendante de la religion. Les arts dits « sacrés » pouvaient s'épanouir librement. Les images picturales offraient la possibilité d'une contemplation comprise comme parenthèse hors de l'histoire, et permettaient des pauses qui, d'une manière ou d'une autre, mettaient en relation avec le Règne de Dieu et la présence divine promis pour la fin des temps. En Occident, le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 puis les deux guerres mondiales du XXe siècle anéantirent l'antique certitude de l'intervention de Dieu dans l'histoire, même si ce renoncement progressif n'alla pas sans soubresauts ni résistances. L'argument phare des iconodoules s'en trouva affaibli. Que deviennent les images du cinéma, art sonore et art du temps, lorsque Jésus n'est que Jésus ? Que deviennent les figures lorsque la promesse divine s'estompe comme une illusion perdue ? Et que figurent les figurants ? Là où Visconti n'en finit pas de peindre le crépuscule des dieux, Pasolini en appelle à la belle et redoutable puissance de l'*eschaton*.

Parcours dans *La ricotta*.

Marquée par le contexte des mutations radicales des années 1960, *La Ricotta* répond à une commande, celle d'un film humoristique sur les prémices de la fin du monde. Pour le traiter, Pasolini ne reprend pas les motifs apocalyptiques attendus, même sécularisés, mais le récit chrétien central de la Passion sur laquelle se fonde le discours eschatologique. A la fois reconnue comme un chef d'œuvre dès sa sortie et déclenchant instantanément un procès pour « outrage à la religion d'État », *la Ricotta* est une œuvre charnière qui fait suite au diptyque romain *Accattone* et *Mamma Roma*, et dont le principal personnage, le bien nommé Stracci, représente le sous-prolétariat des *borgate* en train de disparaître. Figurant affamé sur le tournage d'une Passion dirigé par Orson Welles, il finit par mourir de faim sur la croix où il incarne le bon larron. Premier film à sujet explicitement religieux, *La ricotta* précède et prépare le *Vangelo*, et appartient encore à la phase de découverte et d'élaboration du cinéma de Pasolini.

Tout procès retentissant a valeur de symptôme. Mais de quoi celui de *La ricotta* fut-il exactement le symptôme ? Certes, la condamnation de Pasolini pour « outrage à la religion d'État » porte de toute évidence un enjeu théologico-politique qui mérite d'être cerné pour lui-même, mais l'« outrage » – juridiquement distinct du blasphème – alors que Pasolini n'a cessé de déplorer l'indifférence du monde moderne au sacré, laisse deviner des enjeux plus obscurs. Et en effet, la lecture des actes du procès montre que le conflit entre Pasolini et le substitut du procureur Di Gennaro se noua principalement autour de conceptions divergentes du sacré et du profane, et autour du caractère supposé blasphématoire du rire que ces conceptions induisent. Cette problématique est à la fois ancienne et protéiforme, son enracinement biblique complexe, ses traductions historiques plurielles. Quelles théologies politiques, adossées à quelles conceptions du sacré et du blasphème, s'affrontent donc à l'occasion de ce procès ? En quoi le contexte de Vatican II est-il éclairant ? Quelle lumière ce contexte jette-t-il sur les éléments de

culture chrétienne que Pasolini intègre au *magma* de *La ricotta* ? Cette problématique à la fois historique et anthropologique fera l'objet de la première partie.

La deuxième partie tentera d'éclairer et de préciser le rapport de Pasolini à la religion catholique. Si, dans ses déclarations publiques, il se présente invariablement comme athée, si son refus de la divinité du Christ ne fait aucun doute, Pasolini ne cesse pourtant d'évoquer sa « religiosité » et farcit ses films de références chrétiennes explicites ou plus souterraines. Mais en répondant à une commande sur la fin du monde par un récit de Passion, il révèle une compréhension profonde du cœur de la foi chrétienne et de son rapport à l'histoire. C'est avec les armes de la religion, qu'il attaque les idéaux mortifères portés par le fascisme, par le stalinisme, et par la démocratie chrétienne qu'il abhorrait. Son athéisme récuse ainsi toute foi transcendante qui, interprétée comme source d'un ordre statique ou de la « sacralisation fasciste » au sens d'Emilio Gentile, perd son aiguillon prophétique et son pouvoir libérateur. Mais l'athéisme de Pasolini ne sert pas non plus l'athéisme de la propagande des pays communistes : il n'entretient pas le fantasme d'une société sans classe, où la mort, la finitude et la différence seraient hors champ. La position politique de Pasolini et son regard sur l'histoire récente de l'Italie relève bien davantage de ce que Jean Baptiste Metz nomme « réserve eschatologique ».

L'athéisme de Pasolini n'exclut donc pas une sensibilité vive et profonde au potentiel libérateur du christianisme lorsqu'il prend au sérieux la précarité de l'histoire humaine et n'occulte pas le cri de ceux qui souffrent derrière le mythe ou l'utopie. Le christianisme qui confesse qu'en Jésus-Christ « les temps sont accomplis », n'attend pas d'autre messie ou de nouveaux héros pour accomplir l'action de Dieu dans l'histoire. Désormais, cette histoire est entre les mains de figurants. Au vingtième siècle, les théologiens de la libération ont tenté de le clamer haut et fort. Pasolini a souvent déclaré sa sympathie pour ces mouvements. La troisième partie s'attachera à l'inscription pasolinienne de ces figurants dans *La ricotta*. Quel peuple composent-ils ? Quel éclairage apportent sur ce point l'expérience des théologiens de la libération ? Comment Pasolini donne-t-il voix à ce peuple de figurants ? Notre attention se portera en particulier sur le traitement des personnages et sur le sort réservé aux voix des airs d'opéra ou des chansons qui entrent dans la composition du *pastiche* pasolinien. Il s'agit enfin de voir comment, dans sa manière de jouer le *pastiche* contre une dialectique bien trop rationnelle et étouffante, Pasolini traite de manière originale le problème de la nouveauté et de la continuité, problème théologique mais aussi problème esthétique du *pastiche* et de la création.

Remarques sur les traductions

Sauf indication particulière, les citations bibliques sont empruntées à la *Traduction Œcuménique de la Bible (TOB)* dans son édition de 1970 ou à la Bible de Jérusalem de 1984.

Les actes du procès de Pasolini pour *La Ricotta* ont été publiés par *l'Unità* en 1994. Nous avons privilégié cette publication à sa version en ligne qui reste émaillée de quelques erreurs consécutives aux nécessaires opérations de scannage. Les extraits utilisés ont été traduits par nos soins. Nous avons autant que possible privilégié la lisibilité en français et placé en regard la version italienne pour plus de précision. En revanche, les textes originaux des autres citations dont nous proposons une traduction figurent, le cas échéant, en note de bas de page.

Première partie
Pasolini blasphémateur

« Lourde condamnation du tribunal après un réquisitoire du Ministère Public sorti tout droit du Moyen Âge ²¹ » titre *l'Unità* du 8 mars 1963, avec une indignation et une consternation largement partagées mais pas unanimes. Dénonçant « le climat de pression créé par les communistes sur le juge Di Gennaro », la riposte de Dino Sanzò dans le très conservateur *Lo Specchio*, le 17 mars suivant, est sarcastique : « Pasolini est venu avec sa cohorte habituelle, le tambour major de la bande étant Alberto Moravia ». Pour *Lo Specchio*, c'est Pasolini le conformiste et « seule une minorité de gens considérés comme rétrogrades, obscurantistes, obtus etc.... ose défendre la justice ». Le Ministère Public lutte « courageusement » aux côtés de « ceux qui ne veulent pas être dérangés quand ils prient devant leur Dieu ».

²¹ « La grave sentenza del tribunale dopo la medioevale requisitoria del PM », *L'Unità*, 8 mars 1963. De nombreux articles publiés dans la même période font part de la même stupeur ou même inquiétude pour la démocratie et déplorent les tensions entre la magistrature et la censure cinématographique qui pèsent sur la vie culturelle et artistique dans une situation déjà extrêmement lourde. Voir les parutions du 8 mars 1963 dans *Paese Sera* (2 articles), *Il tempo*, *il messagero*, *la Stampa*, *Il Giorno*, etc. Voir aussi « Inquisizione con moviola », Cesare Pillon, *Vie nuove* 14 mars 1963 ; « I giudici e il vilipendio » *il mondo*, 19 mars 1963, etc. Le retentissement dans la presse est immense.

Un procès « sorti tout droit du Moyen Âge »

Il est vrai que tant le chef d'accusation que la sentence ont de quoi surprendre dans le contexte d'une Italie engagée dans un processus de modernisation extrêmement rapide, profond et irréversible. La surprise est d'autant plus grande que trois semaines plus tôt, le 12 février 1963, le tribunal de Rome a relaxé Buñuel également poursuivi pour outrage à la religion d'État et levé le séquestre sur *Viridiana* qu'avait ordonné le 25 janvier le procureur de la République du tribunal de Milan. Pour le substitut romain Pasquale Pedote, en revanche, on ne peut guère reprocher au réalisateur que l'usage d'un « symbolisme de mauvais goût » ou l'alternance de séquences de vraie polémique religieuse avec des épisodes de « pure et simple superstition ». Les éléments juridiques constitutifs de l'outrage à la religion de l'État ne sont donc pas rassemblés et Buñuel est relaxé. Il en ira tout autrement pour Pasolini dans l'affaire de *La Ricotta*.

La base juridique

En 1963, le Code pénal italien désormais encadré par la Constitution de 1948 reste encore très largement basé sur le Code Rocco de 1930. Le substitut Di Gennaro fonde son incrimination sur les articles 402 à 406 du Titre IV concernant les « délits contre le sentiment religieux et contre le respect des morts ». Ce titre est divisé en deux chapitres, le premier consacré aux « délits contre la religion de l'État et les cultes admis », le deuxième aux « délits contre le respect des morts ».

Articolo 402 (Vilipendio della religione dello Stato)	Article 402 <i>Dénigrement de la religion de l'État</i>
Chiunque pubblicamente vilipende la religione dello Stato è punito con la reclusione fino a un anno.	Quiconque publiquement traite avec mépris la religion de l'État est puni de la réclusion jusqu'à un an.
Articolo 403 (Offese alla religione dello Stato mediante vilipendio di persone)	Article 403 <i>Offenses à la religion de l'État par dénigrement de personnes</i>
Chiunque pubblicamente offende la religione dello Stato, mediante vilipendio di chi la professa, è punito con la reclusione fino a due anni.	Quiconque publiquement offense la religion de l'État, en dénigrant ceux qui la professent, est puni de la réclusion jusqu'à deux ans.

Si applica la reclusione da uno a tre anni a chi offende la religione dello Stato, mediante vilipendio di un ministro del culto cattolico.

Articolo 404

(Offese alla religione dello Stato mediante vilipendio di cose)

Chiunque, in un luogo destinato al culto, o in un luogo pubblico o aperto al pubblico, offende la religione dello Stato, mediante vilipendio di cose che formino oggetto di culto, o siano consacrate al culto, o siano destinate necessariamente all'esercizio del culto, è punito con la reclusione da uno a tre anni.

La stessa pena si applica a chi commette il fatto in occasione di funzioni religiose, compiute in luogo privato da un ministro del culto cattolico.

Articolo 405

(Turbamento di funzioni religiose del culto cattolico)

Chiunque impedisce o turba l'esercizio di funzioni, cerimonie o pratiche religiose del culto cattolico, le quali si compiano con l'assistenza di un ministro del culto medesimo o in un luogo destinato al culto, o in un luogo pubblico o aperto al pubblico, è punito con la reclusione fino a due anni.

Se concorrono fatti di violenza alle persone o di minaccia, si applica la reclusione fino a tre anni.

Articolo 406

(Delitti contro i culti ammessi nello Stato)

Chiunque commette uno dei fatti preveduti dagli articoli 403, 404, e 405 contro un culto ammesso nello Stato, è punito ai termini dei predetti articoli, ma la pena è diminuita.

On applique la réclusion d'un à trois ans à quiconque offense la religion de l'État en dénigrant un ministre du culte catholique.

Article 404

Offenses à la religion de l'État par dénigrement de choses

Quiconque, dans un lieu destiné au culte, ou dans un lieu public ou ouvert au public, offense la religion de l'État, en dénigrant les objets du culte, ou consacrés au culte, ou nécessairement destinés à l'exercice du culte, est puni de la réclusion d'un à trois ans.

La même peine est appliquée à quiconque commet le fait à l'occasion de cérémonies religieuses, célébrées en un lieu privé par un ministre du culte catholique.

Article 405

Troubles causés aux cérémonies religieuses du culte catholique

Quiconque empêche ou trouble l'exercice d'offices, de cérémonies ou de pratiques religieuses du culte catholique, qui seraient célébrés avec l'assistance d'un ministre du culte, ou dans un lieu destiné au culte, ou dans un lieu public ou ouvert au public, est puni de la réclusion jusqu'à deux ans.

Si, en même temps, il y a menaces ou violence sur les personnes, la réclusion d'un à trois ans s'applique.

Article 406

Délits contre les cultes admis par l'État

Quiconque commet l'un des faits prévus aux articles 403, 404 et 405 contre un culte admis par l'État, est puni suivant les dispositions des dits articles, mais la peine est diminuée.²²

Un délit

Dans le droit italien comme dans le droit français, toute infraction comporte, outre l'élément légal (la loi précise qui a été transgressée) et l'élément matériel (l'événement entré dans les prévisions d'une incrimination) un élément moral constitutif : la faute (*dolo*) suppose un acte accompli avec intelligence et volonté. Ainsi, les Folies Bergères en tournée en Italie

²² *Code Pénal du Royaume d'Italie, publié le 19 octobre 1930, mis en vigueur le 1er juillet 1931, Paris, Imprimerie Nationale, 1932.*

seront jugées le 31 janvier 1958 par le tribunal de Naples pour « outrage à la religion de l'État », mais la sentence ne retiendra pas le délit, la volonté de dénigrer n'étant pas établie.

Là où le droit pénal français distingue par ordre de gravité croissante les contraventions, les délits et les crimes, le droit italien classe les *reati* (infractions) en *contravvenzione* et *delitti* selon les peines encourues. Concernant les peines principales prévues pour contraventions, l'article 17 § 2 du Code pénal distingue « *l'arresto* » (peine d'emprisonnement de 5 jours à 6 ans) et « *l'ammenda* » (peine pécuniaire). S'agissant des délits, l'article 17 § 1 du Code pénal distingue « *l'ergastolo* » (réclusion perpétuelle), « *la reclusione* » (réclusion de 15 jours à 30 ans) et « *la multa* » (peine pécuniaire). En 1963, l'outrage à la religion d'État constitue un délit passible d'une peine d'un à trois ans de prison.²³

Sont enfin prévues des mesures extinctives de la punissabilité, notamment l'extinction de l'infraction par amnistie, dans laquelle l'État renonce aux sanctions pénales prévues pour certaines catégories d'infractions. Ce fut le cas en 1966 : le Décret Présidentiel du 4 juin amnistia les délits ayant donné lieu à des condamnations inférieures ou égales à 3 ans de prison.²⁴

La notion de « vilipendio »

Vilipender signifie en français « traiter avec beaucoup de mépris, dénigrer, déprécier (quelqu'un, quelque chose). Les substantifs correspondant à l'action de vilipender, *vilipendage* et *vilipendaison*, mentionnées par le *Trésor de la Langue française*, sont pour Alain Rey sortis d'usage et le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* ne mentionne que le dérivé *vilipendeur*, lui-même rare. Cette rareté a même valu au verbe *vilipender* d'être noté comme « vieux et populaire » dès 1690 par Furetière. De nos jours, son usage n'est plus guère que littéraire ou ironique. L'étymologie habituellement proposée voit dans *vilipender* un composé du latin classique *vilis* « vil, de peu de valeur », et de *pendere* « peser, évaluer ». Si certains lexicographes italiens font plutôt remonter *vilipendere* au latin *ni(hi)li pendere, spernere* « tenir pour nul, considérer comme dépourvu de valeur », le sens contemporain est proche du français, avec la même idée de dénigrement et de mépris mais le terme reste bien vivant, son emploi n'est ni désuet ni ironique. Au contraire, le dédain manifesté est perçu comme gravement offensant.

²³ Le 20 novembre 2000, la Cour Constitutionnelle abolit définitivement l'article 402, et en 2006 et 2013 les articles 403 à 406 sont révisés. Les modifications apportées reflètent la perte de substance du sentiment religieux : elles allègent significativement les peines encourues et visent la protection des personnes outragées et non plus celle de leurs opinions en tant que telles. (cf. P. RICHARD, *Introduction au droit italien : institutions juridictionnelles et droit procédural*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2004 ; P. RICHARD, *Le jeu de la différence : réflexions sur l'épistémologie du droit comparé*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006).

²⁴ Cette amnistie n'avait rien d'exceptionnel, elles furent nombreuses et régulières dès 1949. Voir en annexe.

L'action de vilipendere peut ainsi viser une institution, le drapeau national, ou même un cadavre, un cimetière et correspond alors au français outrager ou profaner. En 1932, Pierre de Casabianca, traduit vilipendio par « dénigrement²⁵ », qui rend bien la « volonté de nuire à la réputation » contenue dans vilipendere, mais risque aujourd'hui d'atténuer la gravité de l'offense. Pour cette raison et dans un but de clarté et de simplification, nous traduirons plutôt vilipendio par « outrage » qui désigne un « délit commis par une personne qui (par parole, geste, menace, écrit ou dessin) met en cause l'honneur d'un personnage officiel ou exprime son mépris à l'égard d'un dépositaire de l'autorité ou de la force publique dans l'exercice de ses fonctions²⁶ ».

L'origine de l'inscription de l'outrage à la religion de l'État dans le Code pénal italien et l'histoire du délit ont fait l'objet en 1964 d'une étude approfondie qui fait référence. Enrico Vitali²⁷, alors assistant en Droit Ecclésiastique à l'Université de Milan, montre en effet la difficulté de dégager l'aspect strictement juridique d'une notion métajuridique dont les prémisses sont nettement idéologiques. Un bref éclairage historique s'impose pour saisir l'esprit de la loi à une époque déterminée et appréhender la substance du délit dans le droit en vigueur en 1963. Le Code pénal en effet s'inspire de trois Codes qui ont envisagé diversement la protection de la religion. Le Code Albertin (1839) piémontais et le Code Sarde (1859) sont antérieurs à l'achèvement de l'Unité italienne en 1870. Le Code Zanardelli est promulgué en 1889.

C'est au Code Albertin (ou Statut Albertin) que se réfère explicitement le tribunal en première instance :

Ciò posto, rileva il Collegio che l'accusa è pienamente fondata. Preliminarmente non sembra inutile rilevare circa l'espressione "Religione dello Stato", di cui è menzione nel titolo e nel testo dell'art. 402 C.P., che essa era contenuta nell'art. 1 dello Statuto Albertino in cui era scritto che la religione cattolica Apostolica Romana è la sola religione dello Stato come quella che è professata dalla quasi totalità degli Italiani²⁸.

Ceci étant posé, le Collège note que l'accusation est pleinement fondée. Au préalable, il ne semble pas inutile de souligner que l'expression « religion d'État », mentionnée dans l'intitulé et dans le texte de l'art. 402 du Code pénal, apparaissait déjà dans l'art. 1 du Statut Albertin dans lequel la religion catholique apostolique romaine était la seule religion d'État, étant celle de la quasi totalité des Italiens.

Le Code Albertin entend effectivement par « religion » un ensemble de dogmes, un patrimoine spirituel au sens large dont il s'agit de protéger la pureté. Le 22 juillet 1850, le tribunal condamne l'auteur d'une estampe allégorique représentant une crucifixion dans

²⁵ *Code Pénal du Royaume d'Italie, publié le 19 octobre 1930, mis en vigueur le 1er juillet 1931, op. cit.*

²⁶ *Trésor de la Langue Française.*

²⁷ Enrico Vitali, Président de l'ADEC (Association des Professeurs des disciplines ecclésiastiques, canoniques et confessionnelles des Universités Italiennes, Associazione dei docenti delle discipline ecclesiastiche, canonistiche e confessionali delle Università italiane) de 2011 à 2014, est spécialiste de droit ecclésiastique, branche du droit italien qui règle les relations entre l'Etat d'une part, et l'Eglise catholique ou les autres institutions religieuses d'autre part.

²⁸ Sentence du tribunal de première instance : E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, Roma, L'Unità, 1994, p. 66

laquelle est substituée au Christ la figure féminine de l'Italie. La visée allégorique de l'œuvre ne suffit pas à innocenter l'artiste déclaré coupable de « profanation du Saint Mystère de la Crucifixion »²⁹. Ses actes sont perçus comme « ruinant la sainteté des principes de la religion de l'État, et portant gravement trouble à la société civile en sapant son principe fondamental³⁰ ». Les sphères religieuse, sociale et étatique se recouvrent parfaitement : « l'État élève au rang d'objet de la protection pénale l'entier contenu dogmatique et moral de la religion catholique en faisant siens ses principes et ses enseignements³¹ ». Et si l'État n'entre pas dans les débats théologiques internes à l'Église, c'est parce que les définitions dogmatiques sur lesquelles se fondent les décisions juridiques sont censées être immuables et assurer la stabilité de la religion et de la société. Le scandale au sens religieux du terme coïncide donc purement et simplement avec le trouble à l'ordre public comme fait objectif, et l'élément psychologique du délit n'est pour ainsi dire pas pris en compte par la jurisprudence³². Cette dernière en revanche, effectue progressivement une distinction de plus en plus nette entre sphère publique et sphère privée, distinction qui structurera le Code Sarde de 1859.

Là où le Code Albertin exigeait un « respect » de la religion à la fois absolu et extrêmement vague et qui ouvrait la voie à une très large amplitude d'interprétation, le Code Sarde voit en effet dans l'outrage une atteinte à la dignité plus qu'à l'intégrité de la religion. Il tente ainsi de concilier une double exigence : la protection du fait religieux en tant que tel au nom de la religion de l'État, mais aussi la protection d'une certaine paix sociale traduite par la notion d'ordre public. Ceci l'amène par exemple à rééquilibrer le statut des religions autres que la religion catholique dominante et à protéger les cultes tolérés – à condition toutefois qu'un nombre suffisant de personnes soient concernées par une éventuelle offense. Et surtout, le Code Sarde allège considérablement les peines encourues pour un tel outrage. Un seul exemple suffit : là où le Code Albertin punissait de mort la profanation des espèces consacrées, le Code Sarde ne prévoit plus qu'une peine de six mois de prison assortie d'une amende pouvant se monter à mille liras.

Enfin, Enrico Vitali montre que le Code Zanardelli de 1889 qui se veut plus libéral déplace la question du plan collectif au plan individuel : parmi les libertés politiques récemment conquises, la liberté religieuse est alors définie comme la possibilité donnée à chacun d'exprimer librement ses convictions en matière de religion. En la protégeant, ce n'est pas la croyance en elle-même comme fondement de l'organisation sociale et politique qui est protégée, mais la possibilité pour l'individu d'affirmer ou de nier cette croyance. Ainsi posée,

²⁹ E.G. VITALI, *Vilipendio della religione dello Stato : contributo all'interpretazione dell'art. 402 del Codice penale*, Padova, Cedam, 1964, p. 19-20.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 28.

la liberté d'exercer sa religion vise clairement à préserver la paix sociale sans prétendre protéger l'intégrité du fondement de la société ou de son système politique.

Le Code Rocco de 1930 encore en vigueur en 1963 hérite de cette tradition complexe. Le substitut Di Gennaro en prend acte.

Questo mirava infatti a proteggere direttamente non tanto la religione in sé considerata, quanto la libertà religiosa individuale, sicché le relative norme erano collocate sotto il titolo "dei delitti contro la libertà dei culti"; per contro il legislatore nel 1930 ha inteso con le norme di cui agli art. 402 e segg. del C.P. elevare ad oggetto specifico della tutela penale il sentimento religioso, quale indiscusso patrimonio morale di un popolo, quale forza spirituale operante nella nostra società e concorrente al perseguimento dei fini dello Stato. [...] ³³

En effet, cela ne visait pas tant à protéger directement la religion considérée en elle-même, que la liberté religieuse individuelle, de sorte que, les normes qui s'y rapportent apparaissent sous l'intitulé « des délits contre la liberté des cultes ». Par contre, le législateur de 1930 a voulu, à travers les normes définies aux articles 402 et suivants du Code pénal, élever au rang d'objet spécifique de la protection pénale le sentiment religieux en tant que patrimoine moral incontesté d'un peuple, et en tant que force spirituelle agissant dans notre société et concourant à la poursuite des buts de l'État.

Le Code Rocco et la « religion de l'État »

Le débat relatif à la dette de ce Code pénal envers le régime fasciste n'est pas clos³⁴. Si nombre d'auteurs exhortent à ne pas « diaboliser » le Code Rocco ni surévaluer le « libéralisme » du Code Zanardelli, le Code Rocco ne saurait pour autant passer simplement pour un corps étranger sain dans l'organisme malade du fascisme. Contrairement au nazisme par exemple, le régime fasciste posait un principe de séparation nette entre droit et politique. Ce principe, soutenu par le technicisme juridique fut largement instrumentalisé par le régime fasciste et fit écran. Derrière lui se cachaient les véritables intentions du régime : trouver un équilibre juridique entre tradition libérale et autoritarisme, un système normatif capable de rassurer à la fois la monarchie et l'Église. Ce double jeu constitutionnel et pénal pendant les deux décennies fascistes éclaire à la fois la composante autoritaire qui transparaît tout le long du Code et le peu d'empressement à modifier le Code après 1948. Les positions divergentes de la doctrine sur ces questions montrent que le raccourci commode de « Code fasciste » ne se justifie ni scientifiquement ni historiquement³⁵. Quoi qu'il en soit, le Code pénal en vigueur en 1963 est encadré par la Constitution de 1948 qui a rompu sans ambiguïté avec le fascisme et avec la monarchie et dont les articles 3, 7, 8, 19 et 21 seront déterminants.

³³ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 67.

³⁴ Voir <http://www.altrodiritto.unifi.it/ricerche/law-ways/musio/cap1.htm>, consulté le 15 février 2014 ; F. LAFFAILLE, « Chronique constitutionnelle italienne », *Revue française de droit constitutionnel*, 2011, vol. 85, n° 1, p. 187–202 ; G. CASUSCELLI, « L'evoluzione della giurisprudenza costituzionale in materia di vilipendio della religione », *Quaderni di politica ecclesiastica*, 2000, n° 3, p. 1119.

³⁵ <http://www.altrodiritto.unifi.it/ricerche/law-ways/musio/cap1.htm>, consulté le 15 février 2014.

Article 3 : Tous les citoyens ont une même dignité sociale et sont égaux devant la loi, sans distinction de sexe, de race, de langue, de religion, d'opinions politiques, de conditions personnelles et sociales. [...]

Article 7 : L'État et l'Église catholique sont, chacun dans son ordre, indépendants et souverains. Leurs rapports sont réglés par les Pactes du Latran. Les modifications des Pactes, acceptées par les deux parties, n'exigent pas de procédure de révision constitutionnelle.

Article 8 : Toutes les confessions religieuses sont également libres devant la loi. Les confessions religieuses autres que la confession catholique ont le droit de s'organiser selon leurs propres statuts, pour autant qu'ils ne s'opposent pas à l'ordre juridique italien. Leurs rapports avec l'État sont fixés par la loi sur la base d'ententes avec leurs représentants respectifs.

Article 19 : Tout individu a le droit de professer librement sa foi religieuse sous quelque forme que ce soit, individuelle ou collective, d'en faire propagande et d'en exercer le culte en privé ou en public, à condition qu'il ne s'agisse pas de rites contraires aux bonnes mœurs.

Article 21 : Tout individu a le droit de manifester librement sa pensée par la parole, par l'écrit et par tout autre moyen de diffusion. La presse ne peut être soumise à des autorisations ou à des censures. [...] Sont interdits les imprimés, les spectacles et toutes les autres manifestations contraires aux bonnes mœurs. La loi fixe les mesures aptes à prévenir et à réprimer les violations.

Après le désastre de la guerre, une religion dont le noyau dogmatique semble constituer un invariant échappant aux vicissitudes de l'histoire, peut constituer un élément rassurant dans un contexte particulièrement chaotique. Les plaies de la guerre civile ne sont pas refermées et tout ce qui peut renforcer un sentiment d'unité nationale est bienvenu. Malgré les compromissions de la période mussolinienne, l'Église catholique comme la magistrature en tireront profit. La Constitution maintient ainsi les Pactes du Latran tout en assurant l'égalité et la liberté religieuse des individus (article 19), ainsi que la liberté des confessions religieuses (articles 7 et 8). L'article 7 reconnaît implicitement l'incompatibilité de la Constitution avec le Concordat mais il faudra attendre quelque quarante années pour que soit effective la révision des Pactes. Ainsi, jusqu'au Concile Vatican II, les jugements des tribunaux et notamment ceux de la Cour de cassation suivent scrupuleusement le Concordat, tant et si bien qu'on parla d'époque du « *congelamento* »³⁶. Quant à l'article 8, il restera lettre morte jusqu'à la signature de l'Accord de la Villa Madama qui se substituera aux Pactes du Latran en 1984³⁷.

³⁶ Jean-Dominique Durand, « l'Italie », in J.-M. MAYEUR (éd.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours. Tome XII. Guerres mondiales et totalitarismes (1914-1958)*, Paris, Desclée : Fayard, 1990, p.371-374

³⁷ E. TAWIL, « Les relations conventionnelles entre l'Etat et les confessions religieuses en Italie », *Cahiers de la recherche sur les droits fondamentaux*, 2005, n° 4, p. 139-156, voir plus précisément p.143

Au plan juridique, les articles 7 et 8 permettent par ailleurs de maintenir le principe de bilatéralité de la production législative en matière ecclésiastique qui avait été posé par les Pactes du Latran et qui était resté la modalité ordinaire d'exercice du pouvoir normatif. Ce dispositif n'a rien de surprenant dans le contexte italien de 1948 :

« Le droit constitutionnel italien reconnaît expressément, d'une part l'existence d'autres ordres normatifs que le sien propre, et, d'autre part, que cette existence et l'effectivité de ces ordres normatifs ne découlent pas de l'ordre juridique étatique lui-même. [...] Le constituant a voulu consacrer législativement l'autonomie de l'Église, c'est-à-dire le fait que l'Église constitue dans son autorité un ordre, comme celui de l'État, souverain du point de vue interne et indépendant du point de vue externe, et non un ordonnancement dérivé et dépendant de l'État lui-même, acceptant ainsi le principe théologico-juridico-canonique qui attribue à l'Église la nature de *Societas Perfecta* par institution même du Christ, c'est-à dire par le dogme de la foi »³⁸.

Emmanuel Tawil note qu'à partir de 1948, une loi qui violerait les Pactes du Latran pourrait toujours être déclarée inconstitutionnelle et perdre toute valeur et tout effet. Mais dès 1949, la constitutionnalisation des Pactes fait débat : quelle est leur place dans la hiérarchie des normes ? « En 1957, certains vont même jusqu'à considérer que les Pactes non seulement sont supérieurs à la loi, mais prévalent sur la Constitution. Pour d'autres, la Constitution a seulement constitutionnalisé le principe concordataire, l'État s'étant engagé à régler par voie concordataire tout ce qui touche aux intérêts de l'Église catholique sans donner valeur constitutionnelle aux Pactes en eux-mêmes³⁹ ». Ces débats parfois enragés marquent la vie juridique du début des années 1960.

Concernant le délit précis de *vilipendio alla religione dello Stato*, l'interprétation de l'article 402 du Code Rocco pose de nombreux problèmes. La principale difficulté tient au fait que l'objet de l'infraction, la religion de l'État, n'est pas défini mais simplement indiqué. Enrico Vitali attribue à cette difficulté l'intérêt que porte la doctrine sur cette question, intérêt qu'atteste une production régulière et constante pendant les quinze premières années d'entrée en vigueur de la loi, soit de 1930 à la fin de la guerre. Après 1948, très logiquement, l'attention de la doctrine se déplace vers la nécessité de déterminer l'ampleur et les limites de la protection pénale de la religion dans le cadre des principes supérieurs de la Constitution de la République italienne⁴⁰.

En 1963, le débat sur la compatibilité du Code pénal avec les articles 3, 8, 19 et surtout 21 de la Constitution est encore très vif. Lors du procès de Pasolini pour *La Ricotta*, le Ministère Public cherche donc à élargir et renforcer la base juridique de son argumentation en s'appuyant

³⁸ *Ibid.*. Cette doctrine s'adosse à une ecclésiologie dont la révision sera ouverte à Vatican II.

³⁹ *Ibid.*, p. 143

⁴⁰ E.G. VITALI, *Vilipendio della religione dello Stato : contributo all'interpretazione dell'art. 402 del Codice penale, op. cit.*

sur la loi du 21 avril 1962⁴¹. Cette loi récente vise à la protection des « bonnes mœurs » et permet la révision des films et des œuvres théâtrales qui, dans leur ensemble ou dans telle ou telle scène isolée, en constitueraient une offense. Mais le chef d'accusation reste l'outrage à la religion de l'État. Un coup d'œil sur la jurisprudence s'impose.

La jurisprudence

Le 24 février 2000, Le Conseil d'État limite la compétence de la juridiction ordinaire en matière d'œuvres cinématographiques à celle définie par la loi du 21 avril 1962, c'est-à-dire la protection des mœurs. L'inventaire des affaires jugées entre 1956 et 2000⁴² montre que les délits d'outrage à la religion réellement sanctionnés sont finalement rares, et les affaires concernant les œuvres cinématographiques et culturelles représentent une très faible proportion de ces procès. La très large majorité des affaires concerne les outrages aux défunts, la diffamation ou l'offense à des membres du clergé (neuf affaires dont, en 1958, une condamnation pour insulte à prêtre qui refuse de donner les sacrements à un excommunié), les troubles du culte lui-même (bénédiction pascale des habitations, funérailles, pèlerinage et culte marial) ou la vandalisation de ses objets. Les tribunaux sont également convoqués à trois reprises pour régler des conflits à propos de prêches jugés politiquement trop intrusifs, et tranchent diversement. En 44 ans, ils ne sont saisis que trois fois pour défendre la religion catholique elle-même dans ses dogmes et ses croyances fondamentales.

En marge de Vatican II qui supprime de la liturgie du vendredi saint la mention de « peuple déicide », la communauté juive de Gênes qui a saisi le tribunal pour diffamation et offense à la religion est déboutée le 28 janvier 1963. Le 3 avril 1964, la Cour de cassation juge qu'une collectivité de personnes rassemblées par une même foi religieuse ne peut être considérée comme sujet destinataire d'une activité diffamatoire et ne constitue pas une personne juridique. L'égalité entre les religions proclamée par l'article 8 de la constitution est loin d'être une réalité.

D'une manière générale, les questions de constitutionnalité ne cessent de poser problème : égalité entres religions, blasphème ou dénigrement et liberté de religion (ou de non religion), liberté de la presse, liberté de critiquer la religion à des fins politiques, jusqu'à la publication du testament de Garibaldi très hostile à la religion (affaire jugée le 17 novembre 1960) tout est occasion de débats.

⁴¹ Loi du 21 avril 1962, n. 161, publiée sur la *Gazzetta Ufficiale* 28 avril 1962, n.109 ; règlements d'application publiés sur la *Gazzetta Ufficiale*, 18 janvier 1964, n.14

⁴² Données fournies par l'OLIR : *Osservatorio delle libertà ed istituzioni religiose*, <http://www.olir.it/index.php?>, consulté le 19 octobre 2015.

Aux procès pour outrage à la religion s'ajoutent les jugements pour blasphème (*bestemmia*). Certes, le blasphème est à la fois perçu comme beaucoup plus grave que le dénigrement de la religion, mais les conditions pour constater le délit sont telles qu'elles ne sont pour ainsi dire jamais remplies, si bien que lorsqu'en 1985 le tribunal de Rimini suivi d'autres juridictions demande l'acquittement d'un prévenu au motif que l'Accord de la Villa Madama ne compte plus le blasphème parmi les délits, il ne demande qu'à officialiser une disparition de fait. Depuis des décennies en effet, les tribunaux rechignent à appliquer la loi et se perdent en chicaneries pour éviter les condamnations. Ainsi en 1959, le fait de lancer une insulte sans équivoque dans un amphithéâtre universitaire ne suffit pas pour que le blasphème soit considéré comme public, car la condition d'une déposition d'au moins deux témoins formels n'est pas remplie. Des jugements similaires sont prononcés pour des blasphèmes proférés dans une caserne (1959), criés depuis un véhicule aux vitres ouvertes (1961 et 1962), dans une habitation lors d'une réunion de plusieurs personnes (1964). En mai 1965, la section IV de la Cour de cassation évoque une tradition locale pour ne pas sanctionner un prévenu, la section VI de la même Cour ajoute en 1966 l'obligation que le juge transcrive explicitement toutes les paroles outrageantes pour que le blasphème soit constaté, etc⁴³.

En 1966, Augusto Fragola dresse un état des lieux de la jurisprudence italienne en matière de cinéma. Il montre que le délit d'outrage à la religion, s'il n'est pas tombé en désuétude, est déjà loin d'engorger les tribunaux. Une très large proportion des affaires concerne l'offense aux « bonnes mœurs ». Or ces « bonnes mœurs » ne sont jamais définies précisément et relèvent d'un sentiment individuel ou collectif à un moment donné. Elles se traduisent donc par un ensemble de normes variables dans le temps et l'espace et dont l'appréciation n'est finalement pas toujours prévisible. Ainsi, *Rocco et ses frères* est d'abord interdit, puis le séquestre levé au motif que la peinture du Mal incarné par le personnage de Simone exalte, par contraste, la grandeur de Dieu. Sans le personnage de Simone, celui de Rocco, le Bien, serait un non-sens. Augusto Fragola souligne que dans ce type de cas, la valeur artistique n'intéresse pas le tribunal⁴⁴.

Si la censure administrative reste donc très active et pointilleuse, et si des milliers de mètres de pellicule sont retranchés des films de cette période, la proportion de réalisateurs poursuivis devant les tribunaux pour outrage à la religion reste toutefois faible, et la condamnation de Pasolini exceptionnelle⁴⁵.

Date	Instance	Accusé	Objet de l'accusation	Sentence
12 février 1963	tribunal de Rome	Buñuel	<i>Viridiana</i>	Pas d'outrage : symbolisme de mauvais goût, la polémique contre

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ A. FRAGOLA, *La cinematografia nella giurisprudenza*, CEDAM, Padoue, 1966, p. 221.

⁴⁵ « OLIR : Osservatorio delle libertà ed istituzioni religiose », *op. cit.*

7 mars 1963	tribunal de Rome	Pasolini	<i>La Ricotta</i>	les pratiques religieuses alterne avec des épisodes de pure et simple superstition Offense grave : ridiculise volontairement les symboles et les personnes de la religion catholique. Condamnation.
23 décembre 1963	tribunal de Rome	Giambartolomei	Documentaire	Pas d'outrage : rapprochement malvenu entre des manifestations religieuses et des épisodes marqués par la sexualité, la bassesse morale et l'infamie mais sans intention de ridiculiser la religion.
6 mai 1964	appel de Rome	Pasolini	<i>La Ricotta</i>	Pas d'outrage . Acquittement. Pas d'outrage . Critiquer la religion ne constitue pas automatiquement un outrage. Antithèses des phénomènes spirituels et sociaux. Composition picturale symbolique figurant l'humanité unie fraternellement par les horreurs de la guerre, dans une douleur que l'espérance du règne des cieux transforme en attente purificatrice
9 janvier 1965	Preture de Prato	Non indiqué	Peinture (titre non indiqué)	Pas d'outrage . Sens laissé à l'interprétation du spectateur. Dénonciation du matérialisme de la société de consommation.
31 mai 1967 puis 22 juin 1968	tribunal de Gênes	Squarzina Chiesa et Garrani	Emmeti (théâtre)	Pas d'outrage malgré les références religieuses et les nus ; le langage symbolique dissimule la vulgarité des dialogues.
10 mars 1969	tribunal de Venise	Non précisé	Nostra Signora dei Turchi (Bene)	Pas d'outrage . Le caractère historique des exorcismes collectifs avec convulsions sexuelles, des exhibitionnismes, etc. les rend acceptables parce qu'ils illustrent la cruauté d'une époque sans exhiber une bassesse gratuite pour des raisons commerciales. Aucune modification sans consentement de l'auteur : isoler des scènes pour en vérifier le fondement de l'accusation est illicite en matière d'œuvre d'art.
24 septembre 1971	tribunal de Milan	Non précisé	<i>Les diables</i>	Pas d'outrage . Critiquer la religion ne constitue pas automatiquement un outrage.
19 septembre 1972	tribunal de Venise		<i>Salomé</i> (Bene)	Pas d'outrage : reproduction de faits considérés comme hors des canons de la liturgie officielle.
8 février 1975	tribunal de Latina	De Sisti et Giovanni Bertolucci	Non précisé	Pas d'outrage (après la modification des Pactes du Latran), <i>Je vous salue Marie</i> cherche à transmettre au plus profond des
27 juillet 1985	tribunal de Bologne	Addobbati	Distribution de <i>Je vous salue Marie</i> (Godard)	

8 octobre 1988 puis appel le 8 juin 1989	tribunal de Venise	Scorsese et autre	<i>La dernière tentation du Christ</i>	sentiments, le lent travail d'émancipation de la protagoniste. Pas d'outrage parce que pas de volonté d'outrage : la tentation n'est pas en elle-même un péché ; le mérite spirituel du protagoniste en ressort grandi.
--	--------------------	----------------------	--	--

Le procès de *La Ricotta* constitue donc une exception et l'empressement avec lequel est traitée l'affaire tout comme son retentissement ne laissent pas d'interroger.

Déclenchement de l'affaire et chronologie du procès

La sortie en salle ne déclenche aucune levée de boucliers, il n'est fait mention d'aucune manifestation aux abords des cinémas diffusant le film, aucun tract ni pétition ne circule, aucun des organes de communication de l'Église comme *l'Italia* – organe de l'archevêché de Milan – ni même *l'Osservatore Romano* ne relève une quelconque atteinte à la religion. Quant au Centro Cattolico Cinematografico, il déconseille *RoGoPaG* mais ne l'exclut pas formellement comme il l'avait fait pour *Viridiana* de Buñuel (1961) ou *l'Ape regina* de Marco Ferreri (1963)⁴⁶ :

ROGOPAG

[...]

« *La Ricotta* », Regia : P.P. Pasolini. Interpr.: O. Welles.

Nel corso delle riprese di un film di soggetto religioso, la comparsa Stracci muore appeso in croce a causa di un'indigestione di ricotta, con cui aveva tentato di sedare i morsi della fame, acuiti dalla volontaria rinuncia a favore dei propri familiari del pranzo fornito dalla produzione ..

[...]

Giudizio morale

[...]

Nell'episodio di Pasolini, l'identificazione del diseredato morto in croce con il Cristo non è aliena dall'oscure percezione di una realtà cristiana di redenzione, ma è compromessa dall'innesto di una polemica classista, che ripete i logori schemi del marxismo protestatario.

Per sferrare un violento attacco all'industria, che sfrutta, unicamente a fini di lucro, il mistero della croce

ROGOPAG

[...]

« *La Ricotta* », réalisation: P.P. Pasolini. Interpr.: O. Welles.

Pendant le tournage d'un film à sujet religieux, le figurant Stracci meurt sur la croix à cause d'une indigestion de ricotta ; ricotta avec laquelle il avait tenté d'apaiser une faim d'autant plus vive qu'il avait cédé aux membres de sa famille le repas fourni par la production.

[...]

Appréciation morale

[...]

Dans l'épisode de Pasolini, l'identification du pauvre malheureux mort sur la croix aux côtés du Christ n'est pas étrangère à l'obscur perception d'une réalité chrétienne de la rédemption, mais cette identification est compromise par la greffe d'une polémique de classe qui reproduit les schémas usés de la protestation marxiste.

⁴⁶ T. SANGUINETTI, *Italia taglia*, Ancona, Transeuropea, 1999, p.239.

– secondo une definizione che concete ben più vaste applicazioni –, l'autore cade in una analoga trappola e fa spettacolo con una contaminazione assai rischiosa e spesso irriverente, in cui è evocata la rappresentazione della passione del Signore con simboli, personaggi e quadri plastici di smagliante colore. Tuttavia questa rappresentazione – anche nella convenzione dello spettacolo – exige il rispetto totale dovuto alle cose più sacre.

Alcune battute di un'intellettualistica polemica, caratterizzate da distorsioni ideologiche; vari elementi collaterali della vicenda, o riesumati dall'amorale campionario di certo sottoproletario retoricamente standardizzato; alcune grossolane volgarità – rese ancor più sgradevoli dall'immediato accostamento alle memorie della Passione – nonché l'aggiunta del patetico ma pur agghiacciante pessimismo pasoliniano, rendono sconcertante ed equivoca la lettura dell'episodio.

L'intero film, considerato nella sua economia globale, deve essere sconsigliato.

LIII/ 17 – 1963

De leur côté, les franciscains d'Assise qui souhaitaient que soit tournée une nouvelle adaptation cinématographique de l'Évangile, décident, après avoir visionné *La Ricotta*, de s'adresser à Pasolini, « seul cinéaste contemporain qui en soit capable » à leurs yeux⁴⁷. La presse quant à elle, accueille *RoGoPaG* diversement. Si certains critiques lui reprochent son caractère trop hétérogène, une très large majorité d'entre eux souligne la qualité de *La Ricotta*, « le plus intelligent et le plus inquiet »⁴⁸ qui se détache des autres épisodes. Même *il Popolo*, l'organe de la Démocratie Chrétienne, en reconnaît la qualité. Du reste, l'interdiction du 3 mars 1963 n'aura aucun impact : il ne s'ensuivra ni mise en sourdine des louanges dans la presse ni

Pour attaquer violemment l'industrie qui exploite à seules fins lucratives le mystère de la Croix – au sens le plus large – l'auteur tombe dans un piège analogue et contamine de façon très risquée et souvent irrévérencieuse son spectacle, dans lequel il évoque la représentation de la Passion de Notre Seigneur avec des symboles, des personnages et des décors aux couleurs éclatantes. Or cette représentation – même selon les conventions du spectacle – exige le respect total dû aux choses sacrées.

Certains traits d'esprit relèvent de la polémique intellectuelle et sont caractérisés par des distorsions idéologiques; certains éléments secondaires de l'histoire ou exhumés de l'échantillonnage amoral d'un certain sous-prolétariat standardisé; certaines vulgarités et grossièretés – rendues encore plus désagréables de par leur proximité avec la mémoire de la Passion – ainsi que le pessimisme pathétique et glaçant de Pasolini, tout cela rend la lecture de l'épisode équivoque et déconcertante.

Le film entier, considéré dans son économie globale, doit être déconseillé.

⁴⁷ Une violente polémique éclatera à nouveau au printemps 1963 à l'annonce du tournage du *Vangelo* où certains ne virent qu'une pure provocation : la presse de la droite catholique et conservatrice, passant sous silence la commande des franciscains, s'offusque que Pasolini, marxiste et homosexuel, ose s'affronter à l'adaptation d'un Évangile.

⁴⁸ 22.2.63 *Corriere d'Informazione*, « Rogopag », di a.s. ; Pour *l'Italia*, « les films à épisodes sont comme les magazines du dimanche après-midi. Ne pas trop réfléchir » ; 22.2.63 *Il Giorno*, « hanno composto un film ambizioso » di Pietro Bianchi ; 22/23.2.63 *La Notte*, « il mondo di domani, » di Onorato Orsini ; Du 24.2.63 au 26.2.63 : *Il Messaggero*, *Giornale d'Italia*, *La giustizia*, *il quotidiano* (malgré une pesante polémique sociale et personnelle dans la critique de Mario Guidotti), *Avanti*, *Il popolo* (organe de la DC) : tous reconnaissent la qualité de *La Ricotta*, nettement au-dessus des autres sketches du film ; 22/23.2.63 *La Notte*, « applausi e fischi » alla 'prima' ». ; 23.2.63. *Nazione Sera* « noi, poveri polli » d'Aurelio Ragionieri fait l'éloge de *La Ricotta* pour la profondeur humaine et la pitié pour le bon larron et les autres figurants. ; 24.2.63 *l'Unità*, « Rogopag », Aggeo Savroli voit dans *La Ricotta* une « autocritica spiritosa » ; 3.3.63 *Settimana incom*, « la fame protagonista », Tullio Kezich est élogieux : *la Ricotta* est le meilleur des quatre épisodes.

augmentation des spectateurs en salle⁴⁹. L'origine de l'affaire se trouve donc ailleurs, bien en amont. La haine envers Pasolini, communiste et homosexuel, est largement partagée et s'est déjà traduite en attaques en justice nombreuses et souvent démesurées qui font déjà parler de « persécution ».

Les précédents

Une année plus tôt en effet, dans la nuit du 26 avril 1962, Franco Citti, qui avait joué le rôle-titre d'*Accattone*, avait été arrêté pour ivresse et trouble à l'ordre public suite à une bagarre avec des employés municipaux occupés à tracer des bandes blanches sur l'asphalte. Il ne s'agissait que d'une provocation verbale, sans blessure ni violence, sans véritable dommage matériel ou moral envers qui que ce soit, mais l'accusé fut condamné à 15 mois de prison. Selon *l'Epoca*, seul le lien avec Pasolini explique la sévérité de la sanction⁵⁰. Et en effet, le procureur de la République qui avait poursuivi Franco Citti pour ces incidents, Pasquale Pedote, déclare les 12 mai, 13 mai et 3 juin 1962, « ne pas faire le procès de la pauvreté » mais de Franco Citti en tant que « produit non pas de la misère d'hier et de l'ignorance mais d'un cinéma et d'une littérature corrompues. [...] Ce que dit Pedote au nom du Ministère Public, c'est que Citti est ami de Pasolini, qu'il a été découvert par le réalisateur, l'écrivain Pasolini. [...] La machination [...] a trouvé le maillon le plus faible de la chaîne ; il a peut-être gâché l'avenir incertain d'un jeune des *borgate* qui a mal répondu à un policier et à quelques plâtriers employés par la commune⁵¹ ». Cet acharnement haineux contraste avec l'attitude plutôt modérée qu'aura le même Pasquale Pedote lors du procès de *Viridiana*, ce qui laisse penser que dans l'affaire de *La Ricotta*, l'atteinte personnelle d'une part et probablement l'homosexualité de Pasolini d'autre part ont joué un rôle déterminant.

En octobre 1962, une autre affaire éclate à laquelle la presse donne un large écho. Le producteur Roberto Amoroso avait fait appel à Pasolini pour un film à sketches, *La vie est belle*. Pasolini avait proposé un synopsis de *La Ricotta* et un contrat avait été signé. Mais à la lecture

⁴⁹ 10.3.63. *nuova generazione*, « Rogopag » après un résumé des épisodes, *La Ricotta* est jugée au-dessus du lot ; 14.3.63 *Oggi* présente un résumé des épisodes puis un éloge de *La Ricotta* moins rhétorique de Mamma Roma, plus humble et plus profond. Les deux journalistes perçoivent *La Ricotta* comme "catholique" ; de même le 17.3.63 *Mondo Nuovo* (quotidien communiste), « Pasolini all'ombra della croce » di Tommaso Chiaretti, résume les épisodes de *RoGoPaG* et détache *La Ricotta* comme « l'œuvre d'un catholique », et rapportent la polémique sur la « mauvaise foi » : 6.3.63 *Avanti*, *Il giornale d'Italia*, *l'Unità*, *Corriere della Sera* (« PPP ha rischiato l'arresto per offesa al pubblico ministero »), *il giorno*, *la Stampa* vont dans le même sens et louent l'écrivain Pasolini.

⁵⁰ B. Vandano, « la bravata dell'accattone », *Epoca*, 13 mai 62 ; voir aussi Carlo Levi, « la condanna di Accattone », *La Stampa*, 22 mai 1962, et plus largement L. BETTI, *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution*, Seghers, 1979.

⁵¹ Mino Argentieri, « il pretesto di una condanna », *Nuova Generazione*, VII, n.21, 3 juin 1962, p.14.

du scénario, Amoroso découvre soudain un « recueil d'impudences qui heurtent son sens moral et celui du public »⁵², se rétracte et refuse d'intégrer *La Ricotta* à son film. La production est alors reprise par Alfredo Bini, mais Amoroso ne s'en tient pas là : à l'automne 1962, défendu par Me Michele Pazienza, futur sénateur du parti monarchiste alors inscrit au M.S.I., il attaque Pasolini en justice, lui réclamant la restitution du million de lire déjà versées pour la rédaction du scénario⁵³. Il est aussitôt soutenu par le journal *Lo Specchio* qui voit dans le cinéma italien « un cloaque où grouillent les mauvais garçons, les racoleurs, les souteneurs »⁵⁴ et n'admet pas les positions de Pasolini contre la bourgeoisie et l'Église. Ces positions étant anciennes, constantes et publiques, Amoroso ne put prouver sa bonne foi et le procès, qui fit grand bruit, s'achèvera au bout de six années de procédure par l'acquiescement de Pasolini et la condamnation d'Amoroso au paiement des intérêts et des frais de justice. En nommant « Amorosi » le figurant qui se cure le nez pendant la reconstitution de la *Déposition* de Rosso Fiorentino dans *La Ricotta*, Pasolini lui fait un clin d'œil qui n'a rien d'affectueux.

Pendant cette même période, Pasolini dévoile à la presse quelques détails du scénario et mentionne en particulier « les questions stupides et inutiles de Pedoti, le journaliste de *Tegliesera* »⁵⁵. Pasquale Pedote se sent immédiatement visé. Le fait que les mêmes juges qui ont condamné Franco Citti condamnent Pasolini pour *La Ricotta* en première instance, et que la levée de séquestre intervienne au moment où le nom de Pedote disparaîtra, dans la quatrième et dernière version proposée par Alfredo Bini, semble confirmer les enjeux personnels du procès⁵⁶. A cela s'ajoute que dans *La Ricotta*, le journaliste minable travaille pour le *Tegliesera*⁵⁷, allusion transparente au *Telesera* de Fernando Tambroni. *Telesera* avait été fondé par trois ex-rédacteurs de *Paese sera* et présenté comme destiné à accompagner l'émergence d'un centre gauche disposé à gouverner avec les socialistes. En réalité, Tambroni et le groupe

⁵² L. BETTI, *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution, op. cit.*, p.146.

⁵³ 14.10.62 *Lo Specchio*, « bestemmie da 8 Milioni » di Pietro Palumbo (blasphèmes à 8 millions) ; 15.10.62 *Messaggero* « PPP rivendica a 'La Ricotta' un contenuto rigorosamente morale » di Giancarlo Del Re. Ce dernier prend la défense de Pasolini et avance les arguments suivants. Si Amoroso voulait un film lisse et propre, pourquoi s'adresser à Pasolini ? On reproche à Pasolini que l'affaire lui fait de la publicité, mais s'il était fourbe, il refuserait tout dédommagement et irait en prison comme un vrai martyr. Amoroso avait avancé un million et promis sept autres à la fin de la réalisation ; il réclame son million mais il n'y avait pas besoin d'avancer un million pour se rendre compte qu'il n'avait pas les mêmes goûts que Pasolini... Alfredo Bini est d'accord pour donner intégralement la version de Pasolini, et Amoroso crie et accuse Pasolini d'avoir vendu son projet.

⁵⁴ L. BETTI, *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution, op. cit.*

⁵⁵ G.S. « Di ricotta si muore », *ABC*, 28.10.62 ; voir aussi L. Biamonte, « PP Pasolini si autocritica tramite Welles », *Il Paese* 16.10.62.

⁵⁶ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, Torino, Lindau, 2009. Voir également A. DIERKENS, J.-P. SCHREIBER, et CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ETUDE DES RELIGIONS ET DE LA LAÏCITE, *Le blasphème: du péché au crime*, Bruxelles, Belgique, Ed. de l'Université de Bruxelles, 2012.

⁵⁷ *tagliare* : couper ; censurer.

étiqueté « progressiste » avaient imposé une autre voie et le journal censé soutenir la formation du premier gouvernement de centre-gauche s'était finalement converti au centre-droit, ce qui fut perçu par beaucoup comme une pure et simple trahison⁵⁸. Pasolini a souvent désigné le journaliste de *La Ricotta* par « le journaliste fasciste »⁵⁹. La réplique ironique qu'il fait dire à Orson Welles à propos de Fellini (« il danse ») va dans le même sens. En effet, l'origine de cette réplique énigmatique est donnée par Pasolini lui-même à Welles sur le tournage : « je ne sais pas ce que cela veut dire, quelqu'un a écrit cela de moi, un critique dans un journal provincial fasciste »⁶⁰. Le qualificatif d'homme médiocre (l'*uomo medio* cultivé par Mussolini) qui lui est jeté à la figure par Orson Welles porte donc toutes ces allusions. La mise en scène souligne le trait : *medio* signifie « moyen, du milieu » et si Stracci se réfugie précipitamment en bas dans la grotte, si Orson Welles trône en haut sur le plateau, le journaliste évolue au milieu. Pire, loin de se sentir insulté, il rit bêtement. La charge contre le procureur Pedote est à la fois personnelle et politique, tout comme le sera sa réaction.

Le 8 février, la Commission gouvernementale autorise la sortie en salle de *RoGoPaG*. La loi 161 du 21 avril 1962 soumettait la distribution des films dans les cinémas à l'autorisation préalable de la Commission de censure du Ministère du Tourisme et des Spectacles. Cette Commission était chargée de décider de la diffusion des films aux adultes et aux enfants de moins de 14 ans ou 18 ans, sur la base d'une interprétation du concept de *buon costume* (bonnes mœurs). Une fois un film autorisé et effectivement sorti en salle, la magistrature ne pouvait pas revenir sur la décision de la Commission gouvernementale en tant que telle, mais pouvait stopper la diffusion en faisant valoir son rôle de protection de la religion. Le 12 février Pedote déjuge le procureur de Milan qui avait interdit *Viridiana*. Le 18 février 1963, il demande à la Direction Générale des Spectacles de bien vouloir lui faire parvenir le texte du scénario et des dialogues de *RoGoPaG* qui doit sortir quelques jours plus tard. L'enquête sur *La Ricotta* est confiée au jeune Giuseppe Di Gennaro⁶¹. À l'aube des années 1960, la magistrature se perçoit encore comme une « communauté judiciaire » voire une « grande famille » et le président de la Cour de cassation est non seulement le chef suprême de la magistrature mais le « père spirituel

⁵⁸ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, op. cit., p.127.

⁵⁹ *Paese Sera*, 1^{er} mars 1963, Sequestrato l'episodio di Pasolini nel film « Rogopag » et plus tard, Pasolini « una discussione del '64 », p.758.

⁶⁰ Dans la 2^e version du scénario, le journaliste devait demander à Angelo Rizzoli, le principal producteur de la *Dolce Vita*, ce qu'il pensait de Pasolini et non de Fellini. Par prudence, la 3^e version remplace Angelo Rizzoli par Orson Welles puis, au moment du doublage et pour limiter la confusion qui s'intallait depuis que le projet de tourner le *Vangelo* était connu, « Que pensez-vous de Pasolini ? » devint « Que pensez-vous du grand Fellini ? ». Voir T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, op. cit., p.36. Roberto Chiesi quant à lui récuse l'interprétation simpliste d'une saillie de Pasolini réglant quelques comptes avec Fellini. Voir **Felliniade / PasolineideNNN**

⁶¹ *Ibid.*, p.44-46.

de tous les juges italiens »⁶². Di Gennaro ne peut pas ne pas voler au secours de l'honneur d'un confrère. Son zèle allait servir sa carrière.

Le rôle du substitut Giuseppe Di Gennaro

La signification de la position du substitut dépasse ce qui peut sembler relever de l'anecdote. En effet, les magistrats en fonction à l'époque du procès ont commencé leur carrière bien avant la guerre et n'ont pas été remplacés en 1948. La Cour de cassation qui continue de régner sur toute la justice italienne est constituée de magistrats plutôt âgés, formés sous le fascisme et très conservateurs, qui pratiquent le « gel constitutionnel ». L'épuration de l'immédiate après-guerre n'a touché que les rangs les plus élevés et l'esprit ancien demeure⁶³. La Cour Constitutionnelle et le Conseil Supérieur de la Magistrature, créés avec la République, demeurent lettres mortes. Tous les avancements de carrière restent soumis à la hiérarchie en place depuis le *ventennio*, l'autorité se fondant sur le grade. La hiérarchie des juridictions (première instance, appel, cassation) n'obéit pas seulement à la nécessité de différencier les points de vue dans un procès, elle correspond aussi à des niveaux d'avancement professionnels. Quelles que soient ses convictions personnelles, un jeune substitut désireux de faire carrière se doit donc d'adopter une position qui ne heurte pas la Cour de cassation. En matière religieuse, convaincue que le catholicisme représente à la fois le tissu conjonctif de l'identité italienne et la seule idéologie capable d'assurer la continuité et la stabilité de l'unité nationale, la magistrature prétend accompagner voire relayer l'Église comme garante et dépositaire du patrimoine fondamental de la Nation⁶⁴. La traduction politique de cette mission implique à ses yeux l'hégémonie de la Démocratie Chrétienne, et le contexte particulier de la campagne des législatives d'avril 1963 envenime tous les débats.

A l'époque du procès, la magistrature s'était transformée en une espèce de fer de lance de la Démocratie Chrétienne, que Pasolini avait désignée comme « entité clérico-fasciste atroce ». Ses ramifications atteignent aussi les organes de censure, et Giulio Andreotti et Oscar Luigi Scalfaro en seront les personnalités les plus représentatives. Selon Alfredo Baldi, rien que de 1947 à 1962, la censure est intervenue à plus de 1737 reprises, pour un total de 19000 mètres de pellicule⁶⁵.

⁶² N. TRANFAGLIA, *L'Italia repubblicana e l'eredità del fascismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

⁶³ *Ibid.*, p. 73-87.

⁶⁴ S. ROMANO, *La foi et le pouvoir : le Vatican et l'Italie, de Pie IX à Benoît XVI*, Paris, Buchet Chastel, 2007 ; J.-D. DURAND, *L'Église catholique dans la crise de l'Italie : 1943-1948*, Rome, École française de Rome, 1991 ; N. TRANFAGLIA, *L'Italia repubblicana e l'eredità del fascismo*, *op. cit.*

⁶⁵ A. IOVANE, *Quarant'anni fa, in un'aula di tribunale, processo a Pier Paolo Pasolini*, http://www.pierpaolopasolini.eu/contributi_antonioiovane01.htm, consulté le 19 octobre 2015, Antonio

Rien d'étonnant dès lors, à ce que le substitut Giuseppe Di Gennaro, indigné que l'attaque contre Pasolini n'ait pas été soutenue officiellement par une Église Catholique qu'il juge défaillante, se sente obligé d'endosser la responsabilité de défendre la religion d'État. Pour lui comme pour toute la droite catholique, la question de la défense de la religion ne relève pas de la morale individuelle : elle est avant tout une affaire politique. La visée de l'action en justice n'est pas d'apporter réparation à des croyants blessés dans leur sensibilité et leur psychologie personnelle, mais de protéger la religion en elle-même si elle est menacée. La référence au Statut Albertin plutôt que l'évocation de la liberté religieuse individuelle garantie par la Constitution relève d'un choix dont le substitut, dans la presse, en marge du procès, explicite le fondement.

« Voi vi domanderete come mai la stessa stampa cattolica non ha reagito con sdegno all'insulto di costui. E ne avete ben donde: i cattolici avrebbero dovuto prendere posizione [...] sono sicuro che la vostra sentenza sveglierà i morti, richiamerà in vita e dignità quei cattolici da sacrestia che hanno abdicato alla loro cultura per tema di essere tacciati di conformismo [...]. Il valore del vostro giudizio trascenderà questa situazione contingente per assurgere al livello principale, di dettato pedagogico sociale [...] la condanna avrà un valore pedagogico che andrà oltre la persona dell'imputato [...]. Il legislatore del 1930 non prevede che il vilipendio sarebbe potuto avvenire così sfacciatamente a mezzo di uno dei più efficaci e potenti mezzi di comunicazione. La relativa pena sarebbe stata più grave! [...] Qui sono io, al banco del pubblico ministero, ma in quale veste? Se l'imputato è colui che è chiamato a rispondere di un'accusa, ebbene anch'io sono imputato! E' doveroso che io faccia un'esatta presa di coscienza della realtà. Da varie fonti, senza metafore, mi si accusa: l'attentore della libertà, il liberticida, l'inquisitore! Non occorre altro per rendersi conto che in questo processo gli imputati sono due: Pier Paolo Pasolini e io [...] Se voi condannerete Pasolini approverete me, ma se voi lo assolverete allora, ineluttabilmente, condannerete il mio operato ». ⁶⁶

« Vous vous demandez sans doute comment la presse catholique elle-même a pu ne pas s'indigner de l'insulte portée par cet homme. A juste titre : les catholiques auraient dû prendre position [...] je suis sûr que votre sentence réveillera les morts, rappellera à la vie et à la dignité ces grenouilles de bénitiers qui ont abdicé leur culture par crainte d'être taxés de conformistes [...]. La valeur de votre jugement transcendera cette situation contingente pour s'élever au niveau des principes, comme prescription pédagogique et sociale⁶⁷ [...] la condamnation aura une valeur pédagogique qui dépassera la personne de l'accusé [...]. Le législateur de 1930 n'avait pas prévu que l'outrage pourrait être perpétré avec autant de violence et au moyen d'un des plus efficaces et puissants media. La peine prévue aurait été bien plus lourde ! [...] Je suis ici, au banc du Ministère Public, mais dans quel rôle? Si l'accusé est celui qui est appelé à répondre d'une accusation, alors moi aussi je suis accusé ! Il est de mon devoir de prendre conscience de l'exacte réalité. Selon diverses sources, on m'accuse, sans métaphore, d'attenter à la liberté, d'être liberticide et inquisiteur ! Il n'en faut pas plus pour se rendre compte que dans ce procès il y a deux accusés : Pasolini et moi. [...] Condamner Pasolini, c'est m'approuver, mais l'acquitter, c'est, condamner mon travail, inéluctablement. »

Ces déclarations ne sont pas sans rappeler le ton apocalyptique et eschatologique de Pie XII et ses appels permanents à la croisade contre le communisme à la fin de la guerre :

Il évoquait les attaques des négateurs impies de Dieu et rappelait le cri de Pierre face au pouvoir impérial : « résistez fort dans la foi » ; il ajoutait « sur ce même sol nous répétons aujourd'hui ce cri avec une énergie redoublée, à vous dont la ville natale est maintenant le théâtre d'efforts incessants voués à enflammer deux blocs opposés : ou avec

Iovane est journaliste à *l'Unità*. L'article publié le 3 mars 2003, s'appuie sur A. BALDI, *Lo Sguardo punito : film censurati 1947-1962*, Roma, Italie, Bulzoni, 1994.

⁶⁶ Voir l'introduction au procès <http://www.pierpaolopasolini.eu/processiricottaintroduzione.htm> consulté le 4

⁶⁷ Voir plus loin le rôle éducatif du cinéma.

le Christ, ou contre le Christ ; ou pour son Église, ou contre son Église. » il concluait : « réveillez-vous, ô Romains ! l'heure a sonné pour beaucoup d'entre vous de se réveiller d'un trop long sommeil. »⁶⁸

Pour Di Gennaro, l'urgence est eschatologique et l'affaire Pasolini sera traitée avec une rapidité et une efficacité qui tranchent sur la situation contemporaine de la justice, paralysée par une pénurie de moyens et une explosion du nombre de procédures qui l'ont menée au bord de la rupture⁶⁹. En 1986, Giuseppe Di Gennaro se déclare toujours convaincu que le procès intenté à Pasolini était nécessaire et sa condamnation juste. Pour lui, Pasolini faisait preuve d'une vitalité particulière qui contrastait avec la stagnation de la culture italienne de l'époque, il était déjà perçu comme exceptionnel et retenait l'attention. La culture traditionnelle catholique était alors inexistante ou intimidée par la présence de Pasolini, estime Di Gennaro, il fallait la protéger⁷⁰.

Si cette position est représentative d'une majorité de la magistrature, d'autres voix s'élèvent, qui peuvent aussi expliquer la virulence de Di Gennaro : les adversaires sont partout, y compris parmi les magistrats, et au moment du procès, la liberté de manœuvre de Di Gennaro laisse dubitatif. Le quotidien *Paese Sera* fait état en mars 1963 d'une invitation de Pasolini à Di Gennaro à participer à un débat public sur la religion dans le monde moderne. Le seul intérêt déclaré par Pasolini était de servir la vérité. Sur cette question de fond, les deux cultures et les deux positions étaient aussi éloignées que possible. « Di Gennaro accepte à condition que Pasolini vienne en tant que représentant d'un mouvement culturel et non à titre personnel... Il est facile de prévoir que la magistrature n'autorisera pas Di Gennaro à participer à un tel débat »⁷¹.

La magistrature elle-même traverse en effet une crise profonde et apparaît souvent sur la défensive⁷². La nouvelle génération est plus politisée que la précédente, qu'elle n'hésite pas à heurter. Outre les remous liés aux résistances opposées à la pleine application de la

⁶⁸ Discours de Pie XII 22 décembre 46 à la manifestation de solidarité des Romains autour du Pape cité par Jean-Dominique Durand dans « l'Italie » in J.-M. MAYEUR (éd.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours. Tome XII. Guerres mondiales et totalitarismes (1914-1958)*, op. cit., p.371.

⁶⁹ Lors de l'ouverture de l'année judiciaire en janvier 1964, le procureur Général signale l'existence de plus de 1.600.000 procès en retard (792.000 au pénal et 829.000 au civil). La pénurie de moyens est parfois spectaculaire : l'ensemble du Palais de Justice de Milan dispose diffuainsi d'un total de... 14 dactylos. Voir J. MEYNAUD, *Sur la classe dirigeante italienne*, Lausanne, 1964.

⁷⁰ Voir I.B. MICHELI, *A futura memoria : Pier Paolo Pasolini*, durée : 115 min, 1986. Di Gennaro n'est à notre connaissance jamais revenu sur sa position.

⁷¹ « il PM a Pasolini : 'non sono contrario ad un dibattito...' ma la magistratura gli darà il permesso ? » (le substitut à Pasolini : 'je ne suis pas opposé à un débat...' mais la magistrature permettra-t-elle un tel débat ?) *Paese sera*, 11.3.63.

⁷² N. TRANFAGLIA, *L'Italia repubblicana e l'eredità del fascismo*, op. cit.; J. MEYNAUD, *Sur la classe dirigeante italienne*, op. cit., p.78

Constitution, la tourmente gagne toute l'institution judiciaire : le rôle du juge ne va plus de soi, le fonctionnement de la Cour de cassation et finalement le fondement même et le sens de l'institution judiciaire sont remis en cause. D'une manière générale, la justice est de plus en plus considérée comme une institution parmi d'autres, un service public dont l'action doit être évaluée selon des critères clairs et pluridisciplinaires. L'exigence d'une modernisation en profondeur se fait sentir à tous les niveaux : on exige plus de rationalisation et d'interdisciplinarité des méthodes de travail des juges – y compris ceux de la Cour de cassation dont la légendaire sagesse laisse désormais sceptique – ainsi qu'une évaluation des actions selon des critères empiriques inspirés de ceux appliqués aux États-Unis. Les professions doivent également être organisées et les carrières gérées selon des critères tout aussi clairs. Rien ne va de soi et en 1963 les questions-clés sont parfois débattues rageusement : réorganisation professionnelle, création de nouveaux syndicats, remise en question des modes d'avancement dans la carrière, le rôle des juges dans la société, rapport entre le droit et les autres sciences sociales... Giuseppe Di Gennaro a choisi son camp et s'inscrit nettement dans la ligne traditionnelle : le juge reste dans une position d'interprète et de médiateur des transformations sociales, il consulte et juge par lui-même, à la *moviola*⁷³ si nécessaire, mais ne saurait soumettre son jugement à une expertise extérieure, fût-elle théologique ou esthétique dans le cas de *La Ricotta*⁷⁴.

Le 1^{er} mars 1963, il décide donc la mise sous séquestre de *La Ricotta* et cite Pasolini à comparaître pour « outrage (*vilipendio*) à la religion d'État ».

Decreto di sequestro

(art. 337 e segg. Cod. Proc. Pen.)

Noi Dott. Giuseppe Di Gennaro, sost. Procuratore della Repubblica di Roma

Visti gli atti del procedimento penale contro PASOLINI Pier Paolo, nato a Bologna il 5/3/1922, abitante in Roma - via Fonteiana n. 86

IMPUTATO

Décret de mise sous séquestre

(art 337 et suivants du Code de procédure pénale)

Nous, Dr. Giuseppe Di Gennaro, substitut du procureur de la République de Rome

Vu les actes du procès au pénal contre Pier Paolo Pasolini, né à Bologne le 5 mars 1922, habitant au 86 via Fonteiana à Rome

Accusé

⁷³ Table de montage

⁷⁴ Il confirmera cette position lors de débats internes au syndicat réformiste Magistratura Democratica les 13 et 14 novembre 1965, se prononçant contre les expertises des sciences sociales dans l'évaluation d'une action juridique et refusant en particulier l'accès d'experts à la Cour de cassation. Voir N. TRANFAGLIA, *L'Italia repubblicana e l'eredità del fascismo*, op. cit. Ce calcul s'avéra payant puisque Giuseppe Di Gennaro poursuivit brillamment sa carrière. Ayant acquis une certaine notoriété grâce au procès de *La Ricotta*, il sera même enlevé par les NAP (Nuclei Armati Proletari) en 1975, quelques mois avant la mort de Pasolini, et séquestré pendant quatre jours. En 1992, il devient procureur National antimafia après avoir exercé à l'ONU des responsabilités importantes dans la lutte contre les narcotrafiquants. Il entre alors en conflit avec le Ministre de l'Extérieur De Michelis et le Président du Conseil Andreotti, et trouve le soutien de la gauche qui ne lui a manifestement pas tenu rigueur de son passé de censeur.

del delitto p.p. dall'art. 402 C.P. per avere, nella sua qualità di soggetto regista e regista dell'episodio "LA RICOTTA" del film "ROGOPAG", pubblicamente vilipeso la religione dello stato, rappresentando con il pretesto di descrivere una ripresa cinematografica, alcune scene della Passione di Cristo, dileggiandone la figura e i valori con il commento musicale, la mimica, il dialogo e altre manifestazioni sonore, nonché tenendo per vili simboli e persone della religione cattolica.

In Roma, nel febbraio 1963.

Visti gli art. 337 e segg. Codice procedura penale; poiché le pellicole cinematografiche che rappresentano l'episodio "LA RICOTTA" servirono a commentare il reato, ordiniamo il sequestro di tutte le copie, ovunque esse si trovino, delegando per l'esecuzione il Dr. Valerio Vernacchia dirigente II Div. della Questura di Roma. In Roma il 1° marzo 1963

Il sost. proc. della Repubblica

Dr. Giuseppe Di Gennaro

du délit défini à l'article 402 du Code pénal pour avoir, en sa qualité de scénariste et de réalisateur de l'épisode *La Ricotta* du film *RoGoPaG*, publiquement outragé la religion de l'État, en représentant sous le prétexte de décrire un tournage cinématographique, des scènes de la Passion du Christ, en en raillant la figure et les valeurs à travers le commentaire musical, la gestuelle, le dialogue et les autres manifestations sonores, ainsi qu'en avilissant les symboles de la religion catholique.

A Rome, février 1963.

Vu les articles 337 et suivants du Code pénal, puisque les pellicules cinématographiques qui présentent l'épisode *La Ricotta* ont servi à commenter le délit, nous ordonnons la mise sous séquestre de toutes les copies où qu'elles se trouvent, et déléguons pour l'exécution de cette décision M. Valerio Vernacchia dirigeant la IIe division de la Préfecture de Police de Rome. A Rome, 1^{er} mars 1963.

Le substitut du procureur de la République

Giuseppe Di Gennaro

La question de la légitimité de la censure se pose immédiatement. Le tribunal de première instance résout ainsi la difficulté : la liberté garantie par l'article 21 de la Constitution est la liberté de critiquer et de discuter, elle autorise l'argumentation et le débat d'idées mais ni le sarcasme ni le persiflage.

Ma nel film in esame, come si è visto, non c'è dibattito di idee, antitesi motivata di valori. C'è semplicemente una continua inopinata, gratuita messa in ridicolo di simboli e di soggetti sacri, costituenti l'intima essenza della religione, ai quali - ripetesi - l'imputato, con la sua opera, si accosta sempre con animo dispregevole e irriverente.

E il dileggio è istintivo, immediato, plateale soltanto all'apparenza superficiale, ma proprio perciò ancora più subdolamente efficace in quanto recepibile con facilità dagli spettatori meno evoluti e provveduti, portati agevolmente a schernire a irridere alle cose sacre della religione volutamente immiserite⁷⁵.

Mais dans le film en question, il ne s'agit pas, comme on le voit, de débat d'idées ni d'argumentation sur des valeurs. Il s'agit simplement de tourner en ridicule, de manière continue, gratuite et inopinée, les symboles et les sujets sacrés qui constituent l'essence intime de la religion et que l'accusé – encore une fois – aborde systématiquement avec un esprit persifleur et irrévérencieux.

Et la raillerie est instinctive, immédiate, vulgaire. Sa superficialité n'est qu'apparente, mais précisément pour cela, elle est sournoisement efficace dans la mesure où elle est facilement reconnue par les spectateurs les moins évolués et les moins avertis, toujours prompts à se moquer et à rire des choses sacrées de la religion qui sont sciemment dégradés.

L'ANAC, le SNS, le SNGCI et la FILS⁷⁶ et les professionnels de la culture réunis le 4 mars 1963 à Rome dans le Palazzo Marignoli sous la présidence d'Alberto Moravia, l'entendent autrement et publient une motion.

⁷⁵ voir « La sentenza di condanna del processo di primo grado » in E. SICILIANO, *Processo Pasolini, op. cit.*

⁷⁶ ANAC : Associazione Nazionale Autori Cinematografici ; SNS : Sindacato Nazionale Scrittore ; SNGCI : Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani; FILS : Federazione Italiana.

Mozione conclusiva

« L'assemblea dei rappresentanti del Sindicato Nazionale Giornalisti Cinematografi Italiani, dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografi, della Federazione Italiana Lavoratori dello Spettacolo, del Sindicato Nazionale Scrittori, con l'intervento di autori, produttori, giornalisti e uomini del cinema e della cultura, riunita in occasione del dibattito a proposito dell'incriminazione di Pasolini per vilipendio alla religione e del sequestro del suo film « *La Ricotta* » ; conferma la propria opposizione ad ogni forma di censura preventiva, fermo restando l'eventuale giudizio della magistratura in sede repressiva ; riconosce nel film di Pasolini « *La Ricotta* » la presenza di valori formali ed espressivi che ne fanno un'opera di livello artistico, dove comunque non è possibile ravvisare traccia, sotto alcuna forma, di vilipendio alla religione ; auspica che la magistratura dando una giusta e democratica interpretazione delle vigenti leggi penali – in ottemperanza al principio della libertà di espressione sancito dalla costituzione – proscioglia Pasolini dall'accusa, rendendo anche questo avvenimento un ulteriore passo avanti, per l'affermazione della libertà di espressione nell'arte e nella cultura.

Motion conclusive

L'assemblée des représentants du Syndicat National des Journalistes de Cinéma Italiens, de l'Association Nationale des Auteurs de Cinéma, de la Fédération Italienne des Gens du Spectacle et du Syndicat National des Ecrivains, à laquelle se sont joints des producteurs, journalistes et gens du cinéma et de la culture, s'est réunie pour débattre de la poursuite judiciaire de Pasolini pour outrage à la religion et de la mise sous séquestre de son film « *La Ricotta* ». Elle confirme son opposition à toute forme de censure préventive ; l'éventuel jugement répressif de la magistrature restant entendu, elle reconnaît au film de Pasolini « *La Ricotta* » des valeurs formelles et expressives qui en font une véritable œuvre d'art dans laquelle on ne peut trouver trace, sous quelque forme que ce soit, d'« outrage à la religion ». Elle souhaite que la magistrature, par une interprétation juste et démocratique des lois pénales en vigueur – suivant le principe de liberté d'expression garanti par la constitution – acquitte Pasolini et crée ainsi un précédent qui affirme la liberté d'expression dans l'art et dans la culture.

Le compte rendu dactylographié des débats⁷⁷ n'évoque pas les règlements de compte personnels de Pasquale Pedote mais fait état d'une tension absurde entre magistrature et pouvoir politique, dont Pasolini ferait les frais. « On peut voter ce qu'on veut mais pas s'exprimer artistiquement de manière libre. » Plusieurs orateurs demandent la modification de « normes fascistes désormais dépassées », et en appellent aux principes démocratiques et libéraux de la Constitution. La notion d'offense à la religion leur paraît relever du simple arbitraire : « quelque chose peut être déclaré choquant en Grande-Bretagne et pas en Italie. De quoi parle-t-on alors ? ». Le procès fait à Pasolini s'explique moins par la sagacité du substitut par le fait que certains artistes sont tabous et qu'il convient donc de ne pas les approcher. Di Gennaro est fustigé pour son aveuglement analogue à celui du procureur de Milan qui avait interdit *Viridiana*, et on ironise : « le tribunal devrait nommer un consultant technique. Et un expert théologique. » En même temps, les participants mettent en garde contre l'effet contre-productif de la publication d'une motion contre la magistrature elle-même. Une telle motion pourrait nuire à Pasolini et compte tenu de la rivalité et des tensions entre magistrature et Commission de censure, il est stratégiquement décidé de réaffirmer la confiance en la capacité de la magistrature à garantir la liberté d'expression artistique sans recourir à une quelconque censure administrative.

⁷⁷ Compte rendu dactylographié daté du 4 mars 1963, conservé aux Archives du Centre Pasolini à Bologne. Un très bref aperçu des débats est également visible sur le site des archives du LUCE (*Obbiettivo sulla cronaca. ROMA Sequestro del film di Pasolini 03/1963 - C1503*) <http://www.archivioluce.com/archivio/> consulté le 14 mars 2013.

C'est dans ce climat houleux que le procès peut débiter.

Chronologie du procès

- 8 février 1963 : autorisation du film par la commission de censure.
- 1-2 mars 1963 : décret de séquestre du film (1^{er} mars 1963, mise sous séquestre de *RoGoPaG*) et citation en justice de Pasolini pour outrage à la religion de l'État.
- 5 mars 1963 : première audience du procès en première instance.
- 7 mars 1963 : deuxième audience et sentence du procès en première instance. Pasolini est déclaré coupable et condamné à quatre mois de réclusion assortis du paiement des frais du procès. Il fait immédiatement appel (8 mars 1963 : dépôt de recours en appel par les avocats de la défense).
- 5 avril 1963 : après avoir visionné *la Ricotta* et à la demande du réalisateur qu'il a rencontré, le Père Grasso, jésuite, alors directeur de l'Institut d'Apologétique de l'Université Pontificale Grégorienne à Rome, témoigne à la décharge de Pasolini dans une lettre qui sera versée au dossier par la défense.
- 22 avril 1963 : dépôt de la requête du producteur Alfredo Bini demandant à diffuser le film avec des coupures : une nouvelle version de *La Ricotta* est soumise à la Commission de Censure de première instance.
- 29 avril 1963 : Le Centro Cattolico Cinematografico émet sur *la Ricotta* un « avis réservé »⁷⁸.
- 18 juin 1963 : rejet de la proposition de Bini⁷⁹.
- 24 octobre 1963 : décret de citation à comparaître devant la cour d'appel de Rome, audience fixée au 2 février 1964.
- 3 février 1964 : première audience à la cour d'appel de Rome.
- 28 avril 1964 : deuxième audience à la cour d'appel de Rome.
- 6 mai 1964 : sentence de la cour d'appel de Rome. Acquiescement (*assoluzione*) de Pasolini.
- 8 mai 1964 : dépôt de recours en cassation par le procureur Général de la cour d'appel Giuseppe Battiatì.

⁷⁸ L'avis est simplement réservé. *La ricotta ne subit pas d'interdiction de diffusion dans les salles paroissiales comme les quelque 100 films sur les 500 soumis au jugement du CCC en 1963, parmi lesquels Viridiana de Buñuel, mais aussi L'Ape regina de Ferreri, I mostri de Risi ou Le mépris de Godard.*

⁷⁹ La commission considère que les corrections infimes et dérisoires qui ont pu être apportées n'ont pas modifié substantiellement la structure du récit : ni les scènes à travers lesquelles il se déploie, ni les dialogues, ni, pour finir, l'accompagnement musical. La commission constate les limites de sa compétence propre, et déclare qu'il n'y a pas lieu d'émettre un nouveau jugement sur le film lui-même, puisqu'elle s'est déjà prononcée sur le sujet lors de la délibération du 7 février 1963. E. SICILIANO, *Processo Pasolini, op. cit.*

- 4 juin 1966 : décret présidentiel d’amnistie des délits ayant donné lieu à des condamnations inférieures ou égales à 3 ans de prison⁸⁰.
- 10 janvier 1967 : L’audience en cassation est fixée au 24 février 1967.
- 24 février 1967 : la Cour de cassation présidée par Giovanni Leone⁸¹ donne raison au tribunal de première instance, mais, en raison de l’amnistie de 1966, le délit est éteint et toute peine levée.
- 29 février 1968 : levée totale et définitive du séquestre.

En filigrane : le blasphème

L’examen du déclenchement du procès montre qu’il résultait d’une volonté enragée d’imposer le silence, volonté suffisamment ancienne et partagée pour autoriser tous les excès. Un des principaux ressorts de cette haine résidait manifestement dans une banale mais très forte et très fédératrice homophobie, que le procureur Pasquale Pedote pouvait mobiliser tout en réglant quelques comptes personnels par l’entremise de Giuseppe Di Gennaro. Mais sur quel grief ? Poursuivre Pasolini pour avoir outragé un magistrat à travers un personnage secondaire minable avait peu de chances d’aboutir à une condamnation satisfaisante, c’est-à-dire suffisamment lourde pour écarter Pasolini de la scène publique au moins un temps. Le poursuivre pour offense aux bonnes mœurs était *a priori* crédible mais revenait à déjuger la Commission de censure qui avait autorisé le film, ce qu’il fallait éviter absolument, et la jurisprudence était peu favorable.

L’attaquer au plan politique ne laissait guère plus d’espoir. Pourtant, Pasolini exaspérait notamment par son aversion pour toute institution dont il devrait ensuite suivre la ligne. Il se revendiqua ainsi marxiste toute sa vie sans pour autant être encarté au PCI. Certes, le Parti l’avait exclu en 1949 pour son homosexualité scandaleuse mais Pasolini ne demanda jamais à le réintégrer, même après un délai confortable. Les désaccords avec ses dirigeants sur la politique de l’URSS – intérieure et extérieure – et sur un certain nombre d’autres sujets n’étaient pas nécessairement rédhibitoires mais Pasolini voulait absolument garder sa liberté de parole et de création. Ses positions le rendaient parfois imprévisible, presque inclassable et parurent relever de la provocation, de la perversion, de la trahison, de la duplicité, de mille bassesses sournoises. Elles alimentaient d’autant plus la haine qu’elles étaient difficiles à contrer. Toutefois, si la presse conservatrice atteste une exaspération à peu près constante à

⁸⁰ Des amnisties semblables avaient déjà été décrétées en 1942, 1946, 1953 et 1959.

⁸¹ Homonyme du futur Président de la République.

l'égard de Pasolini, la Constitution comme la jurisprudence protégeaient la liberté d'expression et d'opinion, et il était difficile de le poursuivre pour des raisons ouvertement politiques.

Le choix de l'outrage à la religion de l'État, en revanche, présentait de nombreux avantages. Dans l'œuvre d'un athée, communiste, homosexuel et se mêlant de traiter un thème majeur de l'art sacré, l'outrage à la religion serait tout à fait plausible et la loi permettait de le punir, mais la Constitution défendant l'expression de l'opinion personnelle, l'issue des débats serait risquée. En revanche, en distillant des mentions de blasphèmes, on rapprocherait l'outrage d'une notion religieuse très ancienne, élastique, qui ne constituait plus vraiment une catégorie juridique opératoire⁸² mais dont la force d'offuscation restait intacte et continuait de travailler un imaginaire largement partagé. A la charnière du politique, l'incrimination permettait pour peu que le magistrat fit preuve d'un peu d'habileté⁸³, de mobiliser le potentiel obscur d'une jouissance à la fois puissante et dissimulée derrière un alibi moral qui ferait à peu près l'unanimité. En revanche, il était vain d'espérer obtenir le soutien de la frange dite progressiste des catholiques, ni même des instances très officielles d'une Église qui, réunie en Concile à Vatican II, plaçait beaucoup plus d'espoir et d'énergie dans l'ouverture à la dynamique de l'Esprit « qui souffle où il veut » que dans la défense d'un patrimoine figé, à l'écart et à l'abri dans une forteresse bien gardée.

Au procès s'affronteront donc plus ou moins ouvertement deux visions : celle, classique, du blasphème comme sous-catégorie des sacrilèges et profanations à combattre, et une autre, tout aussi traditionnelle, qui verrait dans l'interdit du blasphème un symptôme à entendre voire une ouverture à espérer.

⁸² Voir le site de l'OLIR. En 1958, la question de constitutionnalité de l'article 724 du Code pénal sanctionnant le blasphème reçoit une réponse positive : la protection pénale de la religion catholique est justifiée parce qu'elle concerne la quasi totalité des citoyens. En 1995, la Cour Constitutionnelle distingue d'une part le sentiment religieux individuel de la foi professée, et d'autre part, elle estime que le premier alinéa de l'article 724, qui définit le catholicisme comme religion de l'État, viole le principe d'égalité et le juge inconstitutionnel par défaut de généralité. Le blasphème sera finalisé dépenalisé par la loi du 25 juin 1999, n. 205. En 2015, la loi en vigueur maintient une sanction administrative (amende de 51 à 309 euros), elle définit le blasphème comme parole outrageuse contre « la Divinité » sans précision de religion ni de confession, et la même sanction s'applique à l'outrage aux défunts dont elle est rapprochée : « Chiunque pubblicamente bestemmia, con invettive o parole oltraggiose, contro la Divinità, è punito con la sanzione amministrativa da euro 51 a euro 309. [...] La stessa sanzione si applica a chi compie qualsiasi pubblica manifestazione oltraggiosa verso i defunti. »

⁸³ La presse communiste ne tomba pas dans le piège et soutint Pasolini sans faillir.

Le blasphème comme sacrilège

Pour le substitut Di Gennaro comme pour tous les acteurs du procès, l'attitude de Pasolini relève de l'antique conception du blasphème.

En grec ancien, *blasphemia* signifie « calomnie, injure » et occasionnellement, en contexte religieux, « parole de mauvais augure, ne devant pas être prononcée », « mot qui sonne mal » par opposition à *euphemia* qui a donné « euphémisme ». Le verbe *blasphemein* désigne la forme la plus grave de la moquerie ou de la calomnie personnelle. Il peut, par extension, s'appliquer aux dieux. Les Septante l'emploient dans le sens de « maudire, renier ». *Le terme assez courant en grec* ne correspond pas à un mot hébreu précis : plusieurs racines hébraïques sont ainsi traduites par *blasphemos* et on ne relève pas de correspondances fixes. Les significations changeantes, construites au fil des textes⁸⁴ ont cependant un point commun : le blasphème est d'abord un acte de langage.

Le Nouveau Testament retient principalement l'idée d'un blasphème commis soit directement contre Dieu, soit contre le Nom de Dieu, soit contre Moïse et Dieu⁸⁵. L'idée directrice est issue du judaïsme et de la Septante mais élargie : s'approcher de Dieu et de sa hauteur, par ses paroles ou ses actes, est un crime qui peut entraîner une condamnation à mort. Pour les Juifs qui ne croyaient pas en la divinité de Jésus, sa condamnation était parfaitement justifiée⁸⁶. En régime chrétien inversement, il y a blasphème dès que la messianité de Jésus est mise en doute⁸⁷. A travers Jésus, c'est Dieu qui est atteint, mais l'Incarnation étend aussi le blasphème aux réalités humaines puisqu'à travers les hommes c'est le Christ qui est atteint : « chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces petits qui sont mes frères, c'est à moi que vous

⁸⁴ Voir G.J. BOTTERWECK, G.W. ANDERSON, et H. RINGGREN (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament.*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1970.

⁸⁵ G. KITTEL et FRIEDRICH (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart W. Kohlhammer, 1957.

⁸⁶ Voir Mc 14, 64 ; Mt 26, 65. L'application de la peine reste toutefois en suspens puisque la loi juive affirme à la fois la nécessité de la condamnation à mort et l'interdit absolu de tuer, d'où l'impossibilité d'habiliter quiconque à exécuter la sentence.

⁸⁷ Lc 22,64f ; Mc 15,29 ; Mt 27,39 ; Lc 23,39. Il convient toutefois de ne pas perdre de vue que des messies qui se révélèrent illusoire ont jalonné l'histoire du judaïsme ancien et moderne sans s'attirer de condamnation. Parmi les plus célèbres Bar Kochba au IIe siècle, Sabbataï Tsevi au XVIIe, et Menahem Mendel Schneerson au XXe siècle. Dans le cas de Jésus, c'est du point de vue juif sa divinité qui pose problème, même si du point de vue chrétien, messianisme et divinité de Jésus sont inséparables.

l'avez fait ⁸⁸». Un enseignement erroné comme un manquement au devoir de charité sont donc tout autant qualifiés de blasphématoires. Par extension, supporter les blasphèmes fait partie des épreuves que devra endurer la communauté⁸⁹, et Paul se dit *blasphemos* quand il évoque sa persécution des chrétiens. Enfin, le « péché contre l'esprit », seul péché ne pouvant être pardonné, est aussi nommé « blasphème » plutôt que « péché » dans certains manuscrits.

En latin *blasphemare* donne *blasphémer* qui se maintient d'un côté en français et dans la plupart des langues latines, et parallèlement se modifie en latin populaire en *blastemare* « faire des reproches » qui donne « blâmer » en français et *bestemmiare* en italien. *Bestemmia* est du reste le titre imaginé par Pasolini pour la publication de l'ensemble de son œuvre poétique. En italien comme en français, le blasphème désigne « une parole outrageant la divinité », avec également depuis le Moyen Âge le sens atténué de « médisance », « accusation » ou « mauvaise réputation ».

Cet héritage est présent dans le Code pénal italien en vigueur en 1963 : l'article 724 punit les auteurs qui ont proféré publiquement des « invectives ou des propos outrageants contre la Divinité, les symboles ou les personnes vénérées dans la religion de l'État ». C'est évidemment dans cette acception que le terme apparaît dans les actes du procès.

Les mentions de blasphème au procès

Les occurrences du mot lui-même ne sont pas très nombreuses. Le terme apparaît pour la première fois dans la sentence du tribunal de première instance, puis une fois dans le mémoire présenté par la défense en appel, trois fois dans la sentence de la cour d'appel, cinq fois dans le recours déposé auprès de la Cour de cassation et deux fois dans la sentence de la Cour de cassation qui confirmera la condamnation du tribunal de première instance.

La sentence du tribunal de première instance

Le 7 mars 1963, le tribunal condamne Pasolini pour *vilipendio* et non pour blasphème au sens juridique, mais c'est à propos d'un détail du film que surgit le terme « blasphématoire ». L'accusation porte sur un point très précis :

Ora l'aspetto ridicolo e irridente della situazione è questo: che a un cane si fa esprimere un pensiero umano diventa irriverente e blasfemo, e all'uomo, soltanto Du reste, le ridicule et la raillerie résident en ceci : prêter à un chien une pensée humaine devient irrévérencieux et blasphématoire, tout comme faire

⁸⁸ Mt 25,40.

⁸⁹ 1 Tm 1, 13.

quando è ritratto come una marionetta, si fa compiere il segno della croce.

faire le signe de croix à un homme présenté comme une marionnette.

L'accusation surprend. Que le geste de Stracci ne soit pas assez recueilli, que le fait que le chien ait son mot à dire soit perçu comme ridicule et irrespectueux, tout cela peut à la rigueur se comprendre, mais pourquoi un « blasphème » ? En quoi ces détails seraient-ils « outrageants pour la Divinité » ? Une chose est sûre : telle n'était pas la volonté de Pasolini. Non seulement, il ne cessa de clamer pour sa défense qu'il n'avait jamais cherché à ridiculiser la religion ni à blesser le sentiment religieux de qui que ce fût, mais la veille de la sentence, dans une sorte de journal intime poétique, il écrivit à propos du personnage de Stracci, seul vrai Saint sur le plateau selon lui :

si vous échappe l'angoisse avec laquelle il se fait le signe de la croix,
devant un de vos calvaires pour pauvres
en filant jusqu'à son repas ; si vous échappe la gratitude
avec laquelle après un ballet de joie à la Chaplin,
il refait le signe de la croix devant ce même calvaire
par lequel vous consacrez son infériorité ;
[...] ⁹⁰

Le poème est inachevé, mais ne laisse entrevoir aucune volonté d'outrager la Divinité ni qui que ce soit. Bien au contraire, un peu plus tard dans la nuit, toujours dans l'attente du verdict, Pasolini écrit encore :

Parieurs, faites vos jeux, misez sur la condamnation.
[...]
Et puis de tant de réalité et tant d'irréalités chrétiennes
quelle trace est restée sur ses traumatismes ?
Le sang du Christ est devenu de la cire à cacheter,
la cire à cacheter de la poudre, la poudre « je passe »⁹¹.
pas un mot, ni un accent, ni un regard,
ah, un regard, ils sont chrétiens, pour qui
a l'habitude, peu civile, bien sûr, et un peu angoissante,
de le réclamer à celui qui parle, à celui qui regarde.
Ah, douce religion, d'ailleurs si souvent trahie,
chez l'homme chez qui tu t'es desséchée, naît de la folie.
[...]
Où le Christianisme
ne renaît pas, il pourrit. Et, contradiction
mille fois, mille fois évoquée

⁹⁰ P.P. PASOLINI, *Poésie en forme de rose*, traduit par R. de CECCATTY, Paris, Italie, Payot et Rivages, impr. 2015, 2015, p.188

⁹¹ Selon l'expression manifestement récurrente dans les discours de Di Gennaro.

par mon Christ irréductible,
il finit défendu par quelque Hérodien devenu fou
macabrement privé de sens du ridicule.

Les craintes de Pasolini sont justifiées : il est effectivement condamné. Ses avocats font immédiatement appel.

Le procès en appel

La défense quant à elle ramène le débat au plan purement juridique. S'il y a blasphème, il s'agit d'un délit à la fois plus précis et plus grave que le *vilipendio* mais qui ne peut nullement être constaté ici. Les avocats demandent de rester rigoureux et de se référer à une base juridique précise. La cour d'appel les suivra sur ce point.

Les autres occurrences du terme se trouvent donc naturellement dans l'argumentation qui justifie la sentence d'acquittement prononcée par la cour d'appel, toujours dans la même acception de « manquement grave au respect dû aux choses sacrées » :

[...] il vilipendio è stato riscontrato nella descrizione di ciò che avviene durante la ripresa di un film a soggetto sacro, e, più precisamente, nell'aver riprodotto le irriverenze, le sconcezze, gli atteggiamenti blasfemi, il turpiloquio a cui si abbandonano i registi, i loro aiutanti a dirigere e a interpretare le scene di un film in cui viene rappresentata "La Passione di Cristo" [...]⁹²

L'outrage a été constaté dans la description de ce qui advient pendant le tournage d'un film à sujet sacré et plus précisément dans la reproduction de l'irrévérence, de l'indécence, des comportements blasphématoires, du langage obscène auquel se livrent les réalisateurs et ceux qui les assistent dans la direction et l'interprétation des scènes représentant « la Passion du Christ » [...]

Suit plus loin un petit inventaire des scènes que le tribunal de première instance avait jugées inacceptables, mais où la cour d'appel ne voit pas matière à constituer un délit d'outrage à la religion : apparition inopportune de musique profane en accompagnement des représentations sacrées, rires vulgaires des figurants représentant les personnages de la Passion, pique-nique sur les croix posées à terre, ordre du cinéaste d'éloigner ces croix du lieu de tournage, ordre répété avec une dérision pleine de malveillance jusqu'à être répercuté par « une espèce de mégère-sorcière des bas-fonds » et même par un chien « auquel on ne peut certes pas prêter de sentiment antireligieux mais qui a pour fonction de montrer qu'il s'agissait d'un ordre... de chien ! »⁹³.

[...] con le altre scene irriverenti e blasfeme surricordate, non abbia voluto, come invece ha ritenuto l'impugnata sentenza, dileggiare i simboli della religione cattolica, ma solo rappresentare il modo di

[...] à travers les autres scènes irrévérencieuses et les blasphèmes ci-dessus rappelés, [Pasolini] n'a pas voulu, comme l'a au contraire retenu la sentence attaquée, railler les symboles de la religion catholique

⁹² E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p.112

⁹³ R. de CECCATTY, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, France, Gallimard, 2005.

comportarsi del "sottoproletariato" delle borgate mais seulement représenter la façon de se comporter du romane, [...] ⁹⁴ « sous-prolétariat » des *borgate* romaines, [...]

Les arguments avancés aux procès en première instance comme en appel reposent sur une même conception du blasphème comme transgression d'une limite implicite mais évidente, qui serait imposée par le sacré contenu dans les scènes tournées et plus généralement par le sujet même du film, la Passion du Christ. Le lien avec un outrageant dénigrement de la religion semble alors aller de soi.

De son côté, dans l'attente de la suite d'un procès qui risquait fort de se prolonger, le producteur Alfredo Bini avait tenté une autre parade. Les insultes lancées par l'assistant réalisateur lors des désastreuses reconstitutions des tableaux vivants avaient alimenté l'accusation en Première instance. Bini propose une succession de modifications pour clarifier les véritables destinataires de l'insulte et lever tout malentendu, fût-il commandé par la mauvaise foi ⁹⁵.

Original		Révision	
AIUTO REGISTA A posto a posto, sbrigarsi. Siamo pronti. Il disco, no, non quello idioti, incoscienti, ogni volta così cambiate il disco. Ahi idioti maledetti, il disco, il disco. Scarlatti.	ASSISTANT REALISATEUR En place, en place, dépêchez-vous. Nous sommes prêts. Le disque ! non ! pas celui-là, idiots, incoscienti, chaque fois, vous changez le disque comme ça. Ah ! maudits idiots, le disque, le disque ! Scarlatti.	AIUTO REGISTA A posto, sbrigarsi. Siamo pronti. Il disco, no no quello, siete peggio di quelli che giocavano ai dadi ai piedi della croce. Ahi, pubblicani, blasfemi, il disco, il disco. Scarlatti.	ASSISTANT REALISATEUR En place, en place, dépêchez-vous. Nous sommes prêts. Le disque ! non ! pas celui-là. Vous êtes pire que ceux qui jouaient aux dés aux pieds de la croix. Ah ! publicains ! blasphémateurs ! le disque, le disque ! Scarlatti.
AIUTO REGISTA Cornuti cornuti cornuti cornuti cornuti cornuti vi spacco l'ombrello sulla testa. Anche cadere adesso. Zozzi.	ASSISTANT REALISATEUR Cocus ! maudits ! je vais vous casser un parapluie sur la tête. Et maintenant, vous tombez en plus ! Sagouins !	AIUTO REGISTA Che peccato che peccato che peccato che peccato che peccato. Vi spacco l'ombrello sulla testa anche cadere adesso. Non avete proprio nessun rispetto, blasfemi.	ASSISTANT REALISATEUR Quel dommage ! quel dommage ! quel dommage... je vais vous casser un parapluie sur la tête. Et maintenant, vous tombez en plus ! vous n'avez vraiment aucun respect, blasphémateurs !

Les coupables sont les figurants qui sabotent par négligence les images qu'ils ont mission de représenter. L'assistant réalisateur, dont la stupidité manifeste pourrait décrédibiliser le propos, se trouve hors champ : seuls ses ordres parviennent sur le plateau

⁹⁴ Sentence de la cour d'appel : voir E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, *op. cit.*

⁹⁵ Pour le détail de ces modifications successives, voir T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, *op. cit.*, p.69-85.

comme au spectateur, à travers un porte-voix également hors champ. Voix prescriptive pure... de Pasolini lui-même, qui assure ici le doublage. Tout rentre dans l'ordre : Pasolini injurie bien les figurants fautifs, et non les personnages de la *Déposition* comme feignait de le croire l'accusation.

La cour d'appel, qui blanchit Pasolini, s'appuie sur la même vision implicite du blasphème comme manquement grave au respect dû aux choses sacrées.

Le jugement en cassation

La Cour de cassation reprend le terme de « blasphème » à propos des deux mêmes scènes :

il regista, pretestuosamente, griderà "via i crocefissi", il grido è ripetuto da figure in primo piano che appaiono in una successione di stacchi, così che non risulta la trasmissione di un ordine, ma il diffondersi di un grido unanime "via i crocefissi" ed il grido blasfemo viene ripetuto financo da un cane lupo, dando al suo abbaiare la voce cupa di un uomo, il segno della croce, che lo Stracci ripete per due volte nella sua corsa comica alla Ridolini per l'acquisto della ricotta, è un segno irriverente e blasfemo per la religione dello Stato⁹⁶.

le réalisateur prend le prétexte [du changement de scène] pour crier « enlevez les crucifix ! », le cri se répercute de portrait en portrait, séparément, de sorte qu'il n'en résulte pas la transmission d'un ordre mais l'écho indéfini d'un cri unanime « enlevez les crucifix ! », cri blasphématoire répété même par un chien-loup dont l'aboïement prend la voix grave d'un homme ; le signe de la croix que Stracci fait à deux reprises lors de sa course comique à la Larry Semon pour acheter de la ricotta, est un signe irrévérencieux et blasphématoire pour la religion de l'État.

La sentence évoque encore une fois « des images irrévérencieuses, des sons, des paroles blasphématoires objectivement outrageants » et rejette l'argument selon lequel la visée de critique sociale excluait l'intention de ridiculiser la religion. Elle en conclut que le délit d'outrage à la religion de l'État est bien constitué et annule le jugement de la cour d'appel.

Tout au long du procès, le blasphème est donc envisagé comme sous-catégorie du sacrilège, c'est-à-dire comme non respect d'une Divinité ou, partant, du domaine séparé du profane qui lui est comme naturellement réservé. Cette conception se traduit par des normes esthétiques classiques sans surprise, à l'opposé du *magma* pasolinien avec ses heurts et ses contaminations.

Le modèle esthétique implicite et son dépassement

Dès ses origines, le cinéma en quête de respectabilité trouve dans les plus grandes œuvres littéraires une source idéale pour la production de films. L'adaptation de *l'Enfer* de

⁹⁶ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit.

Dante par De Liguoro et Padovano en 1909 a ainsi fait date, et la Bible constitue une source idéale d'adaptations filmiques : ses genres littéraires sont variés – nouvelles, poèmes, paraboles, épopées... – les récits connus de tous pouvaient aussi bien divertir qu'édifier ou catéchiser un public populaire. Si la projection d'œuvres cinématographiques dans les églises a été très vite interdite et si le cinéma n'a jamais fait l'objet de discussions concernant l'art sacré c'est-à-dire comme objet ou partie du culte, les films à sujet religieux, italiens ou importés, furent innombrables. Parmi eux, *Cristo (Christus, 1916)* de Giulio Antamoro est emblématique⁹⁷ et continuera de faire référence presque un siècle après sa sortie⁹⁸. Le succès de ce monument du cinéma italien est tel que c'est le film suivant du même réalisateur, *Frate Francesco (François d'Assise, 1927)* qui est projeté lors de la présentation inaugurale du Comité Catholique du Cinématographe (CCC) à Paris en 1927⁹⁹. Mais *Cristo* est le type même du kolossal biblique que Pasolini ne veut surtout pas réaliser en tournant *l'Évangile selon Saint Matthieu*. Le récit de la vie du Christ se déploie à travers une succession de tableaux vivants qui reconstituent très minutieusement et très spectaculairement des œuvres célèbrissimes comme *L'Annonciation* de Fra Angelico, *L'Adoration des Mages* du Corrège, *La Cène* de Léonard de Vinci, *La Pietà* de Michel-Ange ou *la Transfiguration* de Raphaël, accompagnées de musiques grandiloquentes plus théâtrales que recueillies. Ce langage du sacré codé, familier, convenu, est refusé et tourné en dérision par Pasolini. *La Ricotta* montre l'impasse esthétique de ces tableaux vivants : ni l'imitation de la peinture ni l'illustration musicale ne peuvent contenir le sacré. Au procès de *La Ricotta*, il semble acquis que la musique de Verdi représente la musique profane, celle de Celano la musique sacrée. Leur emploi à contretemps est reproché à Pasolini, dont la défense tente de montrer qu'elles sont utilisées à bon escient, sans remettre en cause leur classification. Curieusement, le choix de Gluck qui achève de faire de la reconstitution de la *Déposition* de Rosso Fiorentino une scène digne d'un opéra comique ne paraît pas poser problème. Un bref détour s'impose.

Les plus anciennes disputes relatives à « l'art sacré » concernèrent la musique¹⁰⁰. La question des caractéristiques formelles des œuvres destinées à la liturgie pose des problèmes redoutables, les conventions implicites masquant la difficulté de définir la musique sacrée. Monteverdi, Philippe Neri et les franciscains sont en leur temps nettement favorables au nouveau style, mais pour d'autres, la sacralité dérive de l'opposition entre *cantus* et *musica* elle-même : les formes anciennes sont simplement considérées comme plus canoniques et plus

⁹⁷ R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo : cinema e cultura cattolica in Italia*, Roma, EDS, Ente dello spettacolo, 2006, 3 vol.

⁹⁸ voir par exemple « Il film della settimana : "Su Re" di Giovanni Columbu », de Giona A. Nazzaro, in *La Repubblica*, 29 mars 2013.

⁹⁹ M. LEVENTOPOULOS, *Les catholiques et le cinéma : la construction d'un regard critique, France, 1895-1958*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p.75

¹⁰⁰ Voir *Musique, sacré et profane*, Paris, Cité de la musique, 2007

liées à la prescriptivité culturelle¹⁰¹. La distinction entre musique profane et musique sacrée relève finalement des usages et des appréciations de convenances. Ainsi la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach¹⁰², pour ne prendre que cet exemple, était destinée à un office de Vendredi Saint et non à un concert. Or elle procurait une grande jouissance esthétique, ce qui était interprété comme une contamination de la musique sacrée par la musique profane. En 1723, Bach avait dû promettre, dans son contrat d'engagement, que sa musique « ne dure pas trop longtemps et ne paraisse pas trop théâtrale ». Il est accusé de blasphème et la polémique soulevée à l'époque rappelle certains points du procès de Pasolini : pour les autorités, Bach blasphème par le caractère théâtral de son office, mais pour Bach lui-même, ce sont Caïphe et la foule qui ont condamné Jésus qui blasphèment, et il choisit pour eux un style musical qui le fasse entendre. Presque trois cents ans plus tard, à un journaliste qui lui demandait quel type de problème pose cette *Passion*, Gustav Leonhardt répond : le manque de sens religieux chez la plupart des gens¹⁰³. De même, Pasolini insistera à plusieurs reprises lors de son procès sur le fait que si quelqu'un est irrévérencieux vis-à-vis des choses sacrées, ce sont les jeunes gens chargés de représenter les scènes de la Passion, et non le cinéaste qui les filme, et ce aux deux niveaux de la narration. A la fin du XXe siècle, force est de constater qu'il n'y a pas de musique sacrée en elle-même, que les caractéristiques formelles qui lui sont associées sont des conventions qui varient selon les époques et les régions, et que c'est la réception par l'auditeur qui est déterminante.

L'usage massif voire écrasant de citations picturales convenues est bien une caractéristique du cinéma biblique italien jusque dans les années 1950, mais cette répétition de stéréotypes n'épargne pas d'autres cinémas. En 1927, Julien Duvivier filme en Terre Sainte *L'Agonie de Jérusalem*, puis en 1933 *Golgotha*, avec un même souci de réalisme dans lequel Pasolini voit une autre impasse¹⁰⁴. Qu'est-ce qu'un film religieux ? Comment filmer le sacré ? Les grands spectacles épiques hollywoodiens qui rencontrent un immense succès constituent une troisième impasse, raillée par Pasolini et fustigée par Amédée Ayfre qui écrit à propos de Cecil B. De Mille : « il trouve le moyen de mêler sa religiosité confuse de prêcheur puritain à l'habile exploitation du sex-appeal dont il est l'inventeur. La trahison des valeurs religieuses y descend au niveau de l'escroquerie »¹⁰⁵. Pendant le tournage du *Barabbas* de Fleischer, grandiose adaptation du roman torturé de Pär Lagerkvist, un figurant meurt, et Pasolini en fait

¹⁰¹ *Ibid.*, p.32

¹⁰² Célébrissime musique d'*Accattonne*.

¹⁰³ Voir F. ESCAL, « D. Laborde, De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion », *L'Homme*, 1998, vol. 38, n° 145, p. 288–290

¹⁰⁴ La citation du Christ cloué à terre dans *Golgotha* de Duvivier sera explicite dans le *Vangelo* de Pasolini et un peu plus indirecte dans *La Ricotta*.

¹⁰⁵ A. AYFRE, *Dieu au cinéma : problèmes esthétiques du film religieux*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1953, p. 36

le sujet de *La Ricotta*. La trahison des valeurs religieuses n'est plus une escroquerie, mais un crime.

Pasolini a déclaré à de multiples reprises son admiration pour Dreyer, dont la *Passion de Jeanne d'Arc* est une autre fondatrice du cinéma religieux analysé par René Bazin, Henri Agel et surtout Amédée Ayfre. Ce dernier, refusant de réduire le cinéma à un outil de propagande efficace et de n'en considérer que le contenu, insiste sur les qualités formelles de la représentation du sacré par Dreyer. Il souligne la « quasi-absence de décors, des paroles et de l'anecdote », le choix de la musique – grégorienne – et les jeux de la lumière et de la caméra qui permettent de saisir « l'être spirituel intime et unifié que la souffrance fait remonter sur tous les points de la superficie charnelle ». Mais surtout Amédée Ayfre loue le silence et la lenteur.

Il faut se soumettre comme les contemplatifs à une lenteur calculée de la respiration, substituer à l'alexandrin dramatique le verset de la Bible. On est dans le poème, non dans le drame. [...] le poème est de l'ordre de l'instant, et s'il est obligé de s'inscrire dans le temps, c'est plutôt comme par un gonflement de cet instant, par un déploiement selon un rythme interne. Le poème est de nature cyclique ou atmosphérique. Son tissu est une sorte d'éther vibratoire, où la propagation des ondes est quasi instantanée, où leur mouvement centrifuge n'est qu'une illusion, fruit de multiples oscillations immobiles.

La passion de Jeanne d'Arc relève de ce climat d'immobile vibration poétique. Le titre souligne ce caractère, c'est la « Passion », non le « Procès » de Jeanne d'Arc. [...] C'est cette épaisseur, ce volume [du scénario], qui donne toute sa signification à la lenteur onirique ou plutôt hiératique du tempo : transposer en termes de durée, des valeurs d'éternité et de silence¹⁰⁶.

Le substitut souscrirait très certainement à une telle définition du film religieux : son insistance à condamner la précipitation avec laquelle Stracci fait le signe de croix au milieu d'une course effrénée l'atteste. Di Gennaro semblait attendre des tableaux vivants d'après Rosso Fiorentino et Pontormo, la suspension du temps nécessaire à l'élévation de l'âme. Ses griefs contre Pasolini s'expliquent autant par la parodie du kolossal biblique, instrument privilégié de la propagande catholique, que par un tempo et un rythme qui lui paraissent totalement inadaptés à un sujet sacré. Les séquences qui ne répondent pas aux codes implicites de l'art sacré sont incriminées : celles « dans lesquelles Stracci, filmé de façon à ce que sa course se transforme en fuite comique à la Larry Semon, fait deux fois le signe de croix devant un édicule sacré », tout comme les gags autour de l'illustration musicale des tableaux vivants.

Mais la lenteur et le silence attendus dépassent de très loin les conventions culturelles ou simplement le calme nécessaire au recueillement devant la manifestation du sacré. Amédée Ayfre l'exprime magnifiquement :

C'est que tout ici plonge dans le silence de l'âme.[...] Ses voix se sont tuées et elle en est réduite maintenant, comme le dernier des hommes venant en ce monde, à interpréter

¹⁰⁶ A. AYFRE et H. AGEL, *Un cinéma spiritualiste*, Paris, France, Ed. du Cerf, 2004, p. 198

des signes ambigus, à deviner son Dieu au travers d'une croix d'ombre sur le sol, à croire en lui dans une hostie blanche et muette, à se laisser égarer aussi par le sourire trompeur d'un juge hypocrite. Mais elle sait rester fidèle dans les ténèbres à ce qu'elle a vu dans la Lumière et dans le silence de ses Voix, écouter les Voix du silence qui, avant d'être celles de l'art, sont celles de la foi¹⁰⁷.

Au procès de *La Ricotta*, il n'est pas question de foi, qui n'est ni une catégorie juridique ni une revendication de Pasolini. La protection pénale concerne la religion et le substitut évoque également le sentiment religieux d'une majorité d'Italiens. Le tribunal n'est pas le lieu de discuter des articulations toujours problématiques entre foi, religion, sentiment religieux et respect du sacré. Si Pasolini ne cesse de revendiquer son athéisme, il revendique tout autant sa volonté de défendre le sacré que le magistrat cherche à protéger. Comment, puisque tous s'accordent sur la nécessité de respecter le sacré, expliquer l'apparition du sacrilège ? On peut dès lors se demander ce que recouvrent ces catégories de sacré et de profane, jamais définies mais bien présentes dans le droit, à la fois incontournables et insuffisantes, et dont on peut finalement douter de la pertinence. A cela s'ajoute que cette opposition sacré-profane ne permet pas de saisir la cohérence de la pensée, de l'attitude et de l'œuvre de Pasolini devant le sacré et la religion. Condamnant à ne voir dans le *magma* de *La Ricotta* qu'un tissu de contradictions gratuitement provocatrices ou racoleuses comme le perçoivent – ou voudraient le faire croire – le substitut Di Gennaro puis les magistrats de la Cour de cassation, ce cadre de pensée n'éclaire que partiellement ce qui se joue au procès et dans le film lui-même.

Faiblesses de la distinction sacré-profane : la critique des sciences sociales

L'histoire du sacrilège dans les sociétés occidentales montre en effet que sa répression est intrinsèquement liée à un nouage particulier du religieux et du politique, jamais confondus, mais dont la parfaite superposition, si elle n'a existé à aucune époque, mobilise toutefois un imaginaire très puissant. Le rêve d'une chrétienté perdue ou inachevée mais immuablement légitime, produit une pensée qui rassure à la fois par sa cohérence et par l'apparente stabilité que lui confère sa capacité à intégrer des réalités historiques diverses, pour ne pas dire sa très grande force d'inertie. La continuité qu'elle suppose entre Dieu Créateur et Jésus-Christ, Christ et christianisme, christianisme et Église¹⁰⁸, Église et Royaume de Dieu, Royaume de Dieu et monde etc. ne permet pas de penser la pertinence d'organisations sociales ou politiques hors du christianisme : les écarts sont accidentels ou destinés à être comblés un jour ou l'autre, leur

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰⁸ Un certain nombre de contradictions embarrassantes sont résolues par la distinction provisoire entre Église mystique et Église(s) visible(s).

disparition totale lorsque les temps seront consommés fait partie du plan de Dieu. L'ensemble des discours relatifs à cette disparition forme, dans ce cadre de pensée, l'eschatologie, qui est elle-même adossée à une représentation classique de l'histoire comme chaîne temporelle et causale tenue par Dieu de son origine à son achèvement – son accomplissement. Au terme de l'histoire le profane disparaît, absorbé par le sacré. En préservant une barrière infranchissable entre sacré et profane sur laquelle repose l'ordre social et politique, on assure à la fois la paix sociale¹⁰⁹ et, plus implicitement, le bon déroulement de l'histoire vers son accomplissement ultime. Dans une telle économie, le blasphème est bien plus qu'un trouble à l'ordre public et doit être combattu sans hésitation. La pensée est ancienne, très cohérente, elle véhicule un imaginaire puissant et la position des magistrats semble ainsi se fonder sur une représentation suffisamment solide pour traverser les tourbillons de l'interminable après-guerre italienne. Mais dans la société capitaliste consumériste des années 1960, le cadre se fissure de toutes parts : le sens du sacré s'affaiblit, et la foi en l'intervention ou simplement la présence de Dieu dans l'histoire ne va plus de soi.

L'opposition sacré-profane contient en elle-même des faiblesses qui en font un outil d'analyse finalement peu fiable et même peu utile. Elle oblitère une réflexion intellectuelle plus large qui s'élabore en Italie dans les années 1960, où la recherche anthropologique comme théologique appelle à son dépassement. Di Gennaro connaît ces débats, qu'il tente de balayer d'un revers de main, fustigeant ceux qui, « dans leur suffisance, en tirent motif pour se perdre en vains discours et ergoter sur des choses et des sentiments sacrés dont, dans leur incrédulité, ils ont mûrement élaboré le dépassement » ou qui, « grâce à leur culture et à leur éducation religieuse, ne se sentent nullement atteints dans leur foi par la grossière agression de leur sentiment religieux ¹¹⁰ ».

Les intellectuels visés sont d'abord les marxistes dont se réclame Pasolini, mais aussi les sociologues classiques, les théologiens dits progressistes et tous ceux qui, depuis le XIXe siècle, tentent de penser le religieux et le sacré sans écarter *a priori* les approches qui pourraient trouver ailleurs que dans le christianisme leurs outils, leurs sources ou leurs inspirations. Il semble que la querelle du modernisme ne soit tout à fait éteinte.

Bilan de cent ans de débats autour de la notion de sacré

Au XIXe siècle apparaissent les limites d'une définition de la religion comme « culte d'une divinité », définition qui ne correspondait pas à toutes les formes religieuses rencontrées. Au début du XXe siècle, la catégorie de sacré paraît plus intéressante que celle du divin et

¹⁰⁹ Dans les sociétés occidentales ayant aboli le délit de blasphème, c'est la plupart du temps celui de « trouble à l'ordre public » qui a pris le relais.

¹¹⁰ Sentence du tribunal de première instance prononcée le 7 mars 1963.

l'école sociologique française propose de définir la religion par l'opposition entre sacré et profane, plus universelle et plus fondamentale.

Ce n'est pas l'idée de dieu, l'idée d'une personne sacrée qui se rencontre dans toute espèce de religion, c'est l'idée du sacré en général. Dans le totémisme le plus obscur, dans le culte des ancêtres le plus primitif, dans le naturisme le plus enfantin, on trouve des êtres, des choses, mal déterminés, fantômes des morts, espèces animales ou phénomènes naturels qui sont l'objet d'un respect évidemment religieux, qui sont séparés du monde profane. La notion de dieu, le culte adressé à une personnalité n'est qu'un cas, une spécification, une différenciation ultérieure des sentiments de respect qui s'adressent d'abord à ces puissances impersonnelles, sans formes définies. La notion de dieu se résout, en dernière analyse, en la notion du sacré¹¹¹.

Une force (*mana*) est attribuée aux choses sacrées, dont l'expérience constitue l'essentiel de la religion. Pour Durkheim, l'expérience de cette force est en réalité celle de la puissance de la société sur l'individu, et la religion, quelle que soit la confession de foi qui l'habille, est toujours une sacralisation de la puissance sociale. En 1912, il écrit :

Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent.¹¹²

La division fondamentale entre sacré et profane recouvre peu à peu celle entre individu et société, de sorte que le sacré apparaît comme objectivation de la société en tant que pouvoir mystérieusement supérieur à l'individu. Elle correspond à la vision du substitut Di Gennaro (et du droit italien) pour qui le sacré est une notion religieuse qui résulte d'une séparation nette entre deux ordres : le sacré, qui est élevé, plus près de Dieu et qui doit à ce titre être inconditionnellement respecté, et le profane qui relève davantage de la bassesse et doit donc être clairement distingué et écarté. Tout contact, toute proximité même entre les deux domaines est intolérable : le rapprochement du sous-prolétaire Stracci et de la figure du Christ, par exemple, ou la présence de rires ou de détails triviaux lors de la reconstitution d'œuvres d'art traitant de sujets « sacrés » ne sont pas acceptables.

Pour Rudolf Otto et Mircea Eliade en revanche, le sacré ne se réduit pas au social. Otto insiste davantage sur l'aspect non-rationnel, sur le numineux, le fascinant qui caractérise le sacré, et Eliade sur le fait que pour l'homme religieux, le sacré est la réalité par excellence : « l'*homo religiosus* croit toujours qu'il existe une réalité absolue, le *sacré*, qui transcende ce monde-ci, mais qui s'y manifeste et, de ce fait, le sanctifie et le rend réel¹¹³ ». Toujours pour Eliade, « le réel par excellence est le *sacré* ; car seul le sacré *est* d'une manière absolue, agit

¹¹¹ M. MAUSS, *Oeuvres. I. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 97.

¹¹² É. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, F. Alcan, 1912, p. 65.

¹¹³ M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 171.

efficacement, crée, et fait durer les choses¹¹⁴». Le sacré de Pasolini est proche de celui de Mircea Eliade. Il comprend une certaine expérience de Dieu à travers la nature et une expérience des gestes humains fondamentaux. « Je suis athée mais mon rapport avec les choses est plein de mystère et de sacré. Pour moi rien n'est naturel, même pas la nature¹¹⁵ » et c'est encore à Eliade qu'il se réfère lorsqu'il déclare à Jean Dufлот en 1970 : « la caractéristique des civilisations paysannes, donc des civilisations sacrées, est *de ne pas trouver la nature « naturelle »*¹¹⁶.

Un colloque international organisé à Rome en janvier 1974 par le Centre d'Etudes humanistes et l'Institut philosophique de la Sapienza, dresse l'état des lieux de cette question complexe après presque un siècle de débat. Croisant les approches, les participants confirment les ambiguïtés et les limites de la notion de sacré. Henri Bouillard relève cinq faiblesses majeures¹¹⁷. Il paraît premièrement impossible de démontrer l'antériorité du sacré sur les dieux dont ils seraient dérivés dans la Rome antique, par exemple. Deuxièmement, le flou de la notion de sacré la rend suspecte. Celle de profane n'est pas plus précise : elle peut tout aussi bien désigner le quotidien, le séculier, le naturel, le culturel etc. et pour certains comme Rudolf Otto, plus qu'un domaine, c'est un sentiment : le sentiment d'impureté qu'éprouve la créature devant un dieu très saint. Troisième point faible, l'école française de sociologie qui réduit le religieux au social ne fait pas l'unanimité : Söderblom, Otto, Eliade insistent sur le caractère irréductible du phénomène religieux. A cela s'ajoute que l'universalité supposée de la notion de sacré pourrait bien ne reposer que sur des approximations, les points communs entre le *qadosh* hébreu, le *sacer* latin et le *mana* océanien étant loin d'aller de soi, sans parler du bouddhisme ou du brahmanisme qui ne disposent pas de terme équivalent, même vaguement. Enfin, le flou de la frontière entre sacré et profane est tout aussi mobile que les notions censées s'opposer sont elles-mêmes floues. Ces constats montrent que l'idée de sacré est construite, qu'elle n'est ni une catégorie de l'esprit, ni une donnée métaphysique. Henri Bouillard conclut en faisant remarquer que « beaucoup de chrétiens répugneraient aujourd'hui à définir leur religion par la notion de sacré »¹¹⁸.

¹¹⁴ M. ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 29.

¹¹⁵ Cité par G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milan, Jaca Book, 1994. Voir aussi T. SUBINI, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2007.

¹¹⁶ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1970.

¹¹⁷ Henri Bouillard, « la catégorie de sacré dans la science des religions », in E. CASTELLI, ISTITUTO DI STUDI FILOSOFICI, et CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES HUMANISTES (éd.), *Le sacré : études et recherches. Colloque international sur la thématique de la démythisation*, Paris, Aubier - Montaigne, 1974, p. 33-56.

¹¹⁸ Même si du côté catholique, la pensée néo-scholastique officielle résiste, et si une partie importante des théologiens suit les autorités de l'Eglise catholique. Dans ce système, l'expérience du sacré reste fondamentale et commune à toutes les religions, les sacrements chrétiens rendent ce sacré visible, et toute la liturgie qui les entoure doit en faciliter la perception. Les arts convoqués pour cette liturgie continuent d'être appelés arts sacrés et sont étroitement surveillés. La visibilité de la présence de Dieu en ce monde ne s'effectue pas

Le chemin parcouru en quelques décennies de recherche est considérable, tant d'un point de vue scientifique que par l'évolution des sensibilités religieuses qu'il révèle. Pasolini a lu Eliade avec passion, et cette lecture a amplement contribué à nourrir la religiosité et le sens du sacré qu'il n'a cessé de revendiquer, mais c'est la fréquentation régulière d'un ethnologue moins connu en France, Ernesto De Martino, qui fut décisive¹¹⁹. Ses écrits ont profondément marqué Pasolini, à qui ils ont permis d'articuler une vision matérialiste de l'histoire, une culture chrétienne assumée et un sens du sacré qui sous-tendent toute son œuvre.

Ernesto De Martino et le Centre Ethnologique Italien de Bologne

Né en 1908 à Naples et mort prématurément à Bologne en mai 1965 d'une maladie fulgurante, Ernesto De Martino joue dans la sphère des sciences sociales italiennes un rôle de tout premier plan. Ses liens avec Pasolini sont bien établis. Dès les années 1950, alors qu'il commence à rassembler les poésies populaires du futur *Canzonere italiano*, Pasolini cherche en effet conseil auprès du Centre Ethnologique Italien de Bologne présidé par Ernesto De Martino et participe à un groupe de travail d'inspiration gramscienne que fréquente également Vittorio Lanternari. Leurs contacts sont nombreux et réguliers jusqu'en 1965, date de la mort de l'ethnologue.

Comme Pasolini, De Martino se définissait lui-même comme un « intellectuel de transition, déchiré par ses contradictions »¹²⁰. Il s'oppose profondément aux écoles française et anglaise porteuses des conceptions traditionnelles de l'ethnologie comme science des sociétés primitives et archaïques. Les invariants de l'anthropologie, de par leur stabilité et leur caractère non-conscient, apparaissaient comme équivalents aux phénomènes naturels dont la science formule les lois. Mais pour De Martino, l'anthropologie ne peut être calquée sur les sciences de la nature : sa jeunesse sous la période fasciste l'a rendu hostile à toute démarche naturaliste en ethnologie qui conduit tôt ou tard à une interprétation raciste de l'histoire et des cultures, au point que dans ses écrits posthumes sur *la fin du monde*, il refusera le terme même d'anthropologie comme science de l'homme.

uniquement par les sacrements, la dimension eschatologique de l'histoire humaine trouve sa traduction dans des théologies politiques qui formulent l'espoir de participer à l'instauration progressive du Règne de Dieu et de soutenir son action dans une Histoire gouvernée par la Providence et dont l'Eglise est naturellement le centre. Ces conceptions sous-tendent la politique de l'Eglise jusqu'à Pie XII inclus.

¹¹⁹ voir F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro : la formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna, Longo, coll. « Temi e profili del Novecento », 2001, vol. 5, et surtout T. SUBINI, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, op. cit.

¹²⁰ Expression citée dans l'introduction de *Compagni e amici. Lettere di Ernesto De Martino e Pietro Secchia*, a cura di R. Di Donato, Florence, La Nuova Italia, 1993, p. XXI et n. 7 et reprise par P. CORDIER, « Historicisation, déshistoricisation : relire Ernesto De Martino », *Anabases*, 2005, n° 1, p. 288-292.

Le concept central de sa démarche, l'ethnocentrisme critique, part du constat qu'il n'est pas possible pour l'ethnologue de regarder le monde de l'autre autrement qu'à travers ses propres schémas et depuis sa position particulière, la plupart du temps –même à son corps défendant – de représentant d'une culture dominante ou se pensant comme telle. Mais il est possible d'en être conscient et de croiser les regards pour construire une multiplicité de points de vue susceptibles de montrer les phénomènes humains dans toute leur complexité et de créer « le scandale ethnologique de la rencontre avec l'altérité ». C'est bel et bien un scandale au sens paulinien du terme : une rencontre avec une logique et un autre schéma explicatif, qui fait trébucher, et oblige à une révision de ses propres représentations et modes de pensée. Il s'agit de rencontrer, d'écouter, de comprendre, plutôt que de classer et *a fortiori* de hiérarchiser. Dès 1941, alors que le fascisme est encore au pouvoir, il écrit :

Maintenant il est clair que les peuples non historiques ne sont pas pensables (toute la réalité coïncide avec l'historicité), dans les faits ils n'existent pas, l'expression peuples sans histoire n'a aucun sens méthodologique et historique, l'expression pauvreté culturelle est ambiguë, car un même peuple dans un moment et un lieu déterminé peut présenter un niveau de pauvreté ou de richesse culturelle très variable pour les différents secteurs de sa culture ; enfin, le progrès technique en tant que tel seulement de manière arbitraire peut être considéré comme unité de mesure de ce qui est primitif d'autant plus que le caractère rudimentaire de la technique peut s'accompagner d'une *Weltanschauung* progressiste. [...] Il est donc arbitraire de prononcer n'importe quel type de jugement de primitivité en se servant du critère de « la domination technique du monde non humain »¹²¹.

En conséquence, toute société est dans l'histoire, et De Martino récuse énergiquement les notions de « peuples sans histoire » et de « peuples primitifs ». De même, il écarte l'explication par la continuité linéaire ou la filiation pour rendre compte de ressemblances entre deux cultures ou simplement deux phénomènes de deux cultures différentes. Il garde en effet de sa formation universitaire auprès de l'historien du christianisme antique Adolfo Omodeo l'idée de syncrétisme comme instrument d'analyse, et l'Italie de l'après-guerre et des années 1960 lui offre un champ d'étude extrêmement fertile : que disent aux observateurs venu du Nord industriel, capitaliste, en pleine mutation, les cultures minoritaires du Sud, « subalternes » selon l'expression de Gramsci, et leurs formes culturelles archaïques qui semblent anachroniques voire imperméables au temps ? Fort logiquement, mais c'était tout à fait nouveau à l'époque, il constitue des équipes pluridisciplinaires pour mener les enquêtes de terrain : historien des religions, sociologue, mais aussi photographe, cinéaste, linguiste, philologue, médiateur culturel, musicologue, et psychiatre l'accompagneront ainsi dans les Pouilles pour étudier le tarentisme. De 1958 à 1961 sont ainsi publiés successivement *Morte e pianto rituale nel mondo antico : dal lamento pagano al pianto di Maria* – sur lequel Pasolini s'appuiera

¹²¹ A. GOUSSOT, *La démarche anthropologique de Ernesto de Martino*, <http://geza.roheim.pagespro-orange.fr/html/goussot.htm>, consulté le 1 octobre 2014.

pour la collection et traduction de chants funèbres intégrés au *Canzonere* – ainsi que *Sud e magia* et *La terra del rimorso*. Ces trois œuvres majeures, qu’il est convenu d’appeler la trilogie méridionale, paraissent en Italie entre 1958 et 1961 et en France entre 1963 et 1971 ¹²².

De Martino montre que l’efficacité des rituels observés – principalement le tarentisme – ne se réduit pas à la simple question de la croyance, et ne s’éclaire ni par un saut dans l’irrationnel ni par le recours à une dimension sacrée transcendante. Pour De Martino comme pour Pasolini, ces survivances illustrent la persistance de la lutte des classes à travers l’histoire, lutte qui peut affecter autant l’individu que les groupes. Le mécanisme du rituel est le suivant. Lorsqu’une personne ou une classe opprimée perçoit le risque de se désagréger ou de disparaître dans le monde qui l’entoure, elle perd pied et entre dans ce qu’il nomme une « crise de la présence ». L’anachronisme est alors en soi thérapeutique : il coupe de son monde culturel et historique le sujet absent à lui-même pour le placer dans un autre temps, hors de son histoire. Le lien historique et social anxiogène et pour une part destructeur est mis entre parenthèses, puis le rituel prend en charge la crise individuelle de manière institutionnelle. Ce dispositif permet la reconstitution progressive de la personne, en réitérant l’expression collective et symbolique d’une mémoire historique socialement partagée, c’est-à-dire en lui permettant une réintégration dans un projet communautaire d’être au monde. Pour De Martino, les sociétés, avec leurs hantises de la chute et leurs mises en scènes d’apocalypses, connaissent des phénomènes analogues ¹²³.

Le militant marxiste y reconnaît une dialectique puissante : de toute évidence, ces « survivances » archaïques maintiennent les paysans dans leur condition d’asservissement, mais dans un même geste elles leur permettent de résister à une volonté d’hégémonie culturelle comme celle venue du Nord industriel. L’analogie entre le Sud de l’Italie et les pays colonisés sur d’autres continents est patente. L’intérêt ethnologique de De Martino se déplace alors du côté du Tiers Monde, et Pasolini suivra un itinéraire comparable d’*Accattone* (1961) aux *Notes pour un film sur l’Inde* (1968), aux *Carnets pour une Orestie Africaine* (réalisé en 1968-69), et aux *Murs de Sanaa* (réalisé en 1970).

Et pour Pasolini, le problème majeur affectant l’Italie des années 1960 est bien, en effet, le choc subi par une Italie archaïque, paysanne, sous-prolétarienne et moyenâgeuse, soudain

¹²² E. DE MARTINO, *Le monde magique*, Paris, Marabout, 1971 (paru en Italie chez Einaudi en 1948) ; E. DE MARTINO, *Italie du Sud et magie*, Paris, Gallimard, 1963 (Feltrinelli, 1959) ; E. DE MARTINO, *La Terre du remords : « la Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud »*, Paris, Gallimard, 1966 (Il Saggiatore, 1961). Il est alors l’ethnologue le plus traduit en français, mais cette présence éditoriale centrale et exceptionnellement dense est tout aussi éphémère. Daniel Fabre attribue cette non rencontre à la fois au caractère inclassable, inassimilable, des travaux de De Martino et aux circonstances particulières d’une ethnologie française alors dominée par Lévi-Strauss et avec laquelle il n’entrera pas en débat. Voir D. FABRE, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L’Homme*, 1999, vol. 39, n° 151, p. 207-236.

¹²³ Voir P. CORDIER, « Historicisation, déshistoricisation : relire Ernesto De Martino », *op. cit.*

confrontée au néo-capitalisme industriel milanais. Sa situation est comparable à celle de l’Afrique où Pasolini effectuera plusieurs voyages dans ces années-là. Le Nigeria par exemple est à ses yeux un énorme sous-prolétariat en train de se dissoudre dans le néo-capitalisme américain. A de multiples reprises comme dans cette interview accordée à Ambrosio Hammer, il soutient que l’Afrique en général connaît la concomitance de deux préhistoires :

« la préhistoire classique, celle des Égyptiens, des Assyriens, des Babyloniens, qui est restée telle quelle, et celle qui commence maintenant, parce que notre histoire est finie. Nous verrons une longue période de préhistoire, l’humanisme se dissoudra, sera supplanté par la mécanisation et la culture de masse, de la production et de la consommation et l’homme perdra ses caractéristiques humaines.

Hammer : personne n’a réussi à supprimer les poètes.

Pasolini : mais les poètes ne sont pas humains, ce sont *des brutes épaisses*. Les deux préhistoires sont horribles car elles sont la négation de l’humain. Le premier stade de la préhistoire est un stade d’immobilité. Maintenant, l’immobilité lèse et fait souffrir l’humain : les deux préhistoires sont très douces et en même temps il y a encore des cas de cannibalisme, de sacrifices humains, des états de terreur, terreur de la forêt, de la jungle. En revenant d’Afrique, je suis passé par Assise et j’ai traversé l’Italie du XIVe. J’ai parfaitement compris qu’elle est finie »¹²⁴.

Pasolini ne cessera d’affirmer et de consolider cette position. La société de consommation qui apparaît opère selon lui un véritable « génocide anthropologique » et la crise qu’elle génère est profonde et désespérante. Il fait, par contraste, l’éloge de la barbarie¹²⁵. Ces prises de positions sont bien connues. Des quatre courts métrages de *RoGoPag* dont la commande était justement d’illustrer « la fin du monde », c’est assurément celui de Pasolini le plus complexe et le plus intéressant car il montre justement la violence de la confrontation entre le monde capitaliste qui vient et la survivance angoissée, désespérée, d’une culture subalterne en train de disparaître. Le *magma* pasolinien, fait de heurts, ruptures, superpositions, décalages et fragments hétérogènes, en paraît la traduction stylistique naturelle.

De Martino observe que cette « fin du monde » est le plus souvent liée au traitement mythique et rituel de l’irruption de visiteurs puis de colonisateurs européens. Cet effondrement paralyse l’élan éthique fondamental – l’*ethos del trascendimento* – entendu par De Martino comme le facteur dynamique qui détermine le dépassement de la nature par la culture, dépassement jamais définitif puisqu’il procède de la nécessité anthropologique de conférer par la culture un sens aux situations historiques contingentes, changeantes, en elles-mêmes privées de sens. Dans *la fine del mondo*, De Martino tente de penser trois formes de l’expérience

¹²⁴ 5.3.63 settimo giorno, « tutti i nodi vengono al pettine », dibattito a cura di Ambrogio Hammer. Interventi di P.P. Pasolini, U. Gregoretti, R. Rossellini, A. Bini, F Berutti.

¹²⁵ voir par exemple J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p.92-94 : « Le mot barbarie –je l’avoue– est le mot que j’aime le plus au monde [...] dans la logique de mon éthique, parce que la barbarie est l’état qui précède la civilisation, notre civilisation [...]. En tout cas, plus elle est primitive, moins elle est ‘intéressée’, calculée, agressive, terroriste... »

apocalyptique dans leurs relations : les attentes millénaristes du Tiers Monde ; l'effondrement, dans le monde occidental, des valeurs attachées à une conception progressiste et finalisée de l'histoire ; et le messianisme chrétien au temps de son émergence. Il nomme « apocalypses culturelles » les apocalypses avec *eschaton*, religieuses ou non, à l'intérieur desquelles le thème de la fin est élaboré en respectant des codes préétablis¹²⁶. Une sortie laïque de la crise de la présence, individuelle ou collective, nécessite à ses yeux un *ethos del trascendimento*, une « éthique du dépassement », et c'est dans cette perspective que s'expliquent l'inquiétude de De Martino et celle de Pasolini devant la perte du sens du sacré dans les sociétés occidentales contemporaines.

Le sacré est entré en agonie et devant nous se dresse le problème suivant : comment l'homme peut-il survivre à la mort du sacré sans courir le risque de perdre – avec le sacré – l'accès aux valeurs de la culture humaine, ou de se laisser anéantir par la terreur d'une histoire dont la métahistoire mythique et rituelle ne dessine plus ni horizon ni perspective¹²⁷ ?

J'ai fait un film [*Il Vangelo*] où s'expose à travers un personnage toute ma nostalgie du mythique, de l'épique, du sacré¹²⁸.

En vérité, j'aurais pu refaire l'histoire du Christ en lui prêtant l'allure et les agissements d'un agitateur politique et social, et j'aurais eu – peut-être – le *nihil obstat* des marxistes officiels. Je ne l'ai pas fait parce qu'il est contre ma nature profonde de désacraliser les choses et les gens. Je tends au contraire à les resacraliser le plus possible¹²⁹.

Tout comme pour le substitut Di Gennaro, l'enjeu est existentiel, mais avec des prémisses opposées. En effet, la vision traditionnelle du sacrilège et la crainte de ses conséquences, supposaient la croyance en la possibilité d'une intervention de la divinité dans l'histoire humaine. Le christianisme antique et médiéval portait l'espoir de la Parousie et les grandes utopies du XIXe siècle en offrirent sinon des avatars du moins des variantes prometteuses. Mais pour De Martino comme pour Pasolini, marxistes bien peu orthodoxes sur ce point¹³⁰, l'histoire non seulement n'est gouvernée par aucune divinité, mais elle ne conduit

¹²⁶ De Martino distingue deux grandes familles d'apocalypses qui traversent l'Occident contemporain. Les apocalypses avec *eschaton* portent la promesse d'une libération, de l'avènement d'un temps nouveau après la disparition du monde connu, que ce soit la société sans classe marxiste, ou la Jérusalem nouvelle chrétienne. Les apocalypses sans *eschaton* mettent en scène la menace d'une crise sans issue.

¹²⁷ Cité par T. SUBINI, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, op. cit., p. 28 : « Il sacro è entrato in agonia e davanti a noi sta il problema di sopravvivere come uomini alla sua morte, senza correre il rischio di perdere – insieme al sacro – l'accesso ai valori culturali umani, o di lasciarci travolgere dal terrore di una storia cui non fa da orizzonte o da prospettiva la meta-storia mitico-rituale. »

¹²⁸ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 27.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁰ De Martino n'était pas apprécié au Parti Communiste Italien. Voir V.S. SEVERINO, « Ernesto de Martino nel PCI degli anni Cinquanta tra religione e politica culturale », *Studi Storici*, 2003, vol. 44, n° 2, p. 527-553.

nulle part. La vie ou les actions humaines peuvent recevoir un sens, toujours particulier et provisoire, dans la reconfiguration sans cesse réitérée d'éléments culturels hérités ou nouvellement importés. D'où le danger de l'uniformisation consumériste. Sur le premier carton en exergue de *La Ricotta*, Pasolini s'appuie sur le Nouveau Testament pour soutenir sa volonté de lucidité et son intransigeance :

Car il n'existe rien de caché qui ne doive se manifester ; et aucun événement ne se produit en secret mais pour se manifester. Si quelqu'un a des oreilles pour entendre, qu'il entende.

Évangile selon Saint Marc¹³¹

... et il balaya l'argent des banquiers et il renversa les banques, et aux vendeurs de colombes il dit : « emmenez tout ceci loin d'ici, et ne faites pas de la maison de mon père un marché. »

Évangile selon Saint Jean¹³²

Cet effort pour penser ou enregistrer la fin d'un monde, ce déplacement de l'intérêt vers les apocalypses et les eschatologies, avec ou sans *eschaton*, n'anime pas que les sciences humaines : la théologie catholique surtout dans la préparation et autour de Vatican II vit également ce qui, avec le recul, sera appelé le « tournant eschatologique » de sa théologie¹³³.

Inadéquation de la distinction sacré-profane : la critique de la théologie

Si dans les sociétés dites sécularisées de l'après-guerre, l'attente d'une fin ultime s'est émoussée ou a déjà disparu, l'aspiration à un monde meilleur demeure vivace et le rapport à l'avenir reste largement soumis à la pression de l'*eschaton*. Le colloque sur l'eschatologie contemporaine organisé à Paris par les jésuites du Centre Sèvres, prendra acte du déplacement opéré dans les dernières décennies : « il s'agit moins de scruter les mystères de la fin qu'éclairer notre lien à ce monde »¹³⁴. Et ce lien, en effet, pose problème.

Les catastrophes des totalitarismes du XXe siècle ont conduit une très grande majorité de théologiens chrétiens à tenter, diversement, de penser un lien au monde qui évite à la fois la tentation de la tour d'ivoire et les impasses meurtrières des théologies politiques classiques. Les

¹³¹ Mc 4, 22-23.

¹³² Jn 2, 15-16.

¹³³ voir par exemple J. DORE, *Le devenir de la théologie catholique mondiale depuis Vatican II : 1965-1999*, Paris, Beauchesne, 2000.

¹³⁴ RSR 84/1 et 84/2 (1996) *Le Dieu qui vient : regards sur l'eschatologie contemporaine*. Trente années séparent ce colloque de la période qui nous intéresse, mais l'eschatologie « contemporaine » dont il est question couvre en réalité tout le XXe siècle.

discours théologiques trop affirmatifs inspirent la méfiance, et le vieil antijudaïsme chrétien est muselé. L'aspiration à un monde meilleur est très forte et les engagements sincères et exigeants, mais beaucoup d'illusions sont tombées, et l'heure est à la critique, à la recherche : dès la clôture de Vatican II, est fondée la revue internationale *Concilium* qui poursuit la réflexion critique amorcée au Concile dans un esprit d'ouverture à toutes les questions et à toutes les cultures¹³⁵. Dans ce bouillonnement particulier, on peut repérer trois grandes familles de théologies pensant un rapport au monde qu'elles essaient de renouveler.

Une première famille conserve les grandes options de la théologie traditionnelle médiévale : l'histoire conduit vers le Règne, ce dernier étant déjà là –à travers l'Église– et pas encore là –ce qui en explique les imperfections–, l'Église est en position centrale, avec selon les auteurs un regard plus ou moins bienveillant et tolérant sur ce qui est à l'extérieur, mais le schéma fondamental reste identique et familier. Ces théologies classiques sont bien représentées sur tous les continents, et constituent le courant dominant et officiel jusqu'à Vatican II. Leur forte cohérence ne sera jamais contestée, mais elles reposent sur des bases qui semblent désormais avoir perdu leur pertinence.

Les théologies progressistes, apparemment à l'opposé, constituent une deuxième famille de pensées qui postulent également que l'humanité est en marche vers un terme qui verra l'avènement d'un monde meilleur, mais en concluent que toute avancée rapprochant de ce terme est un progrès dont elles essaient de discerner les nécessaires bénéfiques. Parmi elles, les « théologies de la sécularisation » en vogue au début des années 1960 voient ainsi dans

¹³⁵ *Concilium* est une revue internationale fondée en 1964 par Jean-Baptiste Metz, Anton van den Boogaard, Paul Brand, Yves Congar, Hans Küng, Karl Rahner, et Edward Schillebeeckx, conseillers en théologie à Vatican II. Ce dernier, en recentrant sa réflexion théologique et pastorale sur l'Incarnation, avait invité à lire les traces de la présence de Dieu dans la vie et l'histoire humaine, les « signes des temps », et préconisé « l'option préférentielle pour les pauvres » dans l'action comme dans la réflexion. *Concilium* souhaite participer à cette tâche et poursuivre le travail théologique amorcé au Concile. Chaque numéro traite donc un thème choisi en fonction de l'importance de ses enjeux dans le monde contemporain et fonde la réflexion théologique de préférence sur les Écritures et la Tradition des Pères. Les contributions viennent d'Afrique, d'Amérique du Nord et du Sud, d'Asie et d'Europe. Les auteurs des articles sont des spécialistes de toutes disciplines et confessions, théologiens ou non. Le comité de rédaction, international, se déplace dans le pays de son président, en 2015 Felix Wilfred, de l'Université de Madras, en Inde. *Concilium* paraît à ce jour en allemand, anglais, brésilien, espagnol et italien, langues auxquelles s'ajoutaient à l'origine le français et le néerlandais. L'édition française a paru jusqu'en 2001. Cette volonté d'ouverture, largement majoritaire pendant le Concile, rencontra rapidement une forte opposition, qui conduisit à la création d'une deuxième revue se réclamant du même Concile : *Communio*. Fondée en 1972 par un groupe de théologiens autour de Hans Urs von Balthasar, Joseph Ratzinger puis Jean Daniélou pour l'édition française à partir de 1975. Elle recueille rapidement de nombreux soutiens comme celui du mouvement *Comunione e Liberazione*. Parue à l'origine exclusivement en allemand et en italien, la revue aujourd'hui éditée en quatorze langues, est dirigée par Jean Robert Armogathe. Les contributions émanent de théologiens de renom comme Henri de Lubac, Werner Kasper, Joseph Ratzinger et Wolfhart Pannenberg (protestant), et de philosophes comme Jean-Luc Marion. Les objectifs de la revue sont présentés dans l'éditorial intitulé « *Communio* : un programme » et rédigé par Hans Urs von Balthasar. *Concilium* et *Communio* sont bien représentatives des deux pôles de la théologie post-conciliaire : une théologie critique avec *Concilium*, et une théologie plus confessante avec *Communio*.

l'effacement du sacré des structures politiques, sociales et culturelles le phénomène majeur caractéristique des sociétés modernes ; elles considèrent cet effacement comme une avancée bénéfique, car il permet l'autonomie des secteurs de la vie sociale, économique, culturelle, scientifique et politique qui n'avaient pas à être sacralisés pour être légitimes¹³⁶. Ces théologies apparaissaient ainsi comme parmi les mieux à même de concilier la foi et le monde moderne et suscitent un certain engouement en Europe et en Amérique du Nord. Mais les critiques ne tardent pas. D'une part, la réalité même d'un effacement du sacré est mise en doute : y a-t-il véritablement perte du sacré ou déplacement d'objet ? D'autre part leur position éveille la méfiance : si elles émanent d'une authentique volonté de concilier la foi chrétienne et le monde moderne, le concept central de « sécularisation » sur lequel elles s'appuient reste un héritage embarrassant de la théologie politique de Carl Schmitt. Mais surtout, la privatisation de la foi qu'elles entérinent ou même encouragent révolte nombre de catholiques notamment allemands qui, du fait de la passivité –réelle ou supposée– de Pie XII pendant la période nazie, ne peuvent imaginer un christianisme purement privé, désengagé des réalités économiques, sociales et politiques de son temps. « Une complicité latente s'est ainsi instaurée entre l'individualisme religieux et le refus de tout caractère social à la religion dans les états capitalistes ou socialistes » écrit Christian Duquoc en 1972. Dans les années 1970 en effet, ces théologies feront finalement l'objet de critiques émanant non pas tant des milieux intégristes qui leurs sont *a priori* opposés, que de théologiens divers et plutôt ouverts au monde moderne. Ces derniers leur reprochent d'avaliser un type de modernité qui par son rejet de toute expression de l'irrationnel, de tout aiguillon utopique, et de toute éthique autre que celle de la connaissance, est finalement totalement déshumanisé. Le nouveau rapport entre foi et société qu'elles prétendent concevoir risque de n'être finalement qu'un jeu conceptuel qui ne débouche sur aucune pratique. Il pourrait même constituer l'ébauche de la restauration paradoxale d'une nouvelle forme de chrétienté, par le recouvrement le plus large possible des vues et des intérêts de l'Église, des institutions politiques et de la société. Ces théologies font donc très rapidement l'objet de critiques sévères et nombreuses, notamment de la part de la troisième famille de pensées : les théologies de la libération qui, elles, ont toute la sympathie de Pasolini¹³⁷.

Ces théologies, dont les origines sont antérieures à Vatican II naissent d'abord d'une pratique, celles des « communautés de base » dans lesquelles sont engagés de très nombreux jésuites, dominicains et franciscains, et des prêtres espagnols, français et nord-américains. Les sciences sociales notamment marxistes qu'ils ont intégrées depuis les années 1950, leur fournissent de puissants outils d'analyse des mécanismes d'oppression dont ils sont témoins et contre lesquels ils luttent. Et en effet, si les théologies de la libération défendent les valeurs de la révolution Française –liberté, égalité, fraternité– leurs critiques du monde moderne sont

¹³⁶ Voir C. DUQUOC, *Ambiguïté des théologies de la sécularisation : essai critique*, J. Duculot, 1972.

¹³⁷ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, p.29

intransigeantes : l'émancipation initiée par les Lumières et l'essor de la civilisation industrielle capitaliste n'ont favorisé qu'un progrès économique et technologique aux conséquences néfastes voire catastrophiques pour les pauvres, conséquences qui, de plus, ne sont pour ainsi dire jamais sérieusement prises en compte. Sur ce point, les théologiens de la libération s'opposent radicalement aux progressistes européens. Leur foi dans le progrès de l'histoire amène ces derniers à considérer l'exclusion des pauvres sinon comme négligeable du moins comme accidentelle ou provisoire. Les théologiens de la libération appellent au contraire à faire du sort des pauvres et des opprimés le critère d'évaluation de tout « progrès » qu'il soit technologique, économique ou social. Leurs critiques les plus véhémentes visent des caractéristiques essentielles des sociétés modernes : le capitalisme, l'individualisme et la privatisation de la foi, le culte aveugle du progrès technique et du développement économique. La collusion entre l'Église institutionnelle et les classes dominantes est mainte fois dénoncée, et plus généralement, l'accord entre foi et raison scientifique moderne, entre foi et monde moderne, ainsi que l'identification implicite entre salut et progrès ou entre salut et émancipation, tout cela apparaît comme légitimation d'une oppression qui au contraire ne devrait cesser de scandaliser. L'Église de Rome, de par une tradition et des fonctionnements encore bien trop teintés d'autoritarisme et de dogmatisme, ne saurait constituer le « déjà là » du Règne à venir. Ces critiques furent d'autant plus implacables qu'elles étaient dégagées d'une expérience difficilement contestable et largement partagée sur tout le continent Sud-Américain. Il restait à les enraciner théologiquement. L'éclairage biblique allait pour ainsi dire de soi : sans surprise, le livre de l'Exode est le texte majeur commenté par les théologiens de la libération, savants ou simples membres des communautés de base également considérés comme théologiens puisque tout autant que les autres capables de réfléchir sur leur foi. Les aspects dogmatiques étaient plus complexes et plus techniques. De jeunes théologiens s'y attelèrent comme les frères Leonardo et Clodovis Boff, ainsi que Hugo Assmann, Pablo Richard, Jon Sobrino, Gustavo Gutierrez... Mais c'est un des fondateurs de *Concilium*, le catholique allemand Jean-Baptiste Metz qui, s'étant fait le relais européen de ces théologiens latino-américains, joua un rôle décisif pour la reconnaissance de ces théologies en Europe, auxquelles il apporta d'importantes clarifications. Son nom reste associé à la « réserve eschatologique », à la fois attitude et notion ancienne qu'il a réactivée.

La « réserve eschatologique » selon Jean-Baptiste Metz

L'apport des théologiens présents à Vatican II ou qui en sont directement héritiers sous-tend toute cette étude. Parmi eux, Jean Baptiste Metz occupe une place particulière, pour trois raisons principales : sa biographie, la convergence de sa théologie avec les choix de Pasolini, et le fait que ce dernier ne l'ayant vraisemblablement pas connu, leur proximité idéologique révèle moins une influence réciproque anecdotique qu'une sensibilité commune aux

mouvements de fond qui travaillent souterrainement la culture et dont les artistes, et peut-être certains mystiques et religieux, perçoivent les craquements.

Jean Baptiste Metz naît en 1928, à Auerbach dans le Palatinat rhénan. Formé à Bamberg et à Innsbruck, il est docteur en philosophie en 1952, ordonné prêtre en 1954, et docteur en théologie en 1961. De 1963 à 1993, il enseigne la théologie fondamentale à la Westfälische Wilhelms-Universität de Münster et participe à la fondation de la revue internationale de théologie *Concilium* en 1965. De 1968 à 1973, il est consultant au Secrétariat pour les incroyants du Vatican. Conseiller au Synode des évêques d'Allemagne Fédérale de 1971 à 1975, il est le principal rédacteur du document de clôture intitulé *Notre espérance*. En 1994, il est docteur *honoris causa* de l'Université de Vienne, et en 2009 de la Jesuit School of Theology à Berkeley.

Son rayonnement est considérable en Amérique Latine et dans le Tiers Monde travaillé par les théologies de la libération dont il constitue une référence majeure et qu'inversement il a écoutées toute sa vie. Pour autant, la réception de sa pensée en France reste confidentielle et ne dépasse guère les milieux théologiques. Seuls cinq de ses ouvrages ont été traduits en français, publiés respectivement en 1971, 1979, 1981, 2009 et 2012, contre une trentaine en italien entre 1966 et 2013. Rien ne laisse penser que Pasolini ait eu connaissance de ces écrits, et même si ce fut le cas, par exemple par l'intermédiaire de ses amis de la Pro Civitate Cristiana d'Assise, cette rencontre n'avait pas encore pu avoir lieu lorsqu'il tourna *La Ricotta* puis le *Vangelo*.

Nous nous appuyerons principalement sur deux ouvrages de Jean Baptiste Metz : *La foi dans l'histoire et la société* et *Memoria passionis*. Le premier est paru en Allemagne en 1977, en Italie en 1978 et en France en 1979. Metz reprend les thèses avancées dans *Pour une théologie du monde* (paru en Allemagne en 1968, en Italie en 1969, en France en 1971) et répond à un certain nombre d'objections. Dans le deuxième, *Memoria passionis*, paru en français en 2009, il poursuit sur cette ligne et fait le bilan de quelque trente ans de réflexion. C'est à ce jour son dernier grand ouvrage.

LES GRANDES LIGNES DE LA THÉOLOGIE DE JEAN BAPTISTE METZ

Comme Pasolini, Metz refuse de séparer la pensée théologique de la vie, en particulier de la vie politique. Après Auschwitz, une théologie abstraite qui ne se préoccuperait que dans un second temps des conséquences pratiques de ses affirmations, une église qui se penserait comme extérieure voire étrangère à la société, une foi purement privée qui ne se soucierait pas de son impact social ni politique, tout cela serait au yeux de Metz inacceptable. Et le simple engagement individuel des croyants ne suffit pas à évacuer la responsabilité politique de l'Église : cette dernière doit s'engager efficacement aux côtés de ceux qui souffrent en vue de leur faire justice, et donc prendre position, depuis ce point de vue, dans les débats de société.

Pour Jean Baptiste Metz, cette attention aux victimes ne provoque pas seulement un rééquilibrage, une correction de perspective : elle est l'exigence fondamentale de la pratique chrétienne, et le lieu par excellence de la théologie. D'où sa volonté d'élaborer une « théologie fondamentale pratique ». C'est la première caractéristique majeure de sa pensée.

Metz chercha donc à développer une « théologie politique » qui tirât véritablement les leçons des crimes et horreurs du passé. Sa critique fut mal accueillie par le « milieu catholique » allemand, qui d'une part restait très attaché à ses traditions ¹³⁸ et d'autre part se montra d'autant plus méfiant que le concept de « théologie politique » évoquait les travaux de Carl Schmitt de sinistre mémoire. Il fallait donc commencer par s'en démarquer, ce que fit Jean Baptiste Metz très tôt et sans aucune ambiguïté : à juste titre, il est aujourd'hui considéré comme fondateur de la « nouvelle théologie politique », justement par opposition à celle de Schmitt ¹³⁹.

Il retira également de l'horreur de la période nazie l'interdiction absolue de toute forme d'antisémitisme et d'antijudaïsme. Comme nombre de théologiens de sa génération, il se tourna vers la tradition juive comme source du christianisme vivante, précieuse et toujours féconde. Implicitement ou explicitement, sa théologie fut nourrie de valeurs, de notions et de visions du monde héritées du judaïsme au point que l'article que l'hebdomadaire allemand *Die Zeit* lui consacra pour ses 80 ans s'intitulait « Jésus était juif ¹⁴⁰ ». Jean Baptiste Metz rappela que les racines intellectuelles de l'Europe sont doubles. Elles se trouvent non seulement dans l'héritage grec, conceptuel, sur lequel s'est édifié le christianisme, mais aussi dans l'héritage juif, spirituel et oriental, dont l'oubli voire la négation a précipité l'Europe vers la catastrophe. Durcissant le trait non sans une certaine provocation, il opposa même Athènes à Jérusalem : là où Athènes conçoit des modèles intemporels et anhistoriques, Jérusalem fait mémoire des victimes dans l'histoire et demande des comptes quant au sort des innocents. Pendant des décennies, Jean Baptiste Metz s'éleva contre la propension de l'Église à s'intéresser davantage à la rédemption et au pardon des coupables qu'aux innocents qui ont souffert ou souffrent encore et à la justice qui leur est due. Selon lui, cette propension de l'Église tient à une division et une mise à l'écart opérées dans le christianisme même et constituant à ses yeux une véritable hérésie.

¹³⁸ T.R. PETER, *Johann Baptist Metz, op. cit.*, p.12.

¹³⁹ Voir G. CHENARD, « METZ, Johannes Baptist, La foi dans l'histoire et la société. Essai de théologie fondamentale pratique », *Laval théologique et philosophique*, vol. 37, n° 2, 1981 (recension) ; P.-Y. MATERNE, « La réception de la théologie politique de Jean Baptiste Metz », *Laval théologique et philosophique*, vol. 63, n° 2, 2007, p. 275 ; J.-L. SOULETIE, « Le statut contemporain du théologico-politique : Une permanence petersonienne de J.B. Metz à J. Milbank ? », *Laval théologique et philosophique*, vol. 63, n° 2, 2007 ; B.M. ROQUE, « Réception et interprétation de la théologie politique de JB Metz », *Laval théologique et philosophique*, vol. 63, n° 2, 2007 ; J.-L. SOULETIE, « La théologie politique et le combat contre la pauvreté », *Transversalités*, N° 111, n° 3, 1^{er} octobre 2009, p. 105-114 ; B.-M. ROQUE, « Mais que fait la ... théologie politique ? », *Transversalités*, vol. 123, n° 3, 2012, p. 7-25 ; P.-Y. MATERNE, « La théologie politique. De la sécularisation à la déprivatisation de la religion », *Droits*, n° 60, n° 2, 9 septembre 2015, p. 69-78 etc.

¹⁴⁰ <http://www.zeit.de/2008/32/Johann-Baptist-Metz>, consulté le 5 août 2008.

Comme Pasolini en Italie, Metz refusa d'assimiler l'*eschaton* à l'idéal bourgeois de confort et de prospérité auquel tend la société ouest-allemande de l'après-guerre.

Une religion fondée sur la Bible rend-elle en ce sens heureux ? Offre-t-elle une réconciliation confortable avec soi-même, une intériorisation de notre soi sans peur ni protestation, un savoir sur nous-mêmes sans aucun manque ? Répond-elle à nos questions ? Exauce-t-elle les vœux, au moins les plus chers ? J'en doute ¹⁴¹.

Sa critique était tout à la fois théologique et politique. Après la guerre en effet, la République Fédérale d'Allemagne s'engagea sur la voie d'une « normalisation » de la société, au prix d'une certaine amnésie que Jean Baptiste Metz dénonça très régulièrement. Les églises se positionnèrent. Elles soutinrent généralement les partis chrétiens émergents (CDU/CSU). Ces derniers, au départ assez critiques envers la société de compromis voire de compromission qui se dessinait, abandonnèrent rapidement toute velléité de subversion, de sorte que dès les années 1960 et tout au long des cinq décennies qui suivirent, Jean Baptiste Metz dénonça sans relâche ce qu'il nommait « l'intronisation secrète du sujet bourgeois dans la théologie ¹⁴² ». Il y consacra de nombreux écrits, conférences et interventions auprès des publics les plus divers.

Pour Metz, une religion authentiquement chrétienne, qui cherche donc réellement à actualiser « l'écart évangélique » dont elle témoigne, est nécessairement décalée : pas plus aujourd'hui qu'il y a deux mille ans, le Christ du Nouveau Testament ne vient répondre aux désirs politiques ou privés des hommes. Il déçoit et en meurt. Metz développa ainsi une théologie du « contretemps », selon l'expression paulinienne, ou d'une « asynchronie productive » (*produktive Ungleichzeitigkeit*) selon l'expression d'Ernst Bloch. Il reconnut la force de l'espérance, et partagea avec les marxistes l'attention aux pauvres, la critique du temps présent, la conscience de la persistance du passé, et l'espoir d'un avenir délivré de toute oppression. S'appuyant sur ce sentiment somme toute assez traditionnel, Jean Baptiste Metz formula en ces termes le renversement de la perspective classique :

« [La théologie] ne peut plus se développer comme un simple système fondateur sans sujet. Elle ne peut se fixer par elle-même à l'avance son contenu ni calculer systématiquement d'entrée de jeu la dureté de l'épreuve et la difficulté de l'exigence. Son champ de vérification est en dehors d'un système théologique conçu d'avance. Il est « défini » par la situation socio-historique avec toutes ses contradictions et ses souffrances. Cette théologie demeure de bout en bout liée à une praxis qui s'oppose à toutes les tentatives de conditionnement social radical par la religion, ou de construction théorique

¹⁴¹ Johann Baptist Metz, Tiemo Rainer Peters, *Gottespassion, zur Ordenexistenz heute*, Freiburg im Breisgau, 1991, p. 33, cité par Tiemo Rainer Peters, *Johann Baptist Metz, Theologie des vermissten Gottes*, Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, 1998, p. 21.

¹⁴² J.B. METZ, *La foi dans l'histoire et dans la société : essai de théologie fondamentale pratique*, traduit par P. Corset et J.-L. Schlegel, Paris, Éditions du Cerf, 1979, p. 45-66.

abstraite : elle est liée à la praxis de la foi dans sa double structure mystique et politique¹⁴³ ».

Comme Pasolini enfin, Metz n'accordait pas à la rationalité, fût-elle philosophique ou théologique, une confiance aveugle : il ne croyait pas plus à la capacité de la raison à contenir les excès humains, qu'il n'aspirait à la victoire de l'ordre sur le chaos – cette victoire pour laquelle Carl Schmitt avait cherché une garantie politique¹⁴⁴. Il souligna d'abord que si la métaphysique peut permettre de définir et, dans une certaine mesure, de fixer l'identité chrétienne comme aux premiers siècles du christianisme, elle ne peut être posée comme principe d'ordre social ou politique sans ouvrir la voie à une forme ou une autre de totalitarisme. D'un autre côté, une église ne peut ni être indifférente ou étrangère aux problèmes de son temps et produire un discours théologique à part, ni fusionner avec la société ou une partie de la société, ni soumettre la société à son ordre. L'Église catholique en laquelle se reconnaît Jean Baptiste Metz se doit donc de prendre part aux débats des sociétés qui la portent, mais avec une « réserve », liée à sa dimension eschatologique, qui reste désormais associée à son nom.

LA RESERVE ESCHATOLOGIQUE

Cette « réserve eschatologique » joua d'abord dans la pensée de Jean Baptiste Metz le rôle d'un simple garde-fou. Mais très vite, il en fit bien plus qu'un outil de régulation et chercha à l'élaborer en catégorie théologique à part entière.

Toute puissance d'achèvement, de réconciliation et de paix que présupposent la liberté humaine et ses conflits, est, dans ce souvenir, réservé à Dieu.

Du souvenir de cette « réserve eschatologique », l'Église peut et doit tirer sa force critique face à tous les systèmes totalitaires de domination et à toutes les idéologies d'une émancipation linéaire et unidimensionnelle¹⁴⁵.

Finalement, l'histoire de la liberté qui a perdu ce souvenir eschatologique devient histoire de l'émancipation, non dialectique et dans une certaine mesure abstraite où les nouveaux conflits et les catastrophes de la liberté conquise apparaissent négligeables [...] ¹⁴⁶.

Si on considère le lien entre la *memoria passionis* chrétienne et la vie politique, on voit que dans la mémoire de cette souffrance Dieu apparaît dans sa liberté eschatologique comme sujet et sens de l'histoire prise dans son ensemble. Ce qui veut dire tout d'abord que, pour cette *memoria*, il n'existe pas un sujet politiquement identifiable de l'histoire

¹⁴³ *Ibid.*, p 28.

¹⁴⁴ Il ne partage donc pas l'optimisme de théologiens comme Barth ou Bultmann, et, si les théologies fondamentales de la croix dans la mouvance de Moltmann ont toute sa sympathie, elles restent assez peu opératoires et ne peuvent le convaincre totalement.

¹⁴⁵ J.B. METZ, *La foi dans l'histoire et dans la société*, op. cit., p. 110-111.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

universelle. Pour le dire sous une forme extrêmement brève, le sens et le but de toute l'histoire sont au contraire sous la réserve eschatologique de Dieu. [...] Chaque fois qu'un parti, une race, une nation ou une Église [...] tentent de se constituer et de s'affirmer comme sujet, la *memoria* chrétienne doit s'opposer à cette tentative et la démasquer comme idolâtrie politique [...] ¹⁴⁷.

Jean Baptiste Metz souligne là une faiblesse du discours théologique encore dominant après guerre : le risque d'un oubli de l'aiguillon apocalyptique du discours chrétien. Sa critique porte à plusieurs niveaux. La conception du salut comme réconciliation universelle conduit à l'apathie et à la justification de tout ordre politique et social qui peut être maintenu tel quel. L'oubli des souffrants conduit à une religion de vainqueurs qui se focalise sur une histoire déjà réconciliée. Les victimes, contemporaines ou passées, sont au contraire le signe et l'aiguillon qui rappellent que la réconciliation n'est pas achevée ¹⁴⁸. En effet, il existe toujours un écart entre un monde idéal, sous le Règne de Dieu, et un modèle politique précis ; le maintien de cet écart est nécessaire à l'humanisation du monde et pour éviter une action pratique mortifère. Toute réalisation politique humaine est temporaire et imparfaite. La distinction entre le monde et le Royaume de Dieu est assumée dans l'Incarnation, à condition d'éviter toute forme de monophysisme qui absorberait l'un des deux termes en l'autre. L'Incarnation, telle qu'elle a été formulée par les Conciles des premiers siècles et relue à Vatican II, ne dissout pas l'humain dans la *divinité* de Jésus, mais maintient intacte la distinction biblique fondamentale entre humain et divin : la formule canonique « d'union hypostatique » ne résorbe pas l'altérité en Dieu et ne dégrade pas la nature humaine en un pis-aller transitoire ; au contraire elle fournit la garantie divine de sa dignité. L'événement de l'Incarnation n'inaugure aucunement un processus d'élimination ou de sortie du monde, mais amène le rapport entre Dieu et le monde à son accomplissement, de sorte que le christianisme n'implique pas une opposition plus ou moins hostile au monde mais une prise en compte réelle et une valorisation de l'autonomie de ce monde ¹⁴⁹.

Ainsi, la théologie politique de Metz ne consiste pas en l'élaboration d'un programme ou en la formulation de préceptes précis et opératoires – ce qui lui a souvent été imputé comme une faiblesse de sa pensée – mais par la mise en œuvre de la « réserve eschatologique » qui détermine tant la condition du croyant que le discours religieux au sens large, et traverse les trois catégories majeures de la pensée de Jean Baptiste Metz : le souvenir, le récit et la solidarité ¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ J.-L. SOULETIE, « Le statut contemporain du théologico-politique: Une permanence petersonienne de JB Metz à J. Milbank? », *op. cit.*

¹⁵⁰ J.B. METZ, *La foi dans l'histoire et dans la société*, *op. cit.*, p. 207-264.

La memoria : un souvenir dangereux

Voici la thèse qui pourrait servir de base théologique à notre thème : l'Église doit se définir et s'attester comme celle qui témoigne et transmet publiquement un souvenir dangereux de liberté dans les « systèmes » de notre société émancipatrice. Cette thèse s'appuie sur la *memoria* comme forme fondamentale d'expression de la foi chrétienne, et sur l'importance centrale et spécifique de la liberté dans cette foi. Dans la foi, les chrétiens accomplissent la *memoria passionis, mortis et resurrectionis Jesu Christi* ; croyants, ils se souviennent du testament de son amour : la domination de Dieu parmi les hommes y apparaît précisément du fait que la domination entre hommes y est d'entrée de jeu écartée, que Jésus s'est reconnu lui-même dans les gens obscurs, les exclus, les opprimés, et qu'il annonçait ainsi cette domination de Dieu à venir comme force libératrice d'un amour sans réserve. Cette *memoria Jesu Christi* n'est pas un souvenir qui dispense illusoirement des risques de l'avenir. Elle n'est pas une valeur bourgeoise opposée à l'espérance. Au contraire, elle anticipe dans une certaine mesure sur l'avenir, comme avenir des gens sans espérance, des gens déchus et opprimés. Elle est alors un souvenir dangereux et libérant, qui presse le présent et le met en question, parce qu'il ne fait pas se souvenir de quelque avenir radieux, mais justement de cet avenir-là et parce qu'il astreint les croyants à se transformer constamment eux-mêmes pour rendre justice à cet avenir-là ¹⁵¹.

Et Metz n'aura de cesse de rappeler que la religion inventée par le sujet bourgeois, majeur, autonome « sert en quelque sorte d'ornement et de coulisse aux célébrations bourgeoises de la vie ¹⁵² » et que le dogme chrétien en tant que souvenir dangereux fait éclater cette religion fallacieuse. Sa nouvelle théologie politique n'en appelle ni à la prudence ni à l'intransigeance, mais interprète au contraire le dogme chrétien comme « mémoire dangereuse de la liberté, critico-libératrice dans le processus de l'émancipation, de la sécularisation et de la rationalisation moderne ¹⁵³ ».

Cette mémoire-là nomme chacun, n'omet personne, et n'inscrit personne par pertes et profits. Elle s'origine dans la *memoria passionis, mortis et resurrectionis Jesu Christi*, et sa puissance est proprement eschatologique.

[...] Cette *memoria* montre sa force déterminante. Ce n'est pas le saut total dans l'existence eschatologique de l'homme nouveau, mais la réflexion sur la souffrance humaine concrète qui est le point de départ pour proclamer la vie nouvelle, digne d'être vécue, annoncée dans la résurrection de Jésus. Issu de la mémoire de la souffrance, un savoir de l'avenir grandit, qui ne signifie pas une anticipation vide, mais qui part de la création nouvelle de l'homme expérimentée dans le Christ, à la recherche des formes de vies plus humaines.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵² *Ibid.*, p. 51.

¹⁵³ *Ibid.* Le thème sera repris et développé largement trente ans plus tard dans J.B. METZ, *Memoria passionis : un souvenir provocant dans une société pluraliste*, Paris, Éd. du Cerf, 2009.

La *memoria* chrétienne insiste sur le fait que l'histoire des souffrances humaines n'appartient pas seulement à la préhistoire de la liberté : elle est et demeure un moment intrinsèque de l'histoire de la liberté¹⁵⁴.

Nécessité du récit

Ce souvenir a donc nécessairement la structure du récit. Son élaboration met en cause un souvenir déduit à partir de la représentation d'une idée abstraite de la conscience de soi [...] à l'unité abstraite du sujet phénoménologique, il donne pour fondement une conscience tissée dans des histoires, qui s'explicitent dans des récits, et qui indique, dans le retour de l'historicité de la conscience à une conscience en histoires, un primat cognitif du souvenir raconté¹⁵⁵.

Il n'y a pas d'expérience originaire saisissable sur laquelle appuyer des certitudes : ni l'expérience du divin elle-même, ni une représentation indépendante de toute culture, ni un discours indépassable, ni la vie de Jésus reconstituée par les méthodes historiques par exemple. L'expérience fondatrice est toujours médiatisée, informée par une interprétation, et n'advient que comme récit.

On ne peut prouver et reconstruire à priori la force critique et libératrice de ces histoires (chrétiennes). Il faut les rencontrer, les écouter et si possible les raconter plus loin. N'existe-t-il pas aujourd'hui [...] bien des conteurs d'histoires qui nous apprennent ce que pourraient être aujourd'hui des histoires : pas seulement des créations artificielles, arbitraires, à caractère privé, mais des récits exerçant une influence publique et, dans une certaine mesure, une mise en question critique à l'égard de la société ? Les histoires de Jésus peuvent-elles être ainsi répétées aujourd'hui et prolongées d'une manière apocryphe¹⁵⁶ ?

Ainsi la théologie fondamentale pratique de Jean Baptiste Metz est nécessairement narrative. Elle rencontre une anthropologie qui comprend la construction du sujet comme mise en présence de l'autre dans le récit. Elle rencontre les positions intellectuelles, politiques et artistiques de Pasolini. Elle rejoint enfin des théologies en débat à Vatican II.

En effet, parce que les évêques et les théologiens sud-américains et africains étaient présents pour la première fois à un Concile, et parce que ce Concile était œcuménique, le discours théologique, sans toucher à la doctrine, changea de position : il passa d'une approche métaphysique de l'Incarnation, formulée à travers une argumentation précise et sophistiquée, vers une compréhension de cette même Incarnation du point de vue historique, à travers une formulation narrative polyphonique.

¹⁵⁴ J.B. METZ, *La foi dans l'histoire et dans la société*, op. cit., p. 132.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 237.

En face d'un christianisme transcendantal et idéaliste, incapable d'influencer les situations et les sociétés, Jean Baptiste Metz plaide pour un christianisme narratif et pratique dans lequel prenne place l'expression du peuple à travers les symboles, les récits et la mémoire collective qui en constituent la culture.

Dans la conception narrative du salut chrétien, l'histoire et les histoires, l'unique histoire du salut et les nombreuses histoires de salut et de notre salut se rencontrent et se confondent sans se limiter mutuellement ¹⁵⁷.

Les histoires individuelles sont en rapport avec l'histoire du salut qui, à son tour, intègre les histoires personnelles. Tout homme est appelé à devenir sujet, non à disparaître. Cette mémoire des vaincus doit donc s'étendre et englober les morts passés, les empêchant de disparaître. Les perdants du passé, pour participer au salut à venir, ne doivent pas être perdus ou passer par pertes et profits. Leur souvenir est la figure de l'espérance eschatologique, élaborée dans ses médiations historiques et sociales ¹⁵⁸.

Nécessité de la solidarité

La nouvelle théologie politique de Jean Baptiste Metz ne se justifie donc pas par une nouvelle métathéorie transcendantale et idéaliste dont il connaît les risques, mais par un retour aux sujets et à leurs praxis :

La foi des chrétiens est une praxis dans l'histoire et dans la société, qui se comprend comme espérance solidaire dans le Dieu de Jésus en tant que Dieu des vivants et des morts, qui les appelle tous à être sujets devant sa face ¹⁵⁹.

L'universalité de ce « devenir sujet » et donc la pertinence de la théologie et de la pratique chrétienne, se vérifie dans le sort réservé aux sujets non majeurs, opprimés, pauvres, insignifiants. A une écriture de l'histoire du seul point de vue des vainqueurs, qu'il récuse, il n'oppose pas simplement une histoire inversée et réécrite du point de vue des vaincus – comme le réclament aujourd'hui, en Italie, d'encombrants fascistes ¹⁶⁰ – mais une mémoire des pauvres, des opprimés, des insignifiants, de tous des sujets considérés comme non majeurs et impuissants.

Dans ce contexte, le souvenir a une signification centrale, fondatrice au point de vue théologique en tant que solidarité avec le passé, solidarité avec les morts et les vaincus,

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶⁰ C. BÉRARD et S. PICAS, « La Duce Vita », <http://www.lemonde.fr/laducevita/#/prehome>, consulté le 8 décembre 2016

dans le souvenir, solidarité qui brise le joug d'une histoire comprise de manière évolutionniste ou dialectique comme histoire des vainqueurs ¹⁶¹.

La réserve que Jean Baptiste Metz place au cœur de la pensée et de la vie chrétienne n'en constitue pas seulement un indispensable outil de régulation, elle est fondée théologiquement, et sa portée est eschatologique puisqu'elle maintient ouverts l'esprit et le temps humain. L'injustice, la présence de ceux qui souffrent, la mémoire des perdants, sont signes de l'inachèvement des temps quelles que soient les actions humanisantes de telles personnes, de telles structures humaines. Entre la promesse et sa réalisation, entre la Pâque du Christ et la fin des temps, entre la Passion et la Résurrection du Christ lui-même, un temps est ouvert : le temps de l'entre deux, le temps du monde. « Dans ce temps, la Rédemption, bien plus que le triomphe suspect ou amer des vainqueurs, établit une solidarité vers l'avant avec les générations à venir et vers l'arrière avec ceux que la mort a rendus muets et perdus dans l'oubli ¹⁶² ». Un temps suspendu donc, où ne se dresse aucun héros supplémentaire : le temps des peuples, le temps des figurants.

La « réserve eschatologique » détermine le rapport au monde que Jean-Baptiste Metz défend. Elle constitue à ses yeux une véritable arme contre les théologies politiques à tendance totalitaires comme celle de Carl Schmitt à laquelle il s'est constamment opposé, ou contre le traditionalisme français qu'il a vigoureusement critiqué. Elle interdit en effet toute confusion entre l'Église et *a fortiori* un régime politique et le Royaume, entre le salut et toute forme de progrès historique etc., chacun de ces rapports étant à penser et réélaborer sans cesse. Cette réserve critique génère un paradoxe : la conscience aigüe du danger de l'impatience, de toute velléité de se substituer à Dieu et d'accélérer le temps de l'accomplissement ; et la conscience tout aussi aigüe de l'urgence de soulager les souffrances des pauvres, des exclus, des opprimés et de ne pas les négliger ou les oublier dans l'euphorie de la marche vers le Règne.

La notion est ancienne. Paul Beauchamp le bibliste et Gérard D. Guyon comme historien de l'Empire romain, en présentent les origines de manière très éclairante. L'espérance qui traverse tout l'Ancien Testament porte sur un rapport heureux et juste avec une Terre transformée. L'eschatologie se développe pendant l'Exil, et l'apocalyptique comme genre littéraire plus tard, pendant la période hellénistique. L'apocalyptique opère alors un élargissement maximal des deux étapes du devenir du monde : son renouvellement radicalisé suppose la disparition du premier monde, et au plan individuel, celui qui entre en possession du

¹⁶¹ J.B. METZ, *La foi dans l'histoire et dans la société*, op. cit., p. 207.

¹⁶² G. CHENARD, « METZ, Johannes Baptist, La foi dans l'histoire et la société. Essai de théologie fondamentale pratique », *Laval théologique et philosophique*, 1981, vol. 37, n° 2.

monde nouveau aura dû traverser la mort¹⁶³. Chez les premiers chrétiens, le courant apocalyptique et le Livre de l'Apocalypse de Jean au IIe siècle, posent l'Empire romain comme personnification de l'Antéchrist, et Néron comme la Bête renaissante¹⁶⁴. Au IIe siècle, et plus particulièrement en Orient, on cherche à calculer l'année de la Parousie et du Jugement dernier en décryptant les signes avant-coureurs de la fin des temps et de l'apparition de l'Antéchrist, perçue comme imminente. Lorsque Constantin impose un Empire chrétien, l'identification pure et simple entre pouvoir politique et Antéchrist se déplace, et c'est la chute de l'Empire romain lui-même qui devient figure de l'Antéchrist. La démythisation du pouvoir opérée néanmoins par l'attente du Messie et de l'*eschaton*, subsistera, relayée et soulignée dans le monachisme beaucoup plus que par l'épiscopat plus enclin à installer une chrétienté et à souligner l'accomplissement des espérances par l'Église. La « réserve eschatologique » désigne l'écart persistant entre le monde actuel et son accomplissement, accomplissement effectué par Dieu seul, et dont nous ne connaissons, en dépit de toute spéculation, ni le jour ni l'heure. Elle se traduit par une attitude de réserve critique face à toute institution religieuse ou politique prétendant installer ici et maintenant le Royaume promis. Toute volonté d'accélérer l'advenue de la fin des temps et l'avènement du Règne de justice et de paix, doit être examinée avec la même réserve critique.

Dans la Bible, l'expression de « réserve eschatologique » n'apparaît naturellement pas, mais sa nécessité est constamment réaffirmée. L'espérance de la fin des temps ne justifie aucunement le comblement de l'écart entre la Promesse et sa réalisation qui constitue la racine de l'idolâtrie, que celle-ci consiste en la fabrication d'idoles à vénérer lorsque Dieu tarde à se manifester¹⁶⁵, en images ou systèmes de pensées qui prétendraient anticiper la Vision béatifique en offrant une image de Dieu juste et sans écart avec son modèle, ou encore en systèmes politiques accélérant ou réalisant la venue du Règne de Dieu. A cet égard, le blasphème en est très proche.

Blasphème et idolâtrie : péchés d'impatience plus encore que d'irrévérence

Dans la Bible, le blasphème peut consister soit en la fabrication ou l'adoration d'images interdites, soit dans la transgression du double interdit de prononcer le Nom divin¹⁶⁶ et de

¹⁶³ Voir P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. Tome II. Accomplir les Ecritures*, Paris, Seuil, 1990 et P. BEAUCHAMP, « La Bible, livre d'espérance », 1994, vol. 381, n° 1-2, p. 69-78 ; G.D. GUYON, « Eschatologie et politique (Ier-III ème siècles) », *Cuadernos de historia del derecho*, 2001, n° 8, p. 11.

¹⁶⁴ G.D. GUYON, « Eschatologie et politique (Ier-IIIème siècles). », *Cuadernos de historia del derecho*, 2001, n° 8, p. 11.

¹⁶⁵ Les deux textes paradigmatiques sont celui de l'épisode du veau d'or en Ex 32,1-35 et celui du prophète Jérémie sur l'idole en Jr 10.

¹⁶⁶ il s'agit du Nom Propre de Dieu, noté par le tétragramme, à ne pas confondre avec les 613 noms qui peuvent désigner Dieu selon la tradition juive. (613 commandements).

l'effacer des Écritures. Le droit occidental a retenu l'interdit de prononcer le Nom divin de façon intempestive, le sens commun –et les acteurs du procès de La Ricotta– y ajoute l'emploi d'images irrespectueuses pour la religion, mais l'effacement du Nom des Écritures paraît oublié. C'est là pourtant un lieu d'articulation de la voix et du regard très éclairant pour le cinéma de Pasolini et son « magma », et qui mérite une petite digression.

Le Nom divin, dans l'Ancien Testament, parvient en effet aux hommes par l'Écriture, c'est-à-dire par la trace d'une perte. Il effectue un pont permettant une transmission entre générations en même temps qu'une mise à distance. Effacer le Nom de la Lettre, c'est s'exposer à toutes les perversions possibles de l'Esprit par la subjectivité humaine. Pour le judaïsme en effet, l'intimité avec Dieu ne passe pas par une relation affective, mais par un rituel. Levinas parle d'une « adhérence » antérieure à toute adhésion personnelle, qui viendra ou non, que l'on peut souhaiter mais que l'on ne peut ni postuler ni exiger. Un rite peut être répété, appris, transmis, une adhésion personnelle non, et la priorité du rite sur la croyance assure la pérennité des communautés qui peuvent ainsi traverser l'histoire sans abandonner leur existence à l'inconstance d'états d'âme et courants de pensée toujours plus ou moins dépendants des circonstances. Cette distinction fondamentale entre croyance et rite, et plus largement entre foi et religion instituée, présente une convergence frappante avec l'approche demartinienne de la religion. Dans cette économie, le rite est sacré au sens où il est un moyen de résistance à l'uniformisation et à l'assimilation par la société environnante, et donc un signe opératoire d'altérité, vital et qui exige un respect absolu¹⁶⁷.

Autre caractéristique fondamentale de ce Nom divin, il ne reçoit de signification que dans la situation où il est prononcé. Avant l'Exil, au VI^e siècle avant J-C, seul le Grand Prêtre a le droit de le prononcer une fois dans l'année, quand il pénètre dans le Saint des Saints le jour du Grand Pardon. Après l'Exil, plus personne n'a le droit de le prononcer, en aucune circonstance. Le temple a été détruit, une partie du peuple a choisi de rester à Babylone, ceux qui sont revenus sont en mauvais termes avec ceux qui ne les avaient pas suivis, les Samaritains. La belle unité du peuple autour de son roi et de son temple a définitivement volé en éclats. Présence et retrait sont désormais concomitants, essentiels l'un à l'autre. L'Écriture est trace

¹⁶⁷ Biblistes et théologiens soulignent que la notion de sacré au sens habituel issu des sciences sociales est finalement plus grecque ou mésopotamienne que biblique, mais cette vision gêne certains. En 1959 paraît un petit ouvrage de Jean Hamon très représentatif du courant auquel fait implicitement référence le substitut Di Gennaro, et qui vise à sauvegarder voire à retrouver le sens du *tremendum* trop oublié selon lui dans le christianisme contemporain. La question sera l'objet de nombreux débats à Vatican II, à propos de la liturgie, par exemple. Plusieurs auteurs de renom pensent comme Jean Daniélou que le christianisme impose une révision de cette notion commode mais plus adaptée aux sociétés traditionnelles qu'aux sociétés occidentales marquées par le christianisme. Quant aux biblistes, la formule lapidaire « il n'y a pas de sacré dans la Bible » résume les conclusions d'une très large majorité de spécialistes.

d'un passé¹⁶⁸. Le Nom, comme tous les noms dans la Bible, est à la fois celui d'un destin et de son accomplissement eschatologique. L'exemple paradigmatique est celui de Jacob qui à l'issue de son combat reçoit le nom d'Israël, nom sous lequel il ne sera jamais désigné ni par les autres personnages bibliques ni par la Tradition ultérieure qui se réclame toujours et inlassablement du Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. De même, Sara devient Sarah et Avram Abraham par une promesse dont la réalisation leur échappe ou se trouve sans cesse différée. Quant à Jésus, l'annonce à Marie avait prescrit « tu l'appelleras Emmanuel », l'écart est aussi familier que patent. Prononcer le Nom, blasphémer, c'est donc combler prématurément et sous l'initiative humaine ce qui appartient à Dieu. L'histoire devient un programme, qu'il soit « plan de Dieu » ou des hommes, qui doit combler tous les vides et englober tous les aspects de la vie humaine présente et future, ce qui a été considéré par nombre de théologiens catholiques, protestants ou juifs, comme l'essence du totalitarisme. Dans une telle économie, l'art, comme toute production humaine, n'a d'autre raison d'être que de servir ce programme et se faire art sacré ou art de propagande.

En régime chrétien, la réserve eschatologique, qui joue un rôle finalement assez comparable, trouve son enracinement dans la Bible, dans l'histoire du christianisme, mais aussi dans la très ancienne et très élaborée doctrine trinitaire.

« Qui me voit voit le Père » : le paradoxe de la Présence

La prise en compte des réalités humaines à laquelle appellera Vatican II s'accompagne du besoin d'approfondir la compréhension de la référence biblique, besoin qui perdurera des décennies après le Concile. Pour la génération d'après Auschwitz, il semble aller de soi que si Dieu existe, il ne gouverne pas l'histoire et n'y intervient pas. L'indifférence religieuse y trouvera une racine solide. La question de la visibilité voire de la présence de Dieu ne peut plus être posée indépendamment d'une théologie de l'histoire qui tienne compte des réalités... historiques.

Dans *La Ricotta*, c'est cette indifférence – et l'inculture religieuse qui en résulte – qui est visée par Pasolini, mais le substitut Di Gennaro refuse de la prendre en compte, et campe dans son rôle de rempart contre la perte de la tutelle de la religion catholique sur la vie politique et culturelle. Il est bien représentatif d'un aveuglement largement répandu : il a fallu plusieurs décennies pour que la théologie reconnaisse cette indifférence et se laisse interroger. A l'aube des années 1960, l'Église Catholique met de grands espoirs dans l'œcuménisme : la réconciliation entre les confessions chrétiennes et le dialogue interreligieux est censée

¹⁶⁸ Très peu de textes de l'Ancien Testament ont été écrits avant l'Exil : quelques fragments de liturgie ou de textes prophétiques annonçant l'échec de la théocratie, mais l'essentiel de l'Ancien Testament a été composé après l'Exil, en hébreu puis en grec, parallèlement à l'apparition des Talmud de Babylone et de Jérusalem.

améliorer notablement l'image de la religion et résoudre un certain nombre de problèmes pastoraux. Mais l'indifférence religieuse reste taboue ou impensée.

Pour Pasolini comme pour De Martino, athéisme et indifférence religieuse ne vont pas de pair, et l'écart avec le christianisme n'est pas si grand qu'on pourrait le croire, de sorte que l'on peut peut-être lire dans cette position un peu provocatrice l'acculturation d'un élément fondamental du système symbolique chrétien : la métaphore trinitaire. Car que dénonce Pasolini ? De manière très récurrente et maintes fois relevée, l'uniformisation de la société par le conformisme d'État, l'écrasement du peuple italien, de ses valeurs, de ses langues, de ses modes de vie par la société de consommation qui a réussi là où le fascisme d'avant les années 1960 et la « disparition des lucioles », avait échoué.

J'ai donc vu avec « mes sens » le comportement imposé par le pouvoir de la consommation remodeler et déformer la conscience du peuple italien, jusqu'à une irréversible dégradation ; ce qui n'était pas arrivé pendant le fascisme fasciste, période au cours de laquelle le comportement était totalement dissocié de la conscience¹⁶⁹.

Il reproche à la démocratie en place de n'être que formelle, un jeu de masques et jeu de dupes. Cette évolution qui l'accable voit le triomphe des valeurs d'une bourgeoisie confortable, loin des conflits, qui se dit tolérante et prône le débat infini, l'unification douce et harmonieuse des contraires. Mais le Christ du *Vangelo* est violent, il n'est pas venu « apporter la paix, mais la division¹⁷⁰ ». La religion bourgeoise bien-pensante aurait préféré l'effacer.

Pourtant, les Évangiles soulignent à plusieurs reprises la puissance de Jésus, à travers le récit de ses miracles notamment, jusqu'à la guérison de l'oreille du soldat romain, sectionnée par Pierre lors de son arrestation. Quant à l'Ancien Testament, il ne cesse de mettre en scène une puissance de Dieu si redoutable que Sa vue pourrait être mortelle. Mais dans les deux Testaments, Dieu déçoit les aspirations populaires : il n'empêche pas la souffrance de se répandre, ne sauve pas toujours les justes, ne punit pas les méchants, et son action paraît scandaleusement sporadique. Les rabbins virent dans cet effacement le prolongement de l'acte créateur dans lequel Dieu se retire pour laisser à l'homme un espace de vie et de liberté¹⁷¹. Le

¹⁶⁹ « L'article des lucioles » du 1er février 1975 paru dans le *Corriere della sera* sous le titre « le vide du pouvoir en Italie », in P.P. PASOLINI, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1976, p. 185.

¹⁷⁰ Mt 10,34-35 : « Ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre ; je ne suis pas venu apporter la paix, mais l'épée. Car je suis venu mettre la division entre l'homme et son père, entre la fille et sa mère, entre la belle-fille et sa belle-mère » ... S'il ne s'agit évidemment pas d'un appel au soulèvement et à la guerre, on s'étonnera peut-être moins du tranchant de l'épée évoqué si on garde en mémoire qu'en hébreu biblique, une alliance ne se « scelle » pas comme en français mais se « coupe », et que toute l'économie vétérotestamentaire du pur et de l'impur vise à éviter la confusion et non à écarter la saleté.

¹⁷¹ Voir par exemple C. CHALIER, *La persévérance du mal*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 1987. La kabbale avait déjà élaboré le concept de *zimzum* pour désigner ce mouvement de retrait créateur, et d'après G.J. BOTTERWECK, G.W. ANDERSON, et H. RINGGREN (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament.*,

refus par le Christ de déployer sa puissance divine, la kénose, procède de ce même mouvement, si bien que le Symbole de Nicée l'a inscrit dans sa formule trinitaire. Le Père et le Fils ne sont ni confondus ni interchangeables, et aucun n'épuise la réalité de Dieu. L'Esprit assure cette double ouverture, se tenant lui-même en retrait pour ne pas se substituer au mode d'être divin des deux premières personnes. Christian Duquoc le formule magistralement :

Peut-être pourrait-on transposer dans le mouvement trinitaire la parole qui, dans l'épître aux Philippiens (2, 6), concerne Jésus : « Lui qui est de condition divine n'a pas considéré comme une proie à saisir d'être l'égal de Dieu ». Le Père ne s'agrippe pas à sa situation de « principe » pour demeurer lui-même en sa propre contemplation et en sa propre suffisance, il ne fait pas de sa situation d'origine première une « proie » : il se donne au Fils en égalité d'être et de dignité. Il ne s'agit pas pour le Père d'un abaissement comme dans la kénose, mais d'un don, condition de possibilité intradivine du parcours humble du Fils puisque ce dernier ne profite pas de sa qualité divine de Fils comme d'un tremplin pour investir l'origine première. En ce sens, la discrétion de la révélation biblique renvoie bien à une origine trinitaire pour autant qu'elle nous entrouvre quelques aperçus sur le mouvement de la vie en Dieu. La mission de l'Église ne saurait s'éloigner sans préjudice de cette dynamique¹⁷².

La réserve, faite d'implication et de retrait, est eschatologique en ce qu'elle maintient ouvert le temps de l'accomplissement et ménage l'espace nécessaire à la rencontre. Elle interdit de prétendre combler une attente, contrôler un imaginaire. L'Incarnation ne referme pas l'ouverture eschatologique du temps, pas plus que la Résurrection ne rend la Promesse caduque. La parole de Jésus « Qui me voit, voit le Père », qui a permis de fonder l'Horos de Nicée II sur l'Incarnation, reste inséparable de cette économie trinitaire.

Le christianisme hérite donc de la Promesse portée et laissée ouverte par l'Ancien Testament, et naît d'une rumeur, celle de la Résurrection de Jésus. Marc résume ainsi sa prédication : « Jésus proclamait l'Évangile de Dieu et disait : le temps est accompli et le Règne de Dieu s'est approché, convertissez-vous et croyez à l'Évangile¹⁷³. » Des communautés se formèrent autour de repas où l'on célébrait la mort, la Résurrection et le retour de Jésus, et cette rumeur invraisemblable se répandit dans tout l'Empire Romain, suscitant une espérance aussi puissante que floue.

Les rédacteurs des évangiles canoniques ont souligné de multiples façons les décalages entre les attentes messianiques, la résurrection de Jésus et le Règne. Parmi elles, le « signe de Jonas » rapporté par Matthieu nous explicite ces hiatus¹⁷⁴. La résurrection de Jésus en

op. cit. l'étymologie de *ruah* (Esprit) est justement cet espace nécessaire à la vie et à une relation avec Dieu qui ne soit pas mortelle pour l'homme.

¹⁷² C. DUQUOC, « Discrétion du Dieu trinitaire et mission chrétienne », *Mission*, 1999, vol. 1, n° 1.

¹⁷³ Mc 1,15.

¹⁷⁴ Mt 12,38-41 : Alors quelques-uns des scribes et des Pharisiens prirent la parole et lui dirent : « Maître, nous désirons que tu nous fasses voir un signe ». Il leur répondit : « Génération mauvaise et adultère ! elle réclame

effet n'est pas plus un signe qu'elle n'est un événement mondain : elle demeure cachée. De même que Moïse ne verra la Terre Promise que de loin, de même que la Jéricho approchée par Josué est en ruines depuis plusieurs siècles et que sa conquête prend la forme d'une liturgie, de même est fondateur le hiatus entre la résurrection de Jésus et ses témoins.

[...] Matthieu 23,34 annonce les « prophètes, sages et scribes » qui rempliront leur mission après la mort de Jésus. En cela consiste aussi, très probablement le « signe de Jonas » (Mt 12,39 ; 16,4 ; Lc 11,29) – non, évidemment la résurrection elle-même, puisqu'elle n'est pas un signe et demeure cachée au monde mais le fait qu'une *parole* se lève après la disparition dans le tombeau, de même que Jonas a été entendu à Ninive après son immersion. Ce sont d'autres que Jésus qui prendront en charge la totalité de son récit, et c'est seulement sous cette forme que le récit aura l'efficacité qui lui fera atteindre le bout du monde : c'est cela le « signe de Jonas ».

Le hiatus entre Jésus et ses témoins : voilà l'ouverture où naît la parole définitive – définitive parce qu'elle naît *et* renaît. Pareil dénouement était tracé comme en pointillés dans le poème du Serviteur souffrant. Ce n'est pas lui-même qui, sauvé de la mort, s'annonçait au monde. Mais ses envoyés ne lui succédèrent pas comme Josué à Moïse et Samuel à Josué. La fin des fins étant intervenue, ils sont les frères de Jésus ; ils sont le corps du Christ ; l'Église n'est pas la fille du Christ mais son épouse : encore une manière dont on dit que la fin est atteinte ¹⁷⁵.

Car le Règne est irreprésentable, sa venue ne comble pas, elle ouvre et libère : elle brise la clôture de la famille et celle du peuple élu enfermé par la Loi, détruit le contrôle de la relation à Dieu par le Temple et surtout rompt le pouvoir définitif et indiscuté de la mort. Les premières générations chrétiennes propagèrent cette foi à contre-courant, à distance des pouvoirs politique et culturel et parfois dans la clandestinité. La fin de sa condamnation par Constantin et son établissement comme religion d'État par Théodose apparurent comme un signe de la Providence et la construction de la chrétienté comme l'instrument de la réalisation terrestre du Règne. L'Église, épouse du Christ, se fit son héritière et son fondé de pouvoir. Sa mission sociale et politique ne fit aucun doute, et cette certitude se maintint jusqu'au XVI^e siècle où l'apparition de l'incroyance, la Réforme et l'autonomie des savoirs, puis l'émancipation du politique et la montée de l'esprit laïc, lui portèrent des coups fatals. Il fallut toutefois attendre Vatican II pour que l'Église admette que la chrétienté était une erreur d'interprétation du rapport

un signe, et de signe, il ne lui sera donné que le signe du prophète Jonas. De même, en effet, que Jonas fut dans le ventre du monstre marin durant trois jours et trois nuits, de même le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre durant trois jours et trois nuits. Les hommes de Ninive se dresseront lors du Jugement avec cette génération et ils la condamneront, car ils se repentirent à la proclamation de Jonas, et il y a ici plus que Jonas ! » – Mt 16, 4 : « Cette génération mauvaise et adultère réclame un signe, mais en fait de signe, il ne lui sera donné que le signe de Jonas. » Alors il les abandonna et partit. » – Lc 11, 29-30 : « Comme les foules se pressaient en masse, Jésus se mit à dire : « Cette génération est une génération mauvaise : elle demande un signe, mais en fait de signe il ne lui sera donné que celui de Jonas. Car tout comme Jonas a été un signe pour les Ninivites, de même le Fils de l'homme en sera un pour cette génération ».

¹⁷⁵ C. DUQUOC, « Discrétion du Dieu trinitaire et mission chrétienne », *op. cit.*, p.416.

de la foi chrétienne au monde et en abandonne l'illusion sans aigreur ni nostalgie ¹⁷⁶. Le ton bienveillant du discours d'ouverture du Concile par Jean XXIII ne doit pas laisser croire que le virage radical qu'amorcerait l'Église Catholique en à peine trois ans de débats ne susciterait que l'enthousiasme ou le soulagement.

Le climat ecclésial au moment du procès

En renonçant explicitement à la restauration d'une chrétienté jugée illusoire, l'Église rendait illégitime le contrôle de la vie culturelle qu'elle avait pu exercer durant des siècles. Elle ouvrait ainsi la voie à une autonomie de l'art dans laquelle d'aucuns ne manquèrent pas de voir une terrible menace. Les résistances furent considérables et perdurèrent bien après le Concile. Le procès de *La Ricotta* reflète la profondeur et la violence des antagonismes.

La référence du substitut : le cinéma selon Pie XII

La base juridique du procès, quelles que soient les convictions personnelles de Giuseppe Di Gennaro, rejoint bien plus les visions traditionnelles de l'Église préconciliaire que celles de Vatican II encore en cours de formulation. La sensibilité religieuse des Italiens et leurs « bonnes mœurs » doivent être protégées, le cinéma comme les autres arts ne saurait se soustraire à cette obligation. Avant même son célèbre exposé sur le « film idéal », Pie XII déclare dans un discours au premier Congrès International des Artistes Catholiques le 3 septembre 1950 :

Une première condition s'impose pour que l'art puisse produire un si désirable résultat¹⁷⁷ : à savoir sa valeur expressive, faute de laquelle il cesse d'être un art véritable. La remarque n'est pas superflue aujourd'hui où trop souvent, en certaines écoles, l'œuvre d'art ne suffit pas par elle-même à traduire la pensée, à extérioriser le sentiment, à révéler l'âme de son auteur. Mais dès lors qu'elle a besoin d'être expliquée en langage verbal, elle perd sa valeur de signe pour ne servir à procurer aux sens qu'une jouissance physique, qui ne dépasse pas leur niveau, ou à l'esprit celle d'un jeu subtil et vain. Autre condition pour que l'art accomplisse avec dignité et fruit sa glorieuse mission d'entente, de concorde, de paix, c'est que, par lui, les sens, loin d'appesantir l'âme et de la clouer au sol, lui servent d'ailes au contraire pour s'élever, des petitesse et des mesquineries passagères, vers

¹⁷⁶ Nous adoptons ici les thèses de Christian Duquoc plutôt que celles de Hans Urs von Balthasar, par exemple, qui fait une tout autre lecture. Voir par exemple C. DUQUOC, *Christianisme, mémoire pour l'avenir*, Paris, France, Cerf, 2000 ou C. DUQUOC, *La théologie en exil : le défi de la survie dans la culture contemporaine*, Bayard, 2002 et l'éditorial du premier numéro de la revue *Communio* par H.U von Balthasar (en annexe).

¹⁷⁷ Sa participation à l'œuvre de paix en favorisant la compréhension mutuelle entre les hommes.

l'éternel, vers le vrai, vers le beau, vers le seul vrai bien, vers le seul centre où se fait l'union, où se réalise l'unité, vers Dieu. [...]

C'est pourquoi toutes les maximes, qui font déchoir l'art de son rôle sublime, le profanent et le stérilisent. « L'art pour l'art » : comme s'il pouvait être à lui-même sa propre fin, condamné à se mouvoir, à se traîner au ras des choses sensibles et matérielles ; comme si par l'art les sens de l'homme n'obéissaient à une vocation plus haute que celle de la simple appréhension de la nature matérielle, la vocation d'éveiller dans l'esprit et dans l'âme de l'homme, grâce à la transparence de cette nature, le désir des « choses que l'œil n'a point vues, que l'oreille n'a point entendues et qui ne sont pas montées jusqu'à son cœur » (1 Co 2, 9).

Et dans le discours aux artistes du 8 mars 1952 :

Il n'est pas nécessaire que Nous vous expliquions, à vous – qui le sentez vous-mêmes souvent comme un noble tourment –, un des caractères essentiels de l'art, consistant en une certaine « affinité » intrinsèque de l'art avec la religion, qui fait des artistes en quelque sorte les interprètes des perfections infinies de Dieu et particulièrement de sa beauté et de son harmonie. La fonction de tout art est en effet de briser le cercle étroit et angoissant du fini, dans lequel l'homme est enfermé, tant qu'il vit ici-bas, et d'ouvrir comme une fenêtre à son esprit aspirant à l'infini.

Il résulte de cela que tout effort – vain en réalité – visant à nier ou à supprimer tout rapport entre la religion et l'art, aboutirait à une diminution de l'art lui-même [...]. L'art reflète avec une plus grande clarté l'infini, le divin, avec une probabilité d'heureux succès d'autant plus grande qu'il s'élève à l'idéal et à la vérité artistique. Aussi plus l'artiste vit la religion et mieux est-il préparé à parler le langage de l'art, à en entendre les harmonies, à en communiquer les frémissements.

Cette position traditionnelle sera mise entre parenthèses à Vatican II mais, reprise ultérieurement par Jean-Paul II, elle restera très largement et durablement représentée. Claude Bruaire, alors directeur de rédaction de l'édition française de la prestigieuse revue internationale *Communio*¹⁷⁸, écrit ainsi en 1982 :

[...] Jamais le savoir, le savoir-faire ne feront un artiste. Il y faut autre chose, tout autre chose, que la tradition nommait *inspiration*. Vocabulaire insubstituable de l'*esprit*. Non pas l'esprit libre de l'artiste qui lui permettrait de se dire *cause* de son œuvre. En aucun sens de ce mot l'artiste n'est l'origine de l'art, à moins d'être un copiste, ou l'essayiste d'un procédé – à moins précisément de ne pas être artiste. [...]

Le « génie » de l'artiste n'est ni sa psychologie, ni son savoir ni sa liberté. Il est plutôt par l'esprit qui fait taire et qui force son esprit, qui le *relativise*, qui exprime donc au travers de son être personnel, particulier, historique, contingent, éphémère, *l'absolu de l'esprit*.

¹⁷⁸ La revue internationale catholique *Communio* est fondée en 1970 avec le soutien notamment du mouvement *Comunione e Liberazione* par Hans Urs von Balthasar et Joseph Ratzinger, en réaction à ce qu'ils estiment être les excès ou les dérives de Vatican II.

C'est pourquoi l'art n'est pas sacré par accident, mais par nature, par divine et médiate inspiration, au travers de ceux dont il exige abnégation¹⁷⁹.

Et en 2011, Didier Laroque poursuit, toujours dans *Communio* :

La force invasive de ce que l'affairement institutionnel et mercantile international distingue comme « art contemporain » semble procéder d'une extrême faiblesse. [...]

Quel choix entre le papier peint et l'urinoir ? Il n'importe pas ici de les distinguer selon des semblants et des prétentions philosophiques, mais de marquer qu'en leur ensemble proprement anarchique se voit l'expression finale de la prétention humaniste et laïque. [...]

Faudrait-il ne pas regarder en cet art une régression qui viendrait du Malin, mais une *kénose* ? Si ces artistes, idolâtres de la durée et complètement occupés des vanités de ce siècle occupent le devant de la scène d'un zèle imbécile, s'ils vivent des penchants amoraux de leurs semblables, de leurs dérèglements et de leurs lâchetés, s'ils peuvent représenter la vulgarité, le cynisme, l'égoïsme, est-il cependant plausible qu'un sacrifice consenti leur impose ces fâcheuses manières ainsi qu'une purification nécessaire pour notre salut ? [...] En son apparente extinction, l'art occidental trouve-t-il un surpassement de sa créativité ? Rien n'est moins sûr¹⁸⁰.

Une telle position repose sur une incontestable cohérence dogmatique, mais manifeste aussi une profonde défiance vis-à-vis du monde non-chrétien. Cette attitude n'est pas propre à Pie XII, il ne fait qu'endosser des habits pas tout à fait neufs.

Tout au long du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle, l'Église se pense en effet comme autosuffisante et tente d'occuper tous les terrains de la vie sociale : écoles, hôpitaux et œuvres de charité de toutes sortes, associations sportives, cinémas, syndicats, médias, littérature... Le pape s'exprimant *ex cathedra* est déclaré infaillible en matière de foi et de morale. Le Concile Vatican I (1869-1870) pense l'Église comme « *societas perfecta* » : tous les efforts de l'apologétique tendent à prouver que l'Église fondée par le Christ dès son ministère terrestre, est « parfaite » dans le sens où elle est complète, c'est-à-dire pourvue d'un pouvoir propre de légiférer, de gouverner et de contraindre par des peines, et où elle est inégale, c'est-à-dire hiérarchique, pyramidale. Intransigeante, elle ne saurait se laisser corrompre par ce qui vient de l'extérieur dont elle se méfie *a priori*. La liberté de cette société complète et hiérarchique fondée par le Christ lui-même ne peut se déployer que dans une chrétienté, et tout pouvoir prétendant aussi légiférer, gouverner et contraindre par des peines en dehors d'elle, est nécessairement un rival superflu avec lequel on peut au mieux composer. La perte du territoire des États Pontificaux lors de l'Unification italienne et l'épineuse Question romaine qui s'en suivit alimenta ses craintes et parut justifier une hostilité à peu près généralisée. Cette position obsidionale au mieux teintée de condescendance est perceptible dans la plupart des textes

¹⁷⁹ C'est l'auteur qui souligne. C. BRUAIRE, « Création et inspiration », *Communio*, décembre 1982, VII, n° 6-la sainteté de l'art, p. 2-3.

¹⁸⁰ D. LAROQUE, « L'art martyr de l'art », *Communio*, juillet 2011, XXXVI, n° 4-Art et créativité, p. 79-84.

romains de la deuxième moitié du XIXe siècle et du début du XXe siècle : *Syllabus* (1864) condamnant le libéralisme, encyclique *Vehementer nos* (suite à la loi française de 1905) et des dizaines d'autres encycliques, lettres, exhortations apostoliques etc. Un même esprit imprègne tout l'enseignement et toute la pastorale de cette période. Benoît XV voit dans la Première Guerre Mondiale la conséquence et l'échec de la civilisation libérale laïque, anticléricale, qui oppose aux valeurs chrétiennes la science, le progrès continu et l'individualisme : selon lui, c'est bien la perte de la « sagesse chrétienne » qui est à l'origine de la guerre¹⁸¹. Pendant la période mussolinienne, Pie XI encourage le développement de l'Action Catholique Italienne pour concurrencer les fascistes dans le contrôle de la jeunesse et faire face aux exigences de la société moderne. Après la guerre, l'Action Catholique Italienne renouvelée gardera une grande vitalité.

Citadelle surplombante, parfaite, l'Église estime donc n'avoir aucun besoin de connaître le monde si ce n'est pour des raisons de stratégie pastorale, et surtout n'avoir rien à en apprendre. Les conséquences sont pour cette période une faible connaissance des sciences humaines en général et de l'histoire en particulier, un manque d'ouverture historique du clergé, et au plan théologique une quasi-absence de sens eschatologique. L'espérance qu'elle porte est essentiellement individuelle, et concerne des « fins dernières » abstraites. Le *Dictionnaire de Théologie Catholique* de 1924, par exemple, ne comporte pas d'entrée « eschatologie » et renvoie à « jugement », « résurrection » et à de nombreux autres articles relatifs notamment au ciel, à l'enfer et au purgatoire. Trente ans plus tard, l'encyclopédie *Catholicisme* propose bien une entrée « eschatologie », mais qui s'ouvre sur un constat teinté d'amertume : « De nos jours, on ne peut nier que le chrétien moyen soit peu préoccupé de problèmes eschatologiques », les fidèles ayant depuis longtemps abandonné l'attitude d'attente ardente de la parousie. Si l'engagement social et politique de l'Église est massif et si certaines attentes humaines sont indéniablement prises en compte, les questions du monde ne sont pas pour autant considérées comme des questions théologiques. Le résultat de l'exploration du même *Dictionnaire de Théologie Catholique* par l'Union des Scientifiques français est éloquent :

A *Profession*, nous trouvons un article « Profession de foi » ; à *Métier* : rien ; à *Travail* : rien ; à *Profane* : rien ; à *Famille* : rien ; à *Paternité* : rien ; à *Maternité* : rien ; à *Femme* : rien ; à *Amour* : un tiers de colonne ainsi distribué : amour de Dieu : voir charité ; amour du prochain : voir charité ; amour-propre : quelques lignes où l'on vous renvoie à « ambition » ; amour pur : voir charité ; mais sur l'amour humain proprement dit : rien ; à *Amitié* : rien ; à *Bonheur* : un tiers de colonne et on nous renvoie à l'article « béatitude » ; à *Vie* : un article « vie éternelle » ; à *Corps* : un article... sur les corps glorieux ; à *Sexe* : rien ; à *plaisir* : rien ; à *Joie* : rien ; à *Souffrance* : rien ; à *Maladie* : un article qui commence par ces mots : « Sous ce titre nous groupons divers cas d'exemption de la loi qu'entraîne pour les malades le mauvais état de leur santé » ; à *Mal* : 25 colonnes ; à *Économie* : rien ; à *Politique* : rien ; à *Pouvoir* : enfin

¹⁸¹ Voir l'encyclique *Ad Beatissimi* du 1^{er} novembre 1914.

un long article de 103 colonnes (4 fois plus que pour le mal) sur... « le pouvoir du Pape dans l'ordre temporel » ! A *Technique* : rien ; à *Science* : encore un long article divisé en quatre points : science sacrée, science de Dieu, science des anges et des âmes séparées, science du Christ... mais sur ce que nous appelons la science : rien ; à *Art* : un long article sur... l'art chrétien primitif ; à *Beauté* : rien ; à *Valeur* : rien ; à *Personne* : une ligne : « voir hypostase » ; à *Histoire* : rien ; à *Terre* : rien ; à *Monde* : rien ; à *Laïc* et à *Laïcat* : rien, sinon un article sur le laïcisme stigmatisé comme une hérésie !¹⁸²

« Cela avait donné une religion sans « monde », à quoi avait correspondu un monde sans religion », résume Yves Congar¹⁸³, qui y voit la conséquence du manque de sens eschatologique, défaut à ses yeux « le plus décisif » de la théologie scolastique.

En 1950, le pape Pie XII persiste cependant dans cette voie, et choisit pour thème de l'année sainte le « grand retour de l'Église vers Jésus Christ ». Concernant l'Italie, il s'agit ni plus ni moins que de consolider ou redresser la foi des individus, et rechristianiser une société et un État menacés par le communisme qui reste l'obsession de Pie XII. De manière générale sont écartés tous les courants de pensée supposés alimenter l'athéisme notamment à travers les sciences humaines (encyclique *Humani generis*, 1951) ce qui nuira considérablement à la recherche théologique, et en 1954 les prêtres ouvriers sont condamnés – ils seront rétablis par Paul VI en 1965. S'il a toujours « évité d'appeler la chrétienté à une croisade¹⁸⁴ » et encouragé toute diplomatie permettant d'échapper à une guerre, sa lutte idéologique en revanche est sans merci, sa stratégie et ses méthodes toujours autoritaires et répressives. Il rappellera sans cesse la mission civilisatrice de l'Italie catholique et son objectif prioritaire : sauver la civilisation chrétienne des périls qui la menacent. Le cinéma est vu comme un des moyens les plus efficaces d'influencer profondément les mentalités et les mœurs et de contrer la « déchristianisation » qui s'accélère. Il sera étroitement surveillé.

Les textes les plus importants en la matière se réfèrent à l'encyclique *Vigilanti Cura* de Pie XI à l'épiscopat américain du 29 juin 1936, qui présente déjà le cinéma comme « instrument d'éducation et d'élévation de l'humanité » et félicite « le gouvernement, soucieux de l'influence du cinéma, [qui] a créé des commissions de censure composées de personnes honnêtes et probes, spécialement de pères et de mères de famille. » Le cinéma peut-il et doit-il être autre chose qu'un objet attrayant destiné à soutenir la piété par l'émotion, ou l'instrument efficace d'une propagande bien rôdée ? Pie XII répond invariablement par la négative mais l'importance de la question est telle qu'il n'y consacrera pas moins de huit discours pendant la période cruciale de 1941 à 1949.

¹⁸² Y. CONGAR, *Le Concile de Vatican II : son Église, peuple de Dieu et corps du Christ*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 27.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁴ É. POULAT, *Une église ébranlée : changement, conflit et continuité, de Pie XII à Jean-Paul II*, Tournai - Paris, Casterman, 1980, p. 27.

Dans la culture italienne, en réaction aux deux décennies fascistes d'occultation des réalités sociales, se répand en effet une exigence de vérité, un refus du travestissement ou de l'édulcoration qui rejoint le souci des néo-réalistes, mais aussi la culture laïque et marxiste, et qui inquiète l'Église. Cette dernière en effet ne souhaite aucunement renoncer à l'idéal d'une société d'ordre moral poursuivi par les fascistes : certes, elle n'en soutient ni le nationalisme, ni le racisme, ni le culte de la force armée, mais elle défend les valeurs de la famille et perçoit la société comme un tout homogène dans lequel les « petites gens » incarnent a priori les « vraies valeurs chrétiennes » qu'elle aimerait voir gagner toutes les couches de la société : modestie, honnêteté, travail, patience, dévouement voire abnégation... Son engagement porte prioritairement sur la promotion de ces valeurs qui lui paraissent universelles et anhistoriques, et elle rejette absolument toute approche marxiste ou marxisante de la société qui viendrait les déconstruire. En 1954, Pie XII rappelle ainsi le sens du vœu de chasteté des prêtres et des religieux, mais aussi la nécessité d'inculquer la pudeur à tout chrétien. Bien que ne traitant pas explicitement de cinéma, l'encyclique *Sacra Virginitas* fera référence lorsqu'il s'agira de cataloguer un film ou d'en censurer certaines scènes.

56. Les éducateurs du jeune clergé feront œuvre plus juste et utile en inculquant aux adolescents les principes de la pudeur chrétienne, qui est si utile pour conserver la virginité, et que l'on peut justement appeler la prudence de la chasteté. La pudeur prévient le péril qui menace, empêche de s'exposer au danger et conseille d'éviter les occasions auxquelles s'exposent ceux qui sont moins prudents. Elle n'aime pas les paroles déshonnêtes et vulgaires, et elle a horreur de l'immodestie, même très légère ; elle se garde avec soin d'une familiarité suspecte avec les personnes de l'autre sexe ; elle porte fermement à donner au corps le respect qui lui est dû comme membre du Christ et comme temple du Saint-Esprit. Celui qui connaît cette modestie chrétienne a en horreur tout péché d'impureté et il s'écarte immédiatement chaque fois qu'il se sent attiré par ses séductions.

57. La pudeur, en outre suggère aux parents et aux éducateurs et met dans leur bouche les paroles appropriées pour former à la pureté la conscience des jeunes. [...] Cependant, aujourd'hui, il arrive trop souvent que des professeurs et des éducateurs croient qu'il est de leur devoir d'initier d'innocents enfants, garçons ou filles, aux mystères de la procréation d'une manière qui offense leur pudeur. La réserve chrétienne exige que, lorsque l'on traite de ce sujet, on le fasse avec juste mesure et modération.

58. Cette pudeur est alimentée par la crainte de Dieu, cette crainte filiale basée sur une profonde humilité chrétienne, qui nous fait prendre en horreur le moindre péché.

Mais le texte le plus important de Pie XII sur le cinéma, sera *l'Allocution aux représentants du monde cinématographique* en deux parties, dans laquelle il développe sa conception sur le « film idéal », en référence à *Vigilanti Cura*. Le film idéal est tout simplement « celui qui fait qu'on est un peu meilleur en sortant ».

Ceci dit, il nous semble qu'il faut considérer le film idéal sous trois aspects :

- 1) par rapport au sujet, c'est-à-dire aux spectateurs auxquels le film est destiné ;
- 2) par rapport à l'objet, c'est-à-dire au contenu du film lui-même ;

3) par rapport à la communauté sur laquelle, comme Nous le disions tantôt, il exerce une influence particulière.

Le développement suivra ce plan. En premier lieu apparaît le souci de protéger un spectateur souvent presque infantilisé. En Italie comme en France, l'action de l'Église porte d'abord sur la réception du cinéma, par le choix des films à programmer dans les salles paroissiales et par les commentaires les accompagnant. Son engagement au niveau de la production sera ultérieur¹⁸⁵.

a) Le premier caractère qui doit à cet égard distinguer le film idéal, c'est le respect envers l'homme. [...]

b) Un tel film aurait déjà en réalité la fonction fondamentale d'un film idéal ; mais on peut encore lui accorder quelque chose de plus si, au respect de l'homme, s'ajoute une compréhension affectueuse. [...]

c) Au respect et à la compréhension, il faut ajouter l'accomplissement des promesses et la satisfaction des désirs offerts peut-être et suscités dès le début ; [...]

Le film idéal par conséquent doit savoir répondre à l'attente et apporter une satisfaction non quelconque mais totale ; il n'a certes pas à satisfaire toutes les aspirations, même fausses et déraisonnables (Nous ne parlons pas de celles qui sont déplacées ou amORALES) mais bien celles que le spectateur nourrit à bon droit.

Sous l'une ou l'autre de ces formes, ce qu'on en attend, c'est tantôt un soulagement tantôt un enseignement, une joie, un réconfort, ou une émotion ; les unes plus profondes, les autres superficielles. Le film répond tantôt à l'une tantôt à l'autre de ces requêtes, ou bien il donnera une réponse qui peut en satisfaire plusieurs ensemble.

d) Mais le film idéal, considéré par rapport au spectateur, a enfin une mission haute et positive à remplir. [...] L'homme depuis le moment où la raison s'éveille jusqu'à celui où elle s'éteint, a une foule de devoirs particuliers à remplir [...] La norme directive nécessaire à cette fin, l'homme la prend dans la considération de sa nature, dans l'enseignement d'autrui, dans la parole de Dieu aux hommes. Le détacher de cette norme signifierait le rendre incapable de mener à terme sa mission essentielle, de la même manière que ce serait le paralyser si on coupait les tendons et ligaments qui unissent et soutiennent les membres et les parties de son corps.

Concernant le contenu des films, l'importance accordée à la norme prévaudra sur l'exigence de vérité, dans le sens où elle pourra conduire à écarter certains sujets. Le film idéal ne peut en effet traiter que de la beauté, de la bonté, et de la vérité.

Puisque le film concerne l'homme, il sera idéal dans son contenu s'il satisfait d'une manière parfaite et harmonieuse aux exigences primordiales et essentielles de l'homme lui-même. Il y en a fondamentalement trois : la vérité, la bonté, la beauté. [...]

Il est clair que le contenu, ou le choix de l'argument, susceptible de refléter le plus fidèlement possible la réalité bonne et belle, est d'une importance fondamentale dans la création du film idéal ; mais les spécialistes reconnaissent également que ce choix n'est pas toujours possible parce qu'il n'est pas rare que surgissent des obstacles de caractère pratique

¹⁸⁵ M. LEVENTOPOULOS, *Les catholiques et le cinéma*, op. cit.

qui arrêtent les artistes sur le seuil de l'idéal, comme par exemple l'impossibilité intrinsèque de représenter visiblement certaines vérités, bontés, ou beautés.

Sont alors examinés différents genres cinématographiques, et l'allocution s'achève sur la question de l'influence du film sur la communauté.

Il est temps maintenant de considérer ses rapports avec la communauté elle-même, en ce qu'il a et peut avoir de positif, ou, comme on dit, de constructif, conformément à Notre dessein, qui est de ne pas soulever d'accusations stériles, mais de pousser le cinéma à se faire toujours davantage un instrument efficace du bien commun. Qu'est-ce qu'un film idéal peut offrir de précieux, et même de très précieux à la famille, à l'État, à l'Église ?

Le premier discours sur le film idéal est tenu le 21 juin 1955 aux représentants de l'industrie cinématographique italienne, le deuxième le 28 octobre 1955 devant l'assemblée de l'Union Internationale des Professionnels du Cinéma et de la Fédération Internationale des Distributeurs de Films. *Miranda Prorsus*, nouvelle encyclique promulguée en 1957, entérine et prolonge les prescriptions de *Vigilanti Cura* et de l'allocution sur le film idéal, notamment par un développement sur les moyens de production et de diffusion des films : c'est le capital qui doit accepter les principes chrétiens, et non l'inverse¹⁸⁶. Le pape demande enfin une présence plus active des critiques catholiques dans la presse, les institutions, les associations et finalement à tous les niveaux pour moraliser l'ensemble de l'activité cinématographique. Ses vœux seront assez largement exaucés, de sorte qu'on pourra éventuellement parler de « cinéma catholique ».

La Démocratie Chrétienne emboîte le pas, mais les relais politiques ne vont pas de soi. Dès 1955, le sous-secrétaire d'État à la culture Oscar Luigi Scalfaro, Turinois et futur Président de la République, avait proposé un « petit code moral cinématographique en trois points » publié dans le *Corriere della Sera* le 7 avril 1955.

- 1) Il n'est pas admissible qu'un film soit avili ni que l'idéal de la patrie soit humilié.
- 2) il serait de très mauvais goût, il serait négatif et incivil de tolérer une offense aux principes de la religion, de n'importe quelle religion. Il n'est pas possible d'admettre de voir dans un spectacle les ministres du culte exposés au ridicule, ou pire, que dans l'histoire ils représentent des personnages du mal.
- 3) il est nécessaire aussi de respecter la morale de la famille, principe humain avant même d'être chrétien.

La réponse de Pietro Ingrao dans *l'Unità* du 9 avril 1955 ne se fait pas attendre : la seule norme légitime est la Constitution. Scalfaro, en prétendant y substituer sa propre norme, ouvre la porte à l'arbitraire¹⁸⁷. Un article publié dans *Il tempo* rappelle que la morale imposée par

¹⁸⁶ « È il capitale che deve accettare principii cristiani, non questi devono adattarsi alle esigenze del capitale ». R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo*, op. cit., t. 2, p. 287.

¹⁸⁷ « i tre comandamenti dell'affossatore del cinema », in *l'Unità* du 9 avril 1955, cité dans T. SANGUINETTI, *Italia taglia*, op. cit.

Mussolini a eu pour fruits l'hypocrisie, le conformisme, la prudence et la surenchère de toutes sortes de vertus et finalement la mort du cinéma comme du théâtre dans les dernières années du fascisme. Quant à Rubens Tedeschi, dans *l'Unità* du 18 avril 1955, il choisit le sarcasme et ironise sur la modestie de Scalfaro.

Aux temps du Duce, la parole d'un seul homme intelligent prévalait sur celles de millions de crétiens. Aujourd'hui, avec la DC, c'est le contraire : la parole de millions de crétiens est plus forte que celle d'un homme intelligent. (à propos des réactions des organisations de l'Action Catholique aux *Aventures de Giacomo Casanova*)¹⁸⁸

La résistance aux changements se durcit. La censure est très active mais il paraît de plus en plus évident qu'une telle position ne sera pas indéfiniment tenable. Dans son *Motu Proprio Boni Pastoris* de 1959, Jean XXIII souligne qu'une « conscience délicate » est requise pour « le grave devoir d'éduquer ». L'exigence morale demeure, mais le regard a déjà changé.

Les ouvertures de Vatican II

Le Cardinal Roncalli est élu en 1958 et annonce quelques mois après son élection, à la surprise générale, la convocation d'un concile, Vatican II. Le pape appelle à l'*aggiornamento* de l'Église catholique qui doit s'adapter au monde – et non l'inverse –, et espère un retour à l'unité des chrétiens. 2800 personnes sont invitées : évêques, prêtres, religieux mais aussi quelques laïcs. Elles composent ainsi la première assemblée de l'histoire véritablement mondiale, avec des participants de tous les continents, même si de nombreux évêques des pays communistes sont absents, faute d'avoir pu obtenir une autorisation de sortie du territoire.

Le 11 octobre 1962, Jean XXIII ouvre le Concile en ces termes :

Les graves problèmes posés au genre humain depuis près de vingt siècles restent les mêmes. Jésus-Christ reste en effet toujours au centre de l'histoire et de la vie : les hommes, ou bien sont avec lui et avec son Église, et alors ils jouissent de la lumière, de la bonté, de l'ordre et de la paix ; ou bien vivent sans lui, agissent contre lui ou demeurent délibérément hors de son Église, et alors ils connaissent la confusion, la dureté dans leurs rapports entre eux et le risque de guerres sanglantes.

Les lumières de ce Concile seront pour l'Église, Nous l'espérons, une source d'enrichissement spirituel. Après avoir puisé en lui de nouvelles énergies, elle regardera sans crainte vers l'avenir. En effet, lorsque auront été apportées les corrections qui s'imposent et grâce à l'instauration d'une sage coopération mutuelle, l'Église fera en sorte que les hommes, les familles, les nations tournent réellement leurs esprits vers les choses d'en-haut.

¹⁸⁸ Rubens Tedeschi , « La modestia nel campo dell'intelligenza », *l'Unità* 18 avril 1955.

Le Concile s'ouvre donc sur une certaine ambiguïté. D'une part la vieille formule de Cyprien de Carthage « hors de l'Église point de salut » paraît réaffirmée, sans qu'on puisse toutefois préciser si Jean XXIII entend par « Église » l'Église Catholique Romaine ou s'il désigne l'Église « mystique », communauté eucharistique dont l'Église Catholique n'est qu'une des parties visibles, et dont Dieu seul connaît la teneur et les contours. D'autre part apparaît le souci d'une réelle prise en compte des réalités humaines, au nom de l'incarnation. Ce sera un des axes majeurs de l'évolution apportée par Vatican II, et Paul VI qui mènera le Concile à son terme poursuivra en ce sens l'œuvre amorcée par Jean XXIII. La constitution pastorale *Gaudium et Spes* promulguée en 1965 s'ouvrira par une formule désormais célèbre, dans laquelle les réalités humaines précèdent celles de « la communauté des chrétiens », et qui laisse possible mais non nécessaire ni exclusive l'identification de cette dernière à l'Église catholique apostolique romaine.

« Les joies et les espoirs, les tristesses et les angoisses des hommes de ce temps, des pauvres surtout et de tous ceux qui souffrent, sont aussi les joies et les espoirs, les tristesses et les angoisses des disciples du Christ, et il n'est rien de vraiment humain qui ne trouve écho dans leur cœur. Leur communauté, en effet, s'édifie avec des hommes, rassemblés dans le Christ, conduits par l'Esprit Saint dans leur marche vers le Royaume du Père, et porteurs d'un message de salut qu'il faut proposer à tous. La communauté des chrétiens se reconnaît donc réellement et intimement solidaire du genre humain et de son histoire. »

Le chantier ouvert reprend des questions théologiques très anciennes et encourage à réexaminer les réponses traditionnelles qui ont pu être élaborées au cours des siècles. Les Pères conciliaires s'appuient donc très fortement et très profondément sur une Tradition qu'ils veulent vivante et féconde : « il est nécessaire avant tout que l'Église ne détourne jamais son regard de l'héritage sacré de vérité qu'elle a reçu des anciens¹⁸⁹ ». Dans cette Tradition revivifiée, la scolastique jusqu'alors hégémonique, cède le pas à la patrologie. Avant le début des années 1950, les théologiens qui avaient tenté d'ouvrir de telles voies s'étaient heurtés à la résistance de Pie XII et nombre d'entre eux s'étaient retrouvés interdits d'enseignement, notamment parmi les Jésuites de Fourvière et les Dominicains du Saulchoir. Mais leur recherche n'aura pas été vaine puisqu'une dizaine d'années plus tard, elle influencera très fortement le Concile Vatican II, et plusieurs de ces théologiens y participèrent en tant que conseillers personnels d'évêques (*periti*). Pendant et après le Concile, la théologie catholique fut dominée par Henri de Lubac, Pierre Teilhard de Chardin, Hans Urs von Balthasar, Yves Congar, Karl Rahner, Hans Küng, Edward Schillebeeckx, Marie-Dominique Chenu, Louis Bouyer, Jean Daniélou, Pierre Ganne, Jean Mouroux et le futur Benoît XVI, Joseph Ratzinger... Les recherches sur les premiers temps du christianisme sont réactualisées, les problèmes soulevés par les hérésies comme la gnose ou le marcionisme sont réexaminés à nouveaux frais. La lecture de la Bible, source irremplaçable et non comme simple réserve d'illustrations ou d'arguments d'autorité, fait aussi l'objet d'un

¹⁸⁹ *Ouverture solennelle du Concile œcuménique Vatican II.*

renouveau spectaculaire. Il paraît également urgent de mettre fin par tous les moyens et de manière irréversible à l'hostilité séculaire entre Juifs et chrétiens. Les études bibliques ne se font plus dans l'ignorance de la tradition juive, des « amitiés judéo-chrétiennes » se font jour, le mouvement de redécouverte des racines juives du christianisme amorcé bien avant la Deuxième Guerre Mondiale prend de l'ampleur et se diffuse progressivement à tous les niveaux de l'enseignement de l'Église. Cette ouverture change profondément le regard sur les autres confessions chrétiennes et sur les autres religions.

D'une manière générale, le Concile apporte des inflexions, des corrections, déplace des accents, manifestant une sensibilité à la valeur de la vie humaine et une attention à la souffrance, qui imprégneront profondément les décennies postérieures à sa clôture. Le ton donné par Jean XXIII dans son discours d'ouverture du Concile tranche nettement sur celui de son prédécesseur.

Il arrive souvent que dans l'exercice quotidien de Notre ministère apostolique Nos oreilles soient offensées en apprenant ce que disent certains qui, bien qu'enflammés de zèle religieux, manquent de justesse de jugement et de pondération dans leur façon de voir les choses. Dans la situation actuelle de la société, ils ne voient que ruines et calamités ; ils ont coutume de dire que notre époque a profondément empiré par rapport aux siècles passés ; ils se conduisent comme si l'histoire, qui est maîtresse de vie, n'avait rien à leur apprendre et comme si du temps des Conciles d'autrefois tout était parfait en ce qui concerne la doctrine chrétienne, les mœurs et la juste liberté de l'Église.

Il Nous semble nécessaire de dire Notre complet désaccord avec ces prophètes de malheur, qui annoncent toujours des catastrophes, comme si le monde était près de sa fin.

Dans le cours actuel des événements, alors que la société humaine semble à un tournant, il vaut mieux reconnaître les desseins mystérieux de la Providence divine qui, à travers la succession des temps et les travaux des hommes, la plupart du temps contre toute attente, atteignent leur fin et disposent tout avec sagesse pour le bien de l'Église, même les événements contraires.

Ce qui est très important pour le Concile œcuménique, c'est que le dépôt sacré de la doctrine chrétienne soit conservé et présenté d'une façon plus efficace.

[...]

L'Église n'a jamais cessé de s'opposer à ces erreurs. Elle les a même souvent condamnées, et très sévèrement. Mais aujourd'hui, l'Épouse du Christ préfère recourir au remède de la miséricorde, plutôt que de brandir les armes de la sévérité. Elle estime que, plutôt que de condamner, elle répond mieux aux besoins de notre époque en mettant davantage en valeur les richesses de sa doctrine.

Cette volonté d'établir un dialogue ouvert et respectueux se concrétisera également à l'intérieur du Concile qui adoptera comme règle de fonctionnement l'interdiction de condamner, de jeter des anathèmes ou de menacer d'excommunication qui que ce soit. Le fait que les réunions aient lieu sous le regard d'observateurs protestants et orthodoxes, même peu nombreux, aida au respect de ce principe.

Deux tendances se dessinent dès le départ : une majorité soucieuse d'adaptation au monde, de dialogue œcuménique et de ressourcement dans l'Écriture ; une minorité plus soucieuse de stabilité et de sauvegarde du dépôt de la foi. Les textes conciliaires chercheront à maintenir autant que possible un équilibre entre ces deux sensibilités, parfois au prix d'une ambiguïté qui donnera lieu à de nombreux débats tout au long de la phase de réception du Concile. Mais la véritable nouveauté de Vatican II, incontestablement et quelles que soient les résistances auxquelles elles s'est heurtée, réside dans la priorité de référence donnée au « peuple de Dieu », que ce soit dans l'organisation juridique ecclésiale, la compréhension de la doctrine, ou le rapport de l'Église au monde. Le principe d'autorité fait place à celui de responsabilité individuelle, le jugement de chaque baptisé étant éclairé par sa lecture directe de l'Écriture et sa participation aux rites religieux. La théologie des sacrements porte l'accent sur l'engagement symbolique de l'assemblée liturgique dans les processus de libération humaine pour lesquels Jésus Christ est vu comme modèle et inspirateur¹⁹⁰.

Vatican II reste ainsi associé au passage d'une ecclésiologie dite « descendante » pensée à partir de Jésus-Christ, à travers la hiérarchie, en direction du peuple, à une ecclésiologie « ascendante » qui effectuerait le chemin inverse. Même si elle est nettement plus subtile et nuancée, la Constitution dogmatique sur l'Église *Lumen Gentium* place effectivement le chapitre intitulé « le peuple de Dieu » avant les chapitres constitués aux clercs et aux laïcs. On insiste sur l'égalité de dignité de baptisés de tous les membres du « peuple de Dieu » et le « sacerdoce commun » des fidèles est rappelé : tout baptisé accomplit le « culte spirituel » du Nouveau Testament à travers n'importe quelle activité dite temporelle pourvu qu'elle soit accomplie dans l'Esprit. Les structures hiérarchiques demeurent inchangées mais ne sont plus le fondement de l'Église : elles s'y inscrivent et l'ordonnent mais le laïcat est revalorisé et le dialogue œcuménique facilité. On a parlé de révolution copernicienne. Fort logiquement, la réception de Vatican II ne va pas de soi. Le catéchisme hollandais qui paraît dès 1966 sous la houlette du Cardinal Koenig et tente d'intégrer l'esprit de Vatican II, présente *la Foi catholique* dans une démarche ascendante et inductive, s'appuyant sur l'anthropologie et les questions humaines fondamentales pour exposer et reformuler à partir d'elles les articles de la foi chrétienne. Il se heurte à l'hostilité des conservateurs à travers toute l'Europe et déclenche une vive polémique.

En Italie, dès la clôture du Concile, l'Église voit éclater l'attitude monolithique d'alignement sur les positions officielles du magistère romain qui avait caractérisé les décennies préconciliaires. Les théologiens italiens, traditionnellement très proches de la pratique pastorale se trouvent impliqués dans les changements et en deviennent des interprètes influents, qui s'appuient sur le Concile plutôt que sur la néo-scholastique pour justifier des attitudes nouvelles.

¹⁹⁰ D. MENOZZI, « Les métamorphoses du religieux dans l'Italie républicaine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2008, vol. 100, n° 4, p. 155-165.

Un pluralisme des choix culturels et politiques se fait jour.¹⁹¹ En mars 1963, lorsque s'ouvre le procès de Pasolini pour *La Ricotta*, l'alignement inconditionnel des autorités ecclésiastiques sur les positions romaines était toujours de rigueur et la condamnation réclamée par le substitut Giuseppe Di Gennaro ne pouvait y trouver l'écho escompté. En revanche, lorsque les avocats de Pasolini cherchent des soutiens pour le procès en appel, ils trouvent sans peine celui du Père Grasso alors Président de l'Institut d'Apologie de la Religion auprès de l'Université Pontificale Grégorienne. Dans ce climat général à la fois grisant et tourmenté, la Grégorienne, qui à l'époque conseillait très étroitement l'administration centrale de l'Église dans l'élaboration et la publication de la plupart de ses déclarations, se trouvait elle-même traversée par de profonds conflits.

L'Université Pontificale Grégorienne et le Père Grasso

Fondée par les Jésuites au lendemain du Concile de Trente, la Grégorienne forme encore des enseignants pour des facultés de théologie, des séminaires, des scolasticats, ou pour exercer des charges pastorales élevées. Dans les années 1960, les enseignants travaillent sans salaire et les droits d'inscription des étudiants, prêtres ou religieux exclusivement masculins, sont minimes. Entièrement tenue par des Jésuites, elle dépend directement du Supérieur Général de l'ordre qui nomme le Recteur et les Doyens *ad annum*. Conscient de la place des médias dans le monde contemporain, et soucieux de soutenir efficacement la Doctrine Sociale de l'Église face au communisme, le Père Janssens, Supérieur Général de la Compagnie de Jésus de 1946 à 1964, souhaitait que les Jésuites bénéficient d'une formation à la fois plus traditionnelle sur le plan théologique où la ligne thomiste serait renforcée, et plus approfondie dans la connaissance des sciences humaines et sociales. Mais depuis les années 1950, les critiques s'accumulent, de l'intérieur ou de l'extérieur. On déplore la surcharge de travail pour les professeurs, la rigidité de l'enseignement et de sa répartition en matières, l'obligation de dispenser les cours en latin dans un langage scolastique qui maintient à distance les cultures ambiantes, tout cela nuit à la vitalité de la recherche et de la communication. Les enseignants demandent à prendre une part plus dynamique au renouveau biblique, patristique, liturgique et catéchistique, tel qu'il s'exprime en France, en Italie, en Espagne, en Allemagne, aux États-Unis. Pie XII n'est pas hostile et les protège plutôt de sorte qu'ils s'enhardissent et n'hésitent pas à s'exposer à des attaques venues de l'extérieur. D'autres institutions en effet, nettement plus conservatrices, voient partout des tendances modernistes et dénoncent les grands auteurs de l'époque : Daniélou, Bouillard, de Lubac, Teilhard de Chardin, Rahner, Congar... Les Jésuites seront ainsi identifiés aux nouveaux courants théologiques qui alimenteraient les préparatifs du Concile et en effet près d'un tiers des évêques présents à Vatican II sont passés par cette Université.

¹⁹¹ J. DORE, *Le devenir de la théologie catholique mondiale depuis Vatican II : 1965-1999*, op. cit., p. 83-108.

L'arrivée de Jean XXIII en 1958 modifie les rapports de force. Le nouveau pape ne recourt plus directement aux Jésuites pour l'élaboration de ses discours et documents, même s'il fait encore souvent appel à eux par l'entremise de la Secrétairerie d'État. Certains ecclésiastiques proches de la nouvelle Université du Latran et de la Congrégation des Séminaires et Universités virent dans cette très légère distension du lien entre La Grégorienne et la Papauté l'occasion d'une revanche. N'ayant aucunement oublié le rôle exceptionnel que les Jésuites avaient joué auprès de Pie XII et ayant nourri à leur endroit une rancœur tenace, ils se livrèrent à de violentes attaques, principalement sur deux périodes, entre 1960 et 1967. L'Institut Biblique puis la Grégorienne en furent les principales cibles.

Ouvert aux évolutions du monde moderne, ne serait-ce que pour des raisons de stratégies pastorales, le Padre « accepte de rencontrer Pasolini et de fournir à ses avocats une lettre qui sera versé au dossier de la défense. Le Père Grasso réellement sensible au sort des laissés pour compte du boom économique des années 1960, dans le Tiers Monde mais aussi en Italie, reconnaît à travers les protagonistes d'*Accattone*, *Mamma Roma* ou le personnage de Stracci, les figurants anonymes mais ô combien vivants, individualisés, différenciés, qui peuplent les faubourgs romains qu'il connaît. Cette convergence des regards fonde son soutien à Pasolini.

E' sempre un rischio violare il mistero che circonda ogni uomo. In lei ho visto un uomo buono, in cerca di valori capaci di dare un senso alla vita. E' questo l'unico vero problema che unisce tutti gli uomini e li fa apparire degli « accattoni ». Tutti andiamo cercando nel nostro prossimo l'immagine di Dio, tanto difficile a vedersi, ma che pure sostituisce l'unica ragione che lo rende degno di rispetto e di amore. Lei, forse, non condividerà questo punto di vista, ma indubbiamente, glielo dico con franchezza, è presente nei suoi libri e nel film che ieri mi ha fatto vedere, molto più di quanto lei pensa.¹⁹²

Il est toujours risqué de profaner le mystère qui entoure chaque homme. En vous j'ai vu un homme bon, à la recherche de valeurs susceptibles de donner un sens à la vie. C'est là le seul vrai problème commun à tous les hommes et qui en fait des mendiants. Tous, nous cherchons en notre prochain l'image de Dieu, mais elle est très difficile à voir ; pourtant c'est bien elle, [cette image de Dieu], et elle seule, qui rend notre prochain digne de respect et d'amour. Il est possible que vous ne partagiez pas mon point de vue, mais je vous le dis en toute franchise, il ne fait aucun doute que l'image de Dieu est présente dans vos livres ainsi que dans le film que vous m'avez montré hier, beaucoup plus présente que vous ne le pensez.

L'interprétation du Père Grasso n'est pas dénuée d'arrière-pensée apologétique, et un tel soutien se révélera finalement à double tranchant. Mais dans un premier temps, il fera écho aux arguments présentés par la défense en première instance et leur donnera crédit :

Al Pasolini interessa soltanto mettere a fuoco il problema del sottoproletariato, senza falsi misticismi: quel sottoproletariato che, come ha ben dimostrato di capire il PM, sta morendo - storicamente - senza che nessuno sappia che farsene, se non forse come ha scritto altrove, in prosa e in versi, Giovanni XXIII e i cattolici che sono con lui.¹⁹³

Pasolini veut seulement mettre en lumière le problème du sous-prolétariat en évitant tous les faux mysticismes : ce sous-prolétariat, comme l'a bien compris le Ministère Public, est en train de mourir – historiquement parlant – sans que personne ne sache qu'en faire, si ce n'est, comme l'a écrit Pasolini en prose et en vers, Jean XXIII et les catholiques qui le suivent.

¹⁹² La lettre de soutien que le père Grasso fera parvenir à Pasolini le 5 avril 1963 a été versée au dossier de la défense. Voir E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 109-110.

¹⁹³ *Ibid.* p. 50.

[Les journalistes communistes avaient d'ailleurs ironisé : « le Ministère Public aurait dû consulter Jean XXIII ! les yeux de trop de catholiques sont fermés par l'hypocrisie, l'adulation du pouvoir et de l'autorité¹⁹⁴ ». Ces mêmes journalistes avaient ensuite joué sur le titre *RoGoPaG* devenant « RoGoG » par allusion à Gog et Magog, peuples païens ligüés contre le peuple de Dieu et métaphores du Mal dans les livres d'Ézéchiél et de l'Apocalypse notamment.

L'Église institutionnelle ne tiendra aucune rigueur au Père Grasso pour son soutien à Pasolini. En 1965, le Père Arrupe succède au Père Janssens comme supérieur général des Jésuites et dès son élection, il demande à la Grégorienne d'explorer le domaine des communications comme matière d'enseignement et de recherche académiques. Il désigne le Père Grasso pour étudier la question selon sa propre spécialité, la théologie pastorale. Le Père Arrupe est un missionnaire convaincu que la Compagnie s'est trop exclusivement préoccupée des riches et des classes dirigeantes. Voyant dans l'exigence de la justice sociale un commandement de foi, et conformément aux préconisations de Vatican II, il encourage les Jésuites à s'engager aux côtés des opprimés et des marginaux, notamment dans les pays du Sud. Mais si Vatican II affirme très clairement son « option préférentielle pour les pauvres » à laquelle Jean XXIII tenait beaucoup, les traductions politiques de la formule et leur postérité seront pour le moins contrastées, et le Père Arrupe devra constamment s'opposer aux éléments conservateurs de la hiérarchie romaine au point que Jean-Paul II le désavouera en 1979.

La pastorale du cinéma

Pour les théologiens qui ont préparé les textes votés lors du Concile, le principe d'incarnation interdit de poser le monde et l'Église comme séparés voire en concurrence. La foi ne saurait pour autant être purement et simplement rejetée dans la sphère privée, comme ornement idéologique ou paraphrase symbolique du procès historique du monde. Le grand mouvement d'émancipation – et donc de sécularisation – amorcé au XVIIIe siècle est relu comme inhérent à l'incarnation et ne saurait être repoussé. Pour autant, *les documents promulgués à Vatican II et qui ont permis des avancées d'une audace exceptionnelle n'en restent pas moins des textes de compromis parfois même ambigus*. *Gaudium et Spes* affirme ainsi très clairement l'autonomie des réalités temporelles et donc de l'action politique et culturelle, mais elle précise aussitôt que cette autonomie est relative car toujours soumise aux jugements éthiques contraignants de la hiérarchie. L'Église abandonne nombre de privilèges acquis par le passé, mais il reste de son devoir d'intervenir dans la vie pour défendre les droits de l'homme... tout en se réservant de les définir. Le discours de Paul VI à l'ONU en octobre 1965 illustre parfaitement cette position. Il marque une ouverture évidente, ne serait-ce que parce que le pape quitte le Vatican pour effectuer un voyage diplomatique hors d'Italie et situe

¹⁹⁴ 7.3.63, *Vie Nuove*, « perchè diventato RoGoG », par Antonello Trombadori.

l'Église au sein d'un monde global qui n'est plus celui de la chrétienté. Mais en même temps il réaffirme la position exceptionnelle pour ne pas dire surplombante d'une Église « experte en humanité ». De même, la déclaration *Dignitatis humanae* (1965) reconnaît le droit à la liberté religieuse, tout en réaffirmant le devoir de tout individu ainsi que des collectivités de se soumettre à la vérité religieuse et à l'« ordre moral objectif » dont seule l'Église catholique reste l'entière dépositaire¹⁹⁵.

Dès avant l'ouverture du Concile, Jean XXIII avait adressé le 7 juillet 1961 au président de la Commission pontificale pour le Cinéma, la radio et la télévision, Mgr Giovanni Martino O'Connor, une lettre à l'occasion du 25e anniversaire de l'encyclique de Pie XII *Vigilanti Cura*. Il y confirmait le devoir de vigilance « pour le bien de la jeunesse »¹⁹⁶. Les principes ne sont pas très éloignés de ceux de l'encyclique de 1936, mais le climat a changé. La censure reste un vieux réflexe mais n'est plus encouragée par Jean XXIII.

Dès son élection en juin 1963, Paul VI est moins confiant. Il mène à son terme le Concile sans donner d'impulsion rétrograde mais manifeste très rapidement sa crainte du progressisme qui verrait d'un bon œil la dissolution même de l'Église Catholique et sa transformation en une communauté désinstitutionnalisée où la traditionnelle croyance en un Dieu personnel et transcendant s'effacerait au profit de l'espoir temporel d'un règne de justice et de paix. Une telle chimère à ses yeux dissimule à peine la « fumée de Satan »¹⁹⁷. Selon lui, tous les évêques doivent se rassembler pour évangéliser la société italienne, dont la sécularisation devrait permettre de libérer la foi de toute superstition ou magie, mais sur laquelle pèse aussi la menace pressante d'un sécularisme voulant effacer toute trace de religieux dans la vie collective. Dans la même visée Paul VI renouvelle en profondeur l'Action Catholique : il l'oriente vers la formation religieuse des consciences et lui ôte l'engagement politique qui l'avait caractérisée dans l'après-guerre. La Démocratie Chrétienne reste à ses yeux une barrière essentielle contre le communisme et un moyen efficace voire irremplaçable de favoriser la présence apostolique de l'Église. Pour autant, le soutien des catholiques ne doit pas, selon lui, dériver de l'appartenance confessionnelle ou être dicté par des raisons théologiques, il doit venir de la qualité des programmes de la Démocratie Chrétienne et de sa capacité à traduire les principes chrétiens dont elle s'inspire en action améliorant réellement la société¹⁹⁸.

En 1963, Paul VI en prend acte et promulgue le décret conciliaire *Inter mirifica* sur les médias. Après avoir rappelé l'influence que peuvent avoir les moyens de communication – dont le cinéma – non seulement sur « les individus » mais sur « les masses entières », le décret formule la mission de l'Église, dans la continuité avec les textes précédents.

¹⁹⁵ voir D. MENOZZI, « Les métamorphoses du religieux dans l'Italie républicaine », *op. cit.*

¹⁹⁶ T. SANGUINETTI, *Italia taglia*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁷ D. MENOZZI, « Les métamorphoses du religieux dans l'Italie républicaine », *op. cit.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

Les pasteurs ont le devoir d'instruire et d'orienter les fidèles en sorte que ceux-ci utilisent les moyens de manière à assurer leur propre salut et perfection, comme ceux de l'humanité entière. (n°3)

La « puissance d'impact » et donc la dangerosité des medias est encore une fois soulignée (n°4) et le droit à l'information comme l'expression artistique sont subordonnés à la loi morale dont l'église est gardienne, mais sans que le contenu précis en soit explicité.

Art et morale (n°6)

La seconde question concerne les rapports d'interférence entre les droits de l'art – pour reprendre une expression courante – et les lois de la morale. Les controverses qui se multiplient autour de ce thème ont souvent leur origine en des doctrines erronées en matière d'éthique et d'esthétique. Aussi bien le Concile proclame-t-il que la primauté de l'ordre moral objectif s'impose absolument à tout le monde. Cet ordre est le seul à transcender et à harmoniser les formes diverses – si nobles qu'elles soient en elles-mêmes – de l'activité humaine, sans en excepter l'art. Seul il atteint l'homme dans la totalité de son être, comme créature dotée de raison par Dieu et appelée par lui à une destinée surnaturelle. D'ailleurs, c'est dans le respect intégral et fidèle de cet ordre que l'homme atteint sa perfection et son bonheur.

Exposé du mal moral (n°7)

Troisièmement, le récit, la description ou la représentation du mal moral peuvent assurément apporter, grâce aux moyens de communication sociale, une connaissance et une analyse plus profondes de l'homme, une manifestation et une exaltation du vrai et du bien en toute leur splendeur, si l'on ménage par ailleurs les effets dramatiques appropriés. Cependant, pour que cela soit plutôt profitable que nuisible aux âmes, il faut se conformer rigoureusement à la morale, surtout quand il s'agit de thèmes qui exigent une certaine réserve ou qui éveillent plus facilement des désirs mauvais chez l'homme blessé par le péché originel.

La peinture du « mal moral » n'est donc plus répréhensible à priori, mais la presse conservatrice est, là encore, moins nuancée, et s'en tient souvent aux limites du « film idéal » censé ne présenter que le beau, le bien et le vrai. Un article paru dans le très conservateur *Il Secolo d'Italia* le 6 mars 1963, le lendemain de l'ouverture du procès pour *La Ricotta*, désigne bien Pasolini comme « écrivain et réalisateur », mais avec des guillemets dubitatifs ou ironiques, tout comme pour le « sous-prolétariat » de ses films. Les thèses de Pasolini sont jugées tout aussi absurdes et inutiles que l'évocation de la mort du figurant à l'origine de *La Ricotta*, et d'une manière générale on lui reproche « une façon de voir et de sentir qui trouve son origine dans les plus bas instincts humains »¹⁹⁹. Sans surprise, le journaliste qualifie Pasolini de blasphémateur.

¹⁹⁹ 6.3.63 *il secolo d'Italia* « PPPasolini « regista » blasfemo accusa di malafede il PM »

Le décret ne présente pas la censure – ou l'autocensure – comme seul moyen de protéger la population des dommages potentiellement causés par les médias. L'Église est toujours gardienne de la morale mais transfère la responsabilité du choix des films vers les spectateurs qui ne sont plus considérés comme *a priori* incapables de faire les choix qui leur conviennent, si l'Église leur en donne les moyens.

Afin de conformer leur conduite à la loi morale, les usagers ne négligeront pas leur devoir de se renseigner à temps sur les positions adoptées en ces matières par l'autorité compétente et de s'y soumettre selon les normes de la conscience droite. De plus, en recourant aux moyens appropriés, ils voudront se former une conscience éclairée et droite afin de résister plus facilement aux influences moins honnêtes et de suivre sûrement les bonnes. (N°9)

Les parents sont bien entendu sollicités, mais aussi les producteurs et les pouvoirs publics. L'attention est portée sur la formation de tous, formation dans laquelle l'Église entend conserver un rôle prépondérant.

Une tâche primordiale s'impose : donner aux laïcs la préparation technique, doctrinale et morale appropriée. À cet effet, il faut multiplier les écoles, facultés ou instituts où journalistes, auteurs de films et d'émissions de radio et de télévision, et toutes autres personnes concernées, pourront recevoir une formation complète, imprégnée d'esprit chrétien et portant particulièrement sur la doctrine sociale de l'Église. On formera et soutiendra aussi les acteurs, afin que par leur art ils servent à leur manière la société. Enfin, on veillera soigneusement à la préparation des critiques de livres, radio, télévision, etc. Ils acquerront une vraie compétence en leur matière ; ils seront préparés et encouragés à accorder dans leurs jugements à l'aspect moral la place qui lui revient. (n°15)

Les usagers sont aussi amenés à se former, principalement grâce aux écoles et à diverses organisations à créer ou à développer.

La bonne utilisation des moyens de communication sociale, mis à la disposition d'usagers différents par l'âge et la culture, requiert une formation théorique et pratique adaptée selon les usagers et spécifique selon les instruments. (n°16)

Si la visée pastorale est identique, *Inter Mirifica* marque une inflexion notable par rapport aux exhortations du 21 juin et du 28 octobre 1955 en portant les efforts sur l'éducation à la critique plutôt que sur la recherche du « film idéal » et la censure de ce qui en serait trop éloigné. Les textes postérieurs dont en particulier le décret *Unitatis redintegratio* (1965) s'appuieront sur *Gaudium et Spes*, affirmant la dignité de l'homme qui pense et agit selon sa conscience libre et non sous une emprise extérieure. L'impulsion est considérable.

Mais les catholiques italiens ne constituent pas un bloc monolithique. Jean XXIII, en ouvrant Vatican II, prend acte des évolutions du monde moderne, et invite à porter sur ce monde un regard *a priori* bienveillant. L'événement s'inscrit alors dans un certain nombre d'orientations et de tendances présentes bien antérieurement mais pas toujours en phase avec

la situation particulière de l'Église italienne. Le pape invite clairement cette Église italienne à prendre ses distances par rapport aux affaires temporelles du pays, rompant avec l'ingérence qui avait caractérisé son attitude comme sa politique au cours des quinze années de l'après-guerre. Cependant, il faut reconnaître que dans la pratique, bien peu d'évêques italiens reçurent ce message²⁰⁰.

UN RESEAU EFFICACE

Le changement de position sera perceptible lorsqu'en 1965 l'épiscopat italien dressera un bilan sur la situation morale du cinéma. Il en réaffirmera la profonde influence sur les mœurs, regrettera la « détérioration de la morale » visible dans le cinéma italien, ainsi que « l'amoralité du monde du cinéma », mais déplorera surtout la passivité du public et l'indigence de la critique. Les évêques demanderont alors une présence plus active des critiques catholiques dans la presse et les institutions²⁰¹.

Outre le Centro Cattolico Cinematografico, de nombreuses associations catholiques s'occupent, d'une manière ou d'une autre, de culture cinématographique. Les principales sont, pour des raisons diverses, L'Ente dello Spettacolo²⁰², l'ACEC (Associazione Cattolica Esercenti Cinematografici) et le CSC (Centro Studi Cinematografici). L'Ente dello Spettacolo est fondé en 1946 et, après une crise dans les années 70, continue à produire de nombreuses publications au début du XXIe siècle. Le CSC lui est directement lié. L'ACEC, née en 1949, regroupe les opérateurs de plus de 800 salles et exerce sa tutelle sur toutes les salles de cinéma dépendantes de l'Église. Sa finalité initiale déclarée, la promotion de la communication sociale dans une visée pastorale, demeure jusqu'à nos jours²⁰³. En 1959, Jean XXIII fonde la Fimoteca Vaticana²⁰⁴. Dans les années 60, les salles paroissiales et « salles de la communauté » constituent un très vaste réseau : en 1967, elles disposent encore d'une salle de cinéma sur deux²⁰⁵. Le Cineforum des années 50-60 est très dynamique, bien plus que ne le sera jamais le Teleforum qui lui succède. D'une manière générale, les centres et le Cineforum dont le développement fut considérable avant les années 1950, deviennent l'instrument emblématique du débat critique sur le cinéma. Il existe encore en Italie plus de 700 cercles de cinéma associés

²⁰⁰ D. MENOZZI, « Les métamorphoses du religieux dans l'Italie républicaine », *op. cit.*

²⁰¹ R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo*, *op. cit.*

²⁰² Littéralement « La Source du spectacle ».

²⁰³ En 1998 ses nouveaux statuts s'élargissent aux médias, revues etc. A l'intérieur de l'ACEC, naît en 1973 l'ANCCI (Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani), branche plus limitée au cinéma.

²⁰⁴ Bien après le Concile, Jean-Paul II, très sensible aux enjeux des liens de l'Église avec les médias, l'élèvera au rang de personne juridique.

²⁰⁵ En 1971, leur nombre tombera à un peu moins de 4000 salles dans toute l'Italie, puis sera divisé par dix en une vingtaine d'années. Voir Paolo Fossati, « L'associazionismo cattolico (associazioni, esercenti, cineforum) », in R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo*, *op. cit.*, t. 2.

à plus de 250 salles. Enfin l'OCIC (Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema)²⁰⁶ qui sera soutenue par Jean-Paul II dans un de ses premiers messages en tant que pontife, ne s'occupe pas seulement de cinéma explicitement catholique.

Au fond, le monde reste simple destinataire de la mission évangélisatrice de l'Église. Il est incontestablement mieux écouté mais la tutelle au moins morale de l'Église peut très bien rester inchangée. Il en découlera un certain nombre d'ambiguïtés qui permettront dans les décennies suivantes aussi bien des ouvertures et même des ruptures véritablement révolutionnaires que des compromis, des malentendus voire des revirements conservateurs qui, tous, se réclameront du même Concile. Quoi qu'il en soit, le regard et le ton ont changé depuis l'époque de Pie XII, la pastorale du cinéma l'atteste, et le changement dépasse la stratégie pastorale.

MISES EN CAUSE DANS LE CONTEXTE DE VATICAN II

La question de l'autonomie de l'art est bien présente au procès de Pasolini. Il semble que pour le substitut Di Gennaro comme pour Pie XII, il n'y ait d'art « véritable » que chrétien. Dans cette perspective, tout art est donc lié à la religion de l'État, et la légitimité de son encadrement ne fait aucun doute. Mais en Italie en 1963, la question fait débat, dans les milieux artistiques comme dans les milieux ecclésiastiques. En faisant appel à Pasolini, après avoir visionné *La Ricotta* pour tourner l'Évangile de Matthieu, les franciscains d'Assise se positionnent clairement. Inversement, lorsque Pasolini ferme la voie de la fidélité au prototype et déplace la question de l'art vers l'histoire, la rencontre et l'accueil du sacré, son geste rejoint celui des pasteurs et des théologiens réunis à Vatican II. Di Gennaro, et derrière lui tout le noyau conservateur des catholiques, lutte donc à contre-courant à la fois de la réalité de l'Italie des années 1960 et de l'attitude prêchée par les Pères conciliaires.

En effet, ces derniers exhortent à penser l'action pastorale à partir de l'expérience et l'écoute du terrain, en un mot à partir de l'accueil « bienveillant et vigilant » du monde moderne, plutôt qu'à partir des grandes élaborations doctrinales – qu'ils ne contestent nullement – peaufinées au cours des siècles avec un scrupule et une sophistication admirables. Au lieu de chercher à mesurer la conformité des croyances et des modes de vie à un modèle absolu que l'histoire n'affecterait pas, ils demandent de scruter prioritairement dans ce monde moderne les « signes des temps », c'est-à-dire les indices ou les traces de la présence du Christ qui s'incarne dans l'histoire humaine. En 1964, Paul VI s'adressant aux artistes dans une allocution célèbre, *l'Église et l'Art*, rompt avec la méfiance voire l'hostilité de ses prédécesseurs

²⁰⁶ L'Office Catholique International du Cinéma est fondé en 1928 à l'initiative de la France, après la réunion du congrès catholique international du cinéma à La Haye du 24 au 26 avril 1928. Voir M. LEVENTOPOULOS, *Les catholiques et le cinéma*, op. cit., p. 79.

pour déplorer le gouffre creusé entre les artistes et l'Église et faire, chose tout à fait exceptionnelle, amende honorable :

Aussi sommes-Nous restés toujours amis. Mais, comme il advient entre parents, entre amis, Nos relations se sont un peu gâtées. [...] Me permettez-vous de vous parler franchement ? Vous Nous avez un peu abandonnés. Vous êtes partis au loin vous abreuver à d'autres sources, cherchant à exprimer d'autres choses légitimes, certes, mais qui ne sont plus des Nôtres.

[...]

Mais pour être courageusement sincère [...] Nous reconnaissons que, nous aussi, Nous vous avons quelque peu contrariés. Nous vous avons, en effet, imposé comme première règle l'imitation, à vous qui êtes des créateurs toujours vivants, chez qui pétillent mille idées de mille nouveautés.[...] Nous vous avons parfois imposé une chape de plomb, on peut bien le dire, pardonnez-le-nous.

[...]

Et puis – nous irons jusqu'au bout de notre mea culpa – nous vous avons offensés en recourant à du faux, à l'oléographie, à l'œuvre d'art bon marché.

Vatican II abandonne la notion traditionnelle d'« art véritable », et limite le contrôle de l'Église à l'art destiné au culte. La Constitution *Gaudium et Spes* promulguée en 1965 invitera les communautés ecclésiales à ne pas écarter *a priori* des lieux de culte les œuvres d'artistes non chrétiens :

62. Harmonie entre culture et christianisme

1. Bien que l'Église ait largement contribué au progrès de la culture, l'expérience montre toutefois que, pour des raisons contingentes, il n'est pas toujours facile de réaliser l'harmonie entre la culture et le christianisme.

2. Ces difficultés ne portent pas nécessairement préjudice à la vitalité de la foi, et même elles peuvent inciter à une plus exacte et plus profonde intelligence de celle-ci. En effet, les plus récentes recherches et découvertes des sciences, ainsi que celles de l'histoire et de la philosophie, soulèvent de nouvelles questions qui comportent des conséquences pour la vie même, et exigent de nouvelles recherches de la part des théologiens eux-mêmes. [...]

3. À leur manière aussi, la littérature et les arts ont une grande importance pour la vie de l'Église. Ils s'efforcent en effet d'exprimer la nature propre de l'homme, ses problèmes, ses tentatives pour se connaître et se perfectionner lui-même ainsi que le monde. Ils s'appliquent à découvrir sa place dans l'histoire et dans l'univers, à mettre en lumière les misères et les joies, les besoins et les énergies des hommes et à présenter l'ébauche d'une destinée humaine plus heureuse. Ainsi sont-ils capables d'élever la vie humaine qu'ils expriment sous des formes multiples, selon les temps et les lieux.

4. Il faut donc faire en sorte que ceux qui s'adonnent à ces arts se sentent compris par l'Église au sein même de leurs activités et que, jouissant d'une liberté normale, ils établissent des échanges plus faciles avec la communauté chrétienne. Que les nouvelles formes d'art qui conviennent à nos contemporains, selon le génie des diverses nations et

régions, soient aussi reconnues par l'Église. Et qu'on les accueille dans le sanctuaire lorsque, par des modes d'expression adaptés et conformes aux exigences de la liturgie, elles élèvent l'esprit vers Dieu.

5. Ainsi la gloire de Dieu éclate davantage ; la prédication de l'Évangile devient plus transparente à l'intelligence des hommes et apparaît comme connaturelle à leurs conditions d'existence.

6. Que les croyants vivent donc en très étroite union avec les autres hommes de leur temps et qu'ils s'efforcent de comprendre à fond leurs façons de penser et de sentir, telles qu'elles s'expriment par la culture. [...]

S'ouvre alors une période particulièrement riche de recherche et de réflexion critique dans tous les domaines de la culture. Malgré des réactions défensives très fortes de la part des milieux les plus conservateurs, l'heure n'est plus aux anathèmes et aux excommunications et l'Église ne regarde plus le monde « profane » comme extérieur à elle et *a fortiori* ennemi. L'heure est à la redécouverte.

Dans la ligne de l'encyclique *Divino Afflante Spiritu* de Pie XII (1943) les études bibliques éclairées par les sciences humaines en général sont encouragées, et l'exégèse historico-critique en particulier, à condition de s'effectuer en lien avec la tradition de l'Église (§ 12), est bienvenue. Mais l'enjeu est déplacé. Là où le concile Vatican I concevait la Révélation sur le modèle d'une instruction plus ou moins condescendante — Dieu informe les hommes des vérités qu'ils ne peuvent découvrir par eux-mêmes — *Dei Verbum* privilégie le modèle de la communication. La Révélation est le don que Dieu fait de lui-même avec l'offre d'une relation d'amitié : dans ce geste libre et gratuit, Dieu communique moins des connaissances que sa propre vie en vue d'une alliance (§ 2).

Cette auto-révélation de Dieu s'effectue à travers l'Écriture et la tradition, sans primauté de l'une sur l'autre ni surtout indépendance de l'une par rapport à l'autre (§ 9). La charge d'interpréter la parole de Dieu reste « confiée au seul Magistère vivant de l'Église », mais le magistère n'est plus au-dessus de la parole de Dieu : il est à son service (§ 10) et les dogmes doivent trouver dans la Bible leur fondement et non une simple illustration.

Enfin, de même que la Révélation trouve son accomplissement dans la rencontre du Christ, Verbe fait chair, le discours sur la Révélation de Dieu Trinité trouve son fondement dans la christologie. Les Pères de Vatican II ont été profondément marqués par Auschwitz, qui les oblige à reprendre la question du mal et de la théodicée, et donc à revoir la théologie de l'histoire et la christologie. L'affirmation d'un sens général de l'histoire surplombant, qui ferait passer les souffrances des victimes à pertes et profits, est devenue plus que suspecte, de même que tout discours théologique se posant d'emblée comme expression d'une universalité imperméable à la contingence. Une majorité des théologiens qui influenceront Vatican II tente de prendre acte de la pluralité constitutive des sociétés et des cultures, et se méfie de tout idéalisme comme de la médiation abstraite du général au particulier proposée par la

métaphysique classique. Elle est également très consciente du risque de réduire le « sens de l'histoire » aux résultats victorieux d'une évolution inéluctable. D'une manière générale, les théologies de l'histoire après Auschwitz chercheront à se dégager du mythe du progrès sous toutes ses formes, et à se fonder sur l'analyse de réalités humaines précises, plutôt que sur une vision générale abstraite qui évacue la contingence.

La christologie elle-même est donc l'objet d'un examen très important, l'antijudaïsme y ayant puisé ses arguments pendant des siècles. Il faut repenser l'accomplissement des Écritures, de la loi, des temps, effectué par Jésus autrement qu'en terme de substitution, d'abolition de réalités désormais périmées. La théologie de la Croix ne peut plus remiser les souffrances des hommes parmi les réalités profanes gommées ou relativisées par la souffrance de Jésus-Christ sur la croix, finalement victorieux. Enfin, l'onto-théologie elle-même suscite une méfiance qui concourt à infléchir la christologie vers une réflexion plutôt fondée sur « l'événement Jésus-Christ », et sur une pensée du récit, de l'alliance et du temps, que vers un système abstrait, aussi sophistiqué fût-il.

Vatican II invita donc à lire d'autres « signes des temps » que l'alliance du politique et du religieux qui avait prévalu pendant des siècles et qui perdit là son statut d'événement fondateur. Le seul signe véritable, que les Pères conciliaires replacèrent au centre de leur lecture du monde, fut le signe pascal et il est paradoxal : il n'est pas un événement historique, aucun événement historique n'en est l'actualisation ni le prolongement, et il n'a laissé de trace que dans la foi. Quelque chose du rapport de cette foi au monde échappe et reste énigmatique. Une réserve s'impose. Tous les autres signes, y compris la conversion de l'Empire Romain, sont donc des « signes des temps », relatifs et ambigus, tout comme leur lecture par l'Église qui ne saurait être infaillible et définitive. Vatican II en prend acte, notamment dans la Constitution pastorale *Gaudium et Spes*, où l'Église ne se pense plus comme le centre et le devenir du monde mais en reconnaît l'autonomie. « L'Esprit souffle où il veut » rappelle-t-on inlassablement, ce qui implique notamment que des voies vers le Règne de Dieu sont possibles hors de la médiation de l'Église. L'Écriture reste source mais sa lecture s'affranchit d'une tutelle ecclésiale que ne justifie plus un projet politique destiné à organiser la venue de ce Règne. Son étude est ouverte à tous. Elle accueille les éclairages et les critiques des sciences humaines. Elle permet à chacun, fût-il athée, marxiste et homosexuel, de définir sa relation aux Écritures et aux œuvres dites « sacrées », tout comme elle laisse aux Églises de les interpréter selon leurs traditions et leurs convictions. La redécouverte de cet espace comme réserve eschatologique ouvre l'histoire humaine à la liberté et rend à toute culture son autonomie. Ce qui, au procès de *La Ricotta*, n'allait manifestement pas encore de soi.

Lorsque, comme dans les décennies après guerre, les conditions économiques de la population s'améliorent considérablement, l'aspiration anxieuse à la satiété décline et le

sentiment religieux traditionnel s'affaiblit et peut même disparaître²⁰⁷. L'Italie, comme tous les pays européens chacun à son rythme propre, n'échappera pas à cette évolution. Mais à une telle transition peuvent aussi répondre une théologie et une spiritualité plus sensibles à l'irreprésentable et l'inattendu de la venue de Dieu et à la discrétion de sa présence²⁰⁸. La réserve eschatologique joue alors dans les deux sens du terme français : elle impose une distance d'avec des discours et des attitudes qui ont perdu de leur pertinence, et elle rappelle qu'une voie vers Dieu est possible hors de l'Église et même du christianisme, une sorte de réserve disponible que Vatican II invita à prendre en considération. Cette profonde mutation du sentiment religieux s'accompagne naturellement de résistances considérables. En réactivant des éléments de culture chrétienne fondamentaux mais antérieurs aux rêves d'une chrétienté dont le deuil reste manifestement difficile, Pasolini ne peut que susciter une réaction très violente. Di Gennaro jette sur lui un anathème que Vatican II ne cautionne plus. Comme Pasolini, il défend le sacré, mais sur des bases héritées de ce régime de chrétienté que Pasolini abhorre. Deux visions s'affrontent donc au procès. Un des symptômes les plus récurrents et significatifs de ce conflit porte sur le rire, iconoclaste et blasphématoire pour Di Gennaro, eschatologique pour Pasolini.

²⁰⁷ C'est par exemple la lecture de Jean-Luc Nancy.

²⁰⁸ C. DUQUOC, *Messianisme de Jésus et discrétion de Dieu : essai sur la limite de la christologie*, Labor et Fides, 1984.

Dans l'ouverture du temps : l'éclat du rire

L'héritage chrétien laisse peu de place au rire. La Bible est peu prolixe sur le sujet, Jésus lui-même n'aurait pas ri et la liturgie et les sermons sont rarement guillerets. L'humour lui-même est parfois lu comme le symptôme d'un manque de foi : la Résurrection aurait effacé le tragique de l'existence, l'humour censé chasser l'angoisse ne serait plus de mise.

Selon cette lecture, l'émancipation du carcan moral et religieux qui gagne la société italienne dans les années 1950 et 1960 s'accompagne fort logiquement d'un sens accru de la précarité et du tragique, avec l'humour comme antidote à l'angoisse. La comédie italienne fournit au cinéma l'illustration de cette euphorie amère et parfois même désespérée, et cultive les oxymores : illusion et lucidité, ruse et naïveté, caricatures et réalisme, pudeur et exubérance, dureté et tendresse, appartenance et exclusion paraissent indissociables, et les personnages oscillent de l'un à l'autre. « Lors d'une projection du *Fanfaron*, Trintignant fut surpris de constater que le public riait. Il était convaincu d'avoir interprété un film dramatique. Voici un bon test pour reconnaître une comédie à l'italienne : quand on ne sait pas très bien si elle fait rire ou si elle attriste »²⁰⁹. Dans une telle perspective, le rire n'avait rien de subversif ni de scandaleux. Il en fut tout autrement de *la Ricotta*. La trame, tragique, ne posa pas problème : il fut difficile de ne pas reconnaître au moins « une signification vaguement religieuse de la mort du protagoniste sur la croix²¹⁰ ». Mais les rires choquèrent : souvent légers, parfois amers, parfois sans tristesse, ils manifestent moins une quelconque conscience intellectuelle du tragique que les débordements de corps non maîtrisés. Leur proximité avec les symboles chrétiens fut jugée blasphématoire²¹¹.

²⁰⁹ Oreste De Fornari, *I filobus sono pieni di gente onesta*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, p. 22., cité par J. PAGLIARDINI, « Alberto Sordi patriote. L'Histoire par le rire, histoire d'en rire ? », *Italies*, 2002, n° 6, n° 1, p. 25.

²¹⁰ Sentence du tribunal de première instance, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, *op. cit.*, p. 73

²¹¹ Le mépris chrétien du rire flirte souvent avec une pensée gnostique qui dévalorise le corps, pensée assez éloignée de l'héritage vétérotestamentaire, et que l'Église n'a jamais vraiment réussi à évacuer. La foi dans la résurrection des corps est pourtant sans cesse réaffirmée dans les récits évangéliques, dans le kérygme comme dans les formulations dogmatiques de la Résurrection, mais la sensibilité et l'imaginaire communs restent enclins à voir dans la rédemption l'affranchissement des contraintes du corps et à espérer un salut comme sortie de la condition terrestre. Cette vision sous-tend par exemple la lecture de P. MONTANI, « Stracci ou la figure du besoin dans *La Ricotta* de Pasolini », *De(s)générations*, 2009, n° 9, p. 29-38.

Les griefs du procureur

Ne serait-ce qu'à cause de la base juridique sur laquelle il fonde son réquisitoire, le substitut du procureur ne peut que condamner les passages comiques du film : la prise au sérieux du salut chrétien interdit le désespoir et l'humour triste et élégant qu'il peut générer, et le bon goût bourgeois dicte la mesure et la retenue, la maîtrise du corps, la primauté de la raison sur l'irrationnel et la superstition²¹². Et en effet, l'association d'un élément simplement comique et d'une référence chrétienne forte fait l'objet d'accusations récurrentes au procès.

[...] il segno della croce, che lo Stracci ripete per due volte nella sua corsa comica alla Ridolini per l'acquisto della *Ricotta*, è un segno irriverente e blasfemo per la religione dello Stato.²¹³

[...] Le signe de croix, que Stracci répète par deux fois lors de sa course à *La Ricotta*, rappelant le comique de Larry Semon, est un signe irrévérencieux et blasphématoire pour la religion d'État.

Anche esse ad avviso di Pasolini, sono delle gag; sta di fatto però che l'imputato ha sentito il bisogno di servirsi di intermezzi comici del film, solo quando ha trattato di cose e simboli sacri²¹⁴.

Selon Pasolini, ce sont aussi des gags ; mais il est incontestable que l'accusé a éprouvé le besoin de recourir à des intermèdes comiques uniquement lorsqu'il touchait à des choses et des symboles sacrés.

All'intensa religiosità della scena, al profondo misticismo che da essa si effonde, corrisponde dunque, di volta in volta, con pari intensità il dileggio gratuito, lo scherno, la irrisione immotivata²¹⁵.

A l'intensité religieuse de la scène, au profond mysticisme qui s'en dégage, correspondent donc, à chaque fois et avec la même intensité, la dérision gratuite, la raillerie, la moquerie sans raison.

Invero con il ripetuto oltraggio della musica, con la risata sguaiata del Cristo-comparsa, di cui al dipinto del Rosso Fiorentino, con gli insulti rivolti ai personaggi sacri della Passione del Pontormo, è in realtà il Cristo degli altari, il Cristo della tradizione a essere dileggiato, schernito, deriso²¹⁶.

En vérité, par l'outrage répété de la musique, par le rire vulgaire du figurant qui joue le Christ, par les insultes adressées aux personnages sacrés de la Passion de Pontormo, c'est en réalité le Christ des autels, le Christ de la tradition qui est raillé, bafoué, tourné en dérision.

Sur cette dernière accusation, Pasolini se défendra en faisant valoir que c'est la représentation du Christ qui est raillée et non le Christ lui-même, et il tentera – sur ce point précis – de préserver intacte la frontière traditionnelle entre rire et religion chrétienne.

²¹² B. SARRAZIN, « Jésus n'a jamais ri: histoire d'un lieu commun », *Recherches de science religieuse*, 1994, vol. 82, n° 2, p. 217–222. L'auteur montre que, dans la sphère culturelle française, la proscription du rire en matière de religion trouve son origine dans la Bible et les Pères de l'Église mais tels que choisis et lus par les clercs du XVIIe derrière Bossuet. L'interdit rencontre alors la mentalité classique et son obligation de bienséance. L'auteur montre alors qu'une autre tradition parallèle existe, tout aussi riche, exigeante et argumentée, qui s'origine également dans la Bible mais passe par les choix différents d'un Thomas d'Aquin ou d'un Blaise Pascal.

²¹³ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., sentence du tribunal de première instance p. 83 et reprises dans les sentences des Cours d'appel et de cassation.

²¹⁴ *Ibid.*, sentence du tribunal de première instance p. 83.

²¹⁵ *Ibid.*, sentence du tribunal de première instance p. 78-79.

²¹⁶ *Ibid.*, sentence du tribunal de première instance p. 80.

Pourtant la commande était claire : chacun des réalisateurs de *RoGoPaG* était invité à se réappropriier un thème très ancien du christianisme, la fin du monde, et le ton devait être humoristique. Chaque case du tableau ci-dessus correspond à un carton placé au début de chacun des quatre sketches qui constituent le film. Seule *La Ricotta* comporte des passages en couleurs. Tout le reste de *RoGoPaG* est en noir et blanc.

Cineriz presenta : <i>Laviamoci il cervello</i> RoGoPaG,	Cineriz présente : <i>Lavons-nous le cerveau</i> ²¹⁷
Regia di...	Réalisation...
Quattro racconti di quattro autori che si limitano a raccontare gli allegri principi della fine del mondo.	Quatre récits de quatre auteurs qui se limitent à raconter les joyeux principes de la fin du monde.
1. <i>Illibatezza</i> , Rossellini	1. <i>La Pureté</i> , Rossellini
L'uomo di oggi frequentemente è oppresso da una indefinibile angoscia e, nel travaglio quotidiano, l'inconscio gli suggerisce un rifugio che lo protesse e lo nutri : il grembo materno.	L'homme d'aujourd'hui est fréquemment opprimé par une angoisse indéfinissable, et, dans ce tourment quotidien, l'inconscient lui suggère un refuge qui le protège et le nourrit : le giron maternel.
Per quest'uomo, privo ormai di se stesso, anche l'amore diventa la piagnucolosa ricerca del grembo protettore. (Alfred Adler)	Pour cet homme, désormais privé de lui-même, l'amour aussi devient recherche larmoyante du giron protecteur.
2. <i>Il nuovo mondo</i> , Godard	2. <i>Le nouveau monde</i> , Godard
Questo racconto descrive le conseguenze, assurde e imprevedibili, di un futuro atomico già cominciato. Questi saranno gli effetti che potranno colpirci senza che alcuno se ne renda conto.	Ce récit décrit les conséquences, absurdes et imprévisibles, d'un futur atomique déjà commencé. Ces effets pourront nous frapper sans que personne ne s'en rende compte.
Le terribili esplosioni potranno insidiosamente trasformare gli uomini e, da un momento all'altro, anche noi potremo essere contaminati.	Les explosions terribles pourront transformer les hommes de façon insidieuse et, d'un moment à l'autre, nous pourrions nous aussi être contaminés.
Saranno dei piccoli e lievi mutamenti che inavvertitamente ci distruggeranno.	Ces changements infimes et légers nous détruiront sans que nous n'y prenions garde.
3.	3.
Non esiste niente di nascosto che non si debba manifestare ; e niente accade occultamente, ma perché si manifesti. Se qualcuno ha orecchi per intendere, intenda.	Car il n'existe rien de caché qui ne doive se manifester ; et aucun événement ne se produit en secret mais pour se manifester. Si quelqu'un a des oreilles pour entendre, qu'il entende.
dal Vangelo secondo S. Marco	Évangile selon Saint Marc ²¹⁸
	... et il balaya l'argent des banquiers et il renversa les banques, et aux vendeurs de colombes il dit :

²¹⁷ *Lavons-nous le cerveau* est en fait le titre de substitution donné à *RoGoPaG* lors de sa sortie amputé du sketch de Pasolini.

²¹⁸ Mc 4, 22-23.

... e spazzò via le monete dei banchieri e buttò all'aria i banchi, e ai venditori di colombe disse : « portate via di qua, e della casa di moi padre non fate un mercato. »

dal Vangelo secondo S.Giovanni.

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda « *La Ricotta* », la Storia della Passione – che indirettamente « *La Ricotta* » rievoca – è per me la più grande che si mai accaduta, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti.

Pasolini (Lu par Pasolini)

La Ricotta

4. *Il pollo ruspante*, Ugo Gregoretti

Come un chiodo si pianta saldamente sotto le giunture della pietra così il peccato s'introduce segretamente nella vendita e nelle compere.

Bibbia

Ecclesiaste XXVII, 2

« emmenez tout ceci loin d'ici, et ne faites pas de la maison de mon père un marché. »²¹⁹

Évangile selon Saint Jean

Il n'est pas difficile de prévoir que mon récit suscitera des jugements intéressés, ambigus, scandalisés. Pourtant, je veux déclarer ici que, quelle que soit la façon dont on prenne « *La Ricotta* », l'Histoire de la Passion – que « *La Ricotta* » évoque indirectement – est pour moi la plus grande qui soit jamais advenue, et les Textes qui la racontent les plus sublimes qui aient jamais été écrits.

La Ricotta

4. *Le poulet fermier*, Ugo Gregoretti

Comme un clou se plante solidement sous les jointures de la pierre, ainsi le péché s'introduit secrètement dans la vente et dans les achats.

Bible, *l'Écclésiastique (Siracide) 27,2*

Générique de fin (commun aux quatre films) sur la dernière image de *La Ricotta*, en couleurs

(table de banquet avec ricotta, twist)

La dernière version de *RoGoPaG* est présentée comme « quatre récits de quatre auteurs qui se bornent à raconter les joyeux principes de la fin du monde ». Le ton humoristique est posé comme constitutif de l'ensemble. Mais Pasolini n'aime pas l'humour. Dans les entretiens avec Jean Duflot parus en 1970 il justifie sa méfiance en ces termes :

J.D. L'idéologie marxiste qui est une des lignes de force de votre inspiration, est-elle compatible avec cette désespérance grandissante de votre œuvre ?

P. — Je ne sais pas, c'est comme les deux plateaux d'une balance. Vous enlevez de l'optimisme d'un côté et rajoutez du pessimisme de l'autre, et de ce fait, la balance penche d'un côté. En réalité, l'optimisme ôté de la balance se transforme en humour, en une forme de sagesse empirique que je n'aurais jamais cru avoir, et en utopie. C'est une constatation que je fais de plus en plus en écrivant des poésies. Je suis en train de glisser vers un humour dont je me méfie profondément.

J.D. — L'humour tempère l'amertume de *Teorema*, d'*Œdipe Roi*, de *Porcherie* surtout. Il en corrige la cruauté.

P. — Oui, mais c'est un réflexe typiquement bourgeois. Les héros n'ont jamais le sens de l'humour, à la différence des personnes qui font autorité.

²¹⁹ Jn 2, 15-16.

[...]

P. — L'humour dont je vous parle suit d'autres règles ; ses canons sont bourgeois ; l'*humor* anglo-saxon en est le modèle accompli. Cet humour de la société la plus bourgeoise du monde n'a rien à voir avec l'esprit du peuple romain.

J.D. — Selon vous, que manque-t-il à l'esprit, au comique populaire pour être humour ?

P. — L'humour est détachement de la réalité, attitude contemplative face à la réalité, et donc dissociation entre soi et cette réalité.

J.D. — Mais les railleries malicieuses de l'enfant du peuple qui prend pour cible le riche touriste égaré dans sa « zone » sub-romaine prouve aussi un certain détachement d'une certaine réalité ?

P. — Non, je ne crois pas, ils ne sont pas détachés de la réalité, parce que pour eux, la réalité est naturellement non sérieuse. Par exemple, les « gamins » dont vous parlez, sont des « poulbots » romains. Or Rome est tout sauf une ville catholique. C'est une ville pré-catholique, de mentalité épicurienne et stoïcienne. La réalité, pour un jeune romain de cette strate populaire, est sentie à travers cette mentalité stoïque et épicurienne. Les valeurs chrétiennes catholiques n'ont aucun cours ici : l'amour « sentimental » du prochain, par exemple... Ont cours le sens de l'honneur, la loyauté, la vertu pour la vertu (*la virtù per la virtù*) la sensualité, le stoïcisme, l'épicurisme. En conséquence, leur « esprit » s'exprime à l'intérieur de leur réalité. Il n'en existe pas d'autre pour eux.²²⁰

Ce rire stoïque et épicurien du peuple romain devant la fin de son monde trouve presque naturellement sa traduction cinématographique dans le burlesque subversif des corps décalés de Chaplin²²¹ ou Larry Semon.

Le burlesque plutôt que l'humour

Les années folles avaient vu éclore un cinéma muet en total décalage avec la fascination de la Belle Époque pour les techniques et les objets nouveaux porteurs de rêves encore largement inaccessibles au tout venant. La première Guerre mondiale refroidit cette euphorie : l'ampleur des massacres que ces inventions permirent et leur incapacité à résoudre les problèmes humains troublèrent l'enthousiasme qu'avaient soulevé les expositions universelles, les exploits aéronautiques, et une multitude d'inventions sensationnelles comme le téléphone ou l'automobile. Le cinéma burlesque se fit l'écho de ce doute. Il fut envahi par l'accumulation d'objets inutiles, parfois hostiles, souvent détournés de leur usage ou échappant à tout contrôle, et ses protagonistes happés dans une succession frénétique de péripéties les conduisant irrésistiblement vers une catastrophe. A cet égard, les comédies de Buster Keaton, Chaplin ou

²²⁰ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 48.

²²¹ Le choix du comique « à la Charlot » était explicite dès la première version du scénario. Voir T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, op. cit., p. 34.

Larry Semon pourraient tout aussi bien illustrer la condition – le conditionnement – de l’homme d’une société capitaliste en marche folle vers sa propre fin. L’ingrédient burlesque de *La Ricotta* n’a rien de saugrenu.

L’accélération des gestes, burlesque, les banalise. Les innombrables coups et gifles reçus par les personnages semblent dérisoires, leur violence ne choque plus et devient moralement acceptable. Les personnages réduits à des pantins résistent comme ils peuvent au monde qui les malmène : la véritable violence visée par la satire est celle, souvent implicite, de ce monde, et celle des personnages n’en est que le symptôme. La religion de Stracci occupe une position et une fonction analogues. Elle est effectivement présentée comme dérisoire, et en ce sens le reproche du substitut est fondé, mais la critique de Pasolini porte plus sur le monde qui la suscite que sur la religion en elle-même : pas plus que De Martino ou Gramsci il ne méprise la religion des « classes subalternes ». En revanche, il n’a pas de sarcasme assez dur pour fustiger le capitalisme qui gagne le milieu du cinéma comme toute la société italienne, réduit la religion simple et sincère de Stracci à une incongruité anachronique ridicule, et qui fait de Stracci lui-même un pantin. Pasolini et les catholiques les plus conservateurs se rejoindraient sur cette dénonciation, et la critique contenue dans *La Ricotta* pourrait leur parler, mais le contexte politique tendu les aveugle. Pour sa défense, Pasolini attire l’attention sur une référence populaire qui lui est chère et qui pourrait emporter l’adhésion, celle de Charlot.

La première évocation de Chaplin apparaît dans le mémoire présenté par la défense au procès en première instance.

L’incontro con i due agenti è una pura e semplice gag. Uno degli elementi stilistici del film, sono le citazioni charlottiane. Questa è una di quelle, una innocente allegria di comica.²²²

La rencontre avec les deux agents est un gag pur et simple. Un des éléments stylistiques du film consiste dans les citations de Charlot. Il s’agit ici de l’une de ces citations, une plaisanterie innocente de la comédie.

Mais Charlot ne déridera pas le substitut du procureur. Le voisinage du comique et du religieux reste à ses yeux inacceptable. Le tribunal de première instance le suivra et condamnera Pasolini. Charlot est à nouveau convoqué, à deux reprises, lors du procès en appel. Les avocats justifient le cri dont s’est offusqué le substitut – « retirez ces crucifix ! » – par le réalisme de la peinture des comportements sur le plateau. L’ambiance du tournage de la Passion du Christ est à la légèreté et la dérision. Le personnage de Stracci au contraire ne connaît pas encore le conditionnement de l’homme moderne, il fait montre d’une religiosité simple mais sincère, totalement respectueuse d’un sacré qui garde toute sa place dans sa vie quotidienne et que rien, pas même la faim, ne lui fait oublier.

Così, anche, il grido di « via i crocefissi » non è che un motivo il quale insieme a tutti gli altri simili (« la corona », « portate su le croci », « il ladrone buono »

De même, les ordres proférés en criant « retirez ces crucifix », « la couronne », « montez les croix », « le bon larron », « laissez-les cloués, déclouez-les », « silence »

²²² Mémoire présentée par la défense au tribunal de première instance, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 49.

« lasciateli inchiodati, schiodateli », « silenzio » ecc.), non sono che motivi ricorrenti usualmente sui sets che – nel caso di specie – sottolineano quasi musicalmente i passaggi o risvolti dell'azione con effetti che volevano essere semplicemente o innocentemente comici, di una comicità di stile charlottiano.

Motivo di comicità che si ripresenta nella scena dello Stracci che corre verso la ricotta e ne ritorna, sempre con ritmo charlottiano determinato dalla necessità di descrivere la ansietà di estinguere la fame, interrotto però due volte, da un'indiscutibile manifestazione di religiosità offerta da quel personaggio candido e umile che si segna nel passare davanti ad una icona²²³.

etc. ne sont que des ordres récurrents sur les plateaux de tournage, et n'ont donc pas d'autre fonction que de souligner, de façon presque musicale, l'avancement ou les retournements de l'action avec des effets qui se veulent simplement ou innocemment comiques, d'un comique à la Charlot.

Le burlesque réapparaît dans la scène où l'on voit Stracci courir pour acheter la ricotta et revenir sur le même rythme charlottesque que dictait la nécessité de montrer l'impatience anxieuse du personnage à calmer sa faim. Cette course est interrompue par deux fois par une manifestation flagrante de la religiosité de ce personnage naïf et humble qui se signe en passant devant une icône.

Enfin, la scène du « Stracci-show » dans la grotte s'apparente à une de ces « apothéoses du délire triomphant²²⁴ » presque hallucinatoire après les deux déceptions qui ont différé la consommation de la ricotta (premier panier-repas mangé par le chien, puis appel de l'assistant-réalisateur pour tenir le rôle du bon larron). Stracci dévore tout ce qu'on lui jette, au rythme de la comédie burlesque, tout en rappelant *Les mangeurs de ricotta* de Vincenzo Campi ou *Le mangeur de pâtes* de Luca Giordano. Ambigüe, la scène ne fait rire que les figurants qui jettent les victuailles sur Stracci, et dont le spectateur ne saurait se sentir complice.

Comme chez Chaplin, le décalage avec le monde qui l'entoure donne toute sa force comique au personnage et toute sa force satirique à l'œuvre, conduisant à un double sabotage : celui des normes et idéaux de la bourgeoisie, et celui d'une conception de l'histoire comme réalisation d'un plan, divin ou non.

La cible : la bourgeoisie plus que la religion

Le bonheur promis par la vie moderne reste de fait réservé à une minorité qui voit dans le progrès l'occasion de conforter sa domination et d'en assurer la jouissance. Que le sous-prolétaire Stracci voie la réalisation de ses désirs indéfiniment différée ne semble choquer personne, pas plus au procès que dans le film : il a été rappelé maintes fois que la trame de *La Ricotta* ne posait aucun problème²²⁵. Le geste du journaliste qui fait les cornes à Orson Welles comme pour éloigner le diable dès qu'il est question de la mort ne pose pas problème non plus. Petit-bourgeois assez minable, le journaliste avance les bras bien plaqués le long du corps, s'incline devant le réalisateur dont il accepte n'importe quelle raillerie humiliante. Sa superstition n'est même pas mentionnée au procès.

²²³ *Ibid.*, recours en appel p. 100.

²²⁴ P. KRAL, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 2007 p. 188.

²²⁵ Trois déclarations dans la sentence du tribunal de première instance, qu'entérineront et la cour d'appel et la Cour de cassation.

Mais le signe de croix effectué presque furtivement par Stracci est un scandale pour le substitut, au sens paulinien du terme : une occasion de chute – au sens propre, un caillou qui fait trébucher. Le geste de Stracci n’a ni la mesure, ni la lenteur, ni la solennité que prescrit l’imaginaire religieux bourgeois. Di Gennaro ne voit pas dans ce geste une marque de piété mais un réflexe superstitieux, et ce qui le dérange n’est pas la superstition en tant que telle, mais bien la religiosité résistante du sous-prolétaire Stracci contre la civilisation bourgeoise, son système économique ses valeurs, la religion que défend son État. La Doctrine Sociale de l’Église promue par Léon XIII permettait d’intégrer à son grand récit le sort des pauvres, sort que l’on pouvait – et devait – améliorer sans remettre en cause l’organisation politique et économique de la société. Les manifestations d’une religiosité populaire souvent peu orthodoxe étaient tolérées, non sans condescendance hypocrite, comme traits pittoresques des classes subalternes. Les interpréter comme signes de la persistance d’une conception du monde opposée aux conceptions dominantes les aurait rendues proprement intolérables. Or pour Gramsci, le catholicisme est en réalité un agglomérat de religions distinctes et contradictoires, qui a fait droit, dès l’acceptation de l’esclavage dans l’Antiquité, à la séparation des classes rurale et citadine. Selon lui, le catholicisme officiellement reconnu et la mentalité religieuse des paysans sont deux composantes culturelles en grande partie non intégrées, les religions populaires combinant des résidus hétéroclites de religions païennes anciennes²²⁶. Ces résidus répondant à des besoins que les sociétés modernes ne prennent pas en charge, la résistance au changement que manifestent les classes populaires est aussi forte que son opposition à la culture des classes supérieures qui tente de les proscrire pour s’imposer. Pasolini, lecteur de Gramsci et ami de De Martino, le sait bien. A la question du substitut lui demandant ce qu’il entend par la religiosité de Stracci, il tente d’atténuer l’opposition :

"Per religiosità intendo parlare di religiosità che contraddistingue un personaggio come lo Stracci condita di superstizione, cioè, che non è certo quella del teologo, ma semplicità istintiva. In tale primitiva religiosità indubbiamente vi è l'elemento trascendente, credendo egli nell'esistenza di Dio, dei Santi, ecc.²²⁷

Par religiosité, j’entends cette religiosité pétrie de superstitions qui caractérise un personnage comme Stracci, c’est-à-dire qu’elle n’est pas celle du théologien, mais simplicité instinctive. Une telle religiosité primitive comprend sans aucun doute un élément transcendant : la croyance en l’existence de Dieu, des Saints etc.

L’enjeu politique est limpide et sera explicité plus tard :

Aux dires de Pasolini, outre les paysans et les derniers artisans, pour qui la religion est « un phénomène naturel et sincère », les communistes sont pour la plupart catholiques

²²⁶ C. PRANDI, E. POULAT, et M.-L. LETENDRE, « Religion et classes subalternes en Italie: Trente années de recherches italiennes », *Archives de Sciences sociales des Religions*, 1977, p. 93-139, p.116.

²²⁷ PV des débats du 7 mars, tribunal de première instance.

pratiquants. L'Évangile comptait du reste parmi les références majeures des premiers socialistes²²⁸.

Si le geste de Stracci est irrévérencieux, ce n'est donc pas pour le Christ, mais pour la religion d'État en tant que reflet et instrument des classes dominantes. L'affrontement est d'abord politique et social et la condamnation requise par Di Gennaro n'est pas irrationnelle. La position de Pasolini est d'ailleurs claire : il se déclare athée, communiste, et défenseur du sacré :

Je défends le sacré parce que c'est la part de l'homme qui résiste le moins à la profanation du pouvoir, qui est la plus menacée par les institutions des Églises.²²⁹

Ce que le « cheval de Troie du communisme » pourrait apporter de si redoutable n'est donc pas tant l'athéisme, nullement discuté dans le procès et dont le Père Grasso évacue la question, que le soutien à la résistance de la mentalité populaire, celle des classes subalternes dont les communistes italiens à la suite de Gramsci se veulent les défenseurs. C'est bien la religion bourgeoise, avec son aspiration à la mesure, au solennel et la rationalité, qui est dépassée, débordée de toutes parts et montre ses limites. Le burlesque en effet prend le parti du faible. Ses héros appartiennent aux classes populaires et portent sur le monde bourgeois qui les entoure et qui est censé susciter leur envie ou leur admiration, un « irrespectueux regard d'en bas²³⁰ ». Stracci n'échappe pas à cette règle, totalement indifférent aux caprices de la diva, au beau monde en visite sur le tournage, ou aux sportifs croisés à deux reprises pendant sa course pour aller acheter la ricotta. Il a la débrouillardise du petit peuple des *borgate*, parle en dialecte romanesco, et les gags ne sont pas assez nombreux pour faire oublier la cruauté de sa condition. Les figurants, dès les premières images du film et jusqu'à sa mort, rient de sa faim, suivant un trait culturel des habitants des *borgate* maintes fois relevé : leur rire est celui de pauvres qui tentent de sauver leur dignité quand ils constatent leur impuissance. Le « peuple romain » rit donc et ses rires sont évoqués par Pasolini pour sa défense, lors du procès en première instance comme en appel :

Nessun secondo fine su Stracci che i compagni di lavoro rendono vittima di scherzi crudeli. Questa crudeltà è un aspetto della vita, della semplice vita di tutti i giorni, nei sobborghi delle grandi città. Vivere, lì, è spesso una scommessa difficile, e fa parte dell'onore saper fare gli scherzi o saperci stare.²³¹

Il n'y a aucune arrière-pensée derrière Stracci que ses compagnons de travail torturent par des plaisanteries cruelles. Cette cruauté est un aspect de la vie, de la simple vie de tous les jours dans les faubourgs des grandes villes. Vivre là-bas est souvent un pari

²²⁸ cf. « Marxismo e Cristianesimo » [Supplément à *L'Eco di Brescia* (18 décembre 1964)] maintenant in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, coll. « I meridiani », 1999, pp. 793-796 et 816.

²²⁹ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, p.87.

²³⁰ P. KRAL, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème, op. cit.*, p. 279.

²³¹ Mémoire présenté par la défense au tribunal de première instance, E. SICILIANO, *Processo Pasolini, op. cit.*, p. 49.

difficile, et savoir faire des plaisanteries ou savoir les supporter est une question d'honneur.

Accattone plaisantait avec un compère sur l'odeur de leurs pieds sans savoir qu'il allait mourir quelques instants plus tard, et dans *la Ricotta* Stracci rit un peu et surtout meurt. Son rire ne parvient pas à « corriger la cruauté » de sa condition et de son histoire, ni à ses yeux, ni à ceux du spectateur. Il pleure comme un enfant en découvrant que le chien a mangé son repas et dans son petit dialogue avec le figurant représentant le Christ, juste avant que ne soient dressées les croix du Calvaire, sa détresse est à peine voilée derrière la plaisanterie. Di Gennaro a saisi la grivoiserie et demande une explication.

"Come si concili l'intendimento di esprimere l'intima religiosità dello Stracci, ponendolo in una cornice ieratica, con la frase posta sulla sua bocca alla domanda "Hodie mecum eris in Paradiso", risponde: "Starebbe tanto bene su 'sta tera".

Comment concilier l'intention d'exprimer la religiosité intime de Stracci placé dans un cadre hiératique, avec la phrase mise sur ses lèvres en réponse à la question « aujourd'hui tu seras avec moi au Paradis : « ce serait si bien sur cette terre ».

L'imputato r.:

L'accusé répond :

"Stracci risponde con una frase scherzosa ad una domanda scherzosa".²³²

« Stracci répond à une plaisanterie par une plaisanterie »

La plaisanterie est amère. Ce que Pasolini dénonce n'est pas tant l'illusion de la religion, que l'infinie dureté du monde contemporain qui ne laisse au sous-prolétariat aucun espoir et aucune autre dignité que celle de manifester sa pleine lucidité avant de disparaître.

Une autre scène, plus longue, est affectée d'une ironie cruelle, lorsque le journaliste Pedoti vient interviewer un Orson Welles marxiste, suffisant et ambigu, qui l'humilie. Le réalisateur se fait le porte-parole explicite de Pasolini, il lit un de ses poèmes, dénigre sans pitié la bourgeoisie et raille l'homme « moyen » qu'incarne le journaliste, mais il s'en écarte sur un point crucial : son mépris pour la mort, la sienne propre comme celle du sous-prolétariat représenté par Stracci. L'ironie s'est alors déplacée : Orson Welles, sur le tournage d'un kolossal biblique, citait Pasolini sans le comprendre... ou sans le prendre au sérieux. Son usage simpliste et cynique de la citation ne concerne pas que les peintures de Rosso Fiorentino et Pontormo : une fois la question de la mort évacuée, les enjeux politiques et esthétiques ne sont plus que d'ordre ludique.

Déni de la mort et oubli du corps

Dans *La Ricotta*, le symbole chrétien de la Croix n'est donc pas raillé comme le formule le chef d'accusation du procès en première instance : au contraire il donne sens à tout le récit filmique. Sans l'ancrage dans la Croix centrale, les autres symboles chrétiens ne seraient

²³² PV de l'audience du 7 mars 63 (première instance) *Ibid.*, p. 38.

disponibles que pour entrer dans un grand jeu formel mais dénué de sens et d'impact et le cinéma de poésie ne serait qu'un exercice de style sans engagement, ce que Pasolini refuse absolument. L'efficacité des symboles chrétiens passe par la considération de la Croix et de la mort, élément central qui organise tous les autres et permet le passage d'un jeu purement formel à une interprétation, c'est à dire à une lecture en prise sur le réel. Au procès, l'abolement d'un chien qui, après une série de figurants peu enjoués, répète un ordre de l'assistant réalisateur a choqué. Et cet ordre, jugé tout aussi blasphématoire que l'abolement qui le répercute, n'était pas n'importe lequel : « retirez ces crucifix ! ». Pourtant, le gag souligne à la fois l'indifférence mécanique et moutonnaire des figurants et l'aveuglement du professionnel du cinéma pris entre souci de la performance technique et gestion des caprices de la diva. Le mépris de la mort, puis l'éloignement du symbole de la Croix et sa complète banalisation (« clouez-les ! », « déclouez-les ! » et les plaisanteries avec le figurant du Christ) préparent l'écroulement du tableau vivant de Pontormo. C'est bien le système symbolique chrétien dans toute sa cohérence que Pasolini réactive et non un ensemble de motifs détachés, interchangeable, et finalement plus décoratifs que signifiants. La véritable désacralisation des œuvres d'art n'est pas effectuée par Pasolini mais par l'Orson Welles de *La Ricotta* qui les réduit à un réservoir de citations isolées disponibles à l'envi. Une vision capitaliste de l'histoire de l'art, en somme, en tout opposée à la vision « eschatologique » de Pasolini²³³.

Le recours en appel déposé par les avocats pour faire lever sa condamnation du tribunal de Première instance insiste :

Un film, come ogni opera d'arte, deve essere osservato col metro che la cultura appresta all'interpretazione evitando di isolare dal contesto intero dell'opera particolari sequenze o brani di dialogo che, rescisso ogni rapporto col dramma, possono suggerire considerazioni aliene dallo spirito del dramma medesimo e da questo stesso.²³⁴

Un film, comme toute œuvre d'art, doit être examiné selon la culture qui en nourrit l'interprétation, tout en évitant d'isoler de leur contexte interne des séquences particulières ou des bribes de dialogues qui, détachées de l'ensemble, pourraient induire des considérations étrangères tant à l'esprit même du drame, qu'au drame lui-même.

Mais outre que la loi le permet, il est doublement intéressant pour Di Gennaro d'isoler des éléments du film. D'une part, ils sont plus faciles à examiner, l'accusation s'en trouvera simplifiée et sera plus convaincante que la défense nécessairement plus complexe ; d'autre part, une combinaison de ces éléments hétéroclites et non hiérarchisés, détachés de leur assise historique et culturelle, correspond mieux à la vision du monde d'une société fascinée par une consommation uniformisante qui explose. Le procès révèle – ou confirme – que défendre la religion de l'État, c'est finalement défendre la religion de la bourgeoisie capitaliste.

²³³ A l'occasion de la parution d'une anthologie des écrits de Longhi, Pasolini imaginant la projection de diapositives successives de « formes » de Cimabue au Caravage, écrit en effet : « et voilà, voilà, sous nos yeux passer l'évolution des formes, comme un merveilleux film critique, sans début ni fin, et pourtant parfaitement eschatologique ». Cité par X. VERT, « *La Ricotta* » : *Pier Paolo Pasolini*, Lyon, Aléas cinéma, 2011, p. 9.

²³⁴ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., recours en appel, p. 97.

L'ironie cynique incarnée par Orson Welles méprise la mort et ignore le corps affamé de Stracci. Le burlesque des petites scènes comiques ramène au concret et à ce corps, à temps et à contretemps. Sa première apparition le montre en gros plan transpirant de fièvre, secoué par un hoquet qui reviendra à plusieurs reprises comme leitmotiv de sa faim. Comme Charlot, il se gratte furtivement les fesses, en miroir avec le marchand de ricotta, et se lèche les babines en apercevant le début du striptease de Marie-Madeleine²³⁵, même si la suite a été coupée. Stracci n'est pas une allégorie du sous-prolétariat, c'est d'abord un corps vivant, et filmé. De même, lorsque les figurants du tableau de Pontormo tombent et rient, certains gestes d'humeur ou de dépit sont si naturels qu'ils ne paraissent pas scénarisés et que des acteurs anonymes semblent surgir derrière les personnages célèbres qu'ils masquaient. L'illusion cinématographique est à son comble, pour le plus grand plaisir du spectateur. Au contraire et paradoxalement, les corps des sportifs que croise Stracci sur sa route sont effacés, refoulés au profit de l'idéal abstrait de corps performants, idéal aussi contraignant que ridicule. Pasolini écrit quelques années plus tard dans *l'Expérience hérétique* :

Le « gag » et le « masque » se déplacent entre deux pôles (entre deux utilisations diamétralement opposées) ; d'une part ils peuvent atteindre le maximum d'automatisme en transformant l'action et le personnage en une abstraction qui figure comme élément d'une représentation non-naturelle ; d'autre part, à travers la synthèse qu'ils opèrent nécessairement, je dirais techniquement, ils rendent l'humanité d'une action ou d'un personnage essentielle, en les présentant en un de leurs moments foudroyants et inspirés, qui en manifeste la réalité à son comble (et le contexte est donc, même sans aucune pointe naturaliste, réaliste).²³⁶

Il paraît donc difficile de voir dans l'écroulement du tableau de Pontormo l'hérésie d'une chute gnostique dans le trivial et le corporel. On retrouve plutôt le sens du concret de la comédie burlesque qui « fait subir aux idées l'épreuve du réel, [...] une façon de dire qu'avant de prétendre au rôle de maître de l'univers, l'homme devrait regarder où il met les pieds²³⁷ ». Pasolini réactive la force subversive de ce « détrompe-l'œil ²³⁸ » : les grands récits de la religion bourgeoise et l'esthétique capitaliste du kolossal biblique s'effondrent dans le rire imprévu des figurants. Le substitut du procureur et les magistrats de la Cour de cassation peuvent s'offusquer.

Le surgissement de l'imprévu est en effet un autre ressort du burlesque qui place le substitut du procureur dans une situation délicate : soit il défend un automatisme et une routine démasqués comme tels, soit il laisse libre cours à une liberté incontrôlable. A cet égard, le choix du burlesque est un piège efficace. En plaçant l'imprévu comme moteur de leurs histoires, les

²³⁵ Pour ne pas alimenter la polémique née avec le procès Amoroso, la troisième version du scénario modifie le prénom en Natalina. Voir T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta », op. cit.*, p. 35.

²³⁶ P.P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 230 (texte de 1972).

²³⁷ P. KRAL, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème, op. cit.*, p. 241.

²³⁸ *Ibid.*, p. 245.

burlesques ne célèbrent pas seulement l’humain contre le machinal, ils nient toute possibilité d’infléchir l’histoire, l’avenir n’étant planifié ni par Dieu ni par le Parti. Dans *La Ricotta*, le chien de la diva dévore le repas de Stracci puis est acheté par le journaliste pour le prix de la ricotta qui apaisera sa faim. Ni logique inéluctable, ni *deus ex machina*, seule une succession de hasards permet un *happy end* provisoire. La prise en compte de la réalité, dans toute son opacité, son ambivalence, mais aussi dans toute son ouverture, prime sur toute idéologie.

Blasphème ? dénigrement de la religion ? Rien n’est moins sûr. La défense de Pasolini est à la fois constante et à contre-courant de l’imaginaire commun, ce qui écarterait plutôt l’hypothèse de la mauvaise foi stratégique : il ne veut pas condamner la religion, même par le rire, et défend le sacré. Dans *La Ricotta*, ce sacré non seulement n’est pas incompatible avec le rire mais il ne semble pas pouvoir en être séparé. Un détour biblique s’impose.

Détour biblique

Dès l’Ancien Testament et la tradition juive qui l’accompagne coexistent au moins deux rires, selon le regard porté sur l’histoire d’Israël. D’un côté cette histoire est empreinte d’humour parce que tragique de bout en bout, d’un autre côté elle témoigne de la certitude joyeuse de la présence de Dieu à cette même histoire. Les deux peuvent être maintenus ensemble, le principe de non-contradiction étant étranger à la mentalité biblique²³⁹. Le vocabulaire se répartit autour de ces deux pôles, représentés principalement par les racines *la’a(ayin)g* et *Tzaha(het)q*.

Le vocabulaire

La racine *la’a(ayin)g* est la principale racine désignant la moquerie. Autour d’elle, le vocabulaire de la raillerie est assez riche. A ce lexique s’ajoutent des gestes comme secouer la tête, grincer des dents, cligner des yeux, grimacer un sourire etc. Dans une large majorité des cas, ces moqueries émanent des ennemis d’Israël dont elles manifestent l’arrogance²⁴⁰. Les railleries subies par Jésus au moment de sa Passion s’inscrivent dans cette filiation.

²³⁹ La parole créatrice divine qui préside à l’organisation du monde obéit, quant à elle, au principe de non contradiction, mais pas le discours humain, qui n’incarne jamais la raison divine. Même en régime chrétien, c’est en l’homme Jésus seul que le *logos* s’incarne. La Bible reste un discours humain (ou un ensemble de discours humains) et peut présenter de manière contradictoire une même scène, un personnage etc.

²⁴⁰ G.J. BOTTERWECK, G.W. ANDERSON, et H. RINGGREN (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament.*, *op. cit.*, vol. 4, p. 585 f.

L'interprétation de la seconde racine *tzaha(het)q*, – qui a donné le prénom Isaac « il rira » – est beaucoup plus complexe. Ce rire-ci, en effet, n'est pas univoque, et sa valeur doit s'interpréter ou se déduire du contexte. En revanche, une certitude se dégage de l'examen des occurrences de *tzahaq* : la Bible ne pose aucune incompatibilité entre le rire et le sérieux du sacré ou de toute forme d'intervention de Dieu dans l'histoire. Loin s'en faut²⁴¹.

Une première série d'emplois de *tzahaq* désigne plutôt abstraitement une réaction corporelle non verbale, et le verbe alors intransitif exprime le plus souvent la manifestation corporelle de la joie de vivre, naïve, totale, sans objet précis. La joie de Ninetto... Dans un sens convergent mais atténué, on trouve quelques exemples où le rire exprime la confiance retrouvée. Mais le même terme peut également exprimer la manifestation corporelle de son opposé : la détresse, le désarroi.

Une deuxième série d'occurrences place la racine *tzahaq* en opposition au deuil ou aux larmes – comme ce sera le cas dans le sermon sur la montagne –, sans pour autant toujours recevoir un sens très clair : ironie amère ? soulagement ? Dans la littérature de sagesse *ce rire* accompagne surtout une délivrance, une intervention positive de Dieu.

Un autre ensemble de versets attribue le rire à Dieu lui-même. Le rire résulte de sa position de supériorité sur l'homme qui par comparaison se trouve un peu ridicule. Les occurrences sont nombreuses, notamment dans les psaumes lorsque le psalmiste passe du point de vue humain au point de vue de Dieu et rappelle l'homme à l'humilité. On peut y rattacher un certain nombre d'occurrences où le sujet du verbe est un animal, la prétention humaine étant alors tournée en dérision. La leçon peut prendre la forme d'un constat ou d'une exhortation.

Enfin, le rire peut être provoqué par une blague, une plaisanterie parfois à connotation sexuelle. Certaines occurrences appliquent même *tzahaq* aux éléments orgiaques du culte jahviste gommés lors des polémiques entre juifs et chrétiens mais dont les traces subsistent çà et là dans les livres historiques.

Mais la référence vétérotestamentaire fondamentale reste sans conteste l'ensemble des textes relatifs à celui qui porte le rire dans son nom : Isaac.

Le rire eschatologique d'Isaac

Si de nombreux commentateurs ont souligné le lien entre le rire joyeux et la liberté de la Création, la première mention explicite apparaît dans le cycle d'Abraham du livre de la Genèse (ch. 17).

²⁴¹ *Ibid.*, vol. 7, p. 730-745 pour le détail des occurrences et leur sens probable en contexte.

Le Dieu de l’Ancien Testament n’est pas un Être, il est le Dieu d’Abraham, d’Isaac et de Jacob. Il faut trois noms pour amorcer le passage qui donne leur nom aux Hébreux (*ivri*, de la racine *avar*, « passer »). La figure d’Isaac, centrale, est beaucoup moins personnalisée que celle d’Abraham et de Jacob. Il est surtout connu comme le fils inespéré que son père a accepté de sacrifier. Les commentateurs anciens et contemporains ont souvent lu dans ce cycle initial le récit de la fin des sacrifices humains et de l’installation progressive du monothéisme²⁴². La tradition juive voit dans ce passage au monothéisme un changement d’attitude religieuse plus qu’un changement d’objet d’adoration. Pour elle, les dieux païens auxquels s’oppose le Dieu de l’Ancien Testament sont issus du monde et en font partie. Les païens cherchent donc dans le monde qui leur est familier, où leurs dieux ont place, les solutions à leurs problèmes mais surtout les principes qui guideront leur conduite et leur rapport au monde²⁴³. Les Hébreux passent au monothéisme –ou cherchent à passer, car ils ne quittent jamais vraiment le paganisme– en cherchant ailleurs les principes qui guident leur conduite et leur rapport au monde. Cet ailleurs n’est ni localisable ni assigné à un domaine sacré, il est en soi rupture, espace, ouverture. Ainsi, la naissance annoncée au vieil Abraham est impossible. Rachi et bien d’autres après lui soulignent la rupture eschatologique de l’enchaînement des descendance et de l’accomplissement de la promesse : cette dernière n’est pas la simple logique historique ou humaine enfin menée à son terme²⁴⁴. La descendance d’Abraham se réalise à travers Ismaël le fils de la servante, et Isaac le fils impossible. Et Abraham rit. C’est le premier rire de la bible, et ce rire introduit l’espace, desserre, ouvre, déstabilise, interdit toute fixité. C’est une puissance de rupture. La joie recueillie dans le nom d’Isaac, pas plus que l’histoire, n’est raisonnable. Elle est explosion, scission, rupture, éclatement. Entre le texte et le monde, il y a cassure : « le monde ne réalise pas l’Écriture, et l’Écriture ne réalise pas le monde²⁴⁵ ». Cet espace ouvre la lecture de l’Écriture.

Et la tradition juive insiste : lire n’est pas trouver le sens mais produire du sens. La théorie médiévale des quatre sens trouve son origine dans le récit des quatre rabbins entrés au paradis (*Pardès* en hébreu), l’un des plus commentés du talmud. Chaque rabbin représente l’un des quatre niveaux d’étude de la Torah. Le premier est mort, le deuxième est devenu fou, le

²⁴² Pour un bilan historico-critique contemporain, voir le cours de Thomas Römer au collège de France, chaire des « Milieux bibliques », 2008-2009 (« la construction d’un ancêtre : la formation du cycle d’Abraham ») et surtout 2009-2010 (« la formation du cycle d’Abraham (suite) : alliances, guerres et sacrifice scandaleux »).

²⁴³ Voir, pour les commentateurs récents, E. LEVINAS, *Du sacré au saint, cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Editions de Minuit, 1977.

²⁴⁴ Le Moyen Âge chrétien adhère à cette vision eschatologique de l’histoire, en s’appuyant notamment sur le livre de Qohelet. « Il n’est rien de nouveau sous le soleil » écrit l’Ecclésiaste. Sous le soleil règne le changement, il n’y a donc jamais rien de nouveau. Les nombreuses « renaissances » médiévales n’excluent pas l’idée plus générale d’un déclin progressif du monde envahi par le péché. Ce qui est éternel est au contraire toujours nouveau. La nouveauté véritable est nécessairement d’ordre eschatologique.

²⁴⁵ M.-A. OUKNIN, *Lire aux éclats*, Paris, Seuil, 1994, p.75.

quatrième est rentré indemne. Le troisième est Elisha ben Abouya. Ayant constaté la mort accidentelle d'un jeune homme bien mal récompensé d'avoir scrupuleusement suivi les prescriptions de la Torah, il s'écrie en effet « *Il semble bien qu'il n'y ait ni rémunération ni résurrection !* » et renonce à l'illusion que le texte et le monde existent en parallèle, ouvrant la voie à l'interprétation. Il s'éloigne ainsi du judaïsme, tout en devenant un maître vénéré. « Elisha Ben Abouya se situe au troisième : le *drach* ou *midrach*, celui de l'interprétation. Cet hérétique, cet Autre, est comme le *midrach* : toujours au seuil, dans un non-lieu sans savoir reconnu ni place où s'établir. N'ayant pas d'identité, il est toujours en passage, comme l'hébreu. N'ayant pas de lien, il est lié à l'inconnu. Il affirme la différence, l'inattendu. Par son rire, il fait éclater toute pensée qui cultiverait l'illusion de la vérité²⁴⁶ ». Cette position n'est pas sans analogie avec celle de Pasolini qui se déclare athée, et fort de cette distance, réinterprète les figures judéo-chrétiennes fondamentales, en réactive les schèmes de pensée et produit du sens au point que les franciscains d'Assise voient en lui le seul cinéaste capable de tourner un Évangile.

Le rire qu'incarne Isaac a une autre portée. Il est le seul, d'Abraham, Isaac et Jacob, dont le nom ne sera plus modifié, et le futur du verbe qui le constitue – « il rira » – rejoint les nombreux titres ou symboles ou figures du judaïsme à caractère eschatologique qui servaient d'une manière ou d'une autre à exprimer l'attente d'Israël²⁴⁷. Trois éléments de la tradition soutiennent cette interprétation. Tout d'abord, dans la tradition relativement isolée du livre des Jubilés (*Jub* 16, 13), la date de la naissance d'Isaac est celle de la fête juive de la Pentecôte, fête sur laquelle convergent tous les renouvellements d'alliance de l'histoire d'Israël. La tradition juive la plus ancienne et la plus générale, quant à elle, situe à la Pâque la naissance d'Isaac, comme son sacrifice, c'est-à-dire à l'anniversaire de la création du monde²⁴⁸. La Pâque comme la Pentecôte impliquait l'idée d'un renouvellement. Un deuxième trait eschatologique est associé à la naissance d'Isaac dans certains récits midrashiques : l'augmentation de la lumière des astres (cf. Is 30, 26) comme préfiguration de l'augmentation de la lumière des astres à la fin des temps. Le troisième trait est la joie qui accompagne la naissance d'Isaac, celle d'Abraham et de sa maison (*Jub* 16), mais aussi celle du monde entier avec les prodiges qui s'ensuivent. Comme dans la plupart des cultures, cette naissance est vue comme celle d'un enfant divin qui ouvre une nouvelle époque. Dans le Nouveau Testament, Saint Paul s'inscrit dans cette tradition et fait d'Isaac l'héritier eschatologique de la promesse ou le type de cet héritier (*Rm* 9, 7-8).

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Voir A. JAUBERT, « Symboles et figures christologiques dans le judaïsme », *Revue des Sciences Religieuses*, 1973, vol. 47, n° 2, p. 373-390, et plus particulièrement p. 383-385 pour ce qui concerne la naissance d'Isaac et le rire qui lui est associé.

²⁴⁸ R. LE DEAUT, *La Nuit pascale: essai sur la signification de la Pâque juive à partir du Targum d'Exode XII 42*, Rome, Italie, Institut biblique pontifical, 1963.

Le rire porté par Isaac marque donc une ouverture, eschatologique, et la perte d'une illusion. Abraham est père mais ne maîtrise ni la naissance, ni le sort de son fils. Dans le même mouvement de retrait –le zimzum– qui préside à toute Création, le retrait du père est nécessaire pour que le fils existe. L'ancien Abram doit rompre avec sa vie antérieure, se rire des déterminismes et des certitudes. En ajoutant un "hé" au milieu de son nom, Dieu définit un espace intérieur, une capacité de mouvement. Abram entre dans l'histoire²⁴⁹. Il peut laisser le rire secouer son corps vieillissant. Le nom de sa femme reçoit la même lettre « hé », à la place du « yod » final. Dans ce sens l'enfant rieur sera bien issu de leurs entrailles.

Dieu dit à Abraham : « tu n'appelleras plus ta femme Saraï du nom de Saraï, car elle aura pour nom Sarah. Je la bénirai et même je te donnerai par elle un fils. Je la bénirai, elle donnera naissance à des nations ; des rois de peuple sortiront d'elle. » Abraham tomba sur sa face et il rit ; il se dit en lui-même : « un enfant naîtrait-il à un homme de cent ans ? Ou Sara avec ses quatre-vingt dix ans pourrait-elle enfanter ? » [...] Ta femme Sarah va enfanter un fils et tu lui donneras le nom d'Isaac²⁵⁰.

A cette annonce, Abraham marque sa déférence en tombant face contre terre, mais son rire marque un contretemps. Il surgit dans le décalage entre le sens commun, la logique du monde dans son ordre familial, et la promesse impossible mais déjà entendue, enregistrée, d'un monde où la vie gagne sur la vieillesse et la mort. Il laisse « son corps secouer l'espace entre ce monde-ci soumis la mort, et le monde promis où triomphe la vie donnée par Dieu », selon la belle formule de Paul Beauchamp²⁵¹. Abraham a ri en mesurant l'écart entre le monde limité des hommes et le Règne de l'action illimitée de Dieu. Le nom d'Isaac, comme celui d'Abraham et de Sara, porte la trace d'un miracle en attente : la réalisation de la promesse relève d'une conjonction entre le monde humain et le monde divin. Rire, c'est nier que cette conjonction puisse résorber purement et simplement l'écart entre l'humain et le divin. Cet écart est maintenu et même fixé dans la langue : en hébreu, on ne « scelle » pas une alliance, on la « coupe »²⁵². La coupure scande la différence qui permet de s'ouvrir dans le rapport à l'autre, ce n'est pas la fusion qui s'exprime dans l'alliance, mais l'espace et le mouvement. Parmi les commentateurs contemporains, Marc-Alain Ouaknin écrit ainsi :

Dans la dialectique (au sens hégélien du terme, par exemple) l'altérité représente le moment de l'aliénation dans lequel l'esprit se détourne de soi mais pour revenir à soi, enrichi par ce détour. L'autre n'est alors, comme opposé, que son autre. *Aher* est d'une autre altérité ! Et pour éviter la confusion, mieux vaut parler d'étrangeté : l'étrangeté déçoit

²⁴⁹ M.-A. OUKNIN, *Lire aux éclats*, op. cit.

²⁵⁰ Gn 17, 15-17.19.

²⁵¹ P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. Tome II. Accomplir les Ecritures*, Paris, Seuil, 1990.

²⁵² *koreth berith*.

le Même, le surprend, lui résiste. L'étrangeté ne réintègre pas la totalité. Elle n'en fait pas partie²⁵³.

La longue et difficile élaboration de la théologie de l'incarnation a montré la difficulté de maintenir cet écart, et d'éviter qu'en Jésus-Christ l'humain se résorbe dans le divin ou l'inverse. À cet égard, la croix et le rire, paradoxalement, exercent la même fonction. Ainsi l'argument très judicieusement apporté par les avocats de Pasolini lors du procès en appel prend tout son sens :

E' in questo momento di cristiano accostamento dell'umano al divino attraverso la morte di un misero, che le suggestive scene sacre poco innanzi realizzate da Pasolini manifestano la loro ragione d'essere nella trama del suo racconto.

Non si può affermare, dunque, senza cadere nella contraddizione e nell'arbitrio, che l'atmosfera di religiosità di quelle scene sacre fosse stato un maligno artificio.

Non sarebbe stato possibile, invero, di realizzare l'accostamento dell'umano al divino che la sentenza vede nel messaggio di Pasolini, senza la volontà di esaltare, e non di deridere, entrambi i valori.²⁵⁴

C'est dans le moment chrétien du rapprochement de l'humain et du divin à travers la mort d'un misérable, que les scènes sacrées spectaculaires réalisées peu auparavant par Pasolini, prennent tout leur sens dans son récit.

On ne peut donc pas affirmer sans tomber dans la contradiction ou l'arbitraire, que l'atmosphère de religiosité de ces scènes sacrées procède d'une habileté malveillante.

Ce rapprochement de l'humain et du divin, que la sentence voit dans le message de Pasolini, n'aurait pu être réalisé sans la volonté d'exalter, et certainement pas de railler, la valeur des deux pôles.

La religiosité des scènes dont il est question, à savoir les deux reconstitutions des dépositions de Rosso Fiorentino et Pontormo, est-elle gâchée par la légèreté et les plaisanteries des figurants ? A ce moment-là, les rires ne sont pas cyniques. Ils rendent les figurants sympathiques et leur amusement est communicatif. Ils incarnent l'ouverture vers la vie, vers ce qui échappe, jaillissent comme des étincelles de vie et ramènent les regards sur l'humain. Et surtout, si le tableau suspend le temps, le cinéma ne peut abolir le mouvement. Présenter le sacré comme une parenthèse isolée, une suspension éphémère du récit, relèverait finalement du paganisme. Or Pasolini ne combat pas le christianisme, au contraire il en réactive ici une composante fondamentale, la composante eschatologique. Dans le dernier tableau vivant, celui de la mort de Stracci, le rire fait place à la Croix qui ne fera rire personne, pas plus que n'avait fait rire la scène du supplice de Tantale infligé à Stracci par ces mêmes figurants.

En riant, Abraham donne corps à l'ouverture eschatologique. Son rire précède toute parole et toute pensée : il éclate comme une évidence éprouvée dans tout le corps, irréprouvable, aussi impossible à dissimuler qu'à formuler²⁵⁵.

²⁵³ Voir M.-A. OUAKNIN, *Lire aux éclats*, op. cit., p. 51.

²⁵⁴ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., mémoire présenté par la défense en appel, p. 113.

²⁵⁵ Un dernier rire résonne après la mort de Sara puis celle d'Abraham, lorsqu'Isaac se rend à son tour chez Abimélek, et que, comme son père, il fait passer sa femme pour sa sœur. C'est leur rire partagé qui révèle la vérité de leur lien. (Gn 26, 8-9)

Double annonce au père puis à la mère, naissance miraculeuse, triomphe de la vie au lieu même du sacrifice : pour la tradition chrétienne, Isaac préfigure le Christ. Son rire est la manifestation paradoxale du moment eschatologique de l'Incarnation.

Conclusion : Pasolini blasphémateur ?

Deux visions du blasphème cohabitent et se heurtent tout au long du procès : le blasphème comme brèche illégitime ouverte dans la muraille entre sacré et profane, et le blasphème comme mainmise illégitime sur le Nom et sur l'histoire humaine.

La position du substitut Di Gennaro, au-delà de toute éventuelle intention persécutrice outrancière, ravive des questions anciennes. Dans quelle mesure la création artistique dépend-elle de la personnalité et, pour les sujets religieux, de la foi de l'artiste ? Quelle importance accorder aux détails au regard de l'ensemble d'une œuvre ? Quid de la réception de l'œuvre ²⁵⁶ ? La cour d'appel tira argument de cette réception pour acquitter Pasolini :

Ora, non sono certamente, osservava la Corte, né i criteri dei giornali, né i centri cattolici cinematografici, né gli stessi sacerdoti della religione cattolica, che possano sostituirsi ai giudici naturali nella interpretazione della legge penale italiana. Tuttavia di tali pareri, provenienti da esperti e da praticanti della religione cattolica, ritiene la corte che non si possa fare a meno di tenerne in debito conto.

Come pure non si può fare a meno di rilevare che non vi furono, durante la proiezione del film nelle pubbliche sale cinematografiche, manifestazioni di protesta e di riprovazione da parte degli spettatori, il che dimostra che, pur essendo la stragrande maggioranza della popolazione italiana di religione cattolica, essa non si è sentita offesa nel suo sentimento religioso ²⁵⁷.

Quant à la personnalité du créateur, le fait qu'un réalisateur athée, marxiste et homosexuel se demande comment tourner une Passion, puis un Évangile, put choquer personnellement le substitut ou les lecteurs du *Borghese*, mais cette indignation n'apparut jamais explicitement lors du procès. La trame du récit en effet ne fut jamais mise en cause. Au contraire, même la très conservatrice Cour de cassation n'émit aucune critique à son sujet :

La trama del film non è in alcun modo vilipendiosa per la religione dello Stato (...) ma tutto il film si svolge nelle sue scene, nelle sue inquadrature, nelle sue sequenze e nei suoi commenti musicali e verbali in

La Cour a cependant observé que ni les critères des journaux, ni les Centres catholiques cinématographiques ni les prêtres de la religion catholique eux-mêmes, ne peuvent se substituer aux juges ordinaires pour interpréter la loi pénale italienne. Toutefois, la Cour estime qu'on ne peut pas ne pas prendre en compte ces avis qui émanent d'experts et de pratiquants de la religion catholique.

De même force est de constater que lors des projections du film en salle, les spectateurs ne manifestèrent ni protestation ni réprobation ce qui montre que l'immense majorité de la population italienne, bien que de religion catholique, ne s'est pas sentie offensée dans son sentiment religieux.

La trame du film n'est en aucune manière outrageante pour la religion de l'État. [...] Mais tout le film, par sa mise en scène, son cadrage, ses séquences et son commentaire musical et verbal, se déroule d'une

²⁵⁶ Cette question n'est propre ni au cinéma ni à la peinture, elle traverse également toute l'histoire de la musique, voir par exemple *Musique, sacré et profane*, *op. cit.*, F. ESCAL, « D. Laborde, De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion », *op. cit.* etc.

²⁵⁷ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, *op. cit.* recours en appel, p. 123.

maniera tale che la religione cattolica risulta dileggiata e derisa nei suoi simboli e nelle sue manifestazioni più toccanti ed essenziali.²⁵⁸

manière telle que la religion catholique se trouve ridiculisée et tournée en dérision dans ses symboles et dans ses manifestations les plus touchantes et les plus essentielles.

Elle reconnut même à Pasolini la capacité de restituer le caractère sacré des tableaux de Pontormo et Rosso Fiorentino :

L'atmosfera religiosa attraente creata viene distrutta con una irrisione tanto grave quanto immotivata.²⁵⁹

L'atmosphère religieuse prenante qui est créée, est détruite par une raillerie aussi grave qu'immotivée.

Ce qui fut reproché tient en deux mots, le sexe et le rire, ennemis traditionnels de la religion, présents dans des passages précis, délimités mais nombreux, d'où les propositions d'Alfredo Bini de retrancher certains éléments jugés sacrilèges. Et c'est bien le choc entre des éléments hétérogènes à l'intérieur du film qui constitue un sacrilège. Mais la contestation de Pasolini touche plusieurs niveaux. D'abord et sans surprise, la façon dont est reçu le sacré par une société bourgeoise capitaliste devenue indifférente et finalement inhumaine. La charge sera poursuivie dans *Teorema*, avec d'autres moyens, et soulèvera à nouveau une violente polémique qui divisera les catholiques eux-mêmes. La position de Pasolini en effet est à proprement parler déconcertante. Certes, il paraît aller dans le sens d'un catholicisme toujours pour le moins méfiant devant l'argent et l'enrichissement matériel, jugé incompatible avec le respect du sacré et une vie spirituelle pure et authentique. Mais il en montre surtout l'hypocrisie et la contradiction interne : la bourgeoisie conservatrice la plus ouvertement catholique est la classe sociale la plus destructrice de ce qu'elle prétend défendre. On peut lire dans l'épître aux Galates (Ga 3, 27-29) : « Vous tous, qui avez été baptisés en Christ, vous avez revêtu Christ. Il n'y a plus ni Juif ni Grec, il n'y a plus ni esclave ni homme libre, il n'y a plus ni homme ni femme ; car tous vous êtes un en Jésus-Christ. Et si vous êtes à Christ, vous êtes donc la postérité d'Abraham, héritiers selon la promesse. » Omettant la dimension eschatologique fondamentale du message paulinien, l'Église traditionnelle affirmait ainsi que les catholiques font corps au-delà des classes sociales. Le démenti de Pasolini est cinglant tant dans *La Ricotta* elle-même qu'à son procès : les figurants ne sont ni homogènes ni soudés, et rien ne les lie aux autres personnages du film hormis des intérêts matériels. La religion des paysans et des sous-prolétaires, plus profonde, est étrangère aux classes dominantes, l'incompréhension, le mépris ou peut-être même la répugnance des magistrats devant les gestes de Stracci confirment ce clivage dans la réalité.

Le substitut Di Gennaro, en relevant que Pasolini n'utilise des intermèdes comiques que lorsqu'il traite de sujets sacrés, voit tout à fait juste. Mais finalement l'incongru dans *La Ricotta* tient moins aux rires, bien compréhensibles, des figurants lorsque s'écroule l'édifice du tableau factice de Pontormo, qu'à l'apparition colorée de ce chef d'œuvre de l'art sacré dans une

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 131.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 132.

atmosphère et un lieu en tout opposés à son écrin florentin de Santa Felicità. Tout comme dérange la musique sacrée du *Dies Irae* de Celano pendant le pique-nique, tout comme avait dérangé la Passion de Bach dans *Accattone*.

Un constat se dégage : ce qui, à la surface, est perçu comme blasphématoire dans *La Ricotta* réside bien en l'irruption inopportune du profane dans le sacré, mais plus en profondeur, le procès révèle que c'est l'irruption libre, intempestive, eschatologique, du sacré dans le profane qui dérange. A Jean Dufлот, Pasolini déclare en 1970 : « Le tragique, c'est la rupture définitive de cette continuité. L'irruption du sacré dans la vie quotidienne ²⁶⁰». La liberté surgit lorsque, par destruction des similarités et contiguïtés, les attentes sont déçues voire détruites. La liberté du spectateur comme celle de l'auteur dépend de son rapport à la déception et à la mort : elle n'est repérable que par une blessure, et s'oppose radicalement à l'esthétique intégrative du kolossal biblique. Cette blessure nécessaire n'est pas automatiquement libératrice. Elle peut donner lieu à un dolorisme stérile ou à une fascination enfermante. Dans ce cas, les rires des figurants pendant la reconstitution des tableaux vivants, par la décharge corporelle et émotionnelle qu'ils procurent, offrent un antidote puissant. Ces rires juvéniles, de liberté et de joie de vivre partagées, ne relèvent ni d'une ruse ni d'un calcul : la vitalité – même désespérée –, la jeunesse, brisent et débordent le cadre bien-pensant du kolossal biblique. Et le spectateur rit avec eux de ces gags parfois involontaires. Il ne s'agit pas vraiment d'une connivence, plutôt d'une aubaine comme chez Chaplin. Le rire proviendrait de la présence d'éléments hétérogènes, non assimilables par la pensée rationnelle, l'efficacité hollywoodienne ou l'espérance chrétienne. Pour Pasolini ces éléments inassimilables, sacrés, sont avant tout portés par le sous-prolétariat et éclatent sur le fond prévisible d'une religion convenue.

Mais ce sacré que poursuit Pasolini dans sa quête ne se contemple pas comme il le croit encore lui-même au début du tournage du *Vangelo* avant sa « conversion technique », il s'accueille. Dans ce geste d'ouverture, ce n'est pas la question de l'icône que rencontre Pasolini, c'est celle du Temple.

L'écran, voile du temple

L'architecture du Temple biblique récapitule l'itinéraire qui mène du sacré au saint.

Étymologiquement, le *profanum* est une notion – païenne – spatiale, architecturale qui désigne l'espace devant le temple, le terme de *templum* désignant le cadre délimitant l'espace sacré. L'irruption du profane dans le sacré provoque le blasphème, acte de parole au sens étroit et sacrilège au sens large.

²⁶⁰ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, p. 113.

Le Temple biblique quant à lui est édifié dans un seul but : abriter le Nom. Il ne s'agit pas de réactiver les mythes des origines, et le temple n'est pas édifié « pour un *numen* mais pour un *nomen*²⁶¹ ». La symbolique juive est d'abord historique. La foi yahviste en effet ne s'élabore pas dans une perspective mythologique ou spéculative. Au contraire, elle démythologise progressivement les apports religieux des cultures dans lesquelles elle se trouve immergée, tout en restant consciente que le paganisme est inhérent à la vie humaine et ne disparaîtra jamais totalement. Sa perspective est historique et le Premier Temple biblique est à la fois intime et nomade : c'est la « Tente du Rendez-vous » (traduction de la Bible de Jérusalem, Ex 27, 21 ; Ex 29, 42-44 ; Nb 9,15) ou la « Tente de la Rencontre » (traduction de la TOB, mêmes références). S'il contient quelque chose, ce n'est pas tant une présence statique qu'un événement, et l'édifice symbolise dans son architecture même un itinéraire, celui du sacré au saint. Son but est d'abriter le Nom.

A ce symbolisme historicisé est subordonnée une symbolique cosmique traditionnelle – païenne – portée par divers éléments : la mer d'airain, les bassins roulants, les deux colonnes de bronze, les chérubins, l'éphod du Grand Prêtre, la menorah. Toutefois, selon une idée courante en Israël dès l'Antiquité, ces éléments sont destinés à disparaître avec le Temple qui sera remplacé par un temple plus parfait avant l'instauration des temps messianiques. A cette relative dépréciation s'ajoute la réorganisation du culte et du sacerdoce qui, sous la pression des bouleversements politiques et religieux à l'orée de l'ère chrétienne, effectue des déplacements et recompositions diverses selon les groupes porteurs : Esséniens, Qumran, baptistes, hellénistes... Un élément architectural cependant ne connaît pas la même destinée : le voile du Temple (*Parokhet*) au contraire, voit sa symbolique progressivement renforcée et enrichie.

Les premières traces se trouvent dans le livre de l'Exode (26,31.36). Sur la montagne, Dieu parle à Moïse. Il donne ses ordres sur la construction du sanctuaire. Il faudra séparer par un voile un premier lieu, le Saint du Saint, où se trouve l'arche sainte, l'arche d'alliance, d'un second lieu, le Saint, où vient le public.

Ex 26, 31 : Tu feras ensuite un voile en étoffe d'azur, de pourpre, d'écarlate et de lin retors; on le fabriquera artistement, en le damassant de chérubins [Traduction Rabbinate français]; Fais un voile, azur, pourpre, cochenille écarlate, byssus tors, il sera un ouvrage d'inventeur, griffons [Chouraqui 1979]; Fais un écran, indigo, pourpre, écarlate de cochenille, lin torsadé, fait par un tisserand; il le fera en keroubîm [Chouraqui 1985]; Tu feras un voile de bleu, de pourpre, d'écarlate cramoisie, lin tissé, oeuvre d'art, on le fera avec des kerouvim [Traduction Bayard, 2001].

Ex 26, 36 : Puis tu confectionneras un rideau pour l'entrée de la tente en azur, pourpre, écarlate et lin retors, artistement brodés [Traduction Rabbinate français]; Fais un rideau pour

²⁶¹ L'expression est de W. Visher, cité par G. CHALVON-DEMERSAY, « Le symbolisme du temple et le nouveau temple », *Recherches de science religieuse*, 1994, vol. 82, n° 2, p. 165–192 (p. 190).

l'ouverture de la tente, azur, pourpre, cochenille écarlate, byssus tors, ouvrage de brodeur [Chouraqui 1979]; Fais un rideau pour l'ouverture de la tente, indigo, pourpre, écarlate de cochenille, lin torsadé, fait par un brodeur ([Chouraqui 1985]; Tu feras un rideau pour l'entrée de la tente, de bleu, de pourpre, d'écarlate cramoisie, lin tissé, oeuvre de brodeur [Traduction Bayard, 2001].

Dans la littérature apocalyptique en général, le Temple, lorsqu'il apparaît, est consacré par la gloire de Dieu (*kabod*) comme lieu de la Présence (*Shekinah*) et non l'inverse. Or la gloire dit la présence permanente et universelle de Dieu mais de Dieu comme Maître de l'Histoire et non comme immuabilité statique. Dans le Livre de l'Apocalypse²⁶², le temple n'est pas évoqué car « la lumière est venue dans le monde » et sa présence ne saurait se limiter ou même être associée à un lieu précis. Dans l'Ancien Testament comme dans le Nouveau, cette maîtrise est essentiellement eschatologique, c'est-à-dire comme à-venir, processus et résultat de la brisure de l'enchaînement fatal des choses.

Après la destruction du Second Temple vers 70, pour le judaïsme comme pour le christianisme, c'est désormais l'Écriture qui abrite le Nom, et le texte se fait le lieu nomade de la Rencontre. La Shekinah (Présence) de Dieu dans le monde, passe alors par la lettre. Pour le judaïsme, la sainteté (*qiddusha*), la transcendance, est ailleurs et l'ailleurs premier est le livre.

A l'orée de l'ère chrétienne, Israël connaît des bouleversements très profonds de la vie religieuse et politique, qui se traduisent notamment par la réactivation et le développement de la théologie du « petit reste » comme lieu de résistance au chaos... ou au changement. La symbolique cosmique du voile du Temple est alors ajoutée à sa symbolique historique par Philon d'Alexandrie puis par Flavius Josèphe au Ier siècle. Les premiers chrétiens opèrent une réorganisation symbolique signifiée par la mention du déchirement de ce voile au moment de la mort de Jésus. Sa mort opère en effet une désacralisation et une exposition du Nom au grand public, et ouvre à tous un accès au-delà du voile. Jean rapproche ce symbole de celui des vêtements du Christ : il oppose la déchirure du voile du Temple au tirage au sort des vêtements de Jésus, justement pour ne pas les déchirer.

Pasolini à son tour se fait témoin des passages, heurts et chevauchements des représentations qui travaillent son époque. Pour exorciser le malheur et réduire l'angoisse, dans les époques troublées où tout se désagrège, les valeurs se mélangent et même se renversent. Au Moyen Âge, le rire tourne en dérision et, en même temps, orchestre la dynamique des opposés : le haut et le bas, le sacré et le profane, le sérieux et le plaisant. Mais le rire et le sacré restent indissociables : fête des ânes, bouffons, peuvent dire la vérité à condition de faire rire. Après le

²⁶² Au sens courant, une « apocalypse » est une catastrophe planétaire, destructrice, très souvent associée à une faute voire chargée d'une valeur de punition. Le terme grec qui a donné son titre au livre biblique désigne en réalité un dévoilement, une simple mise à nu. C'est un terme plutôt rare en grec profane mais très employé par les Septante, notamment pour signifier la révélation de secrets humains ou divins. La littérature apocalyptique est donc difficile à délimiter.

chaos engendré par le rire apparaissent de « nouvelles structures symboliques », capables de contenir l'ordre passé et à venir.

A ce premier niveau se placent les rires provoqués par la déclamation des vers de Jacopone da Todi, perçue comme caricaturale. Rires des figurants, rire peut-être aussi ou sourire du spectateur. Rires en amont de *La Ricotta*, des figurants sur le tournage du *Barabbas* de Fleischer : rires juvéniles, dépourvus de toute agressivité ou amertume, par pure ignorance du poème et de sa charge religieuse et culturelle. Ces rires-là ne relèvent pas de la volonté de dénigrer, et en ce sens ne sont guère répréhensibles, mais ils n'en révèlent pas moins l'état d'une culture en décomposition et recomposition :

"Nell'episodio di cui è causa, è stato preso l'ambiente cinematografico per satireggiare persone e situazioni, in cui, con la scusa della pietà, si accostavano senza pietà soggetti degni del massimo rispetto".²⁶³

Dans l'épisode en cause, on a choisi le monde cinématographique pour faire la satire de personnes et de situations qui, sous couvert de piété, abordent sans aucune piété des sujets dignes du plus grand respect.

Dans *La Ricotta*, cohabite un deuxième niveau, plus proche de l'économie biblique de la lutte contre l'idolâtrie, le blasphème et la gestion du sacré en général. Cette économie symbolique trouve peut-être un écho lointain dans la mise en scène appuyée de l'interview : le journaliste arrive – et repart – en écartant les vêtements et costumes des figurants comme un rideau, de scène ou de Temple, alors qu'il pouvait passer ailleurs ; il écoute un texte poétique auquel il ne comprend rien, et reçoit un jugement sur son époque.

En 1963, la critique de la religion de l'État italien est possible et acceptée même si elle est sévère et sans concession comme dans *Viridiana* en tant qu'expression d'une opinion argumentée, posée. En revanche, elle est déclarée offensante et relève du délit de *vilipendio* si elle offense le « sentiment religieux » de la majorité des Italiens, notion extrêmement floue qui exige une interprétation délicate. Dans ce cas, la critique envers la religion se rapproche du sacrilège voire du blasphème quant à leurs effets. Elle se manifeste principalement par la satire, la dérision, l'ironie et le rire offensant.

Quoi qu'il en soit, pour la Bible comme pour Pasolini, le sacré appartient à l'univers païen et c'est l'univers que connaît la Torah, chercher à l'éliminer serait une vanité qui de plus conduirait au crime. Il s'agit donc simplement de s'en distinguer, ce que concrétise notamment la *kashrout*²⁶⁴. Les Prophètes ne cessent de rappeler l'obligation de prendre soin de la veuve, l'orphelin et l'étranger. Cet étranger, le païen, n'est ni le vestige agaçant d'une mentalité

²⁶³ E. SICILIANO, *Processo Pasolini, op. cit.*, p. (PV débats vers la fin) 17h15.

²⁶⁴ D'une manière générale, les lois de pureté du judaïsme sont d'abord rituelles et symboliques. Elles n'ont de sens que par les distinctions qu'elles établissent, parfois arbitrairement, parfois avec une dimension mémorielle, et qui installent jusque dans le quotidien le plus trivial la conscience d'une altérité structurante, forme de transcendance plus éthique que métaphysique. Dans le système chrétien notamment paulinien, le Christ parachève cette incarnation de la loi, rendant caduques les préceptes concrets désormais superflus mais en rien condamnables, cet accomplissement n'entraînant pas nécessairement une pure et simple substitution.

archaïque, ni une incongruité destinée à disparaître, il est au contraire le lieu de vérification de la morale biblique fondamentale. Alors que le judaïsme, ne serait-ce que pour des raisons historiques, a bien été obligé de penser la place de l'étranger dans son rapport à Dieu et au monde, le mirage de la chrétienté l'avait fait oublier. Il ressurgit au moment où le christianisme s'inscrit dans des sociétés pluralistes de plus en plus éloignées de sa vision du monde. La conception païenne du temple comme espace sacré aux frontières duquel il existe un autre monde de moindre valeur reste cependant si forte que *Lumen Gentium*, la constitution de l'Église promulguée par Vatican II, craignant de réactiver une représentation enfermante et de gêner le dialogue avec les autres religions, reprend peu l'image ancienne de l'Église comme Nouveau Temple – elle lui préfère la notion de peuple de Dieu jugée plus historicisante. En retrouvant « ses racines juives » l'Église catholique découvre à quel point était précieux l'héritage symbolique qu'elle avait enfoui.

De même que le voile du Temple sépare et permet le passage du Saint au Saint des Saints, de même *La Ricotta* permet la séparation et le passage des *Sopralluoghi* au *Vangelo*. Elle offre une surface, un écran de passage de l'écrit à l'adaptation, de l'Évangile au film ²⁶⁵.

Pasolini annonce un récit de Passion. Il est grand temps de se pencher sur ce récit.

²⁶⁵ Pasolini n'a jamais déclaré vouloir adapter l'Évangile de Matthieu, bien au contraire, pas plus qu'il ne voulait écrire avec *Œdipe Roi* une adaptation de Sophocle. Quant à *Teorema*, il écrit un scénario sous forme poétique et tourne le film bien connu, considérant l'ensemble comme un diptyque.

Deuxième partie

l'âge du pain

Le XIXe puis le début du XXe siècle avaient placé dans le progrès scientifique et technique une confiance immense, qu'Auschwitz et Hiroshima – dont les images sur l'*adagio* d'Albinoni hantent *La Rabbia* – gâtèrent définitivement. Une représentation de l'histoire comme synthèse dialectique des contraires et comme évolution vers un progrès général ne paraît plus guère crédible.

Pasolini clôt ainsi *Les Cendres de Gramsci* :

[...] Mais moi, avec le cœur conscient
de celui qui ne peut vivre que dans l'histoire,
pourrai-je désormais œuvrer de passion pure,
puisque je sais que notre histoire est finie ?

Les années 1960 achevèrent d'enterrer l'utopie progressiste : aux doutes jetés sur les bénéfices du progrès technologique, s'ajouta une inattendue contestation des bienfaits des démocraties occidentales. Le Tiers Monde faisait irruption dans l'histoire : dans les anciennes colonies qui revendiquaient leur indépendance souvent dans la violence, ou à travers le sous-prolétariat des banlieues des grandes villes occidentales qui paraissait figé dans un incompréhensible archaïsme. Et ces Tiers Mondes résistaient, perduraient, comme imperméables à l'avenir plus heureux qu'était censée leur apporter la modernité occidentale. Le 5 mars 1963, lorsque le substitut Di Gennaro l'interrogea sur les intentions qui avaient présidé au tournage de *La Ricotta*, Pasolini déclara sans ambages que Stracci représentait ce sous-prolétariat écrasé et en train de disparaître dans l'indifférence générale, tout comme *Accattone* et *Mamma Roma* avant lui. Et il est vrai que non seulement cette disparition

s'effectuait dans l'indifférence générale, mais elle n'était encore pas assez rapide aux yeux de certains.

Je voudrais que personne ne tombe dans l'excès inverse et considère que le monde du sous-prolétariat est définitivement passé. Pourtant c'est ce qui s'est produit ces dernières années : tout le monde – les critiques bourgeois et même les communistes – avait fini par se convaincre que le monde du sous-prolétariat n'existait plus²⁶⁶.

Le même malaise apparaît dans le *Père Sauvage*, dont Pasolini écrivit le scénario mais qu'il renonça à tourner après le procès pour *La Ricotta*. L'action se déroule au Congo et met en scène la non-rencontre tragique et violente entre ce que Pasolini nomme « préhistoire » africaine et histoire occidentale, qui déchire le jeune héros congolais. Le dénouement laisse cette déchirure entière. Seule, à la toute fin du scénario, la poésie permet d'échapper à l'anéantissement réciproque par un nouage vivable et partageable – une culture – de la vitalité dévastatrice de l'africain et de la rationalité méprisante de l'européen. Appauvrir la culture jusqu'à la réduire à néant comme le fait la télévision aux yeux de Pasolini, c'est empêcher ce nouage et laisser libre cours à la violence réciproque. C'est perpétrer un « génocide anthropologique ».

— Pasolini : la préhistoire classique, celle des Égyptiens, des Assyriens, des Babyloniens, qui est restée telle quelle, et celle qui commence maintenant, parce que notre histoire est finie. Nous verrons une longue période de préhistoire, l'humanisme se dissoudra, sera supplanté par la mécanisation et la culture de masse, de la production et de la consommation et l'homme perdra ses caractéristiques humaines.

— Hammer : personne n'a réussi à supprimer les poètes.

— Pasolini : mais les poètes ne sont pas humains, ce sont *des brutes épaisses*. Les deux préhistoires sont horribles car elles sont la négation de l'humain. Le premier stade de la préhistoire est un stade d'immobilité. Maintenant, l'immobilité lèse et fait souffrir l'humain : les deux préhistoires sont très douces et en même temps il y a encore des cas de cannibalisme, de sacrifices humains, un état de terreur, terreur de la forêt, de la jungle. En revenant d'Afrique, je suis passé par Assise et j'ai traversé l'Italie du XIVe. J'ai parfaitement compris qu'elle est finie²⁶⁷.

La cruauté de ces deux préhistoires est très présente dans *le Père sauvage*, comme un peu plus tard dans *Œdipe Roi* et *Médée*. Quant à leur douceur, elle est merveilleusement exprimée dans *Poésie en forme de rose*.

²⁶⁶ « Non vorrei però che qualcuno cadesse nell'eccesso contrario, cioè nel considerare il mondo sottoproletario come completamente finito. E questo era successo effettivamente in questi ultimi anni : infatti tutti, i critici borghesi e anche gli stessi communisti, avevano finito per convincersi che il mondo del sottoproletariato non esistesse più » in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, p. 2855. Le parallélisme avec la Shoah est repris p. 2855-56.

²⁶⁷ 5.3.63 settimo giorno, « tutti i nodi vengono al pettine », dibattito a cura di Ambrogio Hammer. Interventi di P.P. Pasolini, U. Gregoretti, R. Rossellini, A. Bini, F Berutti.

Car
 moi, du Nouveau
 Cours de l'Histoire
 – dont je ne sais rien – comme
 un profane en la matière, un retardataire
 laissé devant la porte à tout jamais –
 je ne comprends qu'une chose : que l'idée de l'homme
 qui apparaît aux grands matins de l'Italie ou de l'Inde
 est sur le point de mourir, homme absorbé dans son petit travail,
 avec un petit bœuf, ou un cheval amoureux de lui, dans un petit
 enclos, dans un petit champ, perdu dans l'infini d'une grève ou d'une vallée,
 semant, labourant, ramassant dans le verger près de sa maison
 ou de sa cabane, les petites pommes rouges de saison
 entre le vert des feuillages maintenant rouille
 en paix... L'idée de l'homme... qui au Frioul...
 ou aux Tropiques... vieux ou jeune, obéit
 à qui lui dit de refaire les mêmes gestes
 dans l'infinie prison de blé et d'oliviers,
 sous le soleil impur, ou divinement vierge,
 répétant un à un les geste de son père,
 ou plutôt recréant le père sur terre,
 en silence, et avec un rire de timide
 scepticisme ou de renoncement face à qui
 le tenterait, car dans son cœur il n'y a
 pas de place pour un autre sentiment
 que la Religion.

J'ai pleuré
 Pour cette image
 Que, en avance sur les siècles,
 Je voyais disparaître de notre monde,
 Mais ne connaissant pas les termes employés dans l'élite
 De ce monde pour en exprimer l'adieu, j'ai adopté le style
 Du Vieux Testament, imitations d'un néostyle-1900, et j'ai prophétisé,
 Prophétisé une Nouvelle Préhistoire – guère mieux identifiée – où
 Une Classe devenait Race pour l'humour effroyable d'un Pape,
 Avec des révolutions en forme de croix, sous l'ordre
 D'Accattones et d'Ali aux Yeux Bleus –
 Jusqu'à ces embarrassants calligrammes
 De mon « vil larmolement »
 Petit-bourgeois²⁶⁸.

Aucune action, aucune vision n'intègre ces deux préhistoires, même en tant qu'opposées
 l'une à l'autre. Il n'existe pas de pont de l'une à l'autre, pas de transition, seulement des heurts,

²⁶⁸ « Nouvelle poésie en forme de rose » datée du 3 septembre 1963, in P.P. PASOLINI, *Poésie en forme de rose*,
 R. de Ceccatty (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2015, p. 311-313.

des points de friction. Leur contact est une collision, un choc violent, qui marque la fin de la lisibilité rassurante du monde et que seule la poésie peut sublimer. Pasolini décrira le Nigeria qu'il vient de sillonner comme le territoire d'un gigantesque sous-prolétariat en train de se dissoudre dans le néo-capitalisme américain. A ses yeux, la vie y est encore « à l'âge du pain ». Pasolini écrit encore en 1974 :

C'est ce monde paysan éclairé, prénational et préindustriel, qui a survécu jusqu'à il y a quelques années, que je regrette (ce n'est pas pour rien que j'habite le plus loin possible, dans les pays du Tiers Monde où il survit encore, quoique le Tiers-monde soit lui aussi en train de pénétrer dans l'orbite du soi-disant développement).

Les hommes qui peuplaient cet univers ne vivaient pas un âge d'or parce qu'ils n'étaient pas liés, sinon formellement, à l'Italietta. Ils vivaient ce que Chilanti a appelé « l'âge du pain » c'est à dire qu'ils étaient des consommateurs de biens de toute première nécessité. C'est sans doute cela qui rendait leur vie pauvre et précaire tandis qu'il est clair que les biens superflus rendent la vie superflue²⁶⁹.

Cette prise de conscience est pour Pasolini irréversible et son cinéma se fonde sur cette conviction. Après le diptyque que constituent la passion vécue d'*Accattone* et la lente pietà de *Mamma Roma*, « *La ricotta* raconte comment un producteur et un metteur en scène sans scrupule réalisent en technicolor un film biblique, de manière à présenter une action totalement dépourvue de sens moral et religieux, pendant qu'un pauvre figurant affamé meurt d'indigestion sur la croix »²⁷⁰. Cette Passion sur le tournage d'une Passion est celle du figurant mort pendant le tournage du *Barabbas* de Fleischer.

La commande du producteur était claire : chaque sketch du film devait traiter de la fin du monde, et plus précisément du conditionnement technologique de l'homme contemporain. Rossellini répondit par *La Pureté* qui met en scène les jeux d'image entre une hôtesse de l'air et un jeune Américain qui voit en elle la femme idéale bien qu'elle repousse ses avances. Dans *Le Nouveau Monde*, Godard présente dans un Paris menacé par une attaque nucléaire les rapports amoureux d'un couple déjà contaminé par cette perspective. Et enfin *Le Poulet de grain* qui devait clore l'ensemble évoquait le conditionnement de l'homme moderne par la publicité et la facilité des achats à crédit. Si le traitement du sujet dans ces trois sketches obéissait implicitement à une vision déterministe de l'histoire, Pasolini au contraire ne pouvait produire une apocalypse classiquement intégrée dans un grand récit commandé par son aboutissement. Il choisit donc dans la matrice de la culture italienne la dramaturgie archaïque de cette collision mortelle, de ce déchirement eschatologique du voile du Temple, pour l'ancrer dans les profondeurs de l'histoire humaine que la religion bourgeoise occultait. A la commande d'un film sur la fin du monde, il répond par le tissage poétique d'un double récit de Passion.

²⁶⁹ Lettre ouverte à Italo Calvino publiée par le *Paese Sera* du 8 juillet 1974 et intitulée « étroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan », in P.P. PASOLINI, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1976, p. 86.

²⁷⁰ *Corriere d'informazione*, 18.10.62 « Welles collaboratore di PPP » di Alberto Ceretto.

"Il film è composto di quattro episodi. Il filo conduttore è costituito dai diversi aspetti di uno stesso fenomeno, il condizionamento dell'uomo nel mondo moderno. [...] Pasolini si occupava della maggior parte degli uomini non ancora in tale stato di condizionamento"²⁷¹.

Alfredo Bini : « le film se compose de quatre épisodes dont le fil conducteur est constitué par les divers aspects d'un même phénomène : le conditionnement de l'homme dans le monde moderne. [...] Pasolini s'occupait des hommes qui n'ont pas encore atteint un tel stade de conditionnement mais qui constituent la majeure partie de l'humanité ».

Pour Pasolini, le conditionnement technologique de l'homme contemporain va de pair avec celui du cinéma. Après avoir souligné le peu d'amabilité d'Orson Welles sur le plateau du tournage de *La Ricotta*, Alberto Ceretto voit dans le futur court-métrage de Pasolini la mise en scène du « conditionnement du cinéma pour faire de l'argent », ironisant sur les films bibliques à grand spectacle. Mais de quel conditionnement s'agit-il ? La standardisation des images du kolossal biblique est celle de l'homme moderne, mais au-delà du problème religieux ou social, l'ultime conditionnement humain, radical, est celui de la mort : c'est la mort, sacrée, qui conditionne la vie au point de la déterminer, et ce conditionnement-là est universel et inéluctable²⁷². En se référant très explicitement aux récits évangéliques de la Passion, Pasolini en reproduit le geste : la mise en scène des grands récits universels, à la fois fallacieuse et contraignante, s'effondre devant la réalité singulière de la mort de Stracci. Le scandale soulevé par Pasolini réitère celui de Jésus : dans *La Ricotta*, ce ne sont pas les grands récits du passé qui donnent sens, écho ou profondeur à la mort de Stracci. Au contraire, comme dans les Évangiles, c'est la mort singulière de Stracci qui donne sens et valeur aux récits anciens.

²⁷¹ Procès verbal des débats du 5 mars 1963, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, A. Guadagni (éd.), Roma, L'Unità, 1994, p. 36.

²⁷² Lettre à Caruso datée du 7 octobre 1965, in P.P. PASOLINI, *Per il cinema, op. cit.*, t. 2, p. 3092.

La fin du monde : un récit de Passion

En 70, la destruction du Temple de Jérusalem par les Romains déclenche à la fois la rédaction de l'Évangile de Matthieu et la naissance de la Michna à l'Assemblée de Yavneh sous la houlette de rabbi Aqiba. Désormais, le double tissu du Temple, ultime seuil sur l'itinéraire qui mène du sacré au saint, cède définitivement la place à un autre tissu, un ensemble de textes eux-mêmes tissés entre eux. « Nous n'avons pas besoin de maîtres à penser mais de maîtres à lire », aurait pu être gravé sur le fronton de l'école de Yavneh. Et lire, c'est déjà interpréter : pour la Michna naissante comme pour les rédacteurs évangéliques, il ne s'agit pas tant de chercher le sens que de produire du sens. Ce principe fondamental garde d'ouvrir simplement une boîte de Pandore : pour la religion du Livre, le sens comme seul produit des connaissances et de la personnalité du lecteur est dit « païen » c'est-à-dire émanant directement du monde sans aucun détour, sans aucune trace de rencontre avec un Autre le transcendant ; pour qu'au contraire la lecture soit dite « transcendante », il faut que le sens qu'elle produit soit nouveau. La tradition juive insiste : de très nombreux *midrashim* enseignent que les sens formulés par rabbi Aqiba n'étaient pas dans le texte, ou que Moïse a appris quelque chose à Dieu. Ce principe préside au développement de la Michna comme de toute la tradition juive, antérieure et postérieure, et commande la rédaction du Nouveau Testament issu de cette même tradition.

Avec la mort du Christ en effet s'ouvrent des temps compris comme « nouveaux ». Son Heure sonne la fin du monde et l'avènement d'un monde « nouveau » mais l'expérience en est indescriptible et la profession de foi inconcevable. Les rédacteurs du Nouveau Testament tentent d'articuler un kérygme insaisissable à une impossible narration. Les premiers écrits sont les lettres de Paul, dont la foi se structure autour de l'événement jugé central mais impénétrable : la Résurrection de Jésus²⁷³. Pour les évangélistes, sa Résurrection est indissociable de sa Passion, dont le sens ultime, eschatologique, échappe nécessairement tout comme échappe l'expérience de la foi. Il en résulte que leurs écrits ne peuvent prétendre transmettre un sens : ils colportent une rumeur persistante et ouvrent une entrée dans la Tente de la rencontre, pour reprendre le vocabulaire vétérotestamentaire. Il s'agit de transmettre des témoignages à relire et à faire prospérer. Des développements dogmatiques viendront ensuite réguler cette tradition foisonnante mais aussi tâtonnante au fur et à mesure de l'évolution du milieu historique et culturel dans lequel elle se déploiera.

²⁷³ Nous employons le terme de « Résurrection » avec une majuscule lorsqu'il désigne celle, unique, de Jésus. Dans les autres cas, nous l'employons avec une minuscule.

Le prologue de Luc le souligne :

« Puisque beaucoup ont entrepris de composer un récit des événements accomplis parmi nous, d'après ce que nous ont transmis ceux qui dès le début furent les témoins oculaires et qui sont devenus les serviteurs de la Parole, il m'a paru bon, à moi aussi, après m'être informé soigneusement de tout à partir des origines, d'en écrire pour toi, excellent Théophile, un récit ordonné, afin que tu puisses constater la solidité des enseignements que tu as reçus ²⁷⁴ ».

La Tradition la plus ancienne est à peu près unanime pour voir en Luc un proche de Paul ²⁷⁵. Peut-être au prix d'une inexactitude de traduction dès le passage au latin, elle a privilégié la non-nécessité d'un lien direct aux origines, c'est-à-dire à Jésus lui-même, pour être témoin de l'Évangile et en composer un récit qu'elle pourra même retenir dans le Canon. Cette origine est désormais inaccessible, comme toute origine, à la différence d'un simple début. Là est la condition d'une transmission féconde, dont Luc poursuivra l'entreprise dans le récit des Actes. La tradition ainsi amorcée n'est pas sous la dépendance d'un souvenir condamné à s'estomper, mais s'inscrit dans la dynamique d'une relecture infinie.

Les enseignements déjà reçus par « Théophile » sont solides, c'est-à-dire que les faits en sont bien établis et interprétés. Luc n'apprendra rien de nouveau à son lecteur ou auditeur. L'économie installée se déploie à partir de trois pôles : le lecteur déjà convaincu, les faits à jamais inaccessibles et enfin, la chaîne des narrateurs dans laquelle s'inscrit l'évangéliste. Il ne s'agit pas de persuader ni d'instruire le lecteur, ce dernier est appelé à vérifier par lui-même ce qui lui a déjà été dit, qu'il ne s'agit ni de compléter ni de rectifier. Parmi d'autres, Luc ouvre une voie et en appelle à la sagacité d'un lecteur qui lui échappe et qui le précède. L'enjeu n'est pas d'abord la foi ou la vérité : elles sont déjà là, mais bien l'amorce d'un processus ouvert que la clôture du Canon lui-même ne refermera pas.

Dans cette ouverture entre Pasolini.

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda « *La Ricotta* », la Storia della Passione – che indirettamente « *La Ricotta* » rievoca – è per me la più grande che si mai accaduta, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti. Pasolini

Il n'est pas difficile de prévoir pour mon récit des jugements intéressés, ambigus, scandalisés. Pourtant, je veux déclarer ici que, quelle que soit la façon dont on prenne « *La Ricotta* », l'Histoire de la Passion – que « *La Ricotta* » évoque indirectement – est pour moi la plus grande qui soit jamais advenue, et les Textes qui la racontent les plus sublimes qui aient jamais été écrits. Pasolini

²⁷⁴ Lc 1, 1-4.

²⁷⁵ Laissons de côté des discussions délicates mais sans conséquences pour notre propos, qui cherchent à déterminer si Luc était ou non témoin oculaire. Le différend porte sur l'interprétation du verset 3 qui peut se traduire par « après m'être informé soigneusement de tout » ce qui suppose que Luc ne comptait pas parmi les premiers témoins, ou bien par « après avoir tout accompagné », en s'appuyant sur le parallélisme avec une expression de Démosthène et en soulignant au contraire que Luc était présent dès le début dans l'entourage de Jésus.

« L'Histoire » et « les Textes » sublimes : les récits bibliques de la Passion

Les évangiles émanent de rédacteurs liés à des communautés repérables, qui cherchèrent avant tout à témoigner de leur foi en la Résurrection. L'événement insaisissable fut présenté selon une lecture théologique propre à la communauté à laquelle appartenait l'évangéliste. Les accents et l'organisation générale des évangiles peuvent donc différer, et le Canon des Écritures ne chercha pas à réduire ces écarts. Ainsi Marc, le premier chronologiquement, construisit son évangile autour de la confession de Jésus comme Fils de Dieu, éclairée par la tradition messianique et apocalyptique du juste souffrant. Matthieu, par une lecture eschatologique de la mort et de la résurrection de Jésus, mit en lumière d'autres aspects et prolongements de cette même confession de foi, notamment à propos de la destruction et la reconstruction du Temple, et de l'accomplissement des Écritures. Sans surprise, c'est cet évangile que Pasolini choisira de porter à l'écran. Quant à Luc, c'est l'efficacité de la Croix pour la conversion qui guida sa rédaction : « souviens-toi de moi lorsque tu seras entré dans ton royaume (23,42) ». Un fait mérite d'être souligné : les trois synoptiques firent commencer avant la Résurrection l'ère nouvelle, eschatologique, instaurée par Jésus-Christ et tous trois, selon des points de vue différents, affirmèrent rétrospectivement que « les temps [étaient] accomplis » dès la mort de Jésus sur la croix. L'évangile de Jean est postérieur et marque une inflexion plus sensible : la Passion y est envisagée du point de vue de la gloire du Christ, le récit ne comporte ni agonie, ni trahison de Judas, ni jugement du Sanhédrin, ni scènes d'outrage ou moqueries devant la Croix, ni déréliction sur la Croix, ni ténèbres, ni bon ni mauvais larron.

Quelles que soient les perspectives adoptées par les rédacteurs, le récit de la Passion reste central pour les quatre évangiles canoniques dont il constitue le noyau fondateur. Sans entrer dans les débats sur la délimitation de ces récits, on peut dégager un schéma général commun à partir de l'arrestation de Jésus, même si le contenu précis diffère.

Matthieu	Marc	Luc	Jean
<i>Jugement dernier, 25,13-46</i>			
Complot et onction à Béthanie 25,31-26,13	Complot et repas à Béthanie : 14, 1-9	Complot 22,1-6	Onction à Béthanie <i>et</i> entrée messianique à Jérusalem 12, 1-50
Repas d'adieu : 26,14-29	Repas d'adieu : 14, 10-31	Repas d'adieu : 22, 7-38	Repas d'adieu : 13,1-26 (discours sur l'Esprit Saint)

Matthieu	Marc	Luc	Jean
Agonie et arrestation : 26, 30-56	Agonie et arrestation : 14, 32-52	Agonie et arrestation : 22, 39-53	Arrestation à Gethsémani : 18, 1-12
Procès juif : 26, 57-27, 10	Procès juif : 14, 53-72	Procès juif : 22, 54-71	Procès juif : 18, 13-27
Procès romain : 27, 11-31	Procès romain : 15, 1-20	Procès romain : 23, 1-25	Procès romain : 18, 28-19, 16
Calvaire : 27, 32-54	Calvaire : 15, 1-21-41	Calvaire : 23, 26-49	Calvaire : 19, 17-37
Le tombeau scellé : 27, 55-66	L'ensevelissement : 15, 42-47	L'ensevelissement : 23, 50-57	L'ensevelissement : 19, 38-42

Chargés de nombreux siècles de tradition, les récits de Passion revêtent souvent une ambiguïté qui n'a manifestement pas échappé à Pasolini. La relecture croyante risque en effet de trouver la mort de Jésus finalement moins scandaleuse : son sens paraît tellement connu, limpide, et formulé avec tellement de sophistication et parfois de lyrisme qu'on est tenté d'oublier la noirceur de ce qui s'est joué le vendredi Saint. Nombre de récits édifiants, littéraires ou cinématographiques glissent de la réalité historique et humaine à l'universalité abstraite de la vérité théologique. Ils reproduisent souvent à leur corps défendant ce que Jésus lui-même a combattu : l'image majoritaire de Dieu – le « sentiment religieux d'une majorité d'Italiens » comme le prévoit le code Rocco ? – et une organisation religieuse séculaire qui semblait bénéficier de la garantie divine.

Or les quatre Passions montrent un conflit singulier, historiquement marqué. Ses acteurs portent des noms précis : Caïphe, Pilate, Joseph d'Arimatee... Ils ne sont ni les marionnettes d'acteurs surhumains, ni les allégories d'un drame universel, grandiose et abstrait. Oublier ce fondement humain et rêver d'héroïsme laisserait oublier que « la mesquinerie, la sottise, la négligence, la passion sectaire, l'incapacité à se laisser arracher à soi-même par l'avenir ont plus fait pour conduire Jésus au procès que des crimes énormes. Ce sont des péchés communs qui ne lui ont plus laissé de place en notre monde. [...] Il serait confortable que le Christ mourût de la seule main de grands criminels avec lesquels nous n'aurions aucune analogie. Il n'en fut point ainsi »²⁷⁶. Dès les premiers siècles, cette banalité dérangea, les gnostiques par exemple, et elle dérange encore le substitut Di Gennaro qui ne peut concevoir de voisinage entre la trivialité de la vie sur le plateau de tournage et « les choses sacrées ». Il répugne à voir en la mort de Stracci les mêmes causes que celles qui ont finalement conduit à la mort de Jésus. En choisissant de composer un récit de Passion pour évoquer la disparition du monde paysans et des sous-prolétaires des *borgate*, Pasolini rappelle que Jésus lui-même s'est identifié à tous les

²⁷⁶ A. VANHOYE, C. DUQUOC et I. DE LA POTTERIE, *La Passion selon les quatre Évangiles*, Paris, les Éd. du Cerf, 1981, p. 97 et p. 103.

opprimés : il a proclamé heureux les pauvres, les persécutés, les affamés, les assoiffés. La réalité semble inviter à voir dans ces discours de Jésus de simples métaphores mais c'est Pasolini l'athée qui rappelle que la Passion du Christ n'est pas transmise pour illustrer les désirs humains, mais pour les confronter à un événement singulier et bien réel. Sur le carton d'introduction, l'histoire qui est advenue est qualifiée de « sublime » tout autant que les textes qui la racontent. Plus encore que la mort de Dieu, « la mort de Jésus nous constitue comme adultes : nous existons dans ce monde comme si lui, Dieu, n'existait pas. Son absence est sa présence, car elle est notre liberté. Les insulteurs au pied de la croix ne supportent pas ce retrait. Jésus est un blasphémateur parce qu'il a annoncé cette absence. Ils appellent l'intervention de Dieu. La liberté de Jésus avait anticipé notre nouvelle manière de nous rapporter à Dieu. Jésus s'est révolté contre le sacré. Il pousse cette révolte jusqu'à se laisser crucifier, il nous libère ainsi de la transcendance oppressive »²⁷⁷.

Dans cette optique très proche de la perspective pasolinienne, Jésus est un révolutionnaire mort pour avoir porté atteinte à l'ordre établi et renversé l'ordre ancien. Chaque fois que cet ordre s'affaiblit, vient le « Règne de Dieu » proclamé par Jésus. Le substitut Di Gennaro ne s'y trompa pas, pas plus que les juges de la Cour de Cassation qui lui donnèrent raison même si le délit était éteint : la parole initialement prononcée par Orson Welles devant la mort de Stracci (« pauvre Stracci, c'est le seul moyen qu'il avait de faire la révolution ») n'était pas la provocation attendue d'un communiste banalement anticlérical. Elle attaquait l'ordre établi avec les armes-mêmes de la religion sur laquelle cet ordre prétendait se fonder. Orson Welles énonçant aux pieds de la croix le sens de la mort de Stracci endossait le rôle du centurion des synoptiques qui avait reconnu dans la mort de Jésus le signe de sa divinité. La subversion du récit évangélique était réactivée, et la censure exigea la modification des paroles professées par le réalisateur communiste de la fiction.

Reste une interrogation tacite. Les récits évangéliques exposent tous un double procès à l'encontre de Jésus, un procès religieux devant le Sanhédrin et un procès politique devant Pilate. En mettant ce jugement hors champ, Pasolini laisse en suspens la question – religieuse – de l'identité de Jésus. Si l'espérance de la fin de l'histoire est celle de l'advenue de la justice, alors cette justice doit être rendue publiquement. C'est le sens de la grande scène du jugement dernier, dont Matthieu fait l'inauguration de sa Passion. Mais Pasolini écarte toute vision de la fin de l'histoire qui prendrait la forme d'un jugement compensant les méfaits perpétrés ici-bas et ce n'est pas cette scène de l'Évangile de Matthieu que Pasolini évoque sur le carton en exergue. Il choisit un verset de l'évangile de Jean où Jésus chasse les marchands du Temple. Les quatre évangélistes relatent cet épisode, et Pasolini pouvait très bien citer Marc comme pour le premier verset, ou Matthieu qu'il est en train de travailler pour le *Vangelo*, ou Luc à qui il emprunte les paroles du bon larron. Mais chez Jean l'épisode des marchands chassés du

²⁷⁷ *Id.*, p. 101.

Temple reçoit un traitement que Pasolini rend programmatique au seuil de *La Ricotta*. L'annonce de la destruction du Temple advient immédiatement après les noces de Cana traditionnellement lues comme préfiguration de la Cène. Le temple qui est devenu une « maison de commerce » (Jn 2,16) sera détruit par ceux qui exigent des signes tangibles et qui demandent : « quel signe nous montres-tu pour agir ainsi ? – Détruisez ce sanctuaire et en trois jours, je le relèverai » (Jn 2, 18b-19). Alors que les synoptiques montrent le Christ raillé et outragé à plusieurs reprises pendant la Passion, et utilisent d'autres procédés narratifs pour faire comprendre que le seul signe à attendre est celui, très paradoxal car invisible, de la Passion et de la Résurrection, Jean rassemble en un seul épisode la dénonciation du dévoiement des institutions religieuses de son temps, l'annonce de la Passion, et de la Résurrection, et l'amorce du travail de relecture et de compréhension de l'événement qui fonde la tradition. Le Temple dégradé est immédiatement assimilé au corps du Christ en voie d'être détruit : « mais lui parlait du sanctuaire de son corps » (2, 21). Cette condensation du sens de l'épisode est encore renforcée par la formule initiale « La Pâque des Juifs était proche et Jésus monta à Jérusalem » (Jn 2,13) qui ouvre également les récits de la Passion dans les trois synoptiques (Mt 21, 12-13 ; Mc 11,11.15-17 et Lc (19, 45-46) qui en fait la véritable inauguration chez Jean. En empruntant le verset à Jean plutôt qu'aux synoptiques, Pasolini donne à une simple critique, limpide, du mercantilisme capitaliste une dimension proprement théologique, essentielle, comme le font en même temps que lui Jean Baptiste Metz ou les premiers théologiens de la libération.

La Ricotta, un apocryphe ?

Avec *La Ricotta*, Pasolini produit donc un récit qui, à l'anonymat près, correspond étroitement à la définition des apocryphes formulée par Éric Junod : ce sont des « textes anonymes ou pseudépigraphes d'origine chrétienne qui entretiennent un rapport avec les livres du Nouveau Testament et aussi de l'Ancien Testament, parce qu'ils sont consacrés à des événements racontés ou évoqués dans ces livres, parce qu'ils sont consacrés à des événements qui se situent dans le prolongement d'événements racontés ou évoqués dans ces livres, parce qu'ils sont centrés sur des personnages qui apparaissent dans ces livres, parce que leur genre littéraire s'apparente à ceux d'écrits bibliques »²⁷⁸.

Le regard sur les évangiles apocryphes a considérablement varié selon les contextes culturels. S'ils ont régulièrement été vus comme les premiers signes d'une décadence de la pensée chrétienne ou au contraire comme victimes de la censure abusive d'une église

²⁷⁸ F. AMSLER, J.-D. KAESTLI et D. MARGUERAT, *Le Mystère apocryphe: introduction à une littérature méconnue*, s. l., Labor et Fides, 2007, vol. 26. Eric Junod rapproche d'autre part ces apocryphes des midrashim juifs dont la démarche lui semble analogue.

répressive²⁷⁹, leur analyse historique et théologique montre cependant que la distinction entre « pseudépigraphes » terme plus valorisant et « apocryphes » plus polémique, ne repose sur rien²⁸⁰. Les études récentes s'accordent sur plusieurs points.

Si les évangiles apocryphes opèrent des déplacements théologiques par rapport aux évangiles canoniques, c'était déjà le cas pour l'Évangile de Jean par rapport aux synoptiques. Les apocryphes vont amplifier ces déplacements, mais on ne peut pas dire qu'ils les créent et encore moins qu'ils amorcent une trahison par rapport à un noyau pur qu'ils déformeraient. Du reste, si l'autorité reconnue par l'Église au canon des Écritures n'est pas à contester, force est de reconnaître que le rapport orthodoxie-hérésie apparaît bien plus fluide et n'épouse pas aveuglément les contours du canon²⁸¹. Les apocryphes signalent plutôt l'importance décisive des témoins, fruits de la nécessaire rencontre entre évangile et culture, et la difficulté d'être chrétien. Le besoin de redire le vieux message en termes neufs a déclenché une intense activité, dont le canon constitue une norme de référence mais pas une somme. Cette activité n'a jamais cessé. Scrutant les Écritures pour en découvrir la richesse de sens, les apocryphes ne sauraient entrer en concurrence avec des textes canoniques qu'ils ne contestent jamais, mais en imitent la trame et l'enrichissent de motifs nouveaux.

En ce sens-là, Pasolini écrit bel et bien avec *La Ricotta* un apocryphe. Le terme « apocryphe » désigne en effet en grec ce qui est caché, secret, sans valeur automatiquement péjorative. Dans la tradition juive comme dans la tradition chrétienne en effet, ce secret n'est pas forcément honteux, il n'est pas automatiquement dissimulation de quelque chose de subversif voire de sulfureux. Bien au contraire : dès le livre de Daniel, il est prescrit de garder secrètes les paroles du livre, livre lui-même scellé jusqu'au temps de la fin (Dn 12,4.9). Le *Quatrième Livre d'Esdras*, écrit à la fin du Ier siècle, distingue entre les livres devant être rendus publics dès ce jour, et les soixante-dix autres²⁸² qui seront réservés à la lecture privée entre initiés jusqu'à la fin des temps. Certains livres dont la valeur pouvaient encore être discutée recevaient le même qualificatif d'« apocryphe », tandis que les écrits chrétiens étaient appelés « étrangers » et ne devaient être lus ni en public ni en privé. Ce n'est qu'au IIIe siècle et en milieu chrétien opposé à la gnose que le terme devient synonyme d'hérétique, puis au IVe siècle il s'étend aux livres juifs tardifs non retenus par la Synagogue mais très populaires parmi les chrétiens, et que les éditions contemporaines nomment plutôt « écrits intertestamentaires ». Le

²⁷⁹ Voir en français F. QUERE (éd.), *Évangiles apocryphes*, Paris, France, Éditions du Seuil, DL 1983, 1983 ou C. MOPSIK (éd.), *Les Évangiles de l'ombre: apocryphes du Nouveau Testament*, Paris, France, Lieu commun, 1983.

²⁸⁰ F. AMSLER, J.-D. KAESTLI et D. MARGUERAT, *Le Mystère apocryphe: introduction à une littérature méconnue*, op. cit., p. 31.

²⁸¹ *Id.*, p. 173.

²⁸² La symbolique des nombres dans le judaïsme ancien lit 24 comme double de 12, chiffre de l'élection, tandis que 70 est le chiffre de l'universalité.

sens courant restreint de « rejeté hors du canon » date de Saint Jérôme qui écarte les écrits grecs absents du Canon juif, et sur lequel s'appuiera Luther. Pour autant, les écrits dits « apocryphes » ne sont pas dangereux ni cachés, mais simplement jugés d'une valeur moindre et non nécessaires à la règle fixée par le canon.

Dans tous les cas, il se s'agit pas d'entrer en concurrence avec les Écritures, mais de les scruter pour en faire fructifier la richesse de sens. Les inflexions théologiques sont plutôt rares, elles amplifient le plus souvent des déplacements internes au Canon et les raisons du rejet de certains apocryphes hors du Canon des Écritures sont parfois difficiles à saisir. Quoi qu'il en soit, les apocryphes attestent de l'importance et de la complexité des rapports entre les messages de témoins et les cultures qui les portent et qui les reçoivent. En général, le récit apocryphe imite la trame du récit canonique, l'enrichissant simplement de motifs nouveaux²⁸³. D'un point de vue littéraire, c'est l'abondance de détails et la surcharge symbolique des récits qui frappe le lecteur habitué à la plus grande sobriété des Évangiles canoniques. Les griefs du substitut du procureur inscrivent *La Ricotta* dans cette filiation : ce sont bien les détails qui posent problème, en eux-mêmes ou par le ton général qu'ils finissent par donner au film.

La trama del film non è in alcun modo vilipendiosa per la religione dello Stato (...) ma tutto il film si svolge nelle sue scene, nelle sue inquadrature, nelle sue sequenze e nei suoi commenti musicali e verbali in maniera tale che la religione cattolica risulta dileggiata e derisa nei suoi simboli e nelle sue manifestazioni più toccanti ed essenziali.²⁸⁴

« la trame du film n'est en aucune manière outrageante pour la religion de l'État. [...] Mais tout le film, par sa mise en scène, son cadrage, ses séquences et son commentaire musical et verbal, se déroule de telle manière que la religion catholique se trouve ridiculisée et tournée en dérision dans ses symboles et dans ses manifestations les plus touchantes et les plus essentielles. »

Pourquoi une telle surcharge de détails dans les apocryphes ? Plusieurs interprétations ont été proposées à ce phénomène, et ce dès l'Antiquité.

Les apocryphes de l'Ancien Testament ont été écrits par des Juifs, répartis en deux groupes, palestiniens et hellénistiques, diversement reçus par les Pères de l'Église. Les apocryphes du Nouveau Testament sont traditionnellement classés selon leur genre littéraire plutôt que leur provenance : évangiles, actes, épîtres et apocalypses sont foisonnants. Leurs finalités sont variables : désir de fixer par écrit les paroles et actes que la tradition orale ou simplement la rumeur attribue au Christ, satisfaction de la curiosité populaire quant au destin de l'homme, à Jésus et sa famille en réutilisant des données scripturaires ou traditions locales, légitimation de l'hérésie et, pour les apocryphes tardifs, adaptation de l'apologétique aux contextes locaux. Par leur langage souvent très imagé et leur ancrage dans la culture et l'imaginaire locaux, les apocryphes ont eu une influence considérable sur les lettres, les arts, la liturgie et la religiosité chrétienne en général. Même si elle a été jugée secondaire par les Pères

²⁸³ F. AMSLER, J.-D. KAESTLI et D. MARGUERAT, *Le Mystère apocryphe: introduction à une littérature méconnue*, op. cit.

²⁸⁴ Recours en cassation du procureur général, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 132.

de l'Église toujours soucieux d'extraire des récits chrétiens une Vérité dégagée de toute contingence, leur valeur historique est considérable.

Le Canon en effet ne définit pas une identité chrétienne réductible à un noyau le plus pur et le plus réduit possible qui traverserait ensuite les siècles en toute sécurité²⁸⁵. Dans une telle perspective en effet, tout nouveau récit ou commentaire ne pourrait s'évaluer qu'en terme de fidélité à l'original, de conformité à une norme immuable et intangible, et toute évolution de la tradition ne serait qu'une lente dégradation au fur et à mesure que l'on s'éloignerait de son origine. Conçue comme norme et étalon, le Canon des Écritures constituerait un carcan finalement fragile lorsqu'il se trouverait en concurrence avec d'autres récits se comprenant aussi comme porteurs de vérité comme les écrits d'autres religions ou les discours scientifique, historique, psychanalytique etc. Il n'en reste pas moins que le portrait du Christ que dressent les évangiles risque de voler en éclats lorsque sont soulignés les écarts irréductibles entre les quatre évangiles. Le risque est vu dès l'Antiquité, Tatien tentant par exemple de rédiger une sorte de synthèse des évangiles mais il n'a jamais été question d'intégrer son texte au Canon des Écritures, les écarts ont été maintenus.

Dès le IIe siècle, des listes ou catalogues sont dressés répartissant les écrits chrétiens en trois catégories : écrits canoniques reconnus par toutes les Églises, écrits discutés, écrits apocryphes. Les apocryphes ne sont pas condamnés, ils sont à lire en privé – la Bible étant lue en public – parfois avec une initiation particulière notamment pour les livres gnostiques utilisant un langage très hermétique. L'épître aux Corinthiens de Clément de Rome par exemple est considérée comme l'un des écrits patristiques les plus anciens. Tenue en très haute estime dans toute l'Antiquité, elle est lue très régulièrement dans de nombreuses églises jusqu'au IVe siècle au moins. Des apocryphes ont pu être oubliés, d'autres ont traversé les siècles et de nouveaux apparaissent à chaque époque : le processus ne s'est jamais interrompu. L'imaginaire travaille, donne forme et parfois réponse à des interrogations, les Évangiles canoniques se doivent d'être le plus sobres possible pour laisser grand ouvert le champ d'expression de l'imaginaire humain. Apocryphe n'est donc pas *a priori* synonyme d'hérétique, et l'intérêt d'un récit apocryphe tient avant tout à la richesse de l'imaginaire qu'il met en mouvement, à sa part de stimulation plutôt qu'à la conformité à un modèle canonique indépassable et même inégalable. Pour la Tradition catholique, le Canon représente une norme de référence et une matrice minimale mais suffisante à partir de laquelle peuvent se déployer toutes les tentatives d'explication, de compréhension, de relecture des Écritures et plus généralement du message chrétien. Il amorce une tradition vivante, animée, parfois surprenante.

Pasolini revendique cet héritage, cette filiation littéraire à un modèle qu'il ne prétend ni dépasser, ni actualiser, ni imiter en aucune manière. Il proclame simplement que les Textes qui

²⁸⁵ J.-N. ALETTI et C. THEOBALD, *Le Canon des Écritures : études historiques, exégétiques et systématiques*, Paris, Cerf, 1990

racontent l'histoire de la Passion, sont « les plus sublimes jamais écrits ». Pour autant, Pasolini l'a déclaré à plusieurs reprises très clairement, il ne croyait pas à la divinité du Christ ²⁸⁶. Cette apparente contradiction rejoint un paradoxe dérangeant de la manifestation du divin par Jésus telle que la comprend la théologie du XXe siècle. A la vieille question de la conscience que Jésus pouvait avoir de son identité particulière, question derrière laquelle se cache celle de la réalité de l'Incarnation, Christian Duquoc répond avec finesse et pertinence :

Les réactions des compatriotes et de la famille de Jésus à sa prise de parole publique et à son style prophétique annonçant l'imminence de la venue du Règne de Dieu témoignent, par leur incrédulité et leur stupéfaction, que le nouveau prophète n'avait rien laissé paraître, dans la vie quotidienne menée pendant trois décennies à Nazareth, de sa mission future et de son identité réelle confessée plus tard sur la base de sa résurrection. Si l'on admet la confession chrétienne sur la filiation divine de Jésus dès son origine humaine, on est contraint de conclure qu'aucun signe de cette identité n'avait été perçu par son entourage pendant les trois décennies que Jésus vécut dans ce village ²⁸⁷.

Le fait a inquiété les communautés chrétiennes puisque deux essais de relativiser cet anonymat ont été produits : l'un accepté dans le Canon subséquent des Écritures : les évangiles de l'enfance de Matthieu et de Luc. Leur but fut de manifester que des traces de son destin futur furent présentes à l'origine. L'autre, écarté du Canon : les évangiles apocryphes qui s'efforcèrent, par recours au merveilleux, de briser cet anonymat. Ces essais montrent que l'anonymat du Fils n'allait pas de soi. Il contredisait le désir populaire sur la manifestation du divin ²⁸⁸.

Le substitut du procureur se place sur cette ligne de défense du désir populaire. Ce qui se joue au procès de *La Ricotta* dépasse donc largement les réactions épidermiques face à un film qui peut certes heurter la sensibilité religieuse de beaucoup, mais qu'après tout personne n'est obligé d'aller voir, ce que les avocats de la défense puis la Cour d'appel qui acquittera Pasolini ne manqueront pas de faire valoir.

La violence du conflit s'explique davantage par la profondeur des désaccords et par les forces mobilisées. Di Gennaro juge le film selon sa fidélité au modèle évangélique tel qu'il le conçoit, et à l'imaginaire religieux de son temps, marqué par la bourgeoisie, jamais défini mais omniprésent. Or cet imaginaire est en pleine mutation. Di Gennaro dans le sillage de Pie XII y voit une décadence teintée d'apocalyptique. Pasolini quant à lui ne nourrit pas tant l'imaginaire apocalyptique qu'il réactive la portée eschatologique des récits de Passion, notamment par les mises en scène du Dernier repas et du Calvaire.

²⁸⁶ A Virgilio Fantuzzi qui lui demandait comment *il Vangelo*, le « film de sa vie » qui lui avait procuré une telle émotion non seulement esthétique mais religieuse pouvait avoir été réalisé par quelqu'un qui ne croyait pas que le Christ fût fils de Dieu, PPP répondit : « les journalistes ne devraient pas poser certaines questions ». interview accordée supplément DVD *Il Vangelo*.

²⁸⁷ C. DUQUOC, « Discrétion du Dieu trinitaire et mission chrétienne », *Mission*, vol. 1, n° 1, 1999.

²⁸⁸ *Id.*

La faim et le dernier repas

Comme dans toutes les sociétés où se nourrir ne va pas de soi, la faim dans la Bible n'est pas d'abord une métaphore et manger est un geste capital qui occupe une place considérable dans l'imaginaire de l'homme biblique. Les références sont donc très nombreuses mais on peut dégager quelques axes communs.

Si la faim est peut-être la plus élémentaires des pulsions humaines, elle reste humaine, à moins de confondre pulsion et instinct. Dans la Bible, les repas ont lieu dans des maisons, ou sur la montagne ou devant la tente, mais pas dans des grottes. Leur préparation et leur déroulement obéit à des règles précises. Les convives ne s'invitent pas, leur choix est codé et fait l'objet d'un soin particulier. Les festins et les bons repas ne doivent dégénérer ni en ripaille ni en orgie (Rm 13, 13). L'abondance de nourriture fait incontestablement rêver mais elle n'est jamais dissociée de l'aspect relationnel du repas : une famille prend conscience d'elle-même, des difficultés peuvent trouver une solution, tel ou tel personnage prend conscience de son statut etc. Tout acte communautaire est scellé par le partage de la nourriture. L'acte de manger est donc lié à la survie de la personne et du groupe.

De manière peut-être plus attendue, les repas notamment portent la signification d'un sacrifice rituel. Les textes sont nombreux dans tout l'Ancien Testament, et cette économie rituelle devra être révisée à la lumière de la foi chrétienne. Paul notamment, s'y attachera. Mt 26, 26-27 expose les préliminaires de la Cène qui l'ancrent dans la Loi, c'est-à-dire dans la mémoire de l'Alliance.

Enfin, une dernière série de repas est bien représentée, celle du festin dans le Royaume des Cieux, comme en Mt 8,11 et parallèles. Le repas eschatologique apparaît comme visage du monde qui vient et renouvellement du monde présent.

La Cène condense toutes ces significations : les synoptiques évoquent des préparatifs respectant des codes et des rituels précis ; une dimension affective et sociale forte à travers le repas d'adieu à des amis très chers sinon l'instauration d'une communauté²⁸⁹ ; une dimension eschatologique enfin, par l'anamnèse du mystère pascal qu'elle instaure. Mais que devient la Cène lorsque disparaît l'âge du pain, « fruit du travail des hommes » ?

²⁸⁹ Les exégètes ne sont pas unanimes : pour certain le repas de la Cène est la célébration de la Pâque juive, pour d'autres c'est simplement un repas d'adieu. Dans les deux cas, la dimension communautaire est très forte.

La Ricotta : la Cène défigurée

Soulignons en préambule que la faim de Stracci n'est en rien une métaphore, comme dans la Bible. Elle est réelle, physique, obsédante, et elle reste la faim d'un être humain :

Motivo di comicità che si ripresenta nella scena dello Stracci che corre verso *La Ricotta* e ne ritorna, sempre con ritmo charlottiano determinato dalla necessità di descrivere le ansietà di estinguere la fame, interrotto però due volte, da un'indiscutibile manifestazione di religiosità offerta da quel personaggio candido e umile che si segna nel passare davanti ad una icona.²⁹⁰

L'élément comique représenté dans la scène où Stracci court vers *la Ricotta* et en revient, toujours au rythme de Charlot, rythme nécessaire pour décrire la quête anxieuse de l'affamé, et rythme interrompu à deux reprises par une indiscutable manifestation de la religiosité de ce personnage humble et innocent qui se signe en passant devant une icône.

Mais cette faim de Stracci que personne ne prend en charge, conduit à sa mort qu'annoncent des leitmotifs traditionnels mais aussi la décomposition systématique des significations condensées dans la Cène et célébrées dans l'eucharistie : rituelle, éthique et eschatologique.

La première mention donne lieu à une ironie cruelle et dérisoire : elle arrive dès les premières minutes du film, lorsque Stracci demande s'il reste quelque chose de « l'ultima cena ». Un « saint » lui répond par une fin de non-recevoir et un sarcasme : « ferme-là ou je t'excommunie ! ». Un peu plus loin, le pique-nique présente bien le sacrifice de Stracci pour que sa famille puisse manger, et le *Dies Irae* de Celano annonce sa mort à tous ceux qui n'ont pas d'oreilles pour entendre ni d'yeux pour voir. Mais Stracci lui-même ne partage pas ce repas. *La Ricotta* ne suit pas de rituel alimentaire, ni aucune sorte de ritualisme autour des repas, qui se trouvent à la fois récurrents, au cœur du récit et banalisés. La distribution des paniers repas semble plutôt relever d'une simple habitude que d'un véritable rituel. Aucun geste de bénédiction par exemple, pourtant bien représentatif de la religion populaire de Stracci, ne vient consacrer le pique-nique.

Au passage, Pasolini renverse également les codes des représentations de la table rurale de la grande famille patriarcale italienne si chère aux fascistes. Dans ces scènes, la mère est traditionnellement nourricière mais surtout loin de tout appétit de quelque nature que ce soit. Le pique-nique de la famille de Stracci et le bivouac sur les croix en sont l'antithèse. Stracci quant à lui, est à l'opposé du patriarche puissant et ne partage même pas le repas frugal qu'il offre. D'une manière générale, les repas dans *La ricotta*, outre leur rareté, ne sont jamais partagés. Ils peuvent être achetés, volés, donnés mais ils ne célèbrent pas plus la joie de vivre ensemble qu'ils ne font communion. Ils ne rappellent donc que de très loin les grandes scènes de repas du cinéma italien. Dans les années après guerre, il s'agit de se rassasier : que ce soit dans *Rome ville ouverte* où des femmes se jettent dans un assaut désespéré sur quelques-uns des fours de la ville ; dans le *Voleur de bicyclette* où le père et le fils, incroyable luxe, vont

²⁹⁰ Recours en appel, E. SICILIANO, *Processo Pasolini, op. cit.*, p 100.

manger dans une taverne ; dans *Ossessione* qui transgresse l'interdiction tacite de filmer une femme en train de manger ou de toucher la nourriture, la métaphore sexuelle étant aussitôt censurée ; dans *Une vie difficile*, enfin où Alberto Sordi invité à dîner chez une famille noble engloutit une inévitable et énorme assiette de pâtes et fait toutes ses réflexions en dialecte romain. En 1954, Totò mange des spaghettis à l'hôtel à Milan (*Misère et noblesse*, Mario Mattoli). Et *Un américain à Rome* en 1954 célèbre la nourriture italienne dans la célèbre scène des macaronis. Dans les années 1960 cependant, la société d'abondance relègue le souci de s'alimenter au second plan : dans la *Dolce vita* n'apparaît pas de nourriture, seulement du champagne. En 1963, *La Ricotta* rappelle que la faim, pas plus que le sous-prolétariat, n'a disparu. Les codes sociaux hérités de l'imaginaire bourgeois et les rituels religieux sont malmenés. Les gestes solennels sont rendus méconnaissables par leur rapidité, les convives sont absents à la table caravagesque qui encadre le récit et qui sera transportée dans la grotte pour un gavage qui n'a rien d'amical. La communion familiale, si elle existait, est vite interrompue : le repas de la famille de Stracci est perturbé par les anges factices – déchus – qui entraînent les fils ailleurs, laissant seules et impuissantes la mère et la fille... qui sera l'ange Gabriel dans le *Vangelo*. C'est fortuitement que ce repas de pauvres s'avérera le dernier, il ne saurait remplir les fonctions sociales et religieuses du repas d'adieu. Il ne reste donc pas grand chose d'une eucharistie fortement dégradée mais active en filigrane. Comment expliquer sinon la réaction démesurée de l'accusation au procès ? La courte scène évoquant la prostitution implicite pouvait être jugée outrageante pour les mœurs, mais s'en prendre à des saints auréolés de carton pâte un peu ridicules n'aurait pas été aussi outrageant pour la religion sans le saccage implicite de la Cène.

[...] i figli di Stracci, seduti sul prato a mangiare, vengono invitati da un Santo con veste lunga ed aureola - un santo pederesta - a seguirlo ; [...] è un segno irriverente e blasfemo per la religione dello Stato.

Un Saint portant robe longue et auréole – un saint pédéraste – invite les fils de Stracci, assis dans le pré pour manger, à le suivre : [...] c'est un signe irrévérencieux et blasphématoire pour la religion d'État.²⁹¹

La Cène est un repas dit sacré, et les questions de sacramentaire suscitèrent des débats importants au Concile Vatican II. Comment comprendre et rendre compréhensible la transsubstantiation comme événement de salut, comme signe de l'irruption du Règne de Dieu ? Qu'est-ce qui fait sacrement ? Deux conceptions se côtoyèrent et parfois s'affrontèrent. La première, traditionnelle, suppose que des objets et ou des lieux en soi sont sacrés, que des personnes en en elles-mêmes peuvent être (con)sacrées, ce qui justifie notamment la coutume de porter la communion aux malades comme un objet sacré, isolable et transportable, le fait que le prêtre soit prêtre indépendamment des circonstances et puisse même dire « sa » messe seul si personne ne vient, que les fidèles puissent adorer le saint sacrement en dehors de la

²⁹¹ Alberto Moravia dans *A futura memoria* qualifia les magistrats d'obsédés. L'analyse de Gianni Massaro, dans *L'occhio impuro* va dans le même sens et démonte la pruderie des censeurs.

célébration eucharistique etc. Cette vision classique a une grande cohérence mais s'accorde mal avec le sacré de Pasolini. Pour d'autres théologiens plus ouverts aux sciences humaines, c'est le rapport qui est constitutif : le sacré n'est pas localisable, encore moins assigné à résidence. La messe n'est pas un jeu de rôles, le prêtre n'est pas la représentation du Christ, c'est le vis-à-vis asymétrique entre le prêtre et les fidèles rassemblés qui signifie l'alliance (coupure et lien asymétrique) entre Dieu et les hommes renouvelée par le Christ. Le prêtre est donc prêtre le temps de la célébration, dans ce vis-à-vis, il est un homme ordinaire le reste du temps²⁹². Il n'y a pas non plus de présence particulière du Christ dans une église vide. C'est bien la valeur relationnelle de la présence du Christ dans l'eucharistie qui est déterminante : le Christ est présent en tant que celui qui s'offre, et c'est dans ce geste qu'il est visage du Dieu²⁹³ dont il est le Fils. Une conséquence importante d'une telle approche est que le sacrement ainsi compris ne vise pas à rendre visible l'invisible. Une seule chose est visible : l'écart. Dans cette économie, c'est l'altérité – et non la hiérarchie – qui fait de l'eucharistie le signe du Royaume. L'éthique est constitutive du sacrement, et non consécutive au sacrement²⁹⁴. Mais dans *La Ricotta*, l'assemblée est disloquée, dimension éthique et sacramentelle sont cruellement barrées des repas. Que devient alors le signe du Royaume évoqué par Stracci ?

La Ricotta : le festin différé

Une des images traditionnelles très répandues du Royaume de Dieu est le « festin eschatologique²⁹⁵ ». Il signifie la satiété et la fin de la souffrance des corps, dans le rassemblement paisible et joyeux des hommes enfin réconciliés. La Cène des évangiles préfigure le banquet eschatologique, au point de finir parfois par l'occulter. *La Ricotta rétablit des distinctions*. La Cène revient, centrale et récurrente ; l'annonce de la mort de Stracci en est dégagée. Que devient alors le banquet eschatologique si la convivialité et la satiété sont écartées, pour ne laisser place qu'à la mort de Stracci ?

La Ricotta conserve ce schéma, mais encore une fois, en montre la dégradation dans le contexte des mutations liées au boom économique de l'Italie des années 1960. Deux pôles

²⁹² Dans cette économie, le prêtre n'est pas tenu d'avoir l'âge du Christ ou de lui ressembler physiquement, il pourrait être une femme ; de même, célébrer l'eucharistie seul n'a pas de sens, etc.

²⁹³ Voir le récit des disciples d'Emmaüs en Lc 24, 13-33.

²⁹⁴ Voir par exemple, en français, L.-M. CHAUVET, *Symbole et sacrement : une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris, Éd. du Cerf, 1987.

²⁹⁵ Mt 8, 11 et Mt 22, 1-14. Pour une étude précise du repas eschatologique dans le corpus biblique et dans le contexte culturel du Proche Orient ancien, voir C. GRAPPE (éd.), *Le Repas de Dieu : 4. Symposium Strasbourg, Tübingen, Upsal*, Tübingen, Allemagne, Mohr Siebeck, 2004.

d'allusions sont repérables, l'un autour de la table de victuailles, l'autre autour de celle du banquet préparé pour les producteurs.

La première table est traitée comme une nature morte, caravagesque, précise jusqu'aux mouches sur la ricotta bien au centre de l'image. Ce genre en effet de la nature morte, de la vie matérielle (ou « silencieuse » still life, Stilleben) trouve son origine dans l'intrusion des victuailles, de la vaisselle et de détails jugés triviaux qui relèguent au second plan ou même oblitérent la portée religieuse et morale de la peinture. Cet oubli sera vain : non seulement la mort reste présente mais elle donne son sens au tableau. C'est évidemment là que Pasolini choisit d'utiliser pour la première fois la couleur dans son cinéma, comme introduction incongrue du technicolor dans le noir et blanc du Masaccio des diapositives de Longhi ²⁹⁶. On danse autour de cette table, on se séduit peut-être, mais on ne partage pas, on ne mange pas. La construction du plan frontal est symétrique, et pour Tomaso Subini, elle rappelle un retable : autour de la table de banquet au centre de la scène, les hommes de la troupe sont disposés uniformément, au jeune en veste et en cravate à gauche, correspond Marie-Madeleine à droite ; la ligne horizontale de la table, et celle, verticale, du haut parleur, dessinent une croix centrale, « élément symbolique central dans l'imagination de Pasolini, appelé à jouer dans la fable de ce film, un rôle prééminent ²⁹⁷ ».

La table des victuailles revient une première fois lorsque Stracci va se déguiser pour obtenir un deuxième panier repas. La caméra effectue un panorama vers la droite de la caravane et s'attarde sur cette table de victuailles réservée, à l'écart. Il ne vient à l'idée de personne de venir s'y servir, pas même à l'idée de Stracci qui courra bien loin pour se procurer sa pitance. Au point que l'on peut se demander si elle ne serait pas invisible, réservée, rêvée. Elle apparaît à nouveau lorsque Stracci commence à manger la ricotta dans la grotte et que le haut-parleur l'interrompt en appelant « le bon larron ! ». Après le plan sur Stracci avec l'ordre en voix off, arrive un plan sur la table de victuailles, sans ricotta. On comprend alors que c'est la même voix à travers le même haut-parleur qui donnait déjà les ordres lors de la reconstitution des tableaux vivants, et qui maintenant empêche Stracci de manger. Le repas est différé. Lorsque la diva (Laura Betti) s'impatiente et se lève pour aller demander à Orson Welles d'accélérer la suite du tournage, on s'aperçoit qu'elle était assise sous la même table qui, cette fois-ci ne comporte plus le haut parleur. C'est la diva elle-même qui va exiger de commencer immédiatement la scène dans laquelle elle doit intervenir : la reconstitution du tableau vivant de la *Déposition* de Pontormo, pendant laquelle Stracci restera cloué sur la croix loin de son repas, désormais inaccessible. Dans la grotte enfin, pour le Stracci-show, la table des victuailles apportée par les figurants dont les premiers surgissent un peu comme des apparitions, de sorte que là encore, on se demande si cette subite abondance ne relève pas du fantasma d'un Stracci qui, sur la croix,

²⁹⁶ F. PIEROTTI, *La seduzione dello spettro : storia e cultura del colore nel cinema*, Recco, Genova, Le mani, 2012.

²⁹⁷ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, Torino, Lindau, 2009, p. 103

mourra de la fièvre et de la faim qui lui avaient déjà donné le hoquet à l'ouverture du récit, plutôt que d'indigestion. Pasolini du reste ne tranche pas : pour lui, Stracci meurt bien de faim et d'indigestion, quoi qu'il en soit de ce repas improbable, excessif jusqu'à la mort.

La table des victuailles préfigurait la table du banquet des producteurs et des notables installée sous les trois croix du calvaire. Cette immense table recouverte de nappes blanches et richement garnies parodie les images du Royaume. Les invités prestigieux sont montés en procession précédés d'une fanfare sur l'air de *libera me* de la *Traviata*. Dans l'imagerie traditionnelle d'Israël, à la fin des temps, les captifs sont libérés, les nations montent à la montagne de Dieu, ou à Sion²⁹⁸, pour un festin souvent appelé messianique en haut de la cité ou de la montagne²⁹⁹. Deux figurants accoudés sur la table du banquet contemplant le spectacle en contrebas – ou simplement attendent – citation ironique d'un détail de la *Visitation* de Ghirlandaio ? Pasolini ajoute une théophanie ridicule lorsque l'opérateur exige des éclairs et du tonnerre. Personne ne voit la seule chose qu'il fallait voir, pas même les paparazzi qui dansent devant la table et les croix et leur tournent le dos. Le contraste entre l'imaginaire d'un Dieu tout-puissant et la mort réelle de Stracci est à son comble, tout à fait dans l'esprit des récits bibliques du calvaire.

Une esthétique de la Croix : le calvaire de Stracci

Le récit biblique du calvaire est quadriforme. Il s'engendre par dédoublements, ruptures, reprises, en un ensemble de discontinuités cousues par un fil continu³⁰⁰.

Mt	Mc	Lc	Jn	La Ricotta
Couronne d'épines	Couronne d'épines	Barabbas	(couronne d'épines en amont, pendant le procès)	Couronne d'épines sur Rome
Simon de Cyrène	Simon de Cyrène	Simon de Cyrène, chemin de Croix 2 malfaiteurs	Jésus porte lui-même sa croix	Sorte de procession portant les croix sur le Golgotha
Vin + fiel : non	Vin + myrrhe : non			

²⁹⁸ Is 2,2-4 ; Mi 4, 1-3.

²⁹⁹ Is 25, 6-8 ; 56, 6-8 ; 60, 11-14 ; Za 8, 20 etc. Voir C. GRAPPE (éd.), *Le Repas de Dieu, op. cit.*

³⁰⁰ E. HAULOTTE, « Du récit quadriforme de la Passion au concept de Croix », *Recherche de Science Religieuse*, vol. 73, n° 2, 1985, p. 187-228.

Mt	Mc	Lc	Jn	La Ricotta
Crucifié	Crucifié	Crucifié avec les 2 malfaiteurs D G « pardonne-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font »	Crucifié avec les 2 autres D G Écriteau Roi des Juifs hébreu, latin, grec	Crucifiés avec deux autres, le bon larron à gauche
Tirage au sort des vêtements	Tirage au sort des vêtements : 3 ^e h	Tirage au sort des vêtements	Tirage au sort des vêtements	
Écriteau Roi des Juifs	Écriteau Roi des Juifs	Passants et 2 brigands : railleries et injures Écriteau Roi des Juifs	Près de la croix : mère, femmes, disciple que Jésus aimait	Près de la croix : les producteurs, le réalisateur, les paparazzi et tous les participants au film
2 brigands	2 brigands, 1D 1G	Bon larron : « souviens-toi de moi lorsque tu viendras avec ton royaume ».		Sur les croix à terre, avant la mort de Stracci, discussion sur le Royaume
Passants et 2 brigands : railleries et injures	Passants et 2 brigands : railleries et injures			(le supplice de Tantale infligé à Stracci)
6 ^e h – 9 ^e h : obscurité	6 ^e h – 9 ^e h : obscurité	6 ^e h – 9 ^e h : (éclipse, obscurité		« Phébus ! » (éclipse de 1961)
Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné ? (Eli..) vinaigre	Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné ? (Eli...) vinaigre		Vinaigre	
Meurt Voile se déchire, résurrection saints	Meurt Voile se déchire	Voile se déchire Meurt : « Père entre tes mains, je remets mon esprit »	« C'est achevé », remet l'esprit Lance au côté droit	Stracci meurt (hoquet) après sa réplique : « quand tu seras au royaume des Cieux, rappelle mon nom à ton Père ». (deux fois)

Mt	Mc	Lc	Jn	La Ricotta
Centurion : le Fils de Dieu	Centurion : le Fils de Dieu	Centurion : le Fils de Dieu		Théophanie pour les producteurs
Femmes	Femmes	Foule et femmes		Orson Welles : « Pauvre Stracci... »
Joseph d'Arimatee demande corps à Pilate, déposition et mise au tombeau	Joseph d'Arimatee demande corps à Pilate, déposition et mise au tombeau	Joseph d'Arimatee demande corps à Pilate, déposition et mise au tombeau	Joseph d'Arimatee demande corps à Pilate, avec Nicodème déposition et mise au tombeau	Rosso Fiorentino et Pontormo

Pasolini recompose un récit de passion évoquant bien celui des évangiles et n'hésite pas à modifier l'ordre des épisodes comme l'avaient fait les évangélistes eux-mêmes.

Parmi les éléments qu'il conserve, l'éclipse est intéressante à au moins deux titres. Sa mise en scène prend l'exact contrepied de celle du *Barabbas* de Fleischer, grandiose, qui relève de l'imagerie orientale des plus anciennes traditions associées au Jour du Seigneur. Mais ce faisant, elle permet aussi, fût-ce sur le ton de la dérision, d'annoncer la mort de Stracci, écho de la mort du figurant pendant le tournage de ce même *Barabbas*. Pour les évangélistes, le jour où Jésus meurt est le grand Jour du Seigneur, le jour du début de l'ère eschatologique, et pour le dépeindre ils utilisent les images traditionnelles du langage prophétique illustrées de phénomènes cosmiques, tremblements de terre, ténèbres et troubles dans les astres. Dans *La Ricotta*, ce *Dies Irae* est banalisé et vidé de sa force par le constat du chef opérateur qui s'exclame comme en plaisantant « Phébus ! ». Ce rire coupe court à toute grandiloquence et évite d'écraser Stracci sous la figure christique qui paradoxalement, oblitérerait son nom et son histoire singulière. On ne voit pas le soleil se cacher puis revenir, on n'entend pas un silence surnaturel rapidement recouvert d'une musique impressionnante, on voit seulement le visage de l'opérateur et on entend sa voix mi ironique, mi contrariée qui s'écrie « Phébus ! ». Cette seule mention écarte toute connotation biblique pourtant bien présente à l'esprit du spectateur : dépourvu de tout sens du sacré et probablement de toute culture religieuse, l'opérateur ne voit dans l'éclipse qu'un obstacle technique à la poursuite du tournage.

Pasolini laisse également de côté un élément central des récits bibliques : le cri de Jésus sur la Croix. Il ne reprend ni le cri de dérélition de Matthieu et Marc (« Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ») ni la parole de Luc (« Père entre tes mains, je remets mon esprit ») ni celle de Jean (« C'est achevé »). Stracci ne se substitue pas purement et simplement à Jésus. En effet, la visée de Pasolini est politique : *La Ricotta* doit certes attirer l'attention à la fois sur le sort misérable du sous-prolétariat et sur sa force dérangeante sinon révolutionnaire, mais certainement pas le diviniser. Le mémoire de la défense tente de le faire valoir au procès en première instance :

L'accusa afferma, infine, di aver voluto sostituire il simbolo del Sottoproletariato a quello di Cristo. Sarebbe stata una pura idiozia che nulla potrebbe mai giustificare ³⁰¹.

Enfin, l'accusation affirme avoir voulu substituer le symbole du sous-prolétariat à celui du Christ. Cela aurait été une pure idiotie que rien ne saurait jamais justifier.

Pasolini n'entre pas non plus dans le débat théologique qui hante le XXe siècle et qui concerne la capacité de Dieu à intervenir dans l'histoire, l'articulation entre son éventuel mode d'intervention et la responsabilité humaine devant le mal, et n'alimente pas les discussions autour de la théodicée. Il ne laisse pas Stracci accuser Dieu de l'abandonner comme Jésus l'avait fait et comme le reprirent les victimes innocentes ou leurs porte-parole. Il ne place pas la responsabilité de la mort de Stracci sur un Dieu qui laisserait faire, mais sur la négligence aveugle d'un entourage indifférent. Loin de tout lyrisme exalté, les paroles du figurant au moment de mourir restent celles du bon larron de Luc, paroles de foi en rien superstitieuses. Certes, elles sont dictées par le metteur en scène qui impose leur répétition. Mais comme pendant aux rires et aux gestes d'humeur des figurants venant de faire tomber le Christ de Pontormo, les paroles de Stracci semblent soudain déborder la mise en scène et passer à un autre niveau de réalité. La sainteté véritable de Stracci, que Pasolini souligne dans les poésies écrites en marge du tournage de *La Ricotta*³⁰², lui interdit de se grandir dans une ultime identification à son Seigneur comme de simuler sa foi en lui.

Une variante est introduite par Pasolini. « Quand tu seras au Royaume des Cieux, rappelle mon nom à ton père » murmure Stracci là où Luc faisait dire au bon larron « Jésus, souviens-toi de moi lorsque tu viendras avec ton royaume » (ou « quand tu viendras dans ton Règne »). L'introduction de la mention du nom de Stracci, du père de Jésus – dont Pasolini ne croyait pas à la divinité – et surtout l'omission du retour du Christ écarte toute consolation fallacieuse. Pasolini s'en tient à un récit de Passion comme telle, c'est-à-dire dans toute son horreur, son cri sans réponse. Il refuse de lire cette Passion, celle du Christ comme celle de Stracci ou d'Accattone à travers la certitude de la gloire du Christ et de sa résurrection, qui viderait le récit de sa force.

Les trois synoptiques rapportent alors la profession de foi du centurion : contrairement à toute attente, le titre divin qu'il formule – « vraiment, cet homme était fils de Dieu ! » – ne tient pas à une soudaine gloire de Jésus qui triompherait de la mort, mais au contraire à la façon dont Jésus a vécu sa mort. Le savoir du centurion – et de Pasolini – s'arrête là, et cette confession inachevée clôt le récit de la Passion : le souffle rendu, remis, expiré, produit son effet chez un « païen » que personne n'a vu venir. La phrase dite par Orson Welles « pauvre Stracci, mourir était le seul moyen qu'il avait de faire la révolution » ayant attisé la colère des tribunaux, Pasolini la fait remplacer par « mourir était le seul moyen qu'il avait de nous rappeler qu'il était vivant », ultime confession d'un réalisateur païen. En quoi Stracci comme Jésus

³⁰¹ Mémoire présenté par la défense en 1^{ère} instance E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 50.

³⁰² Voir P.P. PASOLINI, *Poésie en forme de rose*, op. cit..

pouvait-il être révolutionnaire ? Sa seule existence, anachronique, inassimilable à la mentalité dominante, suffit à enfoncer un coin dans les certitudes d'une bourgeoisie aveuglée par son indifférence et que Pasolini abhorrait.

Pourtant, le tribunal de première instance, ne voit dans la mort de Stracci sur la croix qu'une « signification vaguement religieuse³⁰³ ». Cette déclaration surprenante peut se comprendre par l'effacement de toute présence divine ne serait-ce que très implicite, en filigrane, l'absence totale d'allusion à toute résurrection, le refus de compenser la mort misérable de Stracci par une valorisation du personnage que ce soit par le scénario ou par la mise en scène. Au pied de sa croix, tout le beau monde rassemblé pour cette théophanie dérisoire – on ne sait pas très bien qui accompagnent le tonnerre et les éclairs réclamés par le metteur en scène – est soudain silencieux, sidéré par la mort incongrue de cet insignifiant. A la profession de foi du centurion des textes bibliques est substituée le constat lucide et sans appel d'Orson Welles.

Pasolini a régulièrement revendiqué son athéisme. *L'Évangile selon Matthieu* qu'il s'apprête à tourner devra en manifester la portée politique révolutionnaire mais ne devra certainement pas présenter le christianisme comme solution à la misère humaine. On peut voir là une contradiction voire une perversion de Pasolini qui tourne un évangile pour mieux le vider de sa substance, ou au contraire se compromet dans une œuvre religieuse³⁰⁴. Mais Pasolini, en arrêtant son récit à la mort de Stracci, reprend surtout la vieille distinction salutaire entre le moment historique, narratif, de la Passion de Jésus, et le moment kérygmatic, non historique et inénarrable de la Résurrection. Dans le *Vangelo* comme dans le texte de Matthieu, seuls le récit des témoins ou le visage lumineux de Marie peuvent attester la résurrection de Jésus. Ce saut, cette articulation et parfois ce choc entre narration et kérygme³⁰⁵ fonde également la distinction salutaire entre monde, église et royaume à laquelle sont particulièrement sensibles les chrétiens des sociétés modernes laïques. Cet écart que la logique ne peut combler laisse à l'interprétation un espace de liberté et de responsabilité humaine que Pasolini dilate autant que possible. La volonté d'exprimer l'inexprimable, de signifier l'indicible et finalement de saturer le sens, a pu faire oublier ou craindre la liberté nécessaire à la foi. Pasolini exerce un jugement sur son temps, qui joue de façon assez analogue à celui que Matthieu place au seuil de sa Passion : dans sa célébriissime scène de jugement dernier en effet, tous sont surpris – y compris donc les familiers de l'évangile eux-mêmes – les justes et les méchants. Le seul critère de jugement est l'amour du prochain, qui se traduit dans des actes très concrets et bien visibles. La proclamation publique de la foi n'entre pas en ligne de compte, elle relève du for intérieur.

³⁰³ Motivation de la sentence du 7 mars 1963, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit. p. 73.

³⁰⁴ D'où les offuscations de la presse conservatrice italienne à l'annonce du tournage du *Vangelo*, ou l'hostilité de la gauche française à la sortie du film.

³⁰⁵ Voir les deux numéros de *Recherches de Science religieuse*, 1985, vol. 73, n. 2 et 3, sur la narrativité et la théologie dans les récits de passion, qui traitent ce problème sous des angles variés mais convergents.

L'œuvre de Pasolini ne détache pas de vieux éléments du christianisme de leur fondement divin pour les séculariser ou sortir de la religion. Il ne les traduit pas non plus simplement en termes plus modernes. Son sens du « sacré » et son refus de tout agnosticisme jettent une lumière particulière sur son athéisme déclaré. Sa sensibilité à la dimension eschatologique constitutive de la vie chrétienne ne relève pas d'une adaptation au goût du jour. Elle rejoint une expérience intérieure attestée dès les premiers siècles de l'ère chrétienne :

Car les Chrétiens ne se distinguent des autres ni par le pays, ni par le langage, ni par les vêtements. Ils n'habitent pas de villes qui leur soient propres, ils ne se servent pas de quelque dialecte extraordinaire, leur genre de vie n'a rien de singulier. [...] ils se conforment aux usages locaux pour les vêtements, la nourriture et la manière de vivre, tout en manifestant les lois extraordinaires et vraiment paradoxales de leur république spirituelle. Ils résident chacun dans sa propre patrie, mais comme des étrangers domiciliés. Ils s'acquittent de tous leurs devoirs de citoyens et supportent toutes les charges comme les étrangers. Toute terre étrangère leur est une patrie et toute patrie une terre étrangère³⁰⁶.

A la lumière des textes bibliques « sublimes » auxquels il est référé, *La Ricotta* puis *Il Vangelo* participent à un rééquilibrage du discours chrétien qui trouve sa légitimité et sa puissance dans l'attention au sous-prolétariat plus que dans la proclamation d'une foi qui n'engagerait que secondairement. Il ne s'agit pas d'une polémique antichrétienne, mais de la prise en compte de la portée eschatologique des récits de Passion et, partant, de l'ensemble de la foi chrétienne. Les franciscains et les jésuites de la Pro Civitate Cristiana ou de l'Institut d'Apologétique de la Grégorienne qui ont soutenu Pasolini ne s'y sont pas trompés.

Dans cette perspective, deux caractéristiques stylistiques de *La Ricotta* prennent tout leur sens. D'une part nombre de détails qui émaillent les scènes entre les figurants comme autant d'effets de réel, ancrent le récit dans une réalité historique repérable, datable même, et évitent au récit une allégorisation qui réduirait à un simple décor anecdotique la référence historique bien réelle sur laquelle Pasolini insiste beaucoup pendant son procès. Outre les détails notamment comiques déjà évoqués :

L'idea del fatto mi è stata suggerita da un fatto avvenuto durante l'ultima eclisse di sole, mentre si girava una scena sulla crocifissione di Nostro Signore. Preciso che la parte religiosa è la cornice dell'opera. Il significato è un altro, interessandosi i miei film e romanzi al sottoproletariato. Il protagonista del film vuole essere il simbolo del sottoproletariato, di cui nessuno si occupa né si è occupato mai. Lo Stracci, protagonista, è questo simbolo, e la sua morte è un modo di dimostrare la sua esistenza e di porre il problema della sua esistenza.³⁰⁷

L'idée du sujet m'a été suggérée par un événement survenu pendant la dernière éclipse de soleil, lors du tournage d'une scène sur la crucifixion de Notre Seigneur. Je précise que la part de religion constitue le cadre de l'œuvre. Le sens est autre : il concerne, dans mes films et dans mes romans, le sous-prolétariat. Le protagoniste du film veut être le symbole du sous-prolétariat dont personne ne s'occupe ni ne s'est jamais occupé. Stracci, le protagoniste, est ce symbole, et sa mort une façon de montrer son existence et de poser le problème de son existence.

³⁰⁶ « À Diognète », V, 1-5, in D. BERTRAND, *Les Écrits des Pères apostoliques*, Paris, France, les Éd. du Cerf, 1991, p. 490.

³⁰⁷ Procès verbal des débats du 5 mars 1963, E. SICILIANO, *Processo Pasolini, op. cit.*, p. 34.

Bivacco sulla croce : cialtroneria picara della troupe in ozio, ancora. Ossia descrizione, oggettiva, di come la religione è sentita dal mondo moderno, rappresentato, ai suoi vari livelli, nel mio film, appunto dalla troupe.³⁰⁸

[À propos du] bivouac sur la croix : c'est encore la vulgarité picaresque de la troupe oisive. C'est aussi la description objective de la façon dont la religion est ressentie dans le monde moderne. Ce dernier étant représenté à ses différents niveaux dans mon film justement par la troupe.

Là encore, Pasolini reste en accord avec une donnée fondamentale du christianisme qui l'oppose à toute forme de gnose notamment et distingue la révélation chrétienne d'une simple idéologie : la révélation, sens absolu, advient dans la fragilité de l'histoire et non de manière absolue. L'histoire n'est pas un décor destiné à disparaître où dont la vie spirituelle pourrait abstraire le chrétien. Les plus grands théologiens du XXe siècle l'ont tous rappelé. Parmi eux, naturellement, Jean-Baptiste Metz :

Le salut, auquel se rapporte en espérance la foi chrétienne, n'est pas un salut d'ordre privé. La proclamation de ce salut amena Jésus à un conflit sanglant avec les pouvoirs publics de son temps. Sa croix ne se dresse pas dans la région la plus retirée du domaine individuel et personnel, ni dans le Saint des Saints d'un sanctuaire purement religieux : elle est par delà le seuil d'un secteur privé jalousement gardé ou d'une pure vie religieuse bien protégée : elle se trouve "dehors", comme le dit l'Épître aux Hébreux³⁰⁹.

Ensuite les annonces de la mort de Stracci, comme celles de la Passion de Jésus tout au long des évangiles, jouent comme de petits miroirs : elles agissent par projection de reflets, en recentrant les récits et en les orientant par petites unités annonciatrices vers le moment où tout se noue et se dénoue : la Passion³¹⁰. Un exemple suffit :

"Per quanto sappia, il *Dies irae* richiama la valle di Giosafat e il futuro delle anime".³¹¹

A ma connaissance, le *Dies Irae* évoque la vallée de Josaphat et le devenir des âmes.

Il canto del *Dies irae* che echeggia sulla famigliola affamata che mangia, vuole essere semplicemente un presentimento stilistico di morte: la quale morte è poeticamente legata al digiuno, alla fame, al pasto.³¹²

Le chant du *Dies Irae* qui retentit sur le repas de la petite famille d'affamés, n'est qu'un motif stylistique qui laisse pressentir la mort : cette mort est poétiquement liée au jeûne, à la faim, au repas.

Dies irae sul cagnolino che mangia il pasto di Stracci, cfr. n. 3: è lo stesso motivo stilistico, che ritorna nella identificazione fantastica dell'appetito e della morte (il film finirà infatti con la morte per digiuno e indigestione).³¹³

Quant au *Dies Irae* qui retentit sur le petit chien mangeant le repas de Stracci (cf. n. 3), c'est le leitmotiv qui renvoie à l'identification imaginaire de l'appétit et de la mort (en effet le film s'achève sur la mort par inanition et indigestion à la fois).

³⁰⁸ Mémoire présenté par la défense en 1^{ère} instance, *Id.*, p. 48.

³⁰⁹ J.-B. METZ, *Pour une théologie du monde*, H. Savon (trad.), Paris, France, Éd. du Cerf, 1971, p. 137.

³¹⁰ E. HAULOTTE, « Du récit quadriforme de la Passion au concept de Croix », *op. cit.*.

³¹¹ Procès verbal des débats du 5 mars 1963, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, *op. cit.*, p. 39.

³¹² Mémoire présenté par la défense en 1^{ère} instance, *Id.*, p. 48.

³¹³ Mémoire présenté par la défense en 1^{ère} instance, *Id.*, p. 48.

Les éléments qui anticipent la mort de Stracci et ne sont pas vus comme tels deviennent autant d'occasion de chute pour le juge. Pourtant le seul vrai scandale serait la mort de Stracci. Ses motifs symboliques en sont comme les *eschata* : toujours décalés, incongrus, à l'instar de la musique off de Celano qui advient comme étrangère au repas ou du twist sur la déposition de Pontormo qui déclenche les rires libérateurs, ils viennent comme du dehors briser, d'une manière ou d'une autre, la continuité logique ou imaginaire d'un récit.

Le point où le monde se renouvelle

La Croix du Christ qui traverse le récit de *La Ricotta* vient subvertir l'imaginaire collectif et le symbolisme de la religion instituée, qui donnaient à la foi catholique l'apparence trompeuse de l'évidence. La Croix brise cette illusion, introduit une discontinuité dans l'histoire et ouvre un vide dans le discours. Elle est le point où le monde se renouvelle. Elle signe la fin du monde ancien qu'elle n'abolit pas mais accomplit³¹⁴. Mais de ce monde nouveau que le Christ inaugure, on ne peut rien dire. La Croix introduit donc une discontinuité dans l'histoire et une limite à la rationalité historique. En régime chrétien, l'histoire n'est donc pas lue comme continuité saisissable par la raison et dont le *telos* serait fixé – et donc plus ou moins prévisible – par des lois immanentes ou par un plan divin, elle est lue depuis l'à-venir en tant qu'on ne peut rien en dire, depuis le réel qui déchire le cours de l'histoire pour faire irruption : l'*eschaton*.

Ni esthétisme décadent ou fidéiste, ni rationalité marxiste, l'eschatologie chrétienne permet à Pasolini de poser comme salutaires les écarts entre rationalité et histoire, entre individus singuliers et concepts ou simples généralités, entre la fixité anhistorique de traditions immuables ou de beautés éternelles et leur récupération cynique à des fins idéologiques.

Pour Pasolini, ce patrimoine chrétien est vivant et opératoire. Ce souvenir eschatologique met fin à la période fasciste et subvertit les deux rêves vénéneux qu'elle produisit : le rêve démocrate chrétien et le rêve stalinien.

³¹⁴ Sur cette délicate question, voir P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. Tome II. Accomplir les Écritures*, Paris, Seuil, 1990.

La fin d'un monde : liquider les idéaux funestes de la période fasciste

Liquider la période fasciste ne consiste donc pas tant à tourner une page sombre de l'histoire italienne qu'à déchirer les idéologies mensongères qui, dans leur affrontement sans merci, ont étranglé le peuple italien dont Pasolini se fait la voix. Dans les années soixante, la transition vers une ère nouvelle inédite perceptible par tous est souvent comprise d'emblée comme irréversible, même s'il était évidemment difficile à l'époque de repérer exactement ce qui était en train de disparaître et d'anticiper ce qui était à peine esquissé.

Un constat unanime s'impose d'abord : les décennies d'après guerre voient la quasi-disparition extrêmement rapide d'une société paysanne directement héritée de la chrétienté médiévale. Pasolini parmi d'autres déplore la fin de ce monde paysan, et voit dans l'avènement de la société de consommation une « nouvelle préhistoire »³¹⁵, plus cruelle et barbare que la première. Pour lui, la disparition de la paysannerie va de pair avec celle du sacré et Pasolini s'en inquiète profondément : en perdant sa culture religieuse, chrétienne en l'occurrence, l'Italie comme tout l'Occident perdrait sa culture tout court, quel que soit le système politique en vigueur, et tomberait dans la barbarie. Bien que communiste, Pasolini accorde là une primauté anthropologique et culturelle – mais pas ontologique – de la religion sur les institutions politiques, dans la lignée du « Pourquoi nous ne pouvons pas ne pas nous dire chrétiens » de Benedetto Croce. Nul ne considère alors que le lien particulièrement étroit que la société italienne entretient avec la religion relève d'un simple archaïsme, déplorable ou pittoresque, mais qui doit nécessairement être dépassé dans un effort général de modernisation du pays. Il est au contraire posé comme insécable, et la vie sociale dans toutes ses dimensions reste invivable et impensable sans fondement religieux.

Plus largement, la sécularisation et la laïcisation des institutions ne sont pas pensées en Italie comme l'amorce d'un processus irrépressible et irréversible d'éradication des religions. La liberté d'expression revendiquée et inscrite dans la Constitution de la République représente certes un progrès aux yeux de tous, mais il semble tout aussi légitime et souhaitable de protéger les choses sacrées et les croyances. Au cours de son procès, Pasolini se défend à plusieurs reprises d'avoir cherché à offenser qui que ce soit, et affirme son profond respect des textes évangéliques comme du sacré. Rien ne permet de mettre en doute *a priori* sa sincérité et aucun

³¹⁵ L'expression apparaît pour la première fois dans *Poésie en forme de rose* (recueil publié en 1964 mais composé à partir de 1961).

des journaux communistes qui l'ont soutenu et ont souligné le caractère anachronique de son procès ne saisit l'occasion de démonter ou ridiculiser la foi catholique dont se réclament les censeurs.

En outre, penser la sécularisation qui s'effectue dans les années 60 comme simple soustraction du religieux au politique ou au social qui s'en dégagerait inéluctablement dans toute société moderne, ne résiste guère à la confrontation aux faits qui méritent qu'on s'y attarde quelque peu. La question devra ensuite être déplacée pour mieux éclairer les enjeux des mutations de l'Italie des années 60, et mettre à jour les forces qui travaillent les débats du procès de Pasolini comme son cinéma lui-même. En effet, il ne s'agit plus dès lors d'opposer les États européens, modernes, à une chrétienté médiévale périmée ou agonisante, ni de s'étonner d'une persistance voire d'un « retour du religieux », mais de montrer comment se renouvelle le rapport des religions aux institutions politiques. Les questions soulevées par le pluralisme religieux dans l'Italie de Pasolini restent encore théoriques, comme l'attestent les débats autour de la censure et la loi de 1962. Commentant les évolutions de la société italienne dans la première décennie de la République, Guido Crainz évoque un « après-guerre interminable »³¹⁶ : l'inertie de la société et des institutions italiennes rappellerait celle d'un paquebot détournant lentement sa route. C'est que non seulement le poids de la période fasciste est encore considérable, mais cette période elle-même ne constitue pas une parenthèse accidentelle vite refermée. Certains historiens évoquent la « porosité » de la ligne de séparation de 1945.

A Nino Ferrero qui lui demandait quel film pouvait constituer un exemple de cinéma populaire, Pasolini cite sans hésiter *All'armi, siam fascisti*, le documentaire de Lino Del Fra, Cecilia Mangini et Lino Micciché, sur les origines du fascisme. Il s'agit d'un montage d'archives du début du XX^e siècle jusqu'à 1960, réalisé après l'ouverture du gouvernement Tambroni au MSI néofasciste, en écho aux grandes grèves et manifestations réprimées dans le sang par les forces de police³¹⁷.

Cent ans de sacralisation du pouvoir politique

Comme la plupart des pays d'Europe, l'Italie amorce à la fin du XIX^e siècle un processus que Fabrice d'Almeida nomme « transformation de la politique en culte », culte qui trouvera son apogée à l'époque mussolinienne où il se dotera d'une véritable « liturgie »³¹⁸.

³¹⁶ G. CRAINZ, « Les transformations de la société italienne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 100, 2008, p. 103-113.

³¹⁷ E. MAGRELLI, *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 40.

³¹⁸ F. D' ALMEIDA, *La politique au naturel : comportement des hommes politiques et représentations publiques en France et en Italie du XIX^e au XXI^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2007, p. 105-185.

L'intégration voire la récupération du sentiment religieux catholique paraît à la fois une force et un poison dans ce processus.

Dès le *Risorgimento*, l'État soucieux de sa propre consolidation, chercha à affirmer son autonomie par rapport à l'Église Catholique et à en limiter la puissance politique, mais sans jamais toutefois viser à écarter la religion de la sphère publique et à la reléguer dans la sphère privée, créant une tension particulière qui marquera durablement la vie politique et la vie sociale italiennes.

D'une part, les divers États de la péninsule, notamment le Royaume de Piémont autour duquel se fera l'unité italienne, avaient bien signé des concordats avec le Pape, mais leur objet restait limité et le droit émanait pour l'essentiel de la volonté unilatérale du pouvoir politique. L'unification de l'Italie en un État Unitaire fut donc d'abord perçue comme une menace par l'Église qui n'avait pas voix au chapitre. Et effectivement, la prise de Rome puis la Loi des Garanties de 1871 mit fin au pouvoir du Pape sur la ville. Dès lors, tous les papes de 1871 à 1929 se considérèrent comme prisonniers dans le palais du Vatican. Les États Pontificaux auraient même dû disparaître pour permettre la création d'une monarchie nationale mais cette dernière vit dans la religion un ciment indispensable au processus d'unification du pays et il en résulta une difficulté particulière, appelée « Question romaine », qui allait empoisonner la vie politique et peser sur le climat social pendant plus de cinquante ans.

D'autre part, la bourgeoisie libérale au pouvoir ne cherchait nullement à effacer la composante chrétienne de la société italienne et prévoyait par exemple l'enseignement de la religion catholique dans les écoles primaires et la présence d'aumôniers dans l'enseignement secondaire. Cet enseignement obligatoire fut remplacé par un enseignement des droits et des devoirs de l'homme et du citoyen à partir de 1877, l'enseignement de la religion catholique restant assuré pour toutes les familles le demandant³¹⁹. L'engagement de l'État dans l'éducation morale des citoyens, en collaboration avec l'Église, ne se limitait pas au domaine scolaire mais s'étendait aux médias et aux loisirs en général, et au cinéma naissant en particulier : dès 1889, un texte de loi relatif à la « défense de la morale et de l'ordre public » prévoit l'interdiction de représentations susceptibles de troubler l'ordre public ou la conscience individuelle³²⁰. Au tournant du siècle toutefois et avant la Première Guerre Mondiale, cette collaboration sur fond de Question romaine irrésolue ne va pas sans heurts, et le souci d'éviter une rupture conduit à une politique d'entente entre cléricaux et libéraux modérés. A la même période cependant émerge une véritable mystique de la patrie beaucoup moins conciliante, qui appelle l'école publique à former la jeunesse à cette foi nouvelle incarnée par l'État et sans rapport avec le catholicisme. Giovanni Gentile, futur ministre de Mussolini, en est un des penseurs phares.

³¹⁹ L. PAZZAGLIA, « La dimension constitutionnelle de l'éducation en Italie du Statuto Albertino de 1848 à la Constitution républicaine de 1948 », *Histoire de l'éducation*, vol. 134, n° 2, 2013, p. 109-122.

³²⁰ A. BALDI, *Schermi proibiti : la censura in Italia, 1947-1988*, Venezia, Marsilio, 2002.

Le cinéma de cette période reflète et alimente cet enfièvrement. Les sujets sont empruntés à l'histoire, à la littérature et au théâtre, en tout premier lieu à Gabriele D'Annunzio. Les productions sont grandioses, pachydermiques même, et d'un mauvais goût sans faille. Des monuments comme *Quo vadis* (Enrico Guazzoni, 1912), *Marcantonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913), *Giulio Cesare* (Giovanni Pastrone 1909), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), exaltent la grandeur et la gloire militaire de la nation et le règne de la « race italique » sur le *mare nostrum*. Bien avant Mussolini, le héros du kolossal historique enflamme la passion patriotique populaire et prépare le surhomme fasciste. Le film muet italien puise chez D'Annunzio le « sensualisme panique », libre déchainement des droits de la chair et de la nature humaine. Le surhomme est naturellement aussi un super-amant, sa beauté irrésistible. Le phénomène des divas se développe symétriquement : elles-mêmes soumises à la fureur de l'instinct, elles exercent d'invincibles attractions, souffrent merveilleusement et font souffrir merveilleusement. Sur le plateau, elles imposent leurs caprices dès les années 1910. Francesca Bertini en est l'accomplissement. Du côté des futuristes, Marinetti voit dans le cinéma non seulement un moyen d'expression à libérer mais un nouvel art à la fois « plus vaste et plus agile »³²¹, qui permet de composer de véritables « symphonies poly-expressives ». En 1916, *Thais o Perfido incanto* (littéralement, *Thaïs ou le Perfide enchantement*, titre français *Les possédées*), d'Anton Giulio Bragaglia et Enrico Prampolini, raconte ainsi l'histoire-type d'une diva, dans un décor géométrique souvent futuriste³²². D'autres comme Martoglio (*Sperduti nel buio, Perdus dans les ténèbres*, 1914, *Thérèse Raquin*, 1915) cherchent à poursuivre la tradition vériste dans le cinéma au point d'être souvent comptés parmi les précurseurs du néoréalisme italien. Entre divas et péplums, recherches intellectuelles et masses populaires, ambitions universelles ou réalisme et rêve de surhomme, les films de cette époque ont certes en commun un refus du passéisme, mais ne constituent pas pour autant un cinéma unifié capable de résister à la concurrence des majors américaines ou des autres pays européens.

La « victoire mutilée » à l'issue de la Première Guerre Mondiale ravive le désir d'une grandeur que l'école, les médias et la culture sont naturellement censés servir. En 1918, une note de service du Ministère de l'intérieur interdit la reproduction de « scènes, atmosphères et coutumes de la mauvaise vie, la racaille, la camorra, la baratteria, la mafia, la mano nera, les

³²¹ Guido Aristarco, « Le cinéma italien pendant le régime fasciste », in J.A. GILI (éd.), *Fascisme et résistance dans le cinéma italien : 1922-1968*, Paris, Minard Lettres modernes, 1970, p. 19-36.

³²² Prampolini peut légitimement être crédité à côté de Bragaglia puisque c'est lui qui signe la scénographie et les décors, éléments les plus remarquables du film. Si les décors sont plus à la charnière de l'art nouveau et de l'art déco peu futuristes à proprement parler, la scénographie, elle, s'inspire directement du manifeste de Prampolini (en particulier le recours aux fumées lors de la mort de Thaïs qui sont théorisées pour le théâtre). Par ailleurs, plus que la Diva, la référence (mais il est vrai jamais mentionnée) semble être les deux manifestes de Valentine de Saint Point (1912) sur la femme futuriste et sur la Luxure (écrits en réponse au mépris de la femme de Marinetti). Je remercie Luc Vancheri pour ces précisions ici retransmises.

apaches et les formes similaires de dégradation qui troublent les âmes et les excitent au mal »³²³. *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone, 1916) sera ainsi retiré pour révision puis remis en circulation sous la pression populaire, et la scène de la danse des vestales d'*Intolerance* (D.W. Griffith, 1916) posera problème.

Après l'arrivée de Mussolini, la donne change. Entre les deux guerres, le catholicisme absolument dominant dans toute l'Italie apparaissait comme une des composantes naturelles de l'unité récente et encore fragile de l'État et l'arrivée des fascistes au pouvoir n'ébranla pas cette évidence. Au contraire, il était vital pour la réussite du régime fasciste d'obtenir le soutien de l'Église. Régler la Question romaine y contribuerait très certainement. Les Pactes du Latran signés le 12 février 1929 par Mussolini et le Cardinal Gasparri procurent en effet un réel soulagement³²⁴. Les États Pontificaux sont réduits au Vatican et ses dépendances, mais ledit Vatican garde la souveraineté d'un État. En contrepartie, le Pape reconnaît Rome comme capitale de l'Italie. Un concordat attribue à l'Église la gestion de l'état civil notamment des mariages, ainsi que des privilèges en matière éducative et scolaire. Mais cette question politique étant réglée, les relations entre l'Église et l'État entrent dans une nouvelle phase très particulière, où se fait jour un conflit proprement religieux jusqu'alors latent.

On assiste après la Première Guerre Mondiale à la mise en scène solennelle de cérémonies aux morts très mobilisatrices dans les années 1920-1930. La sacralisation de la vie politique repose sur l'exaltation du sacrifice, la mise en scène de l'espace public, la mise en scène du Duce lui-même comme prophète puis comme Chef d'État ainsi que de sa famille afin de tisser des liens affectifs dépassant le simple clientélisme ou les intérêts de classe. L'importance accordée par l'État fasciste au temps libre du repos et de l'oisiveté autant qu'à ces moments d'intense émotion, relève de l'instauration d'un rythme liturgique que Mussolini entend bien contrôler. La rivalité entre l'Église Catholique et l'État mussolinien trouve sa racine dans le fait que les « religions politiques »³²⁵ engendrées par le communisme et le fascisme italiens inscrivent leur société idéale dans un futur à la fois tout proche et sans cesse différé, entrant en compétition avec l'eschatologie chrétienne telle que l'Église de l'époque la comprend majoritairement, c'est-à-dire en réalité plutôt une téléologie contraignante articulée à une idée de la Providence fermée. Mussolini, dans un pur geste totalitaire, prétend contrôler toutes les émotions, les comportements et les espoirs de ceux qui, fascinés par sa personne,

³²³ A. BALDI, *Schermi proibiti*, op. cit., p. 11 : « sociale in quanto turbatrici degli animi ed eccitarici al male ».

³²⁴ Les Pactes du Latran se composent d'un Concordat qui rappelle que l'Etat italien était confessionnel, et d'un Traité politique assorti de quatre annexes. Cet ensemble est nommé *Patti Lateranensi*. Les documents qui les complèteront ou les amèneront par la suite seront appelés « accords », y compris l'Accord de Villa Madama du 18 février 1984 qui se substitue au Concordat de 1929. Cette voie conventionnelle rompt avec la tradition beaucoup plus unilatérale d'élaboration du droit ecclésiastique qui avait prévalu jusqu'alors.

³²⁵ Selon l'expression d'Emilio Gentile. Voir E. GENTILE, *La religion fasciste : la sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, Paris, Perrin, 2002 ; E. GENTILE, *Les religions de la politique : entre démocraties et totalitarismes*, Paris, Ed. du Seuil, 2005.

contemplant son image : c'est l'homme viril, exceptionnel qui crée l'institution et commande le comportement public³²⁶. La beauté violente des liturgies fascistes en découle immédiatement, renforcée par la présence royale et la convergence des valeurs guerrières de l'aristocratie contre l'idéologie libérale bourgeoise qui souhaitait l'émergence d'une classe moyenne. Les points de convergence entre l'idéologie fasciste et le catholicisme de l'Église ne feront qu'exacerber la rivalité.

La pacification apportée par les accords du Latran sera prolongée par la Constitution de la République Italienne de 1948. Cette dernière en effet abandonne le principe d'un État confessionnel pour poser un principe de laïcité par lequel elle entend « non l'indifférence de l'État à l'égard des religions, mais la garantie de l'État pour la sauvegarde de la liberté religieuse, dans le cadre d'un régime de pluralisme confessionnel et culturel »³²⁷. La religion est un élément de la vie sociale parmi d'autres, même si jusque dans les années quatre-vingt au moins, le catholicisme semble vraiment constituer le tissu conjonctif de la société italienne³²⁸.

Mais l'application de la Constitution tarde. La rupture de la Libération en effet touche assez peu l'appareil d'État, l'administration se caractérisant par une forte continuité par-delà la chute du fascisme³²⁹. L'épuration est beaucoup moins forte qu'en France, sans aucune mesure avec l'envergure de la dénazification de l'Allemagne, et la transition de la « religion fasciste » à un État laïque et démocratique est lente, complexe, et se heurte à des résistances diverses mais extrêmement fortes et convergentes. C'est dans ce climat pesant que s'inscrit le procès de Pasolini pour *La Ricotta*.

En ce qui concerne le rôle de l'Église dans la société en général comme dans la vie politique de l'Italie, la période fasciste laisse un héritage lourd et ambigu. Elle marque la jeunesse des protagonistes du procès, et gauchit les débats. L'identification simple et

³²⁶ Voir A. MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra : la « Mostra giottesca » del 1937 a Firenze*, Milano, Italie, il Saggiatore, 2010 ; A. DINO et L. FREDDI, *Mostra della rivoluzione fascista*, Bergamo, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933, vol. Partito nazionale fascista Italie.

³²⁷ E. TAWIL, « Les relations conventionnelles entre l'Etat et les confessions religieuses en Italie », *Cahiers de la recherche sur les droits fondamentaux*, n° 4, 2005, p. 139-156, p. 155.

³²⁸ *Id.*, p. 151 : Dans les années 2000, il va toujours de soi que « les confessions religieuses ne sont pas appréhendées comme concurrentes de l'État, et le fait de partager des règles ou du moins la réduction des règles incompatibles avec l'autre système, n'est pas conçu pour réaliser un compromis entre deux appareils de pouvoir, l'Église et l'État, mais pour lever, dans les limites du possible, le conflit de loyauté qui pèse sur un sujet à la fois fidèle et citoyen, en permettant ainsi l'expression maximale de sa liberté religieuse ». Les conventions signées alors montrent que cette approche favorable du fait religieux perdure : l'utilité sociale de toutes les confessions religieuses est reconnue et leurs activités éducatives, culturelles et caritatives sont soutenues.

³²⁹ É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 100, 2008, p. 79-85.

confortable entre fascisme d'une part et bourgeoisie, capitalisme et catholicisme d'autre part ne résiste pas à l'examen des faits³³⁰.

Forger l'Homme nouveau dans l'État fasciste

A l'arrivée de Mussolini, peut virent l'incompatibilité fondamentale entre fascisme et catholicisme. Il est significatif que le mot « totalitaire » repris ensuite par Mussolini ait été inventé par les antifascistes notamment catholiques pour désigner les rapports entre l'Église et la société fasciste³³¹. Pour autant, le soutien de l'Église au régime ne fut ni simple ni univoque. Si la sacralisation de la politique et le culte du chef de l'État furent rapidement visibles, les relations entre l'Église et l'État restèrent complexes et ambiguës³³². C'est encore sur le terrain de l'édification morale des citoyens que se manifestent le plus nettement les connivences, les rivalités et les désaccords.

CONTROLLER L'ENSEIGNEMENT

Une fois ministre de l'Instruction Publique sous Mussolini, Giovanni Gentile met en œuvre la réforme de 1923 qui structurera le système éducatif italien pour des décennies en introduisant notamment l'enseignement de la philosophie comme exercice de la liberté absolue de la raison, dont Gentile ne doutait pas qu'elle puisse expliquer les mythes et dogmes religieux et les désamorcer sans avoir besoin de les effacer ou de les écarter de la culture générale. Les marxistes y trouvèrent leur compte. L'école, contrairement aux visées libérales antérieures, devait participer activement à l'interpénétration entre l'État et la société souhaitée tant par le régime fasciste que par l'Église catholique, avec des arrière-pensées opposées, chacun pensant que son idéologie finirait par prendre le pas sur l'autre. Dans les deux cas, la pédagogie en tant que voie et contenu à transmettre, n'était pas censée être aussi neutre que possible, mais au contraire servir une idéologie. Il en allait de même des médias et des loisirs à contrôler autant que faire se peut en vue de l'édification de l'homme nouveau de la société fasciste.

³³⁰ Voir R. DE FELICE, *Le Fascisme, un totalitarisme à l'italienne ?*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988, ou les nombreux travaux de Jean-Dominique Durand (par exemple in J.-D. DURAND, « L'Italie », dans J.-M. Mayeur, *Histoire du christianisme des origines à nos jours. Tome XII. Guerres mondiales et totalitarismes (1914-1958)*, Paris, Desclée : Fayard, 1990, p. 347-402).

³³¹ E. GENTILE, *Pour ou contre César ? : les religions chrétiennes face aux totalitarismes*, Paris, Aubier-Flammarion, 2013.

³³² *Id.*

CONTROLLER LE CINEMA

La légère ouverture dont avait bénéficié le cinéma autour de 1920 prend donc fin avec l'arrivée de Mussolini. A la concurrence américaine, allemande et suédoise, à l'exténuation des formes narratives qui pèsent sur le cinéma italien et le poussent vers un certain déclin, Mussolini ajoute un climat d'oppression qui se durcit encore après 1930. La répression se dote d'instruments juridiques efficaces. Le principe de la protection des mineurs est posé dès la création de l'Œuvre Nationale pour la Protection de la Maternité et de l'Enfance³³³ en 1925. La même année un premier film est interdit aux mineurs de moins de 15 ans. Par la suite, l'âge varie (moins de 16 ans, puis depuis 1962 moins de 18 ans, et moins de 14 ans) mais le principe reste.

Aucune censure n'est là pour nuire.[...] Que de vérités sans pudeur valent encore moins que certaines pudeurs sans vérité ! Mes amis, contre les dangers du libre-arbitre d'un seul, que vivent pour toujours les tracas de toutes les censures ! ³³⁴

En 1934, la compétence de révisions des films est transférée au Ministère de la Presse et de la Propagande puis en 1937 au Ministère de la Culture Populaire. A titre d'exemple, si Chaplin est déjà trop populaire pour être chassé des écrans, Mussolini lui-même censure la scène des *Temps modernes* (1936) où Charlot prisonnier se nourrit par erreur de cocaïne. *La Grande Illusion* est censurée en 1937 pour « esprit de renoncement et antimilitarisme ». *Le quai des brumes* (1938) est censuré parce que trop passionné même s'il est reconnu comme un chef d'œuvre par Luigi Freddi lui-même alors à la tête de la Direction Générale de la Cinématographie, l'organisme fasciste de contrôle du cinéma. Freddi encourageait en effet un cinéma de type américain, imitant le modèle commercial hollywoodien au détriment du modèle soviétique de propagande³³⁵.

Si la mise sous tutelle du cinéma par un organisme d'État est bien réelle, elle ne vise pas pour autant à la production ou la diffusion d'un véritable cinéma de propagande. Luigi Freddi s'en est toujours méfié : la priorité est pour lui de satisfaire la demande du public, et il se montre plus sensible au cinéma hollywoodien qu'allemand ou russe dont il copie la structure étatique. Le cinéma hollywoodien en effet est un cinéma divertissant ou d'évasion, il répond aux critères du « bon goût » et de l'ordre moral, et se montre plus efficace à endormir l'esprit critique du public qu'un matraquage grossier de films exaltant les valeurs ou les exploits

³³³ Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e dell'Infanzia.

³³⁴ « nessuna censura viene per nuocere [...].Quante verità senza pudore valgono ancora meno di certi pudori senza verità ! Amici miei, contro i pericoli di un solo arbitrio, vivano per sempre i fastidi di tutte le censure ! » Luigi Freddi, *il cinema*, p. 152-154, cité par J.A. GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, H. Veyrier, 1985, p. 71.

³³⁵ En 1932, il est commissaire de l'Exposition de la révolution fasciste à l'occasion de l'anniversaire des dix ans de l'arrivée de Mussolini au pouvoir. En 1935, il crée Cinecittà dont il assume la direction, puis le Centre Expérimental de la Cinématographie et la revue *Bianco e Nero*.

militaires fascistes. Le rapport sur le cinéma présenté en juin 1941 par Alessandro Pavolini, ministre de la Culture Populaire est éloquent :

Nous ne pouvons que tendre nos ambitions les plus chères vers un cinéma qui soit le miroir de la société actuelle de la vie italienne présente. Un cinéma réaliste ? Certes, mais sans l'équivoque que le réalisme doit par force réfléchir les aspects inférieurs d'une société. La société que le cinéma italien est appelé à exprimer ne ressemble évidemment pas à celle qui fut décrite par le cinéma français d'hier et qui étalait une délinquance en augmentation, une progression de l'alcoolisme, une dénatalité croissante. La nôtre au contraire est une société dans laquelle la dénatalité a été stoppée, la délinquance est en diminution progressive et rapide, dans laquelle les valeurs éthiques sont tenues fermes non seulement par l'État mais aussi dans la vie de la famille et de l'individu. Voulons-nous alors un cinéma dans lequel tout soit rose, dans lequel tous ont dix en conduite, dans lequel le drame n'explose pas parce que le bien ne trouve jamais son antagoniste ? Certainement pas ! La censure italienne a donné ces derniers temps la preuve d'être immunisée, dans ce domaine, contre des points de vue trop étroits. Cependant, notre exigence fondamentale demeure que la vie italienne soit réfléchie, oui même dans son mal partiel, mais surtout dans son bien collectif de beaucoup le plus important³³⁶.

Le souci du substitut du procureur di Gennaro au procès de *La Ricotta* de ne pas heurter la sensibilité des spectateurs pourrait bien s'inscrire dans cet héritage. Même si les autorités s'en défendent, l'absence d'engagement politique des films correspondait donc à une intention bien précise, celle de nier les problèmes de la société, ce que Mario Gromo résume *a posteriori* non sans humour :

Le délinquant est éliminé de l'écran parce que dans l'Italie fasciste, la délinquance n'existe pas ; toute pauvreté est éliminée parce que dans l'Italie fasciste, la misère n'existe pas ; la satire est éliminée parce qu'il n'y a rien à critiquer ; mécontents et rebelles sont éliminés parce qu'il n'y a ni mécontents ni rebelles dans l'Italie fasciste.³³⁷

D'où l'aversion de Pasolini pour les apolitiques³³⁸. L'Église ne s'oppose ni à cette visée, ni aux moyens de contrôle mis en place par l'État fasciste. L'Encyclique *Vigilanti Cura* de Pie XI à l'épiscopat américain le 29 juin 1936, présente le cinéma comme « instrument d'éducation et d'élévation de l'humanité » et commente : « le gouvernement, soucieux de l'influence du cinéma, a créé des commissions de censure composées de personnes honnêtes et probes, spécialement de pères et de mères de famille. »

Le cinéma des années trente concourt à la consolidation du régime : la production éloigne l'opinion publique des problèmes du moment. Ainsi le premier film parlant italien, *la chanson de l'amour* (1930), de Gennaro Righelli est certes une adaptation de la nouvelle de

³³⁶ Cité par J. GILI, « Aspects de l'idéologie dominante dans le cinéma italien de l'époque fasciste », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, vol. 90, n° 1, 1978, p. 291-312 (p. 298).

³³⁷ J.A. GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 71.

³³⁸ Voir infra.

Pirandello *En silence* mais cette adaptation est telle que les problèmes de l'époque si finement analysés par Pirandello sont gommés, ignorés, et que le film répond bien plus à un désir d'évasion que de compréhension de la réalité. Les « téléphones blancs », mixture comico-sentimentale avec des jeunes filles gracieuses et étourdies en veste de sport prospèrent, ainsi que les pastiches de comédies hongroises, et les imitations de la Warner³³⁹. Les années 1926 à 1932 voient les conversions de nombreux écrivains au cinéma. Les premières traductions de Poudovkine, Eisenstein, Balázs, Arnheim sont disponibles, et nombre de cinéastes s'approprient les inventions formelles du premier cinéma soviétique comme technique pure, en prenant grand soin de la détacher de son contexte. Le premier film fasciste, *Sole* (1929) d'Alessandro Blasetti se réclame ainsi formellement du cinéma soviétique, mais constitue bien une œuvre de propagande qui célèbre la politique agricole du régime, et logiquement le film reçoit un accueil très favorable de Mussolini et son auteur le soutien des autorités. De nombreux autres cinéastes lui emboîteront le pas. La force de la propagande par le cinéma est jugée si grande que le développement d'un cinéma italien paraît absolument nécessaire et Mussolini fera en sorte de le développer.

L'Italie nouvelle pourra apporter sa parole typique dans cette conquête ; et aux thèmes habituels de la production étrangère, auxquels on doit le dévoiement des consciences individuelles par la dégradation de la sainteté du noyau familial elle pourra opposer la lumière de notre conscience nationale renouée, faite de jeunesse, de force sereine, de foi dans la Patrie : c'est-à-dire « l'Italien nouveau ».³⁴⁰

Ainsi s'exprime en 1931 Alessandro Sardi, un des dirigeants du LUCE, devant la chambre des députés dans un discours intitulé « pour une politique cinématographique »³⁴¹. Et comme Luigi Freddi, il est d'avis qu'une propagande est « vraiment efficace parce qu'elle est bien dissimulée dans des tableaux d'un art et d'une humanité puissamment suggestifs ». La propagande doit être insidieuse, ne pas se déclarer comme telle. D'où l'habitude de Di Gennaro, féru de cinéma et le premier à faire entrer une table de montage dans une salle d'audience, de débusquer l'idéologie derrière la beauté de la forme. En 1935, la campagne d'Éthiopie provoque un contrôle massif et direct sur le cinéma. La Direction Générale de la Cinématographie se doit de « surveiller et guider toutes les activités du film italien³⁴² ». En 1936 Alberto Consiglio écrit, dans un ouvrage consacré aux rapports entre le cinéma et l'État :

L'État imposera que ne soit projeté aucun film qui ne s'inspire pas de la vie moderne telle qu'elle a été modelée par la Révolution, et qui n'ait pas une valeur éthique précise.

³³⁹ cf. Guido Aristarco, « Le cinéma italien pendant le régime fasciste », in J.A. GILI (éd.), *Fascisme et résistance dans le cinéma italien*, op. cit., p. 19-36.

³⁴⁰ Cité par J.A. GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 93.

³⁴¹ *Id.*, p. 92.

³⁴² T. SANGUINETTI, *Italia taglia*, Ancona, Transeuropea, 1999, p. 29.

Les grandes masses ne veulent pas rire, mais s'émouvoir par le triomphe du travail et de la vertu.³⁴³

Le rire, symptomatiquement, est proscrit.

En 1937 est créée *Cinecittà*. En Automne 1940, l'armée italienne tombe de son piédestal et le cinéma contribue à l'effondrement du prestige du régime et de son chef : de nombreux cinéastes refusent la collaboration avec le régime et préfèrent se livrer à des exercices de style et un formalisme même creux, plutôt que de tomber dans le décoratif.

Le fascisme s'appuie sur les classes moyennes, et reprend pour une large part les comportements des petits-bourgeois parvenus. Le cinéma reflète donc leur vision de la société : sens de la hiérarchie, négation de la lutte des classes, harmonie et paix sociale confinant à l'immobilisme, vision négative de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, marginalisation du prolétariat industriel, occultation du sous-prolétariat, exaltation idyllique du ruralisme, attachement aux valeurs nationales³⁴⁴. Le régime dominant accepte de bon gré tout ce que lui offre la bourgeoisie : ses rêves secrets, ses bonnes intentions, ses idéologies, ses illusions, sa bonne foi, ses élans généreux, ses passions sincères. *La Couronne de fer* d'Alessandro Blasetti (1941) en offre l'emblème sinon la caricature.

L'exaltation du nationalisme sous Mussolini était telle que toute ouverture au monde extérieur à l'Italie, toute traduction, tout réalisme sans travestissement ni euphémisme étaient perçus comme subversifs en soi. Pasolini quant à lui manifeste très tôt un grand intérêt pour les langues et les littératures européennes. Dès le lycée, il lit Rimbaud, puis Dostoïevski, Shakespeare et Freud et, à l'Université, il préférera les cours de littérature allemande, anglaise, espagnole et française à des cours plus traditionnels et plus prestigieux comme ceux de littérature grecque assurés par le fasciste Goffredo Coppola³⁴⁵.

Jean Antoine Gili relève enfin que la Renaissance est une des périodes les plus fréquemment portées à l'écran pendant la période fasciste, et avance deux raisons. D'une part la tentative d'exaltation de la romanité ayant échoué, la Renaissance constitue une seconde période glorieuse de l'histoire italienne : richesse et puissance politique, rayonnement intellectuel et suprématie artistique dans toute l'Europe. D'autre part, elle est suffisamment éloignée dans le temps pour ne pas réveiller les conflits à peine éteints et compromettre une unité italienne fragile.³⁴⁶

³⁴³ Alberto Consiglio, *cinema arte e linguaggio*, Milan, Ulrico Hoepli, 1936, cité par J.A. GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit.

³⁴⁴ *Id.*, p. 77.

³⁴⁵ F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro : la formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna, Longo, 2001, vol. 5.

³⁴⁶ J.A. GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 141.

Le positionnement ambigu de l'Église catholique

En 1935 paraît *Le monothéisme comme problème politique* d'Erik Peterson. La thèse finale est presque devenue un lieu commun :

La doctrine de la monarchie divine devait se briser sur le dogme trinitaire, et l'interprétation de la *Pax Augustana* (comme accomplissement des prophéties vétérotestamentaires) sur l'eschatologie chrétienne. De ce fait, le monothéisme n'est pas seulement théologiquement liquidé comme problème politique et la foi chrétienne libérée des chaînes qui l'attachaient à l'*Imperium Romanorum*, mais encore une rupture de principe est consommée avec toute « théologie politique » qui abuse de la proclamation chrétienne pour légitimer une situation politique³⁴⁷.

Mais douze ans plus tôt, lorsque Pie XI est élu pape et que Mussolini arrive au pouvoir, c'est comme « sociétés parfaites » que l'Église catholique et l'État fasciste entrent en concurrence, tant au plan politique que dans leurs prétentions à contrôler un corps social dont l'autonomie est inimaginable. A la sacralisation du pouvoir fasciste et au culte de la personnalité de Mussolini, Pie XI répond en 1925 par l'instauration de la fête du Christ-Roi.

DANS UN PREMIER TEMPS, UNE CONVERGENCE D'INTERET

Soucieuse de préserver ses intérêts, l'Église de Pie XI désavouera explicitement les principes du racisme et du totalitarisme, mais ne formulera jamais de condamnation intégrale du régime fasciste comme elle l'avait fait sans hésitation contre le communisme soviétique, ennemi absolu face auquel Hitler semblera un moindre mal et même un rempart efficace. Elle partage en effet avec les fascistes une haine aveugle de la modernité, et lit notamment dans la montée de la liberté de conscience et de la sécularisation le signe de l'emprise croissante de Satan. Pie XI veut donc ramener l'État moderne au Christ et à la paix, en réaffirmant le primat du Christ sur César.

Parce qu'elle seule forme de manière sûre et parfaite les consciences, grâce à des enseignements et des aides que Jésus-Christ n'a confiés qu'à elle, non seulement l'Église peut donner à la paix actuelle tout ce qui lui manque pour être la vraie paix du Christ, mais elle peut aussi, mieux que tout autre facteur, contribuer à assurer cette paix pour l'avenir, en écartant le danger d'autres guerres. En effet, l'Église nous apprend (et elle seule tient son mandat de Dieu, et avec ce mandat elle seule a le droit et l'autorité de nous apprendre cela) que non seulement les actes humains, privés et personnels, mais aussi les actes publics et collectifs doivent se conformer à la loi éternelle de Dieu : les seconds davantage encore que les premiers, car c'est sur eux que retombent les responsabilités les plus graves et les plus terribles.

C'est pourquoi, lorsque les actes collectifs des gouvernements et des peuples se modèleront, autant dans la politique intérieure que dans les relations internationales, sur

³⁴⁷ C. THEOBALD, *Le christianisme comme style : une manière de faire de la théologie en postmodernité*, Paris, Les Éd. du Cerf, 2008, 2 vol. p. 736

ces règles de conscience que les enseignements, les préceptes et les exemples de Jésus-Christ proposent et imposent à tout homme ; alors seulement peuples et gouvernements pourront se fier les uns aux autres et avoir également confiance dans la résolution pacifique des difficultés et des controverses qui peuvent surgir à cause des divergences d'opinions et des conflits d'intérêts³⁴⁸.

Au lendemain de la Première Guerre Mondiale, Pie XI juge que le Duce vaut mieux que l'anarchie qui guette l'Italie. Il l'aurait déclaré en 1923 à l'ambassadeur belge.

« Mussolini n'est pas un Napoléon ni même un Cavour, mais il a été le seul à comprendre exactement ce dont son pays avait besoin pour se débarrasser de l'anarchie à laquelle l'avaient réduit un parlementarisme impuissant et trois années de guerre. Vous voyez qu'il a entraîné la nation avec lui. Puisse-t-il régénérer l'Italie ! »³⁴⁹

Mussolini qui se dit athée, antichrétien et anticatholique, et s'est même engagé au Parti Socialiste Italien jusqu'en 1914, n'hésite pas, après son revirement en 1919, à utiliser l'Église contre ses nouveaux adversaires. En 1922, il joue clairement l'Église de Pie XI aveuglée par sa haine et sa peur du communisme, contre le Parti Populaire et contre Luigi Sturzo. Le pape voit en effet dans la lutte des classes une guerre des valeurs incompatible avec le christianisme, et lorsque le communisme gagne du terrain au Mexique et dans toute l'Amérique latine, sa méfiance augmente, la lutte contre le communisme s'intensifie et devient sa priorité absolue. Le Vatican se fait alors l'allié objectif de Mussolini.

Le Saint-Siège accueille avec bienveillance le nouveau gouvernement présidé par le Duce du fascisme. (...) Quant au pape, à la question que lui posa le père Agostino Gemelli, fondateur et recteur de l'Université catholique de Milan, pour savoir quelle attitude adopter envers le nouveau gouvernement, Pie XI répondit : « Des éloges, non. Une opposition ouverte ne convient pas non plus, car les intérêts en jeu sont nombreux. Soyez vigilant ! »³⁵⁰

Le Concordat de 1929 renforce et manifeste la convergence d'intérêts et d'intention entre l'Église Catholique et le régime fasciste. L'échange de prestige est réel : l'Église en ressort renforcée, et Mussolini se construit une image honorable auprès de la Société Des Nations. *Mais les* Pactes du Latran, très favorables à l'Église, ne font pas l'unanimité. Certains parlent même de privilèges, et ils sont accueillis avec amertume dans les milieux antifascistes, certes minoritaires, qui voient bien la caution morale apportée à Mussolini³⁵¹. Des opposants comme Ferrari, Francesco Luigi, Igino Giordani, Giulio De Rossi élèvent la voix mais échouent à exercer une quelconque influence sur le Saint Siège.

³⁴⁸ Encyclique de Pie XI *Urbi arcano* du 23 décembre 22, traduite de la version italienne par Emilio Gentile. Le texte publié en français par le Vatican est calqué sur la version latine.

³⁴⁹ Cité par E. GENTILE, *Pour ou contre César ? : les religions chrétiennes face aux totalitarismes*, op. cit., p. 158.

³⁵⁰ *Id.*, p. 104.

³⁵¹ J.-D. DURAND, « L'Italie », op. cit.

Quant aux catholiques eux-mêmes, leur position apparemment consensuelle est en réalité ambiguë, complexe. Pour Pie XI, l'amélioration des relations avec l'État, fût-il fasciste, laisse espérer la restauration de la chrétienté : « c'est avec une profonde satisfaction que nous croyons grâce à lui avoir rendu Dieu à l'Italie et l'Italie à Dieu ³⁵² ». Dans cette perspective, le clergé tente d'établir avec le régime une collaboration loyale pour créer les conditions d'un apostolat efficace et protéger le Concordat. Il soutient le régime par stratégie plus que par identification à ses valeurs, mais ce soutien est réel. Jusqu'en 1938, certains prêtres et évêques prennent également position contre le fascisme, très nettement, mais ils restent largement minoritaires et sans influence réelle. Cette alliance institutionnelle ne suffit cependant pas toujours à masquer les désaccords qui à plusieurs reprises dégénèrent en conflits patents.

La forte répression du modernisme³⁵³ qui avait brisé la créativité des théologiens au début du XXe siècle, a certes protégé une foi populaire qui restera très enracinée jusqu'aux années 1980 au moins, mais l'opinion catholique est loin d'être politiquement homogène. Jean-Dominique Durand distingue sur toute la période fasciste les « opposants irréductibles », minorité dispersée dont Luigi Sturzo et Alcide de Gasperi ; les partisans d'un soutien au régime, largement majoritaires et dits « clérico-fascistes » selon l'expression péjorative de Luigi Sturzo ; et les « afascistes », bien représentés au sein de l'Action Catholique Italienne et qui cherchent à préparer l'après-Mussolini, ce dernier n'ayant jamais été pour eux qu'une parenthèse. Ces « afascistes » formeront les dirigeants de la Démocratie Chrétienne après 1948, renouant avec le catholicisme intégral à l'heure de l'industrialisation et de l'avènement de la société de consommation³⁵⁴.

UNE RIVALITE CROISSANTE ET DES TENSIONS RECURRENTES

Trois pics de tension entre l'Église et le régime se détachent sur toute la période fasciste : en 1927, en 1931, en 1938. Le conflit récurrent ne porte pas directement sur les valeurs portées respectivement par l'Église Catholique et l'État fasciste, mais sur l'éducation et le contrôle de la jeunesse. En 1927, c'est la création des *balilla* qui met en rivalité l'Église et l'État ³⁵⁵. En réponse au catholicisme intégral de Léon XIII puis Pie X, le 13 mai 1929 soit trois

³⁵² *Id.* p. 347-402 ; E. GENTILE, *Pour ou contre César ? : les religions chrétiennes face aux totalitarismes*, *op. cit.*, p. 99.

³⁵³ Le terme de « modernisme » est à prendre ici dans son acception théologique : dans son encyclique *Pascendi* (1907), Pie X condamne le système « erroné » qui repose sur l'agnosticisme qui dénie toute valeur à la démonstration rationnelle en matière religieuse, et l'immanentisme vital qui fait surgir la foi des sentiments et des besoins religieux de l'homme (LACOSTE Jean-Yves, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, entrée « modernisme » p. 899).

³⁵⁴ J.-D. DURAND, « L'Italie », *op. cit.*, p. 386-387.

³⁵⁵ E. GENTILE, *Pour ou contre César ? : les religions chrétiennes face aux totalitarismes*, *op. cit.*, p. 176, p. 181 et p. 184. Ces organisations paramilitaires de jeunes fascistes de 8 à 14 ans, tiennent leur nom de G. B. Perasso

mois après la signature des Pactes du Latran, Mussolini proclame le caractère totalitaire de l'État fasciste, dans lequel l'Église n'est « ni souveraine ni même libre ». Pie XI, le 30 mai, écrit au Cardinal de Gasperi :

« Nous sommes en présence sinon de deux États, du moins certainement de deux souverainetés pleinement parfaites, chacune dans son ordre... Ordre nécessairement déterminé par leurs fins respectives où il est à peine besoin d'ajouter que la dignité objective des fins détermine non seulement objectivement mais nécessairement l'absolue supériorité de l'Église »³⁵⁶.

En 1931, lorsque Mussolini réaffirme sa volonté de contrôle de la jeunesse par le régime, la réaction de Pie XI est immédiate : l'Encyclique du 29 juin *non abbiamo bisogno sera* diffusée en italien dans toutes les paroisses. La stratégie est identique : le pape condamne sans équivoque le régime fasciste, véritable « statolatrie païenne » inconciliable avec la doctrine catholique comme avec le droit naturel, mais laisse la porte ouverte à une négociation qui aboutira rapidement, dans l'intérêt des deux parties, à l'accord du 2 septembre 1931.

La volonté de contrôler la jeunesse prolonge celle de peser sur les consciences des hommes de tous les âges. Concernant le cinéma, l'Église a toujours hésité entre deux attitudes : la méfiance voire le rejet, et la conscience de sa vertu éducative qui peut en faire un moyen de propagande précieux³⁵⁷. En 1936, Pie XI, dans *Vigilanti cura*, appelle à suivre l'exemple américain de la *Legion of Decency* et à produire un cinéma moral et éducatif. Il ne s'agit pas de protéger les individus, mais le « peuple » chrétien ou dont on espère sinon la conversion du moins qu'il marche « dans le droit chemin » :

De tout temps, les délassements du corps et de l'âme - qui ont trouvé en nos temps des formes diverses et nouvelles - ont été nécessaires à ceux qui sont engagés dans les affaires et les soucis de l'existence. Mais, il est non moins certain que ces plaisirs doivent respecter la dignité de l'homme et l'intégrité des mœurs. Ils ont même pour devoir de faire appel aux nobles sentiments et de les promouvoir. Il n'est pas douteux, en effet, qu'un peuple qui, aux heures de récréation, se livrerait à des jeux profanant les règles de la décence, de l'honneur et de l'honnêteté, offrant à tous, et spécialement à la jeunesse, l'occasion de commettre les fautes ainsi légitimées, il n'est pas douteux que ce peuple perdrait bientôt sa puissance et sa grandeur.

L'efficacité des images est aussi redoutable qu'incontestable :

La raison même de cette efficacité se découvre aisément. Le cinéma frappe vivement par ses images et par ses tableaux. Loin d'exiger un effort d'abstraction ou de raisonnement

surnommé Balilla, un jeune révolutionnaire génois qui avait allumé la première insurrection contre les Autrichiens en 1746.

³⁵⁶ J.-D. DURAND, « L'Italie », *op. cit.*, p. 374.

³⁵⁷ R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo : cinema e cultura cattolica in Italia*, Roma, EDS, Ente dello spettacolo, 2006, vol. 2.

dont les masses incultes seraient incapables ou qu'elles refuseraient de s'imposer, il se contente de ravir les sens tout en procurant à l'esprit un plaisir extrême. Lire ou même prêter l'oreille à qui vous parle exige un minimum d'attention et un léger effort à l'esprit ; le film écarte même ce minime obstacle et se borne à dérouler ses images devant les yeux éblouis. Quand le cinéma est parlant, l'efficacité du spectacle ne fait que s'accroître, car la parole permet de saisir plus vite la signification des images lumineuses et les mélodies musicales enveloppent toutes les scènes dans une atmosphère d'une singulière emprise.

[...]

N'est-il pas évident pour tous que les scènes scandaleuses exercent une grande influence sur l'esprit des spectateurs ? Elles fournissent une occasion de péché dans la mesure même où elles chantent les louanges des passions et des vices. Elles entraînent la jeunesse en dehors du droit chemin. Elles projettent une fausse lumière sur la vie. Elles énervent et ridiculisent les conseils évangéliques de perfection. Elles suppriment l'amour chaste, la sainteté du mariage, l'intimité familiale. Elles sont de nature, enfin, à susciter des préjugés et de faux jugements entre les hommes, entre les classes sociales, entre les nations et les races.

Par contre, lorsque le cinéma se met au service de l'idéal, combien salutaire n'est pas son influence ! Il délasse et divertit; il encourage et stimule au bien ; il donne les meilleurs conseils ; il fait connaître les gloires et les actions de toutes les nations ; il propose la vérité et la vertu sous un jour attrayant ; il fait naître et favorise dans les diverses classes de la société, dans les divers pays et les races diverses, le désir d'une meilleure connaissance mutuelle ; il soutient la cause de la justice; il entraîne tous et chacun à la vertu ; enfin, il collabore de tout son pouvoir à l'élaboration d'un nouveau et meilleur statut de l'humanité.

La vigilance s'impose donc. Le ton est donné pour longtemps, et le pape invite les évêques à prendre leurs responsabilités, en influençant leurs ouailles sur le choix des films à voir, et à faire ainsi pression sur les auteurs et les producteurs par le boycott d'œuvres trop éloignées de la morale chrétienne. Pour ce faire, il faut donc classer les films selon leur degré de moralité et donc de visibilité. Le Centro Cattolico Cinematografico est créé, ainsi que de nombreuses revues, guides de prescriptions, et après la période fasciste, associations, instituts en lien avec l'Église, sociétés de production dont nombre perdureront bien après la guerre et jusqu'à nos jours au point qu'on a pu parler d'un « cinéma catholique »³⁵⁸.

A partir de 1938, l'Italie s'étant alignée sur l'Allemagne de l'Anschluss, le régime fasciste inspire une méfiance voire une hostilité croissante. La législation raciste et antisémite qui entre en vigueur soulève l'indignation même de fascistes de la première heure comme l'archevêque de Milan Mgr Schuster. Le conflit entre le régime et l'Action Catholique se réveille et se durcit.

La période fasciste, en réaffirmant que la religion catholique était la seule religion de l'État, conformément au Statut Albertin, avait renforcé la confessionnalité de l'État et instauré une ère de relations conventionnelle entre l'État et l'Église. Mais en même temps, les

³⁵⁸ *Id.*, p. 287.

incompatibilités fondamentales entre fascisme et christianisme finirent par apparaître au grand jour et rendre scandaleux les compromis d'une Église rigide qui, pendant toute la période fasciste, avait manqué plusieurs occasions de peser sur l'opinion internationale. Des rendez-vous symboliques importants avaient notamment été ignorés, comme la conférence d'Oxford organisée en 1937 par le mouvement œcuménique *Life and Work*. L'Église Catholique n'y avait pas participé, justement parce que le rassemblement était œcuménique³⁵⁹.

Pendant ces presque deux décennies, si les divergences sur les valeurs entre le catholicisme et le fascisme sont manifestes, on observe une convergence tout aussi manifeste quant à la vision téléologique de l'histoire et les stratégies qui en découlent³⁶⁰.

LE TOURNANT DE 1943-48 : LE TRIOMPHE DE LA DEMOCRATIE CHRETIENNE

La période de 1943-1948 est une période sombre qui voit se succéder la destitution de Mussolini, la signature de l'armistice avec les Alliés, l'invasion de la péninsule par les Allemands, et enfin la reconstitution d'une éphémère République Sociale Italienne sous tutelle allemande autour de Salò. La misère est générale et les persécutions se répandent. Pie XII est élu en 1944 en pleine occupation. Ces circonstances tragiques offrent à l'Église l'occasion de faire oublier ses compromissions récentes par des actions caritatives et de regagner un prestige et une légitimité durables. Sa voix sera à nouveau crédible dans la période de reconstruction qui va suivre, elle pourra contribuer efficacement à la cohésion du tissu politique et social du pays, et peser dans le débat politique. La Démocratie Chrétienne en récoltera directement les fruits. Le cinéma enregistre évidemment ces secousses : *Ossessione* de Visconti, *Quatre pas dans les nuages*, de Blasetti et *Les enfants nous regardent*, de De Sica, s'opposent à la fois à l'esthétisme prudent et au paternalisme fasciste³⁶¹. Ils ne revendiquent pas un réalisme passif devant une réalité statique qu'ils observeraient de l'extérieur, mais se conçoivent comme une force créatrice d'événements et de personnages au service d'une histoire riche et complexe. La peinture du quotidien balaie l'exigence de l'exceptionnel fasciste, rejoignant sans le savoir le Gramsci des *Carnets de prison* (non encore publiés) qui affirme la nécessité d'un aller retour permanent, essentiel, entre l'art et la vie. Les préoccupations du jeune Pasolini sont celles de ses contemporains³⁶².

Si l'influence de l'Église et le triomphe de la Démocratie Chrétienne à partir de 1948 sont indéniables, la légitimité de la République reposa toutefois sur d'autres bases que la

³⁵⁹ J.H. OLDHAM, *Les Églises en face de leur tâche actuelle [rapport de la conférence d'] Oxford 1937*, Paris, Je Sers, 1938.

³⁶⁰ Voir B. BEGOUT, « Eschatologie et téléologie », dans C. Bouton, *Penser l'histoire*, s. l., Éditions de l'Éclat, 2011, p. 194.

³⁶¹ voir Guido Aristarco, « Le cinéma italien pendant le régime fasciste », in J.A. GILI (éd.), *Fascisme et résistance dans le cinéma italien*, op. cit., p. 19-36.

³⁶² F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro*, op. cit., p. 19-51.

caution morale un peu trop récente de l'Église : le fonctionnement à peu près régulier du pays grâce à la continuité de l'administration, la situation de l'Italie du côté occidental du rideau de fer pendant la guerre froide et enfin la reconstruction puis le miracle économique aux avantages tangibles contribuèrent bien plus à asseoir durablement la jeune République d'Italie.

Quant à l'antifascisme tant revendiqué par Pasolini lui-même, l'importance réelle de son rôle fait encore débat et mérite un détour.

L'opposition communiste

Dès le début des années 1920, en Italie comme en Allemagne, l'extrême droite et les communistes se combattent âprement. Issus du même événement, la Première Guerre Mondiale, ils se nourrissent de leur hostilité réciproque et se positionnent comme diamétralement opposés. Mais cet antifascisme de circonstances n'aura finalement été qu'un épisode assez court, entre d'une part le tournant stratégique opéré par le Komintern en 1934-1935 et imposé à tous les partis de l'Internationale, et d'autre part le pacte germano-soviétique de 1939. Le cynisme et l'hypocrisie de cet antifascisme opportuniste, rigoureusement intéressé, éclatera au grand jour à la fin de la guerre lorsque l'URSS victorieuse et « libératrice » refusera aux peuples d'Europe centrale et orientale le droit à disposer d'eux-mêmes ³⁶³.

FASCISME ET BOURGEOISIE : UNE SIMPLIFICATION TROMPEUSE

Une large majorité d'historiens confirme aujourd'hui que l'association du fascisme à la bourgeoisie et à la droite, largement répandue entre les deux guerres par la Troisième Internationale, ne résiste pas à l'examen des faits. Le fascisme s'est imposé en Italie comme le nazisme en Allemagne à la faveur d'une grave crise du système libéral. Si les représentants des classes économiquement dominantes lui ont apporté leur soutien et ont globalement bénéficié de ses entreprises, ils n'ont eu ni l'initiative de la subversion, ni souhaité autre chose qu'une dictature temporaire, ni surtout imposé leurs propres directives aux détenteurs du pouvoir. Assimiler purement et simplement fascisme et « grand capital », fascisme et « dictature bourgeoise », ou fascisme et réaction, et ne voir dans ce phénomène que la riposte orchestrée par les possédants à une menace de destruction de l'ordre social existant, « relève d'une vision simpliste de l'histoire »³⁶⁴.

³⁶³ Le point de vue occidental et *a fortiori* italien, s'est traditionnellement peu intéressé à la perception des populations des pays successivement sous domination nazie puis soviétique. « Tout Polonais sait que la Seconde Guerre mondiale a été plus complexe, dans ses enjeux d'idées, que ne le donne à croire l'antifascisme : à Varsovie, en un sens, ce qui a commencé en 1939 ne se termine qu'en 1989 » écrit encore François Furet.

³⁶⁴ E. GALLI DELLA LOGGIA, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légimité ou légitimation ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 100, n° 4, 2008, p. 69-78 (p. 75).

Mais la lutte contre Hitler a finalement sinon attiré la sympathie du moins fait taire les critiques du régime soviétique et de son idéologie. L'image du communisme s'en est trouvée grandie et tout parallèle avec le fascisme est tabou, en particulier leur haine commune de la bourgeoisie. Fascisme et communisme prétendent en effet tous deux détruire et dépasser l'individualisme bourgeois au nom d'une vraie communauté et mobilisent des sentiments identiques : la haine de la démocratie bourgeoise, dominée par l'argent, et le ressentiment égalitaire, né du contraste entre l'égalité de droit et l'inégalité de fait qui traverse toutes les sociétés héritées des Lumières. Leurs passions sont comparables : mépris du droit, haine de la démocratie libérale, assimilation de la politique à la guerre, arrogance de la force, exaltation de l'avenir, culte du parti, adoration du chef et rejet du christianisme. François Furet ne voit « pas de raison de refuser au fascisme le qualificatif de révolutionnaire³⁶⁵ ». Mais ces ressemblances resteront longtemps passées sous silence et il faudra attendre les travaux d'historiens des années 1970 comme Renzo De Felice, François Furet, ou Ernst Nolte, et les polémiques qu'ils ont soulevées pour que la question soit seulement posée.

Dans les années 1960, l'idée que fascisme et démocratie bourgeoise sont les deux faces du capitalisme mondial est encore bien installée. Là encore, les positions de Pasolini ne sont pas isolées.

UN PACTE GERMANO-SOVIETIQUE ENCOMBRANT

Quelle qu'en soit l'interprétation idéologique *a posteriori*, le tournant de 1934-1935 est avant tout tactique donc réversible, comme l'attesteront les revirements de 1939. Aux yeux de ceux pour qui la nature véritable du communisme est antifasciste, la période 1931-1941 est une « parenthèse » : mais cette pétition de principe ne se justifie que par la volonté de conserver un caractère et une vocation démocratiques au mouvement révolutionnaire né d'Octobre 1917. Mais en réalité, toute l'histoire dudit mouvement depuis l'origine est faite de phases destinées à en accroître la puissance, quitte à changer de camp ; celle de 1935-1939 comme celle de 1939-1941 l'attestent.

Tout a été fait, en tout cas, pour que ces compromissions soient rapidement passées sous silence. Les débats sur les convergences idéologiques voire psychologiques entre fascistes et communistes verront le jour beaucoup plus tard. Comme pour l'Église Catholique, la fin terrible de la guerre a lavé les mémoires d'un passé trouble et de peu de secours dans une période de désarroi à peu près généralisé.

³⁶⁵ F. FURET, « Sur l'illusion communiste », *Le Débat*, vol. 89, n° 2, 1^{er} mars 1996, p. 162-176.

Au sortir de la guerre, l'heure des bilans

La guerre vient juste de finir, et par moments, aucun d'entre nous ne parvient à se remémorer quelle était sa vie avant. Aucun d'entre nous ne reconnaît son passé. Il nous semble incompréhensible. Même la Renaissance ou le XIX^e siècle nous semblent plus proches que les tristes années d'hier. [...] Notre vie présente est marquée par la stupeur et une quête instinctive de sens. Nous sommes tout simplement désarmés devant les faits.³⁶⁶

L'Assemblée Constituante de 1946 exprima le désir des Italiens de voir une république succéder à l'État fasciste qui les avait conduits à la ruine et à la guerre civile, et l'antifascisme largement majoritaire semblait pouvoir souder la nation et surmonter le sentiment dominant d'anéantissement et de déshonneur. La Résistance fut magnifiée, sa présentation largement simplifiée, les zones d'ombre effacées. Les récits qui en furent faits, le culte de ses martyrs, devaient transcender les visions divergentes du passé et de l'avenir tout en s'appuyant sur une rhétorique et une iconographie catholiques familières et unificatrices au niveau national. Or la Résistance italienne avait été multiple³⁶⁷ : les brigades Garibaldi, les plus nombreuses, d'inspiration communiste, avaient côtoyé les brigades Justice et Liberté, des brigades rattachées au Parti d'Action, des brigades socialistes, des brigades autonomes, et des brigades démocrates-chrétiennes... avec parfois entre elles des luttes fratricides, comme ce fut le cas pour la formation Osoppo, dans laquelle combattait Guido Pasolini. José Guidi relate ainsi les faits³⁶⁸ : « Après que cette brigade eut été décimée, dans sa lutte contre les troupes allemandes, elle fut sommée de se fondre dans la brigade Garibaldi la plus proche, elle-même destinée à passer sous commandement slovène (l'enjeu réel étant l'annexion d'une zone frontalière du Frioul à la future Yougoslavie, placée sous l'autorité du maréchal Tito). Les survivants de la formation désormais dissidente ayant refusé d'obtempérer aux ordres qui leur avaient été signifiés furent impitoyablement passés par les armes le 12 février 1945. Cet épisode tragique de la lutte partisane, connu sous le nom de « fatti di Porzùs » (« les faits de Porzùs ») a fait l'objet, dans l'après-guerre, d'un procès dans lequel Pier Paolo Pasolini accepta de témoigner tout en précisant qu'il ne fallait pas se tromper de combat, et que son

³⁶⁶ « Letteratura d'occasione », *Società*, 15 novembre 1945, p. 1215, cité par F. FURET, « Sur l'illusion communiste », *Le Débat*, 1 mars 1996, vol. 89, n° 2, p. 162-176.

³⁶⁷ F. CHABOD, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Turin, Einaudi, 1961, vol. 11, p. 103-143. On peut se demander s'il y eut « communisation » de la Résistance ou « résistancialisation » du communisme selon la formulation d'Eric Vial. É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *op. cit.*, p. 80.

³⁶⁸ J. GUIDI, « Janvier 1950 : du Frioul à Rome. La fuite démiurgique de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 22, 2010, p. 257-266.

frère était mort, avant tout, en raison de son engagement antifasciste. C'est ainsi qu'il l'évoquera, notamment dans *Comizio*³⁶⁹ ».

L'amnistie accordée en 1946 aux fascistes par Togliatti ne suffit pas à faire table rase, il n'y eut pas d'« année zéro » et la fin de la guerre se révéla rapidement comme une frontière poreuse plutôt que comme une rupture nette et absolue entre deux époques. Le cinéma, qui représentait à la fin de la guerre la forme de spectacle et le vecteur d'idées le plus important, contribua à la transformation d'une interprétation national-patriotique de la Résistance en récit populaire. *Rome, ville ouverte* (Roberto Rossellini, 1945), *le soleil se lèvera encore* (Aldo Vergano, 1946), ou *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) exaltent une Italie humble et populaire où les prêtres, les paysans, les ouvriers et les petits-bourgeois s'unissent fraternellement contre les fascistes et les Allemands. Le pays semblait se ranger tout entier d'un seul et même côté³⁷⁰. Comme le fait justement remarquer Éric Vial, s'il est peu probable que ces films aient beaucoup pesé face aux souvenirs encore très frais de la génération ayant connu la guerre, il est possible en revanche qu'ils aient contribué à améliorer l'image de l'Italie à l'étranger³⁷¹. Quoi qu'il en soit, la fraternité antifasciste relève largement du mythe, et l'unité de circonstances qui permit la naissance de la République d'Italie reposait sur nombre d'ambiguïtés et malentendus³⁷². Le mécontentement des classes moyennes qui s'exprima dès les élections communales de l'automne 1946 par la progression de l'Uomo Qualunque (Parti de « l'Homme de la rue »), les tensions, amertumes et déceptions sont quasiment passées sous silence dans le cinéma de cette période.

Le problème réside en grande partie dans le fait que les compromissions de l'Église Catholique qui soutiendra ensuite la Démocratie Chrétienne triomphante, avaient été largement justifiées par le souci de repousser le communisme le plus loin possible de l'Italie. Et de son côté, la politique du Parti Communiste Italien ne peut s'analyser ni en faisant abstraction de son interaction avec l'URSS, ni en dehors du cadre de la dynamique complexe du système politique italien et donc en rapport avec son principal protagoniste, à savoir la Démocratie Chrétienne. La guerre froide encourage la réélaboration d'une vie politique bipolaire même si les positions respectives du Parti Communiste et de la Démocratie Chrétienne ne sont pas symétriques. La Démocratie Chrétienne en effet n'a jamais été organiquement liée aux États-Unis comme l'a

³⁶⁹ Voir aussi P.P. PASOLINI, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, C. Michel et H. Joubert-Laurencin (trad.), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 54. Dans ce dernier texte, il insiste sur le fait que « ce ne sont pas des fascistes qui l'ont tué, mais des communistes, italiens et slaves », ce qui constitue « une des pages les plus obscures impliquant tout le communisme des années staliniennes, y compris, donc, l'anti-stalinien Tito ».

³⁷⁰ P.P. PASOLINI, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, traduit par C. MICHEL et H. JOUBERT-LAURENCIN, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 71.

³⁷¹ É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *op. cit.*, p. 80.

³⁷² *Id.*, p. 79-85.

été le Parti Communiste Italien à l'URSS³⁷³. Elle vise à un développement de l'Italie compatible avec les intérêts des États-Unis mais autonome. Cette double loyauté fonde sa fonction dirigeante et son hégémonie sur la vie italienne alors que celle du Parti Communiste installe ce dernier dans un rôle nécessairement subalterne, le condamnant à un rôle d'opposition, ce qui constitue à la fois une ressource idéologique irremplaçable et une contrainte insurmontable pour la réalisation de sa stratégie. Pour Roberto Gualtieri, l'antifascisme assoit la légitimité de la République naissante, le Parti Communiste attribuant à la Résistance les caractères ou des éléments d'une guerre d'indépendance, civile et de classe³⁷⁴.

Le Parti Communiste, qui avait participé à la rédaction de la Constitution, en dénonça longtemps la non-application et s'en fit même l'ardent défenseur, ce qui limita ses diatribes contre la « démocratie bourgeoise »³⁷⁵. Mais si la sincérité de l'antifascisme des militants ne fait aucun doute, les arrière-pensées des dirigeants sont nettement plus équivoques. François Furet s'accorde ainsi avec Renzo De Felice sur les conséquences de l'antifascisme comme légitimation de la démocratie, et dénonce comme lui le dévoiement d'une position politique à la fois intelligente, louable et nécessaire qui, du fait du tabou communiste, est hélas devenue le masque d'une autre tyrannie là où l'antifascisme a prétendu recouvrir tout l'espace de la démocratie³⁷⁶. François Furet ne croit ni à un aveuglement sur la nature du régime soviétique ni à un consentement généralisé au mensonge communiste. Il préfère parler de corruption de l'idée démocratique par le communisme.

Dans le cas le plus général, au contraire, s'est produite, sous le poids des circonstances et de la propagande, non pas une confusion de l'idée démocratique et de l'idée communiste, mais plutôt une corruption de l'idée démocratique par l'idée communiste : corruption qui atteint son zénith en Europe dans les années d'après-guerre, où le communisme vainqueur est devenu le seul débouché de la passion révolutionnaire et de la haine du libéralisme. On pourrait le montrer sur le cas de l'Italie, en suivant Renzo de Felice³⁷⁷.

Et effectivement, l'image de la Résistance dans les films italiens de 1945-1955 est celle d'un vaste mouvement populaire contre l'allié d'hier bien plus que contre l'envahisseur. La Résistance ne vise pas non plus un retour à la démocratie d'avant-guerre puisqu'avant la guerre,

³⁷³ Roberto Gualtieri montre que de 1947 à 1950, la politique de la DC est délibérément centriste, ne serait-ce que pour sécuriser la position « euro-atlantique » de l'Italie. Mais ce lien est de légitimité et non de délégation. La garantie militaire américaine est accordée en échange d'une position centriste opposée tant au fascisme qu'au communisme, et c'est le plan Marshall qui crée un lien externe. Cf. Roberto Gualtieri, « Il PCI e la DC, il vincolo esterno, una proposta di periodizzazione », in G. VACCA, *Il PCI nell'Italia repubblicana : 1943-1991*, R. Gualtieri et Fondazione Istituto Antonio Gramsci (éd.), Roma, Carocci, 2001.

³⁷⁴ Cf. Roberto Gualtieri, « Il PCI e la DC, il vincolo esterno, una proposta di periodizzazione », *Id.*, p. 50.

³⁷⁵ É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *op. cit.*

³⁷⁶ F. FURET, « Sur l'illusion communiste », *op. cit.*

³⁷⁷ *Id.*

le fascisme était déjà installé³⁷⁸. Que ce soient à travers des documents cinématographiques partisans, des films de témoignages comme *Rome ville ouverte* (Roberto Rossellini, 1945), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *le soleil se lèvera encore* (Aldo Vergano, 1946), *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946), *La terre tremble* (Luchino Visconti, 1948), *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), ou des films d'évocation polémique comme *Achtung, banditi !* (Carlo Lizzani, 1951), il ne s'agit donc surtout pas de restaurer la démocratie qui avait cédé si facilement devant le fascisme, mais bien au contraire de provoquer un bouleversement social par un moment révolutionnaire que le communisme incarnerait naturellement. La scène internationale des années trente en effet n'avait pas mis aux prises deux forces, mais trois : le fascisme, le communisme et la démocratie. Les visions du passé et de l'avenir qu'elles suscitaient chez leurs héritiers ne pouvaient que diverger.

La page du fascisme est d'autant plus difficile à tourner que le fascisme, avant d'être une malédiction, a été un espoir partagé par des millions d'Italiens et que ses interprétations sont loin de faire consensus.

Le fascisme fut-il un totalitarisme ? La Première Guerre mondiale a fait apparaître – naissance, cristallisation ou visibilisation selon les auteurs – ces deux grandes idéologies de masses que sont le communisme et le fascisme. Le conflit européen est généralement lu comme « le terreau d'où se sont élevés les deux mouvements, par une revitalisation de la culture révolutionnaire inséparable de l'histoire de la démocratie »³⁷⁹. Si la discussion sur le caractère totalitaire ou non du régime mussolinien n'est pas close, un nombre croissant d'historiens préfèrent ne pas séparer le fascisme italien des totalitarismes soviétique et nazi. Certes le régime de Mussolini n'atteint jamais cette espèce de contrôle absolu de la société par le parti-État qu'on trouve dans les deux autres systèmes, et on peut évoquer légitimement les « degrés » qui séparent ces expériences totalitaires. Mais la charge affective de la passion nationaliste est aussi forte dans les idéologies fascistes et nazie, même si le nazisme, en substituant l'idée de race à celle de nation, cherche une caution biologique scientifique incontestable et paradoxalement universelle, caution dont le fascisme ne se préoccupe pas prioritairement³⁸⁰. Pour Pierre Milza,

³⁷⁸ Paolo Gobetti, « La Résistance dans les films italiens de 1945-55 », in J.A. GILI (éd.), *Fascisme et résistance dans le cinéma italien*, op. cit. p. 48-63.

³⁷⁹ F. FURET, « Sur l'illusion communiste », op. cit., p. 162-176.

³⁸⁰ « L'antisémitisme était étranger à l'essence du fascisme, à la différence du nazisme », écrit Philippe Foro, qui recense les marques publiques de reconnaissance de la communauté juive par Mussolini. Ce dernier condamna même le racisme encore en 1932 et jusqu'à la guerre d'Éthiopie où l'attentat de février 1937 marqua un premier tournant, confirmé en 1938 par la diffusion du « Manifeste de la race » et l'adoption des premières lois raciales de 1938. Voir FORO Philippe, « Racisme fasciste et antiquité : l'exemple de la revue *La Difesa della Razza* (1938-1943) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 78, n° 2, 2003, p. 121-122. Pour autant, même si aucune affaire Dreyfus n'a marqué l'histoire de l'Italie, le racisme et l'antisémitisme étaient bien ancrés dans les classes moyennes italiennes et le mythe des *Italiani brava gente* a fait long feu. Depuis une vingtaine d'années, à la lumière de nouvelles sources, les controverses historiographiques quant au rôle de l'Italie dans la Shoah restent vives. Sur cette question, voir LEVY Carl, « État fasciste, antisémitisme et Shoah en Italie : les

le fascisme italien fut une expérience totalitaire interrompue plutôt qu'incomplète. Il rejoint François Furet sur la contingence de la fin de l'expérience totalitaire. Pour Emilio Gentile et Renzo De Felice, le fascisme relève d'un projet totalitaire authentique mais resté incomplet dans sa réalisation, et Ernesto Galli della Loggia souligne que, suivant le cours de la révolution permanente inaugurée à la veille de la guerre et poursuivie durant le conflit, il visait essentiellement à façonner un « homme nouveau » et misait sur la génération née après le tournant totalitaire du régime et qui par conséquent était encore trop jeune pour défendre celui-ci les armes à la main³⁸¹. Pour d'autres enfin au contraire, le fascisme doit être distingué dans sa nature même du nazisme et du stalinisme, sans quoi sa force de séduction comme sa survivance risquent d'être mésestimées.

Le fascisme fut-il un mouvement révolutionnaire ? Au XIXe siècle, la droite est contre-révolutionnaire. Or, la contre-révolution n'a cessé d'être prise dans la contradiction d'avoir à employer des moyens révolutionnaires pour vaincre la révolution, sans pourtant pouvoir se fixer d'autre but que la restauration d'un ancien régime dont le mal était parti. Rien de tel avec le fascisme, qui possède son idée de l'avenir, sa magie du futur : une communauté délivrée de l'égoïsme bourgeois. Un tel objectif le délivre de scrupules sur les moyens, et même de la simple morale. Les sentiments et les émotions qu'il mobilise, les moyens qu'il met en œuvre permettent légitimement de l'assimiler à un mouvement révolutionnaire. Telle fut la thèse de François Furet, largement reprise aujourd'hui.

Le fascisme fut-il une parenthèse ? La question de la durée prévisible du régime fasciste s'est posée aux opposants dès l'arrivée de Mussolini au pouvoir. Les réponses conditionnent les attitudes des opposants tant pendant le *ventennio* qu'après la guerre. Elle divise encore les historiens tentant d'interpréter les positions et engagements – ou non engagements – des uns et des autres. Il convient cependant de distinguer les stratèges du Parti Communiste et les militants beaucoup moins au fait des enjeux géopolitiques de leur action, et la plupart du temps insoupçonnables de sympathie ou de connivence avec le fascisme ou le nazisme. Pour eux comme pour une partie des Italiens engagés dans l'Action Catholique et qui rejoindront les rangs de la Démocratie Chrétienne après la guerre, le fascisme ne saurait s'installer durablement, il ne peut être qu'une parenthèse, et sa page peut être tournée. Mais pour d'autres au contraire, la page ne sera pas tournée tant que le système capitaliste ou le règne de la force et de l'argent ne seront pas abolis. Pasolini se situe sur cette dernière ligne, à ceci près qu'à partir des années 1960, il ne croit plus à la possibilité d'une disparition du capitalisme.

grands courants historiographiques, Fascist state, anti-Semitism and the Holocaust in Italy : major historiographic streams », Claire Drevon (trad.), *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 189, 2008, p. 497-510, ainsi que MATARD-BONUCCI Marie-Anne, *Totalitarisme fasciste*, Paris, CNRS éditions, 2018, pour une mise au point plus récente.

³⁸¹ E. GALLI DELLA LOGGIA, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légimité ou légitimation ? », *op. cit.*, p. 75.

Le fascisme fut-il une menace permanente ?

Sans un fascisme auquel résister, autrement dit sans une pensée historiquement progressiste à incarner, l'Amérique elle-même, en dépit de tous les gratte-ciel, les automobiles et les soldats qu'elle peut produire, ne sera plus à l'avant-garde d'aucune culture. Elle risque en outre de s'adonner au fascisme ³⁸².

Le Parti Communiste réussit à convaincre que le fascisme n'était pas mort en 1945 et qu'il fallait se protéger contre son retour. Cette crainte très forte à la chute du régime traversa les années cinquante, et furent encore alimentées en 1960 lorsque la Démocratie Chrétienne essaya de créer une majorité parlementaire avec le soutien déterminant de la droite néofasciste. Cette tentative, immédiatement désavouée à la suite des violentes manifestations qu'organisèrent les partis de gauche, sembla constituer une preuve indiscutable de la réalité d'une menace fasciste en Italie, bien que, paradoxalement, elle constituât en fait l'antichambre de l'« ouverture à gauche »³⁸³. François Furet voit dans cette obstination des partis communistes de toute l'Europe à alimenter cette crainte une stratégie de diversion bien orchestrée par l'URSS et qui visait à détourner le regard des crimes staliniens bien réels. « L'Union soviétique a été le centre, matériel et spirituel, du mouvement communiste au XXe siècle. Elle a déporté ou assassiné des millions de ses citoyens, elle a conquis et asservi toute l'Europe centre-orientale au milieu du consentement d'une large partie de l'opinion publique à l'Ouest. La renaissance d'une conscience historique commune à l'Europe tout entière passe par l'exploration de ce mystère », déclare parmi les premiers François Furet³⁸⁴. Tout son travail cherchera à montrer pourquoi et comment les démocraties ont inventé tant de fascismes et de menaces fascistes après que les fascismes ont été vaincus. « C'est que, si la démocratie tient dans l'antifascisme, il lui faut vaincre un ennemi sans cesse renaissant. Ce mécanisme puissant a été souvent transposé dans les livres d'histoire, où il contribue à oblitérer les horreurs du soviétisme. Il a été l'objet d'une inculcation si méthodique et si générale qu'il sert encore à cacher, du communisme, l'encombrant cadavre »³⁸⁵. La mise en évidence de ce ressort lui permet de rendre compte à la fois du succès des partis communistes antifascistes comme mouvements de résistance intérieure, et de leur échec comme partis de gouvernement.

L'examen rigoureux de Roberto Gualtieri du rôle du PCI dans les années 47-62 corrobore cette analyse³⁸⁶. Le fascisme, le communisme et la démocratie aux prises dans les années trente se retrouvent finalement sur l'arène politique des années 1947-1960, dans des

³⁸² « ieri e oggi », *l'Unità*, 3 août 1947.

³⁸³ É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *op. cit.*

³⁸⁴ F. FURET, « Sur l'illusion communiste », *op. cit.*

³⁸⁵ *Id.*, p. 176.

³⁸⁶ Voir pour le paragraphe qui suit Roberto Gualtieri, « Il PCI e la DC, il vincolo esterno, una proposta di periodizzazione », in G. VACCA, *Il PCI nell'Italia repubblicana*, *op. cit.*

positions différentes et non symétriques. La DC était tenue de maintenir l'Italie dont elle avait le gouvernement à distance et du fascisme et du communisme. Il en allait de sa légitimité aux yeux des États-Unis qui lui octroyaient le plan Marshall et garantissaient sa sécurité militaire. Le néomercantilisme capitaliste qui triomphe dans le boom économique, ainsi que la sorte de « corporatisme paternaliste » de la DC qui, au fil du temps, intègre et interagit avec d'autres partis de gouvernement et assigne au PCI un rôle tout sauf résiduel, obligent ce dernier à réagir. En guise de riposte, le PCI opte pour une stratégie de renforcement de sa cohérence internationale par un resserrement de ses liens avec le PC de l'URSS. Mais compte tenu de la structure spionistico-militaire illégale de l'Union Soviétique, il est impossible de faire une lecture de l'histoire du PCI sur la base d'une catégorie d'autonomie. En 1961, de vifs débats internes agitent le PCI. Les problèmes soulevés par Togliatti concernent principalement la redéfinition du rôle politique du PCI, le renforcement de sa crédibilité en période de déstalinisation, ses liens avec l'URSS et la lutte contre les tendances maoïstes qui gagnent du terrain. Comme tous les partis communistes européens, le PCI dénonce toute critique du régime soviétique comme fasciste, ce que François Furet, après avoir distingué entre le cynisme des stratèges et la sincérité des militants qui défendaient un vrai antifascisme de conviction, qualifie de « chantage opéré sur ces militants et, au-delà d'eux, sur l'opinion ». C'est ce mécanisme qu'il appelle l'« illusion communiste »³⁸⁷.

Alors que l'anticommunisme pouvait affirmer qu'il agissait contre la menace soviétique bien réelle dans le paysage géo-politique de l'époque, l'antifascisme se référait de toute évidence à un phénomène qui, désormais disparu, ne constituait plus un danger en 1945. Conscient de ce problème, le parti communiste orienta donc son action politique et culturelle de façon à effacer cette différence, en construisant l'image d'un fascisme éternellement menaçant. Le parti communiste, à travers ses organisations, ses publications et les réseaux culturels qu'il influença, propagea largement l'idée que le fascisme ne résultait pas de la crise italienne, avec ses caractéristiques politiques propres aux lendemains de la Grande Guerre, mais qu'il constituait un phénomène historique général de l'époque, plutôt lié à une classe sociale. Produit de la réaction des intérêts capitalistes, le fascisme l'avait emporté grâce à la fragilité et aux peurs de la classe dirigeante de l'Italie libérale d'une part et en raison de la lâcheté du socialisme réformateur de l'autre³⁸⁸.

A cela s'ajoute que la thèse de la menace d'un retour du fascisme bénéficiait d'une charge émotionnelle forte à laquelle il était difficile de s'opposer. « Pour nombre d'Italiens la balance n'a pas pu être égale entre une dictature défunte mais vécue directement par la génération précédente, et une autre, réelle mais lointaine, mythifiée ou déniée, dont la

³⁸⁷ F. FURET, « Sur l'illusion communiste », *op. cit.*

³⁸⁸ E. GALLI DELLA LOGGIA, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légitimité ou légitimation ? », *op. cit.*, p. 73.

Péninsule était protégée par le parapluie militaire américain et aux incarnations locales très différentes, même aux yeux d'anticommunistes réputés viscéraux, comme un Giovannino Guareschi distinguant avec soin son personnage Peppone du communisme », fait remarquer Éric Vial. Souvent, une référence approximative à un fascisme mal défini suffit et « dans la décennie 1970, Pasolini proféra effectivement des énormités, affirmant par exemple que la télévision était « au moins aussi répugnante que les camps d'extermination ». Il parlait de « fascisme » à propos de la société de consommation. Mais ce n'est pas en penseur politique qu'il est passé à la postérité »³⁸⁹.

Ces présentations avaient deux implications logiques : puisque être contre le fascisme impliquait d'être contre le capitalisme et puisque les communistes représentaient sans aucun doute les plus fervents adversaires du capitalisme, alors ils étaient eux aussi et eux seuls les plus fiers et les plus cohérents adversaires du fascisme et donc les champions de la démocratie. Inversement, toute prise de position contre les communistes, qu'elle fût ou non justifiée, était jugée « objectivement » proche du fascisme et constituait une soumission face à celui-ci³⁹⁰. L'idée que le fascisme ne constituait qu'une réaction anti-ouvrière et anticommuniste est largement répandue dès la fin de la guerre³⁹¹. Dès lors, le syllogisme (erroné) « fascisme = anticommunisme donc anticommunisme = fascisme » commença à se répandre largement dans la société italienne. Au cours des années suivantes, cette diffusion s'élargit. Elle deviendra, dans les années 1970, un trait typique, non seulement de l'idéologie de la classe politique et intellectuelle du pays, mais aussi de l'opinion publique en général. Le parti communiste répandit dans le pays l'idée que la Démocratie chrétienne le reconduisait vers le fascisme, que l'Amérique du Pacte atlantique réincarnait l'hitlérisme et que « l'anticommunisme américain prolongeait et perfectionnait Mussolini et Hitler »³⁹².

A cela s'ajoute que le Parti Communiste Italien commençait alors à construire une hégémonie culturelle qui se développa surtout dans le domaine du récit historique contemporain au sens large du terme (l'historiographie y compris) et dans lequel l'opposition fascisme contre antifascisme jouait un rôle central³⁹³.

³⁸⁹ É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *op. cit.*, p. 82.

³⁹⁰ E. GALLI DELLA LOGGIA, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légitimité ou légitimation ? », *op. cit.*, p. 74.

³⁹¹ *Id.*, p. 74.

³⁹² *Id.*, p. 74.

³⁹³ *Id.*, p. 74. On peut objecter que cette hégémonie culturelle voire sociale était plus désirée (ou redoutée) que réelle, sans quoi, si elle avait été effective, elle aurait amené le PC au pouvoir. Voir par exemple É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *op. cit.*

Dans ce contexte très particulier et très polarisé, le néo-réalisme retrouve une jeunesse. Jean Gili voit dans l'année 1959 une charnière³⁹⁴. Avant 1959 en effet, *Rome ville ouverte* ou *Paisà traitent* les aspects humains des situations et événements historiques mais présentent peu d'analyse politique. Après 1959, le recul est suffisant pour réexaminer la résistance, l'année 1943 et la fin du régime, et faire face à une mauvaise conscience plus ou moins refoulée jusque-là. À côté de Rossellini qui, avec le *General della Rovere* (1959), *Évadés de la nuit* (1960) et *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), produit un grand cinéma commémoratif techniquement excellent mais dont la réflexion politique reste embryonnaire, Valerio Zurlini (*Un été violent*, 1959 ; *des filles pour l'armée*, 1965), Nanni Loy, Florestano Vancini, Gianfranco De Bosio (*Le terroriste*, 1963), Giuseppe De Santis (*Marcher ou mourir*, 1964) marquent ce tournant.

À noter également la place spéciale des films de montage dans les années 1960-70. *La rabbia* de Pasolini (1963) côtoie *La longue route du retour* (1962), *Jours de fureur* (1963) *Aux armes ! nous sommes fascistes* (Lino Del Fra, Cecilia Mangini et Lino Micciché, 1961) qui présentent dans une perspective socialiste, l'histoire de cinquante années de vie politique et sociale italienne.

À l'aube de la République : le rêve communiste d'une société sans bourgeoisie

Le philosoviétisme, ou le philocommunisme occidental à cette époque, est devenu presque entièrement réactif, c'est-à-dire conditionné par le rejet de la société de consommation. Mais ces manifestations de « néo-bolchevisme », dures ou douces, maoïstes, castristes, brejnéviennes ou eurocommunistes, ne forment elles-mêmes qu'un des courants, et non le principal, du grand remue-ménage mental des années 1960. Elles sont prises dans un ensemble dont François Furet estimait en 1996 que l'inventaire historique n'était pas encore fait³⁹⁵.

L'extraordinaire complexité, ampleur et profondeur des transformations qui ont affecté les sociétés occidentales riches dans les années soixante a placé les Partis Communistes de tous ces pays devant des défis colossaux. En Italie comme ailleurs, le Parti Communiste tire d'abord profit de l'engagement communiste dans la Résistance mais aussi des nombreux flous et tabous qui entourent encore cette période. Il faut d'abord concilier la vocation internationale affichée du communisme avec les aspirations des nations renaissantes après la guerre, et se situer dans les récits nationaux qu'elles façonnent pour restaurer ou consolider une identité malmenée,

³⁹⁴ voir Jean A. Gili, « De la résistance à l'anti-fascisme : la génération de 1960 » in J.A. GILI (éd.), *Fascisme et résistance dans le cinéma italien*, op. cit., p. 79-100.

³⁹⁵ F. FURET, « Sur l'illusion communiste », op. cit.

humiliée ou salie par les compromissions avec les régimes totalitaires. Palmiro Togliatti s'efforce ainsi de donner une coloration italienne au Parti Communiste Italien, qui prit grand soin de toujours utiliser le mot « patriotes » pour évoquer les partisans. Palmiro Togliatti et les communistes comprirent immédiatement l'énorme avantage politique qu'ils pouvaient tirer tant de la consécration nationale de l'antifascisme et de la Résistance que du sentiment de solidarité ou du rapprochement entre les différentes forces politiques qui se créaient, du fait de la transfiguration « nationale » évoquée antérieurement. A cela s'ajoute que les catholiques et les modérés n'étaient pas suffisamment familiers de l'histoire et faisaient preuve de trop de légèreté à son égard pour pouvoir créer une chronique de l'antifascisme et de la Résistance à la fois fidèle à la vérité et agrémentée d'éléments « mythiques ». En revanche, les communistes, en tant que militants marxistes, possédaient ces deux aspects dans leurs gènes. La coalition catholique-moderée se sentait certainement plus à l'aise dans la tendance opposée : « démonter » la version ampoulée et souvent fautive de ses adversaires, replacer les faits dans leur dimension réelle qui n'avait d'ailleurs, bien souvent, rien d'exaltant³⁹⁶. Ainsi, l'exploitation du passé, et en particulier de l'antifascisme et de la Résistance, tout comme la légitimation historique et politique du nouvel État républicain devinrent le champ d'action privilégié du parti communiste et des partis de gauche en général. Le Parti Communiste utilisa de plus en plus massivement l'antifascisme et la Résistance pour contrecarrer le bloc catholique-moderé qui avait gagné les élections de 1948. Sous l'égide de Togliatti, il s'efforça d'opposer l'antifascisme (et avant tout le sien) à l'anticommunisme de ses adversaires. Son objectif principal visait à justifier sa propre nature démocratique, en plaçant au même niveau l'antifascisme et la démocratie. D'un point de vue philologique, cette vision était erronée ; elle possédait toutefois un fort impact à l'époque³⁹⁷.

Cet affrontement révèle en réalité deux faiblesses fondamentales. Les uns étaient aveuglés par leur foi en une rationalité sans faille qui permettrait d'élaborer, fût-ce au prix du mensonge, un récit en plein accord avec l'idéologie communiste. Les autres étaient animés par un désir de pureté qui refoulerait les enjeux éthiques véritables en dehors du temps humain, fût-ce au prix de la négligence d'analyses sociologiques, politiques et historiques pourtant nécessaires. Dans la célèbre « discussion de 1964 », Pasolini affirme « je suis un écrivain engagé, et pas beaucoup comme communiste, je suis plutôt un sympathisant, un compagnon de route du communisme ». Il précise : « je suis déjà tombé du cheval de la rationalité, de la vie du monde, mais pas comme Saint Paul sur le chemin de Damas, parce que moi, je suis déjà tombé, lui il était à cheval³⁹⁸ ».

³⁹⁶ E. GALLI DELLA LOGGIA, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légitimité ou légitimation ? », *op. cit.*, p. 73.

³⁹⁷ *Id.*, p. 72.

³⁹⁸ Anon., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo : Convegno, Alessandria, 19-20 febbraio 1977*, Pavia, Tipografia popolare, 1977, p. 92 et 93.

La vision communiste dominait grâce à une organisation de masse ramifiée et d'un puissant réseau de revues et de journaux. Elle pouvait aussi compter sur un très fort écho dans les milieux du cinéma et de la culture. En outre, un point commun décisif rapprochait sa version de l'histoire et le courant démocrate-libéral. Tous deux se référaient à une image ou à une interprétation du fascisme fortement structurelle, comme s'il s'agissait d'un phénomène lié aux fondements de l'histoire et de la société italiennes et qui, pour être éradiqué, imposait une intervention radicale. Pour les communistes, il s'agissait d'un rapport structurel, économique et de classe ; pour les démocrates-radicaux, pour les « azionisti », le rapport, structurel et anthropologique, tenait à la « nature même » des Italiens³⁹⁹.

La référence à Gramsci

Le Parti communiste italien n'a pas toujours célébré la mémoire de Gramsci avec le même amour que Pasolini.

Avant son emprisonnement, Gramsci n'a eu qu'un rôle politique limité. Les *Cahiers de prison* ne sont diffusés que tardivement, le Parti Communiste Italien ayant d'abord suivi la ligne sectaire d'Amedeo Bordiga. Ce n'est qu'en 1924 que Gramsci devient le leader de fait du parti, mais arrêté en emprisonné dès 1927, il disparaît en 1937 sans en avoir réellement infléchi les grandes lignes. Le Parti récupère son discours intellectuel, tronqué, et fait de lui un martyr précieux mais sans le suivre notamment sur son positionnement plus que réservé vis-à-vis de l'URSS de Staline. Pour Gramsci, le soutien à la stratégie stalinienne du « socialisme dans un seul pays » ne s'admet que si elle se double d'une attitude véritablement internationaliste de la part du PC russe⁴⁰⁰. Togliatti au contraire adhère inconditionnellement à la ligne stalinienne. La construction du socialisme en Russie étant pour lui une étape nécessaire à la réalisation du rêve communiste, toute réflexion critique sur l'évolution du pouvoir soviétique doit être écartée et il exclut les partisans de Gramsci dès 1930.

Gramsci, témoin de l'échec de l'unité italienne de 1860 et du fossé qui séparait le nord et le sud de l'Italie, avait préconisé l'alliance des ouvriers du Piémont et des paysans méridionaux contre la bourgeoisie au pouvoir. Le compromis historique du Parti Communiste avec la Démocratie Chrétienne creusera la divergence : toutes les subtilités dialectiques des idéologues officiels du Parti Communiste ne parviendront jamais à faire de Gramsci le précurseur, encore moins le théoricien du « compromis historique ». L'ambiguïté perdurera et il faudra attendre les années 1970 pour que son statut soit définitivement clarifié : le discours

³⁹⁹ E. GALLI DELLA LOGGIA, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légitimité ou légitimation ? », *op. cit.*, p. 76.

⁴⁰⁰ H. PORTELLI, « Gramsci et la pensée politique italienne contemporaine », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, vol. 90, n° 1, 1978, p. 401-421.

prononcé le 27 avril 1977 par le secrétaire général du Parti Communiste précise que les temps ont changé, et que si Gramsci reste l'inspirateur lointain du parti, ce n'est plus sa stratégie politique qui sert de référence à la « ligne » du parti. Gramsci, « fondateur » du Parti Communiste, martyr du fascisme, devient héros national et rejoint le panthéon des grandes figures révolutionnaires, mais sa page est tournée.

Quant aux rapports avec l'Église Catholique, Gramsci est assez clair : en tant qu'institution, l'Église catholique n'est que l'instrument de la domination bourgeoise qu'il combat. En 1961 puis en 1975, les Editori Riuniti publient un choix de textes extraits des Carnets de Prison (1929-1935) sur le rôle de la religion et de l'Église Catholique en Italie⁴⁰¹ intitulé *Il Vaticano e l'Italia*. Il s'en dégage selon Gramsci que la composante catholique dans la conscience italienne ne peut être ignorée par quiconque souhaite voir se réaliser un projet politique majeur.

Le catholicisme a eu une telle fonction et il en reste des traces abondantes dans le langage et dans les modes de pensée spécialement des paysans : « chrétien » et « homme » sont synonymes, de même que sont synonymes « chrétien » et « homme civilisé ». (« Ce ne sont pas des chrétiens ! » – « Et alors, qu'es-tu ? Une bête ? »)⁴⁰².

En revanche, Gramsci refuse toute interprétation essentialiste et *a fortiori* mystique de cet état de fait.

Tous les raisonnements des historiens catholiques (et les affirmations apodictiques des pontifes dans les encycliques) pour expliquer la naissance de l'Action Catholique et pour relier cette formation nouvelle à des mouvements et des activités « ayant toujours existé » depuis le Christ, sont extrêmement fallacieuses⁴⁰³.

Au contraire, son approche est évidemment historique, sa lecture balaie toutes les époques avec la même sévérité.

Une réflexion qui se pose est celle de savoir si le christianisme se serait diffusé dans le monde sans besoin de l'aide des armées. Cela ne me paraît pas juste. On pourrait le dire tant que l'Église n'était pas une religion d'État (c'est-à-dire jusqu'à Constantin) mais, dès qu'il devient le mode externe de penser d'un groupe dominant, sa fortune et sa diffusion ne peuvent plus se distinguer de l'histoire générale et donc des guerres ; toute guerre a été aussi une guerre de religion, toujours⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Les Editori Riuniti est une maison d'édition romaine, issue en 1953 de la fusion de deux maisons d'éditions antérieures, proche du PCI et longtemps dirigée par des cadres du Parti. L'édition de 1961 de *Il Vaticano e l'Italia*, sous le contrôle de Palmiro Togliatti, fut ensuite revue et corrigée puis fixée en 1975 par Valentino Gerratana.

⁴⁰² A. GRAMSCI, *Il Vaticano e l'Italia. A cura di E. Fubini. Pref. di A. Cecchi*, s. l., Editori Riuniti, 2006, p. 12.

⁴⁰³ *Id.*, p. 11.

⁴⁰⁴ *Id.*, p. 73.

Il serait utile d'étudier le formation de ce mouvement (le tiers ordre) qui n'est pas devenu bien nombreux parce que le franciscanisme n'est pas devenu toute la religion comme l'espérait François. Il est devenu un ordre religieux parmi d'autres.

[...]

L'action catholique apparaît quand la conception totalisante et totalitaire devient partielle et partielle, et doit avoir son propre parti. Les ordres religieux représentent la réaction de l'Église contre les désagréments partiales de la conception du monde. L'action catholique représente la réaction contre l'apostasie de masses entières, impressionnante, c'est-à-dire contre le dépassement par les masses d'une conception du monde religieuse. Les luttes ne sont plus internes à l'Église. L'Église n'est plus une force idéologique mondiale, elle est devenue une force subalterne⁴⁰⁵.

Très conscient de la force et de l'efficacité de la religion populaire pour souder un peuple, il n'a, fort logiquement, pas songé à la favoriser mais en a encouragé la connaissance. Pour autant, la religion n'est pas intégrable en tant que telle à un régime communiste accompli, et l'intérêt qu'il lui porte ne procède d'aucune sympathie, et le but ultime est de permettre son remplacement par une réforme idéologique adéquate au service de la lutte politique. L'Église et l'État, communiste ou non, entrent donc nécessairement en concurrence, et le contexte fasciste en fournira l'exemple flagrant.

Dans la phase moderne, il y a une lutte pour l'hégémonie sur l'éducation populaire ; au moins c'en est le trait le plus caractéristique, tous les autres sont subordonnés. Il y a donc une lutte entre deux catégories d'intellectuels, une lutte pour soumettre le clergé en tant que catégorie d'intellectuels aux directives de l'État, c'est-à-dire de la classe dominante (liberté d'enseignement, organisations de jeunesse, organisations féminines, organisations professionnelles)⁴⁰⁶.

En matière sociale, Gramsci critique sévèrement la « Doctrine Sociale de l'Église » qu'avait formulée Léon XIII, dans laquelle il voit l'expression de « la fourberie des catholiques » coupables de « passivité de type religieux ». La pensée sociale que Léon XIII brandit a en réalité une valeur purement académique, mais ne constitue absolument pas un élément de réflexion susceptible d'opérer une véritable action politique et historique. Gramsci relève trois points essentiels – et rédhibitoires – du Ralliement de l'Église à la République : l'acceptation voire la reconnaissance du pouvoir constitué ; le respect dû à toute représentation d'une autorité venue de Dieu ; l'obéissance à toutes les lois justes promulguées par une telle autorité ainsi que la résistance aux lois injustes, assortie de l'effort d'amender la législation en vue de christianiser la société⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ *Id.*, p. 17.

⁴⁰⁶ *Id.*, p. 26.

⁴⁰⁷ *Id.*, (1961, réimp. 2006), p. 30-31.

Les communistes dans la société de consommation

La doctrine du PCI était fondée sur la haine de la bourgeoisie et la conviction que le capitalisme était intrinsèquement incapable de répondre aux besoins humains et d'assurer une croissance continue. Or le miracle économique italien, la nouvelle prospérité liée au capitalisme de l'après-guerre et l'aspiration des masses à accéder à un mode de vie finalement bourgeois, en offrent un démenti cinglant. Le PCI, cueilli à froid, se trouve dans l'obligation de repenser sa ligne conductrice au point que les années 1950 et 1960 sont généralement considérées comme périodisantes par les historiens⁴⁰⁸ mais les liens avec l'URSS constituent un carcan rigide qui empêchent ou freinent une révision en profondeur de sa théorie politique et économique. Il se montre ainsi incapable, dans un premier temps, de saisir les enjeux socio-économiques d'une mutation qu'il sous-estime et attribue simplement à la somme de conséquences privées passagères. Mais le modèle idéologique élaboré au XIXe siècle se révèle bien vite inadapté. Le processus de modernisation de l'Italie n'est ni homogène, ni linéaire, il s'effectue par vagues successives fondées sur l'offre plus que sur la demande, et surtout la consommation de masse est un phénomène totalement nouveau qui effectue une intégration sociale sans précédent et déconcerte complètement. Pasolini rejoint Berlinguer sur sa répulsion envers ce que l'on nommera dans les années soixante-dix « société de consommation » et dont les codes se développent dès les années 1950 et 1960.

En 1962-1963, Togliatti finit par affirmer que le développement du capitalisme d'État et le processus de modernisation peuvent conduire à plus de démocratie solidaire... ou à plus d'autoritarisme, et insiste sur le fait que les réformes de structures doivent rendre plus efficace la souveraineté populaire. La croissance n'est pas légitime en soi, mais seulement si elle permet l'accès de la masse à la consommation. Le PC reste très critique envers la création de besoins nouveaux, « de luxe » qui lui apparaissent comme la signature de la bourgeoisie qu'il exècre mais auxquels aspirent, il doit bien le constater, les classes populaires⁴⁰⁹.

La référence à Gramsci est alors constante, mais sa compréhension diverse ne permet pas d'unifier le Parti. D'autres nuances voire divergences à l'intérieur du Parti tiennent aux écarts entre les situations dans le triangle industriel Turin-Milan-Gênes, en Émilie traditionnellement rouge et dans le *mezzogiorno*. Quoi qu'il en soit, le discours catastrophiste est constant pour dénoncer l'incapacité du capitalisme à se réformer, et la menace d'un retour du fascisme franc ou masqué est régulièrement brandie, sans qu'on sache toujours bien sur quelle base d'analyse précise et rigoureuse elle repose, et si elle ne relève pas un peu, parfois, de l'incantation. De plus, les situations sont toujours envisagées sous l'angle de la production,

⁴⁰⁸ Ermanno TAVIANI, « il PCI nella società dei consumi », in G. VACCA, *Il PCI nell'Italia repubblicana*, op. cit., p. 285-326.

⁴⁰⁹ Ermanno TAVIANI, *il PCI nella società dei consumi*, in *Id.*, p. 285-326.

le PC demeurant incapable de penser la consommation qui bouleverse l'économie et les rapports sociaux. Les années 60 seront donc celles des fractures dans le Parti et à l'Institut Gramsci, des querelles avec les réformistes, et du vieux système d'alliances anti-monopolistiques et anti-néocapitalistes comme alternative au centre gauche.

Le modèle d'intégration populaire par les loisirs et le temps libre qui avait prévalu dans les années trente perdue dans les années cinquante, et le PCI entre dans la compétition pour son contrôle. Les fascistes, préférant au confort jugé peu viril l'exaltation du sport et de la beauté présentés comme plus patriotiques, n'encouragèrent pas la consommation de masse telle qu'elle apparaissait aux États-Unis. L'américain *way of life* séduisait certes par sa « modernité », mais faisait aussi l'objet d'un mépris à peu près général. Après la guerre, la DC et le PCI réinvestirent cette antipathie et s'accordèrent contre la consommation de masse, mais entrèrent en concurrence pour le contrôle des loisirs et du temps libre. Les stratégies et les moyens auxquels il recoururent s'inspirèrent largement de la publicité. En 1955, un tiers des salles de cinéma sont paroissiales, et la DC fait même appel à des publicitaires professionnels dès 1948, alors que les communistes préfèrent élaborer eux-mêmes leurs propres techniques de propagande sans entrer en compétition sur le terrain d'une censure à laquelle ils sont peu favorables, et rêvent de structures de production et surtout d'un réseau de distribution équivalent. Tout en reconnaissant la difficulté, Pasolini l'écrit très clairement dans *Vie Nuove* le 17 décembre 1960.

L'indépendance de la production ne suffit pas, il faut la distribution. La distribution est majoritairement réactionnaire et plus liée aux clercs que la production. Nous devrions avoir un réseau de salles de cinéma comme les salles paroissiales⁴¹⁰.

Les catholiques les plus à droite ne s'y trompent pas et reconnaissent bien leur éternel rival et ennemi. Le rédacteur de « I guastatori » paru dans *l'Osservatore Romano* le 6 avril 1961 renvoie le PCI aux artistes de l'URSS qui façonnent l'homme nouveau, les accusent au passage de pornographie destructrice et conclut : « Lenin : vinti, trasformati, assimilati, rieducati » (vaincus, transformés, assimilés, rééduqués)

La discussion publiée dans la revue *Rinascita* à propos du film de Marco Bellochio *Les poings dans les poches* (1965) salué par Pasolini, met en lumière les difficultés que rencontrent les communistes à affronter les thèmes liés au malaise de la jeunesse. Nino Argentieri juge qu'un tel film est intéressant si les jeunes gens dont il fait le portrait expriment un problème dû à leur condition sociale. Mais il trouve le film un brin moralisateur, et le problème de génération difficile à percevoir. Manifestement, le film embarrasse. Stephen Gundle fait d'ailleurs remarquer que le prolétariat est peu représenté dans ces années-là, mais le sous-prolétariat, ses valeurs et sa conception du monde le sont beaucoup. Les personnages de prostituées, de voleurs, d'escrocs et de contrebandiers sont communs, et la délinquance apparaît comme un ascenseur

⁴¹⁰ Pier Paolo Pasolini, « considerazioni sulla morale », in *Vie Nuove*, 17 décembre 1960.

social plus attrayant et plus accessible que les voies plus conventionnelles et respectables⁴¹¹. Le PCI se trouve parfois un peu démuni devant de telles peintures sociales.

Cette crise du marxisme de la Résistance et des années 1950 inspirera en 1966 *Uccellacci Uccellini*, que Pasolini définit comme un conte picaresque, original par sa formule. En effet, les héros parcourent une série d'épreuves qu'ils surmontent sans toutefois obtenir de récompense : ni royaume, ni princesse, ni trésor. La fin ne fait qu'ouvrir à d'autres épreuves.

Il faut décevoir. Sauter toujours sur
La braise comme des martyrs ridicules sur le gril...⁴¹²

La crise est vécue de l'intérieur, « soufferte et vue par un marxiste, mais un marxiste qui n'est pas du tout disposé à croire que le marxisme est révolu ». Et Pasolini esquisse dans le film les réalités nouvelles que le marxisme doit affronter : « le scandale du Tiers Monde, les Chinois et, surtout, l'immensité de l'histoire humaine et la fin du monde avec la religiosité qui lui est implicite.

Pasolini : une position marxiste

Ses rapports houleux avec le PCI comme ses chroniques dans les journaux communistes reflètent à la fois l'adhésion indubitable de Pasolini au marxisme et ses distances avec la doctrine la plus étroitement orthodoxe.

Dans une célèbre interview de 1964, Pasolini déclare « avoir utilisé la poésie pour montrer la difficulté du passage de la bourgeoisie à une idéologie non bourgeoise⁴¹³ ». Ce passage est à ses yeux « beaucoup plus facile pour un homme politique car pour un homme politique, ce qui compte ce sont les actes ; il n'a de comptes à rendre que de son action, peu importe s'il est sincère ». Il refuse ainsi de reprocher à Togliatti par exemple de ne pas être marxiste même s'il reste « d'extraction bourgeoise évidente⁴¹⁴ ». Mais « pour un poète c'est beaucoup plus difficile », le poète étant « astreint à une certaine sincérité ».

La solution décadentiste était problématique. Et effectivement, Pasolini déclare : « le contexte catholique dans le sens du cléricalisme et de la contre réforme, qui avait produit en

⁴¹¹ Cf. Stephen Gundle, « Immagini della prosperità », in G. VACCA, *Il PCI nell'Italia repubblicana*, op. cit., p. 253-284.

⁴¹² *Projet d'œuvres futures*.

⁴¹³ Anon., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo : Convegno, Alessandria, 19-20 febbraio 1977*, op. cit., p. 105.

⁴¹⁴ *Id.*, p. 103.

Italie le fascisme à bas niveau, avait produit à haut niveau le décadentisme, cette forme de littérature décadente⁴¹⁵ ». A l'opposé,

Entre mon marxisme et mon décadentisme, il manquait la médiation d'un troisième terme qui est justement le christianisme⁴¹⁶.

Pasolini affirme avoir toujours cherché, à travers l'idéologie marxiste, à rationaliser ces éléments irrationnels, que sont les éléments fondamentalement religieux, sans pour autant les éliminer :

J'ai toujours parlé d'une religiosité fondamentale du marxisme. Gramsci a été un très grand spirituel religieux. J'ai parlé du pur et simple rapport du marxisme au catholicisme et à la métaphysique catholique, qui est généralement une position athée, c'est-à-dire une position polémique par rapport aux prêtres, aux clercs, qui s'en réclament... et donc un athée de la fin du XIXe-XXe siècle, où prendra-t-il par exemple son inspiration philosophique sur la création du monde sinon dans le positivisme⁴¹⁷.

Et pour lui, « l'inconscient de la bourgeoisie, c'est le catholicisme de la contre-réforme⁴¹⁸ ». En 1972, dans une entrevue accordée à Michel-M. Campbell, professeur de théologie à Montréal, Pasolini revient sur sa vision de la religion :

M.M.C. — [Mais] si l'on fait une interprétation un peu grossière du marxisme, on peut dire que, pour le marxiste, la religion est aliénation et que, pour l'homme libéré, il n'y a plus de religion. Vous semblez, au contraire, affirmer que la religion est une dimension anthropologique fondamentale.

P.P.P. — C'en est une, et je pense que les marxistes modernes sont d'accord avec moi sur ce sujet. Ce moment laïc, purement laïc, je dirais même lourdement laïc du communisme est un moment du siècle dernier, même s'il a duré jusqu'à il y a une vingtaine d'années. C'est, en fait, l'héritage du libéralisme. Les premiers intellectuels marxistes sortaient directement de la bourgeoisie antireligieuse, libérale, rationaliste et ils portaient avec eux tout un bagage positiviste, scientifique, etc. Cette première phase du communisme est dépassée même si elle avait alors sa raison d'être et si, en fait, elle l'a encore. Quand les communistes disent que la religion est aliénation, ils ont raison : une religion qui n'est pas authentique est aliénation.

M.M.C. - Il y a donc possibilité d'une religion authentique ?

P.P.P. — Certainement. La religion inauthentique, c'est le faux-spiritualisme petit-bourgeois et la superstition populaire. Mais quand la religion dépasse l'esthétisme et la superstition, elle est expérience authentique et donc anthropologique, liée, enracinée, dans l'homme.

M.M.C. — Quelle serait la figure d'une religion authentique ?

⁴¹⁵ *Id.*, p. 106.

⁴¹⁶ *Id.*, p. 103.

⁴¹⁷ *Id.*, p. 113-114.

⁴¹⁸ *Id.*, p. 103.

P.P.P. — C'est une question difficile. Je ne suis pas théologien et je ne peux parler qu'en amateur. Selon moi, il s'agit de voir, de dépasser, de transcender la vie quotidienne et l'histoire, sans tomber dans une vision transhistorique ou métaphysique, vulgaire. C'est vivre une expérience métaphysique sans tomber dans le "spiritualisme".⁴¹⁹

Une eschatologie comme celle de Jean Baptiste Metz aurait pu lui apporter sinon des éléments de réponse du moins une approche et des précisions lui permettant d'affiner et de formuler sa propre position. Mais les théologiens de cette mouvance sont encore jeunes, et soit leurs travaux sont vraiment embryonnaires, soit ils ne sont pas encore traduits et ne circulent guère que dans les milieux ecclésiaux qui leurs sont familiers comme l'ordre dominicain déjà très sensibilisé à ces questions.

Si Pasolini reste viscéralement attaché à sa liberté de penser et de parole, c'est toujours sur fond d'une humiliation non voulue mais assumée et presque entretenue comme antidote à « l'évidence tranquille des puissants » de quelque bord qu'ils soient.

Io non sono un qualunquista e non amo neanche quella che (ipocritamente) si chiama posizione indipendente. Se sono indipendente, lo sono con rabbia, dolore e umiliazione : non aprioristicamente, con la calma dei forti, ma per forza. [...] Il lettore certamente sa che io sono comunista : ma anche che i miei rapporti di compagno di strada col PCI non implicano nessun impegno reciproco (e anzi, sono abbastanza tesi : ho tanti avversari tra i comunisti quanti tra i borghesi ecc). Se provo delle simpatie politiche (certo radicalismo – ma non tanto quello dell'« Espresso » – da una parte, e certa nuova Sinistra cattolica, che si va delineando, molto più sotto il segno di Don Milani che di Giovanni XXIII) sono simpatie che non comportano nessun patto o patteggiamento⁴²⁰.

Je ne suis pas apolitique⁴²¹, et je n'aime pas non plus ce que, de façon hypocrite, on appelle une position indépendante. Si je suis indépendant, je le suis avec rage, douleur et humiliation : non par l'évidence tranquille des puissants, mais par force. [...] Le lecteur sait certainement que je suis communiste ; mais il sait aussi que mes rapports de compagnon de route du PCI n'impliquent pas un engagement réciproque (au contraire, il y a beaucoup de tensions : j'ai autant d'ennemis parmi les communistes que parmi les bourgeois). Mes sympathies politiques pour un certain radicalisme d'une part – mais pas celui de *l'Espresso* – et pour une certaine nouvelle gauche catholique d'autre part, celle qui se forme beaucoup plus sous le signe de Don Milani que sous celui de Jean XXIII, mes sympathies politiques donc excluent tout pacte ou pactisation.

Cette convergence ne surprend pas dans le contexte des années 1960. Les thèses d'Erik Peterson dans les années 1930 avaient pour beaucoup signé la fin de la théologie politique et même du catholicisme intégral. Ce dernier perdure, notamment grâce au rayonnement de Hans Urs von Balthasar, tandis qu'à l'autre extrémité de l'arc, les théologies dites « du dégagement » tentent justement de dégager la politique et la religion pour libérer les deux. Ces deux courants voient dans le communisme un ennemi irréductible. Mais d'autres théologiens tout aussi hostiles à la sacralisation du politique qu'ils ont connue sous les régimes totalitaires,

⁴¹⁹ L. BONNEVILLE, « Pier Paolo Pasolini et la religion », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 69, 1972, p. 31-35.

⁴²⁰ P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992, « Nessun patto o patteggiamento », paru le 6 août 1968 dans la rubrique *Il Caos*, n. 32.

⁴²¹ un *qualunquista* est un adepte du *qualunquismo*, un mouvement politique italien de l'après-guerre qui prétendait limiter le rôle de l'État à de pures fonctions administratives. D'où la traduction de *qualunquista* par apolitique, sans parti.

développent une théologie politique d'inspiration marxienne, animée par l'espérance de la fin des oppressions et l'avènement d'une société où le pouvoir de l'homme sur l'homme ait disparu. Entre eux et certains communistes, apparaît un dialogue de moins en moins marginal.

Et c'est là que le marxiste est un homme religieux. S'il fonde toute son action, la foi qui le soutient, dans les grèves et dans la lutte, dans l'affrontement de tous les ennuis possibles qui proviennent de la lutte, et s'il fait tout cela au nom d'une foi qui a comme résultat la victoire de la lutte des pauvres contre les riches – c'est-à-dire la fin de l'Histoire – alors, à ce moment, c'est un homme religieux⁴²².

Et pour Pasolini, la figure centrale qui incarne le mieux cette quête à la fois politique et religieuse et qui guidera son engagement toute sa vie n'est pas tant celle de Marx que celle de Gramsci⁴²³.

Scandale de me contredire, d'être
avec toi, contre toi ; avec toi dans mon cœur,
au grand jour, contre toi dans la nuit des viscères ;

reniant la condition de mon père
– en pensée, avec un semblant d'action –
je sais bien que j'y suis lié par la chaleur

des instincts, de cette beauté qui me passionne ;
fasciné par une vie prolétaire
née bien avant toi, je fais ma religion

de sa joie, non de sa lutte
millénaire ; de sa nature, non de sa
conscience ; seule la force originelle

de l'homme, qui, en s'accomplissant, s'est enfuie,
lui donne l'ivresse de la nostalgie,
une lueur poétique : et je ne sais

rien en dire de plus, sinon ce qui serait
justesse, et non sincérité, amour
abstrait, et non poignante sympathie...

pauvre parmi les pauvres, je m'attache,
comme eux, à d'humiliantes espérances,
et, comme eux, je lutte pour vivre

jour après jour. Mais, en ma désolante
condition de déshérité,

⁴²² I.B. MICHELI, *A futura memoria : Pier Paolo Pasolini*, 115 min, Documentary, Biography, 1986.

⁴²³ « Je suis un marxiste qui a peu lu Marx. J'ai davantage lu Gramsci », cité par W.P. SILLANPOA, « Pasolini's Gramsci », *MLN*, vol. 96, n° 1, 1^{er} janvier 1981, p. 120-137.

je possède, moi : la plus exaltante
des possessions bourgeoises, le bien
le plus absolu. Mais si je possède l'histoire
elle me possède elle aussi ; je vis dans sa lumière :
mais à quoi bon la lumière ?⁴²⁴

Le Gramsci de Pasolini

C'est dans le Frioul maternel, monde paysan de l'enfance tout à la fois sauvage, primitif, religieux, fataliste et innocent, qu'il a rencontré Gramsci : qu'a pu lire Pasolini dans ces années-là ? Les *Lettres de Prison*, certainement, et peut-être l'essai sur *le matérialisme historique et la philosophie de Benedetto Croce*, mais le reste de son œuvre notamment les textes majeurs des *Cahiers de prison* ne seront pas publiés avant 1949, alors que Pasolini sera déjà à Rome. D'une manière générale, le Gramsci de Pasolini a donc peu à voir avec le Gramsci instrumentalisé par Togliatti et vulgarisé par les idéologues d'un PCI dont Pasolini déplore la perte des idéaux de la Résistance et les pis-aller des années 1950. Le Gramsci des *Lettres de Prison* apparaît bien plus comme un héros pathétique presque christique que comme un idéologue. Il est une sorte de saint qui hante aussi bien *Passion et Idéologie* (1948-1958) que *L'Empirisme hérétique* (1964-1971) ou les *Écrits corsaires* (1973-1975).

Dans notre vie politique, l'esprit de Gramsci domine tous les autres. L'esprit du Gramsci « emprisonné » d'autant plus libre qu'il est plus retiré du monde, hors du monde, dans une situation léopardienne malgré lui, réduit à une pensée pure et héroïque⁴²⁵.

Dans les « hypothèses de laboratoire » rédigées en 1965 et publiées en 1972 dans *L'Expérience hérétique*, Pasolini souligne la faiblesse de Gramsci « petit garçon au corps contrefait⁴²⁶ » de mère sarde parlant sarde, et d'un père petit-fonctionnaire parlant un dialecte du Bas-Latium italianisé. Gramsci ainsi qui a « intériorisé chaque événement de son enfance, si bien que tout au long de sa vie, il a dû subir son propre dévouement comme une honte et un empêchement » et a intégré l'italien comme langue de la libération que représentait pour lui la culture. Mais c'est une fausse libération car cette langue est aussi celle de la domination bourgeoise et Pasolini s'étonne « qu'un homme comme Gramsci n'ait pas été à même de se débarrasser tout de suite de cette langue inapte à exprimer autre chose que ses sentiments. Il nous semble qu'un homme voué à la rationalité comme l'était Gramsci, aurait dû faire tomber d'un seul coup l'expressivité emphatique de l'italien littéraire par la seule présence de sa

⁴²⁴ « Les cendres de Gramsci IV », P.P. PASOLINI, *Poésies : 1943-1970*, Paris, Gallimard, 1990, p. 160-161.

⁴²⁵ P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia (1948-1958)*, s. l., Milano Garzanti, 1977

⁴²⁶ P.P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 9.

vocation⁴²⁷». Il déplore alors l'influence française sur la langue de Gramsci « non pas tant par la présence de gallicismes directs, que par l'insécurité que le français communicatif et scientifique confère à l'italien expressif et irrationaliste⁴²⁸».

Cette question du conflit entre rationalité et irrationalité qui caractérise la langue de Gramsci résonne dans toute l'œuvre de Pasolini et particulièrement lorsqu'il conceptualise son « cinéma de poésie ». Mais ce Gramsci ne vit que dans la mesure où il est cendres : *Les Cendres de Gramsci*, composées en 1954 et publiées en 1957, procèdent d'un conflit d'expérience entre la raison incarnée par Gramsci et la passion vécue de Pasolini. La rigueur de Gramsci, antithèse de son propre « amour violent, ingénu, sensuel », divise le monde en deux pôles entre lesquels Pasolini, comme souvent, refuse de choisir.

Les deux voix de Gramsci, rationnelle et scientifique d'une part, irrationnelle et expressive d'autre part, sont réconciliées in extremis :

C'est seulement dans les *Lettres de prison*, vers la fin de sa vie, qu'il arrive à faire coïncider l'irrationalisme et l'exercice de la raison. Mais il ne s'agit pas de cet irrationalisme qui entoure ou suit la raison de la pensée politique, comme par élan sentimental ou par rage polémique. Car dans ces cas, l'irrationalisme cache toujours une insuffisance idéologique, un manque de cohérence dans le raisonnement.

Dans sa jeunesse, en effet, Gramsci cachait sous les aléas d'expression de son italien, les vides de son expérience politique, ou, mieux, les vides du socialisme auquel il adhérait.

Il s'agit plutôt, vers la fin de sa vie, d'exprimer, en les racontant, en les évoquant, les choses de la vie les plus humbles et les plus fortuites, ou bien ce que n'importe quelle vie contient en abondance, de mystérieux et d'irrationnel, et qui fait la « poésie naturelle » de l'existence. A ce moment-là, en entrant en contact avec l'élément rationnel maîtrisé (qui n'est plus un manque de cohérence ou un vide de la raison, mais un mystère que la raison reconnaît) l'habitude rationaliste qui a discipliné la langue sans en tenir compte se teinte de pathétique.⁴²⁹

Finalement, le Gramsci de Pasolini est une composition emblématique : à la fois héros sacrifié à jamais insaisissable des *Lettres de Prison*, mais aussi icône d'une maîtrise rationnelle comme réponse au « besoin obsédant d'en revenir au marxisme comme à la seule idéologie qui [le] protège contre la perte de réalité.⁴³⁰» La « crise de la présence » demartinienne n'est jamais loin.

Il en résulte l'obligation paradoxale d'agir à la fois dans et hors des appareils politiques, ce que Pasolini a fait toute sa vie.

⁴²⁷ *Id.*, p. 10.

⁴²⁸ *Id.*, p. 11.

⁴²⁹ *Id.*, p. 12.

⁴³⁰ *Id.*, p. 36.

Pasolini, le PCI et la presse communiste

Les relations de Pasolini au PCI ont été rapidement assombries par l'humiliation de 1949. Déjà accablé par la cruauté des querelles intestines après la mort de son frère Guido, il avait appelé à « ne pas se tromper d'ennemi » et à surmonter les dissensions qui s'étaient manifestées pendant la guerre. Toute sa vie, il restera viscéralement antifasciste et clairement communiste. En 1947, alors professeur de Lettres près de Casarsa, il entre dans la cellule locale du PC, en devient rapidement le secrétaire, et milite très activement et sans concession. En 1948, dans une période électorale tendue qui verra une violente campagne anti-communiste et la victoire de la Démocratie Chrétienne, il participe à diverses manifestations, ne se laisse décourager par aucune tentative d'intimidation et, en février 1949, il prend part au Congrès de la Fédération communiste de Pordenone puis à Paris au Congrès de la Paix. En septembre 1949, éclate le scandale de Casarsa⁴³¹. Le PCI n'hésite pas à exclure Pasolini pour indignité morale et politique, en identifiant une particularité sexuelle et une position culturelle de classe. *L'Unità* du 29 octobre 1949 commente la nouvelle en ces termes :

Profitons de ces événements qui ont causé cette grave mesure disciplinaire à charge du poète Pasolini pour dénoncer une fois encore l'influence délétère de certaines tendances idéologiques et philosophiques comme celles des Gide, Sartre et autre poètes et gens de lettres tant prônés, qui prennent des airs de progressistes mais qui, en réalité, cumulent les aspects les plus délétères de la dégénérescence bourgeoise.⁴³²

Dès le 31 octobre, il écrit à Ferdinando Mautino, l'un des dirigeants qui ont prononcé son exclusion, une lettre de protestation où, après avoir fait état des terribles conséquences familiales du scandale et dénoncé la « diabolique perfidie démo-chrétienne », il conclut fièrement : « En dépit de vous, je suis et je resterai communiste, au sens le plus véridique du mot »⁴³³. Il perd également son travail et la situation intenable conduira Pasolini à fuir le Frioul

⁴³¹ Voir J. GUIDI, « Janvier 1950 : du Frioul à Rome. La fuite démiurgique de Pier Paolo Pasolini », *op. cit.* « Le soir du 30 septembre 1949, dans le hameau de Ramuscello, à l'occasion d'une fête champêtre, il quitte le lieu du bal en compagnie d'un adolescent qu'il connaît bien et de deux de ses amis, et se perd avec eux dans la nuit. Il n'y a rien là que de très ordinaire, mais, dans les jours qui suivent, à la suite d'une dispute, les langues se délient : les carabinieri, renseignés par des informateurs anonymes, recueillent les dépositions à charge de quelques jeunes garçons et, le 22 octobre, ils engagent contre le poète militant une procédure judiciaire pour corruption de mineurs et pour actes obscènes dans un lieu public. L'incriminé ne se défend que très maladroitement. Les forces de l'ordre informent de la situation le Rectorat et la presse. Désormais, le mal est fait. Le scandale, bien orchestré, éclate. Les faits étaient, en réalité, véniels. Pier Paolo Pasolini sera absous, le 28 décembre 1950, de l'accusation de corruption de mineurs ; et en 1952, après appel, de celle d'actes obscènes en public, pour insuffisance de preuves ».

⁴³² L. BETTI, *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution*, s. l., Seghers, 1979, p. 32. Gide ayant critiqué dans ses *Carnets* le régime communiste effectivement en place à son retour d'URSS, s'était également vu reprocher son homosexualité pourtant notoire et qui n'avait pas semblé rédhibitoire jusque-là.

⁴³³ P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954, con una cronologia della vita e delle opere*, Torino, Einaudi, 1986, p. 368 : « Malgrado voi, resto e resterò comunista, nel senso più autentico di questa parola ».

en compagnie de sa mère en janvier 1950. Lorsque le PCI verra, des années plus tard, quelque intérêt à le réintégrer parmi ses membres, Pasolini refusera.

Son exclusion du Parti n'empêchera pas la presse communiste de le soutenir lors de ses quelque trente-cinq procès tout au long de sa vie, et de lui ouvrir des espaces d'expression très importants. Mais là encore, les relations ne sont pas toujours idylliques. On constate par exemple que Pasolini adhère sans réserve à la ligne éditoriale de *Vie Nuove* dans les premiers temps de leur collaboration, et ses bons rapports avec la revue sont attestés dans de nombreux articles. Ils se dégradent brusquement lorsque Maria Antonietta Macciocchi, alors directrice et qui avait promu la rubrique tenue par Pasolini, quitte *Vie Nuove* le 2 novembre 1961. Elle est d'abord remplacée par Giorgio Cingoli puis à partir de février 1963 par Bracaglia Morante. Maria Antonietta Macciocchi a expliqué sa mise à l'écart par l'hostilité de la rédaction envers Pasolini⁴³⁴. Quoi qu'il en soit, *Vie Nuove* comme *l'Unità* et tous les journaux communistes soutiennent Pasolini sans réserve au moment de l'affaire de *La Ricotta*. A l'inverse, Domenico Bartoli oppose dans *Epoca* Eugenio Montale « discret, pudique, réservé, homme d'une rare cohérence morale et politique », à Pasolini en qui il voit un exhibitionniste, toujours dans l'ostentation et « qui a la manie de crier ce qu'il pense sur tout ». « Heureusement que le magistrat lui met des limites », se réjouit le journaliste. « Les para-communistes sont pires que les communistes », conclut-il⁴³⁵. La presse communiste française, quant à elle, donne très peu d'écho au procès de *La Ricotta*⁴³⁶ et l'image populaire de Pasolini restera longtemps à peu près limitée à celle d'un cinéaste sulfureux et provocateur.

⁴³⁴ Pour la lecture que Pasolini lui-même fait de ce départ, voir P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, op. cit., p. 5. et surtout p. 59 à propos de la polémique au sujet de D'Annunzio.

⁴³⁵ Domenico Bartoli, « gli intellettuali comunisti », *Epoca*, 31.3.1963.

⁴³⁶ Pour le reste de la presse française : *Combat* (3.8.63) titre sur Rosana Schiaffino, vedette de *Rogopag*, sélectionnée pour le premier festival de New York. L'article porte sur la vedette mais ne présente pas le contenu du film ; *Le Monde* du 5 mars 63, publie une brève : « On annonce de Rome que les copies de « *La Ricotta* » le dernier film de Pasolini viennent d'être saisies par ordre des procureurs de Rome et de Milan qui reprochent à l'auteur d'avoir « offensé la religion ». Satire des superproductions bibliques, le film est projeté depuis environ quinze jours en Italie et constitue un des épisodes d'un ouvrage à sketches auquel ont collaboré Rossellini, Godard et Gregoretti. » ; *Libération* du 20.11.63 publie un entrefilet : « Lavons-nous le cerveau = Pogopac (sic) censuré. Après un changement de titre en « lavons-nous le cerveau », le film poursuit sa carrière » ; dans le *Figaro* du 5.12.63, Pierre Montaigne « Lavage de cerveaux » ne dit rien du contenu du film mais ironise « Pasolini n'a pas fini de faire parler de lui, après le remaniement du sketch incriminé, qui ressort sous le titre de *lavons-nous le cerveau*. Pasolini vient d'achever un film explosif : *cent paires de bœufs* panorama de la vie sentimentale italienne commenté par Moravia et Musatti (psy) ».

Pasolini marxiste, avec des réserves

Sans surprise, Pasolini partage avec les marxistes la condamnation du capitalisme et la haine de la bourgeoisie. Son constat sur l'évolution de la société italienne est sans appel. Il suit en cela la prédiction de Marx :

« Le bouleversement continu de la production, le constant ébranlement de tout le système social, l'agitation et l'insécurité perpétuelle distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes. Tous les rapports sociaux, traditionnels, figés... se dissolvent... Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était sacré est profané, et les hommes sont forcés enfin d'envisager leurs conditions d'existence et leurs rapports réciproques avec des yeux désabusés⁴³⁷ ».

Mais sa vision de l'histoire et du rôle que le prolétariat peut y jouer diverge assez profondément de la doxa marxiste.

Pasolini en effet n'attend pas plus de lendemains qui chantent que l'avènement d'une quelconque Jérusalem céleste.

En réalité, le monde ne s'améliore jamais. L'idée de l'amélioration du monde est une de ces idées-alibi qui consolent les consciences malheureuses ou bornées (dans cette classification, j'inclus aussi les communistes lorsqu'ils parlent "d'espérance"). Une des manières d'être utile au monde est donc de dire carrément que le monde ne deviendra jamais meilleur, et que ses améliorations sont métahistoriques : elles surviennent lorsque quelqu'un affirme une chose réelle ou accomplit un acte de courage intellectuel ou civil. C'est seulement une somme (impossible) de ces paroles et de ces actes qui rendrait possible une amélioration concrète du monde. Et ce serait le paradis et la mort⁴³⁸.

Dans une telle perspective, un passage par une dictature du prolétariat en vue de l'avènement de la société sans classe promise, n'aurait guère de sens : une amélioration significative du monde ne peut pas résulter d'une simple inversion des rôles avec éviction de la bourgeoisie au profit d'un prolétariat héroïque et glorieux qui reprendrait le flambeau de l'histoire.

⁴³⁷ Cité par Jean-François Marquet in E. CASTELLI, ISTITUTO DI STUDI FILOSOFICI et CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES HUMANISTES (éd.), *Le sacré : études et recherches. Colloque international sur la thématique de la démythisation*, Paris, Aubier - Montaigne, 1974, p. 123.

⁴³⁸ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 857 et p. 863-64 (Quasi un testamento) : « In realtà, il mondo non migliora mai. L'idea del miglioramento del mondo è una di quelle idee-alibi con cui si consolano le coscienze infelici o le coscienze ottuse (includo in questa classificazione anche i comunisti quando parlano di « speranza »). Dunque, uno dei modi per essere utili al mondo è dire chiaro e tondo che il mondo non migliorerà mai, e che i suoi miglioramenti sono metastorici, avvengono nel momento in cui qualcuno afferma una cosa reale o compie un atto di coraggio intellettuale o civile. Solo una somma (impossibile) di tali parole o tali atti effettuerebbe un miglioramento concreto del mondo. E sarebbe il paradiso e la morte ».

L'attention de Pasolini se porte vers ce qui est à ses yeux véritablement subversif : le sous-prolétariat oublié de tous, des communistes et des capitalistes, comme un résidu non assimilable, réservoir d'une vitalité incontrôlable, irréductiblement irrationnelle, et qu'aucune idéologie ni programme politique ne saurait domestiquer. Il ne reniera jamais cette foi dans le sous-prolétariat même si les chances d'actualisation de son potentiel subversif lui paraîtront de plus en plus faibles. Quoi qu'il en soit, et même s'il restera toute sa vie fidèle à l'engagement communiste de sa jeunesse, l'énergie révolutionnaire réside à ses yeux beaucoup plus dans l'irrationalité dionysiaque de l'Éros et du sacré dont rayonne le sous-prolétariat que dans la rationalité du communisme orthodoxe *a fortiori* stalinien.

Au procès pour *La Ricotta*, le substitut Di Gennaro ne s'y trompe pas. Le signe de croix exécuté par Stracci devant le petit calvaire au bord de la route est bien un scandale, au sens paulinien du terme : un caillou qui fait trébucher. Ce qui paraît inacceptable, c'est l'association du comique « à la Ridolini » (Larry Semon) et d'un geste peut-être mécanique, peut-être sincère, un geste un peu superstitieux. L'accusation voit clair : ce n'est pas pour le Christ, c'est bien pour la religion d'État en tant que reflet et instrument des classes dominantes, que le geste est irrévérencieux. Quoi qu'en dise Pasolini pour sa défense, ce qui se joue n'est pas la manifestation d'un certain pittoresque que la culture dominante pourrait plus ou moins intégrer ou gérer non sans condescendance, mais la persistance d'une conception du monde en opposition aux conceptions du monde dominantes. Pour Gramsci, le catholicisme est en réalité un agglomérat de religions distinctes et contradictoires, qui a fait droit, dès l'acceptation de l'esclavage dans l'Antiquité, à la séparation des classes rurale et citadine. La conception catholique et celle des paysans sont deux composantes culturelles en grande partie non intégrées, les classes populaires offrant là une très forte et très profonde résistance à la culture supérieure. Leur mentalité religieuse n'a pas grand-chose à voir avec l'essence spirituelle du christianisme officiellement reconnu.⁴³⁹

À l'aube de la République : la Démocratie Chrétienne et le rêve d'une nouvelle chrétienté

La situation de la Démocratie Chrétienne est tout autre. Adossée à l'Église, elle bénéficie de ses réseaux, des structures de diffusion que cette dernière a mises en place dans les décennies précédentes, et d'une idéologie éprouvée et ajustée pendant des siècles.

⁴³⁹ C. PRANDI, E. POULAT et M.-L. LETENDRE, « Religion et classes subalternes en Italie: Trente années de recherches italiennes », *Archives de Sciences sociales des Religions*, 1977, p. 93-139, p. 116.

Le parti fut constitué dans la clandestinité à la confluence des groupes issus du populisme de Luigi Sturzo⁴⁴⁰, et du guelfisme de Piero Malvestiti⁴⁴¹, autour d'Alcide De Gasperi qui réunit ces deux générations de militants catholiques à Milan, dans la maison d'Enrico Falck, en août 1942 puis à la fin de septembre la même année⁴⁴². Les principes chrétiens devaient être le fondement du nouvel État et de la nouvelle société.

Les stratégies politiques

La base de son électorat, qui permit à la Démocratie Chrétienne de gagner les élections de 1948 et qui allait lui permettre de dominer le système politique pendant les quarante années à venir, était en grande partie constituée de couches sociales moyennes et paysannes, conservatrices et qui défendaient des valeurs traditionnelles. Une grande partie de son électorat, surtout dans le Sud, n'avait donc pas participé à la bataille pour libérer le pays des Allemands et des fascistes de la République de Salò. L'antifascisme paraissait secondaire au regard de ce qui constituait à leurs yeux la vraie menace : le communisme. Si nombre de ses cadres se recrutent parmi les opposants au régime fasciste notamment dans l'Action Catholique, les démocrates-chrétiens et les modérés étaient très conscients de l'existence, dans l'Italie de l'après-guerre, d'une vaste frange de l'opinion publique apolitique et conservatrice, qui n'avait guère participé à la lutte contre le fascisme. Les gouvernements successifs, parallèlement, ne perdaient aucune occasion de juger certaines affaires relatives à la Résistance qui, *a posteriori*, pouvaient être assimilées à des crimes. Ernesto Galli della Rocca estime qu'il faut également « prendre en compte que, pour des raisons historiques et pour ainsi dire viscérales, la culture politique modérée éprouve des difficultés à saisir l'importance des aspects mythiques de la politique de masse qui, à certains égards, sont proches de la propagande⁴⁴³ ». Mais Pie XII lui, avait très bien saisi ces aspects mythiques de la politique de masse, et la Démocratie Chrétienne ne pouvait pas les ignorer.

Pie XII pensait en effet depuis 1945 que l'Église se trouvait à un seuil : pour lui le temps était venu du combat majeur, apocalyptique, de la civilisation chrétienne contre le Mal incarné par la civilisation communiste auréolée du prestige de la Résistance. L'enjeu du rétablissement d'un régime parlementaire apparaissait vital pour reconstruire une nouvelle chrétienté. Mais les

⁴⁴⁰ H. PORTELLI, « Gramsci et la pensée politique italienne contemporaine », *op. cit.*

⁴⁴¹ Les guelfes étaient partisans de la suprématie du pape sur l'empereur germanique en Italie, et d'un régime démocratique dans les villes italiennes. Au sujet du guelfisme autour de Piero Malvestiti, voir J.-D. DURAND, « Aux origines du succès de la démocratie chrétienne en Italie au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 39, n° 1, 1995, p. 16-19.

⁴⁴² G. VACCA, *Il PCI nell'Italia repubblicana*, *op. cit.*

⁴⁴³ E. GALLI DELLA LOGGIA, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légimité ou légitimation ? », *op. cit.*, p. 72.

catholiques sont loin de constituer un bloc unanime. L'Action Catholique comme la Curie étaient partagées sur l'autonomie ou au contraire le contrôle des laïcs dans l'État démocratique qui se dessinait. La hiérarchie suivait une ligne plutôt juridique susceptible de garantir l'influence catholique dans la société, tandis que les intellectuels plus proches du personnalisme chrétien élaboraient un projet marqué par le refus de l'individualisme, du libéralisme religieux et économique, de la séparation de l'Église et de l'État, et par l'idéal d'une société organisée à partir de la cellule familiale⁴⁴⁴. Pour certains laïcs comme Giorgio La Pira ou Amintore Fanfani, il ne s'agit pas tant de reconnaître la religion catholique comme religion d'État que de placer la personne comme fondement de l'État et d'agir sur l'économie et les problèmes sociaux pour lui assurer un épanouissement heureux.

La Démocratie Chrétienne suivit cette ligne et articula son projet autour de cinq lignes de force : le respect de la personne humaine, la défense de la famille chrétienne, la liberté de l'école, la justice sociale, l'organisation des relations entre l'Église et l'État sur la base du Concordat de 1929 auquel le Vatican accordait une importance vitale. L'Église se mobilisa donc en faveur de la Démocratie Chrétienne qui obtint 35% des voix à l'élection de l'Assemblée Constituante, le 2 juin 1946. La campagne de 1948 revêtit le même ton eschatologique que celle de 1946. Au début de 1945, le Saint-Siège avait condamné l'expérience des catholiques communistes et à l'approche des élections de 1946, les évêques multiplièrent les appels à voter pour les « bons » candidats. Le débat montre que l'on a beaucoup hésité avant d'adopter la doctrine de la Démocratie Chrétienne comme parti unique des catholiques⁴⁴⁵. Ce parti était un parti de masse, ses adhérents passant de 800 000 en 1947 à 1 200 000 en 1952 et 1 800 000 en 1958, pour se stabiliser ensuite autour du million et demi.

La victoire politique de la Démocratie Chrétienne rassura puis exhiba un triomphalisme sans complexe⁴⁴⁶. Les signes de la volonté de reconquérir la société étaient ostentatoires : célébration grandiose de l'année sainte en 1950, béatification de Pie X le pape de l'anti-modernisme en 1951 puis sa canonisation lors de l'année mariale en 1954, pression accrue sur les parlementaires démocrates chrétiens par les Comités civiques regroupant des membres de l'Action Catholique, des Tiers-Ordres, de partis politiques, d'organisations caritatives et de confréries. Tout au long des années 50, l'Église conserva un langage accordé au monde rural dans lequel elle était enracinée, et se montra peu capable de l'adapter à une Italie en pleine révolution industrielle. Elle perdit de sa pertinence rhétorique et de sa crédibilité. En 1960, l'année du scandale de la *Dolce Vita*, la Démocratie Chrétienne qui souhaitait une ouverture à gauche entra dans une phase de tension avec l'Église.

⁴⁴⁴ J.-D. DURAND, « L'Italie », *op. cit.*, p. 375.

⁴⁴⁵ J.-D. DURAND, « Aux origines du succès de la démocratie chrétienne en Italie au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale », *op. cit.*.

⁴⁴⁶ J.-D. DURAND, « L'Italie », *op. cit.*, p. 347-402.

Pie XII restait en effet obnubilé par la menace communiste. C'est en tant qu'hérésie qu'il critiqua le voyage présidentiel à Moscou. Tout comme le Parti Communiste, la Démocratie Chrétienne peinait à prendre la mesure de la mutation en train de s'opérer et la sécularisation accélérée dans les décennies d'après guerre était plus redoutée ou combattue que véritablement pensée. La pression du Vatican et ses actions répressives comme l'excommunication (notamment des communistes) seront finalement contre-productives. Certes, la Démocratie Chrétienne restait majoritaire et l'hégémonie catholique évidente, mais l'accélération de l'industrialisation et l'évolution rapide des valeurs et des modes de vie l'obligèrent à une ouverture à gauche, comme elles obligèrent l'Église à un réel *aggiornamento*. Enfin, en plein Concile, l'élection du Cardinal Montini pour succéder à Jean XXIII en 1963 facilita le rapprochement avec une Démocratie Chrétienne désormais prête à gouverner avec les socialistes. Mgr Montini joua dans cette affaire un rôle majeur : il vit là une double chance, celle de donner au pays une classe dirigeante catholique capable de résister à la « menace rouge », et celle d'ancrer durablement et profondément le catholicisme italien dans l'option démocratique afin d'en empêcher les éventuels retournements autoritaires ⁴⁴⁷.

Dans ce double mouvement d'acculturation à la démocratie, la part due à la Démocratie Chrétienne se révèle donc paradoxale, tant elle se référa peu à l'antifascisme et à la Résistance et parut même dans les années cinquante en combattre le souvenir ⁴⁴⁸.

Le cinéma : protéger les bons sentiments, contrôler la production et la distribution

Après la guerre flotte donc le rêve d'une société catholique et d'un État chrétien, avec une nette préférence pour le système démocratique. L'Église avait conservé ou retrouvé un certain prestige alors que toutes les institutions s'écroulaient et elle paraissait capable de garantir une cohésion sociale pacifique et ordonnée à laquelle tout le monde aspirait. Toute réflexion sur les raisons qui avaient poussé le catholicisme italien à se lier si profondément au fascisme était écartée, ce qui contribua à alimenter le mythe d'un peuple italien massivement étranger aux choix de ce régime.

L'articulation des rapports entre l'art, le politique et le religieux obéit à la logique des Pactes du Latran qui assigne à l'art le rôle de vecteur idéologique et le place donc sous contrôle. Sont créées ou « rénovées » des sociétés de production comme Orbis Film promue par le Centro Cattolico Cinematografico, Universalia Films, Parva Film, ou San Paolo Film. Après 1945,

⁴⁴⁷ J.-D. DURAND, « Aux origines du succès de la démocratie chrétienne en Italie au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale », *op. cit.*

⁴⁴⁸ É. VIAL, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *op. cit.*, p. 80.

l'examen préalable – et préventif – du sujet et la censure avant la réalisation du film sont maintenus, le décret de 1923 reste en vigueur et l'Ufficio centrale per la cinematografia conserve le droit de révision des films. L'Église se montre soucieuse des développements dans la société civile de ferments idéologiques qui pourraient avoir une influence néfaste à l'avenir, et le cinéma en véhicule. La Démocratie Chrétienne se fait le bras armé de cette croisade et la censure qu'elle légitime, visant à la moralisation de la société, repose sur des critères moraux et non esthétiques⁴⁴⁹. En 1948, *M. Verdoux* est ainsi déconseillé à cause du discours de la fin où la source du péché est attribuée à Dieu. Comme il l'avait été en 1936 pour *Les temps modernes*, le jugement est accablant même si la valeur de l'artiste ne fait aucun doute.

Charlot, che ha composto per lo schermo tante figure indimenticabili, non ha saputo dar vita a questo paradossale et mostruoso Monsieur Verdoux.

Charlot, qui a composé à l'écran tant de personnages inoubliables, n'a pas su donner vie à ce paradoxal et monstrueux Monsieur Verdoux.

Nelle ultime parole che Monsieur Verdoux rivolge ai suoi giudici, è racchiusa la tesi del lavoro di fronte ai delitti commessi nelle guerre e colle guerre, i più neri crimini individuali appaiono perdonabili. Nel colloquio col sacerdote Verdoux sofistica sul peccato e sembra attribuine l'origine al Cielo. C'è qui qualcosa di peggio di un rinnegamento della morale cristiana. Sconsigliamo ad ogni specie di pubblico la visione di questo film, che appare moralmente pericoloso⁴⁵⁰.

Les dernières paroles que Monsieur Verdoux adresse à ses juges, contiennent la thèse du travail comme réponse aux délits commis pendant les guerres, et avec les guerres les crimes individuels les plus noirs paraissent pardonnables. Dans le dialogue avec le prêtre, Verdoux ratiocine sur le péché dont il semble attribuer l'origine au Ciel. Il y a là quelque chose de pire qu'un reniement de la morale chrétienne. Nous déconseillons à tout public la vision de ce film qui paraît moralement dangereux.

En 1952, Giulio Andreotti, sous-secrétaire d'État à la Présidence du Conseil, notamment chargé des spectacles de 1947 à 1953, écrit dans un article resté célèbre : « Si, à travers le monde, on finit par croire, bien à tort, que l'Italie d' *Umberto D.* est l'Italie du milieu du XXe siècle, alors De Sica aura rendu un bien mauvais service à sa patrie... Nous demandons à De Sica de ne jamais perdre de vue le fait qu'il doit, au minimum, viser un optimisme sain et constructif susceptible d'aider l'humanité à progresser »⁴⁵¹. Outre l'obscénité ou l'immoralité, le reproche de simple pessimisme est très fréquent, au motif qu'il n'aide pas les gens. Les autorités, implicitement ou explicitement, demandent à l'homme de culture d'être « conscient de ses responsabilités » : il ne peut se borner à « décrire les vices et les misères d'un système et d'une génération », mais on attend de lui qu'il aide à les dépasser⁴⁵². La pression est parfois subtile mais évidente. Tout portrait trop négatif de la société italienne ou plus largement du monde, qui pourrait démoraliser ou même donner à la jeunesse une « leçon de mal », de malfaisance, est considéré comme « nuisible » voire relevant du « maléfice »⁴⁵³. L'enjeu

⁴⁴⁹ R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo, op. cit.*, t. 2, p. 90.

⁴⁵⁰ Anon., *Segnalazioni Cinematografiche*, XXIII, 1948, p. 77.

⁴⁵¹ in *Libertas*, 24 février 1952.

⁴⁵² « ci sembra che il ruolo mondiale dal nostro regista meritatamente acquistato dia a noi il diritto di richiederlo e a lui il dovere di perseguirlo » cf. G.A., « piaghe sociali e necessita di redenzione », *Libertas*, 28 février 1952.

⁴⁵³ A. BALDI, *Schermi proibiti, op. cit.*

politique est transparent : si la crainte vis-à-vis de la délinquance juvénile de la fin des années 1950 est rapidement étouffée⁴⁵⁴ et si l'image d'une jeunesse désormais « intégrée » dans cette nouvelle société de consommation italienne commence à se répandre, les démentis ne tardent pas à arriver. Les mécontentements sont de plus en plus difficiles à étouffer, et la vague de manifestations de juillet 1960 contre le gouvernement Tambroni, puis, deux ans plus tard à Turin, la grève massive des ouvriers de la Fiat rassurent d'autant moins que les protagonistes sont inattendus et que le mouvement syndical peine à comprendre : il s'agit de jeunes immigrés du Sud de l'Italie, qui ont éprouvé à la fois la dureté de la vie en entreprise et l'hostilité d'une ville qui n'est pas la leur. Les réactions défensives et conservatrices traversent toute la société.

Entre début 1947 et avril 1962, 35000 films – longs et courts métrages, films publicitaires, cinéjournaux... – sont ainsi examinés, 1569 révisés et on peut légitimement se demander avec Alfredo Baldi si la censure à l'ère de la Démocratie Chrétienne n'a pas été finalement plus sévère que sous le fascisme⁴⁵⁵. *Le Septième sceau* de Bergman (1959) se voit ainsi amputé d'une scène de procession dans laquelle, à la fin du long cortège suivant la croix, apparaissent des mendiants, des nains, des femmes hystériques. Et les exemples sont légion. Les années 1960 ne verront pas grande accalmie. Les polémiques autour de *La Dolce Vita* et *Rocco et ses frères* sont emblématiques. La presse dénonce en particulier le zèle du procureur général Pietro Trombi. « Autant ne plus aller voir que Disney » s'écrie Mino Monicelli⁴⁵⁶. Même le catholique *Cineforum* s'élève contre une censure de « pharisiens hypocrites ». Il arrive du reste que des curés de paroisse dépassent les exigences des autorités : un certain Don Giovenanza a voulu interdire la projection d'un film sur le rock dans sa paroisse pendant le carême alors que le Centro Cattolico Cinematografico l'avait déclaré visible⁴⁵⁷.

Le travail de la censure est extrêmement minutieux. Elle retire 28,5 m à la pellicule d'*Accattone*, en six coupures : 1. Gennarino et Maddalena se dirigent vers la grotte (1,5 m) ; 2. fouille en règle dans le sac de Maddalena (11 m) ; 3. Gennarino et Maddalena reviennent de la grotte (4 m) ; 4. Accattone à Stella : « même ma mère le ferait pour moi ! » (1 m) ; 5. Scucchia, Amore, Accattone et ses amis attablés à l'auberge : Amore « mais qui sont ces types ? tiens ! à la face de tous les hommes ! (touchant le collier et les autres bijoux qu'il porte) regarde ce collier, ces boucles d'oreilles, regarde, regarde cette tenue, regarde ces chaussures, trois sacs et demi ! » (5 m) ; 6. Rêve d'Accattone : le prêtre pleure à son enterrement (6 m)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ L'accueil des *Ragazzi di vita* en 1955 puis de l'adaptation cinématographique par Mauro Bolognini en 1959 sous le titre de *La notte brava* (Pasolini est coscénariste) reflète ce malaise et la volonté de dissimuler les problèmes.

⁴⁵⁵ A. BALDI, *Schermi proibiti*, op. cit.

⁴⁵⁶ « La settimana dell'effetto notte », di Mino Monicelli, in *l'Europeo*, 6 novembre 1960, L'article porte sur Trombi et *l'Avventura*., cité dans T. SANGUINETTI, *Italia taglia*, op. cit.

⁴⁵⁷ Paolo PERNICI « Questo film non s'ha da vedere. La storia di Don Giovenanza », in *L'Espresso*, 7.4.1957.

⁴⁵⁸ T. SANGUINETTI, *Italia taglia*, op. cit.

A partir de 1962, la censure ne s'applique plus que si un film est jugé offensant pour les « bonnes mœurs », notion pour le moins élastique. Quatorze membres siègent dans la commission de première instance. Sont systématiquement coupées les scènes de violence, macabres, tout exemple de langage obscène, tout manque de respect envers la religion. Un des premiers films censurés par la nouvelle loi est *Jules et Jim* parce qu'il traite d'une relation extra-conjugale et fait donc outrage aux bonnes mœurs. Et au procès de *La Ricotta*, la Cour ne doute pas de l'efficacité du cinéma à modeler l'opinion ou à pervertir les esprits.

E' un fatto che il cinema è stato il mezzo scelto da Pasolini per manifestare il proprio pensiero, per diffondere le proprie istanze e tutti sanno che il cinema è un mezzo efficacissimo di comunicazione di massa. Ora, con la sua opera, Pasolini non si rivolge soltanto ad una élite di intellettuali, perché, nella loro sufficienza, traggono da essa motivo per disquisire e sofisticare su cose e sentimenti sacri, di cui magari, nella loro evoluta incredulità, hanno maturato il superamento. E neppure l'opera di Pasolini è destinata soltanto alla meditazione di chi, con la propria cultura e la propria educazione religiosa, non si sente affatto scalfito nella sua fede ragionata, dalla grossolana aggressione ai propri sentimenti religiosi.

L'opera di Pasolini è destinata a tutti e cioè anche alla massa compatta del popolo italiano, ancora sana e gelosa del proprio patrimonio spirituale, ma appunto per questo meno difesa e più soggetta a subire gli attacchi ideologici di chi, con disinvoltura ed abilità, riesca a mettere in ridicolo e a immiserire le componenti essenziali della sua credenza.

Le fait est que Pasolini a choisi le cinéma pour exprimer sa pensée, pour diffuser ses exigences et chacun sait que le cinéma est un moyen de communication de masse très efficace. Or, à travers son œuvre, Pasolini ne s'adresse pas seulement à une élite d'intellectuels qui, dans leur suffisance, en tirent motif pour se perdre en vains discours et ergoter sur des choses et des sentiments sacrés dont, dans leur incrédulité, ils ont mûrement élaboré le dépassement. L'œuvre de Pasolini n'est pas non plus réservée à la méditation de ceux qui, grâce à leur culture et à leur éducation religieuse, ne se sentent nullement atteints dans leur foi par la grossière agression de leur sentiment religieux.

L'œuvre de Pasolini est destinée à tous donc elle est aussi destinée à la masse compacte du peuple italien, encore intacte et jalouse de son patrimoine spirituel propre, mais justement pour cette raison, moins protégée et plus vulnérable aux attaques idéologiques de ceux qui, de façon désinvolte et habile, réussiraient à ridiculiser et appauvrir les éléments essentiels de sa croyance.

Astuce politique et hypocrisie culminent dans le décret d'application de la loi Décret du Président de la République du 11 novembre 1963 : « si des films ne constituent pas un outrage aux bonnes mœurs au sens de l'article 6 de la loi mais contiennent des scènes érotiques ou violentes envers les hommes ou les animaux, des coups ou des gestes vulgaires, montrent l'usage de stupéfiants, s'ils induisent des comportements amoraux, fomentent la haine ou la vengeance, présentent le crime ou le suicide de telle manière qu'ils y incitent, ils peuvent faire l'objet de censure ».

Pour *La Rabbia*, le producteur Gastone Ferranti anticipa en quelque sorte la censure. Trouvant le film trop marqué à gauche, il demanda à Pasolini de le réduire de moitié et fit réaliser par Giovannino Guareschi une deuxième partie censée effectuer un rééquilibrage idéologique⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ A partir des notes et des archives du ciné-journal utilisées par Pasolini, Giuseppe Bertolucci a entrepris une reconstitution du montage initial, édité en DVD par la Cineteca di Bologna en 2008.

La rivalité quant à la « fabrication du nouvel Italien » sur laquelle s'interrogeait un journaliste attentif comme Giorgio Bocca⁴⁶⁰ s'est déplacée : la consommation et les médias y contribuent aussi car ils interviennent sur un terrain auparavant entièrement ou en partie occupé par des acteurs publics ou institutionnels à savoir d'un côté l'État et de l'autre les grandes sphères culturelles principalement l'Église catholique et le Parti Communiste⁴⁶¹.

Cette censure fait naturellement l'objet de débats houleux. Pour certains, la censure est « souple » et sert d'alibi aux réalisateurs qui s'en plaignent⁴⁶². D'autres sont moins caricaturaux. En 1953, *Cinema Nuovo* estime que grâce à l'action de l'État, le cinéma s'est déjà moralisé : la production est « bonne », c'est-à-dire que les réalisateurs « mauvais » sont réfrénés ou écartés, et les organisations catholiques apportent une aide concrète à la diffusion dans les salles paroissiales. La position paternaliste incarnée par Giulio Andreotti trouve sa justification dans la faiblesse de la tradition catholique récente :

Il nous semble en somme que les positions de M. Andreotti sont vraiment issues de la déficience de la tradition catholique la plus récente, apologétique, conformiste, édifiante, mais incapable de s'insérer profondément, même à travers l'art et la grande culture, dans les grands mouvements historiques qu'elle s'efforce de contenir en assumant la position substantiellement passive d'un organisme puissant mais terriblement vieilli⁴⁶³.

L'article poursuit : « Giulio Andreotti prédit la formation d'artistes catholiques. Il n'est pas difficile de prévoir que l'apologie, le conformisme et le paternalisme ne produiront aucun véritable artiste quel que soit son camp. »

Quant aux artistes, ils ne cessent, dans leur immense majorité, de clamer comme Fellini que le public est parfaitement capable d'exercer seul un discernement moral et que la censure est non seulement contraire à l'esprit de la Constitution mais superflue et très dommageable⁴⁶⁴. Pasolini est moins optimiste quant au discernement populaire, et il recentre surtout la question sur son véritable enjeu : politique.

⁴⁶⁰ L'enquête « La fabbrica del nuovo italiano », en plusieurs épisodes, est publiée dans le quotidien *Il Giorno* en septembre 1963.

⁴⁶¹ G. CRAINZ, « Les transformations de la société italienne », *op. cit.*

⁴⁶² *Il borghese*, 21 juillet 1960, « le cosce del neorealismo », di Claudio Quarantotto.

⁴⁶³ « Paternalismo e censura », *Cinema Nuovo*, n. 4 : « ci sembra, insomma, che le posizioni dell'on. Andreotti nascano proprio dalle deficienze dell'ultima tradizione cattolica, apologetica, conformista, edificante, ma incapace di inserirsi profondamente, anche attraverso l'arte e la cultura, nei grandi moti storici, che si industria soltanto di arginare, assumendo la posizione sostanzialmente passiva propria di un organismo potente, ma tremendamente invecchiato ».

⁴⁶⁴ T. SANGUINETTI, *Italia taglia*, *op. cit.*

Pasolini : un christianisme paradoxal

La religiosité est la tension spirituelle de l'homme vers ses idéaux, certainement pas le conformisme religieux ou le dogmatisme. La religion est pour moi une pulsion irrationnelle (un impulso), une tension religieuse que je porte dans mon espérance laïque, dans mes convictions aconfessionnelles. Ceci étant, je considère la religion chrétienne comme la plus élevée de toutes, dont la civilisation chrétienne ne peut pas se séparer.⁴⁶⁵

Virgilio Fantuzzi, jésuite, critique de la revue *Civiltà Cattolica*, a enseigné l'analyse du langage cinématographique à la Grégorienne. En 1964, jeune prêtre récemment ordonné, il assiste à une projection privée du *Vangelo* organisée pour les ecclésiastiques et le film le bouleverse. Intrigué et troublé par la déclaration d'athéisme de Pasolini en marge du festival de Venise, il décide de le rencontrer et ils deviennent amis⁴⁶⁶.

Dans son entretien à Michel-M. Campbell comme à de multiples reprises, Pasolini affirme la possibilité d'une religion authentique. Certes, quand on lui demande en quoi elle consisterait, il esquivait systématiquement, mais ses prises de positions sont par ailleurs suffisamment cohérentes et explicites pour que l'on puisse en dégager les grandes lignes, et ces grandes lignes sont directement tracées par le christianisme sinon comme foi, du moins comme culture.

La figure du Christ

Concernant la question centrale du rapport à la mort, Pasolini comme De Martino considère que le christianisme a une avance historique sur le marxisme et sur les autres religions :

Quand « l'histoire sainte » d'Israël trouve son couronnement avec l'Incarnation, un nouveau grand événement irréversible s'implante dans le cœur de l'histoire humaine : le devenir de cette histoire n'était plus le pacte d'alliance de Dieu avec un peuple particulier

⁴⁶⁵ 28.3.63 *Corriere lombardo* « Pasolini : manderò i nemici all'inferno » intervista d'Arpe con PPP ». Position réaffirmée notamment en 1970, dans les entretiens avec Jean Duflot.

⁴⁶⁶ Voir *Pasolini face à l'église*, Nicolas Ripoché, Alleron films et Carlotta films, 2003 (entretien avec Julien Navarro publié comme supplément au DVD *Il Vangelo*, Carlotta Film, 2013).

et l'attente dramatique du jour de Yahvé, mais l'assomption de la mort et de la libération accomplies par l'homme-Dieu, le Christ, pour tous les peuples de la terre⁴⁶⁷.

À la distanciation, que ce soit par la réitération païenne de son origine métahistorique ou par l'attente juive de son terme, s'ajoute à présent la distanciation par un événement central, qui a infléchi le cours de l'histoire : un événement qui donne le salut et inaugure le Règne qui a rendu la mort apparente jusqu'à la seconde parousie, qui sera définitive. Ainsi compris et situé, le Christ est donc très logiquement une figure centrale dans l'œuvre de Pasolini sans que ce dernier ait besoin pour autant de se dire chrétien autrement que de culture, comme Italien, ni encore moins d'affirmer que Jésus est le fils de Dieu⁴⁶⁸. Cette réflexion est d'autant plus intéressante qu'elle correspond à un très ancien débat théologique réactivé depuis le début du XXe siècle, sur la place de l'incarnation du Christ dans l'économie du salut, c'est à dire par rapport à la création et à la fin des temps. De même l'historicité de ces événements n'est pas équivalente.

Son cinéma effectue une distanciation secondaire appelée à renouveler celle de la mort du Christ comme événement central qui a rendu la mort apparente. Dans ce sens, il suit le Christ en tant qu'homme divin (et non fils de Dieu), homme en qui s'accomplit parfaitement l'humanité, du fait de ce rapport non mythique à la mort. La figure de Jésus exerce donc sur Pasolini une attraction déchirante : d'un côté le rejet de toute intégration dans un système dogmatique théologique d'une église, mais en même temps la récupération d'un linceul moral même averti de la difficulté d'une telle entreprise. A propos du *Vangelo*, Pasolini nie clairement toute croyance en la divinité de Jésus-Christ, tout en le présentant comme l'accomplissement de l'humain presque au sens de l'idéalisme hégélien⁴⁶⁹.

Le dialogue avec Sartre relaté par Maria Macciocchi (« Je cherche le Christ parmi les poètes ») explicite la portée politique de cette anthropologie. La mort triomphe des ruses de l'instinct, et le sort du prolétariat peut être associé à celui de Jésus, mais sur un plan politique et non émotionnel ou affectif. Ce n'est pas l'émotion ressentie qui se communique, c'est un véritable prolongement au sens paulinien du terme, qui se manifeste :

« le rapport historique entre le Christ et le prolétariat existe, il n'aurait rien fait s'il n'avait pas été suivi par les prolétaires⁴⁷⁰. »

⁴⁶⁷ E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale : dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin, Bollati Boringhieri, 2000, p. 288.

⁴⁶⁸ *Id.*, p. 288.

⁴⁶⁹ Remo Cacitti, « atei in questo mondo ». Appunti per una ricerca sul radicalismo evangelico nell'opera di Pier Paolo Pasolini, in A. FELICE et G.P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro : [atti di un Convegno tenutosi a Casarsa della Delizia, 18-19 novembre 2011 e a Bologna, 21-22 novembre 2011]*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 63-84

⁴⁷⁰ « il rapporto storico tra Cristo e il proletariato esiste, egli non avrebbe fatto nulla se non fosse stato seguito dai proletari », in « Cristo e il marxismo Sartre : Maria Macciocchi » *l'Unità* 22. 12. 64.

On pense à Engels « sur les débuts du christianisme » pour qui « ce n'est pas la foi en la résurrection qui a créé la première communauté chrétienne et lui a donné sa force, mais au contraire la force vitale de la communauté a créé la foi en la survivance de son Messie ». Les premières communautés chrétiennes sont en lutte contre l'esclavagisme ou tout simplement contre l'oppression de leur temps. De même pour Pasolini, le Christ est métaphore du radicalisme et du mythe d'une protestation⁴⁷¹. Dans *le Testament Coran*, écrit entre 1947 et 1952, Pasolini montre le jeune Partisan christique capturé et pendu par les nazis qui, en mourant, salue le courage, la douleur et l'innocence des pauvres :

Au milieu de la place, dans une mare
De sang gelé il y avait un mort.
Dans le village désert comme une mer,
Quatre Allemands se sont saisis de moi
Et, hurlant, rageurs, ils m'ont fait monter
Dans un camion garé dans l'ombre.
Trois jours plus tard,
Ils m'ont pendu au mûrier du bistrot.

Je laisse en héritage mon image
A la conscience des riches.
Des yeux vides, des vêtements qui empestent
De mes sueurs grossières.
Face aux Allemands je n'ai pas eu peur
De perdre ma jeunesse.
Vive le courage, la douleur
Et l'innocence des pauvres !⁴⁷²

Le Christ de Pasolini est violent, sa rage est intellectuelle, sociale et politique, elle génère tristesse et solitude. Certes son Christ annonce la Bonne Nouvelle mais il est surtout en lutte contre les Pharisiens, d'où le choix de tourner *l'Évangile selon Matthieu* où cette dimension polémique du message est plus manifeste que chez les autres synoptiques. Pasolini explique dans un article de mars 1943 paru dans *Il Giorno* qu'il a choisi cette figure de la violence de résistance du Christ, en contradiction radicale avec la vie moderne, contre la figure que l'Église a rendue réutilisable par le pouvoir répressif de l'État⁴⁷³. Giuseppe Conti-Calabrese quant à lui, souligne que l'ambiguïté de Pasolini se trouve déjà dans une sorte de schizophrénie

⁴⁷¹ Remo Cacitti, « atei in questo mondo ». Appunti per una ricerca sul radicalismo evangelico nell'opera di Pier Paolo Pasolini, in A. FELICE et G.P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, op. cit., p. 63-84.

⁴⁷² P.P. PASOLINI, *La nouvelle jeunesse: poèmes frioulans, 1941-1974*, P. Di Meo (trad.), Paris, Gallimard, 2003, p. 139-140.

⁴⁷³ Remo Cacitti, « atei in questo mondo ». Appunti per una ricerca sul radicalismo evangelico nell'opera di Pier Paolo Pasolini, in A. FELICE et G.P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, op. cit., p. 63-84.

du Christ à la fois fondateur d'une église forte et oppressive et homme faible tourmenté⁴⁷⁴. Dans *le Rossignol de la Religion Catholique* enfin, Pasolini présente l'exposition du Christ en croix comme doublement scandaleuse : barbarie monstrueuse de l'acte, et fascination honteuse de l'image qui suscitent ce poème magnifique⁴⁷⁵.

Pourquoi le Christ fut –il EXPOSÉ en Croix ?
Oh ébranlement du cœur devant le corps
Nu du jeune homme... atroce
Offense à sa pudeur crue...
Le soleil et les regards ! La voix
Extrême demanda pardon à Dieu
Avec un sanglot de honte
Rouge dans le ciel muet,
Entre ses pupilles fraîches et ennuyées :
Mort, sexe et pilori.

Il faut s'exposer (est-ce l'enseignement
du pauvre Christ cloué ?)
la clarté du jour est digne
de tout mépris, de tout péché,
de toute passion si nue soit-elle...
(est-ce là ce que veut dire le Crucifié ?
sacrifier chaque jour au pardon
se pencher naïf sur l'abîme ?)

Nous resterons offerts sur la croix,
Au pilori, entre les pupilles
Limpides de joie féroce,
Découvrant à l'ironie les gouttes
Du sang de la poitrine aux genoux,
Doux, ridicules, tremblant
D'intelligence et de passion dans le jeu
Du cœur brûlant de son feu,
Pour témoigner du scandale.

La Ricotta n'offre pas de vision spectaculaire de la mort de Stracci et éloigne toute tentation de complaisance sado-masochiste ou doloriste. La souffrance de Stracci n'a pas de valeur en soi, elle n'est pas rédemptrice en tant que telle, elle est pur scandale. Valérie Paulus quant à elle voit dans *Profezia (1965)* l'expression de « l'espoir de rédemption » de cette humanité « indisponible au sacré par le Tiers Monde et le Sous-prolétariat urbain ou rural érigés

⁴⁷⁴ « Paul de Tarse » in G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milan, Jaca Book, 1994; Remo Cacitti, « ateï in questo mondo ». Appunti per una ricerca sul radicalismo evangelico nell'opera di Pier Paolo Pasolini, in A. FELICE et G.P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, op. cit., p. 63-84.

⁴⁷⁵ « La crucifixion » in P.P. PASOLINI, *Poésies : 1943-1970*, op. cit., p. 90-91.

en acteurs potentiels de la répétition du sacrifice du Christ »⁴⁷⁶. Elle souligne que cette vision ne fut partagée ni par l'Église ni par la gauche : la réaction de Sartre à l'accueil du *Vangelo* est représentative du refus de percevoir l'identité du martyr déjà révélée par *La Ricotta* et qui paralyse la gauche française⁴⁷⁷.

La religion instituée

Le Christ des abysses

Pour un drapeau rouge trahi,
Une image de Dieu retrouvée.

Mais l'obscurité de la conscience
Ne réclame pas Dieu, seulement des statues.

La terrible force des Phariséens
Est de ne pas craindre le banal et le ridicule.

C'est avec une émouvante honnêteté
Qu'ils accomplissent leur rituel⁴⁷⁸.

L'explication par le tempérament provocateur ou le masochisme de Pasolini ne rendent pas bien compte de la complexité de sa position vis-à-vis de la religion. Il assume pleinement l'héritage culturel chrétien qu'il partage avec quasiment tous les Italiens, mais il paraît indéniable que son intérêt déborde le simple souci de conserver un patrimoine plus ou moins momifié : il suit de près les actualités de l'Église catholique et se montre affecté par ses évolutions, qui le réjouissent ou le désolent mais paraissent toujours le concerner peu ou prou. Il le confirme lui-même très régulièrement et toute son œuvre l'atteste, depuis les poèmes frioulans jusqu'au Saint Paul publié après sa mort mais dont il présente le projet dans une interview de 1972 en des termes qui expriment tout sauf l'indifférence envers les questions théologiques et ecclésiologiques.

Nous sortons d'une période où la religion semblait connaître une renaissance et redevenir un fait central du vécu social et religieux en Italie. C'était le temps de Jean XXIII où la religion, l'Église ont franchi deux ou trois siècles en deux ou trois ans. Mais, à la mort de Jean XXIII, tout ce qui avait repris vie s'est dégonflé et on se trouve en face d'un vide. Si l'on peut s'exprimer ainsi, l'esprit révolutionnaire qui habitait Jean XXIII est devenu formel et, comme dirait un communiste, il est devenu réformiste, sans grand intérêt pour le

⁴⁷⁶ V. PAULUS, « Marxisme, christianisme, humanisme : l'utopie hérétique de Pasolini », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 82, n° 3, 2004, p. 775-784.

⁴⁷⁷ Voir « Cristo e il marxismo » de Maria A. Macciocchi, in *L'Unità* 22.12.1964.

⁴⁷⁸ P.P. PASOLINI, *La rage*, P. Atzei et B. Casas (trad.), Caen, Nous, 2014, n. 8, p. 33.

pays ou les individus. Tellement que, pour de vrais religieux, le Père Balducci, par exemple, il s'agit maintenant de voir la crise en termes d'une remise en cause de l'existence même de l'Église. Il ne s'agit plus de porter l'Église en avant, de lui faire partager l'expérience acquise par les hommes de ces derniers siècles ; de lui faire accepter le libéralisme ou même le communisme. Pourquoi pas ? après tout, il y a des phrases de Paul VI qui semblent tirées de textes marxistes. Il ne s'agit plus d'*aggiornamento*, de moderniser, de réformer mais de vivre l'Église en crise. C'est pourquoi, j'ai l'idée de faire un film sur saint Paul, mais un saint Paul qui vivra dans le monde contemporain. A la place de la Rome antique, ce sera New York et l'impérialisme américain qui répondra à l'impérialisme romain ; à la place de Rome, centre de la culture traditionnelle, ce sera Paris ; à la place d'Athènes sceptique, cynique, ce sera la Rome d'aujourd'hui. Cependant, la vie de saint Paul restera authentique, ce sera celle que l'on trouve dans ses écrits, je n'ajouterai aucune parole de mon cru. Les dialogues seront tirés des épîtres et j'entends bien être fidèle au texte. Quel sera le sens de ce film ? Avant tout ce sera l'expression de la césure — une césure sans doute exagérée pour le besoin du film — entre le Paul saint, le Paul mystique et le Paul prêtre, clérical. Cette position m'amènera, à la fin, à demander s'il est juste, utile et nécessaire existentiellement que l'Église ait été fondée et si les paroles du Christ n'auraient pas dû se répandre librement, hors des cadres, des cléricatures, et des dogmes. Par ce film, je montrerai que, d'après moi, à l'heure actuelle, c'est l'existence même de l'Église qui est en cause⁴⁷⁹.

Il n'est pas sûr que les distinctions comme celle qu'il introduit entre Paul mystique et Paul clérical, entre foi et religion instituée – souvent soulignée dans les années 1960 –, entre christianisme et Église catholique, voire entre Christ et christianisme, permettent autre chose que de déplacer les contradictions. Sa position est plus subtile et complexe. Pour ne prendre que la période autour de *La Ricotta*, Pasolini explique fin 1963 dans « Je cherche le Christ parmi les poètes ⁴⁸⁰ » qu'on ne saurait déceler une ligne logique qui conduirait d'*Accattone*, à *Bestemmia* (blasphème) en passant par *La Ricotta*, *il Vangelo*, et *Cento paia di buoi*, bien que ces œuvres soient presque toutes contemporaines. Après avoir déclaré son amour pour l'Évangile, il souligne que la religion est une composante de toute sa production – même si au procès pour *La Ricotta*, il essaie plutôt d'en présenter la place comme secondaire, *cornice*, (cadre) de l'histoire – rappelant que *Le Rossignol de l'église catholique* (1958) et *La Religion de mon temps* (1961) traitent de questions explicitement religieuses. A propos de son projet de tourner un Évangile, il justifie le choix de celui de Matthieu par le fait que le récit est « plus épique, plus archaïque, plus proche de la mentalité hébraïque ». Il ajoute que c'est « le moins cosmopolite, et donc le plus épique. C'est ce qui a frappé le plus mon imagination de réalisateur ». Il donne ensuite des précisions sur la Pro Civitate Christiana, ses rapports avec certains de ses membres, ses points de divergence, de leur collaboration sur le scénario du

⁴⁷⁹ L. BONNEVILLE, « Pier Paolo Pasolini et la religion », *op. cit.*

⁴⁸⁰ « Cerco il Cristo fra i poeti », interview parue in *Italia Notizie*, n.18, du 20 novembre 63, repris dans P.P. PASOLINI, *Per il cinema, op. cit.*, tome 2, p. 2839-2843.

Vangelo et évoque enfin la direction donnée à l'Église par Jean XXIII et la contribution qu'un film peut apporter dans le débat de l'Église.

Le scénario du *Vangelo* a en effet été écrit très vite, comme « simple transcription visuelle de l'évangile », en collaboration avec la Pro Civitate Christiana qui a précisé certains détails exégétiques. Et effectivement, la remarque relative à la volonté du rédacteur mathéen de souligner la réalisation des prophéties de l'Ancien Testament atteste d'une vraie connaissance non seulement biblique mais exégétique.

A cette familiarité s'ajoute une sensibilité au sort des pauvres et des opprimés qui n'est pas sans évoquer « l'option préférentielle pour les pauvres » de Vatican II. Cette proximité maintes fois relevée finira par donner lieu à un malentendu que Pasolini lèvera sans ambiguïté dans les entretiens qu'il accordera à Jean Dufлот en 1970. Il rappelle d'abord qu'il n'a pas reçu de formation religieuse, qu'il n'a pas eu d'éducation catholique ni subi de pression religieuse dans son enfance, que son père ne croyait pas en Dieu et n'allait à la messe le dimanche que par respect d'une institution garante de l'ordre établi.

Je n'aime pas le catholicisme, en tant qu'institution, non pas par athéisme militant, mais parce que ma religion, ou plutôt mon esprit religieux – et c'est autre chose qu'une appartenance par le baptême – s'en offusque. Reste ce crypto-christianisme dont les plus agressifs me stigmatisent comme d'une tare honteuse. Dirais-je pour leur répondre, qu'il est difficile pour un occidental de ne pas être christianisé, à défaut d'être chrétien croyant. A plus forte raison pour un Italien.⁴⁸¹

Quant à la vision religieuse que nous pouvons avoir du monde – vous comme moi – elle se passe de l'idéalisme chrétien. J'incline à un certain mysticisme, à une contemplation mystique du monde, c'est entendu. Mais c'est par une sorte de vénération qui me vient de l'enfance, d'irrésistible besoin d'admirer les hommes et la nature, de reconnaître la profondeur là où d'autres n'aperçoivent que l'apparence inanimée, mécanique, des choses.⁴⁸²

Si cette vision du monde est « religieuse », Pasolini s'est toujours dit athée, et déclare à plusieurs reprises, notamment à l'occasion du tournage du *Vangelo*, qu'il ne croit pas à la divinité du Christ.

Je suis parti de cette réflexion fondamentale que je crois juste : l'histoire du Christ est faite de deux mille ans d'interprétation chrétienne. Entre la réalité historique et moi, l'épaisseur du mythe s'est créée. De là le caractère composite de la reconstitution, l'amalgame des références culturelles et plastiques, la transposition...⁴⁸³

[...]

⁴⁸¹ J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1970, p. 24-28.

⁴⁸² *Id.*, p. 26.

⁴⁸³ *Id.*, p. 27.

La réalité « subjective » du miracle existe. Elle existe pour les paysans du *Mezzogiorno* italien, comme elle existait pour ceux de Palestine. Le miracle, c'est l'explication innocente et naïve du mystère qui habite l'homme, du pouvoir qui se dissimule en lui.⁴⁸⁴

[...]

En tout cas, j'ai délibérément pris une distance technique avec leur réalité, pour bien faire sentir qu'ils appartiennent réellement à une mentalité, à une culture qui n'est plus tout à fait la nôtre.⁴⁸⁵

Pour autant, Pasolini est très clair : il ne croit pas à la divinité du Christ et, n'étant pas croyant, ne peut restituer la signification rédemptrice de la Passion et doit se limiter à une transcription littérale du texte. En 1970, il déclare à Jean Duflot qu'il veut mettre en scène un récit auquel il ne croit pas et le raconte donc au discours indirect libre, celui d'un croyant. C'est ce discours indirect libre qui est cause de la contamination stylistique, du *magma* en question⁴⁸⁶.

Lors du procès pour *La Ricotta*, les avocats de la défense souligneront dans leur mémoire présenté en première instance la réplique du réalisateur joué par Orson Welles qui, à cet instant, se fait le porte-parole de Pasolini :

L'espressione ironica che fa Welles alla fine della sua frase sul proprio cattolicesimo, è rivolta al giornalista (contro cui subito dopo l'ironia irromperà) quasi gli dicesse: "è inutile che faccia a te queste delicate confessioni, tanto tu non capisci nulla".⁴⁸⁷

L'expression ironique de Welles à la fin de sa réponse sur son propre catholicisme s'adresse au journaliste (qui très vite, va être victime de cette ironie) comme s'il lui disait : « il est inutile que je te fasse ces confessions délicates, de toute façon tu ne comprends rien ».

Mais des confessions délicates, Pasolini en fait, indirectement. Avec beaucoup de finesse, Tomaso Subini voit dans cette scène une personnalisation du rite catholique de la confession : à travers Orson Welles, Pasolini confesse ses fautes de réalisateur⁴⁸⁸. Orson Welles fait preuve de l'excès d'esthétisme qui guette toujours la recherche stylistique de Pasolini, l'exploitation du sous-prolétariat comme élément narratif majeur a également fait la fortune de ses romans et de ses deux premiers films, et enfin Orson Welles comme Pasolini a pactisé avec le capital et l'industrie culturelle puisqu'il fait remarquer au journaliste minable qui vient l'interviewer que son producteur est aussi le propriétaire du journal qui l'emploie.

⁴⁸⁴ *Id.*, p. 28.

⁴⁸⁵ *Id.*, p. 28.

⁴⁸⁶ J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸⁷ Mémoire de la défense en première instance, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁸⁸ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, *op. cit.*, p. 183-184.

Pasolini et l'Église : Jean XXIII, Don Milani, la *Pro Civitate Christiana*

Le début des années 1960 voit un apaisement des relations entre marxistes et catholiques. De nombreux lecteurs de *Vie Nuove* où Pasolini tient une chronique, l'interrogent à ce sujet. En juin 1962, un vieux monsieur lui reproche de ne pas croire en Dieu et voudrait combattre la Démocratie Chrétienne « fascisante » avec les armes de la foi : « il faut combattre le mal par Jésus », dit cet homme. Pasolini répond : que « Dieu n'est pas un attribut comme un vieux chapeau qu'on porterait par plaisir narcissique ». Il précise alors que le « Dieu » en question est celui de l'Église de la contre-réforme, et qu'il souhaite bel et bien combattre la Démocratie Chrétienne par les paroles de Jésus, qui, « entre temps, sont devenues celles de Marx »⁴⁸⁹.

En juillet, l'échange se poursuit avec le même lecteur :

Quand j'ai dit que les paroles de Jésus sont devenues celles de Marx, ce n'est pas scientifiquement ou historiquement établi, mais cela illustre le changement de paradigme sur lequel l'Homme (extérieur à l'histoire, homme moral) peut fonder son idéal. L'idéologie catholique ne peut que constater les propositions d'une idéologie marxiste avec la même valeur métahistorique de lutte idéale.

La position de Pasolini n'est pas originale, encore moins provocatrice. Dès la fin de la guerre s'instaure, d'abord marginalement puis tout à fait officiellement après Vatican II, un dialogue entre chrétiens et marxistes, les « marxistes modernes » de Pasolini. En 1955, est créée la Paulusgesellschaft (IPG), association internationale pour la rencontre entre christianisme, religions, sciences et société. Fondée par des théologiens et des médecins allemands, elle vise à favoriser le dialogue entre théologiens et marxistes, et entre théologiens et scientifiques de toutes les disciplines⁴⁹⁰. Les convergences sont systématiquement recherchées et soulignées dans le but commun d'apaiser les relations et de parer tout retour du fascisme ou du nazisme sous une forme ou sous une autre. Ils partagent également la méfiance envers le capitalisme triomphant et le consumérisme. La Paulusgesellschaft a organisé en 1965 à Salzbourg, en 1966 à Herrenchiemsee et en 1967 à Marienbad trois rencontres entre théologiens chrétiens et

⁴⁸⁹ P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, op. cit., 21.6.62 *Vie Nuove* « orgoglio di vecchi capelli ».

⁴⁹⁰ Son nom a été choisi en référence à Ga 5,1. Pendant la guerre froide, elle contribua au soulèvement du Printemps de Prague par le pont qu'elle avait jeté entre intellectuels de l'Est et de l'Ouest. Depuis 2001, elle produit toute une série de publications. Elle a également créé un prix distinguant les recherches scientifiques et sociales qui favorisent la rencontre avec les religions et par là même contribuent au progrès de la théologie chrétienne. Ce prix récompense particulièrement les travaux qui contribuent à la « désidéologisation » des systèmes religieux, à l'humanisation de la société et au dialogue scientifique entre les groupes religieux. Du côté des théologiens, Karl Rahner, Erich Kellner (fondateurs) et Jean-Baptiste Metz ont compté parmi ses participants les plus réputés.

marxistes pendant que la société protestante « Église et Société » instituait à Genève en 1966 un dialogue sur les « théologies de la révolution » suite aux événements d'Asie et d'Amérique Latine. Ernst Bloch, Herbert Marcuse, Jürgen Moltmann, Johan Baptist Metz, Wolfhart Pannenberg, Karl Rahner, Paul Tillich... toutes ces personnes se connaissent, se fréquentent, échangent.

Au fil des rencontres se sont dessinées des lignes communes fortes, qui concernent presque toutes, d'une manière ou d'une autre, la question centrale de l'avenir. Cette question de l'avenir ne détache pas plus les marxistes que les chrétiens du présent. Loin d'entraîner une fuite en avant, leur « principe espérance » commun affûte au contraire un aiguillon critique puissant et pousse à combattre non seulement l'exploitation mais la toute-puissance des processus anonymes dans un monde techniquement administré – ce qui n'est pas très loin de ce que Jean-Paul II appellera « les structures de péché ». Ces rencontres révèlent un marxisme plus proche de l'École de Francfort que des cadres de PC staliniens, et qui se fait l'avocat de tout ce qui doit être maintenu en contradiction et développé pour rendre possible la nouveauté. Le recours à ce qui est discordant, ce qui résiste, pour maintenir et agrandir cette marge qui est le domaine de l'humain est systématiquement recherché et encouragé⁴⁹¹. Messianisme et eschatologie offrent des schémas de pensée communs et puissants.

Le climat d'ouverture et de conciliation instauré par Jean XXIII, avait grandement contribué au renforcement de ce dialogue. Pasolini n'y participe pas directement mais il est régulièrement interpellé par les lecteurs de ses chroniques. Dans un article pour la rubrique « dialogues avec P. » de *Vie Nuove* n. 48, du 26 novembre 1964, il déclare :

Mais je sais que les catholiques plus avancés et plus progressistes (et le Pape Jean a démontré qu'il peut encore y avoir des « saints » mais seulement à condition d'être avancés et progressistes, c'est-à-dire vraiment et profondément cultivés) ne présupposent pas la mauvaise foi chez l'adversaire, ni ne craignent d'être détruits. (Naturellement, je pourrais répéter toutes ces choses pour les marxistes : les marxistes fragiles craignent qu'un dialogue avec l'Église ne les détruise et s'accrochent aux anciennes positions qui les rassurent. D'autres marxistes, au contraire, ne voient pas de scandale dans leurs convictions propres, ne sont pas désorientés, ils ne sont pas pris de vertige à l'idée d'une église qui prend ses distances avec les responsabilités des fascistes et des réactionnaires tout en se rangeant aux côtés de la classe ennemie des « pauvres »)⁴⁹²

⁴⁹¹ Voir E. KELLNER, *Marxistes et chrétiens : entretiens de Salzbourg*, M. Louis (trad.), Paris, France, Mame, 1968.

⁴⁹² P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, *op. cit.*, p.772 : Ma io so che i cattolici piu avanzati e progressivi (e Papa Giovanni ha potuto dimostrare che si può ancora essere «Santi» ma solo a patto di essere avanzati e progressivi ossia veramente e profondamente colti), non presuppongono né la malafede nell'avversario, né hanno paura di essere distrutti. (Naturalmente tutte queste cose potrei ripeterle anche dalla parte marxista : i marxisti fragili temono di «essere distrutti» da un dialogo con la Chiesa, e si attaccano alle vecchie posizioni come rassicuranti. Altri marxisti, invece, non provano scandalo, rispetto alle proprie convinzioni, non si

En 1972, il réaffirmera très clairement sa position :

Jean Duflot. — Indépendamment des sujets « religieux » que vous avez traités (*la Ricotta, Sopraluoghi in Palestina, l'Évangile* et actuellement *Saint Paul*), et qui vous ont valu des sympathies du côté des catholiques, l'attitude que vous adoptez à l'égard des chrétiens progressistes est manifestement celle du dialogue, voire de la coexistence active ! Voudriez-vous préciser votre position à ce sujet ?

Pasolini. — (*Faisant des efforts inhumains pour parler de sujets épuisés et anachroniques*) Je crois avoir contribué au dialogue parce qu'un homme de gauche peut difficilement faire autrement, de nos jours. Le christianisme, et notamment le catholicisme, demeure une puissante structure idéologique, notamment parmi les paysans de l'Italie méridionale et parmi ceux d'Amérique latine. Or, en Amérique du Sud comme en Italie, des groupes de catholiques tendent à former une sorte de gauche, qui ne paraît absolument pas faire obstacle au socialisme, bien au contraire. Des expériences comme celles de Torres, ou, en Italie, de don Milani, constituent une raison encourageante de poursuivre ce dialogue.

L'ouverture est réelle. Globalement, l'Église catholique ne recueille pas les faveurs de Pasolini. En avril, 1964, un lecteur avait reproché à Pasolini de critiquer une Église vieille de 2000 ans et qui a survécu à tous ses ennemis. « Aujourd'hui son ennemi est le marxisme, pense ce lecteur, il la contraint à se modifier et elle trouvera un nouvel équilibre ». Pasolini lui répond :

Vous avez une idée mythique de l'église. Une vision un peu enfantine. « L'Église actuelle est celle de la contre-réforme, non celle de la Renaissance, non celle du Moyen Âge, non celle du Christ. » Sa force vitale est éternelle ? Pas sûr. Quand le monde paysan sera éteint, l'Église n'aura plus de soldats et s'éteindra⁴⁹³.

Mais le pape Jean XXIII occupe à ses yeux une place à part.

Jean XXIII

Le pape Jean XXIII donne sa bénédiction au projet de tournage du *Vangelo* que lui a présenté Giovanni Rossi, le fondateur de la Pro Civitate Christiana d'Assise dont il était un ami personnel. *Il Vangelo* lui est ainsi assez naturellement dédié. Et lorsque le film sort, le bruit court très vite que les 800 pères conciliaires réunis pour la projection officielle organisée par le Secrétariat du Concile applaudissent l'œuvre d'un communiste homosexuel condamné quelques mois plus tôt pour outrage à la religion de l'État. Quelle que soit l'exactitude de l'anecdote, l'Église conciliaire tient à faire connaître son accueil des plus favorables.

disorientano, non provano il capogiro, davanti all'idea di una Chiesa che divida le proprie responsabilità da quelle dei fascisti, dei reazionari e anche con la classe nemica dei «poveri»).

⁴⁹³ Dialoghi con Pasolini, 19.4.62 Vie Nuove, « della mitologia ».

L'enthousiasme de Pasolini devant les changements de l'Église restera toutefois mesuré comme le montre l' « Épigramme à Jean XXIII » :

Vecchio Roncalli, sei allora solo un Palazzeschi un po' duro :	Vieux Roncalli, tu n'es donc qu'un Palazzeschi un peu dur :
Lasciarti divertire ? Certo divertiti pure.	Te laisser t'amuser ? Oui bien sûr, amuse-toi.
La Chiesa e brutta, anche dietro la tua bella faccia :	L'Église est laide même derrière ton beau visage :
Lei resterà : del tuo sorriso si perderà ogni traccia ⁴⁹⁴ .	Elle restera, mais de ton sourire toute trace disparaîtra.

Mais sa sympathie affichée pour le pape paysan « monument absurdement déplacé à Rome⁴⁹⁵ » ne sera jamais démentie. En décembre 1962, il lui adresse ses vœux de Nouvel An. Évoquant ses racines familiales bourgeoises ainsi que le Frioul rural, chrétien, qui lui est si cher, il en appelle à la sollicitude de Jean XXIII pour les sous-prolétaires de la terre et lui souhaite longue vie avec une sympathie manifeste.

Sois Pasteur des Blancs Barbares,
Des Jaunes sanguinaires,
Des Nègres anthropophages :
Tu règneras
Parce que les Sous-prolétaires de la Terre sont des milliards.
[...]

Le nouveau pape à travers son doux et mystérieux sourire de tortue semble avoir compris qu'il était le Pasteur des misérables, parce que le monde antique est à eux et ce sont eux qui le traîneront vers l'avant dans les siècles à venir, avec l'histoire de notre grandeur ⁴⁹⁶.

Dans *La Rabbia* (1963), il l'oppose sans aucune ambiguïté à Pie XII qu'il détestait.

⁴⁹⁴ L'épigramme figure en appendice à *la religion de mon temps*. En italien, l'expression « vieux Roncalli » souligne simplement l'âge du pape sans aucune connotation péjorative. Quant à Aldo Palazzeschi (1885-1974), selon G. Pozzi cité par Pierre van Bever, il réalise « une réduction intégrale du ton élevé traditionnel de la langue poétique au prosaïsme du ton parlé et négligé... A la veille de la première guerre mondiale dans laquelle devait éclater la crise des idéaux d'un monde bourgeois au bord du vide intellectuel, avec les mœurs anachroniques de la « Belle Époque » et l'optimisme des « lendemains qui chantent » du positivisme vulgaire, Palazzeschi veut enseigner au siècle naissant que la poésie peut jaillir de l'humble prose quotidienne beaucoup mieux que de raffinements irrémédiablement vieilliss ». Van Bever ajoute : « Il est difficile de nier que c'est surtout avec Palazzeschi que se radicalise le changement de cap décisif de la poésie contemporaine ». Voir en français P. VAN BEVER, « Révolution et restauration, de Palazzeschi à Ungaretti », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 2-3, 1971, p. 229-237. Une de ses chansonnettes, intitulée « et laissez-moi m'amuser » (1910), reste emblématique de l'indépendance que Palazzeschi manifesta à l'égard de toute école, y compris celle des futuristes à laquelle il avait brièvement adhéré puis rompu publiquement : la légende dit qu'il répondait à tous ceux qui tentaient de l'annexer « Et laissez-moi m'amuser », vers devenu désormais proverbial.

⁴⁹⁵ *Auguri al papa*, poésie citée lors du procès pour *La Ricotta* pour clarifier la position de Pasolini vis-à-vis du catholicisme et de l'Église. Voir E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 44-46.

⁴⁹⁶ "Il nuovo papa nel suo dolce e misterioso sorriso di tartaruga pare aver capito di dover essere il pastore dei miserabili, perché è loro il mondo antico e sono essi che lo trascineranno avanti nei secoli con la storia della nostra grandezza". *La Rabbia* : épigramme.

33. Mort de Pie XII et élection de Jean XXIII

(Toujours à voix basse, respectueuse, comme quelqu'un qui parle de manière un peu effarée pendant une cérémonie funèbre)

Un Pape issu d'une famille privilégiée est mort – grands propriétaires terriens du Latium. Son monde fut un monde de paysans : dans le seul temps de sa vie patiente les nouveautés du monde ont commencé à faire des champs de blé et des vignes un monde antique.

Ah, aucun de ces dignitaires en larmes ne saura ou ne voudra jamais savoir par quelles nécessités et pour quelles raisons la Chrétienté s'est transformée de religion de Roi en religion bourgeoise. Maintenant les bourgeois suivent, avec leurs frères sous-prolétaires, le cercueil du Pape agraire, à Saint Pierre, comme sur la place d'un grand et funèbre village ...

Rien n'a changé depuis l'affirmation de l'église au XVIIe siècle : rien, exceptée la révolution industrielle, dans les villes ... Mais une fois que les campagnes rentreront elles aussi dans le cycle implacable ... Une fois que le doux monde paysan sera aussi lointain que celui de la Bible... qui viendra aux funérailles des futurs papes fils de capitaines d'industrie ou d'ouvriers ?

Noirs commerçants romains, pâles bureaucrates italiens, femmes du peuple au regard épileptique de gitanes, prêtres du nord que la pudeur empêche de se montrer vivants ... C'est la foule des années soixante, la marée de notre siècle, qui a besoin de la religion, encore, désespérément, pour donner un unique sens à sa panique, à sa faute et à son espoir.

Paysan lui aussi le nouveau Pape. Rien ne semblerait changé, sinon le sourire qui est celui d'un fils de petits propriétaires, devenu, avec la vieillesse, semblable à celui des pères moralisateurs, des grands-pères qui épargnent. Et il sera ainsi – le sourire du Pape – pour tant d'années encore : car ils sont des milliards les sous-prolétaires de la terre.

(Bénédictio urbi et orbi)

Il y aura des fumées blanches pour des papes fils de paysans du Ghana ou de l'Ouganda, pour des papes fils de saisonniers indiens morts de la peste dans le Gange, pour des papes fils de pêcheurs jaunes, morts de froid en Terre de feu. La lente mort du monde paysan qui survit en peuplant des continents – le long de milliers de gués, de côtes infestées de requins et d'îles carbonisées par les volcans – fera souffler, dans cette fumée blanche, la lenteur archaïque de son existence. Là-bas, dans le futur au long des décennies et des siècles.

Semblable au père malin et au grand-père buveur de bons petits vins, figure humaine inconnue des sous-prolétaires de la terre, mais, lui aussi, cultivateur de la terre – le nouveau Pape, avec son doux, mystérieux sourire de tortue, semble avoir compris qu'il devait être le Pasteur des Misérables : pêcheurs de requins, pasteurs de hyènes, chasseurs de vautours, semeurs d'orties, car le monde antique leur appartient, et ce sont eux qui le tireront à travers les siècles, avec l'histoire de notre grandeur.

Le Pastor Paganus sourit : et Renzo et Lucia se marient dans la joie sous ses yeux : désormais, même les arcs baroques leur appartiennent, et les salons dorés de Don Rodrigo, et les grandes cathédrales, et les petites églises perdues à flanc de collines sans destin – l'Histoire des Grands Styles leur appartient.

Eux seulement vivent parmi les monuments et la nature construits dans les siècles par les puissants, et ensemble, ils vont à la dérive de l'histoire qui change.

« L'esprit est l'héritage du monde paysan, et toi, sois le Pasteur du monde antique qui vit dans cet esprit ». Ces mots sont-ils ceux que l'ange a soufflé à l'oreille du doux Pape à la mystérieuse et paternelle grosse tête de tortue ?

(*Nouvelle bénédiction urbi et orbi*)⁴⁹⁷

En juin 1963, à la mort de Jean XXIII, les louanges sont à peu près unanimes. Pour Moravia, c'est « le plus grand pape après Sixte V » qui disparaît⁴⁹⁸. Pasolini écrit une « épigramme pour la mort du pape ». En quelques vers, il prend acte du dialogue ouvert par Jean XXIII avec le monde en général et avec les marxistes précédemment excommuniés en particulier. Il exprime sa crainte qu'à la mort du pape, les portes soient refermées et que les tendances conservatrices qui traversent l'assemblée des pères conciliaires prennent alors leur revanche et rétablissent l'ordre ancien, stérile et sclérosé.

Tu as été au paradis toute ta vie :
Maintenant pour moi, athée, tu es au Paradis l'être que tu étais.
Le dialogue des enfants damnés avec leurs ancêtres élus
S'est vu imposer un nouveau cours devant ton sourire filial.
Mais les pères restent les maîtres du monde ; imposeront-ils
De nouveau, aux anges enfants et à l'aïeul angélique,
Que soit respectée la terrible monotonie de la vie ⁴⁹⁹?

L'esprit de compréhension et de curiosité intellectuelle, comme composante séculière et séculaire⁵⁰⁰ de l'amour chrétien, caractérise aux yeux de Pasolini la figure du pape Jean XXIII et lui vaut toute sa sympathie⁵⁰¹. Une note parue dans *Vie Nuove* en novembre 1964 à propos d'un recueil de Jean XXIII rappelle toutefois que cette sympathie, sincère, n'est pas sans réserve : Jean XXIII reste le pape d'une Église que Pasolini réproouve⁵⁰². A plusieurs reprises à

⁴⁹⁷ P.P. PASOLINI, *La rage, op. cit.*, p. 72-74. Dans un entretien avec Jean Dufлот, Pasolini justifie son choix de l'évangile de Mathieu pour le *Vangelo* par le fait que « Mt le plus proche de réalité terrienne où Christ apparaît » (in DUFLOT, Jean. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, p.28).

⁴⁹⁸ 5 juin 1963, paese Sera, « oggi c'è nel mondo un grande vuoto » (à propos de la disparition de Jean XXIII)

⁴⁹⁹ Sei stato nel paradiso per tutta la vita : / ora per me, ateo, sei quel tuo essere nel Paradiso. / Il dialogo dei figli dannati coi nonni eletti / subisce un nuovo corso, al tuo filiale sorriso. / Ma sono i padri i padroni del mondo : e imporranno / di nuovo, agli angeli figli e all'angelico nonno, / che si rispetti la terribile monotonia della vita ?

⁵⁰⁰ En italien *secolare* a les deux sens.

⁵⁰¹ 20.11.63 « cerco il cristo fra i poeti », intervista con PPP.

⁵⁰² « Noterella linguistica », in *Vie Nuove*, XIX, n. 46, novembre 1964.

partir du milieu des années 1960, Pasolini opposera à cette Église la figure d'un prêtre, Lorenzo Milani, qui a manifestement toute son estime et sa sympathie pour de multiples raisons.

Mon lecteur doit absolument prendre connaissance du livre de Marco Boato "contre l'église de classe" (Marsilio éditeur), ne serait-ce que pour la lettre de don Lorenzo Milani à Pistelli, lettre que pour ma part je ferais bien figurer dans une anthologie de la littérature italienne contemporaine en prose.⁵⁰³

Don Lorenzo Milani

Don Lorenzo Milani est souvent rapproché d'Ernesto De Martino pour avoir débusqué toutes les formes de domination à l'œuvre dans le domaine pédagogique.

Voyez le cas de ce prêtre, don Milani, qui a fondé une école pour les fils de paysans, pour les petits montagnards, entre Bologne et Florence. C'est très important. Toutes les révolutions actuelles passent par les paysans... Et dans ce pays, il me semble que la paysannerie a théoriquement des chances de devenir révolutionnaire. La nouvelle gauche italienne est en train de naître de cette prise de conscience des masses catholiques paysannes. L'expérience de don Milani, dans les Apennins, est une expérience révolutionnaire. Peut-être est-ce la répétition, la généralisation de telles expériences qui empêchera la colonisation des paysans du Sud, par le Nord : le Nord cherche à en faire des petits-bourgeois consommateurs, ni plus ni moins, pour les intégrer au système⁵⁰⁴.

Dans ses « considérations sur la morale » publiées par *Vie Nuove* le 17 décembre 1960, Pasolini dénonce l'entité « clérico-fasciste » qu'est devenue l'Italie et constate avec tristesse que « les masses italiennes n'ont pas les moyens de résister au bombardement idéologique. Il est inutile de se scandaliser de leur ingénuité », leur « analphabétisme » les maintenant « au niveau culturel du Moyen Âge. C'est cette conscience commune de la misère culturelle des masses, qui amènera Pasolini et Lorenzo Milani à se rencontrer en 1967. Pasolini rend alors visite à Lorenzo Milani et ses jeunes élèves de Barbiana venus à Milan. Le prêtre était alors bien connu pour avoir essuyé de la part de sa hiérarchie une mise à l'écart en 1954 et une interdiction de publication en 1958.

⁵⁰³ P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, op. cit., billet intitulé « una lettera da leggere » et paru initialement dans la rubrique « Il caos » de l'hebdomadaire *Il tempo*, le 19 juillet 1969 : « Il mio lettore deve assolutamente vedere il libro di Marco Boato "Contro la chiesa di classe" (Marsilio Editore), se non altro per leggere la lettera di don Lorenzo Milani a Pistelli : lettera che io includerei in un'antologia della prosa italiana contemporanea ».

⁵⁰⁴ J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 29-30.

Le cardinal Koenig⁵⁰⁵ possède, certes, la Foi et l'Espérance, mais il possède aussi la Charité. C'est donc un homme du schisme. Il est, sans aucun doute, un homme de l'Église à venir. Les séminaires sont à moitié vides. La Foi et l'Espérance peuvent s'enseigner ou être imposées (la puissance de la discrimination et de l'oppression est sans limite) mais la Charité est une conquête libre. C'est un rapport réel à la réalité.

L'Europe néocapitaliste avancée, comme l'Amérique, va vers une religion dans laquelle, selon l'enseignement de Saint Paul, la Charité prévaut sur la Foi et l'Espérance : il n'y a donc pas vraiment besoin de prêtres, l'Évangile suffit. Sommes-nous donc devant une nouvelle vague de protestantisme ? Et le clergé hollandais, le cardinal Koenig, Don Milani, représentent-ils cette nouvelle lame de fond ? Il n'y aurait là rien d'étonnant : les conditions historiques sont singulièrement analogues à celles dans lesquelles est née la révolte protestante.

Il y a, aujourd'hui comme alors, deux Europe : l'une avancée, et l'autre arriérée. Dans la première, se constitue aujourd'hui une nouvelle bourgeoisie, de la même manière qu'autrefois naquit la bourgeoisie ; dans la seconde survit l'ancienne bourgeoisie (clérico-fasciste) comme autrefois survivait la société féodale.

La fracture politico-sociale de l'Europe conduira-t-elle à une fracture religieuse ? Et la Curie se placera-t-elle aux côtés du Portugal, de l'Espagne franquiste, de la Grèce des colonels, de l'Italie de Scelba⁵⁰⁶ ou bien continuera-t-elle à être irrationnelle, temporelle et répressive (Foi et Espérance) ? Y aura-t-il une nouvelle Contre-réforme ?⁵⁰⁷

La référence de Pasolini à Lorenzo Milani s'explique facilement. Né en 1923 d'une famille juive, ce dernier appartient à la même génération que Pasolini et, proche de Giorgio La Pira qui tenta de nouer un dialogue avec les communistes au lendemain de la guerre, en 1948, il ne partage pas l'euphorie de la victoire écrasante de la Démocratie Chrétienne acquise avec le soutien des conservateurs. Son orthodoxie rigoureuse ne l'empêche pas de rejoindre l'analyse marxiste de la condition des pauvres et il acquiert très vite la conviction que les jeunes en général mais les ouvriers et les paysans en particulier, ont besoin d'une éducation solide et suffisamment éclairée pour leur permettre de se libérer de la domination bourgeoise qui les humilie. Sa mission pastorale se devant de rendre aux pauvres la dignité dont leur manque de culture les prive, il milite en faveur d'une école très exigeante, et refuse de soutenir les activités de loisirs et de détente encadrées par l'Église dans lesquelles il voit plutôt une volonté de rivaliser avec les communistes ou de divertir que d'évangéliser. Jeune prêtre à Calenzano, un centre ouvrier textile tout près de Florence, il constate un « analphabétisme » persistant malgré l'école qui empêche les gens du peuple de pouvoir se « défendre par la parole » et les met «

⁵⁰⁵ Le Cardinal Koenig est un des principaux rédacteurs du catéchisme hollandais publié en 1966 aux Pays-Bas, et en 1968 pour la traduction française accompagnée, suite à un accueil houleux, d'un dossier des points discutés : ECCLESIA CATHOLICA, *Une introduction à la foi catholique : le nouveau catéchisme pour adultes*, C. Ehlinger (trad.), Paris, IDOC-France, 1968.

⁵⁰⁶ Mario Scelba (1901-1991), chrétien-démocrate, fut Premier ministre de 1954 à 1955 puis Président du Parlement Européen de 1969 à 1971.

⁵⁰⁷ P.P. PASOLINI, *I dialoghi, op. cit.*, billet intitulé « Seminari mezzo Vuoti », initialement paru dans la rubrique « Il caos » de l'hebdomadaire *Il Tempo* le 19 octobre 1968.

intellectuellement à la merci » de qui a étudié tant soit peu au-delà de l'école primaire⁵⁰⁸. Il fait comprendre à ses jeunes paroissiens l'importance de la parole pour apprendre à défendre leur propre dignité et organise des cours du soir. Cette approche pastorale et ce choix radical en faveur des plus pauvres sont perçus comme d'autant plus subversifs et redoutables qu'ils se fondent sur des analyses très poussées et très rigoureuses de la pratique religieuse dans sa paroisse qui l'ont amené à abandonner une pastorale traditionnelle dont il met en lumière l'inefficacité criante. Il constate ainsi « l'effrayante disproportion entre les efforts déployés et les résultats » du catéchisme, de la prédication etc. et s'intéresse à la foi, aux sacrements, aux fêtes religieuses dans la culture populaire, à la culture des prêtres mais aussi à l'instruction publique, aux options politiques, à l'émigration, aux logements et au travail des paroissiens. Non content de dresser des constats il propose aussi des solutions qui bousculent les conformismes et lui attirent les foudres de la hiérarchie. En 1954, année de la condamnation des Prêtres Ouvriers – dont il ne partage pas la conception du presbytérat –, Lorenzo Milani est mis à l'écart et envoyé dans le village isolé de Barbiana, groupe de maisons éparses sur les pentes du Monte Giovi, dans le Mugello au nord de Florence. Il y fonde une école très dure, sans récréations inutiles, où les élèves travaillent 12 heures par jour 365 jours par an, et où il met en œuvre une pédagogie fondée sur la discussion, les rencontres et la lecture des journaux ainsi que, notamment, des *Lettres de prison* de Gramsci, l'éducation linguistique restant la priorité. En 1958, il publie les *Expériences Pastorales* dont le Saint-Office exige immédiatement le retrait⁵⁰⁹. Le 15 février 1966, Lorenzo Milani est condamné par le Tribunal de Rome pour avoir publié dans le journal *Rinascita* du 6 mars 1965 une lettre ouverte en faveur du droit à l'objection de conscience : *L'obéissance n'est plus une vertu* en réponse à une déclaration d'aumôniers militaires italiens. Le Tribunal était présidé par le juge Testi Carlo Adraino et les actes du procès mentionnent l'intervention du substitut du Procureur de la République Pasquale Pedote – fustigé par Pasolini dans *La Ricotta*. Lorenzo Milani mourra de leucémie en 1967 à 44 ans, avant la fin du procès en appel. Son œuvre a reçu un très large écho dans les milieux laïques et au sein de la Gauche politique italienne⁵¹⁰. De nombreuses écoles et centres de formation portent son nom. L'archevêque de Florence l'a fait réhabiliter en 2014.

Il apparaît clairement que le Ministère Public représenté au procès de Pasolini pour *La Ricotta* se positionne du côté de ceux qui, comme le préfet du Saint-Office, pensaient qu'il fallait utiliser toutes les normes coercitives de la loi civile promulguée par l'État pour adapter

⁵⁰⁸ J. LECUIT, « Don Lorenzo Milani, un précurseur », sur <http://www.editionsquartmonde.org/rqm>, <http://www.editionsquartmonde.org/rqm/document.php?id=1921>, s. d..

⁵⁰⁹ Le Cardinal Giuseppe Bettori, archevêque de Florence, a demandé et obtenu la réhabilitation de Lorenzo Milani en 2014 et souhaite que soient entreprises la réédition et la traduction des *Expériences Pastorales*.

⁵¹⁰ M. OSTENC, « Roberto Sani, Domenico Simeone, Don Lorenzo Milani e la Scuola della Parola. Analisi storica e prospettive pedagogiche », *Archives de sciences sociales des religions*, n 160, 4, 2013-05-01, pp.277-278, 2013.

de façon globale et cohérente la vie collective aux règles de l'éthique catholique⁵¹¹. Pasolini, en faisant référence à Lorenzo Milani se place donc publiquement à l'opposé : du côté des catholiques qui optent préférentiellement pour les pauvres, s'engagent en vue de leur émancipation économique, sociale et culturelle notamment par l'éducation, et pensent que cette fidélité à l'Évangile sera plus efficace qu'une loi contraignante pour faire revenir à la foi ceux qui s'en étaient éloignés.

La convergence avec les théologies de la libération qui se formuleront à partir des années 1970 mais sont déjà en pratique, n'a pas échappé à Pasolini qui déclarera également sa sympathie pour ces théologiens et ces églises d'Amérique Latine.

Lors du procès pour *La Ricotta*, l'Église institutionnelle en la personne du Padre Grasso a soutenu Pasolini, mais c'est une association de fidèles proche de Jean XXIII qui a joué le plus grand rôle dans sa création cinématographique : la Pro Civitate Christiana. Tommaso Subini en effet souligne la nécessité pour Pasolini de s'attirer la bonne volonté des banques susceptibles de faire une avance sur le budget du futur *Vangelo*. Le sujet étant religieux et la censure ayant déjà fait obstacle à la sortie d'*Accattone* et *Mamma Roma*, il a fait appel à la Pro Civitate Christiana qui lui fournit à la fois une sorte de caution morale et des conseils théologiques et artistiques.⁵¹²

La Pro Civitate Christiana

La Pro Civitate Christiana est une association de laïcs d'inspiration catholique qui a son siège à Assise dans le complexe de la Citadelle. En raison de cette implantation géographique, elle est souvent appelée simplement « Citadelle d'Assise », avec parfois une confusion avec la communauté franciscaine voisine dont elle ne dépend pas. Son fondateur Giovanni Rossi (1887-1975) avait initialement été supérieur général de la Compagnie de Saint Paul qu'il avait déjà fondée en 1920 et qui avait reçu la bénédiction du Cardinal Ferrari de Milan. Cette Compagnie réunissait des laïcs provenant de l'Action Catholique et des prêtres tournés vers les œuvres sociales, tous désireux de rapprocher de la foi ceux qui s'étaient éloignés de l'Église. La fondation d'Assise *Pro Civitate Christiana* qui en émane, s'en sépare définitivement en 1939 pour se consacrer davantage aux Missions et à l'Évangélisation. A la fin de la guerre, elle

⁵¹¹ cf. *Doveri dello stato cattolico* (les devoirs de l'État catholique), 1953 ; D. MENOZZI, « Les métamorphoses du religieux dans l'Italie républicaine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, n° 4, 2008, p. 155-165. Le préfet du Saint Office est alors le cardinal Alfredo Ottaviani.

⁵¹² Pour une analyse détaillée de la collaboration entre Pasolini et la Pro Civitate Christiana pour l'écriture du scénario du *Vangelo*, voir Cf. Tomaso Subini « Il dialogo tra PPP e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo* », in R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo*, op. cit., t. 2, p. 223.

fédère un ensemble de catholiques de diverses villes italiennes autour de recherches christologiques et d'activités éditoriales avec notamment la publication de la revue *Rocca* dont la parution est ininterrompue depuis 1941.

Pendant les années 1950 et surtout 1960, la communauté se tourna davantage vers la gauche catholique et le monde ouvrier. Elle organisa très régulièrement des congrès sur des sujets concernant la foi et le monde chrétien, auxquels participèrent des théologiens, des philosophes, des intellectuels et des hommes publics de tous bords, plus ou moins en lien avec le monde catholique. Jean XXIII, ami de Giovanni Rossi, se rendit plusieurs fois à la Citadelle et reconnut la communauté comme sujet de droit pontifical le 7 décembre 1959. Il attribua la conversion du peintre américain William Congdon à sa rencontre avec Giovanni Rossi, conversion qui avait eu à l'époque un grand retentissement dans la presse italienne⁵¹³. Le mécénat de Furio Cicogna, entrepreneur et président de la *Confederazione Generale dell'Industria Italiana* de 1961 à 1966 permit à la Pro Civitate Christiana de constituer une bibliothèque et surtout de rassembler une collection d'art sacré moderne et contemporain principalement dédiée à la figure de *Gesù Divino Lavoratore*. En 1968 et dans les années qui suivirent, la Citadelle devient une référence pour la gauche catholique, mais en 1974 la revue *Rocca* prend position contre le référendum pour l'abrogation du divorce en Italie. La Pro Civitate Christiana abrite en 2014 une galerie d'art qui présente notamment 58 gravures du *Miserere* de Georges Rouault, des œuvres de Giorgio De Chirico, Domenico Catatore et Carlo Carrà. Elle continue d'animer de multiples rencontres, colloques et séminaires en particulier sur la musique et la musicothérapie, domaine pour lequel elle possède sa propre maison d'édition.

Pasolini se rend à la Pro Civitate Christiana pour la première fois le 2 octobre 1962 sur invitation de Lucio Caruso, responsable de la section cinéma de l'association, pour une interview. Lucio Caruso témoigne à Virgilio Fantuzzi⁵¹⁴ que Pasolini était venu à Assise pour un congrès annuel des cinéastes organisé par Giovanni Rossi et la Pro Civitate Christiana. Les lettres étaient envoyées systématiquement à tous les gens du monde du cinéma et donc à Pasolini, pour la forme. Mais celui qui avait envoyé cette invitation espérait en réalité que Pasolini ne viendrait pas, parce que dans le climat des années avant Vatican II, sa présence à Assise aurait été embarrassante. Un jour, Giovanni Rossi demande à Caruso : « qui est, selon toi, le cinéaste le plus éloigné de la foi et de la morale chrétienne ? » Caruso répond sans hésitation « Pasolini ». Giovanni Rossi n'hésite pas non plus : « va le chercher et convainc-le de venir. » Caruso qui ne connaissait que ses œuvres littéraires a alors visionné ses films. Il déclare avoir été ému par *Accattone* et enthousiasmé par *Mamma Roma* et avoir beaucoup

⁵¹³ Les tentatives pour faire de la visite de Pasolini à Assise le signe de sa conversion trouvent peut-être là leur origine, conversion toujours démentie sans ambiguïté par Pasolini.

⁵¹⁴ A. FELICE et G.P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, op. cit., p. 149-150.

insisté pour inviter Pasolini. Ce dernier, d'abord très méfiant trouva avec Caruso un horizon de convergence.

« Si vous croyez à la possibilité d'une estime au delà de la divergence d'idées et à la possibilité de s'entendre en conversant sans tons polémiques sarcastiques ni dogmatiques, je vous prie de croire aussi à mon amitié loyale et désintéressée⁵¹⁵.

« Ma vie est le contraire de la vôtre, bien que la vôtre soit au fond mon idéal. Mais j'espère trouver un moyen de venir vous trouver, entre un film et l'autre, entre un procès et l'autre !⁵¹⁶ »

Finalement Pasolini est venu à Assise assister au colloque du 2 octobre mais sans participer aux travaux des ateliers. Il est resté dans sa chambre, évoquant un fort mal de tête et devait repartir le soir même mais Caruso a réussi à le retenir : on pourrait lire *la Religione del mio tempo* après le repas du soir. Caruso choisit un lecteur à la diction parfaite, Pasolini se sentit alors entouré d'estime et d'affection. « Notre amitié est née ainsi », conclut Caruso. Quant à Pasolini, dans une page autobiographique posthume, il déclare être par la suite retourné de nombreuses fois à la Pro Civitate Christiana parce que « la porte est toujours ouverte pour des gens comme lui »⁵¹⁷.

Pasolini reprendra contact et le dialogue se prolongera sur plusieurs années. En octobre 1962, Pasolini participe à la conclusion d'un congrès de cinéastes en marge de la cérémonie d'attribution du Grand Prix de l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C). La presse conservatrice s'offusque de cette visite et, évitant d'attaquer de front le dialogue ouvert avec les communistes, avance l'incompatibilité entre catholicisme et homosexualité. Pasolini n'est pas dupe. En 1960 déjà, il avait démasqué l'hypocrisie de l'accusation :

« ceux qui font vraiment peur sont les gens du type du Procuratore Trombi, sa culture provinciale est hypocrite, erronée à la racine. Trombi déclare éprouver pour les garçons des rues « un grand élan d'affection » quand il les voit. C'est un alibi moral bien connu de la psychanalyse. La grande erreur quand on discute sur la censure est d'accepter la discussion sur le plan de la morale sexuelle. [...] Il faut ignorer complètement leur prétexte hypocrite : il est si clair que même un enfant le comprend, quand la censure est surtout un fait politique où le sexe est un simple escamotage éhonté⁵¹⁸ ».

Le soir même, il loge chez les petites Sœurs de Charles de Foucauld, impressionné par leur action en direction du sous-prolétariat, et reste bloqué à Assise : Jean XXIII, ami de Giovanni Rossi, y est en pèlerinage avant l'ouverture du Concile prévue pour le 11 octobre.

⁵¹⁵ cf. BIANCO NERO 1.3.2003 n° special, p. 253.

⁵¹⁶ T. SUBINI, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2007 p. 51.

⁵¹⁷ Page publiée par *Stampa Sera* le 13 novembre 1984 (reprise dans *Le Regole di un'illusione* p. 103).

⁵¹⁸ « considérations sur la morale » publiées par *Vie Nuove* le 17 décembre 1960.

C'est là qu'il a décidé de tourner un évangile⁵¹⁹. Pasolini a souvent évoqué le souvenir de ce jour d'octobre à Assise, une circonstance qu'il qualifie de « mitigée », « étrange », car de prime abord il était plutôt hostile à la fête en l'honneur du pape. Mais Jean XXIII arrivait de Loreto, il était le premier pape sorti du Vatican et venu prier sur la tombe du *poverello* pour le futur Concile. Étendu sur le lit, Pasolini dit avoir écouté les voix et les pas, et la ville « fervente », « bouillante de curiosité et de bonheur ». Toutes les cloches sonnaient. « J'ai pensé à ce pape paysan très doux qui avait ouvert les cœurs à une espérance qui semblait alors toujours plus difficile et à laquelle s'étaient aussi ouvertes les portes de La Reine des Cieux, où il était allé « regarder dans les yeux » les voleurs et les assassins, armé seulement d'une immense douleur / piété pénétrante⁵²⁰ ». Ne souhaitant pas pour autant fêter ce pèlerin particulier, il lit les évangiles laissés sur la table de nuit, aux sons de la ville en liesse, et découvre à la fin qu'il a lu tout l'*Évangile* entre les premiers bruits de la foule et les dernières cloches sonnées pour saluer le départ de Jean XXIII. Il ne trouve aucun texte aussi dur et aussi tendre, aussi juif et enflammé de colère que celui de Matthieu. Toujours pour éviter d'alimenter les rumeurs de conversion brutale, il déclare à maintes reprises que l'idée du film lui est venue aussi d'autres fois, mais « ce film-ci est né ici, ce jour-ci, à cette heure-ci. Je me suis rendu compte qu'au-delà de la double suggestion de la lecture et de la colonne sonore des voix et des cloches, il y avait en moi le noyau et l'ébauche d'un scénario. Le seul auquel je pouvais donc dédier mon film était le pape Jean. Et je l'ai dédié à son « ombre » si chère. L'ombre qui est la royale pauvreté de la foi, et non le contraire ». Pasolini sera amené à de multiples reprises à répéter ce récit, tout en prenant grand soin d'éviter toute récupération ou simplement toute conclusion hâtive.

En février 1963 par exemple, peu avant la sortie en salle de *RoGoPaG*, Pasolini annonce qu'il tournera à partir de septembre son *Évangile selon Matthieu*. A Dario Argento qui lui demande comment lui en est venue l'idée, il répond qu'il a été, quelques mois auparavant, hôte de la Pro Civitate Christiana d'Assisi, insiste sur le fait que les frères de la Citadelle accueillent les personnes de toutes les tendances religieuses et politiques et précise qu'il était venu pour un congrès. « Le pape devait venir quelques jours plus tard et toute la ville était en ébullition. Pas question de sortir. J'ai lu l'*Évangile de Matthieu* laissé sur mon lit par les Pères d'Assise. Cela m'a enthousiasmé et j'ai proposé à Bini d'en faire un film. »⁵²¹ Alfredo Bini, producteur de *La Ricotta*, lui ayant demandé s'il n'avait pas peur de réduire une telle œuvre, d'en faire un Ben

⁵¹⁹ Tous les détails qui vont suivre sur les différentes versions données par Pasolini pour rendre compte de son projet de tourner le Vangelo sont tirées de l'article de Virgilio Fantuzzi dans A. FELICE et G.P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, op. cit., p. 148-149.

⁵²⁰ *Id.*

⁵²¹ « vedro Gesù Cristo comme 'Accattone' » ci ha detto Pasolini» (je verrai le Christ comme un 'mendiant' nous a dit Pasolini), interview de Dario Argento, *Paese Sera*, 9.2.63. La même version des faits est relatée dans l'article « il vangelo di Pasolini » publié dans *Vita* le 21.2.63. D'après Lucio Caruso, quand Jean XXIII vient à Assise, Pasolini s'était enfermé dans sa chambre parce qu'il ne voulait pas en entendre parler. Voir aussi *Id.*, p. 148-150.

Hur, Pasolini avait expliqué qu'il n'était pas question de l'adapter : « je le tournerai comme il est, sans ajouts ni taille, ni préoccupation stylistique. Je verrai la vie du Christ et la Palestine avec les yeux d'un réaliste comme j'ai vu Rome dans *Accattone* et *Mamma Roma*. Je prendrai les interprètes dans la rue. Pour le Christ je prendrai un juif aux yeux bleus, peut-être un juif polonais. » Dario Argento lui demande alors s'il s'agit du prélude à un rapprochement avec l'église catholique ou d'une crise mystique. Pasolini répond qu'il y a toujours eu en lui « une composante évangélique et mystique », mais réfute toute conversion pour autant. Dario Argento conclut « Les Pères de la Pro Civitate Christiana d'Assise m'ont dit que Pasolini est l'unique réalisateur qui puisse réaliser un tel film avec la rigueur nécessaire »⁵²². Leur collaboration scandalisera la presse conservatrice.

En février 1963 encore, immédiatement avant la sortie en salle de *La Ricotta*, Pasolini écrit à Lucio Caruso une lettre pleine de délicatesse et de gratitude, évoquant son « délicieux et diabolique calcul » qui lui avait fait placer un Évangile sur la table de nuit. Il lui déclare l'avoir lu « comme un roman », fait part de son « exaltation » à cette lecture et déclare : « l'idée d'en faire un film m'est d'abord parue utopique et stérile : exaltée. Elle s'est imposée dans les jours et les semaines suivantes au point de chasser toute autre idées ». Il expliquera aussi dans la presse cette fois qu'il avait soudain ressenti « le besoin de faire quelque chose » qu'il nomme « aumento di vitalità ». Cette « augmentation » lui est familière : elle « se traduit habituellement en travail d'exégèse, un travail en somme qui convertit l'émotion en une contribution logique et historique. Une émotion d'une profondeur esthétique qui m'avait peu de fois envahi dans ma vie ⁵²³».

C'est toutefois à Giovanni Rossi que Pasolini fera les plus intimes et profondes confidences religieuses.

⁵²² Cf. Tomaso Subini « Il dialogo tra PPP e la PCC sulla sceneggiatura de Il Vangelo secondo Matteo », in R. EUGENI et D. VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo, op. cit.*, t. 2, p. 223.

⁵²³ A. FELICE et G.P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro, op. cit.*

Caro Don Giovanni,

La ringrazio tanto per le sue parole della notte di Natale: sono state il segno di una vera e profonda amicizia; non c'è nulla di più generoso che il reale interesse per un'anima altrui. Io non ho nulla da darle per ricompensarla: non ci si può sdebitare di un dono che per sua natura non richiede d'essere ricambiato. Ma io ricorderò sempre il suo cuore di quella notte. Quanto ai miei peccati, il più grande è quello di pensare in fondo soltanto alle mie opere, il che mi rende un po' mostruoso e non posso farci nulla; è un egoismo che ha trovato un suo alibi di ferro in una promessa con me stesso e gli altri da cui non mi posso sciogliere. Lei non avrebbe potuto assolvermi di questo peccato, perché io non avrei mai potuto prometterle realmente di avere intenzione di non commetterlo più. Gli altri due peccati che lei ha intuito, sono i miei peccati "pubblici": ma quanto alla bestemmia, glielo assicuro, non è vero. Ho detto delle parole aspre contro una data Chiesa e un dato Papa: ma quanti credenti, ora, non sono d'accordo con me? L'altro peccato l'ho ormai tante volte confessato nelle mie poesie, e con tanta chiarezza e con tanto terrore, che ha finito con l'abitare in me come un fantasma familiare, a cui mi sono abituato, e di cui non riesco più a vedere la reale, oggettiva entità. Sono "bloccato", caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi, e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavalidamente in sella (come molti potenti della vita o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio. La ringrazio ancora, con tutto l'affetto, suo

Pier Paolo Pasolini

(27 dicembre 1964)

Cher Don Giovanni,

Je vous remercie beaucoup pour vos mots de la nuit de Noël : ils ont été le signe d'une amitié vraie et profonde ; il n'est rien de plus généreux que l'intérêt réel porté à l'âme d'un autre. Je n'ai rien à vous donner en retour : on ne saurait s'acquitter d'un don qui, de par sa nature, ne demande aucune contrepartie. Mais moi, je me rappellerai toujours le cœur dont vous avez fait preuve cette nuit-là. Quant à mes péchés, le plus grand est de ne penser, au fond, qu'à mes œuvres, ce qui me rend un peu monstrueux mais je n'y peux rien. C'est un égoïsme qui a trouvé un alibi inattaquable dans une promesse faite à moi-même et à ceux dont je ne peux me délier. Vous n'auriez pu m'absoudre de ce péché, parce que je n'aurais jamais pu vous promettre fermement de décider de ne plus le commettre. Les deux autres péchés que vous avez perçus sont mes péchés « publics » : mais pour ce qui est de blasphémer, je vous assure que ce n'est pas vrai. J'ai prononcé des mots très durs contre une Église donnée et un Pape donné : mais de nombreux croyants, maintenant, sont d'accord avec moi, n'est-ce pas ? L'autre péché, je l'ai désormais confessé si souvent dans mes poésies, avec une telle clarté et une telle terreur qu'il a fini par m'habiter comme un fantôme familial auquel je me suis habitué, et dont je ne parviens plus à voir l'ampleur réelle et objective. Je suis « ligoté », cher Don Giovanni, de telle façon que seule la Grâce pourrait me délier. Ma volonté comme celle d'autrui y sont impuissantes. Et ceci, je ne peux vous le dire qu'en me projetant hors de moi-même et en m'observant de votre point de vue. Peut-être parce que je suis depuis toujours tombé de cheval : je n'ai jamais fanfaronné en selle (comme beaucoup de puissants de la vie ou comme beaucoup de pauvres pécheurs) : je suis tombé depuis toujours, et un de mes pieds est resté pris dans l'étrier, de sorte que ma course n'est pas une fière chevauchée mais que je suis emporté par le cheval, ma tête traînée dans la poussière, frappant chaque pierre. Je ne peux ni remonter sur le cheval des Juifs et des Gentils, ni tomber pour toujours sur la terre de Dieu. Je vous remercie encore, avec toute mon affection, votre

Pier Paolo Pasolini

Conclusion : bref retour sur l'âge du pain

En choisissant de composer un récit de Passion, Pasolini fait beaucoup plus que recycler ou reconfigurer des éléments du patrimoine chrétien de « l'âge du pain ». Il conserve la cohérence de leur organisation profonde et réactive, après des siècles d'endormissement dans la chrétienté, le potentiel subversif de la Passion, aussi bien des événements qui se sont produits que de la culture qui en est issue : des textes, et un certain rapport à l'histoire et à l'art.

Les réactions violentes au moment du procès attestent que dans l'Italie des années 1960 ce potentiel subversif a toujours sa pertinence. En le détachant de la question de la croyance individuelle, Pasolini restitue toute sa force politique à ce qu'il nomme le sacré.

Mais Pasolini n'oppose pas un dogmatisme à un autre, il ne substitue pas au christianisme un stalinisme qui viendrait le concurrencer et l'évincer. Ce qu'il oppose au conformisme bourgeois, c'est ce qu'effectuent les textes de la Passion : une ouverture eschatologique. C'est là que le concept d'eschatologie est opératoire tout en prêtant le flanc à la critique : il est flou, sans contenu précis, organisé, délimité. Mais ce flou même le rend opératoire, empêchant un discours rationnel de se refermer sur lui-même en propagande plus ou moins raffinée. Cinéma de poésie, le cinéma de Pasolini est donc nécessairement politique.

Pasolini élabore ainsi une solution esthétique au problème qui l'avait hanté dès sa jeunesse, l'articulation entre le décadentisme qu'il lit avant tout comme extériorité de l'art à l'histoire – extériorité traduite par des choix formels purs, non-subordonnés aux contenus véhiculés, et par le non-engagement politique de l'artiste – et à l'extrémité inverse une rationalité marxiste implacable et totalisante. Pasolini attendait du christianisme qu'il noue ces deux exigences contradictoires, et finalement il élabore esthétiquement ce que Metz conçoit théologiquement : la réserve eschatologique.

Sur son versant politique, le christianisme de Pasolini rejoint les théologies de la libération accompagnées par Metz, sur son versant esthétique, Pasolini retravaille la *figura* d'Auerbach qu'il admirait profondément. La clé de l'eschatologie permet d'unifier ces deux discours, à travers la question des figurants. C'est ce qui va être exploré maintenant.

Le temps des figurants

Le dimanche des rameaux

LA MERE ET LE FILS

Notre père au loin,
dans la matrice du ciel,
et nous au cœur de la terre,
comme un songe nous te louons.

Béni soit ton nom
tombé sur nos lèvres
et sur les lèvres de nos frères
car nous pardonnons.

Donne-nous du pain chaque jour
Jusqu'au jour de notre mort
Lorsque nous viendrons au ciel
Pour ne vivre plus.

LE FILS

Ni soleil
Ni lumière :
Un feu sombre pleut
Dans ma poitrine.

Des jours heureux
et lumineux s'enfuient,
Je suis de chair,
De chair d'enfançon.

Si un feu sombre
Pleut dans ma poitrine,
C'est que le Christ m'appelle,
MAIS SANS LUMIÈRE.

Ce poème « à Casarsa » fut composé entre 1941 et 1943 ⁵²⁴. Quelque trente ans plus tard, le lent processus de désillusion qui s'était amorcé dès la fin de l'adolescence avait érodé jusqu'aux espérances du marxiste et Pasolini déclara alors à Jean Dufлот :

Il y a quelques années, je pensais que les valeurs neuves surgiraient de la lutte des classes, que la classe ouvrière accomplirait la révolution, et que cette révolution engendrerait des valeurs claires, la justice, le bonheur, la liberté... Or, j'ai d'abord été ramené à la réalité par les révolutions russe et chinoise, puis cubaine. Tout optimisme béat, inconditionnel m'était désormais interdit. De plus, à l'heure actuelle, le néo-capitalisme

⁵²⁴ P. P. PASOLINI, *La nouvelle jeunesse : poèmes frioulans, 1941-1974*, P. Di Meo (trad.), Paris, Gallimard, 2003, p. 46.

semble emprunter la voie qui coïncide avec les aspirations des « masses ». Si bien que la dernière espérance en un renouvellement des valeurs survenant à travers la révolution communiste disparaît. Cette espérance est devenue utopie, du moins en moi. Pour les jeunes, c'est peut-être différent, les jeunes ont peut-être redécouvert l'espérance. [...]

La différence qui me sépare d'eux est que, tout en me faisant retrouver rationnellement la voie, l'issue, ils vivent, eux, une espérance véritable qui n'est plus pour moi qu'une utopie ⁵²⁵.

Quelque chose de cette perte irréversible s'inscrit alors dans le « cinéma de poésie » de Pasolini et en particulier dans *La ricotta*. Le film évoque le peuple des *borgate*, quasiment disparu et qui, tout comme le monde paysan dont il est largement issu, endure non seulement la pauvreté mais le mépris des nouveaux riches.

Pasolini voyait pourtant dans ce peuple écrasé un réservoir, une réserve de vitalité humaine d'où tout pouvait surgir. Marielle Macé le formule très justement : « La réserve « explosive » de sacralité que représentait auparavant la vie populaire (peuple frioulan, prolétariat romain, misère indienne, incarnations démesurées d'une sorte de chrétienté primitive et demeures de la sacralité de l'humain), cette réserve lui est apparue entièrement avalée, annulée, aliénée par les valeurs de la consommation » ⁵²⁶. Sous l'impulsion de Jean XXIII, « le pape paysan », Vatican II tenta de recentrer l'Église sur le « peuple de Dieu » – sans laisser oublier que ce peuple n'est jamais qu'inachevé, « en devenir », signe eschatologique. Les théologiens confrontés à l'oppression et à la grande pauvreté, avec au premier chef les théologiens de la libération, prirent très au sérieux cette dimension eschatologique du peuple présente au cœur des récits bibliques mêmes. Souvent immergés dans des milieux marxistes tentés par le messianisme politique, ils affirmèrent à qui ne voulait pas l'entendre que, selon l'eschatologie chrétienne, passé, présent et futur sont accomplis une bonne fois pour toutes par la mort et la résurrection du Christ, et que le grand récit biblique ne connaîtrait pas d'autre héros : désormais, esclaves ou puissants, tous seraient figurants. Ils soulignèrent que les apôtres qui avaient succédé à Jésus n'étaient que ses envoyés, qu'ils n'accomplirent rien de plus ni rien d'autre que ce que leur foi en Christ leur rendait possible et qu'ils furent les premiers de ces figurants. Le peuple institué par la Cène au seuil de la Passion effectuait ainsi le passage d'un messie individuel, soumis à l'imaginaire collectif, vers un messie collectif beaucoup plus aléatoire. « Jésus renonce à la forme messianique imaginée pour que tout le peuple exerce cette fonction » selon la formule de Christian Duquoc. Ce que prirent particulièrement au sérieux les théologiens de la libération :

⁵²⁵ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1970, p. 67-69. Voir également A. BIANCOFIORE, *Pier Paolo Pasolini : pour une anthropologie poétique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007 p. 15-29.

⁵²⁶ M. MACE, « Pasolini, sainteté du style », *Études*, n° 9, 2012, p. 223-232, p. 227.

Au terme de cet article, je dirai ceci : les théologiens de la libération, en raison de leur volonté d'interpréter la « pratique », refusent que le sens de l'histoire et son unité s'imposent par la spéculation. Seule l'action des pauvres qui s'affranchissent de leur condition injuste imprime un sens à l'histoire qui corresponde au désir du Dieu de Jésus. La fin unique est incluse dans le sens ainsi imposé, elle n'advient pas de l'extérieur comme par un coup de force, elle est immanente à l'action libérante. Le sens imposé, le croyant l'interprète comme dessein de Dieu. Dieu, en effet, ne promet rien qui ne s'inscrive dans la trame que les actions libératrices ourdissent. Dieu promet seulement que l'action libérante, quels que soient les revers qu'elle subit, n'est pas dépourvue de sens puisque, par elle, s'unifie l'histoire : Dieu a choisi de lier sa liberté souveraine à l'aléatoire du combat des opprimés. Le choix de Dieu ne transforme pas l'aléatoire en nécessité, Dieu ne serait plus alors effectivement identifié au pauvre. Dans leur pensée de l'histoire, les théologiens de la libération échappent au risque de la chosification marxiste par leur conviction que le Dieu de Jésus s'identifie aux pauvres. Hors cette identification fondée en Jésus le Fils, leur hypothèse serait un avatar du désir récusant la dure réalité ⁵²⁷.

La conception de Pasolini n'est pas très éloignée de cette lecture. Pour lui, ni l'histoire générale, ni la vie ordinaire – encore moins sa vie privée – ne sont apaisées ou unifiées dans un récit surplombant, et la réalité est un flux sans cesse interrompu, une unité brisée. Pasolini n'entonne pas l'antienne d'Aragon « un jour viendra, couleur d'orange », mais au cœur de l'histoire humaine palpite, *nephes* ⁵²⁸ de son œuvre et de son engagement, le peuple des pauvres dont il espérait encore un peu, au tout début des années 1960, la libération par une révolution. Or dans *La ricotta*, le seul moyen dont dispose encore Stracci de « faire la révolution » est la mort, selon la dernière réplique d'Orson Welles au pied de la Croix dans la version initiale. Pour Pasolini, seule la mort, par la clôture qu'elle opère, peut unifier le sens d'une vie et ouvrir la possibilité de son récit ⁵²⁹. Mais alors cette vie n'est plus. De sorte que pour Pasolini, le « sens de la vie » est un oxymore et que tout récit, *a fortiori* cinématographique, est récit d'une mort. De même, en régime chrétien seule la Croix du Fils fait apparaître le sens de l'histoire humaine : ni tension vers un idéal préexistant, ni sens déjà présent à découvrir ou à déchiffrer, ce sens de l'histoire humaine fait éclater toute formulation générale bien architecturée pour advenir dans l'irruption imprévisible et toujours dérangeante de voix et de visages : ceux des insignifiants oubliés. Là où le messie politique s'inscrit dans une histoire lisible qui le célèbre comme le héros venant mettre fin à une attente devenue insupportable, l'espérance eschatologique – l'attente de Dieu « à vide » selon la belle expression de Simone Weil – ouvre un temps autre :

⁵²⁷ C. DUQUOC, « « Une unique histoire. » Réflexion autour d'un thème majeur des théologies de la libération », *Recherche de Science Religieuse*, vol. 74, n° 2, 1986, p. 201-215.

⁵²⁸ Pour les écrivains vétérotestamentaires, l'homme n'est pas animé d'une étincelle divine immortelle. L'hébreu biblique *nephes* (souvent traduit par « âme ») désigne le principe vital humain et ce principe, au contraire de l'âme immortelle grecque, peut tout à fait mourir (Nb 23,10 ; Jg 16,30 etc.).

⁵²⁹ P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, p. 1560-1561.

le temps des figurants. Et ce que *La ricotta* donne à voir, ce sont justement, anachroniques et paradoxaux, ces figurants.

Le geste artistique et intellectuel de Pasolini rencontra une réalité imprévue. En vue du tournage de son colossal biblique *Barabbas*, Richard Fleischer, désireux de produire un effet de réel saisissant, avait saisi l'occasion de l'éclipse de janvier 1961 pour filmer à l'avance l'épisode de la crucifixion. Presque nu sur sa croix, un figurant mourut de froid⁵³⁰. En Stracci, Pasolini l'exalta. Mais au procès pour *La ricotta*, cette exaltation d'un sous-prolétaire sacrifié à l'industrie cinématographique scandalisa beaucoup plus que la mort bien réelle du figurant lui-même. Si l'opposition des catholiques les plus conservateurs fut, comme toujours, tonitruante, Pasolini trouva un soutien clair et sans faille auprès d'instances ou de personnes plus ouvertes et modérées. Mais *Uccellacci, uccellini*, en 1966, révélera l'ambivalence des relations de Pasolini avec ces catholiques dits progressistes⁵³¹. Ces derniers, à commencer par les membres de la Pro Civitate Cristiana, firent alors preuve à son égard de la même méfiance effrayée que le Vatican manifesterait un peu plus tard à l'égard des théologiens de la libération. L'analogie n'est ni approximative ni fortuite :

Des croyants européens furent et sont encore affectés, parfois effrayés des audaces politico-théologiques des leaders théologiens latino-américains. Ils craignent que l'usage de certains concepts marxistes, tel celui de la lutte des classes, ne dévie le christianisme de sa fonction unifiante, pacifiante, consolante. Ils redoutent que le mariage entre l'utopie messianique chrétienne et l'activisme marxiste ne pousse à des excès regrettables pour l'Église. Mais ils sont prêts à excuser les théologiens latino-américains par l'émotion et la révolte que suscite l'extrême misère de ce sous-continent. À la condition que ces théologies demeurent cri, expression particulière d'une détresse pour l'instant indépassable, mais qu'elle ne prétende pas ébranler ni régir la démarche théologique universelle. Bref, si les théologiens de la libération se contentent à demeurer des pasteurs, c'est-à-dire s'ils se font les porte-parole de l'angoisse du peuple, on ne peut que les écouter. En revanche, s'ils s'attribuent, en raison de la situation tragique de leur pays, des titres à une réflexion universelle critique, ils outrepassent leurs compétences, et leur cri, transformé en discours rationnel, cesse d'être pertinent⁵³².

L'opposition entre catholicismes conservateur et progressiste ne permet donc qu'une lecture partielle du film et de son procès. Un éclairage oblique par les théologies de la libération permettra notamment de mettre à jour l'ancrage eschatologique du statut politique et esthétique des insignifiants qui peuplent *La Ricotta*. L'analyse du traitement particulier des voix montrera comment Pasolini barre toute identification confortable aux personnages : en faisant éclater leur

⁵³⁰ T. SUBINI, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2008, p. 53 note 81. La presse s'en fit largement l'écho.

⁵³¹ *Id.*, p. 76-81.

⁵³² C. DUQUOC, *Libération et progressisme : un dialogue théologique entre l'Amérique latine et l'Europe*, Paris, Cerf, 1987, vol. 44, p. 10.

unité, il ouvre la possibilité d'une irruption de la vitalité violente, sauvage et dérangeante du sacré. Enfin, la non clôture du sens, dont la lisibilité est différée à l'au-delà vide de la mort, invitera à interroger la temporalité propre de la figure poétique dans le cinéma de Pasolini.

Le peuple des insignifiants

À un pape

Quelques jours avant que tu ne mourusses, la mort
avait jeté les yeux sur quelqu'un de ton âge :
à vingt ans tu étudiais, il était manœuvre,
toi, noble, riche, et lui, garnement plébéien :
mais les mêmes jours ont doré tout autour de vous
la Rome antique, lui redonnant tant de jeunesse.
J'ai vu sa dépouille, pauvre Zucchetto.

[...]

Tu mourus quelques jours plus tard : Zucchetto était membre
de ton grand troupeau apostolique et humain,
un pauvre ivrogne, sans famille et sans toit,
qui rôdait la nuit, vivant comme il pouvait.
Tu en ignorais tout : et tu ignorais tout, de même,
des milliers d'autres christes comme lui.
Peut-être est-il cruel de te demander pourquoi
les gens comme Zucchetto étaient indignes de ton amour.
Il y a des lieux infâmes, où mères et enfants
vivent depuis toujours dans la poussière et dans la boue d'un autre âge.

[...]

Il eût suffi d'un geste de ta part, d'un mot
pour que ceux de tes fils qui vivaient là trouvent un toit :
tu n'as pas fait un geste, et tu n'as soufflé mot.
Il n'était pourtant pas question d'absoudre Marx ! Une vague
immense, qui rejaillit sur des milliers d'années de vie,
te séparait de lui, de sa religion :
mais ta religion ignore-t-elle la pitié ?
Des milliers d'hommes, lors de ton pontificat,
ont vécu sous tes yeux dans le fumier, les porcheries.
Tu savais que pécher n'est pas faire le mal :
ne point faire le bien, voilà le vrai péché.
Que de bien tu aurais pu faire ! Et tu ne l'as point fait :
il n'y a pas plus grand pécheur que toi.

Humilié et offensé, Épigramme XII (1958)

L'écho à Gramsci est limpide :

Dans l'activité politique aussi, l'imagination a un rôle immense ; mais dans l'activité politique, les hypothèses ne sont pas construites à partir de faits inertes, d'une matière sourde à la vie ; en politique l'imagination concerne les hommes, leurs douleurs, leurs affects et les nécessités que rencontrent leurs vies d'hommes ⁵³³.

Je hais aussi les indifférents en raison de l'ennui que me procurent les pleurnicheries des éternels innocents. Je demande des comptes à chacun d'entre eux : comment avez-vous assumé la tâche que la vie vous a confiée et qu'elle vous confie tous les jours ? je demande : qu'avez-vous fait, et surtout, que n'avez-vous pas fait ? ⁵³⁴

Cette interrogation hante tout le cinéma de Pasolini. A la fin de la séquence de *La fleur de papier* (1969) la voix de Dieu affirme que l'innocence est une faute car elle implique une certaine indifférence ; le 31 mai 1975 encore, Pasolini participe à une performance de Fabio Mauri, *Intellettuale*, qui, par la projection du *Vangelo* sur le corps du réalisateur, effectue sa « radiographie intellectuelle »⁵³⁵. Jusqu'à la fin de sa vie, Pasolini opposa au confort de la conscience bourgeoise « un programme d'angoisse », selon la belle formule de Didi-Huberman, qui dès le début des années 1960 attisa son intérêt pour des figures comme celle de Don Milani ⁵³⁶ ou des communautés chrétiennes d'Amérique latine.

« Avant de faire de la théologie, il faut faire de la libération »

En 1962, dans son discours d'ouverture de Vatican II, Jean XXIII souligna la nécessité et l'urgence de rapprocher l'Église des pauvres, mais dans un premier temps seul un groupe, dit « des catacombes » à cause de la proximité géographique de son lieu de travail, se consacra à cette question sous la houlette de Dom Hélder Câmara ⁵³⁷. Ce dernier logeait à la Domus Mariae qu'il décrit comme une vaste maison de l'Action catholique italienne, fameuse pour

⁵³³ A. GRAMSCI, *Pourquoi je hais l'indifférence*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 61.

⁵³⁴ *Id.*, p. 58.

⁵³⁵ Après Miklos Janczo, Pasolini, assis sur un vieux fauteuil à l'entrée de la toute récente Galerie d'art moderne de Bologne, s'était soumis à l'exercice destiné à montrer les effets de l'œuvre sur le réalisateur lui-même. Le volume de la bande son était volontairement excessivement fort par rapport aux dimensions très réduites de l'image, afin d'accentuer l'égarment du public comme celui du réalisateur.

⁵³⁶ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, *op. cit.*, p. 29. Dès 1960, Pasolini avait abordé dans de nombreuses lettres ou chroniques parues dans *Vie Nuove* la question alors brûlante de la compatibilité entre marxisme et christianisme. Selon lui, tous deux partagent une expérience intellectuelle, ascétique ou mystique qui ne relèverait pas d'une aspiration à une vie austère et contemplative, mais d'une profonde inquiétude et de l'exigence d'une action concrète. Ascétisme et mysticisme aiguiseraient la conscience propre et garantiraient ainsi contre les dangers de l'oppression et du conformisme. Voir P. P. PASOLINI, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

⁵³⁷ Voir également le célèbre « pacte des catacombes » de 1965 (*Alterinfos.com*).

« son hôtellerie et sa convivialité » mais surtout « propice aux assemblées et réunions », de par sa riche bibliothèque et les facilités de tous types qu'elle peut offrir ⁵³⁸. Dans ses murs étaient logés la majorité des évêques brésiliens présents au Concile, les autres tout près de là, au Pio Brasiliano. Des évêques africains étaient aussi hébergés à la Domus Mariae. Détestant répondre à la curiosité folklorique des blancs et furieux que l'on qualifie de « paganisme » certains aspects de la religion populaire africaine, ils ne cessèrent de rappeler que, dans la Bible « païen » signifie « vide de Dieu », alors que les peuples pleins de superstitions sont aussi pleins de Dieu. A la Domus Mariae, logeaient enfin les cinq seuls évêques hongrois à avoir obtenu une autorisation de sortie du territoire. Les conseillers de ces évêques étaient parfois laïcs et pas nécessairement catholiques. La langue de communication entre ces occupants hétéroclites était le latin et le Concile apparut comme un lieu d'échanges œcuméniques voire de formation permanente. Cet « état-major de l'intelligentsia catholique ⁵³⁹ » selon l'expression de Dom Hélder Câmara, réussit à imposer à Vatican II « l'option préférentielle pour les pauvres » comme principe directeur de l'action de l'Église dans le monde. Il s'agissait alors de reconnaître et d'étendre une action déjà ancienne dans les pays du Sud ⁵⁴⁰.

Naissance d'un mouvement épico-religieux

Les jésuites, les dominicains, les franciscains et les religieux en général s'étaient intégrés depuis longtemps dans les milieux tiers-mondistes catholiques et protestants qui développaient depuis les années 1940-1950 des activités intellectuelles orientées vers l'action sociale et pastorale, et animaient notamment les « communautés eucharistiques de base » ⁵⁴¹. Michaël Löwy a souligné que ces religieux porteurs d'une utopie intrinsèquement contestataire, souvent mobiles, en dialogue permanent avec des frères de tous pays et avec le monde universitaire largement influencé par le marxisme, constituaient de véritables réseaux d'intellectuels extrêmement formés, familiarisés avec le droit ou les sciences économiques et sociales comme avec la théologie enseignée à Louvain, à Lyon, à Paris et bien sûr en Allemagne ⁵⁴². Ambitionnant de combattre les causes de la pauvreté, ils trouvèrent dans le marxisme des

⁵³⁸ J. de BROUCKER et H. CAMARA, *Les nuits d'un prophète, Dom Helder Camara à Vatican II : lecture des circulaires conciliaires de Dom Helder Camara, 1962-1965*, Paris, Éd. du Cerf, 2005, p. 50-69.

⁵³⁹ *Id.*, p. 55.

⁵⁴⁰ D'où la formule synthétique « avant de faire de la théologie, il faut faire de la libération » in L. BOFF et C. BOFF, *Qu'est-ce que la théologie de la libération ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1987, p. 43.

⁵⁴¹ Michaël Löwy avance le chiffre de 157 000 religieux dans toute l'Amérique Latine : jésuites, franciscains et dominicains, mais aussi des ordres féminins.

⁵⁴² M. LÖWY, « Marxisme et théologie de la libération », *cahiers d'étude et de recherche*, n° 10, 1988; Voir également M. LÖWY, « Marxisme et christianisme en Amérique latine », *Tiers-Monde*, vol. 31, n° 123, 1990, p. 667-682. Signalons parmi de très nombreux exemples que le Brésilien Hugo Assmann, un des tout premiers

clés d'analyse nettement plus opératoires que celles de la théologie classique et constituèrent un vivier qui fournirait par la suite la plupart des théologiens de la libération. Dès 1955, ils investirent le Conseil Épiscopal Latino-américain (CELAM) qui venait d'être créé et placèrent à sa tête de fortes personnalités comme le Mexicain Samuel Ruiz, l'Argentin Eduardo Pironio ou le Brésilien Dom Hélder Câmara. Comme le note très justement Malik Tahar Chaouch :

Les premiers théologiens, intellectuels et activistes catholiques qui ont assumé le point de vue de la Théologie de la libération ont d'abord occupé des positions privilégiées, notamment auprès de la hiérarchie, dans l'Église catholique. Ils étaient pour la plupart conseillers et professeurs des commissions et des instituts de formation de la Conférence Épiscopale Latino-américaine (CELAM), qui a été l'une des premières rampes de lancement des idées de la théologie de la libération et un lieu de construction et de passage de ses réseaux ⁵⁴³.

Dans les mêmes années 1950, Pie XII, soucieux de renforcer l'influence de l'Église catholique avait demandé aux évêques d'autoriser leurs prêtres diocésains à « répondre aux appels de la mission » ⁵⁴⁴. De nombreux prêtres volontaires se rendirent en Afrique et en Amérique latine, et contribuèrent à faire connaître en Europe – où ils restaient incardinés – la situation et les questions des églises latino-américaines. Le brassage fut important ⁵⁴⁵ et dès le début des années 1960, les liens avec l'Europe étaient solides. Prêtres et religieux d'origine européenne, même proches des prêtres ouvriers par exemple, avaient découvert une pauvreté qu'ils n'avaient pu imaginer et nombre d'auteurs virent dans ce choc la source de leur engagement viscéral et irréversible au christianisme de libération. Tous les grands noms de la théologie de la libération, pasteurs ou théologiens, insistèrent sur l'expérience d'abord concrète, personnelle et même corporelle qu'ils firent de la pauvreté – quelle que soit la part d'imaginaire mobilisé dans une telle identification ⁵⁴⁶. Cette expérience fut si forte et durable qu'en 2008

théologiens du mouvement, a été formé à Francfort et Gustavo Gutiérrez, figure de proue et inventeur de la formule « théologie de la libération », à Lyon et à Louvain.

⁵⁴³ M. T. CHAOUCH, « L'actualité de la théologie de la libération en Amérique latine : déclin et héritages », *Cahiers de l'Institut Religioscope*, n° 1, 2008, p. 6. Il insiste : « Cela doit du moins atténuer l'idée d'un conflit né entre Rome et les Églises nationales de l'Amérique latine, entre la hiérarchie et les bases du catholicisme latino-américain ou entre l'Église catholique et un mouvement périphérique de l'institution. Le conflit est né au cœur des réseaux institutionnels et transnationaux du catholicisme contemporain qui, bien qu'engagés dans les dynamiques sociopolitiques de l'Amérique latine, oscillaient entre le cœur et la périphérie de l'Église catholique. Certes minoritaire, la théologie de la libération n'en a pas moins bénéficié de puissants soutiens jusqu'aux plus hauts sommets de l'Église ».

⁵⁴⁴ Encyclique *Fidei Donum*, Pie XII, avril 1957.

⁵⁴⁵ A titre d'exemple, la moitié des 80 prêtres du Chili qui publièrent en avril 1971 une déclaration soutenant la transition au socialisme étaient étrangers (M. LÖWY, « Marxisme et théologie de la libération », *op. cit.*).

⁵⁴⁶ Dom Hélder Câmara, sitôt consacré évêque, choisit de ne pas loger au palais épiscopal mais dans une modeste maison au cœur des *favellas* de sa ville, et de tels exemples sont légion. Pasolini a lui aussi insisté sur le choc qu'a été sa rencontre avec le peuple des *borgate*, et a aimé croire qu'il avait un temps partagé leur vie. Mais n'oublia jamais qu'il n'était pas lui-même un pauvre, ou seulement de manière occasionnelle et provisoire, ni

encore, Malik Tahar Chaouch constate : « L'option préférentielle pour les pauvres reste, par ailleurs, un thème très sensible dans de nombreux secteurs religieux et laïcs de l'Église catholique en Amérique latine. Cela explique pourquoi il demeure aujourd'hui si difficile d'imposer un point de vue critique et distancié sur ce qu'a été véritablement le phénomène de la théologie de la libération »⁵⁴⁷.

Quoi qu'il en soit, l'image qui circulait dans ces milieux ecclésiaux comme dans la presse italienne au moment du tournage de *La ricotta* était bien celle d'un mouvement « épico-religieux » comme aurait pu dire Pasolini, ou d'un « épique mouvement populaire » selon l'expression de Michael Löwy. Ce dernier appelle « christianisme de la libération » ce « vaste mouvement social d'inspiration à la fois chrétienne et marxiste, qui s'est développé en Amérique latine à partir du début des années 1960 et qui trouva son expression la plus conséquente dans la théologie de la libération après 1971 »⁵⁴⁸. A ce propos, Michael Löwy écrit encore :

Qu'y a-t-il donc de commun et de différent entre la critique marxiste et celle du christianisme de la libération contre l'idolâtrie du marché ? A mon avis, l'on ne peut ni trouver de l'athéisme dans le christianisme (comme le pensait Ernst Bloch), ni une théologie implicite chez Marx, comme le suggère le brillant théologien et marxologue Enrique Dussel [...]. Les métaphores théologiques – comme le concept de « fétichisme » – sont utilisées par Marx comme des outils pour une analyse scientifique, tandis que dans le christianisme de la libération elles ont une signification proprement religieuse. Ce que les deux ont en commun c'est l'éthos moral, la révolte prophétique, l'indignation humaniste contre l'idolâtrie du marché et – ce qui est encore plus important – la solidarité avec ses victimes⁵⁴⁹.

Et toujours selon Michael Löwy, l'influence de ces mouvements fut considérable :

[Si] l'on fait abstraction de la pratique de ce mouvement social, de ce christianisme de la libération, on ne peut pas comprendre des phénomènes sociaux et historiques aussi importants, dans l'Amérique latine des trente dernières années, que la montée de la révolution en Amérique centrale (Nicaragua, El Salvador), l'émergence d'un nouveau mouvement ouvrier et paysan au Brésil (le *Parti des Travailleurs*, le *Mouvement des Paysans Sans Terre*) ou le soulèvement des indigènes zapatistes du Chiapas⁵⁵⁰.

combien il est difficile pour un bourgeois comme lui de penser, de vivre et de sentir autrement qu'en bourgeois.
Voir infra.

⁵⁴⁷ M. T. CHAOUCH, « L'actualité de la théologie de la libération en Amérique latine », *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴⁸ Voir M. LÖWY, « Le marxisme en Amérique latine de José Carlos Mariategui aux zapatistes du Chiapas », *Actuel Marx*, n° 2, 2007, p. 25-35.

⁵⁴⁹ Voir *Le marxisme de la théologie de la libération* par Michael Löwy, Jeudi, 20 Juillet 2000, disponible sur le site belge de la Ligue Communiste Révolutionnaire <http://www.lcr-lagauche.be>.

⁵⁵⁰ M. LÖWY, « Le marxisme en Amérique latine de José Carlos Mariategui aux zapatistes du Chiapas », *op. cit.*
Voir aussi D. H. LEVINE et G. VINCENT, « L'Impact de la théologie de la libération en Amérique latine / The

Pasolini n'ignore pas ce phénomène. A Jean Dufлот, il déclare en 1970 :

Je crois avoir contribué au dialogue parce qu'un homme de gauche peut difficilement faire autrement, de nos jours. Le christianisme, et notamment le catholicisme, demeure une puissante structure idéologique, notamment parmi les paysans de l'Italie méridionale et parmi ceux d'Amérique latine. Or, en Amérique du Sud comme en Italie, des groupes de catholiques tendent à former une sorte de gauche, qui ne paraît absolument pas faire obstacle au socialisme, bien au contraire. Des expériences comme celles de Camillo Torres, ou, en Italie, de Lorenzo Milani, constituent une raison encourageante de poursuivre ce dialogue ⁵⁵¹.

A partir des années 1990, des études plus récentes et surtout entreprises par des auteurs moins *a priori* acquis à la cause des théologiens de la libération, tentent de dégager ces phénomènes concrets de l'imaginaire extrêmement puissant qui les avait mus ou qu'ils véhiculaient. Les réalités qui apparaissent sont alors beaucoup plus nuancées ⁵⁵².

Les effets sociaux et politiques de la théologie de la libération se sont [...] révélés plutôt modestes. Après la grande geste historique de sa participation aux mouvements révolutionnaires centre-américains et aux luttes sociales contre les dictatures militaires en Amérique du Sud, elle semble être demeurée aux marges des grandes transformations sociopolitiques actuelles de la région. L'épique mouvement populaire qu'elle était censée inspirer a accouché d'expériences éparses et peu significatives.

[...]

Sur le plan subjectif, la théologie de la libération exalte ses bases populaires et laïques. Toutefois, son imaginaire de grandes figures de « martyrs » et de « prophètes », invariablement issues du clergé catholique contraste avec l'anonymat des victimes ordinaires. Le premier à entrer au panthéon de ses héros tombés fut le prêtre colombien Camilo Torres, tué au combat en 1966, après s'être engagé dans la guérilla de l'ELN (Ejército de Liberación Nacional). Suivirent l'évêque de San Salvador, Oscar Arnulfo Romero, puis les jésuites de la UCA (Universidad Centroamericana), assassinés respectivement en 1980 et 1989. À ceux-ci s'ajoutent les évêques, dont on célèbre l'exemple « prophétique », comme Sergio Méndez Arceo et Samuel Ruiz au Mexique, Leonidas Proaño en Équateur, Marco McGrath au Panama, Hélder Câmara, Evaristo Arns, Avelar Brandao, Aloiso Lorscheider, Candido Padin et Pedro Casaldaliga au Brésil. Au

Impact of Liberation Theology in Latin America », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 71, n° 1, 1990, p. 43-62.

⁵⁵¹ J. DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 29.

⁵⁵² Voir notamment, pour un bilan théologique C. DUQUOC, « Théologies politiques et eschatologie », *Recherches de science religieuse*, vol. 84, n° 1, 1996, p. 67-86 ; puis, quelque dix ans plus tard, dans une perspective sociologique et politique M. TAHAR CHAOUCH, *La théologie de la libération en Amérique latine : champ et paradigme d'une expression historique*, Paris 3, 2005 ; M. T. CHAOUCH, « La théologie de la libération en Amérique latine. Approche sociologique », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 138, 2007, p. 9-28 ; A. CORTEN, V. MOLINA et T. CHIASSON-LEBEL, « Imaginaires religieux et politiques en Amérique Latine : Les contours des renvois de signification », *Horizontes Antropológicos*, vol. 13, n° 27, 2007, p. 253-280 ; M. T. CHAOUCH, « Vers une déconstruction sociologique de l'idéologie progressiste de la théologie de la libération en Amérique latine », *Cahiers des Amériques latines*, n° 51-52, 2006, p. 185-200.

moment de la conférence épiscopale latino-américaine de Medellin en 1968, ces évêques étaient majoritaires dans la direction de la CELAM (Conferencia Episcopal Latinoamericana ⁵⁵³). Cela explique pourquoi cette dernière fut, dans un premier temps, l'un des principaux espaces de circulation et de diffusion des idées de la théologie de la libération ⁵⁵⁴.

Il serait cependant abusif d'en conclure à une simple hypocrisie des théologiens de la libération. Leurs grands représentants, à l'instar de Gustavo Gutiérrez, étaient très conscients de ce paradoxe difficile à dépasser : en exaltant des anonymes, soit on les sort de l'anonymat pour en faire des héros, ce qui relève du contre-sens théologique, soit celui qui parvient à faire entendre leur cause et leur cri sort lui-même de l'anonymat, se désolidarisant de fait de ceux qui fondent son discours prophétique.

Je vous donne un exemple qui pourra vous sembler un peu cruel. J'ai participé aux funérailles de l'archevêque Romero que je connaissais bien. On calcule que ce même jour, quarante personnes ont été tuées sur la place centrale de la cathédrale de San Salvador. Nous connaissons très bien le nom de Monseigneur Romero, parce qu'il était un archevêque, un grand homme bien sûr ; mais nous ne connaissons pas les noms de ces quarante personnes qui sont mortes pour voir Romero une dernière fois. A côté de moi, dans la cathédrale, je voyais cinq femmes mortes, une autre grièvement blessée, mais encore vivante ; je l'ai entendue et j'ai pu faire quelque chose pour elle. Nous ne connaissons pas les noms de ces personnes, parce qu'elles sont pauvres tout autant dans leur vie que dans leur mort, et après leur mort. Vous comprenez qu'en disant cela, je ne dis rien contre Romero, mais je dis tout simplement que si vous occupez une place importante dans l'Église, qui est une institution, vous n'êtes pas exactement un in-signifiant. Mais nous ne connaissons pas les noms des pauvres. Ils demeurent des anonymes ⁵⁵⁵.

Échos en Italie

Pour autant, l'influence de ces réseaux internationaux tentaculaires sur les théologies européennes comme sur l'administration centrale de l'Église ne fut pas immédiatement

⁵⁵³ Sic. Aujourd'hui, le CELAM est plutôt l'acronyme du Consejo Episcopal Latinoamericano.

⁵⁵⁴ M. T. CHAOUCH, « L'actualité de la théologie de la libération en Amérique latine », *op. cit.*, p. 3. Pour un bilan et état des lieux des analyses sociologiques du « christianisme de la libération », voir M. T. CHAOUCH, « La théologie de la libération en Amérique latine. Approche sociologique », *op. cit.* : « Sur l'essentiel, ces approches confirment les interprétations apologétiques de la théologie de la libération et rompent avec le dualisme de la littérature militante mais pas avec son finalisme. La notion indifférenciée d'un mouvement social engendre l'illusion d'une unité d'action, orientée vers l'horizon univoque du changement social. Elles reprennent ainsi ce qu'il y a de plus fondamental dans le discours de légitimation de la théologie de la libération : la conscience de l'inachèvement de la réalisation historique du sujet populaire, au nom duquel elle parle. En revanche, la vision d'une « nouvelle façon de faire la théologie » comme « réflexion critique sur la praxis historique » (Gutiérrez, 1971, p. 334) est placée au-dessus de tout soupçon ».

⁵⁵⁵ G. GUTIERREZ, « Option pour les pauvres : bilan et enjeux », *Théologiques*, vol. 1, n° 2, 1993, p. 127-128.

sensible. Certes, la plupart des instituts de formation et des facultés de théologie encouragèrent toute démarche théologique inductive de préférence à la démarche traditionnelle beaucoup plus déductive, et intégrèrent les sciences humaines à la formation, mais il est difficile d'y voir un impact des expériences latino-américaines. Et si Vatican II entérina finalement « l'option préférentielle pour les pauvres », il fallut attendre 1968 pour en voir une traduction concrète mais locale : le Conseil Épiscopal Latino-américain (CELAM) en conférence à Medellin prit alors très clairement position en faveur des pauvres, et on entendit pour la première fois, dans la bouche de Gustavo Gutiérrez, l'expression « théologie de la libération ».

En Italie, ces mouvements de lutte contre l'oppression furent scrutés dès les années 1950-1960 par tous les anthropologues et sociologues derrière Vittorio Lanternari et Ernesto De Martino à Bologne. Leurs travaux, nombreux, concernent aussi bien la lutte pour l'indépendance des zones coloniales, la révolution cubaine et les nombreux mouvements de libération de l'Amérique latine, que la lutte pour les droits civils des Noirs américains et plus généralement le développement des partis et des organisations des « classes subalternes » en Occident⁵⁵⁶. Les « christianismes de la libération » furent donc observés et documentés très tôt. Mais force est de constater que, là encore, l'interprétation de ces mouvements s'était d'abord faite dans les milieux militants, catholiques ou marxistes, parfois en concurrence mais qui leur étaient souvent favorables. De même, leur réception et leur retentissement passa plutôt par des canaux acquis à leur cause, parfois au détriment de l'objectivité scientifique. Quoi qu'il en soit, l'examen des réalités concrètes de ces mouvements de libération permet de mesurer l'aura qui les entoure et de dégager quelques grandes lignes communes à des discours théologiques aussi variés que les configurations qui les avaient fait naître.

La première caractéristique des théologies de la libération est qu'elles s'élaborent à partir de l'envers de l'histoire, du point de vue des pauvres et des insignifiants. Cette position fondamentale et fondatrice est revendiquée par tous les auteurs et acteurs du mouvement. Ce point de vue renouvelle la lecture des textes fondateurs chrétiens, scripturaux ou dogmatiques, où les pauvres n'apparaissent plus seulement comme objets de la charité mais comme lieu théologique : Dieu aime les pauvres, les choisit, veut leur libération et c'est l'inscription concrète de cette libération dans l'histoire qui est révélatrice de l'amour de Dieu. L'Exode est donc fort logiquement une référence majeure de ces théologiens qui insistent sur la proximité de Dieu envers son peuple et l'importance de la vie historique concrète dans les deux Testaments, et qui rappellent inlassablement que le Christ a donné la première place aux

⁵⁵⁶ V. LANTERNARI, *Les mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*, Paris, Maspero, 1962 (en italien 1960). Et pour un bilan plus large de ces travaux, voir V. PETRARCA, « Les mouvements religieux de salut et le déploiement de la liberté », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 161, 2013, p. 27-46, et M. MASSENZIO et A. ALESSANDRI, « La problématique apocalyptique dans l'anthropologie italienne : de Vittorio Lanternari à Ernesto De Martino », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 161, 2013, p. 127-145.

pauvres et s'est identifié à eux. L'option préférentielle pour les pauvres est donc constitutive de la foi elle-même et doit se traduire par des actions politiques en profondeur. Elle ne saurait être vue comme l'ajustement conjoncturel d'une application pratique contingente.

Il en découle une deuxième caractéristique majeure : ces théologies sont contextuelles, inductives et secondes. Pour leurs auteurs, les racines de la pauvreté étant d'abord économiques, politiques et sociales et non religieuses, une pratique de libération économique, politique et sociale doit précéder la réflexion théologique. Elles refusent l'idée que la pauvreté puisse être occasionnelle, naturelle, ou en quelque manière voulue par Dieu, et dénoncent au contraire un mal profond, conséquence de la violence structurelle de la société. Elles identifient le capitalisme occidental comme racine majeure des formes modernes d'oppression et « l'Empire » nord-américain comme l'ennemi à combattre prioritairement. Elles voient enfin dans les « communautés eucharistiques de base » la chair ecclésiale de la pratique et de la théologie de libération. En revanche, la théologie européenne centrée sur les problèmes de l'athéisme et de la sécularisation leur semble inadéquate pour penser leur situation.

Que ce soit dans les cercles démartiniens ou à Assise où logeaient de nombreux participants au Concile, nul n'a pu rester en dehors de ces débats, qui trouvaient par ailleurs un très large écho dans la presse italienne. Il est encore plus difficile de penser que le sujet des mouvements de libération en Amérique Latine n'ait été abordé avec Pasolini ni par De Martino lui-même qui travaillait sur les « apocalypses culturelles ⁵⁵⁷ », ni par les franciscains d'Assise qui avaient commandé à Pasolini le tournage d'un évangile, ni par les jésuites de la Pro Civitate Cristiana qui l'accompagnèrent pour des repérages en Terre sainte et collaborèrent étroitement à la rédaction du scénario du *Vangelo secondo Matteo*, « le plus marxiste » des évangiles.

L'examen du traitement cinématographique du peuple dans *La ricotta* va mettre en lumière la proximité entre ces théologies fortement teintées de marxisme et la vision d'un Pasolini confronté à des interrogations similaires.

Le sous-prolétariat de *La ricotta*

Au procès pour *La ricotta*, la défense fit valoir à plusieurs reprises que le but de l'épisode était de « mettre en lumière la misère du sous-prolétariat en train de mourir – historiquement parlant – sans que personne ne sache qu'en faire, si ce n'est, comme l'a écrit Pasolini en prose et en vers, Jean XXIII et les catholiques qui le suivent ⁵⁵⁸ ». Car Pasolini ne voulait ni la mise en musée d'un sous-prolétariat esthétisé, ni son exaltation en héros

⁵⁵⁷ E. DE MARTINO, *La fine del mondo : contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turin, Einaudi, 2002.

⁵⁵⁸ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, A. Guadagni (éd.), Roma, L'Unità, 1994, p. 50.

révolutionnaire. C'est pourtant bien une révolution qu'il effectuait, et finalement ce qu'il donnait à voir n'était rien moins que le « *skandalon* » paulinien.

Pasolini recherchait dans *Accattone* une sacralité archaïque pré-chrétienne, susceptible d'être inscrite à l'écran notamment par un cadrage frontal fixe. Si cette technique se révéla efficace et pertinente, il dut l'abandonner pour le tournage du *Vangelo*. Mais les portraits demeurèrent. En surlignant les traits christiques de Stracci, il ne chercha pourtant pas à rehausser un sous-prolétaire pitoyable en montrant que derrière son visage se cachait le visage du Christ. L'argument du Padre Grasso, appuyé implicitement sur Mt 25, dans la lettre fournie par la défense en appel était sans doute sincère et il porta, mais il semble correspondre davantage à la position religieuse de Grasso lui-même qu'à celle de Pasolini. Ce dernier en effet renversait la position morale traditionnelle : si voir en tout homme le visage du Christ conduit à rendre cet homme transparent, alors le geste de Pasolini est à l'opposé de cet effacement ; au contraire, derrière la figure du Christ transparaissent les figurants, pleinement et corporellement humains, ceux pour qui la foi chrétienne affirme que le Christ est venu et qu'il les a sauvés justement de l'insignifiance. Giovanni Careri décrit magnifiquement la traduction esthétique de ce retournement :

A travers le rabaissement ironique de la peinture maniériste, Pasolini critique le cinéma maniéré et vide de son temps, lui opposant un rapport au réel qu'il trouve dans le *Caravage* de Longhi. Pasolini se sert en effet du figurant Stracci comme le peintre s'était servi du portefaix de la piazza Navona pour représenter Nicodème dans *La Déposition* : un figurant qui ne disparaît pas sous les traits du personnage qu'il incarne et dont la gestualité populaire puise ses racines dans une histoire de très longue durée ⁵⁵⁹.

En rappelant que *La ricotta* s'inspire d'un fait réel, Pasolini place la mort comme point central et noue le système symbolique chrétien qu'il convoque à une réalité à la fois objective, contingente et implacable ⁵⁶⁰. Comme pour les premiers chrétiens, comme pour les théologiens de la libération, le récit de la mort et de la résurrection du Christ fait apparaître les figurants, dégage leurs visages et leurs voix, et les place au centre de l'histoire. La vie et les paroles de Jésus dont témoignèrent les évangélistes annoncent sans ambiguïté que les premiers bénéficiaires du salut apporté par le Christ sont les pauvres et les pécheurs, désormais au centre de l'histoire du salut. Nul n'est indigne du Christ, et ce renversement était déjà révolutionnaire au regard de la mentalité dominante dans l'Antiquité. Si l'ère chrétienne devient le temps des figurants, si la mort et la résurrection du Christ accomplissent l'exaltation des humiliés

⁵⁵⁹ ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS, *Initiales P.P.P. (Pier Paolo Pasolini)*, Lyon, 2016, p. 33.

⁵⁶⁰ Le carton en exergue de *La ricotta*, après les modifications imposées à l'occasion du procès, souligne qu'il y a d'abord eu une histoire bien réelle puis un récit magnifique, ce qui, ironie de l'histoire convient encore mieux au geste esthétique de Pasolini qui fait apparaître un figurant bien réel derrière sa figure christique. Voir T. SUBINI, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, op. cit., p. 61 note 110.

annoncée dans l'Ancien Testament, la figure christique construite dans *La ricotta* doit signifier ce mouvement.

Fort logiquement, Pasolini évite les pièges du dolorisme du XIXe siècle ou d'un certain romantisme qui maintiennent le régime de l'héroïsme chrétien, fût-il paradoxal. Parmi le large éventail de personnages bibliques dans lesquels la Tradition chrétienne a vu une préfiguration du Christ, Pasolini ne reprend donc ni l'agneau immolé ni le serviteur souffrant, il choisit Isaac – pour son rire plus que pour le « sacrifice » – et aussi, en filigrane, Abel. Et Abel est ici intéressant à double titre. D'une part, parce qu'en hébreu, le nom Abel ne désigne pas d'abord le fragile, le pur ou l'innocent, mais le rien, la buée, le vent, le néant. Après le meurtre, la voix de Dieu demande à Caïn compte de son frère : Il a entendu le cri d'Abel, l'insignifiant. De même, Pasolini dans *La Ricotta* donne à entendre le sous-prolétaire insignifiant qui occupe la position particulière d'Abel. Ce dernier apparaît fugacement, à l'arrière-plan. Stracci, dans sa course vers la caravane où il pourra se déguiser et tenter d'obtenir ainsi un deuxième panier-repas, reste bien en amont de la table du banquet – eschatologique – en attente de convives. Il ne revêt pas « l'homme nouveau », mais, recourant à une ruse grossière, endosse un rôle provisoire, incongru, qui ne dupe personne mais lui permet de se procurer la nourriture qui lui est nécessaire... et que le chien de la diva lui volera. Sur ce trajet, en marge, comme une glose discrète, deux jeunes hommes luttent à terre. *La Passion selon saint Mathieu* n'a pas besoin de retentir pour que soient aussitôt présents aussi bien Accattone qu'Abel et Caïn. Stracci n'est pas une figure christique seulement parce qu'il est sacrifié à l'industrie cinématographique, mais parce qu'il réactive un imaginaire biblique à la fois plus riche et plus archaïque, qui engage notamment le rapport au frère et signifie l'échec qui déchire toute fraternité humaine. Ce dont meurt Stracci, évidemment. De même, Abel, sans surprise, est une figure majeure des théologiens de la libération :

J'ai souvent rencontré des personnes qui trouvaient étrange l'emploi du terme « préférence ». Ne serait-il pas préférable de dire tout simplement option pour les pauvres, préférence étant trop mou ? Au contraire, il s'agit d'un terme chrétien qui contraint à préserver l'universalité de l'amour de Dieu dont personne n'est exclu. C'est seulement à l'intérieur de ce cadre de l'universalité que l'on peut comprendre la « préférence », c'est-à-dire « ce qui est premier ». La Bible parle de la préférence de Dieu pour les pauvres. Pourquoi, dans la Genèse, Dieu a-t-il préféré Abel à Caïn ? Il n'est pas dit qu'Abel était meilleur, une très bonne personne, et que Caïn était quelqu'un de mauvais. Mais Abel était le deuxième ; il avait moins de poids humain. Dieu a préféré le sacrifice d'Abel au sacrifice de Caïn. Le péché de Caïn est de n'avoir pas accepté la préférence de Dieu pour Abel. C'est pour cette raison qu'il l'a tué. Le refus de la préférence, c'est de ne pas comprendre qu'il faut tenir ensemble l'universalité de l'amour de Dieu et la préférence pour les plus pauvres. C'était déjà dans l'expression de Jean XXIII : « l'Église de tous et particulièrement l'Église des pauvres ». Comme chrétiens nous ne pouvons pas dire : « il n'y a que les pauvres qui comptent ». Cette attitude n'est pas chrétienne, comme celle d'aimer tout le monde alors

qu'on n'aime personne. Tenir ensemble les deux aspects n'est pas facile. C'est un grand défi
561

D'autre part, avec le sème du rien, le mot *abel* porte aussi celui du péché. En effet, une des conceptions bibliques du péché, en-deçà de la faute morale et que nombre de mystiques chrétiens ont déclinée, repose sur le constat que la perte d'une relation étroite à Dieu et de la conscience de sa présence – pour Pasolini, la perte du sacré – laisse l'homme en proie au vertige devant le vide, le néant, le rien. La fascination voire l'adoration de ce néant conduit à un péché qui consiste alors moins en un acte précis qu'en une position, un état de vie ou un état d'esprit assez proche de celui des autres figurants autour de Stracci.

Enfin, le cri sourd d'Abel trouvera quelque dix ans plus tard un écho inattendu dans *La forma della città* un court métrage coréalisé avec Paolo Brunatto en 1973-74 dans lequel Pasolini fait de la ville d'Orte une métonymie de la nation italienne : défigurée par des constructions modernes, la ville devrait être protégée avec le même acharnement que l'œuvre d'un grand auteur. Le commentaire insiste : à travers « ces murs, ce clocher, un pont », il s'agit de défendre « le passé anonyme, populaire, humble, insignifiant » d'une ville explicitement assimilée au peuple des insignifiants, défiguré comme elle par le néo-capitalisme. Et tout le plaidoyer de Pasolini se fonde sur cette « insignifiance » et cette « humilité » de la ville.

Des « pauvres »

C'est cette même « insignifiance » qui, aux yeux de la figure de proue des théologiens de la libération Gustavo Gutiérrez, définit les « pauvres ». Sa conception permet de promener un miroir le long du chemin de croix de Stracci ⁵⁶².

Qu'est-ce qu'on peut alors entendre par pauvre ? Je pense qu'il n'y a pas une bonne définition. Je pense qu'une bonne manière de parler des pauvres, est de dire que les pauvres sont les in-signifiants, ceux qui ne comptent pas pour la société et très souvent pour les Églises chrétiennes. Le pauvre est celui qui peut attendre une semaine à la porte d'un hôpital pour voir un médecin. Un pauvre est celui qui n'a pas de poids social, que l'on vole par des lois injustes et qui n'a pas le pouvoir de parler pour changer cette situation. C'est l'in-signifiant qui n'a pas de poids économique, qui fait partie d'une race méprisée, culturellement marginalisée. Les pauvres sont socialement in-signifiants, sauf devant Dieu. Ils sont toujours présents à travers des statistiques, mais ils n'ont pas de nom ⁵⁶³.

⁵⁶¹ G. GUTIERREZ, « Option pour les pauvres : bilan et enjeux », *op. cit.*.

⁵⁶² « Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », Stendhal, *Le Rouge et le Noir*.

⁵⁶³ G. GUTIERREZ, « Option pour les pauvres : bilan et enjeux », *op. cit.*, p. 127-128.

Mais d'emblée, il récuse ce que Pasolini lui-même, par la bouche de ses avocats, qualifiait à son procès de « faux mysticisme »⁵⁶⁴, qui tend à euphémiser la pauvreté en la déplaçant au plan métaphorique ou à la dissoudre dans un dolorisme confortable.

On a voulu clarifier le sens du terme pauvreté. Une première précision concerne ce qu'on appelle la pauvreté réelle que, nous chrétiens, avons la mauvaise habitude d'appeler pauvreté matérielle. Cette vision est étrangère au vocabulaire biblique. Il est vrai que nous sommes tributaires de la philosophie grecque où règne la distinction entre matière et esprit. Mais la pauvreté matérielle, c'est la pauvreté réelle, concrète, celle de tous les jours. Cette pauvreté-là est un scandale, un mal, comme il est rappelé à Medellin⁵⁶⁵.

Pour autant, ni Pasolini ni les théologiens de la libération ne firent preuve d'angélisme ou de naïveté. Ils ne partageaient pas plus l'imaginaire de la doxa communiste que celui de la Doctrine Sociale de l'Église depuis Léon XIII qui, l'un comme l'autre, présupposaient un lien non questionné entre pauvreté et innocence. Bien avant les *Affreux sales et méchants* d'Ettore Scola (1976) inimaginables dans les années 1950-60, *Les poings dans les poches* de Bellocchio (1965) soulevèrent des débats qui mirent en lumière la difficulté des communistes à affronter les thèmes liés au malaise de la jeunesse : pour Nino Argentieri de *Rinascita*, une telle noirceur des personnages n'était politiquement acceptable qu'en tant que produit de leur condition sociale⁵⁶⁶. Ce fut donc l'argument stratégiquement avancé pour la défense de Pasolini au procès pour *La ricotta* :

Il Pasolini, inoltre, ha voluto rappresentare e presentare lo stato di grandissima miseria materiale (che, secondo la concezione filosofica del materialismo storico da lui professato, sarebbe la generatrice della miseria morale) in cui versa il suddetto "sottoproletariato", il quale sarebbe invece, originariamente e fondamentalmente buono, spinto al male dallo sfruttamento al quale è sottoposto dai detentori delle ricchezze, e dalla necessità primordiale di procurarsi i mezzi di sussistenza.⁵⁶⁷

Pasolini, en outre, a voulu représenter et présenter l'état d'immense misère matérielle (qui, selon la conception philosophique du matérialisme historique qu'il professe, engendrerait la misère morale) où se trouve le susdit « sous-prolétariat », qui serait, au contraire, originellement et fondamentalement bon et serait poussé au mal par l'exploitation que lui infligent ceux qui détiennent les richesses, et par la nécessité primordiale de se procurer des moyens de subsistance.

Mais Pasolini ne voyait pas dans les pauvres des purs, des généreux ou des altruistes *a priori*. Il ne réduisit pas le peuple à une simple et lourde antithèse du bourgeois égoïste comme

⁵⁶⁴ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 50.

⁵⁶⁵ G. GUTIERREZ, « Option pour les pauvres : bilan et enjeux », op. cit. Il poursuit : « Une deuxième précision a trait à ce qu'on a l'habitude d'appeler la pauvreté spirituelle, comprise non pas, en premier lieu, comme le détachement par rapport aux biens matériels, mais comme l'enfance spirituelle. Remettre nos vies dans les mains de Dieu : tel est le sens de la pauvreté spirituelle, sens le plus significatif dans la révélation chrétienne. Cette pauvreté permet de reconnaître Dieu comme amour, Père, Mère ; de reconnaître les autres personnes comme des sœurs et des frères ; accepter, donc, l'amour gratuit de Dieu ».

⁵⁶⁶ Voir plus largement Ermanno Taviani, il PCI nella società dei consumi, in G. VACCA, *Il PCI nell'Italia repubblicana : 1943-1991*, R. Gualtieri et Fondazione Istituto Antonio Gramsci (éd.), Roma, Carocci, 2001, p. 285-326. « Le marxisme de Pasolini est traversé par une mystique chrétienne qui sanctifie le peuple *a priori* » écrit encore Thomas Clerc in ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, *Initiales P.P.P. (Pier Paolo Pasolini)*, op. cit., p. 6.

⁵⁶⁷ E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 124.

pouvait le faire la propagande soviétique par exemple. Certes, Stracci donne bien son panier repas à sa famille dans un geste incontestablement sacrificiel en accord avec la morale catholique la plus traditionnelle. Mais ses homologues l'abandonnent et le tourmentent – comme l'avaient fait les contemporains de Jésus lors de sa passion. Les sous-prolétaires pasoliniens ne sont pas de simples échantillons anonymes et transparents d'une classe sociale abstraite intégrée à un système idéologique global, rationnel et rassurant. Ils sont d'abord vivants, humains, et nécessairement divers.

"Anche fra le altre comparse vi sono altri sottoproletari, oltre allo Stracci; fra questi però non mi sembra ci sia contraddizione. In questi tipi sono rappresentate le diversità di ciascuno di essi".⁵⁶⁸

Parmi les autres figurants se trouvent d'autres sous-prolétaires, en plus de Stracci; mais il ne me semble pas que ce soit contradictoire. Leur diversité reflète les divers types de sous-prolétaires.

Les figurants de *La Ricotta*, blagueurs et désinvoltes, peuvent se montrer mesquins ou cruels. Ce petit peuple n'a rien de grandiose, et sa souffrance non plus. Elle ne frappe pas tous ses membres également, et ne les rend pas solidaires. La vision de Pasolini rejoint là celle de Gustavo Gutiérrez qui, toute sa vie, défendit les pauvres comme victimes d'une oppression qu'il analysa et condamna sans appel, mais qui n'entérina jamais la soi-disant prédisposition naturelle des pauvres pour la solidarité et l'amour du prochain :

On entend parfois ce genre d'observation : l'option pour les pauvres, c'est quelque chose que doivent faire les non pauvres. On oublie que les pauvres eux-mêmes doivent aussi faire l'option pour leurs sœurs et leurs frères. Parce qu'il arrive souvent que des pauvres ont fait une option non pour les pauvres, mais pour leur famille et pour eux-mêmes. L'option est plutôt une exigence libre. C'est une décision qui concerne tous les chrétiens, car tous doivent faire cette option ⁵⁶⁹.

Pasolini, quant à lui, évoque sans concession les attitudes déplacées de l'équipe sur le plateau et des figurants autour de Stracci, pour justifier la présence de telle ou telle scène choquante.

In sostanza, se si vuole rappresentare qualcosa di profondamente abietto, qualcosa di profondamente immorale, qualcosa che nel linguaggio religioso si chiama "peccato" è ovvio che non ci possa servire se non di quelle immagini, di quei suoni, di quelle parole, che meglio lo rappresentino, o che meglio diano la sensazione dell'abiezione, dell'immoralità, del "peccato".

En substance, si on veut représenter quelque chose de profondément abject, quelque chose de profondément immoral, quelque chose qui dans le langage religieux s'appelle « le péché », il est évident qu'on ne peut utiliser que des images, des sons, des paroles qui représentent le mieux ou fassent le mieux ressentir la sensation de l'abjection, de l'immoralité, du « péché ».

Questo, del resto, è sempre stato il procedimento seguito da tutti gli artisti, più o meno grandi, allorché si siano trovati nella necessità, al fine della esteriorizzazione del loro pensiero, di rappresentare peccati e peccatori. Così i *Sonetti* del poeta romanesco G.G. Belli (che qui si cita per certe analogie che si

Cela, du reste, a toujours été le procédé employé par tous les artistes, majeurs comme mineurs, lorsque l'expression de leur pensée requérait nécessairement la représentation de péchés et de pécheurs. Ainsi en est-il du poète romain G. G. Belli (ici convoqué parce qu'on ne peut pas ne pas remarquer certaines analogies

⁵⁶⁸ Procès verbal de l'audience du 7 mars 1963, *Id.*

⁵⁶⁹ G. GUTIERREZ, « Option pour les pauvres : bilan et enjeux », *op. cit.*

riscontrano nelle sue opere con il caso in esame; perché è nota la sua profonda fede cattolica; e, perché, appena lo scorso anno, se ne è celebrato il centenario della morte con la partecipazione alle cerimonie delle pubbliche autorità) sono in libera circolazione, e non risulta siano stati accusati di vilipendio alla religione cattolica, nonostante che molti di essi, se avulsi dal complesso dell'opera e dall'idea ispiratrice, potrebbero, veramente, apparire vilipendiosi di detta religione, dei suoi sacerdoti (compresi i Papi, che sono tra i più bersagliati), dei suoi Santi, dei suoi riti, ritratti con grandissimo scurrilità di linguaggio, e con supremamente oscene.⁵⁷⁰

entre ses œuvres et le cas examiné ; parce que sa profonde foi catholique est notoire ; et parce que, pas plus tard que l'an dernier, les autorités publiques ont participé aux cérémonies du centenaire de sa mort). Ses *Sonnets* sont en libre circulation et n'ont fait l'objet d'aucune accusation d'outrage à la religion catholique. Pourtant, nombre d'entre eux, s'ils étaient étrangers à cette œuvre et à son idée inspiratrice, pourraient vraiment paraître outrageux à la religion en question, à son clergé – y compris les papes, qui sont parmi les plus attaqués –, à ses Saints et ses rites, présentés dans un langage des plus obscènes et orduriers.

Outre le fait que l'attachement de Pasolini pour le peuple des *borgate* a souvent semblé indissociable du sentiment de partager leur « péché »⁵⁷¹, évoquer Giuseppe Gioachino Belli était habile. En effet, en 1963, l'Italie fêtait en grande pompe les cent ans de la mort de ce personnage conservateur et même franchement réactionnaire à la fin de sa vie, né en 1791, qui fit carrière dans l'administration de la Rome pontificale, écrivit des adaptations de textes sacrés, qui fut responsable de la censure artistique et fit interdire dès 1850 la diffusion des œuvres de Shakespeare en Italie, mais qui doit sa célébrité aux quelque 2300 sonnets en romanesc, souvent salaces, aux antipodes du moralisme rigide de la littérature officielle dont il était l'intransigent gardien. Ces sonnets s'étaient répandus très rapidement de son vivant, mais si leur diffusion resta clandestine – et là réside l'habileté des avocats de Pasolini – ce fut bien moins pour éviter le scandale de leur amoralité, que par crainte de l'écho qu'ils risquaient de donner au mécontentement ô combien justifié du peuple romain. Aux yeux de Belli en effet, la « plèbe » romaine n'était pas pittoresque mais éminemment subversive : par sa simple existence, par son caractère irréductible et original, elle constituait une dénonciation vivante des hypocrisies religieuses, sexuelles et socio-politiques de son temps. La mention des sonnets de Belli au procès était donc d'autant plus intéressante que l'intérêt que portait l'écrivain au petit peuple de Rome ne se fondait pas sur un émerveillement aveugle ou une fascination morbide, mais sur une perception politique qui, sur des bases opposées, convergeait avec celle de Pasolini.

Si Pasolini a tenté toute sa vie et de toutes ses forces une immersion dans ce peuple, il resta très conscient de la distance économique, linguistique et culturelle qui le séparait du sous-prolétariat. Dans *La ricotta*, son représentant ambigu Orson Welles reste d'ailleurs étranger et à distance de Stracci, qu'il ne rencontre que pour constater sa mort et formuler le sens de cette mort... dont il vient de dire au journaliste qu'« en tant que marxiste [il] ne la prend pas en considération ». Le style de Pasolini et sa position de cinéaste sont tout entiers commandés par

⁵⁷⁰ Sentence de la cour d'appel, E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 122

⁵⁷¹ Sur ce que Pasolini désigne lui-même comme son propre « péché », voir sa correspondance avec la Pro Civitate Cristiana publiée dans T. SUBINI, « Pasolini e la Pro Civitate Christiana : un carteggio inedito », *Bianco e Nero*, n° 1-3, 2003, p. 253-262, en particulier la lettre fameuse à Giovanni Rossi.

sa volonté de se démarquer de toute position bourgeoise qui n'aurait aucune conscience de son appartenance à une classe sociale ou nierait les écarts, et croirait incarner rien moins que l'universel. Il s'en explique longuement dans *l'Expérience hérétique*, notamment dans sa réflexion sur le discours indirect libre.

La nécessité du discours indirect libre

Il est certain que chaque fois que le Discours Indirect Libre est présent, cela implique une conscience sociologique, claire ou non, chez l'auteur. Il me semble que c'est la caractéristique fondamentale du Discours Indirect Libre ⁵⁷².

Une « conscience sociologique claire » est d'abord, pour Pasolini, la conscience d'un écart irréductible :

La chose la plus odieuse et intolérable, même chez le plus innocent des bourgeois, c'est de ne pas savoir reconnaître d'autres expériences de vie que la sienne, et de ramener toutes les autres expériences de vie à une analogie substantielle avec la sienne ⁵⁷³.

Ce que Pasolini veut montrer et parfois même jeter à la figure du spectateur, c'est une « expérience de vie » bien plus qu'une pensée ou un habitus considérés de l'extérieur.

Une approche d'un autre genre serait uniquement sociologique ou scientifique : un auteur connaîtrait alors, de son personnage, les aspects extérieurs de sa réalité, sa réalité objectivée, pratique, relative au reste du monde. Mais il ne connaîtrait pas sa réalité réelle, inaliénable et qui ne saurait se répéter dans d'autres situations, même analogues : bref, son expérience de vie, son sentiment des choses ⁵⁷⁴.

La mimesis n'est pas à rejeter, et Pasolini a prouvé qu'il savait imiter : les reconstitutions des tableaux de Pontormo et Rosso Fiorentino ont forcé l'admiration de ses adversaires au procès. De même, le dialecte et les comportements typiques du sous-prolétariat romain sont bien rendus, et reconnus. Mais pour laisser place à « la réalité inaliénable » du peuple des *borgate*, l'imitation ne saurait constituer une fin en soi, elle est en elle-même creusée d'une distance ironique.

Le Discours Indirect Libre comporte toujours, chez celui qui s'en sert, une part de bouffonnerie et d'impolitesse : c'est, au fond, l'action d'un mime, de quelqu'un qui a les qualités histrioniques pour singer les autres, en reproduisant leur langue soit par sympathie, soit par ironie ⁵⁷⁵.

⁵⁷² P. P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 43.

⁵⁷³ *Id.*, p. 49.

⁵⁷⁴ *Id.*, p. 49.

⁵⁷⁵ *Id.*, p. 52.

La comparaison avec le mime est intéressante car ce dernier est muet, et la langue qu'il imite n'est portée par aucune voix, ce sur quoi il faudra revenir. Quoi qu'il en soit, Pasolini a voulu qu'à travers ses films, la réalité du peuple des *borgate* fasse irruption dans le monde cultivé du spectateur bourgeois comme il fait irruption dans le monde d'Orson Welles dans *La ricotta*, en en « dilacérant » et désacralisant la « matière culturelle ». Sous cet angle, l'analogie avec le pop art est éclairante.

Comme élément grammatical d'un Discours Indirect Libre, l'élément pop, foudroyant, inarticulé, unique et univoque, monolithique, est une présence désacralisante. Il n'est pas emprunté par sympathie au « locuteur » ou, mieux, dans le cas de la peinture, à l'« usager ». Il est utilisé avec la même indifférence apocalyptique objective avec laquelle est utilisée la matière cultivée : sur cette matière cultivée, se produit violemment et brutalement une dilacération, une faille, à travers laquelle fait irruption l'autre matière, celle qui compose l'objectivité, le tissu réel des choses, qui a échappé à l'intellectuel poète, et en grande partie aussi à l'homme : devenue mécanique dans l'usage des masses des locuteurs et des usagers, non plus comme auteurs de l'histoire, mais comme produits de l'histoire ⁵⁷⁶.

Pour Pasolini, composer un récit au discours indirect libre, passe nécessairement par l'invention d'un « langage de la réalité » qui ne peut synthétiser différents usages, cultures ou sensibilités, mais doit au contraire maintenir les heurts, les contrastes, les étrangetés.

La poésie, en tant que lyrisme ou expressivité, naît de la contamination, du choc entre deux âmes, parfois profondément différentes ⁵⁷⁷.

Si le langage de l'État lui a souvent semblé constituer un « langage clérico-universaliste », gris, celui de l'opresseur ou d'une bourgeoisie écrasante, la « langue de la réalité » au contraire est la langue poétique par excellence. Pasolini entra en poésie par un dialecte, le frioulan, un langage « bas » au sens de Dante, un langage de cris et de gestes, une langue sacrée qui vient heurter la langue de la culture dominante.

En bas, les systèmes naturalistes, les imitations du parler sublinguistique ou dialectal ; la poésie vernaculaire, etc.

Toutes les analyses menées jusqu'ici sur le discours indirect libre en italien, restent insatisfaisantes, *parce qu'elles se fondaient sur l'axiome de l'existence d'un niveau moyen et normal de l'italien (parlé et littéraire)*. D'où elles déduisaient, par exemple, que l'auteur d'un choix mimétique dialectal partait de ce niveau moyen, pour y apporter ensuite ses matériaux dialectaux, sublinguistiques, profonds, archaïques.

Mais cela est faux. Il est presque toujours arrivé, au contraire, que l'auteur effectuant cette opération de la « pêche au plus profond et au plus bas niveau » de la langue, était celui-là même qui effectuait en même temps l'opération exactement antithétique, c'est-à-dire le travail d'exagération expressive superlinguistique.

⁵⁷⁶ *Id.*, p. 55.

⁵⁷⁷ *Id.*, p. 51.

Pour ses incursions, ses mimésis, dans les couches basses de la langue, dans les sous-langues dialectales ou dialectalisées, ou parlées par des catégories particulières, de basse condition, de la nation, l'auteur ne parlait jamais de la ligne moyenne, mais de la ligne haute, et c'est à la ligne haute qu'il revenait, avec son butin.

La contamination n'avait pas lieu entre langue basse et langue moyenne, mais entre langue basse et langue soutenue.

Aucun de ceux qui se sont occupés du discours indirect libre en italien, n'a tenu compte de cette forme précieuse de contamination, de sa fonction non pas simplement vivifiante, mais expressive à un haut niveau stylistique⁵⁷⁸.

Il précise enfin :

Il existe un type de discours indirect qui est propre aux dernières décennies de la littérature italienne, et dont la condition stylistique n'est pas créée à travers des pré-textes fonctionnels (participation psychologique ou sociologique au monde intérieur du personnage), mais par le goût du style. C'est cette primauté du style qui, en revivant le parler d'autrui, fait en sorte que le matériel ainsi récupéré se charge d'une fonction expressive, servant à faire exploser avec plus de violence la langue moyenne vers le haut⁵⁷⁹.

La langue du cinéma de poésie de Pasolini est donc nécessairement une langue explosive, violente, une langue déchirée par l'irruption politique du sacré. Le *magma* des langues qui s'y heurtent construit un monde linguistique et culturel hétérogène, épique, vivant. Pasolini s'était d'emblée opposé à la volonté d'unifier la langue italienne qui avait accompagné le rêve fasciste d'une nation pure et homogène, et dès les années 1940-1950, il tenta de revivifier le frioulan dans ses poèmes et anthologies, puis utilisa abondamment le *romanesco* dans les romans et les films romains, comme Visconti le sicilien dans *La terra trema* en 1948, ensuite le dialecte de l'Émilie dans *Uccellacci Uccellini* etc. Mais ce faisant, il heurtait tout autant le rêve stalinien d'une société moderne égalitaire voire monolithique. Le jugement du Parti communiste italien ne pouvait être que sévère. Laura Betti témoigne :

Lorsque paraît le roman *Ragazzi di vita*, le jugement des critiques officiels du P.C.I. est en grande partie négatif. Salinari est alors le gardien de l'orthodoxie dans le domaine littéraire. Les traits qu'il lance contre le roman de Pasolini sont de caractère alternativement littéraire et idéologique. Surtout Salinari dénie toute validité au dialecte, parce que le dialecte est régionaliste, folklorique, ne peut être national et, par conséquent, populaire⁵⁸⁰. L'année suivante, [...] Salinari, tout en jugeant « merveilleuse » la poésie des *Cendres de Gramsci*, renouvelle son refus du dialecte en une période où « l'expérience régionaliste... cède le pas, pour la première fois dans notre histoire, au développement d'une authentique

⁵⁷⁸ *Id.*, p. 47.

⁵⁷⁹ *Id.*, p. 47, également cité par M. MACE, « Pasolini, sainteté du style », *op. cit.*, p. 229.

⁵⁸⁰ Article de Salinari (I cinque dello « Strega »), dans *Il Contemporaneo*, 9 septembre 1955.

conscience nationale ⁵⁸¹ ». C'est la même position que celle de Croce face aux écrivains dialectaux du XIXe siècle, considérés comme des éléments de désagrégation, étrangers au processus unificateur du *Risorgimento*. [...]

Elle poursuit :

L'argumentation de Giovanni Berlinguer est plus subtile : il accuse l'écrivain de mystification, pour avoir décrit les *borgate* romaines sous l'aspect d'un monde en marge et réduit au désespoir, en ignorant que l'action du P.C.I. les a profondément changées.[...]

Les raisons de la condamnation du roman de Pasolini par la critique littéraire communiste sont assez évidentes. Elle met en évidence le manque de héros « positifs », la lividité aseptique et désespérée de la description. Oui, Ricetto sauve une hirondelle tombée dans le fleuve, mais une hirondelle ne fait pas le printemps (et bien des critiques ignorent de quel nid profond de tendresse élégiaque, de quel lointain et verdoyant Frioul cette hirondelle est venue). En réalité, le P.C.I. tend à affirmer la parfaite rationalité de la sociologie des classes subalternes, dont il représente la synthèse pratique. De même que les milieux démocrates-chrétiens tendent à affirmer l'éthicité de la nation, dont leur position dominante les rend garants [...].

Quant à son opposition à la standardisation que la société de consommation était « en train de réussir là où le fascisme avait échoué », selon une formule devenue un lieu commun, elle exigeait impérativement d'éviter le nouveau langage purement communicationnel, homogénéisé, qu'imposait le consumérisme capitaliste. Et cette mort culturelle hante toute son œuvre, artistique et théorique, jusque dans la vulgarisation qu'il entreprend dans les « dialogues » ⁵⁸². Le sang dialectal de cette culture italienne bat par le contraste maintenu entre les idiolectes : *romanesco* de Stracci et des autres figurants, langue technique mais aussi insultes et cris de colère de l'opérateur, langue plus soignée de la diva, langue écrite des cartons en exergue. Pour répondre aux questions convenues du journaliste, Orson Welles parle un italien non pas littéraire mais standardisé, mais lorsqu'il veut vraiment dire quelque chose, il lit un poème, dont le journaliste ne saisit que la strate informative :

— Vous avez compris quelque chose ?

— Oui, oui... La Tuscolana...

A laquelle Pasolini ajoute, en creux, la langue anglaise d'Orson Welles bien présente à l'imaginaire du spectateur malgré son occultation par le doublage ⁵⁸³.

Cette résistance à l'homogénéisation des langues était partagée, non pour des raisons esthétiques mais pour les mêmes raisons politiques, par les théologiens de la libération qui

⁵⁸¹ *Il Contemporaneo*, 30 juin 1956. Laura Betti ajoute : « D'autres articles très critiques paraissent encore dans la presse communiste, signés par Adriano Seroni et Giovanni Trombatore (ce dernier développant une argumentation plus sérieuse, bien que manifestement négative) ».

⁵⁸² Voir V. PAULUS, « Marxisme, christianisme, humanisme : l'utopie hérétique de Pasolini », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 82, n° 3, 2004, p. 775-784 (p. 781). L'auteur s'appuie sur P. P. PASOLINI, *Le belle bandiere : dialoghi 1960-65*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 273-274.

⁵⁸³ Voir également « Vox populi » *infra*.

encouragèrent également le maintien des dialectes et des cultures locales y compris religieuses en Afrique comme en Amérique latine ou en Asie. Ils voulurent en particulier maintenir vivaces les religions populaires parfois anciennes et très antérieures à l'implantation du christianisme. Certains cherchèrent à penser « une manière chrétienne d'être bouddhiste », de pratiquer le vaudou etc. soulevant parfois l'ire des autorités religieuses qui œuvraient au contraire à purifier le christianisme de toute trace de paganisme voire de toute contingence historique ⁵⁸⁴. Prenant au sérieux l'Incarnation du Christ, ils pensèrent le christianisme davantage comme rapport au monde structuré par une réserve eschatologique que comme corpus de textes et de pratiques qui lui seraient extrinsèques et qu'il faudrait en permanence décontaminer.

Si l'utopie politique et poétique de Pasolini est bien traversée par une eschatologie, le discours indirect libre donne une arme à cette utopie comme l'écrit très justement Sabrina Valy ⁵⁸⁵, et donne un espace à cette réserve eschatologique. Et cet espace est peuplé. Pour Pasolini comme pour les théologiens de la libération, donner voix au peuple, ce n'est donc pas seulement faire retentir les mots du sous-prolétariat, même en les jetant comme autant de grains de sable dans la belle continuité du discours bourgeois cultivé, c'est aussi les inscrire dans une histoire ouverte, et c'est surtout leur donner chair.

Des mortels

Dès 1963, Gianni Rondolino souligne : « Pasolini est différent de Sica etc. car quand il montre de mauvais garçons, il ne s'intéresse pas aux phénomènes sociologiques, mais au langage de ces personnes. Il donne de l'intensité et de l'ampleur à l'expression de leurs idées et de leurs sentiments à travers leurs gestes et leurs paroles » ⁵⁸⁶. Soulignons encore une fois que ces gestes et ces paroles, dans le rapport complexe et conflictuel à la culture dominante à laquelle ils se heurtent, constituent le mode d'effraction du sacré. L'économie esthétique, politique et religieuse pasolinienne se noue dans les corps, à commencer par ceux des figurants. Là encore, Pasolini réactive une anthropologie chrétienne parfois obliérée par des représentations plus grecques que bibliques.

⁵⁸⁴ Voir de même, parmi les théologiens contemporains avec des parcours et des choix idéologiques très différents, C. THEOBALD, *Le christianisme comme style : une manière de faire de la théologie en postmodernité*, Paris, Les Éd. du Cerf, 2008, 2 vol.) A noter enfin que tout un pan du monde juif pense également le paganisme comme fond sur lequel le judaïsme peut vivre mais dont il ne peut se détacher.

⁵⁸⁵ S. VALY, « Pasolini poète : la voix du peuple », *Critique*, n° 1, 2012, p. 36-47.

⁵⁸⁶ Gianni Rondolino, *i nuovi registi italiani*, 1963, estratto della volume *Film* a cura di Vittorio Spinazzola.

Des corps caducs, chair biblique de l'incarnation

Les termes hébreux désignant l'« âme » et le « corps » ne recouvrent pas exactement les notions grecques qui les traduisent habituellement et qui ont dessiné durablement l'anthropologie occidentale. L'âme surtout, dans l'Ancien Testament, n'est pas immortelle pas plus que l'homme n'est un agrégat hétérogène : « l'homme biblique est tout d'une pièce et tout entier fragile, caduc, mortel » résume ainsi José-María González-Ruiz. *Nephes* habituellement traduit par « âme » désigne le principe vital, qui peut mourir. *Bàsàr* est ce qui est caduc, faible, limité, par opposition aux attributs divins ; l'expression figée *kòl bàsàr*, « toute chair », étant employée pour désigner l'humanité comme bloc, souligner la dimension communautaire de la chair. Les références bibliques sont nombreuses⁵⁸⁷. Paul conserve cette même anthropologie : la « chair » n'est pas que l'être humain corporel, en opposition à Dieu et Son esprit, mais tout le monde créé, tout ce qui relève de la sphère de l'humain. L'irruption de l'esprit de Dieu ne libère pas des contraintes du corps mais intègre l'humain tout entier dans la sphère du vital, du vivant. Don gratuit, il est réalité présente dans la trame de la vie humaine⁵⁸⁸. Les morts, dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament, sont séparés de Dieu, car être près de Dieu, c'est être près de la vie. La mort est alors comprise comme en dehors du domaine cultuel de Yahvé, d'où l'amertume de la mort, et la racine de ce que Gonzales-Ruiz nomme « le mythe judéo-chrétien de l'eschatologie individuelle⁵⁸⁹ » bien que pour les auteurs bibliques, il n'y ait rien en l'homme de divin, d'immortel, et que tout soit caduc. Il conclut : « Ce qui importe, c'est de croire au Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, et que ce Dieu n'est pas celui des morts mais celui des vivants⁵⁹⁰ ».

La vie des corps – en particulier la vie sexuelle – que Pasolini célébrera dans la *Trilogie* surgit d'abord comme réalité énigmatique, débordante, qui échappe au cadrage d'une rationalité rassurante si ce n'est convenue. La standardisation, « l'homologation » qui vident les images du colossal biblique de leur substance étouffent mortellement l'homme moderne lui-même, mais pour Pasolini, plus radicalement encore, l'ultime conditionnement humain est celui de la

⁵⁸⁷ Voir J.-M. GONZALEZ-RUIZ, « Vers une démythologisation de l'âme séparée », *Concilium*, n° 41, 1969, p. 78 ; et pour une analyse précise des choix de références et de traductions G. J. BOTTERWECK, G. W. ANDERSON et H. RINGGREN (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament.*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1970 ; G. KITTEL et FRIEDRICH (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, s. I., Stuttgart W. Kohlhammer, 1957.

⁵⁸⁸ J.-M. GONZALEZ-RUIZ, « Vers une démythologisation de l'âme séparée », *op. cit.*, p. 78-79.

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 81.

⁵⁹⁰ *Id.*, p. 83. L'auteur appelle alors à une nécessaire démythologisation de la lecture biblique « mais aussi du dogme qui rationalise par des imageries sophistiquées un contenu de foi pour le rendre recevable à un moment donné » mais qui par la suite, opacifie plus qu'autre chose, de sorte que démythologiser, « ne tend pas à détruire le mythe ni même à le remplacer, mais à lui redonner sa transparence pour que, de nouveau, il soit *seulement* un moyen limpide de transmission du message révélé » (p. 83).

mort : c'est la mort, sacrée, érotisée, qui conditionne la vie au point de la déterminer. Pour Pasolini ce conditionnement-là est le seul conditionnement universel, et il est inéluctable ⁵⁹¹. D'où son choix de réactiver le mythe chrétien fondamental de la mort et de la Résurrection, le Christ étant d'abord vu comme archétype de celui à qui il est nécessaire de mourir pour donner sens à la vie ⁵⁹². La réponse de Pasolini à une commande sur le conditionnement de l'homme moderne ne pouvait donc être qu'un récit de Passion – en deçà de la question de la rédemption – et, dans cette économie particulière, dissocier les âmes et les corps n'aurait guère eu de sens.

En revanche, si la mort opère le *final cut* qui fixe le sens et permet le récit d'une vie, alors, le sens de l'histoire n'est pas à chercher dans un donné extérieur, qu'il soit scientifique ou révélé, mais là où opère la mort : au cœur même de l'histoire. La disparition du sous-prolétariat des *borgate* oblige à relire le récit de la modernisation de l'Italie et même des sociétés occidentales à partir de ce *final cut* particulier. Loin d'un désir de revanche des perdants ou d'un élan de charité des dominants, il s'agit pour Pasolini de prendre très au sérieux le lien intime entre mort et écriture de l'histoire. Ce que ne firent guère les marxistes orthodoxes du Parti communiste italien ni Orson Welles dans *La ricotta*, mais ce que firent les théologiens de la libération. Ces derniers obligèrent les théologiens européens – du moins ceux qui acceptaient de les écouter – à une prise de conscience dérangeante : ce qui fut pour l'Occident synonyme d'émancipation et de progrès signifia presque toujours malheur et calamité pour les peuples du Sud. Ce constat, qui rejoignait celui de Pasolini ou des anthropologues bolonais, exigeait de reconsidérer l'histoire mondiale de ce point de vue. Parmi les théologiens européens, Jean-Baptiste Metz est emblématique de ceux qui fournirent un effort considérable pour soumettre leur théologie à cette profonde remise en question.

Metz convint que l'*Aufklärung* avait été porteuse d'espoirs repris pour une bonne part par le christianisme – notamment dans le fait que les sujets importent plus que les concepts ou en sont le lieu de vérification – et que le christianisme avait alors paru devenir raisonnable et universel. Mais il constata aussi que la praxis et la liberté critique de la théologie s'étaient alors trouvées refoulées dans la bonne conscience morale du sujet privé. Pour Metz et les théologiens de la libération comme pour Pasolini, ce sujet privé issu de l'*Aufklärung* fut avant tout le bourgeois : dominateur, il continue d'exercer sa violence sur la nature comme l'histoire, vise prioritairement voire exclusivement à la maîtrise et à la satisfaction de ses besoins, et dénie toute pertinence à d'autres comportements. Ni les courants traditionnalistes ni les tenants de la Doctrine Sociale de l'Église, ni les progressistes ne contestèrent ce présupposé et n'attaquèrent

⁵⁹¹ Lettre à Caruso du 7 octobre 1965 publiée dans P. P. PASOLINI, *Per il cinema, op. cit., tome 2*, p. 3092.

⁵⁹² Voir T. SUBINI, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro, op. cit.*. En revanche nous ne suivrons pas la lecture de Giuseppe Zigaina, peintre et ami de Pasolini, qui voit dans son œuvre et sa vie même une mise en scène de sa mort jusqu'à l'anticipation et peut-être la provocation de son assassinat. (G. ZIGAINA et S. AGOSTI, *Pasolini et la mort*, M.-G. Gervasoni (trad.), Paris, France, Éd. Ramsay, 1990)

la religion bourgeoise ⁵⁹³. A leurs yeux, le problème majeur posé aux églises des sociétés modernes était la sécularisation issue de l’Aufklärung, mais pour Metz, la situation religieuse des pays occidentaux au moins européens était surtout caractérisée par un véritable « schisme » entre l’église et le peuple : « Apparemment, l’Église garde une forte influence, mais de moins en moins, elle a un peuple ⁵⁹⁴ ». Jean-Baptiste Metz en attribuait la responsabilité à l’attitude traditionnelle de l’Église : « Si on veut que les croyants deviennent vraiment sujet actif de la théologie, il est indispensable que l’Église renonce à sa mentalité de prise en charge pleine de sollicitude ⁵⁹⁵ ». Une telle lecture prévaut également dans la presse communiste italienne des années 1960, marquée par un Gramsci qui oppose à l’institution ecclésiale dominante – tridentine – la radicalité des ordres religieux intrinsèquement contestataires et qui ont toute sa sympathie ⁵⁹⁶. La position surplombante de l’Église catholique restait cependant inscrite dans la loi italienne dont le Ministère Public est le gardien. Placer les figurants au centre de l’histoire, par les moyens du cinéma de poésie, n’était pas compatible avec leur maintien dans l’état de minorité qu’imposaient autant l’Église de Pie XII que l’État italien représenté par le substitut du procureur de la République ⁵⁹⁷.

Les théologiens de la libération aussi placèrent les figurants au centre de l’histoire et tentèrent avec eux une réappropriation sociale de l’évangile souvent subversive, à l’opposé de l’anesthésie d’une « pauvreté spirituelle inoffensive ⁵⁹⁸ ». L’Église ne devait lutter ni pour eux ni à leur place, mais avec eux ⁵⁹⁹. Comme face à Pasolini ou à Don Milani, les résistances furent considérables ⁶⁰⁰. Mais les théologiens de la libération firent davantage : s’écartant d’une vision marxiste traditionnellement axée sur l’avenir et plaçant la Croix du Christ au centre de l’histoire, ils étendirent le devoir de solidarité avec les pauvres et les oubliés jusqu’aux

⁵⁹³ C. DUQUOC, *Libération et progressisme : un dialogue théologique entre l’Amérique latine et l’Europe*, op. cit..

⁵⁹⁴ J. B. METZ, *La foi dans l’histoire et dans la société : essai de théologie fondamentale pratique*, P. Corset et J.-L. Schlegel (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1979, p. 179.

⁵⁹⁵ J.-B. METZ, *Memoria passionis : un souvenir provocant dans une société pluraliste*, Paris, Éd. du Cerf, 2009, p. 118.

⁵⁹⁶ Voir A. GRAMSCI, *Il Vaticano e l’Italia. A cura di E. Fubini. Pref. di A. Cecchi*, s. l., Editori Riuniti, 2006. Voir aussi L. TRONCELLITI, « All’ombra della Controriforma : Dal Discorso di Paleotti alla Ricotta di Pasolini », *Italica*, vol. 84, n° 2-3, 2007, p. 548-555.

⁵⁹⁷ La position de Pasolini n’a ici rien d’exceptionnel. Voir notamment les comptes rendus dactylographiés de la réunion de L’ANAC, le SNS, le SNGCI et la FILS et les professionnels de la culture le 4 mars 1963 à Rome dans le Palazzo Marignoli sous la présidence d’Alberto Moravia pour protester contre la censure frappant *La ricotta*.

⁵⁹⁸ Préface de Claude Geffré à G. GUTIERREZ, *La force historique des pauvres*, s. l., Cerf, 1986, p. 10.

⁵⁹⁹ Une fois encore, les travaux de Malik Tahar Chaouch relativisent considérablement la réalité de cet idéal.

⁶⁰⁰ Ces résistances n’apparurent pas seulement du côté de la hiérarchie de l’Église catholique, mais dans les pratiques des théologiens de la libération eux-mêmes comme l’a montré M. T. CHAOUCH, « La théologie de la libération en Amérique latine. Approche sociologique », op. cit.

souffrances et aux morts du passé. Relisant ce mouvement avec quelques décennies de recul, Jean-Baptiste Metz parle de *Memoria Passionis* ⁶⁰¹.

L'imaginaire épico-religieux : ceux qui sont morts, ceux que l'on nie

Lorsqu'éclate le procès de *La Ricotta*, la politique de modernisation des faubourgs romains a déjà conduit à la quasi-disparition du sous-prolétariat des *borgate*. Et Pasolini ne triche pas : nulle fin heureuse ne vient retourner le destin de Stracci, nulle consolation ne vient relativiser l'importance du présent. Sa mort, au contraire est soulignée par anticipation, comme mort à contre temps. Elle caractérise Stracci dont le sort n'a rien d'accidentel.

"Un problema di sceneggiatura del film era il rendere realisticamente oltre che simbolicamente la morte di Stracci. Lo spogliarello è parte di ciò. Dovevo preparare la morte dello Stracci in diversi modi, attraverso le privazioni, la fame, il desiderio di quella donna che si spoglia e che egli non può avere".⁶⁰²

Un problème scénaristique du film était de rendre de manière réaliste plus que symbolique la mort de Stracci. Le striptease en fait partie. Je devais préparer la mort de Stracci de diverses façons, par les privations, la faim, le désir de cette femme qui se déshabille et qu'il ne peut posséder.

Quanto al racconto, i traumi patiti da Stracci, degni di quelli di Tantalo, hanno la funzione di preparare e giustificare, naturalisticamente oltre che poeticamente, il suo malore finale, che, prima digiuno, e poi bestialmente saziato, lo conduce alla morte.⁶⁰³

Quant à l'histoire, les souffrances de Stracci, dignes de celles de Tantale, ont pour fonction de préparer et de justifier, d'un point de vue naturaliste plus que poétique, le malheur final de Stracci d'abord affamé puis gavé comme une bête, qui le conduit à la mort.

Les sous-prolétaires sont doublement en train de disparaître : niés comme sujets ⁶⁰⁴, ou tout simplement morts et oubliés. D'où le choc que cherche à susciter Pasolini en jetant à l'écran ceux qui survivent et en évoquant poétiquement – et pas seulement métaphoriquement – ceux qui sont morts.

Je suis une force du Passé
Dans la tradition seule est mon amour
Je viens des ruines, des églises,
des retables d'autel, des bourgs
abandonnés sur les Apennins et les Préalpes
où mes frères ont vécu.
J'erre sur la Tuscolana comme un fou,
sur l'Appia comme un chien sans maître.
Ou je regarde les crépuscules, les matins

⁶⁰¹ J.-B. METZ, *Memoria passionis : un souvenir provocant dans une société pluraliste*, op. cit..

⁶⁰² E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit., p. 40.

⁶⁰³ *Id.*, p. 49.

⁶⁰⁴ On se souvient que Joseph Ratzinger au nom de la Congrégation pour la doctrine de la foi tira argument du fait que le salut ne vient pas des hommes, pour justifier sa condamnation des théologies de la libération, centrée sur les peuples comme sujets de leur propre libération.

sur Rome, sur la Ciociaria, sur le monde,
comme les premiers actes de la Posthistoire,
auxquels j'assiste par privilège d'état civil,
du bord extrême de quelque âge
enseveli. Monstrueux est celui qui est né
des entrailles d'une femme morte.
Et moi, fœtus adulte, je rôde,
plus moderne que n'importe quel moderne
à la recherche de frères qui ne sont plus ⁶⁰⁵.

Pour Jean-Baptiste Metz, qui écarte tout espoir d'instaurer une société parfaite et alerte sur les dangers d'une telle tentative, aucun idéal ne justifie de passer les morts et les victimes par pertes et profits.

Nulle amélioration des conditions existantes pour la liberté à l'intérieur de ce monde ne suffira à rendre justice aux morts, aucune ne peut retourner l'injustice et le non-sens des souffrances d'autrefois. [...] Une histoire de la souffrance qui vise l'émancipation en minimisant ou en occultant cette figure de la souffrance devient une histoire de la liberté mutilée et abstraite, son progrès finit par entrer dans l'inhumanité ⁶⁰⁶.

Pour Pasolini, le sacré, vitalité sauvage qui fait irruption dans l'histoire et l'empêche de se refermer sur une réalité déterminée, implique donc une certaine violence. Cette violence surgit par le style. Style de vie, style de l'artiste, style de l'œuvre ⁶⁰⁷.

Je lance sur le spectateur de petits amas de réalité visuelle d'une violence qui me semble assez rare, et je ne sais pas, je ne comprends pas, comment vous voyez un manque de visualité ⁶⁰⁸.

Dans son cinéma de poésie, jeter sur le spectateur « de petits amas de réalité », c'est notamment faire apparaître les figurants derrière les personnages qu'ils portent. C'est, par le récit qu'engendre leur mort, élever ceux qui étaient de leur vivant des insignifiants au rang de figurants d'une histoire véritablement eschatologique. Recourir à des acteurs professionnels serait alors un contresens. Le fait est bien connu. Pasolini, dans « un monde épico-religieux ⁶⁰⁹ », souligne que dans le cinéma d'auteur, les acteurs ne doivent pas collaborer mais s'abandonner, et il précise à maintes reprises qu'il n'organise pas de casting, qu'il choisit les acteurs en fonction de son instinct et leur demande d'être le plus naturels possible, ce qui est

⁶⁰⁵ Extrait de « 10 juin 1962 » in CINEMATHEQUE FRANÇAISE *et al.*, *Pasolini Roma*, J. Balló, G. Borgna et A. Bergala (éd.), Milano, Skira, 2014, publié initialement dans *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

⁶⁰⁶ J. B. METZ, *La foi dans l'histoire et dans la société*, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁰⁷ Voir M. MACE, « Pasolini, sainteté du style », *op. cit.*, ou S. VALY, « Pasolini poète : la voix du peuple », *op. cit.*, mais aussi C. THEOBALD, *Le christianisme comme style*, *op. cit.* etc.

⁶⁰⁸ « Il mondo epico-religioso », dans P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 2869 : « Io lancio addosso allo spettatore dei grumi di realtà visiva di una violenza che mi sembra abbastanza rara, e non so, non capisco in cosa lei veda la mancanza di visualità ».

⁶⁰⁹ *Id.*, p. 2857.

plus facile avec des non-professionnels qui jouent leur propre rôle. Il ne leur « demande pas de jouer, mais d'être ⁶¹⁰ ».

Ces acteurs non professionnels sont laissés libres de s'exprimer sur le mode qui leur est le plus naturel. Les scènes ne sont pas répétées plus de deux ou trois fois ; d'abord, s'agissant d'une interprétation spontanée c'est presque toujours la première prise la meilleure ; deuxièmement, parce que ne possédant la technique de récitation, ils ne réussiraient que difficilement à s'améliorer dans des prises successives ⁶¹¹.

Dans *La Ricotta*, lorsqu'Orson Welles joue – en partie – son propre rôle, c'est une caricature qui apparaît.

Le peuple, sujet eschatologique

Georges Didi-Huberman a souligné que la pauvreté des personnages de Pasolini et de ses peuples était une force révolutionnaire.

Mais la pauvreté chez Pasolini n'est pas une « vertu » au sens moral. Plutôt une *virtus* au sens de la force potentielle, la *force révolutionnaire* qu'il voit transparaître dans les paroles et les gestes des misérables. Lorsqu'on parle du sous-prolétariat, il y a immédiatement évocation d'une misère subie passivement par ceux qu'on appelle d'ailleurs des *pauvres diables*, façon d'ôter la force active de protestation qui est en eux. C'est à cette force active que le cinéma de Pasolini tente de redonner figure.

Or, en italien, les « pauvres diables » se disent, justement, *i poveri cristi* les « pauvres Christs ». Ce qui peut nous aider à comprendre la force spirituelle des peuples aux yeux de Pasolini, sans doute. Mais ce qui doit, tout aussi bien, nous inciter à comprendre qu'un film comme *il Vangelo secondo Matteo* peut se regarder comme un film politique et même un documentaire sur le corps des peuples, non pas dans la Palestine du premier siècle de notre ère, mais bien dans la complexité sociale propre à l'Italie de 1964. Cette valeur politique marxiste et gramscienne comme le revendique Pasolini à propos du film apparaît notamment dans la façon de filmer le moindre figurant. Comme l'a suggéré Jacques Aumont, *il Vangelo secondo Matteo* est tout autant un portrait d'acteur [...] qu'un film sur Jésus-Christ. ⁶¹²

⁶¹⁰ Pour un éclairage psychanalytique du jeu de l'acteur notamment à partir des théories de Kleist centrées sur le corps en jeu et non sur le masque, sur l'exploit artistique et non sur l'emploi théâtral, voir J. M. VIVES, « Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 1, 2008, p. 75-89.

⁶¹¹ Sur le choix d'Anna Magnani pour *Mamma Roma* et les problèmes posés par le recours à des acteurs professionnels, voir P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, op. cit., p. 2857 et J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 120-123.

⁶¹² G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, page 202.

Georges Didi-Huberman a également insisté sur le fait que le peuple de Pasolini, à la fois sacré et archaïque, opère un dévoilement – une apocalypse – sur la fin du monde qui est en train de se produire. Dans un geste théologique et politique proche de celui des théologiens de la libération qui lui sont contemporains, Pasolini pose le peuple des figurants, des insignifiants, comme sujet eschatologique de l'histoire. Et comme eux, il tente de donner voix à ces insignifiants. *Vox populi*⁶¹³. La voix du peuple des figurants est la voix de l'histoire, la chair dans laquelle la rationalité du récit assume la part irrationnelle, religieuse, de l'histoire. L'extraction de cette voix donne au peuple une force révolutionnaire, et l'inscrit dans une temporalité très particulière qui heurte la linéarité même complexe de la mise en abyme du récit de la passion, pour miner ou parfois heurter de plein fouet le récit de Pasolini.

⁶¹³ Outre l'expression proverbiale latine, le titre est emprunté à M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001.

Lorsque Georges Didi-Huberman évoque le réalisme rossellinien, il souligne que « ce réalisme ne va pas sans une imagination essentiellement dialectique dans laquelle corps-document et corps lyrique échangent et opposent sans relâche leurs gestes et leurs affects ⁶¹⁴ ». A ses yeux, « nul sans doute n'a mieux compris cette dialectique, cette vision documentaire, lyrique, poétique et politique, que Pier Paolo Pasolini », qui a inscrit la question des peuples au cœur de son plus ancien projet poétique :

Il s'agissait, en déplaçant vers les dialectes la langue instituée, (l'italien tel qu'il fut fixé à l'époque de la suprématie florentine) de *rendre aux peuples leur parole*, c'est-à-dire la multiplicité et la complexité de leurs mots, de leurs syntaxes, de leurs langues. Quand Pasolini investira le domaine cinématographique, ce sera encore pour recueillir, caméra et magnétophone aidant, l'enregistrement direct de ces mots parlés. Voilà pourquoi, selon l'idée de Pasolini, l'image et la parole au cinéma sont une seule et même chose – mais il ajoute « *un topos* ». *C'est-à-dire une figure* au sens que l'on peut lire de Quintilien à Auerbach ⁶¹⁵.

A Jon Halliday en 1969, il rappelle que « la langue italienne s'est unifiée en devenant une simple langue de communication », et incrimine « la néo-avant-garde italienne, les linguistes et les universitaires de gauche qui ont repris la vieille rhétorique de l'unité italienne et de l'intégration d'une langue artificielle basée sur le toscan, avec intégration des langages populaires, contribution des dialectes etc. Tout cela s'est révélé faux », déplore Pasolini qui poursuit : « Cela aurait pu devenir vrai si le parti communiste était devenu le parti hégémonique, si la culture italienne avait évolué sous l'hégémonie des classes laborieuses, mais ce n'est pas ce qui s'est produit et l'idée d'unité atteinte grâce à l'intégration des langages populaires est donc illusoire ⁶¹⁶ ». Et effectivement, dans les années 60, les dialectes qui n'étaient pas encore fossilisés étaient moribonds et ne survivraient pas au sous-prolétariat qui les portait encore. Il était donc urgent pour Pasolini de les faire entendre, et de les faire entendre pour eux-mêmes, c'est-à-dire en faisant entendre le parler dialectal d'acteurs non professionnels, « à condition bien sûr qu'ils sachent éviter de réciter et parlent naturellement » ⁶¹⁷. Il faut donc restituer les

⁶¹⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 167-171.

⁶¹⁵ *Id.*, p. 170, citant P. P. PASOLINI, *L'expérience hérétique*, op. cit., p. 242.

⁶¹⁶ Voir P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, J. Halliday (éd.), Ugo Guada Editore, Parma, 1992, p. 176 et 178. Sur la question de la figure, voir infra « que figurent les figurants ? »

⁶¹⁷ G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2001, p. 106.

mots et les tournures de phrase mais surtout la prosodie et les accents toujours rebelles d'un peuple hétérogène et indiscipliné.

Pasolini ne fait donc pas que substituer à l'italien standard des dialectes populaires ou montrer à l'image la contamination entre langue « élevée » et dialectes « bas », il fait plus que relever et enregistrer des mots, bref, il fait plus que « rendre aux peuples leur parole », il leur donne voix. Et il le fait d'une manière originale, presque étrange : par divers moyens, il pose des voix en décalage avec l'unité image-parole qui les porte, dans un geste paradoxalement proche du geste esthétique fondamental de l'opéra que Michel Poizat nomme « extraction de la voix »⁶¹⁸. En refusant le continuum entre la voix et l'image-parole, et en refusant un autre continuum que serait la systématisation de ce trait stylistique⁶¹⁹, Pasolini dégage le figurant d'un imaginaire convenu pour l'ancrer dans une réalité traversée par le silence et le réel, et l'inscrire dans le temps. Il le fait d'une manière originale, qui relève bien davantage du *pastiche* analysé par Cécile Sorin⁶²⁰ que de la dialectique évoquée par Georges Didi-Huberman.

C'est cet art de l'extraction de la voix et ses enjeux poétiques et politiques qui vont être explorés maintenant.

Extraire des voix : sacraliser les figurants

L'esthétique de *La ricotta* évite les écueils d'un cinéma engagé dont la qualité se mesurerait à l'aune de son efficacité rhétorique voire propagandiste. Pasolini revendique un cinéma national populaire qui ne donne pas dans la facilité, ne se veut pas consensuel et ferme deux voies également dangereuses : celle de l'enthousiasme d'un messianisme triomphant, qu'il soit politique ou religieux, et celle du « garrotage des conscience » par l'industrie culturelle selon la formule d'Adorno.

[L'industrie culturelle] en éveillant le sentiment confortable que le monde se trouve dans cet ordre où elle les englu, frustre [les masses] de ce bonheur qu'elle leur présente trompeusement. L'effet d'ensemble de l'industrie culturelle est celui d'une anti-démystification, celui d'une anti-Aufklärung. Dans l'industrie culturelle, comme Horkheimer et moi l'avons dit, la démystification, l'Aufklärung, les Lumières, à savoir la domination technique progressive, se mue en tromperie des masses, c'est à dire en moyen de

⁶¹⁸ M. POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, France, Éd. Métailié, 2001. Voir également J.-M. VIVES et A. DIDIER-WEILL, *La voix sur le divan : musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier, 2012.

⁶¹⁹ Voir « sul doppiaggio » in P. P. PASOLINI, *Per il cinema, op. cit.*, p. 2787.

⁶²⁰ Voir C. SORIN, *Pasolini, pastiche et mélange*, Saint-Denis, France, Presses universitaires de Vincennes, 2017, particulièrement p. 15-22 pour le choix par Pasolini de l'emploi du mot français plutôt que du *pasticcio* italien, pour insister sur l'imitation, en lien étroit avec la langue orale et le discours indirect libre.

garrotter la conscience. Elle empêche la formation d'individus autonomes, indépendants, capables de juger et de se décider consciemment ⁶²¹.

Comment manifester le sacré, cette force de résistance à la destruction de l'individu visée aussi bien par les idéologues « clérico-fascistes » que par cette « industrie culturelle » tout aussi redoutable ? Michel Chion observe que la conscience de l'artifice cinématographique sonore accompagne la chute progressive des idéologies qui caractérise les années 1930-1970 :

Le cinéma bruité reflèterait en cela le changement de statut du son entre les années 30 et les années 70... : le bruit cesse d'être associé à la pulsation du monde. Il est bruitage, ajout expressif et dynamique venant de notre corps. Il reflète également l'évolution de notre environnement ; un environnement où, de plus en plus, on ajoute aux appareils électroniques des bip bip, destinés à rendre une action plus lisible, par redoublement sensoriel et surlignage sonore, mais qui ne sont pas le bruit de l'action en elle-même... On peut aussi parler pour la voix, d'un cinéma doublé où l'on est conscient que la voix est rajoutée ⁶²².

Dans *La ricotta*, une illustration musicale décalée provoque le rire, éclat de voix pure en amont du langage, qui fait échouer la reconstitution de la *Déposition* de Pontormo. A son procès, Pasolini insiste sur la non identification entre le figurant hilare et le Christ du tableau qu'il est censé représenter, lui-même censé représenter un Christ-prototype à jamais inatteignable. L'argument n'obéit pas seulement à une stratégie de défense. C'est que pour Pasolini, l'expérience du sacré ne survient pas dans la lumière d'un cheminement intellectuel ou mental, elle est une expérience avant tout corporelle de l'impensé de la morale traditionnelle dans l'obscur de la civilisation ⁶²³. Si le figurant est porteur de ce sacré, de ce qui reste irréductible à la parole commune et au récit général bien-pensant, alors son corps ne saurait être euphémisé, s'évaporer dans un personnage, simple élément du récit filmique et support possible d'une identification convenue. Le doublage, banal dans le cinéma italien de cette période, prend ici une valeur particulière.

⁶²¹ T. W. ADORNO, « L'industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n° 1, 1964, p. 12-18.

⁶²² M. CHION, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 128. Voir aussi A. BOILLAT, « Le doublage au sens large », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 23-24, 2013, p. 52-79 : « Il semble toutefois que dans la production italienne où existe une longue tradition du doublage (qui trouve son origine dans le protectionnisme de l'époque fasciste, manifeste dans le décret-loi du 4 septembre 1938 sur le monopole de l'État pour ce qui concerne le cinéma) et de la postsynchronisation dans les versions originales, les cinéastes soient plus enclins à recourir à des phénomènes de détachement entre voix et corps ».

⁶²³ Roberto Chiesi parle même d'une sacralisation du sexe masculin : voir « il sesso sacro. Dall'epifania di *Teorema* alla normalizzazione di *Salò* » in A. FELICE et G. P. GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro : [atti di un Convegno tenutosi a Casarsa della Delizia, 18-19 novembre 2011 e a Bologna, 21-22 novembre 2011]*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 167-179.

L'homme à l'image de l'homme

Dans le souci de produire un effet de réel comparable à celui de Richard Fleischer pour *Barabbas*, Mel Gibson a tenté, non sans naïveté, de restituer les parlures supposées des différents protagonistes de sa *Passion* (2004), illustrant à son corps défendant que l'identification du personnage à son référent – ou du spectateur à tel ou tel personnage – est, dans l'industrie culturelle cinématographique, à la fois imposée et impossible, comme l'a montré Adorno. Chez Pasolini, cette impossibilité traverse le signifiant-même du personnage : le doublage, par le décalage bien visible entre les mouvements des lèvres et les sons, déchire les personnages clés et questionne leur identification aux voix et aux corps des acteurs qui les portent. Lorsque les acteurs sont professionnels, Pasolini préfère aux prises continues et aux plans séquence des prises très brèves, des plans courts et surtout le doublage visible de ces acteurs. Même Mario Cipriani est doublé, avec sa propre voix, son accent, ses intonations : voix singulière qui se dégage sur l'universel structuré, construit comme culture, de la parole. Son geste esthétique fait sortir la Passion du mythe : Stracci n'allégorise pas un comportement ou un destin, il incarne une histoire. Une histoire eschatologique.

Idole et image de l'homme

L'eschatologie noue l'absence – de Dieu, de l'Absolu, de l'Idée, de l'Éternité etc. – à la vie présente, décevante et limitée. Elle intègre également la projection temporelle de cette absence en termes d'espoir, d'attente ou de toute attitude qui laisse ouvert l'espace entre la vie vécue et son accomplissement ou sa perfection à la fin des temps. La hâte à combler cette absence, la Bible la nomme idolâtrie et y oppose – du moins dans l'Ancien Testament – l'interdit de l'image. Cet interdit ne vise pas la création artistique en tant que telle, mais le maintien dans la fixité mortifère d'une représentation, qu'elle soit picturale, verbale ou mentale. Cette représentation ne concerne pas que Dieu, mais tout vivant : « se livrer à l'idolâtrie, c'est s'en tenir aux apparences d'autrui, aux images que nous nous en faisons sans être capable de pressentir le *tselem* qui, invisiblement, unifie cet autrui et en fait une créature unique et irremplaçable ⁶²⁴ ».

L'interdit vétérotestamentaire des images ne se situe donc pas tout à fait dans la perspective platonicienne selon laquelle le christianisme l'a longtemps relu. Suivons encore Catherine Chalié. Elle rappelle que dans l'optique juive, la question de l'image ou de la forme de Dieu donne lieu à un double problème. D'une part, si Dieu est inaccessible parce qu'il n'a pas de forme, il tourne pourtant Sa face vers les êtres humains. Ce premier versant de la question n'a pas retenu l'attention de Pasolini. Mais le second conduit au cœur de son esthétique :

⁶²⁴ C. CHALIÉ, *L'appel des images*, Arles, Actes Sud Editions, 2017, p. 47. La synthèse magistrale de l'auteur, s'appuyant sur la tradition juive ancienne et contemporaine, sous-tend notre analyse.

l'homme est dit créé « à son image et à sa ressemblance », mais qu'est-ce à dire, si Dieu n'a pas de forme ?

D'autre part, et c'est l'essentiel, il est annoncé à Adam, un être de chair et de sang, qu'il est créé à l'image et à la ressemblance de ce Dieu dont la forme ou la face sont invisibles. [...] Comment penser cette image (*tselem*) et cette ressemblance (*demout*) divines portées par l'être humain, masculin et féminin ? Constituent-elles une similitude avec le Dieu irréprésentable, une marque sur lui de son Créateur invisible ou encore un reflet de Sa lumière ? [...] La traditionnelle traduction du vocable hébraïque *tselem* par « image » dans ce verset inaugural d'une longue réflexion sur l'être humain créé à l'image de Dieu "*betselem*" pose difficulté, car elle efface la diversité de sens du mot « image » dans la Bible. « *Tselem* » diffère en effet du mot « *temouna* » propre à l'interdit de se faire une image des vivants. *Tselem*, traduit par *eikôn* dans la Septante, ne relève en effet pas des images interdites : au contraire il est enjoint aux êtres humains de faire croître et de multiplier une telle image (Gn 1, 28). Que signifie donc *tselem*/image au regard de *temouna*/image si la première est bénie et la seconde bannie ? Que nous apprend une telle distinction sur les images de façon plus générale ? *Tselem* suggère l'existence d'un lien particulier de la créature humaine, masculine et féminine, à son Créateur : elle se trouve placée à son ombre (*bétsel*), ou bien encore l'ombre de ce Créateur l'habite et l'éclaire. Parmi les nombreuses interprétations de ce vocable, celle de R. Chmuel Bornstein est notable : *tselem*, dit-il, c'est ce qui unifie de l'intérieur le corps (*gouf*), l'âme vitale (*nefech*) et l'intelligence (*sekhel*) d'un humain. [...] *Tselem* n'est pas ce que je peux me figurer à propos de moi-même ou d'autrui, ni en images mentales ou linguistiques, ni en images peintes ou gravées : c'est ce qui, de chaque être humain, reste dans l'ombre pour qu'il reste humain. Tout comme nul ne peut percevoir la lumière divine sans en être ébloui, aveuglé et perdu, nul ne peut s'approprier l'humanité unique d'autrui par une représentation mentale ou visuelle. L'unicité de Dieu et l'unicité de l'être humain ne relèvent d'aucune représentation. Quand les prêtres demandent que Dieu tourne Sa face vers les êtres humains, ce n'est pas pour qu'ils Le voient en pleine lumière – ils en seraient anéantis – mais pour qu'ils perçoivent mieux comment les humains créés à Son image se tiennent dans Sa trace. Ils découvrent alors, souvent trop fugitivement, qu'aucun d'entre eux ne ressemble à ce que leurs mots en disent ou à ce que leurs images prétendent en saisir ⁶²⁵.

Pour les écrivains bibliques comme pour Pasolini, l'homme n'est ni un concept ni une généralité, il est toujours singulier, et à ce titre irréprésentable. Pasolini déclara souvent choisir ses acteurs « pour ce qu'ils sont plutôt que pour ce à quoi ils vont s'efforcer de ressembler », et souligne à ce propos que « chaque personne est vraiment quelque chose de profond et de mystérieux ⁶²⁶ ». À l'opposé de la démarche propagandiste, Pasolini interdit l'idolâtrie du réalisateur ou des vedettes : il empêche la pétrification de ses personnages dans l'illusion de grands récits totalisants, il empêche la confusion entre ces personnages et leurs référents, et il empêche jusqu'à la perception du personnage comme unité fixe et contrôlée. Les personnages

⁶²⁵ *Id.*, p. 42-45.

⁶²⁶ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, *op. cit.*, p. 80.

de Pasolini athée sont des hommes à l'image de l'homme. Marielle Macé l'a bien vu et, définit la « sacralité technique » de Pasolini en ces termes :

Sacralité technique : un art du *casting*, c'est-à-dire une capacité à saisir des intensités figurales dans des individus bien réels (des visages avant tout, mais aussi des voix, ainsi que le fait *La Rabbia*, ce montage documentaire qui dispose en écho une « voix de prose » et une « voix de poésie ») ; et un art de l'exposition, qui fut en quelque sorte la manière propre de Pasolini.⁶²⁷

Les gros plans frontaux porteurs de la fameuse « sacralité du style » jusqu'au *Vangelo*, sont déjà barrés par l'interdit biblique salvateur. Le doublage les déchire.

Le doublage

Pasolini a déclaré à de nombreuses reprises ne jamais doubler des amateurs par des acteurs professionnels, mais par « d'autres personnes analogues qui ont fait le film », avec une exception notable : Anna Magnani choisie comme « icône sonore » pour incarner *Mamma Roma*⁶²⁸. Quant à Orson Welles, il est doublé tout comme le seront Julian Beck dans *Œdipe Roi*, Terence Stamp dans *Teorema* et Maria Callas dans *Médée*. Pasolini le déclare lui-même dans une interview de 1967, il s'agit d'abord de maintenir une certaine vraisemblance.

Marisa Rusconi pour *Sipario* : Mais pourquoi avez-vous recouru au doublage des acteurs comme Franco Citti, Carmelo Bene, Julian Beck, ce qui a donné aux protagonistes cette diction impersonnelle et artificielle que vous combattez au théâtre ?

— Dans tous mes films d'inspiration historique, je suis confronté à ce problème sans solution ; je préférerais ne jamais doubler les acteurs, le doublage est toujours pour moi une chose horrible, comme par ailleurs l'usage de tout élément construit et juxtaposé. Mais comment accepter un Œdipe qui parle avec l'accent romain ? Ou un Tirésias avec des inflexions américaines ? Alors, je cherche les solutions qui constituent un moindre mal, par exemple le doublage par des acteurs siciliens qui aient un accent plus raffiné (comme je l'ai fait avec Julian Beck, doublé par Puglisi), pour le rendre moins gênant⁶²⁹.

Le même argument justifie le doublage de Maria Callas dans *Médée*, son accent grec étant trop prononcé. Mais avec le recul, Pasolini lui-même reconnut le bénéfice qu'apportait le doublage. Dans sa première interview sur *Accattone*, il répond à son interlocuteur lui reprochant l'évitement de la prise directe qui avait alors quasiment valeur de dogme, qu'il faisait une erreur « purement théorique », et que le doublage de Citti par Paolo Ferrari avait « ajouté quelque chose au héros des *borgate* parce que le doublage, en le modifiant le rend également plus

⁶²⁷ M. MACE, « Pasolini, sainteté du style », *op. cit.* (p. 226).

⁶²⁸ Voir P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1976 et G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, *op. cit.*, p. 162.

⁶²⁹ F. B. de COURVILLE, *Oedipe roi de Pasolini : Poétique de la mimésis*, Paris, Editions L'Harmattan, 2012.

mystérieux, le grandit ⁶³⁰ ». Pasolini insista, opposant au naturalisme sa préférence pour le *pastiche* : « le doublage élève le personnage au-dessus du naturalisme. Je crois en la réalité, au réalisme, mais je ne supporte pas le naturalisme. Je crois à la polyvalence du personnage. Le point central est que mon amour pour les réalités est philosophique et révérenciel, mais n'est pas naturaliste ». Le doublage, en déformant la voix, altère les correspondances entre le timbre des intonations, les inflexions d'une voix, et un visage, un type de comportement, pour conférer un supplément de mystère au film.

A Jean Duflot, il déclare en 1970 :

Jean Duflot : *Est-ce la peur du naturalisme qui vous pousse à doubler intégralement vos films ?*

Le doublage, en déformant la voix, en altérant les correspondances qui relie le timbre, les intonations, les inflexions d'une voix à un visage, à un type de comportements, confère un nouveau mystère au film. Sans compter que très souvent, si vous voulez obtenir un rapport déterminé entre son et image, un rapport de valeurs précises, vous êtes contraint de changer une voix. Cela dit, j'aime élaborer une voix, la combiner à tous les autres éléments d'une physionomie, d'un comportement. Amalgamer... C'est toujours mon penchant pour le pastiche, sans doute ! Et... le refus du naturel.

Jean Duflot : *Vous changez souvent la voix de vos personnages ?*

Au début je le faisais probablement par manque de confiance en moi-même... Ainsi j'ai doublé Franco Citti avec Paolo Ferrari, alors que sa propre voix aurait très bien pu faire l'affaire... La preuve en est que j'utilise souvent la voix de Citti pour doubler celle de personnages populaires. Parfois des voix célèbres se cachent derrière un visage plus ou moins anonyme (ou l'inverse) ... L'écrivain Giorgio Bassani double Orson Welles dans *la Ricotta*... La voix du Christ dans *l'Évangile* est celle d'Enrico Maria Salerno, etc.

Jean Duflot : *Bien entendu, vous n'utilisez pas le son direct ?*

Je ne suis pas contre, mais vu ma conception du langage, il ne m'est d'aucune utilité... du moins dans les longs métrages de fiction. Je double toutes les voix des personnages, souvent, par leur propre voix.

Le jugement de Pasolini sur le doublage en langue étrangère explique sans doute l'injonction de l'assistant réalisateur à Edmonda Aldini lors de la reconstitution du tableau de Pontormo : « pas comme à la Comédie française ! ». La déclamation particulière de la Comédie française a en effet souvent été avancée comme repoussoir, au point que le mot italien *birignao*, naturellement intraduisible en français, en désigne « la diction ridicule et artificielle, excessivement emphatique, avec une prononciation nasale et des voyelles allongées ⁶³¹ » :

Jean Duflot : Et le doublage en langue étrangère ?

⁶³⁰ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, op. cit., p. 62-63, repris et commenté par G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, op. cit. p. 101.

⁶³¹ Encyclopédie Treccani. Voir aussi G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 164.

Alors là, c'est la catastrophe ! En Italie et en France un véritable cauchemar ! Je crois même qu'il n'y a pas pire, plus guindé, plus conformiste que le doublage en France . Le principe des sous-titres a le mérite au moins de respecter « l'accent » du film ⁶³².

Il faut revenir à la poésie de Pascoli, à laquelle Pasolini avait consacré son mémoire de fin d'études, pour éclairer l'importance de l'oralité et donc des dialectes dans ses films. Il défend là encore l'importance de l'oralité, et cherche à manifester la force d'une langue qui n'a jamais été écrite, une langue parlée mais impossible, que sa décision de poète fait entrer dans la graphie. Giacomo Manzoli rappelle comment Pascoli choisissait « les petits mots qui s'entendent mal » dans le dialecte, et suivait « la voix mystérieuse d'un enfant, qui se perdait dans les siècles ⁶³³ ». Cette langue populaire, dialectale est donc doublement marquée du sceau de la perte.

Le cinéma devrait servir à exprimer les choses à travers les choses, mais les choses qu'il voudrait exprimer ne sont plus, et donc il en arrive à utiliser un art métonymique pour réaliser la plus métaphorique des cinématographies, où on peut seulement faire allusion, évoquer et regretter ⁶³⁴.

De même que Pasolini redécouvrait et réinventait un frioulan pétri de cadences et de mots de multiples origines, de même son style et sa technique cinématographiques sont une réinvention et une redécouverte continue du cinéma et de sa langue, d'où le recours constant au *pastiche* et ses « frictions », ses reprises, hommages ou parodies grinçantes, du style et de la technique d'autres cinéastes. Comme le formule encore Giacomo Manzoli, « le cinéma de Pasolini révèle avec acuité la dimension lyrique de la perte, imminente ou déjà avenue, de la conscience que la seule adhésion possible est à celui qui n'est plus ou n'a jamais été ⁶³⁵ ». Ici se noue la fascination pasolinienne pour la réalité inaffrontable, irréductible et irréprésentable, qu'est le sacré. La profonde inflexion qui marque la compréhension du sacré dans les années 1950-1960 en Italie, éclaire le débat pour ne pas dire la querelle que se livrent à distance détracteurs et partisans du doublage. En 1939, Jean Renoir avait avancé contre le doublage des arguments qui sont restés célèbres et marqueront durablement le cinéma et la cinéphilie française :

Je considère le montage comme une monstruosité une espèce de défi aux lois humaines et divines. Comment peut-on admettre qu'un homme qui a une seule âme et un seul corps, s'adjoigne la voix d'un autre homme, possesseur également d'une âme et d'un corps tout à fait différents ? C'est un défi sacrilège à la personnalité humaine. Je suis bien

⁶³² J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit.

⁶³³ G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 47 et p. 50.

⁶³⁴ *Id.*, p. 57-58.

⁶³⁵ *Id.*, p. 57-58.

persuadé qu'aux grandes époques de foi religieuse, on aurait brûlé vifs les gens qui ont inventé une pareille idiotie.

Pour Enrico Ghezzi, d'une tradition cinématographique et anthropologique différente, les arguments en faveur du doublage dépassent de très loin les contraintes techniques ou commerciales :

Contre le fétiche du déjà construit et déjà stabilisé, contre la sacralité de l'œuvre, les doubleurs ont introduit avec un très grand professionnalisme un élément incroyablement moderne dans les pratiques de l'imaginaire. Ils ont interprété des acteurs. Un interprète et des acteurs : c'est quelque chose que même Stanislavski n'a pas enseigné ou théorisé. C'est la projection fantastique du principe du double. Les corps sont au monde (au cinéma), ils ont déjà fait leur travail fixé sur la pellicule : une voix intervient pour les interpréter de nouveau pour les faire jouer comme sur une partition. Et la voix se réverbère tout autour dans le monde, unique corps intact, unique corporéité réelle et continue, dont les divers corps des acteurs finissent par être des épiphanies transitoires⁶³⁶.

Enfin, le doublage de Mario Cipriani souligne son amateurisme et joue ici comme un gage de l'authenticité de Stracci, aux antipodes du personnage de Welles-Pasolini-Bassani.

La confession d'Orson Welles

Orson Welles joue de toutes les ambiguïtés avec un talent raffiné, il incarne la quintessence de la sophistication, perdu dans le cynisme et l'esthétisme, absorbé dans ses pensées au point de ne jamais manger. Certes, sa finesse contraste avec l'incommensurable bêtise de Pedoti, mais c'est surtout à Stracci qu'il s'oppose de sorte que leur face à face se joue en réalité à trois et structure toute *La ricotta*. Se tenant toujours sur les hauteurs, Orson Welles est l'inverse exact de Stracci, le trop bas, qui ne joue que son propre rôle, qui reçoit de Mario Cipriani son visage et sa voix, qui est le plus vrai possible, qui incarne la précarité radicale, et dont la mort révèle la vérité christique derrière ses habits de bon larron. Mais comme le remarque fort justement Tomaso Subini, les deux figures inversées se rejoignent dans leur résistance aux forces de standardisation de l'industrie culturelle représentée par le journaliste. L'espace maintenu ouvert par le doublage de Welles interdit l'identification que l'industrie culturelle croit imposer et appelle des absents : Stracci, Pasolini, les « frères qui ne sont plus ». Stracci comme Orson Welles se placent hors de l'histoire pour résister à la société capitaliste tout entière mais dans des positions diamétralement opposées et ils ne se rencontrent jamais⁶³⁷. Pedoti, « *l'uomo medio* », occupe quant à lui l'espace intermédiaire. Dès lors, le face à face du réalisateur avec la marionnette de l'industrie culturelle que constitue le journaliste Pedoti, se

⁶³⁶ *Id.*, p. 99-100.

⁶³⁷ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, Torino, Lindau, 2009, p. 124.

trouve teinté d'une ironie supplémentaire. A la question de Jon Halliday sur le choix de l'acteur qui endosse le rôle du journaliste, Pasolini répond :

La caractéristique profonde, mystérieuse, de cet homme n'est pas qu'il se laisse moquer, ce qui est typique de beaucoup de gens, en particulier de ceux qui sont ingénus et gentils ; sa caractéristique la plus profonde est sa vulgarité, et une vulgarité fondamentalement inconsciente, parce qu'il ne se rend absolument pas compte qu'il est vulgaire. C'est seulement un pauvre type qui sue la vulgarité par tous ses pores. Je ne crois pas qu'il soit méchant : il est vil et profondément vulgaire mais en toute innocence. Et ceci est la vraie caractéristique dont je me suis servi dans les deux films [il jouait déjà dans *Mamma Roma*] ⁶³⁸ ».

Jon Halliday demande alors à Pasolini comment il comprend le conformisme de *l'uomo medio*.

On pourrait dire que c'est la décadence de l'intégration dans la société. L'homme moyen est fier d'être ce qu'il est et voudrait que tout le monde soit comme lui. C'est réducteur. Il ne croit pas en la passion et en la sincérité, il ne croit pas en ceux qui se dévoilent et se confessent, parce qu'il ne s'attend pas à de telles choses de la part de l'homme moyen. Mais l'autre de ses caractéristiques, égale et de signe opposé, est que sa conscience n'est pas une conscience de classe, c'est du moralisme, ce n'est pas une conscience politique.

De son côté, Tomaso Subini voit dans la scène de l'interview d'Orson Welles une personnalisation du rite catholique de la confession ⁶³⁹. Orson Welles apparaît comme l'*alter ego* de Pasolini, qui confesse à travers lui ses propres fautes en tant que réalisateur : excès d'esthétisme dans sa recherche stylistique, exploitation du sous-prolétariat comme élément narratif qui a assuré le succès de ses romans et de ses deux premiers films, pactisation avec le capitalisme et l'industrie culturelle. Cécile Sorin ajoute :

Welles, bien qu'ayant joué dans de nombreux films populaires, continue dans les années 1960, de porter l'aura du réalisateur moderne, de celui qui ne s'est pas plié aux diktats du classicisme hollywoodien et dont le premier film a bouleversé les formes cinématographiques tout en dénonçant de façon à peine masquée le règne de l'homme d'affaires, Randolph Hearst, sur la presse. La petite phrase assassine du metteur en scène soulignant la collusion d'intérêt entre la société de production du film dans le film, et l'organe de presse pour lequel travaille le journaliste venu l'interviewer, joue sur ce lien thématique, unissant cette séquence de *La ricotta* et *Citizen Kane* ⁶⁴⁰.

Mais si Orson Welles représente explicitement Pasolini, il apparaît tout autant comme Orson Welles, réalisateur vedette inabordable qui vient de terminer l'adaptation du *Procès* de

⁶³⁸ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, op. cit., p. 80.

⁶³⁹ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, op. cit., p. 183-184.

⁶⁴⁰ C. SORIN, *Pasolini, pastiche et mélange*, op. cit., p. 144.

Kafka ⁶⁴¹. A Jon Halliday, Pasolini redit qu'il choisissait les acteurs « pour ce qu'ils sont réellement » et déclara avoir choisi Welles « parce qu'il était un réalisateur, un intellectuel, un homme qui avait quelque chose du personnage qui vient de l'extérieur dans *La ricotta* même si naturellement c'est une personne beaucoup plus complexe que tout cela ⁶⁴² ». Effectivement, il semble de passage, comme étranger à ce plateau de tournage italien et au poète dont il est le porte-parole mais pas le porte-voix : c'est Giorgio Bassani, un autre poète, qui le double, rendant inaccessibles son accent et le timbre caractéristique de sa voix. Cette voix de Bassani – voix du narrateur en poésie, contrepoint de celle du narrateur en prose Renato Guttuso dans *La Rabbia* – fait proprement écran, et vient inter-dire l'unification entre Welles et Pasolini. Diffractée, indécidable, la figure du réalisateur échappe et Pasolini est un démiurge déchiré.

Simple figurant ou acteur-réalisateur-star tout-puissant, l'acteur déchire le personnage et le personnage déchire la figure qu'il porte, comme la mort du Christ sur la croix déchira le voile du temple, mettant fin au régime d'hypocrisie déploré en Mt 23,13 : « malheureux êtes-vous, scribes et Pharisiens hypocrites, vous qui fermez devant les hommes l'entrée du Royaume des cieux » ⁶⁴³. Effectivement, celui qui ne parle pas lui-même mais qui abandonne sa voix et son corps au personnage qu'il joue et dont il porte le masque, la Bible l'appelle « hypocrite ». Bien plus qu'un fourbe ou un menteur, il s'est si profondément aliéné aux raisons de l'autre qu'il est, finalement, de bonne foi ⁶⁴⁴. Une très forte cohérence unit donc dans *La ricotta* le sujet de la Passion, le dédoublement du récit filmique, et le traitement des corps des personnages pour faire écran aux paroles convenues ou qui leur sont prêtées par d'autres. Dans la déchirure, apparaît le figurant et retentit sa voix : voix du peuple des *borgate*, voix du sous-prolétariat, voix d'un peuple eschatologique.

⁶⁴¹ Dans « Welles collaboratore di PPP » (*Corriere d'informazione* du 18.10.62) Alberto Ceretto relate l'arrivée d'Orson Welles sur le plateau pour souligner son manque d'amabilité et de simplicité. Il livre ensuite son interprétation de l'épisode *La Ricotta* comme dénonciation du conditionnement du cinéma par l'argent. « L'épisode raconte l'histoire d'un producteur et d'un réalisateur sans scrupule qui tournent un film biblique en technicolor d'une manière telle que cela constitue un acte d'absolue insensibilité morale et religieuse. Un pauvre figurant affamé meurt d'indigestion sur la croix ». Le reste de l'article concerne Orson Welles qui vient de terminer l'adaptation du *Procès* de Kafka.

⁶⁴² P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, op. cit., p. 155, 157-158. Pasolini avait apprécié de travailler avec Orson Welles « d'une part parce qu'Orson Welles est d'une grande intelligence, et d'autre part parce qu'en tant que réalisateur, il est très bien placé pour comprendre à quel point il est important d'être docile sur un plateau ». Les relations avec Anna Magnani, déçue et irritée de devoir renoncer à tout naturalisme, avaient été nettement plus houleuses. Il ajouta qu'il regrettait qu'Orson Welles ait été indisponible pour *Teorema* mais qu'il espérait l'avoir pour tourner *Saint Paul*.

⁶⁴³ Traduction de la TOB qui justifie ainsi la formule « malheureux êtes-vous » plutôt que la traduction plus littérale « malheur à vous » : « cette formule n'exprime pas une malédiction mais une profonde douleur, ou une indignation allant jusqu'à la menace prophétique ».

⁶⁴⁴ Ce qui fait écrire à Alfredo Baldi que le censeur compte plus parmi les hypocrites que parmi les moralistes. A. BALDI, *Lo Sguardo puntito : film censurati 1947-1962*, Roma, Bulzoni, 1994.

Vox populi

Si le paysage sonore contribue, entre autres fonctions, à des effets de réel, le réel de *La ricotta* n'est pas celui de la bourgeoisie industrialisée triomphante : c'est celui du monde paysan en train d'agoniser dans les *borgate* qui englobent avec lui ce que l'humanité a d'humain. Certaines voix sont perceptibles mais dégradées, dissoutes en rumeurs d'où jaillissent des rires anonymes. Elles font alors partie du paysage sonore tout comme les « voix » des oiseaux invisibles, où lors de la distribution de panier-repas ou des pauses entre deux prises.

Un ensemble de personnages silencieux évoque le reste du monde hors du plateau visible dans les séquences déclinées sur le modèle du muet burlesque : les gendarmes qui semblent plus préoccupés de cueillir les lis des champs que de maintenir l'ordre et dont on ne voit pas bien ce qu'ils viennent faire ici ; le marchand de ricotta, plus contaminé par les puces de Charlot que par la modernité ; et les quatre sportifs complètement hors sujet dont les corps se réduisent à des gestes mécaniques, homologués, déshumanisés. Leur apparition à l'écran est couverte par la musique de *La Traviata*.

Sur ce fond évoluent les personnages de *La ricotta*, mais le peuple qu'ils forment est pour le moins complexe et désordonné. Pasolini ne s'efforce pas de réduire cette hétérogénéité à une seule voix comme pour exécuter un hymne national – ou religieux ⁶⁴⁵.

Des groupes hétérogènes

Loin de réaliser la totalité organique hégélienne ou l'unité mythique de Carl Schmitt, les sous-prolétaires ne sont pas particulièrement solidaires, leur hétérogénéité bat en brèche toute simplification idéologique et, fort logiquement, leur traitement cinématographique diffère.

S'ils parlent ou chantent en romanesco, certains figurants sont doublés, mais pas tous. Certains bénéficient d'un portrait en plan frontal, d'autres ne quittent pas l'arrière-plan. Stracci donne son repas à sa famille, et les autres figurants non seulement ne montrent aucune solidarité – ni de classe ni autre – mais s'amusent à le torturer pour finir par le faire mourir d'indigestion. Pour autant, ils ne sont pas particulièrement unis contre lui : lorsqu'il va chercher son panier repas, apparaît en arrière-plan un groupe de garçons luttant à terre. Le groupe est hétérogène, traversé de conflits, pulsions diverses et peu domestiquées, et Stracci ne détonne pas franchement sur eux. Enfin, leur nombre est indéfinissable, comme si toute forme de rationalité échouait à les saisir.

⁶⁴⁵ M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei, op. cit.*.

Parmi les acteurs, professionnels ou non, du film tourné par Orson Welles dans *La ricotta*, se détachent deux divas. Laura Betti est la première. Proche du réalisateur, elle jouit manifestement d'un statut particulier sur le tournage : elle ne participe pas aux danses ni aux divertissements des figurants et tient visiblement à ne pas se mélanger à eux, tout en vérifiant sans cesse son pouvoir de séduction. Elle exerce même un certain ascendant non seulement sur le réalisateur qui se plie à sa volonté lorsqu'elle exige de changer de scène, mais sur le reste de l'équipe lorsque, après le fou rire consécutif à l'écroulement du tableau de Pontorno, elle ordonne, en position surplombante, le retour à l'ordre. Mais dans les deux tableaux vivants, muette, elle fait de la figuration : comme personnage féminin dominant mais d'identité incertaine dans le tableau de Pontorno, et comme personnage rajouté, pleurant dans les bras d'un Saint Jean lui-même éploré, dans la *Déposition* de Rosso. L'autre diva est Edmonda Aldini. Sa célébrité en 1963 lui venait à la fois de sa participation à un jeu télévisé très populaire, et d'une prestation théâtrale plus exigeante mais jugée inoubliable : la récitation des pleurs de Marie dans les *Lamentations* de Jacopone da Todi, ces mêmes lamentations qui avaient fait rire de jeunes figurants qui ne les comprenaient pas, et qui dans *La ricotta* sont lues en voix off avec un timbre, une emphase et un pathos qui les vident de toute émotion. Dans les deux dépositions, elle incarne encore Marie, mais une Marie muette, et sa présence comme simple figurante, ironique, déconcerte.

Le reste de l'équipe est plutôt épars, difficilement repérable. Le monde du cinéma est également représenté par les producteurs et ceux qui gravitent autour d'eux. Enfin, les journalistes qui donnent l'écho nécessaire à la commercialisation des films, sont représentés par Pedoti, qui vient interviewer le réalisateur fameux, et par les paparazzi qui parasitent le banquet dressé en l'honneur des producteurs. Plutôt que la Bible, leur danse ridicule rappelle à la fois les festins des dieux de la peinture mythologique et certaines représentations de la *commedia dell'arte*.

Ces échos, nombreux, ne tissent pas un réseau lisible de significations figées comme dans les scénarios du cinéma que Pasolini ne veut justement pas faire. Rien d'étonnant à ce que ces groupes ne parlent pas d'une seule voix : ils n'ont pas de parole commune et leurs voix se dénaturent en bruits divers ou se dissolvent en rumeurs indistinctes. Par quoi sont-ils tenus ensemble ? Le christianisme primitif avait pris au sérieux la parole de Jésus rapportée par Mathieu « là où deux ou trois sont assemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux ⁶⁴⁶ » et avait compris que le vrai sanctuaire est la foule. Mais au XXe siècle, dès 1917, Gramsci déplorait :

Les hommes qui composent le gouvernement, les bureaucrates de province, les citoyens, tous ignorent la foule. La foule, en tant qu'elle est faite d'individus, non pas la foule comme peuple, cette idole des démocraties. Ils vénèrent l'idole, ils immolent

⁶⁴⁶ Mt 18, 20.

l'individu. Ils sont cruels parce que leur imagination ne parvient pas à se représenter la douleur que leur cruauté finit par susciter⁶⁴⁷.

A substituer au nom du Christ un tissu de normes bourgeoises hypocrites, le catholicisme rassemble un peuple qui n'a plus grand-chose à voir avec le sanctuaire du Christ des évangiles : façonné par le consumérisme, guidé par un conformisme désengagé, le peuple de *La ricotta* est à la fois désuni, cruel et moutonnier. Là encore, la plainte du substitut du procureur touche un problème de fond : si l'assimilation du peuple italien, majoritairement catholique, au « peuple de Dieu » de la liturgie ne va pas de soi, alors la défense d'un sentiment religieux supposé commun pourra difficilement justifier l'entrave à la liberté de création et d'expression d'un artiste. L'image de la religion censée fonder l'unité du peuple italien est à la fois convoquée, réactivée et questionnée. Dès lors, on comprend mieux pourquoi, au procès, le caractère mécanique du signe de croix de Stracci a été perçu comme tout aussi subversif que l'aboïement du chien à la fin de la répétition de l'ordre d'apporter « *la corona !* »⁶⁴⁸.

Le chœur décomposé

Sur le plateau, les voix circulent librement. Comme en écho se transférant de bouche en bouche, de visage en visage, le passage de la parole inclut à un certain point même un chien : Pasolini joue avec la technique audiovisuelle, se moque de sa propre obsession du doublage, superpose et efface des voix, fait preuve d'asynchronisme, salit la pellicule de voix éparses, les démystifie en sautant d'une époque à l'autre de l'histoire du cinéma, de la couleur au noir et blanc, du muet au parlant, réélabore Brecht et met à nu le film qu'il est en train de faire. Silence ! silence ! action ! action ! Le silence est souvent invoqué, mais pas nécessairement pour tourner une scène : le strip-tease doit être regardé, il a donc besoin de silence, mais les conversations continuent. Les voix sont indisciplinées⁶⁴⁹.

« *La corona !* », « *L'altra scena !* » Ces paroles semblent en effet ricocher de bouche en bouche et propager comme une onde l'ordre proféré par le réalisateur ou son assistant hors champ. Mais leur fondement diffère substantiellement. Les deux injonctions sont démultipliées et le peuple qui les répercute ne forme pas une chorale. La répétition érode, et l'usure touche les fondements de la religion du peuple. Le couronnement d'épines est tourné en dérision par l'industrie culturelle cinématographique, les prières collectives sont devenues des slogans répétés mécaniquement, le divorce ne pouvait être plus grand entre la religion commune telle que l'imagine la petite-bourgeoisie bien-pensante, et la réalité du sentiment religieux des classes populaires qui, dans une logique toute chaplinienne, renvoie aux nantis le miroir de la

⁶⁴⁷ A. GRAMSCI, *Pourquoi je hais l'indifférence*, op. cit., p. 63-64.

⁶⁴⁸ Pasolini ne met pas en doute la sincérité de Stracci. Si le geste semble désormais si anachronique et artificiel, c'est du fait de la perte du sens du sacré dans la société moderne. Le problème n'est pas dans la religion populaire ou dans la « superstition » du sous-prolétariat.

⁶⁴⁹ G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 164.

rationalisation ridicule et déshumanisée du monde moderne. La religion elle-même, selon Pasolini, n'échappe pas *a priori* à cette déshumanisation car elle ne constitue pas intrinsèquement un vecteur du sacré indépendant des circonstances historiques, socio-économiques et politiques. Pire, mettant ses pas dans les pas de Gramsci, Pasolini donne même à voir combien la religion imposée par la bourgeoisie est éloignée du sacré et ne saurait, en conséquence, prétendre au statut de ciment de la société italienne dans son ensemble et faire l'objet de quelque protection juridique que ce soit. Une fois encore, la réaction du substitut du procureur montre qu'il a très bien compris l'attaque.

Dans la tradition chrétienne la plus ancienne et constante, c'est le dernier repas de Jésus avec ses amis, la Cène, qui institue le peuple nouveau, eschatologique, que l'Église ultérieure appellera « peuple de Dieu ». L'eucharistie, mémoire des paroles et des gestes de ce repas unique, constitue ce peuple comme corps du Christ. Placée au seuil de la Passion, la Cène met en récit la tension eschatologique constitutive du peuple de Dieu : c'est en effet le même corps du Christ qui connaîtra la Passion et la Résurrection. C'est aussi le même peuple qui écoute et trahit, car le peuple sauvé est d'abord celui qui raille Jésus et l'insulte sur la croix. Si c'est la Résurrection qui intronise pleinement ce peuple comme Corps du Christ, et si cette Résurrection ne saurait constituer un événement historique repérable et archivable parmi d'autres, alors le peuple de Dieu aussi est une réalité eschatologique, qui constitue comme corps du Christ une église donnée, contingente, et nécessairement une église de pécheurs. La Cène instaure dans le même temps le passé et l'avenir eschatologique. Entre les deux – ou dans cette épaisseur – se déploie le temps humain, le temps des figurants⁶⁵⁰. Dans *La ricotta*, ceux qui ont partagé le dernier repas, invisible mais évoqué dès la première minute de film, n'ont laissé aucune miette à Stracci et la première acclamation du peuple désuni à ce dernier repas est à la fois discordante, ridicule, éclatée.

La corona ! Orson Welles trônant un peu à l'écart sur le plateau, demande alors la couronne d'épines, qui emprunte un double trajet. A l'image, le trajet est ascendant. Elle n'est visible que deux fois : extraite d'un très banal et très trivial carton de supermarché où elle était mise en réserve, elle réapparaît dans les mains d'un travailleur manuel – le dernier accessoiriste ? – qui la brandit jusqu'à ce que, par le seul cadrage, elle vienne couronner les nouveaux immeubles de la triste banlieue romaine à l'arrière-plan où le sous-prolétariat des *borgate* a été relogé. Le symbole est éloquent et justifie seul la scène : une fois le sous-prolétariat métonymiquement couronné et assimilé au Christ souffrant, la couronne d'épines n'apparaîtra plus. L'objet couronne n'est pas chargé a priori d'un sacré qui lui viendrait de

⁶⁵⁰ Catherine Chalier évoque les mystiques hassidiques qui « gardent en eux le souvenir d'un instant miraculeux toujours surprenant où la lumière les a saisis, où ils ont éprouvé une union avec le néant divin mais sans chercher à s'y attarder sous prétexte de mieux s'y dissoudre et d'oublier le reste. Non seulement parce que c'est la vie qu'il faut choisir (Dt 30,19), mais aussi parce que le monde déchiré au cœur duquel chacun vit nous appelle et que chacun a une tâche à y faire ». Voir C. CHALIER, *L'appel des images*, op. cit., p. 84-85.

l'extérieur, il n'est qu'un objet figurant une autre couronne, dont Pasolini réactive la charge mémorielle. Pour autant, cette charge ne s'origine pas dans l'autorité d'une tradition contrôlée par l'Église tridentine et bourgeoise, mais dans l'image vivante du sous-prolétariat que Pasolini veut montrer et faire entendre, et que récapitulent le personnage de Stracci et les autres figurants. La couronne d'épine ne viendra couronner ni Stracci ni le figurant jouant le Christ, mais un paysage urbain à la fois bien reconnaissable, précis, et quelconque. Et surtout vide et silencieux. Le récit marque alors une très brève pause, temps traditionnellement suspendu pour une contemplation hors du récit, hors du temps. Le parcours des voix participe de ce trajet symbolique : l'ordre émane d'un accessoiriste ou de l'assistant réalisateur, hors champ, relayé par les voix de figurants ou de membres de l'équipe de tournage dont les portraits se succèdent, toujours en plan frontal, « sacré » comme le qualifiait Pasolini depuis *Accattone*. La voix est alors celle du peuple, réuni au nom de la production du film, et non assemblée au nom du Christ. Pure *vox populi* profane⁶⁵¹. Démultipliée, impure, imparfaite, elle soutient le mouvement ascendant de la couronne, et participe à sa sacralisation paradoxale. Les actes du procès pour *La ricotta* déplorent la désinvolture ou le peu d'enthousiasme avec lequel certains figurants transmettaient l'ordre. Faiblesse ou lassitude du peuple ? Érosion de la tradition ? Le grief n'est pas précisé davantage.

La scène est redoublée. Le deuxième ricochet jugé blasphémateur apparaît après le triple supplice de Tantale infligé à Stracci. Les croix sont montées sur la colline, mais la diva jouée par Laura Betti s'impatiente. Elle exige que soit tournée la reconstitution de la *Déposition* de Pontormo, et Orson Welles cède à son caprice. Il ordonne alors que les croix soient mises à l'écart : « via i crocefissi ! », selon la première version de *La ricotta* qui provoqua l'ire du procureur di Gennaro, puis de la Cour de cassation.

il regista, pretestuosamente, griderà "via i crocefissi", il grido è ripetuto da figure in primo piano che appaiono in una successione di stacchi, così che non risulta la trasmissione di un ordine, ma il diffondersi di un grido unanime "via i crocefissi" ed il grido blasfemo viene

le réalisateur prend le prétexte [du changement de scène] pour crier « enlevez les crucifix ! », le cri se répercute de portrait en portrait, séparément, de sorte qu'il n'en résulte pas la transmission d'un ordre mais l'écho indéfini d'un cri unanime « enlevez les crucifix ! », cri blasphématoire répété même par un chien-loup dont l'aboïement prend la voix grave d'un homme [...].

⁶⁵¹ « Alain Boureau rapporte une lettre d'Alcuin sur l'élection de Gerbert en 991 : [... l'Écriture dit *vox populi vox domini* mais] ce n'est pas la voix du Seigneur, cette voix qui clamait : « crucifie-le, crucifie-le » donc toute la voix du peuple n'est pas la voix du Seigneur. Et il ne faut pas requérir dans l'élection d'un évêque, les vœux et les désirs de tout le clergé et de tout le peuple, mais seulement de ce clergé, et de ce peuple qui vit dans la pureté ». Jamais la voix du peuple n'est la voix de tout le peuple tout le temps : seulement quand il est réuni au nom du Seigneur. Alcuin introduit une distinction profane [...]. Paradoxalement, discréditer cette *vox populi* profane, c'est aussi la prendre en compte » (M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, p. 249). Sur cette très ancienne tradition de l'acclamation d'un nouvel évêque par la foule avant son intronisation, nouvel évêque qui doit avoir été choisi par le peuple, voir la *Tradition apostolique* d'Hippolyte citée par J.-Y. LACOSTE, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 p. 996 b.

ripetuto financo da un cane lupo, dando al suo abbaiare
la voce cupa di un uomo [...] ⁶⁵².

Stracci et le figurant qui joue le Christ, laissés sur les croix, disputent alors sur le bonheur à espérer. Ensuite commence le tournage de la *Déposition* de Pontormo, qui s'écroulera dans l'hilarité générale. Après le procès en première instance, Pasolini dut faire une concession au Ministère Public. Mais il ne céda pas vraiment. En ordonnant d'installer « l'autre scène ! » il permit par une ironie subtile de faire entendre autre chose, à qui voulait bien l'entendre : « *l'altra scena* », « Autre scène » freudienne ? Toujours est-il que Pasolini signifie que derrière cette vraie fausse répétition il reste bien quelque chose à entendre, dont la censure administrative ne vient pas à bout. Le ministère public peut toujours tenter de maintenir de force le masque de la religion bourgeoise sur le peuple italien, Pasolini fait encore retentir, comme le formule très bien le jugement en cassation, « l'écho indéfini d'un cri unanime : enlevez les crucifix ! ». Le peuple comme un automate répète un ordre en tout opposé à l'élévation liturgique de la couronne. Que donne donc à voir « l'autre scène » ? Imposé par l'efficacité d'une industrie culturelle contrôlée, le respect du sacré s'est mué au pire en indifférence ou sarcasme, au mieux en automatisme affligeant : même en changeant les mots, les voix font entendre l'exténuation de l'ordre donné, sa dégradation en simple écho parachevé par la voix – dénaturée – du chien. Lors de son procès, Pasolini justifiera stratégiquement cette intervention du chien comme simple gag.

A questo punto l'imputato Pasolini, a domanda del tribunale risponde :

« Preciso che l'intervento del cane, nella rappresentazione cinematografica, al momento del grido « via i crocifissi », vuol essere nient'altro che una trovata scherzosa, una « gag », come si dice nel cinema » ⁶⁵³.

A ce moment, l'accusé Pasolini répond à la question du tribunal :

Je précise que l'intervention du chien dans le film au moment où l'on entend crier « ôtez ces crucifix » n'est rien d'autre qu'une trouvaille amusante, un gag comme on dit au cinéma.

Avant d'arriver au chien, l'onde de propagation de l'ordre jugé ambigu passait par une matrone peu aimable, dont on se demande ce qu'elle fait sur le tournage à part anticiper l'aboïement final. L'imitation servile, l'obéissance aveugle à un ordre stupide, sape à l'avance l'effet du tableau reconstitué. On sait que le retable de Pontormo a soulevé bien des interrogations par l'absence de croix et le statut incertain de ses personnages. Pasolini donne à voir concrètement, presque trivialement, que sans la Croix, tout s'écroule, et que le peuple des figurants n'est plus le peuple de Dieu réuni au nom du crucifié, mais un peuple servile, imperméable au sacré. La théologie mise en œuvre était inattaquable, et elle ne fut pas attaquée.

Lorsque la couronne d'épines s'arrête sur les immeubles en contrebas, les choix techniques et de mise en scène sont ceux traditionnellement dévolus à la présence du sacré : le

⁶⁵² E. SICILIANO, *Processo Pasolini*, op. cit.

⁶⁵³ *Id.*, PV des débats du 7 mars, p. 40.

plan frontal, la stase, le silence. La montée et la voix sanctifient bien, finalement, un peuple hétérogène, désuni, pécheur. Au contraire, les tableaux vivants ne parviendront pas, malgré la grandeur de leurs prototypes, à générer une stase contemplative. La couronne d'épines est ainsi laissée un peu en suspens parce que la reconstitution de la *Déposition* de Rosso Fiorentino qui suit immédiatement, ne parviendra pas à cette sacralité.

D'autres ordres simplement intégrés à l'histoire du tournage seront repris et répétés par des membres de l'équipe. Les visages sont invisibles, les ordres sans équivoque. « Montez les croix ! » ou « Silence ! ». Le procès n'en fera aucune mention.

Variations sur une déliaison

En dissociant ou en desserrant les liens entre les voix et les images des corps qui les profèrent, Pasolini maintient un écart, une réserve à valeur eschatologique entre le récit filmique et une réalité irréductible à ses représentations, lieu de l'irruption du sacré. Cette déliaison se décline tout au long de *La ricotta*.

La mise en scène de Rosso Fiorentino est dirigée par des ordres criés hors champ concernant la musique, le souffleur, le jeu des acteurs : le « *negro* » qui doit s'effacer, et Sonia se remettre au travail. La voix de l'assistant réalisateur est hors champ mais parvient directement aux figurants. Il en va de même pour le tableau vivant de Pontormo. A plusieurs reprises les saints rient, blaguent, et leurs voix sont presque toujours hors champ. Les exemples pourraient être multipliés à l'envi. Les vers de Jacopone da Todi sont déclamés hors champ. Cette mise à distance du corps correspond très exactement à l'anecdote qui a inspiré le scénario : ne comprenant plus la langue du poème, un figurant avait ri et déclenché une hilarité générale, innocente et désolante, qui avait frappé Pasolini. Déclamé, le poème n'était plus qu'une voix pure, dépourvue de sens, qui n'appelait plus qu'une réponse vocale inarticulée, un rire.

Le haut-parleur qui transmet les ordres est isolé. Il est parfois « muet », parfois source de la voix audible, parfois la voix est audible mais l'appareil invisible. Toutes les combinaisons sont représentées. Pendant le pique-nique de la famille de Stracci, un appel retentit, hors champ, annonçant la distribution des paniers repas. La même voix du haut-parleur reprendra les prescriptions d'un Orson Welles pantocrator cynique, ironique ou désabusé : « crucifiez-les ! », « portez-les sur les croix ». Ce haut-parleur est placé au-dessus de la table de banquet garnie mais dépourvue de convives, où Stracci n'ira pas se servir. Désertée ? En attente ? Quoi qu'il en soit, verbe désincarné, le haut-*parleur* semble présider cette Cène étrange qui n'institue aucun peuple. Pire : dans l'obscur de la grotte, l'appel à jouer le rôle du bon larron répété *crescendo*, empêche Stracci de manger. Aux yeux de Pasolini seul le *final cut* effectué par la mort permet de lire le sens d'une vie et d'en produire un récit. Mais la voix du haut-parleur de *La ricotta* ne transmet rien, ne dit rien, car elle a perdu le lien avec le corps et la mort.

Deux voix off méritent un petit commentaire. Lorsque Pasolini lui-même lit le carton d'avertissement au début du film, son masque n'est pas le corps d'un acteur mais un texte lisible. Le « je » que l'on lit est celui qu'on entend, avec un effet prescriptif certain. « Il n'est pas difficile de prévoir... » La voix prescriptive qui accompagne le carton contraste avec le silence statique des deux extraits de l'évangile qui précèdent. L'effet est double : signifier le lien et l'écart entre le film et les « Textes » ; adopter d'emblée le discours indirect libre. Il s'agit bien, en effet, de distinguer l'idée générale, normative et chorale, de la religion catholique comme force de cohésion sociale, et la parole propre de Pasolini, de sa force subversive, comme celle des ordres mendiants en général qui reprennent et réactivent la tradition révolutionnaire de l'Évangile. Dans le *Vangelo*, ce seront des franciscains qui descendront le Christ de la croix. Le corps du Christ mort.

Lorsqu'à l'image Orson Welles s'installe et commence à lire la poésie de *Mama Roma*, c'est la voix de Giorgio Bassani, le poète, qui est donnée à entendre et rapidement l'image glisse sur les danseurs de twist, avec alors un effet de voix off. Le « Je » démultiplié qui se revendique « force du passé », accède au statut de voix prescriptive porteuse de vérité.

Lien social, déliaison, révolution

Pasolini revendiquait un cinéma national populaire, selon l'expression de Gramsci, et ce cinéma ne pouvait être à ses yeux qu'un cinéma exigeant. La reconstitution minutieuse pour ne pas dire l'imitation servile d'une époque, qui caractérise le style du colossal biblique, est tournée en ridicule dans *la Ricotta* : les anges aux auréoles en carton, le costume de Stracci lui-même, jusqu'à un Golgotha grandiose comme un terrain vague et qui domine sur une banlieue romaine sans grâce ni passé, partout règne le dérisoire. Les buccins perdent toute solennité et même toute dignité pour animer des danses légères, entraînant dans leur chute aussi bien les trompettes de la renommée que celles de l'apocalypse. Gluck et Scarlatti sont convoqués pour accompagner – surcharger – les reconstitutions des deux *dépositions*, de même que la musique des *peplum* n'hésitait pas à recycler de grands airs ou à commander des compositions les plus familières, les moins novatrices possible, en tout point accordées aux épisodes bibliques tels qu'ils pouvaient être compris et imaginés. Longue serait la liste de ces éléments dépouillés de toute gloire, tournés en dérision et éparpillés çà et là au gré des impératifs du tournage, mais Pasolini lui-même protesta contre une lecture de son œuvre qui l'aurait réduite à un simple pamphlet contre ces monuments d'une culture soi-disant populaire. Ce qu'il dénonce avec Adorno, ce n'est pas tant le ridicule de la pompe qu'une véritable imposture :

Il semble bien que le terme d'« industrie culturelle » ait été employé pour la première fois dans le livre *Dialektik der Aufklärung* que Horkheimer et moi avons publié en 1947 à Amsterdam. Dans nos ébauches, il était question de « culture de masse ». Nous avons

abandonné cette dernière expression pour la remplacer par « industrie culturelle », afin d'exclure de prime abord l'interprétation qui plaît aux avocats de la chose ; ceux-ci prétendent en effet qu'il s'agit de quelque chose comme une culture jaillissant spontanément des masses mêmes, en somme de la forme actuelle de l'art populaire.

Or, de cet art l'industrie culturelle se distingue par principe.

[...]

Les idées de l'ordre qu'elle inculque sont toujours celles du *statu quo*. Elles sont des a priori acceptés sans objection, sans analyse, en renonçant à la dialectique, même si elles n'appartiennent substantiellement à aucun de ceux qui les subissent.

[...]

Par la vertu de l'idéologie de l'industrie culturelle, le conformisme se substitue à l'autonomie et à la conscience. Jamais l'ordre qui en ressort n'est confronté avec ce qu'elle prétend être ou avec les réels intérêts des hommes.

[...]

Le système de l'industrie culturelle traque les masses, ne permet guère d'évasion et impose sans cesse les schémas de leur comportement. [...] Les messages de l'industrie culturelle, fussent-ils aussi inoffensifs qu'on le dit, et d'innombrables fois ils le sont aussi peu que par exemple les films qui, par leur seule manière de caractériser des personnes, font chorus avec la chasse aux intellectuels aujourd'hui en vogue, l'attitude que produit l'industrie culturelle est tout autre chose qu'inoffensive⁶⁵⁴.

Contre l'imposture de l'industrie culturelle et la glu de son conformisme, Pasolini recourt tout naturellement à l'ironie amère et au persiflage. Le ton général de *La ricotta* heurtait autant l'imaginaire enregistré, fixé et imposé par l'industrie culturelle : cet imaginaire bien-pensant pourrait bien être au « sentiment religieux de la majorité des Italiens » brandi par le substitut du procureur ce que l'industrie culturelle est à l'art populaire : une illusion et une obsession de l'uniformité.

Cette obsession de l'uniformité partagée par les fascistes comme par les promoteurs du consumérisme de masse est à l'opposé de l'esthétique pasolinienne. Au moment où Pasolini cesse de publier des poésies et peut-être même d'en écrire, il se tourne vers le cinéma non pas pour trouver enfin le médium d'un art total mais bien plutôt pour poursuivre l'élaboration entamée dans sa jeunesse. De même que la poésie est un art des mots qui déborde le verbal, de même le cinéma de poésie déborde ce que Pasolini appelle lui-même « la langue de la réalité ». Il le fait notamment par le doublage systématique et par un choix et un traitement très particulier de la musique. Sans surprise, l'art lyrique, art par excellence des écarts entre voix, paroles, et images, est bien représenté. Mais le chant lui-même, lyrique ou liturgique, semble enfoui dans *La ricotta* qui ne présente que des versions instrumentales des airs célèbres retenus. De même quelques années plus tard, la Callas non seulement ne chantera pas *Médée*, mais sera doublée

⁶⁵⁴ T. W. ADORNO, « L'industrie culturelle », *op. cit.*.

et sa voix totalement absente du film ⁶⁵⁵. Même si s'exprime là une volonté de ne pas effacer la personne – et l'amie – Maria Callas derrière sa propre voix, le paradoxe ne peut qu'éveiller la curiosité.

Enfourer des voix : la musique dans *La ricotta*

Si, au procès, il semble acquis que Verdi et les twists représentent la musique profane et Scarlatti et Celano la musique sacrée, l'analyse des occurrences révèle un réseau plus complexe.

Image	Musique
Cartons en exergue (Évangiles et avertissement de Pasolini)	∅
Générique de début, danseurs autour de la table du banquet / nature morte	<i>Ricotta twist</i> , Carlo Rustichelli
Stracci malade et affamé	∅
Bref échange avec les « saints » vers qui Stracci se dirige pour demander des miettes du dernier repas.	Harmonica (faible volume)
<i>La corona !</i>	∅
<i>Déposition</i> de Rosso Fiorentino	<i>Ricotta twist</i> , Carlo Rustichelli <i>Eclisse twist</i> , Giovanni Fusco Sinfonia de la Cantate profane « <i>Su le sponde del Tebro</i> », Alessandro Scarlatti
Arrivée de la famille, Stracci donne son repas et repart.	Stracci chantonne pour appeler « à la soupe ! »
La famille pique-nique.	<i>Requiem</i> , Celano (harmonica)
Arrivée des « saints ». 1 ^{er} fils les suit.	la <i>Traviata</i> (fanfare), Verdi
2 ^e fils les suit.	∅
Stracci va chercher un 2 ^e panier repas.	Stracci chantonne un <i>stornello</i>
Entre se déguiser dans la caravane.	∅
La table du banquet sans convive.	∅

⁶⁵⁵ Pour une approche psychanalytique de la voix féminine dans l'opéra, voir notamment M. POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange*, op. cit. et M. POIZAT, *La voix du diable : la jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991.

Stracci travesti sort de la caravane. Arrive près du stand de distribution des repas.	Plan 1'' silence puis 2'' début Verdi, la <i>Traviata</i> (fanfare)
Stracci obtient un deuxième panier repas	Verdi, la <i>Traviata</i> (fanfare)
Croix à terre, Stracci descend dans la grotte, le chien mange son repas	Ø
Arrivée du journaliste, début de l'interview jusqu'à la lecture du titre du poème par Orson Welles	<i>Requiem</i> , Celano (harmonica)
Présentation du poème par Orson Welles	<i>Ricotta twist</i> , Carlo Rustichelli
Lecture du poème de Pasolini. Dialogue. Le journaliste part, rencontre Stracci devant la grotte, négocie, achète le chien.	Ø
Course jusqu'au vendeur de ricotta et retour à la grotte.	<i>Eclisse twist</i> , Giovanni Fusco (sauf au moment où Orson Welles retourne sa chaise)
Stracci remonte. Préparation figurants sur les croix, supplices de Tantale (faim et soif)	Verdi, la <i>Traviata</i> (version piano accélérée burlesque) avec pause le temps du signe de croix. Musique interrompue par l'ordre crié au haut-parleur (<i>il ladrone buono !</i>)
Strip tease	Ø
Ordre de monter les croix.	Musique dite « orientale » (harmonica)
Montée des croix vers le lieu du banquet final, impatience de la diva, Orson Welles ordonne de préparer l'autre scène, les croix restent à terre, brève conversation de Stracci et du figurant Jésus sur le Ciel	Ø
<i>Déposition</i> de Pontormo. L'éclipse de soleil met fin à la reconstitution (et à la musique)	Francesco Biscogli : Largo du <i>Concerto en ré majeur pour basson, hautbois, trompette, orchestre à cordes, basse continue</i> .
Orson Welles avec enfant, « déclouez-les ! »	Deux mesures de twist, puis Attilio Ariosti, <i>Lesson for Viola d'amore No. 5 in E Minor</i> , I. Vivo e marcato.
2 ^e course vers la grotte	Ø
Apparition dans la grotte, Stracci show.	Verdi, la <i>Traviata</i> (version piano accélérée burlesque)
Fanfare. Arrivée des producteurs, paparazzi etc. jusqu'à la table du banquet, 1 ^{ère} répétition de la réplique de Stracci.	<i>Requiem</i> , Celano (harmonica)
2 ^e répétition de la réplique	Verdi, la <i>Traviata</i> (fanfare)
Tonnerre et vent. Arrivée d'Orson Welles.	Ø
	Verdi, la <i>Traviata</i> (fanfare)

Silenzio ! ordres de tourner. Constat et signification de la mort de Stracci.	Ø
Table caravagesque. FINE	Verdi, la <i>Traviata</i> (version piano accélérée burlesque)
Générique de fin	<i>Ricotta twist</i> , Carlo Rustichelli

Trois airs représentent la musique sérieuse, solennelle, censée renforcer la présence du sacré. Pour le premier tableau vivant, l'assistant réalisateur exige Scarlatti et effectivement, résonne « Su le sponde del Tebro », extrait de la *Sinfonia* de la *Cantate profane* d'Alessandro Scarlatti (1660-1725). En revanche, lorsqu'il réclame Gluck pour magnifier la montée des croix sur le Golgotha, c'est le *largo* du *Concerto en ré majeur pour basson, hautbois, trompette, orchestre à cordes, basse continue*, de Francesco Biscogli (1700-1750) qui s'élève majestueusement. Cette erreur sur le compositeur est une occasion supplémentaire de ridiculiser l'assistant réalisateur qui ne relève pas la confusion, mais elle fait peut-être aussi écho, discrètement et ironiquement, aux querelles de l'opéra au XVIIIe siècle qui réapparaissent régulièrement dès que se pose la question d'un art « total »⁶⁵⁶. Ces querelles en effet, qui se déploierent sur trois générations, concernent le problème des rapports entre voix, musique, et parole – c'est-à-dire livret – dans l'opéra. Dans la querelle qui opposa gluckistes et piccinistes, les premiers étaient partisans d'une articulation très étroite entre les trois composantes de la matière opératique pour renforcer la puissance dramatique de l'œuvre, tandis que les piccinistes voyaient au contraire la déliaison comme fondatrice du genre et condition de la jouissance esthétique particulière que procure l'opéra. L'exigence de l'assistant réalisateur – et des adversaires de Pasolini à son procès – d'un continuum entre le sujet des tableaux, les formes visibles de l'image et la bande-son, ressortit au fond à une conception gluckiste du spectacle cinématographique. À l'opposé, le magma de Pasolini rehausse tous les heurts et tous les contrastes. Enfin, la *Déposition* de Pontormo est accompagnée d'une pièce d'Attilio Ariosti (1660-1729), *Lesson for Viola d'amore No. 5 in E Minor*, I. Chacun de ces trois airs n'est donné qu'une fois, sur un tempo relativement lent censé contribuer à suspendre les tableaux vivants hors du temps déréglé du tournage, entre frénésie, caprice et désœuvrement.

Trois airs en revanche reviennent comme des leitmotifs : des airs populaires, le « Dies Irae » du *Requiem* de Celano et « Sempre libera » de *La Traviata*.

⁶⁵⁶ Pour une présentation détaillée de ces questions complexes et leur recontextualisation, voir T. PICARD, *Gluck*, Arles, Actes Sud : « Classica-Répertoire », impr. 2007, 2007. Voir aussi M. POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange*, op. cit.

Les airs populaires

Il se répartissent en deux familles : les airs de twist, emblèmes de la société de consommation importée des États-Unis et de son impact sur le goût populaire italien ⁶⁵⁷, et le stornello de Stracci, traditionnel.

Les airs de twist ouvrent et ferment *La ricotta*, et affectent le parcours de Stracci d'une ironie et d'une dérision proprement scandaleuses. Le *Ricotta twist*, seule musique originale du film, accompagne quatre segments : le générique de début, le tout début du premier tableau vivant, l'arrivée du journaliste pour l'interview, le générique de fin. Les deux génériques enchâssent donc une paire de segments qui se trouvent mis en écho. Le deuxième air de twist est emprunté à *L'Éclipse* d'Antonioni. Il revient à deux reprises. Il redouble le *Ricotta twist* au début de la *Déposition* de Rosso Fiorentino, exaspérant l'assistant réalisateur et, sur ce même twist de *L'Éclipse*, se détache la voix de Giorgio Bassani (Orson Welles) pour lire le poème de Pasolini. A l'arrière-plan dansent les jeunes figurants. *Le film d'Antonioni* sort en 1962, et en 1964, avant de défendre *Le Désert rouge*, Pasolini émet sur *L'Éclipse* une critique très sévère.

Voilà : j'étais très prévenu, comme on dit, contre *Le Désert rouge*. Pour deux raisons, l'une personnelle, l'autre d'origine extérieure.

La raison personnelle : je n'avais pas beaucoup aimé *La Nuit*. *L'Éclipse* m'avait paru détestable. Il y avait à mon avis deux contenu dans ces œuvres : un contenu formel (la forme comme contenu) et un prétexte (les problèmes de la société moderne avancée) complètement étrangers l'un à l'autre. En sorte que le premier se trouvait réduit, à cause du second, à un pur exercice de style privé de culture, aussi esthétisant que pouvait l'être un documentaire des années 30 ; et le second se trouvait réduit, à cause du premier, à une problématique générale et convenue. A mes yeux, son contenu formel était un sous-produit provincial de la culture française ; et son contenu social d'une grande légèreté.

[...]

J'ai fini par voir *Le Désert rouge* et j'ai trouvé que c'était un très beau film ⁶⁵⁸.

Ce qui provoque l'effondrement de la déposition de Rosso Fiorentino, c'est très exactement cet échec esthétique fustigé par Pasolini. Le twist de *L'Éclipse*, qui fut un tube en 1962, était chanté par une femme, Mina, alors extrêmement populaire. Dans *La ricotta*, sa voix est enfouie, en sorte que ce qui est donné à entendre évoque *L'Éclipse* en creux, pour en souligner l'évitement. Le twist annonce également, avec ironie, l'éclipse bien réelle qui

⁶⁵⁷ Voir O. SILVESTRINI, « Tu vuò fà l'americano. La couleur dans le cinéma populaire italien », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 55, 2008, p. 26-51.

⁶⁵⁸ Article paru dans *Vie nuove*, le 7 janvier 1965, en réponse au courrier d'une lectrice « communiste chrétienne » qui déplorait que *Le Désert rouge* ait obtenu le Lion d'Or du festival de Venise plutôt que le *Vangelo*. Voir P. PASOLINI, *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films*, H. Joubert-Laurencin (trad.), Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 125-129. Pour mémoire : *La Nuit* sort en 1961, *L'Éclipse* en 1962, *Le Désert rouge* en 1964, et *Blow up* en 1966.

assombrit soudain le plateau et met fin à l'artifice du tableau vivant. La reconstitution, évidemment, ne sera pas reprise.

Au seuil du tournage de la deuxième *Déposition*, celle de Pontormo, quelques mesures d'un troisième air de twist provoquent à nouveau l'ire de l'assistant réalisateur. Un léger déplacement s'est alors opéré entre les deux reconstitutions : dans la première, la musique de Scarlatti, commandée par l'assistant réalisateur, est très évocatrice, parfaitement adaptée au sujet, et c'est l'éclipse de soleil, répétition naturelle de celle des évangiles, qui fait échouer la reconstitution ; dans la deuxième, le motif musical du twist revient très brièvement, le temps d'augurer un nouvel échec. Mais cette fois, ce sont les corps et les rires qui les secouent. Dans un geste involontaire, proprement eschatologique, ils déboulonnent les représentations fallacieuses d'une vérité bourgeoise prétendument universelle qui écrasaient la religion vivante, inquiète, ouverte au sacré, de Stracci.

Effet de réel pittoresque, survivance subversive d'une culture populaire ancestrale, la seule voix chantée de toute *La ricotta* est celle de Stracci. Un premier embryon de *stornello* jette un voile tragi-pudique sur le moment oblatif où il sacrifie son panier repas à sa famille. En remontant ensuite vers le plateau de tournage, il entonne alors un *stornello* grinçant, « Me ne vojo annà verso Terracina »⁶⁵⁹ :

Me ne vojo annà verso Terracina
a fa collazione in terra piana
vojo magnamme 'na vacina
e 'na pecora co' tutta la lana.

Je veux m'en aller vers Terracina
Pour déjeuner dans la plaine
Je veux manger une vache
Et une brebis avec toute sa laine.

L'itinéraire personnel de Stracci croise alors le leitmotiv qui annonce sa mort : le *Dies Irae* de Celano.

Le Dies Irae de Celano

Outre que l'air était immédiatement reconnaissable et la signification d'un requiem sans ambiguïté, le choix précis de celui de Celano était intéressant à plusieurs titres. En effet, Tommaso da Celano, à qui on en a longtemps attribué la composition, aurait en réalité remanié et complété une séquence déjà existante – conservée dans un manuscrit du XIIe siècle – dans le projet de l'intégrer à la Messe des morts. Magma dans le magma pasolinien, le leitmotiv du *Dies Irae* trace le chemin de croix du bon larron vers sa propre mort : il résonne lorsque Stracci

⁶⁵⁹ Survivance d'une tradition populaire romaine très ancienne liée aux divertissements et plaisirs de la table, le *stornello* est une forme généralement brève de chanson simple, improvisée, qui tire sa force de son authenticité. Chantés par le peuple de balcon à balcon ou plus spectaculairement dans les prisons, les *stornelli* sont reproduits et transmis par les chanteurs de rue, les charretiers ou les vendeurs, à travers tout un quartier, dans toute la ville de Rome et parfois jusque dans les villages voisins.

sacrifie son panier repas à sa famille, lorsqu'il découvre que le chien de la diva a mangé le deuxième panier repas, et pendant le « Stracci show ». La musique ne permet d'ailleurs pas de trancher sur le statut de ce dernier épisode. Rien d'étonnant à cela : pour Pasolini, le rêve et le cinéma sont étroitement apparentés :

Il me semble que le cinéma est substantiellement et naturellement poétique pour les raisons que j'ai exposées : il a le caractère du rêve parce qu'il est proche du rêve parce qu'une séquence cinématographique est la séquence d'un souvenir ou d'un songe – et pas seulement lui mais les choses en elles-mêmes sont profondément poétiques : un arbre photographié est poétique, un visage humain photographié est poétique parce que la réalité vivante (physis) est poétique en elle-même, parce qu'elle est une apparition, pleine de mystère, pleine d'ambiguïté, polysémique, parce que même un arbre est un signe appartenant à système linguistique. Mais qui parle à travers un arbre ? Dieu, ou la réalité elle-même. En conséquence l'arbre comme signe nous met en communication avec un interlocuteur mystérieux. Parce que le cinéma, grâce à la reproduction directe et physique des objets etc. etc. est substantiellement poétique. Ceci est un aspect du problème, disons un aspect préhistorique quasiment pré-cinématographique. Ensuite nous avons le cinéma comme fait historique, comme instrument de communication, et comme tel lui aussi il commence à se différencier en diverses sous-espèces, sur le même mode que les média de masse ⁶⁶⁰.

Qu'il soit onirique (Stracci rêve de dévorer sans retenue mais mourra de faim) ou réaliste (gavé, Stracci mourra d'indigestion ⁶⁶¹) une seule certitude s'impose : l'itinéraire du miséreux Stracci ne peut le conduire qu'à la mort.

D'autre part, c'est à Celano, compagnon de François d'Assise, que la tradition attribue les deux plus anciennes biographies du saint patron de l'Italie : *La Vita Prima* (1232) et *La Vita Secunda* (1244), ainsi qu'un ouvrage nommé *Traité des miracles de saint François*. L'itinéraire de Stracci est ainsi étroitement associé au christianisme des tout premiers franciscains pour lesquels Pasolini – comme Gramsci – avait le plus grand respect, mais dont il souligne en maintes occasion qu'ils appartiennent à un temps désormais révolu ⁶⁶². Enfin, le *Dies Irae* était originellement interprété *a cappella*, chaque strophe étant entonnée alternativement par le chantre et le chœur d'hommes, en plain-chant. En effaçant les voix grégoriennes derrière un harmonica profane et populaire, Pasolini écarte la valeur liturgique et retient la valeur symbolique du destin funeste de Stracci : relié à tous les morts passés, il condense le devenir du sous-prolétariat des *borgate* en train de disparaître comme a disparu l'Italie paysanne médiévale. Mais il en garde une trace sonore : anachroniquement, la colère

⁶⁶⁰ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, op. cit., p. 185-186.

⁶⁶¹ Au procès, Pasolini lui-même ne tranche pas.

⁶⁶² « En revenant d'Afrique, je suis passé par Assise et j'ai traversé l'Italie du XIV^e siècle. J'ai parfaitement compris qu'elle est finie » (« tutti i nodi vengono al pettine », dibattito a cura di Ambrogio Hammer. Interventi di P.P. Pasolini, U. Gregoretti, R. Rossellini, A. Bini, F. Berutti, *Settimo giorno*, 5.3.63).

qui retentit dans le *Dies Irae* de Celano est encore celle de Dieu. Le renversement qu'effectuera Verdi dans son *Requiem*, où la colère de Dieu est recouverte par la révolte humaine, n'a pas encore évincé la religiosité populaire et son sens du sacré, et c'est une autre œuvre du même Verdi qui est convoquée dans *La ricotta*.

Sempre libera

La Traviata - "Sempre libera"

ATTO PRIMO SCENA V

Violetta sola

Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vo' che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer,
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta ne' ritrovi
A dilette sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.

La Traviata - "Sempre libera"

Acte I scène 5

Violetta seule

Oui, je dois, toujours libre,
folâtrer de joie en joie.
Je veux que ma vie se passe à jamais
sur les chemins du plaisir.
Que le jour naisse ou qu'il meure,
je dois vivre toujours dans des lieux
de plaisir en quête
de joies nouvelles.

Tout comme le *Dies Irae* de Celano, l'air de *la Traviata*, était si connu qu'on aurait presque pu le compter parmi les airs populaires, et ses paroles hantaient les versions instrumentales de *La ricotta*. En 1963, ces paroles sont indissociables de la voix de Maria Callas. Chacun avait encore en mémoire la mise en scène légendaire de *la Traviata* par Visconti le 28 mai 1955 à la Scala, qui avait contribué à faire de la chanteuse une diva au rayonnement international ⁶⁶³.

La joie et la frivolité de Violetta ne sont, chaque Italien le sait très bien, qu'un prélude à l'itinéraire de rédemption de la « Dévoyée ». Violetta rejoint ainsi la cohorte des figures féminines de rédemption par le sacrifice si nombreuses que l'on a pu parler de véritable « fantôme d'immolation » et voir en elles des « Marie-Madeleine sanctifiées par leur mort ⁶⁶⁴ ». Dans *La ricotta*, les voix féminines sont systématiquement enfouies et la jouissance particulière promise à l'amateur d'opéra est empêchée. La charge symbolique et émotionnelle du motif du sacrifice étant transférée sur le figurant Stracci, ne reste du personnage de Violetta que la prostitution et l'impossible liberté.

⁶⁶³ L'orchestre était dirigé par Carlo Maria Giulini. Visconti collabora plusieurs fois avec la Callas : pour *la Vestale* de Spontini en 1954 à La Scala, *le Somnambule* de Bellini en 1955, *Anna Bolena* de Donizetti en 1957, *Iphigénie en Tauride* de Gluck en 1957.

⁶⁶⁴ C.-G. DUBOIS, « Interdit religieux et mythologie de subterfuge. Le thème sacrificiel dans l'opéra », *Caietele Echinox*, n° 22, 2012, p. 135-146.

Verdi est aussi un précurseur du réalisme à l'opéra : C.G. Dubois fait remarquer que « par certains côtés l'œuvre de Verdi, « la Dévoyée », La Traviata, peut constituer une manifestation des premiers pas du réalisme dans l'espace, jusqu'ici préservé, de l'opéra. L'œuvre s'inspire d'un récit plus que réaliste (on pourrait dire documentaire) d'Alexandre Dumas fils. L'auteur avait opéré une adaptation pour la scène, qui atténuait son réalisme économique et social au profit d'un sentimentalisme pathétique. Cet aspect de mélodrame à faire pleurer Margot dans les chaumières a longtemps prévalu, avant que Roland Barthes ne restituât le sujet à son objectif premier, comme illustration de rapports de classes intériorisés⁶⁶⁵ ». La prise en charge du caractère populaire de l'opéra de Verdi est assurée par la trivialité de la réduction pour fanfare et l'accélération de la version pour piano qui accompagne la course de Stracci.

La version exécutée par une fanfare est la plus représentée. Elle revient cinq fois, et dessine l'itinéraire public de la faim de Stracci. Elle retentit la première fois, lorsque, fort logiquement, les saints dévoyés arrivent au pique-nique et appellent les fils de Stracci à la prostitution ; lorsqu'apparaît la table sans convives à laquelle Stracci ne parvient pas, arrêté en chemin dans la caravane pour se déguiser et obtenir par la ruse un deuxième panier repas ; lorsque Stracci déguisé s'approche du stand de distribution des paniers repas ; lorsqu'arrivent les producteurs pour le véritable banquet dressé en leur honneur au pied des trois croix ; et enfin lorsqu'Orson Welles s'approche de la table du banquet pour prononcer son ultime commandement. Tout est irrémédiablement dévoyé : les anges auréolés de carton-pâte cherchent des prostitués, c'est travesti en femme vulgaire que Stracci obtient un second panier-repas, et la théophanie d'Orson Welles, grossièrement truquée, fait apparaître un mort.

La version au piano revient à trois reprises : elle accompagne Stracci dans sa course burlesque pour aller acheter la ricotta, puis un peu plus tard pour aller chercher dans la grotte le panier qu'il y avait caché un peu plus tôt. Le traitement du son de ces séquences semble obéir aux contraintes du cinéma muet : musique de fosse, absence de voix et de bruits. Et l'on se souviendra peut-être que le premier moment parlant mis en scène par Chaplin, son passage du muet au parlant, s'effectue par une chanson, une voix chantée, libérée de sa parole envolée, et qui fait rire. Il n'est pas sûr que Stracci aille réellement chercher à manger. Sa ricotta n'est accessible que dans l'imaginaire du cinéma muet, et dans la régression ambiguë de la grotte. Ce qui est bien réel, c'est le panier repas qu'il donne, celui qu'il reçoit et que le chien mange, et son dernier hoquet sur la croix. Enfin, après sa mort, « libera me » résonne encore, au piano, sur la table caravagesque, en couleurs, du festin réservé auquel il ne participera pas.

⁶⁶⁵ *Id.* Pour les rapports entre Pasolini et Barthes, voir D. LUGLIO, « Pasolini et la «vaccine» de Barthes », *rivista di filosofia*, n° 19, 2015, p. 9. Dans son analyse des manifestations de la *Vox populi, vox dei*, Michel Poizat met au jour les processus de l'évolution radicale qui se produit au XIXe siècle où « l'identification de *vox regis* et *vox dei* se dissout, et où la *vox populi* s'idéalise en se laïcisant » (M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei, op. cit.*, p. 266).

Les voix du cinéma de poésie

Ce sont donc bien l'inaccessible et la perte qui président au choix des versions des airs retenus, et la psychanalyse l'a bien élucidé : l'objet du désir qui fonde l'opéra est la voix pure, objet perdu à jamais enfoui dans le langage. En effet, pour le nouveau-né qui éprouve la faim, le premier cri, simple expression vocale de sa souffrance, est un cri pur. La mère attribue une signification à ce cri, qu'elle élève au statut de demande. En répondant au besoin de l'enfant, elle apaise la faim et procure une satisfaction, mais le cri comme pure sonorité ou pureté sonore est à jamais perdu.

L'enfant [...] est dépossédé de son cri comme simple matériau sonore vocal puisqu'il existe en fait, du point de vue en tout cas de son efficacité, à partir du moment où l'autre ne le considère pas comme pure émission vocale gratuite voire ludique mais l'inscrit dans l'ordre d'un signifiant, lui donne un sens et apporte un soulagement au déplaisir de l'enfant

⁶⁶⁶

Michel Poizat explique ainsi le succès des voix aigües et la destinée très particulière, en-deçà de la misogynie, des personnages féminins dans l'opéra. La voix de la mère est intrinsèquement liée à l'expérience de la perte, et l'opéra offre un dispositif qui vise à restaurer la jouissance perdue, à organiser des retrouvailles, éphémères, incomplètes et sans cesse espérées. En gommant les voix de l'opéra et en proposant systématiquement des versions instrumentales des airs retenus, Pasolini n'organise pas ces retrouvailles. Au contraire, il en souligne la définitive impossibilité.

Pour Bernard Baas, cette déliaison entre la voix et la parole qui fonde le rapport esthétique au chant affecte aussi le rapport à ceux que frappe la misère ⁶⁶⁷ :

Assurément, nous sommes tous – nantis et miséreux – concernés, appelés, par cet objet-voix. Mais, dans notre manière distinctive de nous rapporter à la voix hors discours, il semble que nous, nous qui ne sommes pas exclus du monde, nous nous soyons déjà « arrangés » avec le paradoxe dont se soutient notre existence de désirants-parlants, rejetant sur les miséreux cette part horrifiante de jouissance que nous portons secrètement en nous-mêmes et dont nous ne voulons rien savoir.

Pasolini refuse ces « arrangements ». Il oblige à regarder et à entendre les miséreux. La réserve eschatologique qui traverse son utopie politique et poétique ouvre le temps pour faire apparaître les figurants. Analysant le discours des théologiens de la libération qui opèrent le même geste, Jean-Baptiste Metz en montre l'enracinement dans les traditions bibliques les plus anciennes du prophétisme, de l'exode, et de la littérature de sagesse.

⁶⁶⁶ *Id.*, p. 144-145.

⁶⁶⁷ B. BAAS, « Retour sur « Peuple des voix » – la voix hors-discours : excès ou exclusion ? », *De(s)générations*, n° 13, 2011, p. 93.

Israël biblique se présente comme un peuple hypersensible à la théodicée⁶⁶⁸, il n'a jamais connu cette « richesse spirituelle » grâce à laquelle par une espèce de compensation il aurait pu surmonter ses angoisses, la peine de son exil et la répétition de son histoire de souffrance en se consolant par une mythisation ou une idéalisation de son cadre de vie. Il est toujours resté « pauvre en esprit » même quand le submergeaient des propositions mythiques et des concepts idéalisants plaqués sur lui par une culture et une politique venues de l'étranger. Cette aptitude à Dieu, se manifeste en particulier dans son incapacité à trouver une consolation dans des récits et des idées coupés de l'histoire réelle. Face aux cultures extrêmement développées de l'époque, de l'Égypte de la Perse, de la Grèce, il est finalement resté un « pays de cris » eschatologique, un territoire marqué par le souvenir et l'attente, tout comme le christianisme primitif⁶⁶⁹.

Le *magma* pasolinien, ses heurts et ses contradictions, la déchirure qu'opère le traitement des voix des figurants et des célébrités dans leurs personnages, l'enfouissement des voix de l'opéra rendues à l'irréparable de leur perte, sont autant de solutions esthétiques pour éviter que le récit filmique devienne « transparent », et pour qu'il garde, au contraire, la vérité et la profondeur eschatologiques d'une Passion. Là s'origine son « cinéma de poésie », *pastiche* à la fois distancié et violent, gouverné par la « subjectivité indirecte libre », et dont les confrontations et contaminations affectent même l'extraction des blocs de réalité dont les comédiens constituent des unités indivisibles⁶⁷⁰. Après avoir relevé le double dédoublement énonciatif et narratif également souligné par Tomaso Subini⁶⁷¹, Cécile Sorin dégage cinq principes sur lesquels s'articulent les caractéristiques de ce *pastiche*, plus poétique que purement linguistique, dont elle explore les finesses et la complexité :

- l'indirection comme principe,
- la pluralité des voix et des locuteurs comme jeu polyphonique affirmé,

⁶⁶⁸ Pour Jean-Baptiste Metz, « en reprenant en théologie le thème de la théodicée, il ne s'agit pas, comme le mot et son histoire pourraient le laisser entendre, d'un retour à la tentative vieillotte de « justification de Dieu » envers et contre tout, alors que nous devons faire face au monde, à la souffrance et au mal. Il s'agit plutôt, et même exclusivement, de se demander comment on peut parler de Dieu, de manière générale, étant donné l'insondable souffrance du monde, se « son » monde. C'est LA question théologique, et il est tout aussi impossible de l'éliminer que d'y répondre. C'est LA question eschatologique, celle pour laquelle la théologie ne dispose d'aucune réponse venant tout concilier, mais au sujet de laquelle elle doit toujours chercher un nouveau langage pour ne jamais la laisser tomber dans l'oubli. [...] Aussi longtemps qu'il en va de la religion, au sens le plus général et le plus vague, la théodicée ne pose aucun problème. La religion sert même justement ici à éviter la question. Elle est une façon de « dominer la contingence ». [...] Les réponses de la théologie ne résolvent en rien les problèmes, pas plus qu'on ne peut définir Dieu comme une simple réponse à nos questions. Elles ne viennent pas réduire nos interrogations au silence ou les faire disparaître. La tâche de la théologie consiste plutôt aller faire rebondir vers Dieu en les mettant en relief, et à travailler en l'étalant dans la durée l'attente que Dieu lui-même vienne « se justifier » face à cette histoire de souffrance. »

⁶⁶⁹ *Id.*, p. 15.

⁶⁷⁰ C. SORIN, *Pasolini, pastiche et mélange*, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁷¹ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, *op. cit.*

- la structure d'enchâssement des discours, éléments rapportés, empruntés, cités,
- la dimension référentielle affirmée par tous les médiums artistiques possibles,
- une conception idéologique du monde et du langage qui charge le *pastiche* d'une dimension politique et sociale⁶⁷².

Cette constante démultiplication produit une particularité de son cinéma qui retient notre attention : dans *La ricotta* en particulier, par l'abondance de redoublements et de répétitions qui ponctuent le récit, avec deux *Dépositions*, deux natures mortes en couleurs, mais aussi deux paniers repas, deux fils prostitués, deux divas, deux ordres répercutés par des bouches improbables etc... autant de solutions théoriques et formelles à la vaste et ancienne question esthétique – et plus largement, culturelle – de la continuité et de la nouveauté. Cette question fonde aussi, depuis la naissance du christianisme, la pensée du rapport entre Ancien et Nouveau Testament comme du rapport à l'histoire marqué par l'eschatologie. Il y a là motif à un ultime va et vient entre théologie et esthétique.

⁶⁷² C. SORIN, *Pasolini, pastiche et mélange*, op. cit., p. 111.

Quatre points de capiton

L'extrême richesse et complexité du *pastiche* pasolinien aurait pu dégénérer en errance déboussolée, en pur jeu absurde de citations. Il s'en faut de beaucoup. Pasolini est sensible aux frictions, à la violence des chocs et aux amalgames, mais aussi aux écarts et aux structures. Le film ne s'épuise pas dans sa propre forme. Le scénario est pour lui « une structure tendant à être autre structure ⁶⁷³ » et cette tension est constitutive de son geste esthétique au point qu'il a lui-même invité à considérer ses films comme des diptyques. *Teorema* en fournit un exemple paradigmatique : le long poème en prose et en vers que constitue le scénario n'est pas rendu obsolète par la sortie du film, bien au contraire. Pasolini rejette l'idée du scénario comme simple programmation, devenue caduque lorsque le film est réalisé. Il souligne au contraire sa volonté de ne pas gommer les béances que laisse le travail qu'il présente comme traduction de la langue littéraire vers la langue cinématographique. Cette économie est proche de celle de la promesse qui sous-tend la *figura* d'Auerbach. La promesse du scénario ne s'épuise pas dans son accomplissement, pas plus que la langue du scénario et celle du film ne s'épuisent dans le sens qu'elles véhiculent. Il reste quelque chose : la poésie du scénario, la poésie du film. D'autre part, cette sorte de clignement entre le scénario et sa réalisation, qui ne peuvent être présents en même temps et constituent un ensemble traversé par l'absence, correspond d'assez près à ce que Paul Beauchamp définit comme *figure* lorsqu'il cherche à penser l'accomplissement qui structure les rapports entre Ancien et Nouveau Testament. Cette analogie mérite un détour.

Le scintillement des figures

Jean Baptiste Metz a insisté sur le fait que l'expérience chrétienne fondatrice est toujours médiatisée, informée par une interprétation, et n'advient que comme récit. Sa théologie fondamentale pratique est donc nécessairement narrative. Nous avons vu qu'elle rencontre les positions intellectuelles, politiques et artistiques de Pasolini. Elle rencontre également la lecture de Paul Beauchamp qui, scrutant le récit biblique dans ses détails et sa structure, tente d'éclairer la formule néotestamentaire selon laquelle l'acte du Christ « accomplit les Écritures ». Beauchamp souligne alors « que l'on se tient là dans une logique de « types » et de « figures »

⁶⁷³ P. P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 156. Tout l'essai est consacré au développement du titre, sous un angle linguistique que nous ne suivons pas ici.

à l'encontre d'une histoire comme recherche des faits ⁶⁷⁴ ». Qu'entend-il par *figure* ? Il retient d'abord de la figure que, traduction de *typos*, « elle évoque un premier plan visuel et conventionnel qui en cache et en signifie un autre plus réel : ainsi *figure*, plus proche de personnage ou de masque, s'oppose à visage et *figurant* à acteur véritable. *Figurer* sur une liste c'est faire état d'un rôle et pas encore le remplir ». Comme traduction du grec *schéma*, « la *figure* signifie aussi une organisation cohérente donc possible, mais contingente donc passagère » et pourvue d'une densité proprement « historique » ⁶⁷⁵. Tout récit étant « une coordination rythmée de figures successives ⁶⁷⁶ », les figures marquent les étapes que traversent le récit. Toujours composée par l'art pour qu'apparaisse ensemble ce qui se déroule en plusieurs temps, elle entretient « un rapport à l'instant et à son scintillement ». L'autonomie de chaque figure biblique est signifiée par sa marque temporelle (En l'an 600 de la vie de Noé...) ou par nom propre du héros, ce qui « la rattache à l'irréversible ⁶⁷⁷ ». L'économie de la Bible chrétienne étant gouvernée par l'accomplissement du Christ, « la Bible va de l'éclipse subie par une figure pour faire place à une autre, jusqu'à l'éclipse de toutes les figures avec la Croix du Christ ».

L'éclipse des figures, leur interruption, est également nécessaire pour qu'il y en ait plusieurs, comme le clignement est nécessaire à l'œil pour qu'il voie. Et ce pluriel est nécessaire à la répétition des figures, par lequel elles exercent un effet d'insistance qui leur est essentiel. Par un côté les figures diffèrent. Par un autre elles se répètent. C'est là leur résistance à l'irréversible, le frein qu'elles opposent à l'élan qui porte le récit vers l'avant. [...]

Se rapprochant de plus en plus de son commencement pour former cercle, le récit biblique, et par chaque figure, et par leur ensemble, a rendez-vous avec la mort. Sa « marque » définitive est la croix d'un seul ⁶⁷⁸.

Suit alors un développement sur la victoire sur la mort remportée par le Christ, auquel Pasolini ne souscrirait pas, même si cette présentation du jeu des figures et de leur point final éclaire *La ricotta*.

Cette approche par les figures permet à Paul Beauchamp de penser magistralement la « accomplissement » effectué par le Christ et d'affronter de manière renouvelée une question ancienne : comment maintenir la cohérence entre Ancien et Nouveau Testament tout en affirmant la discontinuité sans égale qu'apporte le Christ ? Les Pères de l'Antiquité puis du Moyen Âge avaient proposé diverses solutions à ce problème ⁶⁷⁹. La Seconde Guerre mondiale

⁶⁷⁴ P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. II, Accomplir les Écritures*, Paris, Seuil, 1990, p. 134.

⁶⁷⁵ *Id.*, p. 224-225.

⁶⁷⁶ *Id.*, p. 225-228 pour cette citation et celles qui suivent.

⁶⁷⁷ *Id.*, p. 226.

⁶⁷⁸ *Id.*, p. 227.

⁶⁷⁹ Voir H. de LUBAC, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'écriture. 4 volumes*, Paris, Aubier, 1959.

a rendu irrecevable le postulat voulant que les époques et les œuvres du passé n'aient pas encore les clés leur permettant de se comprendre elles-mêmes, ce postulat ayant bien trop longtemps alimenté l'antijudaïsme chrétien. Comment concevoir un nouveau qui n'abolisse pas l'ancien ? Paul Beauchamp évoque le scintillement de la figure biblique : cette dernière implique un retour, donc une disparition fût-elle passagère, dans tous les cas un temps entre deux. Il souligne que l'eucharistie vient après la Cène⁶⁸⁰, et que les deux sont unies et séparées par la Croix. Si la Cène de *La ricotta* est dégradée, méconnaissable, si sa mise à distance est infinie, comme le souligne Cécile Sorin, cette mise à distance n'est pas étrangère à l'économie biblique. Elle s'oppose par contre à un imaginaire bourgeois toujours enclin à imaginer un salut qui efface les distances et gomme les différences. Le récit biblique, comme tout récit, est généré par une absence.

Comblant la distance qui sépare les deux pôles de ses figures relève de l'idolâtrie, à laquelle nous avons vu que Pasolini, même s'il n'emploie pas ces termes, est très sensible, ce serait-que que par l'abus de pouvoir dont elle procède parfois et auquel elle conduit toujours. A propos du sacrifice d'Isaac – mais le commentaire pourrait s'appliquer à de nombreux épisodes bibliques – Paul Beauchamp écrit :

Tout le ressort et, si l'on veut, toute la substance de cette histoire, c'est que Dieu se contredit en commandant une chose d'abord, puis son contraire. Il faut maintenir l'audace d'un récit qui donne à Dieu deux visages si différents, selon ses deux phases. Dans la deuxième phase, nous apprenons que Dieu ne veut pas la mort d'Isaac, il veut sa vie, la vie du fils ; sa vie en union à son père. C'est la vérité et par conséquent cela devrait suffire. Or c'est la vérité et pourtant cela ne suffit pas. Il faut la première phase d'abord : Dieu veut l'offrande d'Isaac en holocauste. Il le faut, parce que c'est si facile d'aller répétant que Dieu nous aime en croyant savoir ce que cela veut dire !

[...]

Dans le fait qu'il y ait deux paroles et deux temps, je vois le signe de Dieu. Ainsi est-il possible de dépasser une image idolâtrique du sacrifice et une image idolâtrique de l'amour. Quand Abraham, sur la montagne, entend dire : « Je veux, par amour, que ton fils vive », il court autant de risque de se parler à lui-même, en soliloque, que dans phases peut servir de chiffre, de clé, à une grande succession qui embrasse tout, je veux dire la succession des deux Testaments. Il y a des choses que veut l'Ancien Testament et que le Nouveau Testament ne veut pas. Dieu a voulu d'abord ce qu'ensuite il n'a pas voulu, ce qui veut dire qu'il était déjà présent dans des paroles humaines infirmes, déjà guérissant leur infirmité. La loi ancienne oblige à des actes que la loi nouvelle défend, ou même empêche. Ces choses ont rapport avec la mort : Dieu veut le sang des sacrifices et ensuite ne le veut plus. Et il y a d'autres exigences terribles de l'ancienne loi que la loi nouvelle adoucit. Si bien que le chrétien, homme de la loi nouvelle, peut sembler et semble souvent être celui qui gambade dans la plaine en disant : « Dieu aime Isaac et veut sa vie, Dieu nous aime et veut notre vie. » Mais le chrétien est appelé à affronter une double tentation. Quand il parle de sacrifice, il est tenté de croire que Dieu aime la mort. Quand il parle d'amour de

⁶⁸⁰ P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. I, Essai de lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 23.

Dieu, il est tenté d'imaginer Dieu à son image. Il est donc appelé à passer, lui aussi, par les deux phases d'Abraham. Il y est appelé par la croix du Christ qui relie les deux Testaments.

[...]

Il faut les deux phases. Déjà l'Ancien Testament inscrit les traces du passage d'une phase à l'autre. Il rend lisible ce passage, il l'annonce sans l'avoir encore complètement réalisé. On voit par là sur quel mode il peut y avoir contradiction dans le successif, et cependant vérité. La succession supprime bien le passé, mais aussi elle l'accomplit en le transformant⁶⁸¹.

Pas plus que le rapport entre le scénario et le film n'est, selon Pasolini, finaliste, les figures qu'il organise dans un récit gouverné par le *final cut* de la mort, n'ouvrent pas, elles scintillent et vivent de l'ouverture du temps. Beauchamp montre alors que le récit s'arrête à la mort du Christ. La résurrection n'est pas l'objet de la narration mais de l'attestation. Le jeu carnavalesque de *La ricotta* défigure moins qu'il ne dévoile cette économie. Isabelle Chaireire souligne que « l'interruption du récit de la Passion est cependant tout à fait originale car ce qui l'interrompt ce n'est pas le récit de la Résurrection :

La résurrection n'est pas racontée [...] mais, ce qui est tout différent, sont racontées les annonces de la résurrection. Ainsi la Passion n'est pas relayée immédiatement par l'annonce de la bonne nouvelle, mais par le récit d'annonce qui forme transition et habilite les annonceurs.

Cette sortie hors du récit « pour annoncer au monde l'issue de la pièce » caractérise la narration biblique ; ce qui en signifie par là-même que des acteurs de ce récit l'ont considéré comme unique⁶⁸² »

La Croix constitue le point de capiton⁶⁸³ central de l'histoire pour un chrétien, mais Pasolini n'adhère pas à la foi en la divinité du Christ et en sa Résurrection. La mort reste pour lui centrale, posant comme pour le Christ le point final de l'histoire humaine qui en permet le

⁶⁸¹ P. BEAUCHAMP, *Parler d'Écritures saintes*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 56ss.

⁶⁸² BEAUCHAMP Paul, *Le récit, la lettre et le corps : essais bibliques*, Paris, Cerf, 1992, p. 119-120 et 123, cité dans CHAIREIRE Isabelle, « La Sagesse, la croix et l'Esprit chez Paul Beauchamp », *Theophilyon*, XVII, n° 1, 2012.

⁶⁸³ « Tels que Lacan les a décrits (Lacan J., *Le séminaire*, livre III, *Les Psychoses*, Paris, Le Seuil, 1981, Chapitre XXI, p. 293-306) les points de capiton sont des signifiants qui « traînent » dans le discours dont le poids particulier et la fonction est celle de points de soudure entre les deux flux amorphes du signifiant et du signifié. Ces signifiants balisent l'ambiguïté du discours par la production d'une signification nette. Leur opération s'inscrit sur l'axe du temps. Elle implique un avant et un après, où la prise de parole se résout non seulement par un énoncé qui fait sens, mais aussi par le repérage d'un point d'où « ça veut dire », soit une intention de dire qui redéfinit le sujet dans un mouvement d'après-coup. Ce capitonnage par le sens est un principe d'arrêt. Il fait bord à l'automatisme mental, à la fuite du sens et à la jouissance comme phénomènes généralisés ». G. CAROZ, « Le point de capiton », https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/02/2_CAROZ.pdf, 2016, consulté le 4 mars 2017). Omettant volontairement tous les développements de la théorie lacanienne liés à ces « points de capiton », nous les utilisons ici comme métaphores plutôt que comme concepts psychanalytiques.

récit. Mais l'analogie s'arrête là. La structure d'accomplissement reste vivante, mais elle ne tourne pas autour d'un pivot unique. Le parcours narratif des figures se dédouble et se redouble encore et encore, tout en dessinant un itinéraire dans lequel les quatre passages en couleur peuvent être vus comme quatre points de capiton agrafant à la narration même de *La ricotta*, tout entière ordonnée à la mort, les démultiplications carnavalesques, précipitées, indirectionnelles du *pastiche* pasolinien. Cette économie de la figure, avec son jeu d'apparitions et de disparitions, d'espaces, de promesses et de déceptions, hérite d'une représentation très ancienne de l'histoire, dont on a une trace dans un très beau commentaire du Targum de la Genèse : le « poème des quatre nuits ».

Le Poème des quatre nuits

Comme toute eschatologie orientée vers une fin, l'eschatologie juive tente une lecture et donc des périodisations de l'histoire, aussi variées que les contextes dans lesquels elles sont proposées. Un point commun se dégage toutefois : le caractère structurant de la promesse divine portée par le peuple élu à travers l'histoire. La Bible n'est pas une spéculation sur la providence, mais un ensemble de témoignages sur cette promesse, et la tradition orale ne cherchera pas à préciser les concepts ni résoudre les contradictions du récit biblique. L'histoire est mémoire, transmission et intériorisation d'une promesse dont le peuple, fût-il élu, témoigne, mais ne saurait avoir la maîtrise. L'origine comme la fin échappent.

Le judaïsme élabore donc une éthique bien plus qu'une métaphysique, et cette éthique est fondée sur des distinctions, des séparations, des écarts. Concernant l'histoire, l'écart entre la promesse et sa réalisation n'est pas tant l'objet d'une constatation générant un regret ou une frustration plus ou moins inévitable, qu'un espace de liberté, de vie, ouvrant le désir et interdisant toute saturation enfermante, sur quelque plan que ce soit. Ainsi, dans le récit biblique, celui qui reçoit la promesse n'est jamais celui qui en voit la réalisation : Abraham ne verra pas sa descendance, Moïse n'entrera pas en Terre Promise etc. Cet écart –temporel– est tellement fondamental qu'il est au cœur de l'idée de création mise en récit par les rédacteurs de Bible, et élaborée par les commentateurs et penseurs juifs de toute la Tradition à travers les siècles : la création elle-même s'effectue dans un mouvement de retrait de Dieu⁶⁸⁴. La kabbale appelle *zimzum* ce mouvement.

Ce retrait se traduit par ce qui est souvent nommé « l'éclipse de Dieu »⁶⁸⁵ et fonde l'interdit des images en judaïsme. L'enjeu de cet interdit, en effet n'est pas d'abord

⁶⁸⁴ Cette insistance perdure. C. CHALIER, *La persévérance du mal*, Paris, Éd. du Cerf, 1987

⁶⁸⁵ Parmi une très abondante littérature : A. NEHER, *L'exil de la Parole: du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 ; E. L. FACKENHEIM, M. DELMOTTE et B. DUPUY, *Penser après*

métaphysique, mais eschatologique. Faire le portrait de Dieu reviendrait à combler l'écart, l'intervalle dans lequel Dieu lui-même se retire et reste caché, à accélérer le moment de l'accomplissement de la promesse⁶⁸⁶, à réunir l'origine et la fin, là où toute la Bible et la Tradition déploient une séparation en elle-même salutaire. En hébreu, on ne « scelle » pas une alliance on la « coupe », et les lois de pureté n'ont de cesse de distinguer les objets, les domaines, les activités humaines, pour les relier par la parole, dans une mémoire et une attente.

La vision générale de l'histoire n'échappe pas à ce régime : ni son origine ni sa fin ne sont accessibles directement, et ses événements fondateurs la scandent plus qu'ils ne la balisent, ils sont dits ou chantés à la lumière des candélabres, mais certainement pas contemplés comme en direct ni passés au crible de la raison. Ils sont célébrés dans leur éloignement même, plutôt qu'approchés et analysés. Ils ne sont pas triés puis reliés dans un discours ou un récit argumenté qui soulignerait les liens de cause à effet, mais associés dans une poétique. Le lien entre l'histoire vécue et son accomplissement est perçu et enseigné à travers des écrits poétiques.

Une très ancienne tradition, celle des Targums d'Exode 12,42⁶⁸⁷ jouant sur le caractère nocturne de leurs circonstances, présente ainsi une lecture de l'histoire humaine comme rythmée par quatre nuits. Elle associe ainsi la Création, le sacrifice d'Abraham, la sortie d'Égypte et l'eschatologie dans une même geste, le « Poème des quatre nuits ».

La méthode targumique en effet, présuppose que l'unité de l'Écriture, d'une tradition, d'une histoire, d'une personnalité même, est plus profonde que celle de la logique. Le but des commentateurs n'est pas d'abord d'expliquer ou de traduire les Écritures en un système abstrait mais de les rendre intelligibles. Sans exclure toute rigueur, ils n'hésiteront pas à reprendre les caractères et les méthodes de la littérature populaire, bavarde, changeant les noms des personnages ou les lieux s'ils sont plus familiers au lecteur ou à l'auditeur, et isolant des bribes de leur contexte pour en faire apparaître une signification profonde mais discrète qui risquait de passer inaperçue. « Dans la Torah, il n'y a ni avant ni après »⁶⁸⁸. L'univers et le temps ne sont pas pensés selon une approche et des catégories métaphysiques mais éthiques : l'origine est ce vers quoi oriente une mémoire, et la fin une promesse. Bien sûr, les auteurs de la Bible comme de la Tradition qui l'accompagne, ont cherché à distinguer les événements marquants,

Auschwitz : affirmations juives et réflexions philosophiques, Paris, Cerf, 1986, p.113-116 ; M. BUBER, *L'Éclipse de Dieu: considérations sur les relations entre la religion et la philosophie*, É. Thézé (trad.), Paris, Nouvelle Cité, 1987

⁶⁸⁶ La promesse est un acte de parole, mais ce qui est promis est une vision. En ce sens au moins, toute vision est nécessairement eschatologique

⁶⁸⁷ Ex 12,42 : « Cette nuit durant laquelle Yahvé a veillé pour les faire sortir d'Égypte doit être pour tous les Israélites une veille pour Yahvé, pour leurs générations. » (Traduction de *la Bible de Jérusalem*, Cerf, 1998). Pour une présentation du targum : R. LE DEAUT, *La Nuit pascale: essai sur la signification de la Pâque juive à partir du Targum d'Exode XII 42*, Rome, Italie, Institut biblique pontifical, 1963

⁶⁸⁸ NOTE

de l'histoire de leur peuple, ils en ont établi et conservé les dates⁶⁸⁹ avec une certaine minutie⁶⁹⁰ mais parallèlement à cette grande histoire d'Israël, ils ont posé quatre dates encore plus sacrées⁶⁹¹, d'un tout autre ordre : Dieu seul peut les inscrire dans des Annales, le croyant les découvre par la foi, et ces quatre dates rythment toute l'histoire humaine et cosmique.

« Quatre nuits ont été inscrites au Livre des Mémoires. La première nuit fut celle où Yahvé se manifesta sur le monde pour le créer : le monde était désert et vide et la ténèbre était répandue sur la surface de l'abîme. Le Memra de Yahvé était la lumière et illuminait. Et il l'appela nuit première.

La deuxième nuit, quand Yahvé se manifesta à Abram âgé de cent ans et à Sara sa femme, âgée de quatre-vingt-dix ans pour que s'accomplisse ce que dit l'Écriture : Est-ce qu'Abram, âgé de cent ans va engendrer et Sara, sa femme, âgée de quatre-vingt-dix ans, enfanter ? Et Isaac avait trente-sept ans lorsqu'il fut offert sur l'autel : les cieux sont descendus et se sont abaissés et Isaac en vit les perfections et ses yeux s'obscurcirent par suite de leurs perfections. Et il l'appela nuit seconde.

La troisième nuit fut lorsque Yahvé se manifesta contre les Égyptiens au milieu de la nuit : sa main tuait les premiers-nés des Égyptiens et sa droite protégeait les premiers-nés d'Israël pour accomplir la parole de l'Écriture : Mon fils premier-né, c'est Israël. Et il l'appela nuit troisième.

La quatrième nuit sera quand le monde accomplira sa fin pour être dissous. Les jougs de fer seront brisés et les générations de l'impiété anéanties. Et Moïse sortira du désert (lacune) L'un marchera sur le sommet d'une nuée et sa parole marchera entre les deux et eux marcheront ensemble.

C'est la nuit de la Pâque pour le nom de Yahvé : nuit fixée et réservée pour le salut de toutes les générations d'Israël. »⁶⁹²

Ces quatre nuits sont donc inscrites dans le *Livre des Mémoires*. Dans ce livre, céleste, distinct de la Bible, Dieu seul enregistre les noms des élus et leurs œuvres. C'est un livre de souvenir, de mémorial, avec donc une fonction double : rappeler aux hommes les bienfaits passés - de Dieu ou des hommes - et rappeler à Dieu son Alliance. Le mémorial⁶⁹³ déborde le simple acte de mémoire, il opère une mise en réserve, en veille.

Les commentateurs insistent : une nuit est gardée, réservée, mise de côté par Dieu pour être celle où de tout temps il a manifesté et manifestera sa puissance rédemptrice⁶⁹⁴. Ce n'est pas seulement une *nox observanda*, mais une nuit de veille.

⁶⁸⁹ NOTE : 781, 586 exil à Babylone etc

⁶⁹⁰ NOTE : exemples bibliques ou extérieurs

⁶⁹¹ IMPORTANCE SACRE ET ESCHATOLOGIE POUR PPP

⁶⁹² R. LE DEAUT, *La Nuit pascale*, op. cit., p.64-65

⁶⁹³ ZKR

⁶⁹⁴ R. LE DEAUT, *La Nuit pascale*, op. cit., p.70. Ce dispositif évoque la mise en réserve de jarres à chaque changement de dynastie dans la Chine traditionnelle.

Le temps humain est donc scandé en quatre nuits. *Nova* et *vetera* sont extraites de l'histoire conçue comme ensemble de signes et figures bien plus que comme déroulement d'un plan divin. L'idée chrétienne de l'Incarnation, pensée selon des catégories métaphysiques, développée et précisée au cours des siècles, est précédée et préparée par le récit d'une Alliance imaginée comme amitié surnaturelle entre Dieu et son peuple.

Les auteurs du targum sur Ex12,42 reprennent la symbolique quasiment universelle de la nuit. Ils en prennent un nombre pair : aucune ne sera centrale. Ce qui est central en effet, est l'intervalle, l'écart qui sépare et relie : la vigile, la veille. Le TGn 14,15 prévoit une mise en attente, en réserve. Dieu lui-même et lui seul mettra fin à cette attente. Anticiper le temps de la victoire, prétendre provoquer et contempler son arrivée, relève de l'idolâtrie et est passible de mort :

« Le TEx 13, 17 rapporte la légende des 200000 Ephraïmites sortis d'Égypte pour combattre des Philistins, mis à mort « pour avoir transgressé le décret de Dieu et être sortis d'Égypte trente ans avant le temps fixé par Dieu. » Ce sont leurs ossements que le prophète Ézéchiël devait voir plus tard reprendre vie dans la vallée de Dura. »⁶⁹⁵

D'une manière générale, toute mise en réserve a une double fonction : cacher, et conserver, jusqu'à la révélation pleine et entière. L'accomplissement des temps, concret, est décidé par Dieu seul, et se manifeste par une vision. Ainsi, l'enjeu de l'idolâtrie est historique et éthique avant d'être métaphysique. La Tradition targumique autour d'Ex 12,42 indique ainsi que l'épisode du veau d'or met en scène l'impatience des Hébreux, et que c'est cette impatience qui les conduit à l'idolâtrie et révèle la « nudité » du peuple : en descendant de la montagne, Moïse constate que le peuple est « déchaîné », ou « dénudé » selon la traduction du targum.⁶⁹⁶ La déception du veau d'or est rapprochée de celle d'Adam et Eve découvrant leur nudité après avoir cédé à la tentation du serpent. Le targum présente ces derniers comme dénudés du « vêtement de splendeur » que Dieu leur avait donné en les créant, qu'il avait remplacé par un « vêtement de gloire »⁶⁹⁷ après la chute.

Cette thématique de la mise en réserve jusqu'à la fin des temps est largement reprise dans les écrits intertestamentaires, les apocryphes, et le Nouveau Testament, sous des aspects variés. L'Évangile de Marc, notamment, est explicite : Jésus y impose à neuf reprises ce que les commentateurs appelleront le « secret messianique ». Son identité de messie fils de Dieu ne devra être révélée qu'une fois les temps accomplis, c'est-à-dire après la Passion et la Résurrection. Là aussi, l'impatience est proscrite, l'enjeu est eschatologique.⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ *Id.*, p.149

⁶⁹⁶ *Id.*

⁶⁹⁷ splendeur gloire

⁶⁹⁸ Pasolini fait figurer un carton au début de *La Ricotta*, avec deux citations programmatiques : « les événements les plus secrets ne le sont que pour se manifester », qu'il attribue à Marc, et une évocation de la péricope des

Pour autant, il n'y a rien d'un éloge de la torpeur et de la paresse, fustigés dès les prophètes que la littérature de sagesse jusqu'aux théologiens contemporains. Il s'agit plutôt de ne pas chercher à combler la réserve eschatologique qui traverse l'existence humaine aussi bien que les récits que l'on peut en faire, les jugements que l'on peut porter.

Une telle économie sera redécouverte au XXe siècle ⁶⁹⁹ et surtout intégrée au discours chrétien siècle et entérinée par Vatican II.

Pourquoi ne pas distinguer dans *La ricotta* une survivance de cette structuration, dans la structure même du récit, moins dans le dédoublement de l'énonciation ou dans l'enchâssement du récit, que dans le soulignement des quatre seuls passages en couleur ? Une première faim : la table caravagesque, Cène perdue dégradée en nature morte ; deuxième et troisième passages : la deutérose des deux dépositions ; dernier passage : la dernière nature morte, banquet sans cesse différé, devant lequel le récit a pris fin.

marchands du temple, dans l'Évangile de Jean. D'autre part, il parle explicitement d' « eschatologie » à propos de l'histoire de l'art présentée par Roberto Longhi, et à propos du parler de Vanni Fucci retranscrit au discours indirect libre par Dante dans la Divine Comédie. Cf. X. VERT, « *La Ricotta* » : *Pier Paolo Pasolini*, Lyon, Aléas cinéma, 2011, p.9 et p.65 note 109

⁶⁹⁹ Les précédents sont nombreux tout au long des siècles depuis la séparation des communautés chrétiennes de la Synagogue, mais se répandent largement dans le discours et l'imaginaire chrétiens au XXe.

Conclusion : une culture chrétienne paradoxale

Suivons Cécile Sorin sur le rapport de Pasolini au texte biblique :

La profanation n'opère donc, non pas uniquement par le déplacement du sujet de la figure christique vers un homme du peuple romain mais également par le déplacement du texte biblique du sacré intouchable vers la sphère du littéraire, de l'imaginaire, de la culture. Rendu à un usage commun, il devient appropriable par chacun et à même de porter des discours multiples, y compris idéologiques⁷⁰⁰.

Cette approche de Pasolini concorde avec le mouvement plus général qui marque les études bibliques au XXe siècle, certes avec la caution du Saint Siège, mais qui put troubler les plus conservateurs ou tout simplement les esprits plus sensibles à une vision plus traditionnelle du texte sacré. En effet, la lecture biblique dans les milieux catholiques dans lesquels baignait Pasolini, passe « de la lecture allégorique à l'exégèse critique », passage encouragé par Pie XII (Encyclique *Divine afflante spiritu*, 1943) puis par Paul VI à la suite de Vatican II (constitution *Dei Verbum*, 1965). Pierre Gibert fait remonter à la fin du Moyen âge cette mutation de la conscience religieuse :

« [...] le passage à la connaissance du texte par les facilités offertes par l'imprimerie a provoqué une très grave crise dans la conscience religieuse occidentale. Le principe de cohérence et bientôt de vraisemblance [...] a, dans un premier temps révélé une Bible qui allait souvent à l'encontre d'un tel principe. Puis, dans un second temps, ce même principe a permis d'ouvrir des voies nouvelles d'intelligence du texte qui en révélaient un peu plus l'incarnation dans l'histoire.

De ce fait, l'esprit occidental dut quitter les terres longtemps exploitées de la lecture allégorique héritée d'une intelligence exclusivement christique de la Bible et d'époques où, pour diverses raisons, dont celle d'une méconnaissance de l'intégralité du texte, le sens historique, l'*historia*, était secondaire ou négligeable. Qu'on le veuille ou non, le temps de l'allégorie patristique ou médiévale est terminé. [...] Le sens littéral, dès le XVIe siècle, s'est révélé non seulement premier, mais fondateur et exclusif d'un certain nombre d'autres sens qui, jusqu'au XVe siècle, le faisaient négliger⁷⁰¹.

Pie XII valorisa les connaissances et les moyens que la modernité mettait à la disposition des études bibliques : archéologie, papyrologie, critique textuelle, patrologie, rhétorique, philologie... pouvaient permettre un réel progrès dans l'intelligence des Écritures.

⁷⁰⁰ C. SORIN, *Pasolini, pastiche et mélange*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 147.

⁷⁰¹ Voir P. GIBERT, *Petite histoire de l'exégèse biblique : de la lecture allégorique à l'exégèse critique*, Paris, Éd. du Cerf, 1997, p. 240-241. Cette synthèse claire et érudite sous-tend cette partie de notre exposé.

Tout cela n'a pas été accordé à notre époque sans un dessein providentiel de Dieu ; pour les interprètes des Saintes Lettres, c'est, d'une certaine façon, une invitation et une admonition : ils doivent se servir avidement d'une telle lumière pour scruter plus à fond les divines paroles, les illustrer avec plus de précision, les exposer avec plus de clarté ⁷⁰².

Le judaïsme et le christianisme n'avaient pas attendu le XXe siècle pour fonder historiquement leur rapport au monde. L'ancrage historique des messages juif et chrétien étant fondateur pour les deux religions, l'idée de l'incarnation reconfigurait un rapport au monde déjà ancien au moment de l'écriture des Évangiles. Pour autant, l'idée que l'interprétation elle-même de l'Écriture soit nécessairement soumise à l'histoire, que son sens ne puisse être exprimé, compris, et même construit, que par un langage humain et donc historique, cette conception n'alla pas de soi.

Ancien et Nouveau testament manifestaient une telle prégnance de la narrativité biblique qu'il était difficile de la dépasser ou de la négliger durablement dans l'allégorie. Si le Fils de Dieu s'est incarné dans l'histoire, c'est pour que cette histoire humaine soit prise en compte et que sa mise par écrit ne soit pas réduite à une intemporalité transcendante qui ne serait qu'une mortelle abstraction. Au cœur de la foi chrétienne, la foi en l'Incarnation du Verbe fonde le caractère historique de tous les événements de la Bible. Le carton de Pasolini en introduction de *La ricotta* évoque ainsi les Textes « sublimes », mais aussi les événements historiques qui se sont produits. Les quatre variantes successives reconstruites par Tomaso Subini ne portent pas sur l'Histoire de la Passion, dont Pasolini dit qu'elle est « la plus grande qu'il connaisse » ou « la plus grande qui se soit jamais produite », et qu'il distingue des « Textes qui la racontent », à ses yeux « les plus sublimes qui aient jamais été écrits » ⁷⁰³. L'exégèse critique a intégré les apports de l'archéologie ou des sciences humaines venues contester l'existence historique de personnages aussi importants qu'Abraham, ou de tel ou tel propos de Jésus dont les premières communautés chrétiennes ont interprété et parfois adapté l'enseignement aux besoins du moment. « Mais tout cela est aussi témoignage d'histoire » qui appelle à une autre intelligence des textes, conclut Pierre Gibert ⁷⁰⁴.

Pour autant, la narrativité si importante dans la Bible ne se réduit pas à l'historicité des personnages. Cette distinction ouvre un espace dans lequel Pasolini trouve une place, au sein de la culture chrétienne qu'il ne cesse de revendiquer, avec un sens aigu du sacré, un intérêt pour le devenir de l'église et une sympathie pour les ordres mendiants, tout en restant très clairement et résolument athée.

⁷⁰² PIE XII et ECCLESIA CATHOLICA, *Lettre encyclique « Divino Afflante spiritu » sur la façon la plus opportune de promouvoir les études bibliques*, Lille, France, S.I.L.I.C, 1944.

⁷⁰³ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, Torino, Lindau, 2009, p. 71-72.

⁷⁰⁴ P. GIBERT, *Petite histoire de l'exégèse biblique*, op. cit., p. 263.

L'événement historique avéré ou que rien ne permet de mettre en doute, devra garder sa charge symbolique sous peine d'être insignifiant. Par le geste esthétique de Pasolini, la charge symbolique qui empêche l'événement biblique d'être insignifiant, c'est justement la réalité de la vie de Stracci comme celle du sous-prolétariat des *borgate* qu'il récapitule. Il y a de l'ironie, une ironie ravageuse chez Pasolini, qui fustige la « vitrification » du sens par excès de révérence envers un texte pluriel et nullement intouchable comme s'efforce de l'enseigner l'exégèse moderne, et comme s'efforcèrent de l'imposer Pie XII puis Paul VI. Pasolini concourt bien à violenter l'oubli de l'histoire et derrière lui le déni du corps et la mort, contre lequel le christianisme a toujours lutté, mais avec plus ou moins d'efficacité. La violence de son propos comme de son style trouve son origine et sa force dans le rejet de ce déni.

Finalement, dans *La ricotta*, Pasolini participe à ce mouvement de réintégration du texte dans l'histoire, sans relativiser sa vérité ni lui donner un statut second ou mineur. Il rencontre les mêmes résistances qu'avaient rencontrées l'exégèse critique et ses résultats.

Dei Verbum reprend et condense le message de *Divine afflante spiritu*, et refuse très clairement d'identifier la Parole de Dieu à la Bible, qu'elle situe dans le cadre plus large de la Révélation et recentre autour de l'Incarnation du Christ. *Dei Verbum* souligne ainsi le primat de l'histoire sur le livre. Cette position est proche de celle de Pasolini, qui la pousse à son paradoxe si ce n'est à son déchirement : la foi à l'origine du geste et de la position, peut être écartée ⁷⁰⁵.

Pie XII lui-même, avait marqué sa réticence devant une lecture d'emblée allégorique et souligna que les exégètes « [devraient se garder] scrupuleusement de présenter comme sens authentique de l'Écriture d'autres significations figuratives des choses ⁷⁰⁶. » La question du sens figuré devait alors être repensée.

Les grands courants de l'exégèse du XXe siècle tendent à une compréhension des Écritures qui intègre la Parole de Dieu au langage humain, et inversement, intègrent le langage humain à la Parole de Dieu, avec des exigences propres à chacun sans qu'il y ait au terme d'irrémissible dichotomie. Un des plus éminents représentants français de ces exégètes est Paul Beauchamp. Dans l'article « sens de l'écriture » qu'il a rédigé pour le *Dictionnaire critique de Théologie* paru en 2007, il rappelle à propos du sens typique ou figuré, que le grec *tupos*, que le latin traduit par *figura*, désigne « une marque assez ferme pour que son impression dure longtemps », une matrice plus qu'une copie ⁷⁰⁷. Et il poursuit :

⁷⁰⁵ Voir, pour l'analyse d'un geste analogue en philosophie : I. CHAREIRE, « Anthropologie théologique et orientations éthiques. Pistes et repérages à travers l'apport de Jean-Luc Nancy », *Revue d'Éthique et de Théologie Morale*, n° 272, 2012.

⁷⁰⁶ *Divino Afflante Spiritu* citée par P. GIBERT, *Petite histoire de l'exégèse biblique*, op. cit., p. 249.

⁷⁰⁷ J.-Y. LACOSTE, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 1323. Pour une étude philologique détaillée, voir E. AUERBACH, *Figura*, D. Meur (trad.), Paris, Macula, 2003.

Le parcours narratif biblique (récit) traverse des types ou des figures ouvertes sur l'avenir. On les dira attirées par cet avenir et si cet avenir est un dénouement opéré par le Christ on dira que son heure ouvre l'accomplissement des types et des figures.

Quant au sens spirituel, Beauchamp invite à « l'entendre comme terme technique, et à partir de son origine paulinienne » :

Le qualificatif spirituel [...] désigne le sens nouveau qui est découvert sous l'action de l'Esprit. L'interprétation spirituelle est nouveauté en acte [...]. La Bible enseigne que l'intelligence spirituelle est donnée avec la défaite des cœurs endurcis quand ils essaient de s'appuyer sur leur propre justice. La caractéristique du sens spirituel ainsi compris est sa radicalité. Tout est changé dans le texte, tout est changé dans le monde avec les mêmes mots. Cette lecture reconnaît que l'Esprit qui la donne vient du Christ et, dans cette mesure, maintient son allégeance à l'histoire mais s'attarde peu à ses phases.

Les anciens ont souvent donné au « sens spirituel » d'autres noms : « allégorique », « mystique » (d'après « mystère »), ou encore « typique » lorsqu'il s'agissait des vérités de la foi. « Mystique » pouvait aussi être réservé à l'itinéraire de l'âme. « Tropologique » (synonyme de moral) orientait vers une action, et « anagogique » vers les fins dernières⁷⁰⁸.

La démarche pasolinienne s'inscrit donc dans une approche littéraire du texte sacré qui pour un théologien va peut-être permettre de renouveler le sens ou de mieux les comprendre tout simplement. D'un point de vue esthétique, elle réactive la matrice canonique⁷⁰⁹, immense source de réécriture déjà à l'œuvre dans la Bible elle-même.

C'est à Moravia que l'on doit la formule que Pasolini avait jugée la plus juste et la plus pertinente jamais dite pour caractériser son œuvre : « Entre mon marxisme et mon décadentisme, il manquait la médiation d'un troisième terme qui est justement le christianisme ». Entre sa rationalité marxiste, et son décadentisme marqué par la déception et l'amour du travail infini de la forme, l'articulation qui manquait n'est certainement pas le christianisme comme théorème. Au contraire, Pasolini manifesta une volonté farouche de maintenir à distance un Dieu perçu comme oppressant et surtout comme légitimation de la domination de la bourgeoisie sur les subalternes.

La réserve eschatologique élaborée et mise en œuvre par Jean Baptiste Metz permet de repérer ce point d'articulation : elle pose une limite à la rationalité marxiste dont la pertinence et la force critiques ne sont pas remises en question par Pasolini, bien au contraire ; elle évite que « la fuite du sens et la jouissance comme phénomènes généralisés⁷¹⁰ », n'enferment

⁷⁰⁸ Pour une présentation historique, exégétique et théologique de l'écheveau que constituent les théories des sens de l'Écriture au Moyen Âge, voir la somme de H. de LUBAC, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'écriture. 4 volumes*, Paris, Aubier, 1959.

⁷⁰⁹ Voir CENTRE SEVRES . ATELIER DE THEOLOGIE, *Le Canon des Écritures : études historiques, exégétiques et systématiques*, Christoph Theobald (éd.), Paris, Cerf, 1990.

⁷¹⁰ G. CAROZ, « Le point de capiton », *op. cit.*
(https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/02/2_CAROZ.pdf, consulté le 4 mars 2017)

l'œuvre de Pasolini dans un foisonnement déboussolé des formes, dans lequel il pourrait être tenté de s'abîmer et se complaire.

Conclusion générale

Tout concourt à montrer que le cinéma de Pasolini est mis en œuvre pour susciter une rencontre. Il fait écran, pose un voile, le voile de la tente de la Rencontre plus que du *naos* : voile déchiré par Jésus sur la Croix, histoire déchirée par Stracci, personnages déchirés par la disjonction des voix, pour faire entendre le cri du sous-prolétariat en train de disparaître.

Le geste de Pasolini est proche de celui de De Martino qui remerciait en s'excusant presque les « personnes vivantes » devenues « documents historiques », supports d'analyses anthropologiques pluridisciplinaires. Comme De Martino, à l'aide des outils de la critique marxiste, Pasolini exhume des comportements réputés anachroniques mais qui, finalement, ne reflètent peut-être que l'incroyable résistance humaine, dans sa fragilité même, à l'uniformisation. Nombreux furent ceux qui ont tenté une telle uniformisation des sociétés ou des comportements individuels. Dérangeant, Pasolini exalte tous ceux qui résistent, d'une façon ou d'une autre, à l'homologation du fascisme ou du consumérisme capitaliste, autant qu'au lit de Procuste de la rationalité, celle du progressisme des Lumières comme celle du marxisme économiste de l'URSS et de ses satellites.

Rien d'étonnant dès lors, à ce que Pasolini se trouve proche à la fois des théologiens de la libération et de tout intellectuel engagé véritablement sensible à la pluralité et la précarité des histoires humaines. Pasolini se place ici dans le sillage d'Ernst Bloch : il proclame un « athéisme biblique », mais sans partager la foi de Bloch dans la capacité humaine à réaliser le Royaume sur Terre. Au contraire, Pasolini fait preuve d'une réserve proche de celle de Jean Baptiste Metz. Tout son dispositif esthétique vise à organiser la rencontre non pas avec un divin auquel il ne croit pas, mais avec un sacré omniprésent et fondamentalement humain. Il oblige à entendre le cri des souffrants et, d'un point de vue chrétien, à retrouver, à travers la pluralité des croyances qui s'impose aux sociétés européennes, les multiples chemins parfois en réserve, aux marges ou franchement en dehors du christianisme, qui peuvent mener à cette rencontre.

Il n'entre pas dans une vision linéaire de l'histoire qui présupposait une téléologie à laquelle il n'adhère pas, un primat de la rationalité face auquel il se montre sceptique, et un salut finalement assimilé à une émancipation dont son marxisme montre les pièges et les revers. Il dirige les regards vers une histoire humaine plus obscure et erratique.

L'enjeu est politique et esthétique : c'est un cinéma aussi démarqué que possible des cinémas de propagande sous toutes leurs formes, et qui renouvelle les approches de « l'art sacré » ou du « spirituel » dans le cinéma.

Enfin, le cinéma de Pasolini stimule une réflexion sur la sécularisation. Bien avant les phénomènes contemporains qualifiés de retour du religieux, Pasolini a récusé l'idée selon laquelle le mouvement de l'histoire produit nécessairement une société mondiale non religieuse. Ses constantes juxtapositions de références « achronologiques » (Cécile Sorin) attestent qu'il a anticipé la ruine de nombre de représentations évolutionnistes de la sécularisation, qu'elles soient dans la lignée de Karl Löwith ou Carl Schmitt, ou plus récemment de Marcel Gauchet. Plus radicalement, son cinéma a révélé les limites du dualisme sur lequel repose une notion de sécularisation entendue comme jeu de transferts entre le sacré et le séculier, le supra-mondain et le mondain. Comme De Martino, il interroge les limites et les ratés de la civilisation occidentale, et invite à réinterpréter la nature et la fonction de la religion dans une société qui assume son hétérogénéité constitutive. L'hétérogène qu'il met en scène signe le pluralisme culturel à l'œuvre dans toute société, comme un réseau d'échanges et de contaminations, de rapports de force et de chocs parfois violents, mais à l'opposé d'une partition en systèmes clos sur leur rationalité propre, plus ou moins étanches et en rivalité les uns avec les autres. En mettant à l'écran l'impasse esthétique et plus largement intellectuelle dans laquelle se trouve tout mouvement qui viserait à écarter de son champ l'irrationnel et l'hétéronomie, Pasolini rappelle la nocivité d'une politique fondée sur un tel présupposé.

Dérangeant, libérant, Pasolini laisse finalement l'avenir ouvert à la possibilité d'une rencontre de l'autre, sans recourir à la métaphore conjugale comme le fait par exemple un Lévinas, mais dans la violence charnelle et obscure de sa « vitalité désespérée ».

Bibliographie

De Pasolini

Filmographie

Accattone, Italie, 1961.

Appunti per un film sull'India (Notes pour un film sur l'Inde), Italie, 1968.

Appunti per un'Orestide africana (Carnet de notes pour une Orestie africaine), Italie, 1973
(réalisation 1968-1969).

Che cosa sono le nuvole ? (Que sont les nuages ?), séquence de *Capriccio all'italiana (Caprice à l'italienne)*, Italie, 1967.

Comizi d'amore (Enquête sur la sexualité), Italie, 1964.

Decameron, Il (Le Décaméron), Italie / France / RFA, 1971.

Dodici dicembre, coréalisé avec Giovanni Bonfanti, Italie, 1971.

Edipo re (Edipe roi), Italie / Maroc, 1967.

Fiore delle mille e una notte, Il, (Les Mille et Une Nuits), Italie / France, 1974.

Mamma Roma, Italie, 1962.

Medea (Médée), Italie, 1969.

Mura di Sana, Le (Les Murs de Sanaa), Italie, 1974 (réalisation 1971).

Pasolini e... la forma della città, coréalisé avec Paolo Brunatto, Italie, 1974.

Porcile (Porcherie), Italie / France, 1969.

La rabbia di Pasolini, Pier Paolo PASOLINI, Giuseppe BERTOLUCCI, Italie, 2008.

La rabbia, Pier Paolo PASOLINI, Italie / France, 1963.

Racconti di Canterbury, I (Les Contes de Canterbury), Italie / France, 1972.

La ricotta, séquence de *Ro.Go.Pa.G*, Italie / France, 1963.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò, ou les Cent Vingt Journées de Sodome), Italie / France, 1975.

La sequenza del fiore di carta, (court-métrage), in *Amore e rabbia (La Contestation)*, Italie / France, 1969.

Sopraluoghi in Palestina per il film « Il Vangelo secondo Matteo » (Repérages en Palestine pour *L'Évangile selon saint Matthieu*), Italie, 1964.

Teorema (Théorème), Italie, 1968.

Terra vista dalla luna, La (la Terre vue de la lune), séquence de *Le Streghe (Les Sorcières)*, Italie, 1967.

Uccellacci e uccellini (Des oiseaux, petits et gros), Italie, 1966.

Vangelo secondo Matteo, Il (L'Évangile selon saint Matthieu), Italie / France, 1964.

Ouvrages et articles

PASOLINI Pier Paolo, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin (trad.), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Descriptions de descriptions*, Marseille, Rivages, 1984.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur la peinture*, Hervé Joubert-Laurencin (trad.), Paris, Carré, 1997.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films*, Hervé Joubert-Laurencin (trad.), Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

PASOLINI Pier Paolo, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

PASOLINI Pier Paolo, *Il portico della morte*, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1988, vol. 1.

PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *La nouvelle jeunesse : poèmes frioulans, 1941-1974*, Philippe Di Meo (trad.), Paris, Gallimard, 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *La rage*, Patrizia Atzei et Benoît Casas (trad.), Caen, Nous, 2014.

PASOLINI Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *Le belle bandiere : dialoghi 1960-65*, Roma, Editori Riuniti, coll. « Universale economica », 1996.

PASOLINI Pier Paolo, *Le regole di un'illusione : i film, il cinema*, Michele Gulinucci et Laura Betti (éd.), Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991.

PASOLINI Pier Paolo, *Lettere 1940-1954, con una cronologia della vita e delle opere*, Torino, Einaudi, 1986.

- PASOLINI Pier Paolo, *Lettere 1955-1975, con una cronologia della vita e delle opere*, Torino, Einaudi, 1986.
- PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Jon Halliday (éd.), Ugo Guada Editore, Parma, 1992.
- PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1977.
- PASOLINI Pier Paolo, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poésie en forme de rose*, René de Ceccatty (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2015.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poésies : 1943-1970*, Paris, Gallimard, 1990.
- PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, Milano, Mondadori, 1998.
- PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e racconti. 1962-1975*, Milano, Mondadori, 1998.
- PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999.
- PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999.
- PASOLINI Pier Paolo, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001.
- PASOLINI Pier Paolo, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003.

Sur Pasolini

Ouvrages

- BETTI Laura, Giorgio CORAPI et Elio PECORA, *Pier Paolo Pasolini : « ... Avec les armes de la poésie... »*, Milan, Garzanti, 1984, 1 vol.
- BETTI Laura, *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution*, sans lieu, Seghers, 1979.
- BIANCOFIORE Angela, *Pier Paolo Pasolini : pour une anthropologie poétique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.
- CAMINATI Luca, *Orientalismo eretico : Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Milano, Mondadori, 2007.
- CECCATTY René de, *Le Christ selon Pasolini*, Paris, Bayard, 2018.
- CECCATTY René de, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Gallimard, 2005.
- CERAMI Matteo et Mario SESTI, *La voce di Pasolini*, sans lieu, Feltrinelli, 2006.
- CHIESI Roberto, *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni : l'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*, Bologne, 2005.

- CINEMATHEQUE FRANÇAISE, CENTRE DE CULTURA CONTEMPORANIA DE BARCELONA, PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI et MARTIN-GROPIUS BAU, *Pasolini Roma*, Jordi Balló, Gianni Borgna et Alain Bergala (éd.), Milano, Skira, 2014.
- CONTI CALABRESE Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, Milan, Jaca Book, 1994.
- COURVILLE Florence Bernard de, *Oedipe roi de Pasolini : Poétique de la mimésis*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Pierre Belfond, 1970.
- ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS, *Initiales P.P.P. (Pier Paolo Pasolini)*, Lyon, 2016.
- ESTEVE Michel et Barthélemy AMENGUAL, *Pier Paolo Pasolini. 1. Le mythe et le sacré*, Paris, Lettres modernes Minard, 1976.
- ESTEVE Michel et Barthélemy AMENGUAL, *Pier Paolo Pasolini. 2. Un « cinéma de poésie »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1977.
- FELICE Angela et Gian Paolo GRI (éd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro : [atti di un Convegno tenutosi a Casarsa della Delizia, 18-19 novembre 2011 e a Bologna, 21-22 novembre 2011]*, Venezia, Marsilio, 2013.
- FERRERO Adelio, *Il Cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977.
- FERRETTI Gian Carlo, *Pasolini : l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- GALLUZZI Francesco, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2005.
- MAGRELLI Enrico, *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.
- MANZOLI Giacomo, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001.
- NALDINI Nico, *Pasolini, biographie*, René de Ceccatty (trad.), Paris, Gallimard, 1991.
- NAZE Alain, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en Chiffonnier de L'Histoire*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini : Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Perché Pasolini : Materiali della settimana di studio « Pasolini : ideologia e stile » ... Urbino, Nov. 1976*, Firenze, Guaraldi, 1978.
- Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo : Convegno, Alessandria, 19-20 febbraio 1977*, Pavia, Tipografia popolare, 1977.

- Pier Paolo Pasolini. *1. Le mythe et le sacré*, Paris, Minard, 1976.
- SICILIANO Enzo, *Pasolini : une vie*, Paris, Ed. de la différence, 1984.
- SICILIANO Enzo, *Processo Pasolini*, Annamaria Guadagni (éd.), Roma, L'Unità, 1994.
- SORIN Cécile, *Pasolini, pastiche et mélange*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.
- STACK Oswald et Pier Paolo PASOLINI, *Pasolini on Pasolini : interviews with Oswald Stack*, Londres, Thames & Hudson, 1969.
- SUBINI Tomaso, *La necessità di morire : il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2008.
- SUBINI Tomaso, *Pier Paolo Pasolini : « La ricotta »*, Torino, Lindau, 2009.
- VERT Xavier, *« La Ricotta » : Pier Paolo Pasolini*, Lyon, Aléas cinéma, 2011.
- ZIGAINA Giuseppe et Stefano AGOSTI, *Pasolini et la mort*, Marie-George Gervasoni (trad.), Paris, Ramsay, 1990.

Articles, sites et films

- « “tutti i nodi vengono al pettine” », dibattito a cura di Ambrogio Hammer. Interventi di Pasolini, U. Gregoretti, R. Rossellini, A. Bini, F Berutti », *Settimo giorno*, 5 mars 1963.
- « Dibattito su Mamma Roma alla Garbatella », *l'Unità*, 29 décembre 1962.
- « I « mignons » del PCI », *il Borghese*, 10 mai 1962.
- « Le sconcezze « incensurate » », *il Borghese*, 29 décembre 1962.
- « Pasolini smentisce il suo accusatore », *Il giorno*, sans date.
- « Un'epistola in versi sul centro-sinistra », *il contemporaneo*, n°44, janvier 1962.
- CALDERONI Franco, « Il Golgota nelle borgate », *Il giorno*, 1^{er} novembre 1962.
- CAMPUS Simona, « Sotto il segno della contaminazione. Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini », *ArcheoArte*, vol. 1, 2010, p. 241-262.
- CAPRONI Luca, « Médée de Pier Paolo Pasolini : le sacré et le barbare », *Cahiers d'études omanes*, n° 27, 2013, p. 189-208.
- CERETTO Alberto, « Welles collaboratore di PPP », *Corriere d'informazione*, 18 octobre 1962.
- CIGLIANA Simona, « Un corps qui ne peut pas mentir. Mythe, vérité, écriture chez Pasolini », *Rue Descartes*, n° 69, n° 3, 2010, p. 108-113.

- DEL RE Giancarlo, « Pasolini rivendica a ‘La Ricotta’ un contenuto rigorosamente morale », *Messaggero*, 15 octobre 1962.
- FERRETTI Gian Carlo, « Pasolini tra religiosità e politica », *Il Ponte: Rivista Mensile de Politica e Letteratura Fondata da Piero Calamandrei*, vol. 37, n° 10, 1981, p. 1068-1071.
- FIESCHI Jean-André, *Pasolini l’enragé*, France, 1966.
- GHAOUI Lisa El, « Fous rires et cris de fous dans l’œuvre de Pasolini », *Italies*, n° 11, n° 1, 2007, p. 15.
- GUIDI José, « Janvier 1950 : du Frioul à Rome. La fuite démiurgique de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers d’études romanes. Revue du CAER*, n° 22, 2010, p. 257-266.
- IOVANE Antonio, « Quarant’anni fa, in un’aula di tribunale, processo a Pier Paolo Pasolini », http://www.pierpaolopasolini.eu/contributi_antonioiovane01.htm, sans date, consulté le 19 octobre 2015.
- LISIANI Valdimiro, « Pasolini turbato da una crisi religiosa ? », *La Notte*, 18 octobre 1962.
- LUGLIO Davide, « Pasolini et la «vaccine» de Barthes », *Rivista di filosofia*, n° 19, 2015, p. 9.
- MACE Marielle, « Pasolini, sainteté du style », *Études*, n° 9, 2012, p. 223-232.
- MAGI Piero, « Pasolini a Assisi nella ‘cittadella cristiana’ », *La Nazione*, 6 octobre 1962.
- MICHEL Ivo Barnabò, *A futura memoria : Pier Paolo Pasolini*, Italie, 1986.
- MONTANI Pietro, « Stracci ou la figure du besoin dans La Ricotta de Pasolini », *De(s)générations*, n° 09, 2009, p. 29-38.
- MY Roberto Gerardo, « La chanson traditionnelle italienne dans l’œuvre cinématographique de Pier Paolo Pasolini », disponible sur <http://athirdfloorproduction.com/wp-content/uploads/2011/02/Pasolini-film-music.pdf>, consulté le 1^{er} janvier 2016.
- PARMEGGIANI Francesca, « Pasolini e la parola sacra: il progetto del “San Paolo” », *Italica*, vol. 73, n° 2, 1^{er} juillet 1996, p. 195-214.
- PAULUS Valérie, « Marxisme, christianisme, humanisme : l’utopie hérétique de Pasolini », *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 82, n° 3, 2004, p. 775-784.
- PISANELLI Flaviano, « «Nous sommes tous en danger»: Pasolini et la télévision », *Cahiers d’études italiennes*, n° 11, 2010, p. 5-17.
- SILLANPOA Wallace P., « Pasolini’s Gramsci », *MLN*, vol. 96, n° 1, 1^{er} janvier 1981, p. 120-137.
- SUBINI Tomaso, « La chiesa e l’usignolo », *Bianco e Nero*, n° 1-3, 2003, p. 265-292.
- SUBINI Tomaso, « Pasolini e la Pro Civitate Christiana : un carteggio inedito », *Bianco e Nero*, n° 1-3, 2003, p. 253-262.

TRONCELLITI Latifah, « All'ombra della Controriforma : Dal Discorso di Paleotti alla Ricotta di Pasolini », *Italica*, vol. 84, n° 2-3, 2007, p. 548-555.

Cinéma et autres arts

Ouvrages

- AUBRAL François et Dominique CHATEAU (éd.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- AUERBACH Erich, *Figura*, Diane Préface Meur (trad.), Paris, Macula, 2003.
- AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, France, Gallimard, 1984.
- AYFRE Amédée et Henri AGEL, *Un cinéma spiritualiste*, René Prédal (éd.), Paris, Cerf, 2004.
- AYFRE Amédée, *Cinéma et mystère*, Paris, Cerf, 1969.
- AYFRE Amédée, *Conversion aux images ? : les images et Dieu, les images et l'homme*, Paris, Cerf, 1964.
- AYFRE Amédée, *Dieu au cinéma : problèmes esthétiques du film religieux*, Paris, Presses universitaires de France, 1953.
- AYFRE Amédée, *Le cinéma et sa vérité*, Paris, Cerf, 1969.
- BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 2012.
- BALDI Alfredo, *Lo Sguardo punito : film censurati 1947-1962*, Roma, Bulzoni, 1994.
- BALDI Alfredo, *Schermi proibiti : la censura in Italia, 1947-1988*, Venezia, Marsilio, 2002.
- BERNARDI Sandro, *Svolte tecnologiche nel cinema italiano : sonoro e colore : una felice relazione fra tecnica e estetica*, Roma, Carocci, 2006.
- BOITEL Philippe et Guy HENNEBELLE, *Le Film religieux*, Paris, Cerf, 1990.
- BROCH Hermann et Albert KOHN, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001.
- BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo : da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Roma, Laterza, 2007.
- CENTRE CULTUREL DE RENCONTRE D'AMBRONAY et MONASTERE ROYAL (éd.), *Musique et sacré : actes du colloque, Monastère royal de Brou, 17-18 septembre 2004*, Ambronay, Ambronay éditions, 2005.

- CENTRE D'HISTOIRE ET THEORIE DES ARTS, *Au prisme du figural : le sens des images entre forme et force*, Luca Acquarelli (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CHION Michel, *La Toile trouée*, Paris, l'Etoile, 1988.
- CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.
- CHION Michel, *Le son : traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.
- DALLA TORRE Paola et Claudio SINISCALCHI, *Cristo nel cinema : un canone cinematografico*, Roma, Ente dello spettacolo, 2004.
- DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico : dissemblance & figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012.
- DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- EISENSTEIN Sergei Mikhaïlovitch, *Charlie Chaplin*, André Cabaret (trad.), Belval, Circé, 2013.
- EUGENI Ruggero et Dario VIGANO (éd.), *Attraverso lo schermo : cinema e cultura cattolica in Italia*, Roma, Ente dello spettacolo, 2006, 3 vol.
- FLORENSKIJ Pavel Aleksandrovič et Sergeï Nikolaevitch BOULGAKOV, *La perspective inversée et autres écrits sur l'art*, Françoise Lhoest (trad.), Lausanne, Suisse, Pays multiples, 1992.
- GABRIEL Teshome Habte, *Third cinema in the third world : The aesthetics of liberation*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- GAGNEBIN Murielle et Julien MILLY (éd.), *Les images honteuses*, Seyssel, France, Champ Vallon, 2006.
- GILI Jean Antoine (éd.), *Fascisme et résistance dans le cinéma italien : 1922-1968*, Paris, Minard, 1970.
- GILI Jean Antoine, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, H. Veyrier, 1985.
- GOLOMCHTOK Igor Naoumovitch, *L'art totalitaire : Union soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine*, Paris, Carré, 1991.

- GRAMSCI Antonio, *Il Vaticano e l'Italia*. A cura di E. Fubini. Pref. di A. Cecchi, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- GRAMSCI Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
- GRAMSCI Antonio, *Pourquoi je hais l'indifférence*, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- KRAL Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 2007.
- LE NOUVEL Thierry, *Le doublage*, Paris, Eyrolles, 2007.
- LEVENTOPOULOS Mélisande, *Les catholiques et le cinéma : la construction d'un regard critique, France, 1895-1958*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- LISTA Giovanni, *Cinéma et photographie futuristes : [exposition, au Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, du 18 mai au 15 juillet 2001]*, Lidwine Tamburini (trad.), Milano, Skira, 2008.
- LISTA Giovanni, *Le futurisme : création et avant-garde*, Paris, l'Amateur, 2001.
- LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ? ; suivi de Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015.
- LONGHI Roberto, *A propos de Masolino et de Masaccio [Les Fresques du Carmine: quelques faits Masaccio et Dante]*, Aix-en-Provence, Pandora, 1981.
- LONGHI Roberto, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973.
- LONGHI Roberto, *Le Caravage*, Milan, Aldo Martello, 1952.
- MASSARO Gianni, *L'occhio impuro: cinema, censura e moralizzatori nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, SugarCo, 1976.
- MICCICHE Lino, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1976.
- MICHAUD Éric, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- MOLES Abraham, *Psychologie du Kitsch*, Paris, Pocket, 2016.
- MONCIATTI Alessio, *Alle origini dell'arte nostra : la « Mostra giottesca » del 1937 a Firenze*, Milano, il Saggiatore, 2010.
- MOUREN Yannick, *La couleur au cinéma*, Paris, La Martinière, 2012.
- Musique, sacré et profane*, Paris, Cité de la musique, 2007.
- PICARD Timothée, *Gluck*, Arles, Actes Sud, 2007.
- PIEROTTI Federico, *La seduzione dello spettro : storia e cultura del colore nel cinema*, Recco-Genova, Le mani, 2012.
- SANGUINETTI Tatti, *Italia taglia*, Ancona, Transeuropea, 1999.

- SCHIFANO L., *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Segnalazioni Cinematografiche*, XXIII, 1948.
- SISON Antonio D., *Screening Schillebeeckx : Theology and Third Cinema in Dialogue*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- SOLLERS Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 2007.
- SORIN Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- VANCHERI Luc, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, 2013.
- VANCHERI Luc, *Cinéma contemporains : du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009.
- VANCHERI Luc, *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

Articles

- ADORNO Theodor W., « L'industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n° 1, 1964, p. 12-18.
- BEN-GHIAT Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 63e année, n° 6, 2008, p. 1215-1248.
- BISONI Claudio, « Fascismo e cinema. Dal paradigma della propaganda al paradigma della soggettivazione politica: una proposta di rilettura », <http://amsacta.unibo.it/2916/>, 20 décembre 2010, consulté le 17 septembre 2017.
- BOILLAT Alain, « Le doublage au sens large », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 23-24, 2013, p. 52-79.
- CHION Michel, « Doublages, langues et voix en Europe », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 5, 2013 (en ligne : <http://map.revues.org/1345>, consulté le 6 septembre 2016).
- DESHAYS Daniel, « Face à l'idée de synchronisme. Notes d'un preneur de son sur le théâtre et le cinéma », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 19, 2012, p. 85-101.
- ESCAL Françoise, « D. Laborde, De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion », *L'Homme*, vol. 38, n° 145, 1998, p. 288-290.
- FORO Philippe, « Racisme fasciste et antiquité : l'exemple de la revue *La Difesa della Razza* (1938-1943) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 78, n° 2, 2003, p. 121.

- GILI Jean, « Aspects de l'idéologie dominante dans le cinéma italien de l'époque fasciste », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, vol. 90, n° 1, 1978, p. 291–312.
- GRISOLIA Raul, « Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini », *Italies. Littérature-Civilisation-Société*, n° 11, 2007, p. 679–695.
- HERR Sophie, « La voix entre excès et retrait : les fantômes de l'opéra dans le cinéma muet », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, n° 11, 30 décembre 2014 (DOI : [10.4000/entrelacs.1422](https://doi.org/10.4000/entrelacs.1422), consulté le 30 décembre 2016).
- HOUCKE Anne-Violaine, « Le retour de l'antique dans le cinéma italien moderne : de Warburg à Fellini et Pasolini », *Mise au Point : Cahiers de l'Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel*, n° 3, 2012.
- LAROQUE Didier, « L'art martyr de l'art », *Communio*, XXXVI, n° 4-Art et créativité, juillet 2011, p. 79-84.
- MARTIN Jean-Pierre, « Le critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 13.
- NAZE Alain, « Image cinématographique ; image dialectique. Entre puissance et fragilité », *Lignes*, vol. 3, n° 18, 2005, p. 91-112.
- PAGLIARDINI José, « Alberto Sordi patriote. L'Histoire par le rire, histoire d'en rire ? », *Italies*, n° 6, n° 1, 2002, p. 25.
- ROY Lucie, « Entre réalité et idéalité : les tracés de la voix au cinéma », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 1, n° 3, 1991, p. 128-144.
- SAINT-MARTIN Isabelle, « L'effet de présence : entre image fixe et image animée, les représentations de la Passion (fin XIXe-début XXe siècle) », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, spécial, 2012 (en ligne : <http://cerri.revues.org/1058>, consulté le 9 août 2015).
- SILVESTRINI Orsola, « Tu vuò fà l'americanò. La couleur dans le cinéma populaire italien », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 55, 2008, p. 26-51.
- SIPIERE Dominique, « La voix au cinéma : divorces et retrouvailles », *Tropismes*, n° 17, 2011, p. 159–172.
- VALY Sabrina, « Pasolini poète : la voix du peuple », *Critique*, n° 1, 2012, p. 36-47.
- VAN BEVER Pierre, « Révolution et restauration, de Palazzeschi à Ungaretti », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 2-3, 1971, p. 229-237.

VENDRIES Christophe, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963). Entre reconstitution et réinvention », *Mélanges de l'École française de Rome-Antiquité*, n° 127-1, 2015.

VIGANO Dario Edoardo, « Il cinema ei cattolici in Italia : l'esperienza dell'Ente dello Spettacolo », *Salós*, vol. 8, 2008, p. 37.

Théologie

Ouvrages

ALETTI Jean-Noël et Christoph THEOBALD, *Le Canon des Écritures : études historiques, exégétiques et systématiques*, Paris, Cerf, 1990.

AMSLER Frédéric, Jean-Daniel KAESTLI et Daniel MARGUERAT, *Le Mystère apocryphe: introduction à une littérature méconnue*, Genève, Labor et Fides, 2007, vol. 26.

ASSMANN Hugo, Franz Josef HINKELAMMERT, Jean-Jacques PERENNES et Hugues PUEL, *L'idolâtrie du marché : critique théologique de l'économie de marché*, René Grasset, Christine Durban et Luc Durban (trad.), Paris, Cerf, 1993.

BEAUCHAMP Paul, *Création et séparation : étude exégétique du chapitre premier de la Genèse*, Paris, Aubier-Montaigne - Cerf - Delachaux et Niestlé, 1969.

BEAUCHAMP Paul, *L'un et l'autre Testament. Tome II. Accomplir les Écritures*, Paris, Seuil, 1990.

BEAUCHAMP Paul, *Le récit, la lettre et le corps : essais bibliques*, Paris, Cerf, 1992.

BEAUCHAMP Paul, *Parler d'Écritures saintes*, Paris, Seuil, 1987.

BERTRAND Dominique, *Les Écrits des Pères apostoliques*, Paris, Cerf, 1991.

BOFF Leonardo et Clodovis BOFF, *Qu'est-ce que la théologie de la libération ?*, Paris, Cerf, 1987.

BOFF Leonardo, *Jésus-Christ libérateur*, Paris, Cerf, 1974.

BOTTERWECK G. Johannes, George W ANDERSON et Helmer RINGGREN (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament.*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1970.

BOURGEOIS Henri, Pierre GIBERT et Maurice JOURJON, *L'expérience chrétienne du temps*, Paris, Cerf, 1987.

- BOVON François, Pierre GEOLTRAIN et Sever J. VOICU (éd.), *Écrits apocryphes chrétiens. I*, Paris, Gallimard, 1997.
- BROUCKER José de et Hélder CAMARA, *Les nuits d'un prophète, Dom Helder Camara à Vatican II : lecture des circulaires conciliaires de Dom Helder Camara, 1962-1965*, Paris, Cerf, 2005.
- BULTMANN Rudolf, *Histoire et eschatologie*, Paris / Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1959.
- CARRIER Hervé, *L'Université grégorienne après Vatican II*, Rome, 2003.
- CASTELLI Enrico (éd.), *La théologie de l'histoire : actes du colloque, organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'institut philosophique de Rome (Rome, 5-11 janvier 1971)*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971, 2 vol.
- CASTELLI Enrico, CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES HUMANISTES et ISTITUTO DI STUDI FILOSOFICI ENRICO CASTELLI (éd.), *La théologie de l'histoire : herméneutique et eschatologie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971.
- CASTELLI Enrico, CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES HUMANISTES et ISTITUTO DI STUDI FILOSOFICI ENRICO CASTELLI (éd.), *Débats sur le langage théologique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969.
- CASTELLI Enrico, ISTITUTO DI STUDI FILOSOFICI et CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES HUMANISTES (éd.), *Le sacré : études et recherches. Colloque international sur la thématique de la démythisation*, Paris, Aubier-Montaigne, 1974.
- CHALIER Catherine, *L'appel des images*, Arles, Actes Sud, 2017.
- CHALIER Catherine, *La persévérance du mal*, Paris, Cerf, 1987.
- CHAREIRE Isabelle, *Éthique et grâce : contribution à une anthropologie chrétienne*, Paris, Cerf, 1998.
- CHAUVET Louis-Marie, *Symbole et sacrement : une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris, Éd. du Cerf, 1987.
- COLLOQUE SUR LA PROBLEMATIQUE DE LA DEMYTHISATION, CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES HUMANISTES et ISTITUTO DI STUDI FILOSOFICI ENRICO CASTELLI, *L'analyse du langage théologique : le nom de Dieu*, Enrico Castelli (éd.), Paris, Aubier-Montaigne, 1969.
- CONGAR Yves, *Le Concile de Vatican II : son Église, peuple de Dieu et corps du Christ*, Paris, Beauchesne, 1984.
- DI BERARDINO Angelo (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, tome 1, François Vial (trad.), Paris, Cerf, 1990, 2 volumes.
- DORE Joseph, *Le devenir de la théologie catholique mondiale depuis Vatican II : 1965-1999*, Paris, Beauchesne, 2000.

- DUQUOC Christian, *Ambiguïté des théologies de la sécularisation : essai critique*, Paris, J. Duculot, 1972.
- DUQUOC Christian, *Christianisme, mémoire pour l'avenir*, Paris, Cerf, 2000.
- DUQUOC Christian, *La théologie en exil : le défi de la survie dans la culture contemporaine*, Paris, Bayard, 2002.
- DUQUOC Christian, *Libération et progressisme : un dialogue théologique entre l'Amérique latine et l'Europe*, Paris, Cerf, 1987, vol. 44.
- DUQUOC Christian, *Messianisme de Jésus et discrétion de Dieu : essai sur la limite de la christologie*, Genève, Labor et Fides, 1984.
- DURAND Emmanuel et Vincent HOLZER (éd.), *Les réalisations du renouveau trinitaire au XXe siècle*, Paris, Ed. du Cerf, 2010.
- ECCLESIA CATHOLICA, *Une introduction à la foi catholique : le nouveau catéchisme pour adultes*, Charles Ehlinger (trad.), Paris, IDOC-France, 1968.
- GIBELLINI Rosino, *Panorama de la théologie au XXe siècle*, Paris, Cerf, 1994.
- GIBERT Pierre, *Petite histoire de l'exégèse biblique : de la lecture allégorique à l'exégèse critique*, Paris, Cerf, 1997.
- GRAPPE Christian (éd.), *Le Repas de Dieu : 4. Symposium Strasbourg, Tübingen, Upsal, Tübingen*, Mohr Siebeck, 2004.
- GUTIERREZ Gustavo, *Essai pour une théologie de la libération*, Lyon, Profac, 1970.
- GUTIERREZ Gustavo, *Job : parler de Dieu à partir de la souffrance de l'innocent*, Luc Durban et Christine Durban (trad.), Paris, Cerf, 1987.
- GUTIERREZ Gustavo, *La force historique des pauvres*, Paris, Cerf, 1986.
- GUTIERREZ MERINO Gustavo, *Theologie de la libération*, Paris, L'Harmattan, 1977.
- HAULOTTE Edgar, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966.
- KAESTLI Jean-Daniel et Daniel MARGUERAT, *Le mystère apocryphe : introduction à une littérature méconnue*, Genève, Labor et Fides, 1995.
- KITTEL Gerhard et FRIEDRICH (éd.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1957.
- LACOSTE Jean-Yves, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- LE DEAUT Roger, *La Nuit pascale : essai sur la signification de la Pâque juive à partir du Targum d'Exode XII 42*, Rome, Italie, Institut biblique pontifical, 1963.
- LEGASSE Simon, *Les récits de la Passion*, Paris, Service biblique Évangile et vie : Cerf, 2000.

- LEVINAS Emmanuel, *Du sacré au saint, cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 1977.
- LUBAC Henri de, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'écriture*. 4 volumes, Paris, Aubier, 1959.
- METZ Jean-Baptiste, *Memoria passionis : un souvenir provocant dans une société pluraliste*, Paris, Cerf, 2009.
- METZ Johann Baptist, *La foi dans l'histoire et dans la société : essai de théologie fondamentale pratique*, Paul Corset et Jean-Louis Schlegel (trad.), Paris, Cerf, 1979.
- METZ Johann Baptist, *Un temps pour les Ordres religieux ? Mystique et politique de la suite de Jésus*, Paris, Cerf, 1981.
- METZ Johann-Baptist, *Pour une théologie du monde*, Hervé Savon (trad.), Paris, Cerf, 1971.
- MEYNET Roland et Pietro BOVATI (éd.), *Ouvrir les Écritures : mélanges offerts à Paul Beauchamp à l'occasion de ses soixante-dix ans*, Paris, Cerf, 1995.
- MOLTMANN Jürgen, *La venue de Dieu : eschatologie chrétienne*, Joseph Hoffmann (trad.), Paris, Cerf, 2000.
- MOPSIK Charles (éd.), *Les Évangiles de l'ombre : apocryphes du Nouveau Testament*, Paris, Lieu commun, 1983.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Le Livre brûlé : philosophie du Talmud*, Paris, Seuil, 1993.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Lire aux éclats*, Paris, Seuil, 1994.
- PETER Tiemo Rainer, *Johann Baptist Metz : Theologie des vermissten Gottes*, Mainz, Matthias-Grünwald, 1998.
- QUERE France (éd.), *Évangiles apocryphes*, Paris, Seuil, 1983.
- THEOBALD Christoph, *Le christianisme comme style : une manière de faire de la théologie en postmodernité*, Paris, Cerf, 2008, 2 vol.
- VANHOYE Albert, Christian DUQUOC et Ignace DE LA POTTERIE, *La Passion selon les quatre Évangiles*, Paris, Cerf, 1981.

Articles

- BRAS Gérard et Étienne BALIBAR, *Les voies du peuple : éléments d'une histoire conceptuelle*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
- BRUAIRES Claude, « Création et inspiration », *Communio*, VII, n° 6-la sainteté de l'art, décembre 1982, p. 2-3.

- CHALVON-DEMERSAY Guy, « Le symbolisme du temple et le nouveau temple », *Recherches de science religieuse*, vol. 82, n° 2, 1994, p. 165–192.
- CHAREIRE Isabelle, « Anthropologie théologique et orientations éthiques. Pistes et repérages à travers l'apport de Jean-Luc Nancy », *Revue d'Éthique et de Théologie Morale*, n° 272, 2012.
- CHAREIRE Isabelle, « Le Verbe et la violence. Du blasphème », *Théophilyon*, XXI, n° 2, 2016, p. 33-58.
- DUQUOC Christian, « « Une unique histoire. » Réflexion autour d'un thème majeur des théologies de la libération », *Recherche de Science Religieuse*, vol. 74, n° 2, 1986, p. 201-215.
- DUQUOC Christian, « Discrétion du Dieu trinitaire et mission chrétienne », *Mission*, vol. 1, n° 1, 1999
- DUQUOC Christian, « Patience de Dieu et fin de l'histoire », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2008, p. 715-723.
- DUQUOC Christian, « Théologies politiques et eschatologie », *Recherches de science religieuse*, vol. 84, n° 1, 1996, p. 67-86.
- DUQUOC Christian, « Un athéisme biblique », *Lumière et Vie*, vol. 31, n° 156, 1982, p. 69-81.
- GONZALEZ-RUIZ José-María, « Vers une démythologisation de l'âme séparée », *Concilium*, n° 41, 1969.
- « Gustavo Gutiérrez, père de la théologie de la libération », *La Croix*, rubrique « Religion », 23 mars 2012
- GUTIERREZ Gustavo, « Option pour les pauvres : bilan et enjeux », *Théologiques*, vol. 1, n° 2, 1993.
- GUYON Gérard D., « Eschatologie et politique (Ier-IIIème siècles). », *Cuadernos de historia del derecho*, n° 8, 2001, p. 11.
- HAULOTTE Edgar, « Du récit quadriforme de la Passion au concept de Croix », *Recherche de Science Religieuse*, vol. 73, n° 2, 1985, p. 187-228.
- JAUBERT A., « Symboles et figures christologiques dans le judaïsme », *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 47, n° 2, 1973, p. 373-390.
- LECUIT Jean, « Don Lorenzo Milani, un précurseur », sur <http://www.editionsquartmonde.org/rqm>, <http://www.editionsquartmonde.org/rqm/document.php?id=1921>, sans date, consulté le 5 juillet 2015.

SARRAZIN Bernard, « Jésus n'a jamais ri : histoire d'un lieu commun », *Recherches de science religieuse*, vol. 82, n° 2, 1994, p. 217-222.

SOULETIE Jean-Louis, « Une christologie en perspective eschatologique : Jürgen Moltmann », *Irenikon*, vol. 70, n° 1, 1997, p. 41-63.

THEOBALD Christoph, « Enjeux herméneutiques des débats sur l'histoire du concile Vatican II », *Cristianesimo nella storia*, vol. 28, n° 2, 2007, p. 359-380.

THEOBALD Christoph, « Vers une nouvelle théorie des sens ? », *Recherches de Science Religieuse*, n° 2, 2011, p. 249-258.

Histoire

Ouvrages

BERSTEIN Serge et Pierre MILZA, *L'Italie contemporaine : du Risorgimento à la chute du fascisme*, 2e édition mise à jour, Paris, Armand Colin, 1995.

CENTRE D'HISTOIRE DE SCIENCES PO, *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste. 1922-1945 : entre dictature et totalitarisme*, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pierre Milza (éd.), Paris, Fayard, 2004.

CHABOD Federico, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Turin, Einaudi, 1961, vol. 11.

D'ALMEIDA Fabrice, *La politique au naturel : comportement des hommes politiques et représentations publiques en France et en Italie du XIXe au XXIe siècle*, Rome, École française de Rome, 2007.

DE FELICE Renzo, *Le Fascisme, un totalitarisme à l'italienne ?*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988.

DE FELICE Renzo, *Les interprétations du fascisme : essai*, Paris, Syrtès, 2000.

DINO Alfieri et Luigi FREDDI, *Mostra della rivoluzione fascista*, Bergamo, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Partito nazionale fascista, Italie, 1933.

DURAND Jean-Dominique, « Aux origines du succès de la démocratie chrétienne en Italie au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 39, no 1, 1995, p. 16-19.

DURAND Jean-Dominique, « L'Italie », dans Jean-Marie MAYEUR, *Histoire du christianisme des origines à nos jours. Tome XII. Guerres mondiales et totalitarismes (1914-1958)*, Paris, Desclée : Fayard, 1990, p. 347-402.

- DURAND Jean-Dominique, *L'Église catholique dans la crise de l'Italie : 1943-1948*, Rome, École française de Rome, 1991.
- FURET François et Ernst NOLTE, *Fascisme et communisme*, Paris, Plon, coll. « Commentaire 79-80 », 1998.
- FURET François, *Le passé d'une illusion : essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris, Librairie générale française, 1996.
- GENTILE Emilio, *La religion fasciste : la sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, Paris, Perrin, 2002.
- GENTILE Emilio, *Le origini dell' ideologia fascista, 1918-1925*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- GENTILE Emilio, *Les religions de la politique : entre démocraties et totalitarismes*, Paris, Seuil, 2005.
- GENTILE Emilio, *Pour ou contre César ? : les religions chrétiennes face aux totalitarismes*, Paris, Aubier-Flammarion, 2013.
- KELLNER Erich, *Marxistes et chrétiens : entretiens de Salzbourg*, Michel Louis (trad.), Paris, Mame, 1968.
- LAZAR Marc (éd.), *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.
- LAZAR Marc, *L'Italie sur le fil du rasoir : changements et continuités de l'Italie contemporaine*, Paris, Perrin, 2009.
- MATARD-BONUCCI Marie-Anne et Pierre MILZA (éd.), *Le fascisme italien : débats, historiographie et nouveaux questionnements*, Paris, Société d'histoire moderne et contemporaine, 2008.
- MATARD-BONUCCI Marie-Anne, *Totalitarisme fasciste*, Paris, CNRS éditions, 2018.
- MEYNAUD Jean, *Sur la classe dirigeante italienne*, Lausanne, 1964.
- MILZA Pierre et Serge BERSTEIN, *L'Italie et la papauté 1870-1970*, Paris, Masson et Cie, 1970.
- MILZA Pierre et Serge BERSTEIN, *Le fascisme italien : 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980.
- MILZA Pierre, *Pie XII*, Paris, France, Fayard, 2014.
- MONCIATTI Alessio, *Alle origini dell'arte nostra : la « Mostra giottesca » del 1937 a Firenze*, Milano, Italie, il Saggiatore, 2010.
- OLDHAM J. H., *Les Églises en face de leur tâche actuelle [rapport de la conférence d'] Oxford 1937*, Paris, Je Sers, 1938.
- PORTELLI Hugues et Jean-Pierre COT, *Gramsci et la question religieuse*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

- POULAT Émile, *Une église ébranlée : changement, conflit et continuité, de Pie XII à Jean-Paul II*, Tournai-Paris, Casterman, 1980.
- REMOND René, *Religion et société en Europe : la sécularisation aux XIXe et XXe siècles (1789-2000)*, Paris, Seuil, 2001.
- ROMANO Sergio, *La foi et le pouvoir : le Vatican et l'Italie, de Pie IX à Benoît XVI*, Paris, Buchet Chastel, 2007.
- TRANFAGLIA Nicola, *L'Italia repubblicana e l'eredità del fascismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- TRAVERSO Enzo, *Le totalitarisme : le XXe siècle en débat*, Paris, Seuil, 2001.
- TRAVERSO Enzo, *Mélancolie de gauche : la force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016.
- VACCA Giuseppe, *Il PCI nell'Italia repubblicana : 1943-1991*, Roberto Gualtieri et Fondazione Istituto Antonio Gramsci (éd.), Roma, Carocci, 2001.

Articles

- CRAINZ Guido, « Les transformations de la société italienne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 100, 2008, p. 103-113.
- D'ALMEIDA Fabrice, « Les métamorphoses de l'imagier mussolinien », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 28, n° 1, 1992, p. 36-39.
- DURAND Jean-Dominique, « « L'aventure fascinante de l'Église en Italie » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, n° 4, 2008, p. 167-172.
- DURAND Jean-Dominique, « Aux origines du succès de la démocratie chrétienne en Italie au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 39, n° 1, 1995, p. 16-19.
- FURET François, « Sur l'illusion communiste », *Le Débat*, vol. 89, n° 2, 1^{er} mars 1996, p. 162-176.
- GALLI DELLA LOGGIA Ernesto, « Formes et fonctions de l'antifascisme dans la vie politique italienne : Légitimité ou légitimation ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 100, n° 4, 2008, p. 69-78.
- GENTILE Emilio, « Fascisme, totalitarisme et religion politique: Définitions et réflexions critiques sur les critiques d'une interprétation », *Raisons politiques*, n° 2, 2006, p. 119-173.

- GENTILE Emilio, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, n° 4, 20 octobre 2008, p. 51-62.
- JEAN-JACQUES Becker, « Furet François, Le passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au 20e siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 48, 1^{er} octobre 1995, p. 161-164.
- LAFFAILLE Franck, « Chronique constitutionnelle italienne », *Revue française de droit constitutionnel*, vol. 85, n° 1, 2011, p. 187-202.
- LANFRANCHI S., « Apprendre à « prendre la vie au sérieux » sur les bancs de l'école fasciste: Giovanni Gentile et l'éducation d'une « Nouvelle Italie » », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 6, 2006, p. 115-135.
- LEVY Carl et Claire DREVON, « État fasciste, antisémitisme et Shoah en Italie: les grands courants historiographiques », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 189, 2008, p. 497-510.
- MATARD-BONUCCI Marie-Anne, « D'une persécution l'autre: racisme colonial et antisémitisme dans l'Italie fasciste », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 3, 2008, p. 116-137.
- MENOZZI Daniele, « Les métamorphoses du religieux dans l'Italie républicaine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, n° 4, 2008, p. 155-165.
- MILZA Pierre, « Le fascisme italien et la vision du futur », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, p. 47-55.
- MILZA Pierre, « Le totalitarisme fasciste, illusion ou expérience interrompue? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, n° 4, 2008, p. 63-67.
- MILZA Pierre, « Mussolini entre fascisme et populisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 56, n° 1, 1997, p. 115-120.
- PAZZAGLIA Luciano, « La dimension constitutionnelle de l'éducation en Italie du Statuto Albertino de 1848 à la Constitution républicaine de 1948 », *Histoire de l'éducation*, vol. 134, n° 2, 2013, p. 109-122.
- PIZZORUSSO Alessandro, « Les rapports entre politique et justice en Italie de l'après-guerre à nos jours », *Laboratoire italien. Politique et société*, ENS Editions, n° 2, 2001, p. 55-69.
- PORTELLI Hugues, « Gramsci et la pensée politique italienne contemporaine », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, vol. 90, n° 1, 1978, p. 401-421.
- VIAL Éric, « Reconsidérer le poids de l'antifascisme dans l'Italie républicaine ? Remarques sur l'article d'Ernesto Galli della Loggia », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 100, 2008, p. 79-85.

Ouvrages

- CABANTOUS Alain, *Histoire du blasphème en Occident : fin XVIe-milieu XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1998.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988.
- CASTELLI Enrico, ISTITUTO DI STUDI FILOSOFICI et CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES HUMANISTES (éd.), *Le sacré : études et recherches. Colloque international sur la thématique de la démythisation*, Paris, Aubier-Montaigne, 1974.
- CHRISTIN Olivier et Dario GAMBONI, *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II [actes du colloque]*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2000.
- Code Pénal du Royaume d'Italie, publié le 19 octobre 1930, mis en vigueur le 1er juillet 1931*, Paris, Imprimerie Nationale, 1932.
- Code Pénal du Royaume d'Italie, publié le 19 octobre 1930, mis en vigueur le 1er juillet 1931, Paris, Imprimerie Nationale, 1932.
- CONCILE ŒCUMENIQUE VATICAN II, *Documents conciliaires*, Paris, Centurion, 1965.
- CONTI CALABRESE Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, Milan, Jaca Book, 1994.
- CORTEN André, C. HUART et R. PENAFIEL, *L'interpellation plébéienne en Amérique latine : Violence, actions directes et virage à gauche*, Paris, Karthala, 2012.
- CROCE Benedetto, *Pourquoi nous ne pouvons pas ne pas nous dire « chrétiens »*, Paris, Payot & Rivages, 2010.
- DARTEVELLE Patrice, Philippe DENIS, Johannes ROBYN et LIGUE POUR L'ABOLITION DES LOIS REPRIMANT LE BLASPHEME ET LE DROIT DE S'EXPRIMER LIBREMENT (éd.), *Blasphèmes et libertés*, Paris, 1993.
- DE MARTINO Ernesto, *Italie du Sud et magie*, Paris, Gallimard, 1963.
- DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo : contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turin, Einaudi, 2002.
- DE MARTINO Ernesto, *La Terre du remords : « la Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud »*, Paris, Gallimard, 1966.
- DE MARTINO Ernesto, *Le monde magique*, Paris, Marabout, 1971.
- DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale : dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin, Bollati Boringhieri, 2000.

- DIERKENS Alain, Jean-Philippe SCHREIBER et CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ÉTUDE DES RELIGIONS ET DE LA LAÏCITE, *Le blasphème: du péché au crime*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 2012.
- DUBOIS Claude-Gilbert, « Interdit religieux et mythologie de subterfuge. Le thème sacrificiel dans l'opéra », *Caietele Echinox*, n° 22, 2012, p. 135-146.
- DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, F. Alcan, 1912.
- ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- FABRE Pierre Antoine, *Décréter l'image ? : la XXVe session du Concile de Trente*, Paris, les Belles lettres, 2013.
- FRAGOLA Augusto, *La cinematografia nella giurisprudenza*, CEDAM, Padoue, 1966.
- JONAS Hans, *La religion gnostique : le message du dieu étranger et les débuts du christianisme*, Paris, Flammarion, 1978.
- LANTERNARI Vittorio, *Les mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*, Paris, Maspero, 1962.
- LANTERNARI Vittorio, *Les mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*, Paris, Maspero, 1962.
- MATTHEOS Constantin, *La protection de la jeunesse par la censure cinématographique en France et à l'étranger*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1966.
- MAUSS Marcel, *Oeuvres. 1. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Minuit, 1968.
- MENOZZI Daniele Directeur de la publication, *Les images : l'Église et les arts visuels*, Philippe Baillet et François Boespflug (trad.), Paris, Cerf, 1991.
- MILANI Lorenzo, *Lettres de Barbiana*, Paris, Mercure de France, 1976.
- MONOD Jean-Claude, *La querelle de la sécularisation: théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012.
- OTTO Rudolf, *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1949.
- PETERSON Erik et Bernard BOURDIN, *Le monothéisme : un problème politique et autres traités*, Anne-Sophie Astrup et Gilles Dorival (trad.), Paris, Bayard, 2007.
- PETERSON Erik, *Le Livre des anges*, Jean Daniélou (éd.), Claire Champollion (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1954.

- POIZAT Michel, *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, France, Éd. Métailié, 2001.
- POIZAT Michel, *La voix du diable : la jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991.
- POIZAT Michel, *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001.
- PRANDI Carlo, Emile POULAT et Marie-Louise LETENDRE, « Religion et classes subalternes en Italie: Trente années de recherches italiennes », *Archives de Sciences sociales des Religions*, 1977, p. 93-139.
- RICHARD Pascal, *Introduction au droit italien : institutions juridictionnelles et droit procédural*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2004.
- RICHARD Pascal, *Le jeu de la différence : réflexions sur l'épistémologie du droit comparé*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.
- SEVERINO Valerio Salvatore, « Ernesto de Martino nel PCI degli anni Cinquanta tra religione e politica culturale », *Studi Storici*, vol. 44, n° 2, 2003, p. 527-553.
- TAHAR CHAOUCH Malik, *La théologie de la libération en Amérique latine : champ et paradigme d'une expression historique*, Paris 3, 2005.
- VITALI Enrico G., *Vilipendio della religione dello Stato : contributo all'interpretazione dell'art. 402 del Codice penale*, Padova, Cedam, 1964.
- VIVES Jean-Michel et Alain DIDIER-WEILL, *La voix sur le divan : musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier, 2012.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

Articles et sites

- BAAS Bernard, « Retour sur « Peuple des voix » – la voix hors-discours : excès ou exclusion ? », *De(s)génération*, n° 13, 2011.
- BÆSPFLUG François, « La moquerie par l'image : un retour du blasphème ? », *Esprit*, Mai, n° 5, 2013, p. 42.
- CAROT Gil, « Le point de capiton », disponible en ligne sur https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/02/2_CAROT.pdf, 2016, consulté le 4 mars 2018.
- CASAJUS Dominique, « Giordana Charuty , Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 152, 2010, p. 9.
- CASUSCELLI Giuseppe, « L'evoluzione della giurisprudenza costituzionale in materia di vilipendio della religione », *Quaderni di politica ecclesiastica*, n° 3, 2000, p. 1119.

- CASUSCELLI Giuseppe, « L'évolution de la jurisprudence constitutionnelle en matière de vilipendement de la religion », *Quaderni di politica ecclesiastica*, n° 3, 2000, p. 1119.
- CAVAZZINI Andrea et Jérémy HAMERS, « Dialectique de l'esthétique : Hans-Jürgen Krahl et le « marxisme occidental » entre art et politique », *Cahiers du GRM. publiés par le Groupe de Recherches Matérialistes – Association*, n° 5, 2014 (DOI : [10.4000/grm.392](https://doi.org/10.4000/grm.392), consulté le 3 novembre 2016).
- CHARUTY Giordana, « Le moment néoréaliste de l'anthropologie démartinienne », *L'Homme*, vol. 195-196, n° 3, 2010, p. 247.
- CHEYRONNAUD Jacques et Gérard LENCLUD, « Le blasphème. D'un mot », *Ethnologie française*, 1992, p. 261–270.
- CORDIER Pierre, « Historicisation, déshistoricisation : relire Ernesto De Martino », *Anabases*, n° 1, 2005, p. 288-292.
- CORTEN André, V. MOLINA et Thomas CHIASSON-LEBEL, « Imaginaires religieux et politiques en Amérique Latine : Les contours des renvois de signification », *Horizontes Antropológicos*, vol. 13, n° 27, 2007, p. 253-280.
- CUILLERAI Marie, « L'irréconcilié: l'histoire critique aux marges de l'amnistie », *L'Homme et la société*, n° 1, 2006, p. 25-50.
- D'ANDREA Fabio, « La séduction du sacré : une lecture du phénomène religieux postmoderne », *Sociétés*, n° 3, 2009, p. 91-103.
- DA FONSECA Tatiana, « Rire, humour et sacré », *Synodies*, 2004.
- DE MARTINO Ernesto et Stefania CANNARSA, « Due inediti su Gramsci "Postille a Gramsci" e "Gramsci e il Folklore" », *La Ricerca Folklorica*, n° 25, 1992, p. 73-79.
- DE MARTINO Ernesto, « Rivoluzioni anticoloniali e culti millenaristici », *Studi Storici*, vol. 2, n° 2, 1961, p. 417-420.
- FABRE Daniel, « Ernesto De Martino, La fin du monde et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 161, n° 1, 2013, p. 147-162.
- FABRE Daniel, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L'Homme*, vol. 39, n° 151, 1999, p. 207-236.
- FABRE Daniel, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L'Homme*, vol. 39, n° 151, 1999, p. 207-236.
- GARCIA-RUIZ Jésus, « Du mouvement universitaire catholique à la théologie de la libération », *Archives de sciences sociales des religions*, 1990, p. 25–41.

- GOUSSOT Alain, « La démarche anthropologique de Ernesto de Martino », <http://geza.roheim.pagespro-orange.fr/html/goussot.htm>, sans date, consulté le 1^{er} octobre 2014.
- GREISCH Jean, « Umbesetzung versus Umsetzung : Les ambiguïtés du théorème de la sécularisation d'après Hans Blumenberg », *Archives de philosophie*, vol. 67, n° 2, 2004, p. 279-297.
- LABORDE Denis, « Vous avez tous entendu son blasphème! Qu'en pensez-vous ? : Dire la passion selon saint Matthieu, selon Bach », *Ethnologie française*, 1992, p. 320–336.
- LALIVE D'EPINAY Christian, Michel BASSAND, Etienne CHRISTE et Dominique GROS, « Persistance de la culture populaire dans les sociétés industrielles avancées », *Revue française de sociologie*, XXIII, 1982, p. 87-109.
- LANTERNARI V., « La Religion populaire. Prospective historique et anthropologique », *Archives de sciences sociales des religions*, n°53.1, 1982, p. 121-143.
- LEVELEUX-TEIXEIRA Corinne, « Entre droit et religion: le blasphème, du péché de la langue au crime sans victime », *Revue de l'histoire des religions*, n° 4, 2012, p. 587–602.
- LEVINE Daniel H. et Gilbert VINCENT, « L'Impact de la théologie de la libération en Amérique latine / The Impact of Liberation Theology in Latin America », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 71, n° 1, 1990, p. 43-62.
- LEVINE Daniel H. et Gilbert VINCENT, « L'Impact de la théologie de la libération en Amérique latine / The Impact of Liberation Theology in Latin America », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 71, n° 1, 1990, p. 43-62.
- LÖWY Michael et Jesús GARCIA-RUIZ, « Les sources françaises du christianisme de la libération au Brésil », *Archives de sciences sociales des religions*, n°97, 1997, p. 9-32.
- LÖWY Michael, « Christianisme et Politique en Amérique Latine : où en est la Théologie de la Libération? », *Horizonte : revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religiao*, vol. 7, n° 15, 2009, p. 7-12.
- LÖWY Michael, « Le marxisme en Amérique latine de José Carlos Mariategui aux zapatistes du Chiapas », *Actuel Marx*, n° 2, 2007, p. 25-35.
- LÖWY Michael, « Marxisme et christianisme en Amérique latine », *Tiers-Monde*, vol. 31, n° 123, 1990, p. 667-682.
- LÖWY Michael, « Marxisme et théologie de la libération », *cahiers d'étude et de recherche*, n° 10, 1988.
- MANENT Pierre, « La sécularisation, une doctrine inutile et incertaine », *Droits*, n° 60, n° 2, 9 septembre 2015, p. 3-12.

- MASSENZIO Marcello et Andrea ALESSANDRI, « La problématique apocalyptique dans l'anthropologie italienne : de Vittorio Lanternari à Ernesto De Martino », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 161, 2013, p. 127-145.
- MONOD Jean-Claude, « La sécularisation », *Droits*, n° 58, 22 janvier 2015, p. 3-30.
- NUSSBAUM Félix, « L'Europe du rire et du blasphème », *Revue des sciences sociales*, n° 21, 1994.
- OLIR : *Osservatorio delle libertà ed istituzioni religiose*, (<http://www.olir.it/index.php?>, consulté le 19 octobre 2015).
- OSTENC Michel, « Roberto Sani, Domenico Simeone, Don Lorenzo Milani e la Scuola della Parola. Analisi storica e prospettive pedagogiche », *Archives de sciences sociales des religions*, n°160.4, 2013, p.277-278.
- PETRARCA Valerio, « Les mouvements religieux de salut et le déploiement de la liberté », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 161, 2013, p. 27-46.
- PISAPIA Jasmine, « Image et survivance en anthropologie visuelle: Ernesto De Martino et l'ethnographie interdisciplinaire », 2013
(en ligne : http://www.jasminepisapia.com/s/MEMOIRE_SITEWEBJPISAPIA-jx5s.pdf, consulté le 6 décembre 2014).
- PRANDI Carlo, Emile POULAT et Marie-Louise LETENDRE, « Religion et classes subalternes en Italie: Trente années de recherches italiennes », *Archives de Sciences sociales des Religions*, n° 43/1, 1977, p. 93-139.
- RAPHAEL Freddy et Geneviève HERBERICH-MARX, « Eléments pour une sociologie du rire et du blasphème », *Revue des sciences sociales de la France de l'est*, 1994, p. 4-10.
- ROBERT Gloton, « Les élèves de l'école de Barbiana. — Lettre à une maîtresse d'école, trad. de l'italien », *Revue française de pédagogie*, vol. 8, n° 1, 1969, p. 46-48.
- SAUNDERS George R., « “Critical Ethnocentrism” and the Ethnology of Ernesto De Martino », *American Anthropologist*, vol. 95, n° 4, 1993, p. 875–893.
- SEVERINO Valerio Salvatore, « Ernesto de Martino nel PCI degli anni Cinquanta tra religione e politica culturale », *Studi Storici*, vol. 44, n° 2, 2003, p. 527-553.
- TAHAR CHAOUCH Malik, « L'actualité de la théologie de la libération en Amérique latine : déclin et héritages », *Cahiers de l'Institut Religioscope*, n° 1, 2008
(en ligne : http://religion.info/pdf/2008_06_Chaouch.pdf, consulté le 19 juillet 2017).
- TAHAR CHAOUCH Malik, « La théologie de la libération en Amérique latine. Approche sociologique », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 138, 2007, p. 9–28.
- TAHAR CHAOUCH Malik, « La théologie de la libération en Amérique latine. Approche sociologique », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 138, 2007, p. 9-28.

- TAHAR CHAOUCH Malik, « Les recompositions de la théologie de la libération en Amérique latine », *L'Ordinaire des Amériques*, n° 210, 5 mai 2008, p. 47-62.
- TAHAR CHAOUCH Malik, « Réseaux missionnaires et théologie de la libération en Amérique latine (1960-1990) : entre la conversion et la défiance au marxisme », *Social Sciences and Missions*, vol. 22, n° 2, 2009, p. 214–256.
- TAHAR CHAOUCH Malik, « Vers une déconstruction sociologique de l'idéologie progressiste de la théologie de la libération en Amérique latine », *Cahiers des Amériques latines*, n° 51-52, 2006, p. 185–200.
- TAWIL Emmanuel, « Les relations conventionnelles entre l'État et les confessions religieuses en Italie », *Cahiers de la recherche sur les droits fondamentaux*, n° 4, 2005, p. 139-156.
- THENARD Nicolas Cornu, « Le droit civil romain et la question de la sécularisation », *Droits*, n° 60, n° 2, 9 septembre 2015, p. 151-168.
- VITALI Enrico, « L'evoluzione del diritto ecclesiastico nella giurisprudenza della Corte costituzionale », *Stato, Chiese e pluralismo confessionale*, 2011 (en ligne : <http://riviste.unimi.it/index.php/statoechiese/article/view/985>, consulté le 4 juillet 2015).
- VIVES J. M., « Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 1, 2008, p. 75-89.
- WAHNICH Sophie, « Persistance de l'utopie », *Vacarme*, n° 53, 2010, p. 34-37.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « L'idole au regard de la philosophie des images », *Caietele Echinoc*, n° 2, 2002, p. 19–28.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « Les écrans du sacré ou l'imaginaire religieux de la Télévision », *ESSACHESS - Journal for Communication Studies*, n° 8, 2011, p. 81–92.

ANNEXES

La ricotta, Pier Paolo Pasolini, 1963

Durée : 35 minutes

Générique technique

Réalisateur	Pier Paolo Pasolini
Assistants réalisateurs	Sergio Citti et Carlo Di Carlo
Scénario	Pier Paolo Pasolini
Sociétés de production	Arco Film (Roma), Cineriz (Roma), Lyre Film (Paris)
Producteur	Alfredo Bini
Distributeur d'origine	Cineriz (Roma)
Directeur de la photographie	Tonino Delli Colli
Coordination musicale	Carlo Rustichelli
Décorateur	Flavio Mogherini
Costumier	Danilo Donati
Monteur	Nino Baragli
Pellicule	Ferrania P 30, Kodak Eastman Color
Format	35 mm, NB et couleur
Camera	Arriflex
Développement et impression	Istituto Nazionale Luce
Doublage	CID-CDC
Synchronisation	Titanus

Tournage : octobre-novembre 1962. Studios : Cinecittà ; extérieur : périphérie de Rome

générique artistique

<i>Orson Welles</i>	<i>le réalisateur, doublé par Giorgio Bassani</i>
<i>Mario Cipriani</i>	<i>Stracci</i>
<i>Vittorio La Paglia</i>	<i>le journaliste</i>
<i>Laura Betti</i>	<i>la "Diva"</i>
<i>Edmonda Aldini</i>	<i>l'autre "Diva"</i>
<i>Vittorio La Paglia</i>	<i>le journaliste</i>
<i>Maria Berardini</i>	<i>la stripteaseuse</i>
<i>Rossana Di Rocco</i>	<i>la fille de Stracci</i>

Ettore Garofolo ; Lamberto Maggiorani ; Alan Midgette ; Tomas Milian ; Franca Pasut ; Giovanni Orgitano

Et la participation de : Giuseppe Berlingieri (le producteur) ; Andrea Barbato ; Giuliana Calandra ; Adele Cambria ; Romano Costa ; Elsa De Giorgi ; Carlotta Del Pezzo ; Gaio Fratini ; John Francis Lane ; Robertino Ortensi ; Letizia Paolozzi ; Enzo Siciliano

Prix et récompenses

Grolla d'oro per la regia, Saint Vincent, 4 juillet 1964.

Musique : Alessandro Scarlatti, « Sinfonia » de la *Cantata profana* « Su le sponde del Tebro » ; Giuseppe Verdi, « Sempre libera degg'io », *la Traviata* ; Francesco Biscogli, « Largo » du *Concerto in re maggiore per oboe, tromba e fagotto, archi e bassi continuo* ; Tommaso da Celano, *Sequenza per la messa dei defunti Dies irae Dies illa* ; Giovanni Fusco, *Eclisse Twist* ; Carlo Rustichelli, *Ricotta twist* ; Attilio Ariosti, *Lesson for Viola d'amore No. 5 in E Minor*, I. Vivo e marcato.

Chronologie : autour de l'œuvre cinématographique de Pasolini

Œuvres de Pasolini

Vie politique

Vie de l'Église

Vie culturelle

Benoît XV (1914-1922)

Pie XI (1922-1939)

Pie XII (1939-1958)

Premiers dessins 1941.

Fondation de Eredi et Il setaccio 1942

Poesie a Casarsa, 1942.

1943 : République de Salò

1944 : *les Turcs dans le Frioul* (théâtre, en frioulan)

1945 : thèse sur Pascoli

1946 : élection de l'Assemblée Constituante de la République d'Italie

1947 : entrée de Pasolini au PCI

1948 : entrée en vigueur de la Constitution de la République d'Italie

1949 : exclusion de Pasolini du PCI

Poesia dialettale del Novecento, a cura di Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini, 1952

1^{ère} retransmission TV en Europe :

[couronnement Elisabeth II, 1953

Maria Callas chante Médée à la Scala

1953 : premier co-scénario (avec Bassani) de *La fille du fleuve*, de Soldati

Premiers soulèvements en RDA, 1953

Instruction aux congrégations sur l'apostolat par le film, 1954

Début de la guerre d'Algérie, 1954

La meglio gioventù, 1954.

Il canto popolare, 1954.

Ragazzi di vita, 1955

Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare, 1955

Création du Conseil Épiscopal Latino-américain, 1955

Soulèvements en Tchécoslovaquie, 1956

Indépendance de la Tunisie et du Maroc, 1956

Le ceneri di Gramsci, 1957

Encyclique *Miranda Prorsus*

L'usignolo della Chiesa Cattolica (le rossignol de l'Église catholique), 1958

Jean XXIII (1958-1963) annonce l'ouverture d'un Concile

Jean XXIII visite hôpitaux et prison (1^{er} pape depuis 80 ans)

Passione e ideologia (1948-1958)

Épigramme sur Pie XII

Révolution cubaine, 1959

Una vita violenta, 1959

Fanfani (DC) président du Conseil (1960-1963) ouverture à gauche

Accattone, 1961

La religione del mio tempo (la religion de mon temps), 1961

Gagarine dans l'espace ; la baie des cochons.

Jean XXIII *Mater et Magistra* (sur les questions sociales)

Fin des excommunications de communistes
Construction du mur de Berlin
Italie : début de la polémique sur l'objection de conscience (légalisée en 1972)
Assassinat de Patrice Lumumba (Congo)

Mamma Roma, 1962

L'odore dell'India, (*l'odeur de l'Inde*), 1962

Il sogno di una cosa (*le songe d'une chose*), 1962

Aldo Moro pour une ouverture à gauche de la DC. Conflits internes.

Fin de la censure sur les œuvres lyriques et en prose (ni cinéma, ni TV, ni variétés)

La DC élit le président de la République avec les voix du MSI

Manifestations des ouvriers de la Fiat et révoltes à Turin

Jean XXIII à Assise

Ouverture de Vatican II

Crise des missiles à Cuba

La Ricotta (court-métrage), in **RoGoPaG**, 1963

La Divina Mimesis, 1963 (*publié en 1975*)

Il padre selvaggio (*le père sauvage*), 1963

La Rabbia (moyen-métrage), 1963

Jean XXIII accorde une audience au gendre de Khrouchtchev.

Encyclique *Pacem in terris*, l'Église « peuple de Dieu »

Mort de Jean XXIII (3 juin) condoléances des communistes

Paul VI (1963-1978)

Assassinat de Kennedy ; Martin Luther King *I have a dream*.

Aldo Moro compose un gouvernement de centre gauche

Sopraluoghi in Palestina per il film « Il Vangelo secondo Matteo » (Repérages en Palestine pour *L'Évangile selon saint Matthieu*), 1964

Poesia in forma di rosa (1961-1964)

Comizi d'amore (*Enquête sur la sexualité*), 1964

Il Vangelo secondo Matteo (*L'Évangile selon saint Matthieu*), 1964

Grave crise politique en Italie

Engagement massif des États-Unis dans la guerre du Viet-Nam.

Mort de Togliatti

Brejnev remplace Khrouchtchev

Élection de Johnson

La Chine possède la bombe atomique

Poesie dimenticate, a cura di Luigi Ciceri, 1965

Alì dagli occhi azzurri, 1965.

Le belle bandiere. Dialoghi, 1960-1965

Clôture du Concile Vatican II

Dernière apparition de la Callas sur

[scène]

Uccellacci e uccellini (*Des oiseaux, petits et gros*), 1966

Don Milani soutient l'objection de conscience dans un journal communiste

Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)

Amnistie du Président de la République italienne

Émeutes raciales aux États-Unis

Mort de Totò

La Terra vista dalla luna (court-métrage), in *Le Streghe (Les Sorcières)*, 1967
Che cosa sono le nuvole ? (court-métrage), in *Capriccio all'italiana (Caprice à l'italienne)*, 1967
Edipo re (Edipe roi), 1967
Condamnation de Don Milani à 5 mois et dix jours de prison

Printemps de Prague ; mai 1968

Le PCI aux jeunes !
Appunti per un film sull'India (Notes pour un film sur l'Inde), 1968
Teorema (Théorème), 1968
Medellin : naissance de la théologie de la libération, 1968

La sequenza del fiore di carta (court-métrage), in *Amore e rabbia (La Contestation)*, 1969
Porcile (Porcherie), 1969
Appunti per un'Orestiade africana (Carnet de notes pour une Orestie africaine), 1973 (réalisé en 1968-1969)
Medea (Médée), 1969
Mort de Ho Chi Min
Fondation de Lotta continua ; attentat de Piazza Fontana à Milan
Neil Armstrong marche sur la lune

Le mura di Sana (Les Murs de Sanaa), 1974 (réalisé en 1970)
Début de la rédaction de *Petrolio*, 1970
Reprend la peinture

Il Decameron (Le Décaméron), 1971
Trasumanar e organizzar, 1971
Dodici dicembre, coréalisé avec Giovanni Bonfanti, 1972 (réalisé en 1971)

Empirismo eretico, 1972
I Racconti di Canterbury (Les Contes de Canterbury), 1972

Pasolini e... la forma della città, coréalisé avec Paolo Brunatto, 1973-74
Il Fiore delle mille e una notte (Les Mille et Une Nuits), 1974
La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974
Premier attentat des Brigades rouges

Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò, ou les Cent Vingt Journées de Sodome), 1975.
La Divina Mimesis, 1975
Scritti corsari, 1975

2 novembre 1975 : assassinat de Pier Paolo Pasolini

Porno-Teo-Kolossal, 1976 (projet)
Volgar'eloquio, a cura di Antonio Piromalli e Domenico Scafoglio, 1976
Lettere luterane, 1976
Jean-Paul Ier (1978)
Jean-Paul II (1978-2005)
Descrizioni di descrizioni, a cura di Graziella Chiarocossi, 1979
Amado mio précédé de *Atti impuri (actes impurs)*, 1982
Petrolio, 1992
I dialoghi, a cura di Giovanni Falaschi, 1992 (comprend tous les dialogues parus sur «Vie Nuove» et «Tempo»).

Le procès

Chronologie

- 8 février 1963 : autorisation du film par la commission de censure.
- 1-2 mars 1963 : décret de séquestre du film (1^{er} mars 1963, mise sous séquestre de *RoGoPaG*) et citation en justice de Pasolini pour outrage à la religion de l'État.
- 5 mars 1963 : première audience du procès en première instance.
- 7 mars 1963 : deuxième audience et sentence du procès en première instance. Pasolini est déclaré coupable et condamné à quatre mois de réclusion assortis du paiement des frais du procès. Il fait immédiatement appel (8 mars 1963 : dépôt de recours en appel par les avocats de la défense).
- 5 avril 1963 : après avoir visionné *la Ricotta* et à la demande du réalisateur qu'il a rencontré, le Père Grasso, jésuite, alors directeur de l'Institut d'Apologétique de l'Université Pontificale Grégorienne à Rome, témoigne à la décharge de Pasolini dans une lettre qui sera versée au dossier par la défense.
- Le Centro Cattolico Cinematografico émet sur *la Ricotta* un « avis réservé ».
- 22 avril 1963 : dépôt de la requête du producteur Alfredo Bini demandant à diffuser le film avec des coupures : une nouvelle version de *La Ricotta* est soumise à la Commission de Censure de première instance.
- 18 juin 1963 : rejet de la proposition de Bini.
- 24 octobre 1963 : décret de citation à comparaître devant la cour d'appel de Rome, audience fixée au 2 février 1964.
- 3 février 1964 : première audience à la cour d'appel de Rome.
- 28 avril 1964 : deuxième audience à la cour d'appel de Rome.
- 6 mai 1964 : sentence de la cour d'appel de Rome. Acquittement (*assoluzione*) de Pasolini.
- 8 mai 1964 : dépôt de recours en cassation par le procureur Général de la cour d'appel Giuseppe Battiati.
- 4 juin 1966 : décret présidentiel d'amnistie des délits ayant donné lieu à des condamnations inférieures ou égales à 3 ans de prison.
- 10 janvier 1967 : L'audience en cassation est fixée au 24 février 1967.
- 24 février 1967 : la Cour de cassation présidée par Giovanni Leone donne raison au tribunal de première instance, mais, en raison de l'amnistie de 1966, le délit est éteint et toute peine levée.
- 29 février 1968 : levée totale et définitive du séquestre.

Les Protagonistes

Accusé	Pier Paolo Pasolini
Chef d'accusation	Outrage à la religion d'État
Témoin	Alfredi Bini
Ministère Public Tribunal 1 ^{ère} instance	Giuseppe Di Gennaro*
Juridiction (siège)	Tribunal de Rome
Avocats de la défense	Giuseppe Berlingieri, Ferdinando Giovannini**, Celso Tabet (en appel seulement)
Procureur général à la Cour d'Appel	Giuseppe Battiati
Président de la Cour d'Appel***	Felice Mazza
Relateur de la Cour de Cassation	Giovanni Leone
Président de la Cour de Cassation****	Mario Baccigalupi

*Juges

** substitut des deux défenseurs : Me A. Carocci

*** Rome, 1^{ère} section pénale

**** 3^e section Pénale

Code Pénal de 1830 (articles 402-406)

Articolo 402

(Vilipendio della religione dello Stato)

Chiunque pubblicamente vilipende la religione dello Stato è punito con la reclusione fino a un anno.

Articolo 403

(Offese alla religione dello Stato mediante vilipendio di persone)

Chiunque pubblicamente offende la religione dello Stato, mediante vilipendio di chi la professa, è punito con la reclusione fino a due anni.

Si applica la reclusione da uno a tre anni a chi offende la religione dello Stato, mediante vilipendo di un ministro del culto cattolico.

Articolo 404

(Offese alla religione dello Stato mediante vilipendio di cose)

Chiunque, in un luogo destinato al culto, o in un luogo pubblico o aperto al pubblico, offende la religione dello Stato, mediante vilipendio di cose che formino oggetto di culto, o siano consacrate al culto, o siano destinate necessariamente all'esercizio del culto, è punito con la reclusione da uno a tre anni.

La stessa pena si applica a chi commette il fatto in occasione di funzioni religiose, compiute in luogo privato da un ministro del culto cattolico.

Articolo 405

(Turbamento di funzioni religiose del culto cattolico)

Chiunque impedisce o turba l'esercizio di funzioni, cerimonie o pratiche religiose del culto cattolico, le quali si compiano con l'assistenza di un ministro del culto medesimo o in un luogo destinato al culto, o in un luogo pubblico o aperto al pubblico, è punito con la reclusione fino a due anni.

Se concorrono fatti di violenza alle persone o di minaccia, si applica la reclusione fino a tre anni.

Articolo 406

(Delitti contro i culti ammessi nello Stato)

Chiunque commette uno dei fatti preveduti dagli articoli 403, 404, e 405 contro un culto ammesso nello Stato, è punito ai termini dei predetti articoli, ma la pena è diminuita.

Constitution de la République Italienne (extraits)

PRINCIPES FONDAMENTAUX (intégralité des douze articles)

ART. 1er

L'Italie est une République démocratique, fondée sur le travail.

La souveraineté appartient au peuple, qui l'exerce dans les formes et dans les limites de la Constitution.

ART. 2

La République reconnaît et garantit les droits inviolables de l'homme, comme individu et comme membre de formations sociales où s'exerce sa personnalité, et exige l'accomplissement des devoirs de solidarité politique, économique et sociale auxquels il ne peut être dérogé.

ART. 3

Tous les citoyens ont une même dignité sociale et sont égaux devant la loi, sans distinction de sexe, de race, de langue, de religion, d'opinions politiques, de conditions personnelles et sociales.

Il appartient à la République d'éliminer les obstacles d'ordre économique et social qui, en limitant de fait la liberté et l'égalité des citoyens, entravent le plein développement de la personne humaine et la participation effective de tous les travailleurs à l'organisation politique, économique et sociale du Pays.

ART. 4

La République reconnaît à tous les citoyens le droit au travail et crée les conditions qui rendent ce droit effectif.

Tout citoyen a le devoir d'exercer, selon ses possibilités et selon son choix, une activité ou une fonction concourant au progrès matériel ou spirituel de la société.

ART. 5

La République, une et indivisible, reconnaît et favorise les autonomies locales; réalise dans les services qui dépendent de l'État la plus large décentralisation administrative; adapte les principes et les méthodes de sa législation aux exigences de l'autonomie et de la décentralisation.

ART. 6

La République protège par des normes particulières les minorités linguistiques.

ART. 7

L'État et l'Église catholique sont, chacun dans son ordre, indépendants et souverains.

Leurs rapports sont réglementés par les Pactes du Latran. Les modifications des Pactes, acceptées par les deux parties, n'exigent pas de procédure de révision constitutionnelle.

ART. 8

Toutes les confessions religieuses sont également libres devant la loi.

Les confessions religieuses autres que la confession catholique ont le droit de s'organiser selon leurs propres statuts, pour autant qu'ils ne s'opposent pas à l'ordre juridique italien.

Leurs rapports avec l'État sont fixés par la loi sur la base d'ententes avec leurs représentants respectifs.

ART. 9

La République favorise le développement de la culture et la recherche scientifique et technique.

Elle protège le paysage et le patrimoine historique et artistique de la Nation.

ART. 10

L'ordre juridique italien se conforme aux règles du droit international généralement reconnues.

La condition juridique de l'étranger est réglementée par la loi, conformément aux normes et aux traités internationaux.

L'étranger, auquel l'exercice effectif des libertés démocratiques garanties par la Constitution italienne est interdit dans son pays, a droit d'asile sur le territoire de la République, dans les conditions fixées par la loi.

L'extradition d'un étranger pour des délits ou crimes politiques n'est pas admise.

ART. 11

L'Italie répudie la guerre en tant qu'instrument d'atteinte à la liberté des autres peuples et comme mode de solution des conflits internationaux; elle consent, dans des conditions de réciprocité avec les autres États, aux limitations de souveraineté nécessaires à un ordre qui assure la paix et la justice entre les Nations; elle aide et favorise les organisations internationales poursuivant ce but.

ART. 12

L'emblème de la République est le drapeau tricolore italien, vert, blanc, rouge, à trois bandes verticales d'égales dimensions.

PREMIÈRE PARTIE

DROITS ET DEVOIRS DES CITOYENS (extraits)

TITRE I

RAPPORTS CIVILS

[...]

ART. 19

Tout individu a le droit de professer librement sa foi religieuse sous quelque forme que ce soit, individuelle ou collective, d'en faire propagande et d'en exercer le culte en privé ou en public, à condition qu'il ne s'agisse pas de rites contraires aux bonnes mœurs .

ART. 20

Le caractère ecclésiastique et le but religieux ou culturel d'une association ou d'une institution ne peuvent être la cause de limitations législatives spéciales ni de charges fiscales spéciales pour sa constitution, sa capacité juridique et toutes ses formes d'activité.

ART. 21

Tout individu a le droit de manifester librement sa pensée par la parole, par l'écrit et par tout autre moyen de diffusion.

La presse ne peut être soumise à des autorisations ou à des censures.

Il ne peut être procédé à une saisie que par un acte motivé de l'autorité judiciaire en cas de délits ou de crimes, pour lesquels la loi sur la presse l'autorise expressément, ou en cas de violation des règles que la loi elle-même prescrit pour l'indication des responsables.

Dans ces cas, lorsque l'urgence est absolue et que l'intervention de l'autorité judiciaire ne peut avoir lieu en temps utile, la saisie de la presse périodique peut être effectuée par des officiers de police judiciaire, qui doivent immédiatement, et au plus tard dans les vingt-quatre heures, en avvertir l'autorité

judiciaire. Si celle-ci ne confirme pas la saisie dans les vingt-quatre heures qui suivent, la saisie est considérée comme révoquée et privée de tout effet.

La loi peut établir, par des règles de caractère général, que les moyens de financement de la presse périodique soient rendus publics.

Sont interdits les imprimés, les spectacles et toutes les autres manifestations contraires aux bonnes mœurs. La loi fixe les mesures aptes à prévenir et à réprimer les violations.

[...]

TITRE II RAPPORTS ÉTHIQUES ET SOCIAUX

ART. 33

L'art et la science sont libres ainsi que leur enseignement.

La République fixe les règles générales concernant l'instruction et crée des écoles publiques pour tous les ordres et tous les degrés.

Les organismes privés et les particuliers ont le droit de créer des écoles et des établissements d'éducation, sans charges pour l'État. [...]

Décret Présidentiel d'amnistie et de remise de peine du 4 juin 1966

Testo in vigore dal: 4-6-1966

IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

Visto l'art. 79 della Costituzione ;

Vista la legge di delegazione per la concessione di amnistia e di indulto del 3 giugno 1966, n. 331;

Sentito il Consiglio dei Ministri;

Sulla proposta del Ministro Segretario di Stato per la grazia e la giustizia, di concerto con i Ministri per le finanze e per la difesa;

Decreta: Art. 1. (Amnistia)

E' concessa amnistia, salvo quanto previsto dal presente decreto per i reati in materia tributaria:

- a) per i reati per i quali la legge commina una pena detentiva non superiore nel massimo a tre anni, oppure una pena pecuniaria, sola o congiunta alla pena detentiva menzionata in questa lettera;
- b) per il delitto di furto di piante o di legna nei boschi e di pesce in acque demaniali e private, se concorre l'attenuante prevista dall'art. 62, n. 4, del Codice penale; nonche' per il delitto di appropriazione indebita, di furto e di truffa, qualora in tutti i predetti reati ricorra non piu' di una aggravante anche speciale e concorra, invece, l'attenuante prevista dall'art. 62, n. 4, del Codice penale;
- c) per il delitto di lesioni personali lievissime previsto dall'art. 582 capoverso del Codice penale, se il fatto e' commesso contro il coniuge, il fratello o la sorella, il padre o la madre adottivi, o il figlio adottivo, o contro un affine in linea retta;
- d) per i reati per i quali la legge commina una pena detentiva non superiore nel massimo a quattro anni, oppure una pena pecuniaria, sola o congiunta alla pena detentiva menzionata in questa lettera, se il reato e' stato commesso da minore degli anni diciotto o da chi aveva superato gli anni settanta;
- e) per i reati previsti e puniti dall'art. 57 del Codice penale, commessi dal direttore o vice direttore responsabile, quando sia noto l'autore della pubblicazione;
- f) per il delitto di diffamazione col mezzo della stampa, anche se consistente nell'attribuzione di un fatto determinato. Salvo il disposto della lettera precedente, sono escluse dall'amnistia le ipotesi prevedute dal terzo comma dell'art. 596, numeri 1, 2, 3 del Codice penale.

L'amnistia non si applica ai reati previsti dagli articoli 316, 318, 319 ultima parte, 320, 321, 322 prima parte, 371, 443, 444, 445, 446, 447, 528; 530 del Codice penale, 14 e 15 della legge 8 febbraio 1948, n. 47, e articolo 1 della legge 12 dicembre 1960, n. 1591, nonche' ai reati previsti dagli articoli 515 e 640 del Codice penale se, per questi ultimi due reati, non ricorre l'applicazione dell'attenuante prevista dall'art. 62, n. 4, del Codice penale.

Théologie du XXe siècle

Théologiens et exégètes cités ou évoqués

Catholiques

- Hans Urs von Balthasar (1905 – 1988) : théologien suisse d'une immense culture, jésuite jusqu'en 1950, sensible à l'absoluité de Dieu et souhaitant une Église ouverte au monde mais absent de Vatican II et très critique envers les évolutions l'Église postconciliaire. Son œuvre théologique majeure, une trilogie en quinze volumes, présente la révélation de Dieu selon ses attributs propres, le beau, le bien et le vrai. Cofondateur de la revue *Communio*.
- Leonardo Boff (né en 1938) : *un des chefs de file de la théologie de la libération dans les années 1970 et 1980 au Brésil. Petit-fils d'immigrants italiens, il rejoint l'ordre des franciscains en 1958, à 20 ans, et reçoit son doctorat en philosophie et théologie de l'Université de Munich en 1970. Au cours de ses années d'études, il développe une "camaraderie" avec le professeur Joseph Ratzinger. A son retour au Brésil, il entre en conflit avec le Vatican. Convoqué à Rome en 1984, il est condamné au "silence pénitentiel". En 1992, il quitte le sacerdoce. Auteur de nombreux ouvrages, il reçoit le prix Nobel alternatif en 2001. (notice Le Monde du 23.05.2013)*
- Yves Marie-Joseph Congar (1904 – 1995) : dominicain français, cardinal, un des théologiens experts à concile Vatican II majeurs où il exerce une influence majeure, il est convaincu de l'importance du laïcat dans l'Église vue comme Peuple de Dieu et fonde théologiquement l'œcuménisme pour lequel il a œuvré et parfois lutté toute sa vie.
- Jean Daniélou (1905 – 1974) : jésuite, cardinal, théologien et académicien, cofondateur de la collection Sources chrétiennes (patristique) et expert à Vatican II.
- Christian Duquoc (1926 – 2008) : dominicain, théologien français, professeur de dogmatique, auteur notamment de *Jésus homme libre* (1973) et *Messianisme de Jésus et discrétion de Dieu* (1987). Directeur de thèse de Gustavo Gutierrez (1985).
- Gustavo Gutiérrez (né en 1928) : prêtre, philosophe et théologien péruvien, dominicain depuis 1998, un des pères de la théologie de la libération. Participe à la dernière session de Vatican II, conseiller théologique de la deuxième conférence du CELAM à Medellin (1968).
- Walter Kasper (né en 1933) : théologien et cardinal allemand, membre successivement des comité de rédaction de la revue *Concilium* puis *Communio*, fervent défenseur de l'œcuménisme.
- Alfred Loisy (1857 – 1940) : théologien français à l'origine de la crise du modernisme.
- Henri de Lubac (1896 – 1991) : jésuite, patrologue, théologien et cardinal français, interdit d'enseignement pour soupçon de modernisme puis expert à Vatican II, cofondateur de la revue *Communio*.
- Jacques Maritain (1882 – 1973) : philosophe thomiste français proche de l'Action française

puis de la Démocratie chrétienne, ami personnel de Paul VI.

- Johann Baptist Metz (né en 1928) : théologie allemand, spécialiste de théologie politique, proche des théologiens de la libération.
- Erik Peterson (1890 – 1960) : théologien allemand spécialiste de patristique et de théologie politique.
- Karl Rahner (1904 – 1984) : jésuite allemand. Élève de Heidegger, expert au concile Vatican II, professeur de théologie dogmatique, cofondateur de la revue *Concilium* et auteur du *Traité fondamental de la foi*, il est considéré comme l'un des plus grands théologiens catholiques du XXe siècle.
- Edward Schillebeeckx (1914 – 2009) : dominicain belge, expert à Vatican II et cofondateur de la revue *Concilium*.
- Christoph Schönborn (né en 1945) : cardinal de Vienne, professeur de dogmatique et de théologie chrétienne orientale, maître d'œuvre du *Catéchisme de l'Église catholique*.
- Jon Sobrino (né en 1938) : jésuite salvadorien, représentant majeur des théologies de la libération. Sa condamnation en 2006 par la Congrégation pour la Doctrine de la Foi soulève un tollé dans le monde théologique.
- Christoph Theobald (né en 1946) : jésuite, professeur de théologie dogmatique, spécialiste de la réception de Vatican II, rédacteur en chef de la revue *Recherches de science religieuse*.
- Paul Valadier (né en 1933) : philosophe et théologien jésuite spécialiste de Nietzsche et de philosophie politique.

Protestants

- Karl Barth (1886 - 1968) : pasteur et théologien suisse, élève de von Harnack, chef de file de l'école historico-critique et de la théologie libérale.
- Dietrich Bonhoeffer (1906 – 1945) : pasteur et théologien allemand, élève de Barth et von Harnack, exécuté pour ses activités de résistance au nazisme, auteur notamment de *Résistance et soumission* et d'une importante réflexion sur un christianisme sans religiosité.
- Rudolph Bultmann (1884 – 1976) : théologien allemand spécialiste du Nouveau Testament dont il entreprend un long travail de démythologisation.
- Oscar Cullmann (1902 – 1999) : théologien et exégète français, spécialiste du Nouveau Testament et du christianisme ancien notamment dans ses liens avec le judaïsme, fervent défenseur de l'œcuménisme.
- Adolph von Harnack (1851 - 1930) : théologien et historien de l'Église et de la rédaction du Nouveau Testament, conseiller politique du chancelier von Bethmann-Hollweg (libéral) opposé à l'impérialisme allemand.
- Ernst Käsemann (1906 – 1998) : pasteur et théologien allemand, spécialiste du Nouveau Testament, élève de Bultmann, un des initiateurs de la « deuxième quête » de Jésus, qui applique aux travaux exégétiques les méthodes historiques et cherche à dégager ce qui singularise les discours et gestes attribués à Jésus des discours et gestes du contexte religieux et culturel ambiant (critère de dissimilarité). Cette « deuxième quête » se déploie à partir de 1950.
- John Milbank (né en 1952) : théologien britannique spécialiste de théologie politique, chef

de file de la « radical orthodoxy » qui œuvre à une critique radicale de la modernité et à l'élaboration d'une ontologie chrétienne trinitaire dégagée des sciences sociales sécularistes issues de la modernité.

- Jürgen Moltmann (né en 1926) : pasteur et théologien allemand, auteur notamment de la *Théologie de l'espérance* (1964), marqué par la philosophie d'Ernst Bloch, et *le Dieu crucifié. La croix du Christ, fondement et critique de la théologie chrétienne* (1972). Il est une source d'inspiration importante pour les théologiens de la libération.
- Wolfhart Pannenberg (1928-2014) : théologien allemand, professeur de théologie systématique héritier de Hegel et Karl Barth. Tentant de rassembler la tradition luthérienne et l'épistémologie contemporaine et rompant avec les christologies dites « d'en haut », il montre la pertinence de l'historique pour le théologique et, faisant de la Résurrection le centre de la christologie, il renouvelle la compréhension de la révélation et ouvre la voie aux christologies narratives.
- Albert Schweitzer (1875 - 1965) : médecin, pasteur, théologien philosophe et musicien alsacien. Dans son *Histoire des recherches sur la vie de Jésus* (1906), il met à jour l'axe eschatologique de la prédication et de l'action du Christ et en recontextualise les interprétations.
- Ernst Troeltsch (1865 - 1923) : philosophe, théologien et sociologue allemand proche des analyses et des positions de Max Weber.
- Johannes Weiss (1863 – 1914) : théologien et bibliste allemand. Il apporte une contribution majeure à l'exégèse historico-critique en ouvrant la voie à la Formgeschichte et montre la place centrale de l'eschatologie dans la prédication de Jésus.

Juifs

- Martin Buber (1878 – 1965) : philosophe et écrivain hassidique.
- Charles Mopsik (1956 – 2003) : traducteur, historien et chercheur spécialiste de la kabbale.
- Stéphane Mosès (1931 – 2007) : philosophe spécialiste de philosophie et de littérature allemande, introduit en France la lecture de Franz Rosenzweig.
- Franz Rosenzweig (1886 – 1929) : philosophe, opposé à l'assimilation des juifs allemands comme au sionisme, pour un retour au judaïsme centré sur l'étude et non sur la religion comme pratique ou sentiment.
- Gershom Scholem (1897 – 1982) : historien et philosophe spécialiste de la kabbale et de la mystique juives.

Revue *Concilium*, n° 1, 1965 : éditorial et sommaire

Éditorial

Une nouvelle revue internationale de théologie.

Pourquoi? A qui s'adresse-t-elle ?

par K. Rahner, s. j. et E. Schillebeeckx, o. p.

Il existe une foule de revues de théologie. Elles jouissent du prestige de l'ancienneté et de la renommée ou sont d'âge plus récent, elles sont pleines de vie, et d'un niveau élevé; elles visent à la science pure ou se proposent d'être des guides pour l'action. Pour peu cependant que les éditeurs de cette nouvelle revue réussissent à réaliser leur dessein, il y a place pour elle, car elle répond à un besoin, voire à une nécessité, tant il est vrai qu'elle n'entend en supplanter aucune, n'en rejeter aucune à l'arrière-plan.

Qui sont donc les rédacteurs de cette revue ? Des hommes de science au sens propre du mot. Et ils s'adressent à ceux qui dans l'Église sont les [6] hommes d'action, ces hommes dont les décisions et les actes façonnent sous tant d'aspects la vie de l'Église, et qui, instruits par l'exemple du Concile lui-même, savent qu'à l'heure actuelle, aussi bien les options concrètes que l'annonce de l'Évangile ont quelque chose à apprendre de la science théologique proprement dite (étant entendu, bien sûr, que l'inverse est également vrai!). Ces ouvriers de l'Église savent en effet que leurs décisions pratiques ne peuvent plus vivre purement et simplement de la théologie qu'on leur a enseignée, il y a quelques lustres déjà, au temps de leur formation.

Or voici que se dessine une théologie qui est en mesure, elle, de fournir à de tels hommes un autre savoir que celui qu'ils pouvaient trouver dans les manuels de jadis. Il n'est pas possible d'esquisser ici, même rapidement, les traits caractéristiques d'une telle théologie. Disons — c'est d'ailleurs notoire — qu'elle prend son inspiration dans l'Écriture et dans l'Histoire du Salut, et qu'elle a le courage, avec autant de modestie que de hardiesse, de s'attaquer à des problèmes posés par la « condition humaine » actuelle, et de partir de notre propre situation pour chercher le chemin d'une meilleure intelligence de la Parole de Dieu sur l'homme et sur le monde actuels. Voilà bien une perspective théologique nécessaire à quiconque fait figure, dans l'Église et dans le monde, d'un homme d'action éclairé par la foi.

La revue que nous inaugurons veut fournir aux hommes de cette sorte (et nous n'excluons pas les laïcs investis d'une responsabilité d'Église) une information très à jour sur les problèmes nouveaux et sur les réponses nouvelles qu'on y apporte, dans toutes les disciplines théologiques et à l'échelle du monde, par le moyen d'une collaboration internationale; et cela de façon objective, équilibrée, avec le souci de choisir et de souligner de façon mûrement réfléchie ce qui est vraiment important pour une telle catégorie de lecteurs.

Procurer ainsi une information d'ensemble, sans discrimination, sur l'activité théologique à travers le monde (sans garder le silence sur les « questions-frontières »), en faisant appel à une sélection internationale de spécialistes de la théologie, et, pour les questions-frontières, à des représentants des sciences profanes, tel est donc le but de cette revue. C'est dire qu'elle se veut « catholique » dans tous les sens du mot.

En conséquence, chaque numéro sera consacré alternativement à l'une ou l'autre discipline : dogme, théologie, morale, exégèse, [7] théologie pastorale, droit ecclésiastique, théologie de la spiritualité, histoire de l'Église, liturgie, questions œcuméniques, problèmes-frontières afférents aux diverses disciplines théologiques. Chaque numéro comportera un « Bulletin » de vingt pages, qui constituera le noyau central de chacun des dix cahiers paraissant chaque année; ce bulletin aura pour but, en fonction des besoins des hommes engagés dans l'action; de faire le point sur l'état des études (livres, articles...) parues au cours de l'année écoulée et relevant de la discipline théologique dont traite le numéro en question; de résumer le contenu de telles études; de dégager, à l'usage de l'homme doté d'une culture théologique et attiré par les problèmes actuels de toute l'Église, ce qui, dans le contenu ou les orientations de tels écrits, intéresse l'activité pratique des hommes d'Église. Le contenu de ce Bulletin sera développé et approfondi par des articles proprement dits, des articles inédits et d'ampleur diverse, assez courts cependant pour pouvoir faire l'objet d'une vraie lecture.

On le voit, aussi bien par ce Bulletin, qui se veut un résumé précis, que par ses articles originaux, notre revue n'aura rien d'un « Digest théologique ». D'autre part, le souci de faire le tour de toutes les disciplines théologiques sans accorder de privilège à aucune; le caractère international de l'équipe des collaborateurs, dont la composition ne sera pas laissée au hasard; la présence de la théologie du monde catholique tout entier; la nette orientation de la science théologique elle-même vers la vie de l'Église, sans qu'elle s'abaisse toutefois à un niveau élémentaire... tout cela suffit à distinguer notre revue des revues théologiques actuellement existantes. Disons

d'ailleurs que le « Bulletin » sera une voie d'accès vers elles, si bien qu'elles ne perdront rien de leur importance du fait de la nouvelle revue.

Si l'on considère la tâche illimitée qui s'offre à l'Église dans tous les pays, on peut dire que chacun est dans un état de « sous-développement théologique ». Notre revue sera ainsi un lien de rencontre permettant à la théologie de chaque pays de contribuer au développement de celle des autres. Il existe trop de revues pour que l'homme d'action puisse parvenir à les assimiler. N'en faut-il pas dès lors une nouvelle qui achemine vers elles et qui rende compte de leur contenu ? On verra s'exprimer en elle la responsabilité que porte la théologie catholique vis-à-vis de la vie réelle de l'Église. Par le large éventail des disciplines représentées, par le choix des sujets traités, par la composition de l'équipe des collaborateurs, par l'équilibre de l'information, cette revue entend être catholique, moderne au bon sens du mot, et profitable au développement de la vie concrète de l'Église.

[8] Chacune des dix disciplines susdites aura deux « directeurs » et une équipe internationale de collaborateurs permanents (ouverte d'ailleurs à une représentation encore plus large et aussi équilibrée que possible), d'hommes choisis parmi les spécialistes de la théologie des divers pays.

•

Pourquoi le nom de « Concilium » donné à cette revue ? Celle-ci ne prétend nullement à un caractère officiel. Au contraire, le choix d'un tel nom signifie son désir de s'inspirer de ce que l'autorité pastorale de l'Église, qui s'est exprimée de façon si marquante pendant le Concile, a donné aux fidèles en fait de directives. En conséquence, la revue entend s'appuyer de façon particulière sur l'oeuvre de Vatican II et en prolonger les travaux. Une autre raison nous a guidés dans le choix du nom (*Concilium; con-calium, con-calare*) : la rencontre et la collaboration habituelles de théologiens, au plan de la discussion — et c'est là un vrai service rendu par des fidèles à d'autres fidèles et à l'épiscopat mondial — constituent le seul moyen de faire mûrir les fruits du travail apostolique inauguré par Vatican II. Enfin, le nom de « Concilium » est un hommage de gratitude envers l'initiative de Jean XXIII, poursuivie de façon si heureuse par Paul VI : jusque dans son titre même, cette revue rappelle constamment la nécessité d'un dialogue qui ne doit jamais cesser.

« Concilium » n'entend pas être une espèce de réservoir dans lequel viendraient confluer tumultueusement les divers courants d'opinions. Il a choisi une orientation parfaitement claire, celle qu'a adoptée délibérément Vatican II. Ceci dit, chaque théologien demeure libre de collaborer activement à cette revue : celle-ci ne cherche à s'arroger aucun monopole. Un seul critère, mais il ne souffre pas de discussion : le sérieux du travail théologique scientifique au service de la Révélation divine.

•

Le premier numéro de la revue est consacré à la théologie dogmatique. L'objectif que s'assigne cette discipline est identique à celui qu'on a exposé plus haut touchant l'ensemble de la revue. Peut-être est-ce surtout dans le domaine de la réflexion dogmatique qu'apparaît avec le plus d'évidence la nécessité d'une analyse de l'expérience humaine existentielle actuelle à la lumière de la Révélation. Sans doute, partout où l'on se trouve devant l'existence humaine, celle-ci est touchée par l'action [9] du Dieu vivant et sauveur, elle est de sa part l'objet d'un appel; on peut dire que l'expérience humaine existentielle est vraiment un « locus theologicus », un lieu fondamental pour une conviction religieuse qui veut s'enraciner dans la vie. Il n'en est pas moins vrai que la seule existence humaine qui ait valeur authentique de Révélation divine; et à laquelle nous donnent accès, sous la conduite du Magistère de l'Église, l'Écriture et la Tradition, c'est Jésus Christ, cette existence qui a surgi au sein du peuple de l'ancienne Alliance et qui a été toute nourrie de la spiritualité de la Bible. On ne saurait donc parler de lieu théologique authentique à propos de l'expérience humaine existentielle en tant que telle; celle-ci n'a de valeur et de légitimité que dans la mesure où elle se réfère à la norme absolue *norma non normanda* qu'est l'existence humaine du Christ, du Fils de Dieu, telle qu'elle nous est attestée à travers l'enseignement des Apôtres consigné par écrit.

A une époque où le monde a perdu son sens numineux et révèle pleinement à l'expérience sa qualité de « monde », avec son poids de signification terrestre; à une époque où l'on a en outre le sentiment très vif que l'homme est son propre artisan *faber sui ipsius*, s'efforçant de donner au monde en quête de signification un sens humain — contemplatif, technique et poétique —, la théologie dogmatique est amenée à se concentrer avec plus d'intensité sur sa tâche spécifique; scruter le mystère de la présence absolue et gratuite de Dieu, et les implications que revêt un tel mystère pour notre vie d'hommes et de membres de la famille humaine dans le monde actuel. Car, en se donnant absolument à nous en partage par Jésus-Christ et dans son Esprit, Dieu a réalisé pour nous une telle proximité, il nous y a livré accès dans la foi, la charité et l'espérance, il lui a donné un visage et un corps dans le mystère de l'Église.

Les numéros de la revue consacrés au dogme n'ont d'autre but que de réfléchir, à partir d'une telle problématique et en vue de répondre à l'appel de l'expérience humaine existentielle de notre temps, sur la réalité

vivante de Dieu, qui, en se révélant lui-même, a également révélé l'homme à lui-même. L'Histoire du Salut, pénétrée par la lumière de la parole de Dieu, est ainsi le chantier même de la théologie dogmatique : l'esprit religieux de l'ensemble de l'humanité, l'Ancien et le Nouveau Testament, la vie de l'Église du Christ (avec son unité et ses déchirures), le monde profane... tout cela est comme le « lieu théologique » dans le cadre duquel s'organise la réflexion théologique en vue d'exprimer le sens de cette proximité divine; faute d'avoir saisi cela, il est impossible de mener à l'heure actuelle une vie chrétienne personnelle, impossible d'assumer chrétiennement dans l'Église et dans le monde la responsabilité [10] qu'exige de nous l'heure providentielle (*kairos*²) de l'Histoire du Salut que nous vivons actuellement.

Il va de soi qu'une telle entreprise serait vouée à l'échec sans une collaboration vraiment catholique, c'est-à-dire universelle, de tous les chrétiens soucieux de penser, sous la conduite du charisme officiel de la hiérarchie ecclésiastique.

Mais ce charisme officiel s'exerce sur le matériau constitué pas la communauté vivante de l'Église, et un tel matériau n'apparaît bien pour ce qu'il est que grâce au travail de la théologie : travail d'exploration dans le domaine de la théologie positive, travail de réflexion dogmatique, tout cela au service d'une annonce du message chrétien qui convienne à notre temps. C'est ainsi que la théologie dogmatique se situe dans l'Église et est ordonnée à l'Église. Elle est, pour ceux qui sont revêtus du charisme du ministère officiel, un organe vital au service de l'Église enseignante; et pourtant c'est aux détenteurs de la fonction officielle qu'il revient de la juger et d'apprécier ses mérites. C'est dans cet esprit de diaconie à l'égard de l'ensemble de la communauté ecclésiale, sous la conduite de l'Esprit qui anime le ministère de la Hiérarchie et au sein de la communauté ecclésiale qui est elle aussi dirigée par l'Esprit agissant dans la conscience de chaque chrétien, que ces numéros de « Concilium » consacrés au dogme entendent assumer leur rôle spécifique, un rôle tout à fait dans la ligne de la tâche de service assignée à cette revue par ses promoteurs.

1. En français dans le texte.

2. Ce terme, emprunté à la philosophie grecque, désigne dans le langage néo-testamentaire le temps du salut (Mc 1, 15), la plénitude du temps (Ga. 4, 4), l'offre suprême de la grâce divine en Jésus-Christ (Lc 19, 44 et 2 Co 6, 2) (D'après le *Petit vocabulaire théologique* de K. Rahner et de H. Vergrimler (Herder). (N.D.T.)

Sommaire *Concilium* 1/ Dogme

Éditorial

- Karl Rahner et Edward Schillebeeckx
Une nouvelle revue internationale de théologie. Pourquoi? A qui s'adresse-t-elle? 5–10

Études:

- Yves Congar
L'Église comme peuple de Dieu. 15–32

- Josef Ratzinger
Les implications pastorales de la doctrine de la collégialité des évêques. 33–55

- Edward Schillebeeckx
L'Église et l'Humanité. 57–78

- Michael Novak
Diversité des structures – Liberté dans le cadre des structures. 79–88

Bulletin:

- Rudolf Schnakenburg – Jacques Dupont
L'Église, Peuple de Dieu. 91–100

- Bonifac Willems
La nécessité de l'Église pour le Salut. 101–114

Documentation CONCILIUM (DO-C)

- Roger Aubert
Les congrès eucharistiques de Léon XIII à Paul VI. 117–124

- Raf van Kets
L'Église et les cultures. 125–132

Chronique de l'Église vivante

- Introduction* 135–137

Revue *Communio*, n° 1, 1975 : éditorial

Un programme : *Communio*

DU haut de quelle tour de guet notre nouvelle revue veut-elle scruter l'immense cohue que provoque aujourd'hui l'affrontement des diverses visions du monde et lancer quelques signaux de reconnaissance ? La communauté qui se réclame du nom de Jésus-Christ a dû, au cours de sa longue histoire, repenser sans cesse sa situation entre Dieu et le monde. Son être même lui interdit de s'enfermer dans chacun des mots d'ordre qu'elle fait siens, mais qu'elle doit comprendre dans une dynamique toujours ouverte. Pendant les premiers siècles. Cette dynamique était tendue jusqu'à la contradiction : les chrétiens se reconnaissaient comme le petit groupe formant, face au monde extérieur hostile et ténébreux, une communauté (*koinônia*, *communio*) d'amour réciproque, fondée et nourrie par l'amour de Dieu manifesté et donné en Jésus-Christ. Malgré cela, cette communauté savait dorénavant qu'elle était « catholique » (déjà chez Ignace d'Antioche, aux Smyrniotes 8, 2), c'est-à-dire universelle, et donc normative pour le monde entier. A-t-on jamais vu tension plus forte ! Elle ne pouvait être assumée que dans une conscience « naïve » de foi. Le souffle de l'Esprit Saint pousse alors la barque toujours plus loin (cf. les Actes). Malgré les persécutions, la doctrine se répand d'une manière extraordinaire, finalement l'empereur lui-même se convertit. Depuis lors, la communauté fondée par le Christ, et le monde, en viennent à se recouvrir, même si la totale pénétration du monde par le levain chrétien reste une tâche toujours proposée, jamais accomplie. Au moyen âge, la tension diminue, parce que l'aire de l'Empire et celle de l'Église sont arrivées à coïncider, formant ensemble la chrétienté. Esprit et structure sont informés l'un par l'autre, et la tension nécessaire entre les deux donne assez l'occasion de tenter des réformes toujours nouvelles pour que le problème bien plus important des relations entre l'Empire chrétien et le monde païen qui s'agite à ses frontières menace de disparaître de la conscience. D'où les gauchissements bien connus qui apparaissent quand on va vers les Temps Modernes. D'abord la funeste association entre l'impérialisme et la mission ; puis un certain accent mis par la Contre-Réforme sur la structure hiérarchique et institutionnelle de la communauté chrétienne, à une époque où l'unité médiévale de l'Empire et de l'Église est définitivement brisée. Mais les communautés protestantes, reprenant à leur compte en le durcissant encore le dualisme du christianisme primitif entre l'Église et le Monde, et le transformant en une séparation statique entre élus (prédestinés) et réprouvés (cf. aussi le dualisme de la loi qui tue et de l'esprit qui vivifie), ne feront pas mieux, comme le montre leur pratique de la mission. Le vêtement, cousu trop serré, craquait. La conscience d'être « catholique », c'est-à-dire « universel », poussait sans cesse les meilleurs esprits à tenter le dialogue avec tout ce qui semblait séparé d'eux, pour surmonter la contradiction entre la « catholicité » et le « catholicisme » comme dénomination particulière (« romaine »). Avec le siècle des lumières et l'idéalisme, l'idée protestante et janséniste de la double prédestination fut dépassée. Les protestants eurent alors le souci inverse de justifier l'existence de communautés constituées, mais à partir d'une conception abstraite et générale du royaume de Dieu.

Ce n'est pas en tirant le fait chrétien d'un côté ou de l'autre qu'on le fera sortir aujourd'hui de sa tension constitutive. S'il ne peut plus prétendre être universel (catholique), il tombe, lui et toutes ses prétentions, fondées sur des textes bibliques ou élevées par une hiérarchie ecclésiastique, au fumier des déchets religieux. Mais si le fait chrétien veut prétendre à l'universalité, il doit être quelque chose de particulier et de bien défini, d'unique face à la pensée de chacun. Pas simplement un phénomène singulier parmi d'autres, mais le singulier par excellence, qui pour cela même peut être universel. Cette fois, nous arrivons à un stade de la réflexion qui n'esquive plus la tension initiale, mais doit la surmonter sans l'atténuer. Nous prenons conscience de ce stade en le nommant : *communio*.

Il faut ici un mot ancien, qui tient une place centrale dans le Nouveau Testament, dans la large ouverture et dans la force unifiante de sa signification : une communauté formée par l'Esprit de Dieu dans le Christ, qui vécut et ressuscita des morts pour tous les hommes. Dans les différentes formules du Credo, l'expression *sanctorum communio*, communion des saints, même si elle n'est jamais très accentuée ni bien prise en conscience, suit toujours la formule « Je crois l'Église catholique ». Le temps est venu d'en mettre en lumière les implications, car nous trouvons en **elle** la clef pour expliquer le monde actuel et l'heure de l'Église d'aujourd'hui. Pris dans toute la largeur de ses sens, le mot est un programme, que cette revue se propose de développer. Esquissons-le en quelques lignes.

1. Le Principe

COMMUNIO signifie communauté, au sens concret et précis : être rassemblés dans les mêmes murailles, mais aussi pour une tâche commune, semblés dans les mêmes murailles, mais aussi pour une tâche commune, qui peut être en même temps réciprocité dans la complaisance, la grâce, le don. Ceux qui se trouvent en *communio* ne passent pas de leur propre initiative dans le cercle fermé d'une communauté aux dimensions fixes. Bien au contraire, ils s'y trouvent déjà insérés et sont par avance renvoyés les uns aux autres, pas seulement pour exister tant bien que mal dans un même espace, mais pour mener à bien une tâche commune. Le fait de vivre en communauté nous invite à travailler en commun, — sans exclure le libre choix par chacun de ses modes d'action. Le fait d'être « physiquement » ensemble pose en même temps un problème qui n'a de solution que morale, spirituelle, libre. La simple coexistence acquiert ainsi sa forme humaine : la communauté. Sinon, « les autres, c'est l'enfer ».

Cependant, le fait de former une communauté, la liberté d'en construire une, de la mener à bonne fin et si possible à la perfection, ne se réalise que si l'on se met en chemin de manière consciente et réfléchie vers un but commun : on se rassemble, on prend contact, on engage un dialogue. A ce stade très libre de concertation, il peut y avoir et il y aura dans la discussion des mouvements contradictoires : les avis se confrontent et par là-même s'affrontent et finissent par s'exclure. La phase de la discussion est la phase « critique ». Mot lourd de conséquences : *krisis* veut dire séparation (donc lutte et choix), mais aussi décision, tournure prise par les événements, et, pour arriver à une décision, recherche, enquête, procès, et finalement jugement. Tout cela est nécessaire à la découverte de la vérité. Déjà chez l'individu, la vérité doit « distinguer pour unir »; à plus forte raison dans la communauté, où plusieurs libertés et différents points de vue doivent se frayer un passage vers une décision commune et juste.

A présent, tout va dépendre de la solidité du fondement premier, sur lequel reposent tous les processus secondaires de rassemblement et de critique. Demandons simplement : que faut-il supposer pour qu'une communication naisse entre des individus libres et raisonnables ? Suffit-il de vivre côte à côte dans la commune prison de la planète ? C'est le résultat de notre provenance génétique les uns des autres, laquelle remet en question l'image de l'individu comme « atome » indépendant. Faut-il en outre une « communion » dans la raison et la liberté commune, dans un milieu appelé, faute de mieux, la « nature » humaine ? Mais qu'est-ce que cette nature ?

On sait que les Grecs ont pensé à une telle communion quand la nature commune ne fut plus vécue et conçue comme simple idée, mais comme réalité physique. Tel fut le cas chez les Stoïciens. Ceci présupposerait que cette réalité raisonnable qui nous englobe tous soit conçue comme une chose divine, comme le Logos qui s'individualise en chacun et auquel l'individu peut se référer en le reconnaissant comme norme absolue. Un tel principe pourrait imprégner l'ensemble des esprits humains, les ouvrir les uns aux autres et leur permettre de communier dans la vérité théorique et pratique. Le commun et le particulier sont tous deux originels et spirituels. La liberté et la raison personnelles ne trouvent leurs racines ni dans un inconscient collectif, car les individus ne pourraient pas alors communier dans leurs différences essentielles, ni dans une « nature » qui leur donnerait simplement les possibilités et le matériau nécessaires pour décider de leur destin personnel, à l'intérieur duquel chacun resterait solitaire. Ce qui est grandiose dans l'idée antique de la communion entre tous les hommes, c'est que l'on peut participer à la fois concrètement et en commun à ce qui est spécifiquement humain, au logos comme raison « libre ». Cela n'est possible que si les individus participent à un principe divin « librement » raisonnable, toujours présent par avance, dont la « liberté » (comme supériorité sur les contraintes) se trouve en accord avec la « liberté » humaine (comme possibilité de suivre la loi du logos ou de la Nature totale).

Mais une telle conception du monde, qui ne distingue pas entre Dieu et l'homme, est aujourd'hui, après la Bible, irrémédiablement dépassée. Une raison absolue, dans laquelle communient tous les hommes, n'est encore pensable que de deux façons : ou bien, dans le christianisme, comme raison divine transcendante au monde et qui, dans une liberté véritable, nous permettrait de participer à elle par grâce (et c'est par égard à cette transcendance seulement qu'on pourrait l'appeler divine). Ou bien alors comme le but utopique d'une évolution du monde qui, s'élevant à partir de la matière, pousse les individus à se surpasser « vers l'avant », vers la réciprocité d'une communion sans limites dans la raison et la liberté totales. On pourrait, on devrait tout planifier dans cette direction, au besoin en supprimant par la violence révolutionnaire toute réalité privée qui freine. Cet idéal, apparemment si proche, presque à portée de la main, il faut le saisir par tous les moyens et le faire entrer de force dans le réel.

Pour les chrétiens, au contraire, la communion que Dieu établit dans l'humanité par le Christ est fondée de deux manières :

1) En Dieu même, qui ne pourrait offrir une communion personnelle avec lui et entre les hommes s'il n'était pas déjà en lui-même communauté insondable : complaisance des personnes l'une dans l'autre, échange réciproque,

qui suppose le respect de la liberté de l'autre par charité. Partout où la Trinité en Dieu (qui seule peut Le faire apparaître comme Amour absolu concret) n'est plus prise en vue, l'idée d'une communauté humaine parfaite ne peut arriver à son plein essor.

2) D'autre part en l'humanité elle-même : si l'homme n'était pas créé à l'image de Dieu et pour Lui, il n'éprouverait pas en lui cette passion qui le pousse à rechercher une communion toujours plus parfaite entre les hommes, telle qu'il peut la projeter dans le cadre des relations terrestres. Contact, dialogue, communauté des biens, ne sont évidemment que des moyens de l'approcher. La chose même reste finalement transcendante, inimaginable.

Il ne reste plus que cette alternative : ou bien la communion chrétienne dans le principe réel du logos divin qui nous a été donné en Jésus-Christ, comme terme et cime des promesses anciennes, comme possibilité d'une communion totale. Ou bien le communisme évolutif qui, inspiré du pathos juif de l'espoir vers l'avant, tend à la communion totale comme résultat parfait d'un monde et d'une humanité se réalisant eux-mêmes. On le voit : ce n'est que dans le premier cas que la communion est un principe réellement donné et présent. Dans le deuxième, le communisme reste, malgré tous les efforts pour y parvenir, un idéal, et les moyens pour arracher sa venue ne correspondent pas à la spontanéité requise par l'« humanisme positif ». Les Actes des apôtres décrivent le communisme spontané des premiers chrétiens : « la multitude des croyants n'avait qu'un cœur et qu'une âme. Nul ne disait sien ce qui lui appartenait, mais tout était (considéré comme) commun » (4, 32). Ce verset trouva un écho profond dans la théologie des Pères et jusque dans la scolastique. Les fondations successives d'ordres religieux sont toujours comme une actualisation de la communion réelle et réaliste vécue par les premiers chrétiens. Mais ce verset exprime essentiellement un état d'esprit. Car s'il s'agit bien de propriété personnelle qui n'est considérée ni utilisée par personne comme privée, il se peut que saint Luc, afin de mettre en évidence la présence agissante de l'Esprit Saint, décrive en l'idéalisant cet état d'esprit comme sur le point d'être réalisé. Il ne manque cependant pas d'ajouter une restriction, avec l'histoire d'Ananie et de Saphire (5, 11). L'histoire de l'Église montre avec fracas le gouffre béant qui sépare le principe réel de communion, accordé par avance aux chrétiens — le Corps et le Sang du Christ, donnés par Dieu comme la grâce de la véritable communauté avec Lui et comme principe d'une vie communautaire totale avec autrui dans un seul Esprit Saint, — et la pénible incapacité des chrétiens à vivre en conformité avec ce « Corps » et cet « Esprit ». C'est dans cet abîme que l'entreprise du communisme trouve son lieu théologique, bien que les moyens avec lesquels il tente de réaliser la communion ne puissent jamais correspondre avec ce lieu d'origine. Pourquoi ? Parce que la communion fondée d'avance par Dieu repose sur son abaissement gracieux, son humilité, son dénuement, sur l'effusion amoureuse de toute la substance de Jésus-Christ, tandis que la communion qu'il faut construire de main d'homme ne pourra jamais s'imposer (si elle le peut) sans recours à la contrainte. L'intention du communisme a sa place dans la mission universelle du christianisme, mais ses moyens lui sont opposés, parce qu'ils supposent l'irréalité actuelle du principe de cette communion. Bonhoeffer, en des antithèses tranchées rappelant Luther, a décrit le caractère inconciliable de ces deux projets de communauté, en utilisant les catégories pauliniennes de « pneumatique » (l'Esprit Saint amour donné comme arrhes dans le Christ) et de « psychique » (c'est-à-dire « ce qui vient des instincts, des forces et des dispositions naturelles de l'âme humaine ») : « Dans la communauté spirituelle vit le lumineux amour du service d'autrui, l'agapè. Dans la communauté psychique couve l'amour sombre d'un instinct tout à la fois pieux et impie, celui de l'érôs. Là se trouve l'humble soumission au frère; ici la soumission à la fois humble et orgueilleuse du frère à son propre désir. Là, toute puissance, tout honneur et tout pouvoir sont remis à l'Esprit Saint; ici, les zones de pouvoir et d'influence de caractère personnel sont recherchées et cultivées.. Là règne un amolli, naïf, des frères, pré-psychologique, pré-méthodique ; ici règnent l'analyse et la construction psychologiques. Là le service humble et innocent d'autrui; ici la manipulation calculatrice et scrutatrice de l'autre » (1). Nous pouvons ajouter, en catholiques, que sans retirer la moindre force à l'opposition de ces deux états d'esprit, on peut assumer maint élément « méthodique » et « psychologique » dans le service de la communion chrétienne. Mais face à l'utilisation nécessaire des moyens humains, un nouveau problème se pose.

Chrétiens, nous ne pouvons pas chercher à créer cette communion : Dieu nous l'a déjà donnée par avance en Jésus-Christ et par l'Esprit Saint « répandu dans nos cœurs ». Toute volonté d'union suppose une unité pré-établie, ne provenant pas de nous-mêmes ni de l'union naturelle des hommes entre eux, mais de Dieu qui nous a établis ses enfants et ses co-héritiers dans son Fils. Nous ne pouvons manipuler l'unité qui nous est donnée. Elle provient de Dieu, se réalise en lui, et nous ne disposons pas de Dieu. Que nous-mêmes restions toujours à Sa disposition, au centre même du don de la communion divine, nous l'expérimentons toujours à nouveau dans Son jugement (*krisis*). Quel homme est ouvert à l'amour de Dieu et par là au véritable amour du prochain ? Peut-être le soupçonnons-nous jusqu'à un certain point, mais ensuite les critères nous échappent. Dieu seul jugera en dernier. Et c'est parce que nous ne devons pas juger, mais laisser le jugement à Dieu qu'il est tant question de jugement dans le Nouveau Testament. Dieu, qui nous fait don de sa propre communauté et de la communion entre nous (1 Jean 1, 3-6), s'entend à distinguer (*krinein*) qui est prêt à recevoir son don et qui ne l'est pas. Mieux vaudrait éviter

quelque temps le mot « critique » au lieu de l'adjoindre à tant de substantifs. Il n'appartient qu'à Dieu. Et lorsqu'Il demande à des hommes de distinguer avec lui, qu'ils se souviennent que c'est Lui, Dieu, qui est prêt par avance à offrir communion et qu'Il nous la donne réellement. S'Il se réserve le jugement, il ne donne par là aucun aperçu sur les limites (ou l'absence de limites) de sa grâce; nous ne pouvons pas savoir s'il existe des hommes qui se trouvent à tout jamais hors de sa communion. « Qui es-tu pour juger le serviteur d'autrui ? Qu'il reste debout ou qu'il tombe, cela ne concerne que son maître. D'ailleurs il restera debout, car le Seigneur a la force de le soutenir » (Romains 14, 4).

Avec une innocence difficile à excuser, la théologie de l'Eglise a trop longtemps joué au jugement dernier avec ses théories sur la prédestination au salut ou à la damnation; elle n'a pas pensé assez à fond le fait que le Dieu qui se réserve ce jugement est le même qui en Jésus-Christ est descendu dans le délaissement de tous les égoïstes, de tous ceux qui veulent s'approprier l'Esprit, de tous ceux qui perdent toute relation avec Lui, dans le gouffre de toute solitude anti-divine et antihumaine. C'est pourquoi personne n'a plus le droit de mettre sur le même plan l'exercice d'une nécessaire critique et la communion donnée par Dieu. Dans tout contact avec autrui, même manqué et interrompu, chacun doit présupposer l'existence d'une communion englobant tout événement, antécédente, concomitante, et finalement eschatologique. L'exclusion hors de la communauté visible de l'Église (l'« excommunication ») doit toujours être considérée comme une mesure pédagogique et provisoire servant à aider le coupable (cf. 1 Corinthiens 5, 5; 2 Corinthiens 2, 6). Et même si nous ne « savons » pas si finalement tous les hommes seront reconduits par la grâce divine à la communion définitive entre Dieu et l'homme, nous avons cependant en tant que chrétiens le droit et le devoir de l'espérer, d'une espérance toute « divine », voulue et donnée par Dieu. Le principe qui fonde et soutient notre pensée pour tous les hommes jusqu'au dernier, notre dialogue avec le plus proche comme avec celui qui l'est moins, est une Parole de communion fondée par Dieu, non seulement promise de loin, non seulement offerte, mais réellement donnée entière à l'humanité entière. C'est dans cette Parole que nous parlons et gardons le silence, que nous nous tournons vers les autres ou nous détournons d'eux, que nous tombons d'accord ou restons en désaccord.

Concluons cette première série de réflexions en constatant que le terme de l'alternative, qui consiste à vouloir créer une communion par nos seules forces, ne pourra jamais aboutir. Lorsque se fut envolé le rêve antique selon lequel le meilleur de chaque individu comme celui de la communauté est divin, il devint impossible de proposer une médiation où tous les hommes puissent communier tout en gardant leurs libertés, et qui, réelle, n'entrerait pas en concurrence avec elles ou, seulement idéale, serait trop faible pour les unir. Il est clair ainsi qu'un inconscient collectif n'est pas la médiation propre à assurer la moindre communauté de destin de personnes libres; pas davantage un monde hégélien de l'esprit, qui n'inclut en lui les individus qu'au prix de l'abandon en lui de ce qui en fait des fins en soi. A ce prix, les individus peuvent communier entre eux dans les religions orientales aussi : mais l'identité détruit la conscience. D'autre part, ce n'est pas assez cher payé, si cette communion n'est qu'objet d'espérance eschatologique, et non insertion dans notre temps. Car alors, toutes les générations qui cheminaient vers elle sont laissées pour compte, ne servant que de matériau. Elles sont exclues de la grande fête de la communauté.

2. Portée de l'entreprise

La communion universelle (catholique) n'est pas une communion parmi tant d'autres. Elle est la communauté donnée par Dieu, accordée en toute liberté et d'une portée sans limites. Soyons très clairs sur ce point : sa portée dépend du réalisme des présupposés, c'est-à-dire :

1) de la réalité (certes insondable) du fait que l'essence de Dieu est vie trinitaire, communion absolue, et que Dieu a créé l'homme à son image et l'a appelé à participer à sa nature (2 Pierre 1, 3).

2) du fait que Dieu s'est donné à tous en assumant toute la nature humaine en Jésus-Christ, pour sauver tous les hommes comme il l'avait prévu (1 Timothée 2,4), pour prendre sur lui ce qui avait été perdu (1 Corinthiens 5, 20), se réconcilier le monde entier dans le Christ (2 Corinthiens 5, 18 sq.), abattre dans le crucifié les cloisons qui nous séparaient (Ephésiens 2, 12 sq.). En lui, le ressuscité, il a voulu briser les frontières de la vanité, de la mort et de la solitude absolue des morts, afin de les accueillir tous dans une vie définitive, éternelle (1 Corinthiens 15, 22).

3) du fait qu'au cours de la Cène, Jésus-Christ nous a partagé son corps et a fondé ainsi la communion, non pas magique, mais sacramentelle et objective, de ceux qui participaient au repas, communion par laquelle nous participons à la nature divine de Jésus-Christ et les uns aux autres (1 Corinthiens 10, 16 sq.). En lui nous pouvons faire pour les autres quelque chose qui dépasse nos possibilités humaines, dans la mesure où nous avons part à la

souffrance du Christ qui a lui-même souffert pour son Eglise et en elle pour tous les hommes (Colossiens 1, 24), dans une destinée commune avec notre Seigneur. C'est avec lui que nous vivons, souffrons, sommes crucifiés, mourons, sommes ensevelis, que la vie nous est rendue, que nous sommes glorifiés, que nous héritons du Royaume et que nous régnerons. Communauté de destin proposée d'avance à tous les hommes et qui seule justifie la différence entre Eglise et Monde.

4) De cet espace sacramentel et objectif doit finalement naître, sans solution de continuité, la communion dans l'Esprit Saint. Fondée par avance en Dieu, la communauté ne supprime pas la liberté humaine. Au contraire, elle l'admet d'avance en elle. (C'est là la place de la mariologie, et c'est elle qui en dernière analyse repoussera tout soupçon de magie). L'esprit communautaire qui nous est donné n'est ni un « esprit objectif » (Hegel) seul, ni un esprit promis pour la fin des temps, mais l'Esprit absolu pénétrant nos esprits libres (Romains 5, 5; 8, 8 sq.; 15, 26 sq.; Galates 4, 6 sq.), dont les aspirations deviennent en nous aussi infinies qu'en Dieu. « Tout est à vous » dans la mesure où vous appartenez au Christ, qui, lui, est dans le Père (1 Corinthiens 3, 21). C'est l'Esprit qui, pour achever l'oeuvre du Christ, unit nos esprits « en un seul corps », en les imprégnant tout entiers de lui-même (1 Corinthiens 12, 13). Il n'agit plus de l'extérieur, mais de l'intérieur, du centre de la liberté humaine (1 Corinthiens 2, 10-16; 7, 40; Romains 8, 26 sq.). Cette prétention catholique à l'universalité est sans analogue dans l'histoire des religions parce qu'elle ne supprime aucun élément humain au profit d'un autre, et prend en égale considération l'humain et le supra-humain; elle permet toutes les audaces, mais ses exigences sont les plus intransigeantes qui soient.

Dans le Christ est posé le fondement de la paix rétablie entre Ciel et Terre, entre le point de vue du Créateur et celui du monde créé. Celui-ci peut bien vivre en soi-même et proclamer abstraitement sa séparation d'avec le Ciel, une absence ou une mort de Dieu. Les puissances et dominations qui le mènent peuvent bien se vivre et se sentir comme agressivité, volonté de puissance, etc., et même hostiles à un Dieu de l'amour seul, des valeurs nobles mais impuissantes (Max Scheler). Une telle opposition peut bien se donner l'allure d'une réalité, voire la posséder dans son domaine (cf. l'Apocalypse !). Elle n'en est pas moins dépassée là où, avant toute lutte dans le monde, le mur entre le Dieu du ciel et l'homme terrestre a été abattu (Éphésiens 2, 14 sq.). En s'abandonnant dans le Christ à la domination des ténèbres et de toutes les puissances destructrices. Dieu créa l'Eucharistie — chair déchirée, sang versé —, la communion entre ce qui semblait s'exclure définitivement. Dans l'Évangile de Jean, c'est juste à Judas que la bouchée est présentée. Dans l'esprit de communion, le chrétien est convaincu que « ni mort ni vie, ni anges ni principautés, ni présent ni avenir, ni hauteur ni profondeur, ni aucune autre créature ne pourra nous séparer de l'Amour de Dieu manifesté dans le Christ notre Seigneur » (Romains 8, 38). Il est permis de transposer ici les représentations liées à l'image ancienne du monde dans celles du monde moderne: les lois techniques et évolutives, les concentrations de pouvoir et les planifications, les superstructures idéologiques et les sapes de la psychologie des profondeurs, l'arme atomique, la cybernétique, les manipulations des gènes, tout est contenu par avance dans la communion, dans la paix établie, « qui surpasse tout ce qui est pensable » (Philippiens 4, 7).

Venons-en maintenant aux grandes oppositions qui semblent irréductibles à l'intérieur du monde, à moins qu'on n'en minimise superficiellement la portée (ce qui se retourne toujours contre ceux qui le font). Ne parlons pas de la tension entre capitalisme et communisme, où tant de ressorts sont déjà détendus, mais bien de l'opposition entre Juifs et Païens, qui a commandé de façon inavouée mais centrale l'histoire du monde jusqu'à maintenant et la commande plus que jamais (2). Il s'agit bien ici du oui ou du non suprêmes : les chrétiens disent que la réconciliation fondamentale nous est donnée et qu'il s'agit de se l'assimiler et de la vivre; elle n'est pas encore là, disent les Juifs, et il faut tendre de toutes ses forces vers elle, comme vers « ce qui vient ». Ce oui ou non passe comme un glaive tranchant à travers tous les évangiles. Il y est vaincu, non pas dans les dialogues, mais dans l'Agneau muet crucifié pour son peuple, et pas seulement pour lui, mais « afin de rassembler dans l'unité tous les enfants de Dieu dispersés (dans le monde) » (Jean 11, 52). Pierre, qui l'a renié, remet au Seigneur le pouvoir de juger et se solidarise avec les Juifs : « Je sais, frères, que vous avez agi par ignorance, tout comme vos chefs » (Actes 3, 17), c'est pourquoi il laisse sa chance à l'espérance immémoriale, éternelle, des Juifs en l'avenir : c'est en commun avec vous, les Juifs, que nous, Chrétiens, attendons l'arrivée (le retour) du Messie (Actes 3, 20-26). Paul lui-même, malgré la conversion de la « loi » à l'« Évangile », du travail de l'homme à l'action comme don, reste un pharisien issu de pharisiens et est mis en jugement « pour notre espérance, la résurrection des morts » (Actes 23, 6); il sait ce que signifie l'élection d'Israël, et que Synagogue et Église doivent réciproquement se céder la place (Romains 11).

Le dialogue peut aider à supporter et à diminuer les tensions entre chrétiens, mais seule la communion y mettra un terme. Il faut citer en premier lieu la tension entre Églises orientale et occidentale, entre lesquelles existe une *communio in sacris*, communauté des sacrements, signe d'une entente fondamentale. Cette communion est-

elle vraiment présente à l'esprit de la théologie occidentale, de type catholique ou protestant, dans les discussions et les projets ? Celle-ci ne s'éloigne-t-elle pas plutôt à une vitesse accélérée de la vénérable Église des origines – sauf chez quelques-uns comme Louis Bouyer ou M.-J. Le Guillou – dans sa manière de comprendre la tradition, la liturgie ou le ministère ecclésial, comme si cette Église primitive était dans le dialogue des nations quantité négligeable, et ce certainement au préjudice de ses contempteurs étourdis ? Ne dialoguons-nous pas même de préférence (peut-être pour des raisons politiques) avec l'Orthodoxie, et ne négligeons-nous pas du coup, comme si elles n'existaient pas, les Églises uniates, alors que les hommes d'Église occidentaux portent la responsabilité de la teinte que Rome leur imposa (dans la mesure où elle est encore réelle) ? Entre chrétiens aussi il y a des génocides.

Le dialogue avec les Protestants et les Anglicans ne peut être engagé positivement qu'à l'intérieur de la communion avec le Christ, avec la certitude cependant que nous n'en disposons pas nous-mêmes, mais devons nous laisser saisir par elle. Celui qui le comprendra de la manière la plus profonde, réaliste, exigeante, aura le plus de chances d'avoir raison dans les conversations, saura le mieux dépasser les arguments superficiels et les points de vue partiels pour s'élever à une vision plus universelle. Ce n'est pas en bricolant des unions entre Églises que nous nous rencontrerons à cette profondeur, mais en reconnaissant les exigences de la communion, donnée par avance dans le don que Dieu nous fait de lui-même.

Le passage aux non-chrétiens et aux adversaires du Christ s'opère graduellement, car le monde est pénétré des effets du christianisme. Encore faut-il s'assurer que les ennemis du Christ ne combattent pas des caricatures qui ne révèlent plus rien de la vérité du fait chrétien, la masquent entièrement peut-être; ne cherchent-ils pas parfois à récupérer à leur manière des préoccupations essentielles, qui incombaient aux chrétiens et que ceux-ci ont négligées ? A la limite extrême, se trouvent ceux qui restent volontairement à l'extérieur, les « apostats », contre lesquels l'Église primitive nous a si souvent et si expressément mis en garde. Elle le fait provisoirement, car même le cœur du négateur le plus endurci peut fondre, le solitaire commence à sentir le froid de la mort et à chercher en secret le secours d'une main. Que quelqu'un refuse la communion ne signifie pas qu'il puisse lui échapper en dernière instance. S'il abandonne, il n'est pas pour autant abandonné. Le chrétien, lui, pour qui la communion est le signe de ralliement, s'en remet à son Seigneur qui ne nous abandonne pas.

Il faut aussi rester en communion avec tous ceux qui connaissent Dieu, ou le divin, ou l'absolu, et tous ceux qui pensent ne pouvoir admettre ni l'un ni l'autre. Là encore, les frontières restent floues. Pensons au bouddhisme. Deux choses sont exigées du chrétien : qu'il parle avec les adeptes d'autres religions du fait de son propre engagement, et non par mode ou par sentiment de supériorité missionnaire. Il doit entrer en contact avec les Musulmans, auxquels le lient de nombreux faits bibliques, ainsi qu'avec les formes indiennes et extrême-orientales de théologie négative, où aboutissent tous les projets religieux non-chrétiens; qu'il les aborde avec le même respect et la même compréhension que jadis les Pères de l'Église. Il devra ensuite entrer non seulement en dialogue, mais aussi en communion avec les marxistes. Parce que la communion est déjà là, toujours présente dans le Christ, il devra tenter, dans Sa charité, un dialogue honnête, qui sache distinguer le vrai du faux et aider son partenaire à aller plus loin, sans tour de passe-passe, ni haine ou préjugé. C'est peut-être lui, le chrétien, qu'on abandonnera, lui à qui son Seigneur, qui n'abandonne jamais, n'a pas permis d'abandonner.

Cela signifie encore une fois que la réalité de la communion comme telle n'est à la merci ni de l'homme, ni du chrétien, ni même de l'Église. Elle est un horizon vers lequel se dirige toute expérience chrétienne de Dieu et du prochain, mais elle ne se laisse pas mesurer d'après cette expérience. Il est important de le souligner aujourd'hui, où la communauté chrétienne n'est plus, pour beaucoup, qu'un squelette d'institutions, et où le petit groupe, dans lequel s'éprouve la communauté, devient pour eux de plus en plus le critère unique de la vie ecclésiale. L'Église comme Église catholique, c'est-à-dire universelle, est pour eux comme un toit séparé de leur maison, planant bien au-dessus des étages qu'ils habitent. Dans l'expérience de communion de ces groupes se trouve certainement un grand espoir de régénération par la base, mais tout autant le danger d'une décomposition en sectes charismatiques. Tout l'effort de Paul en dialogue avec les Corinthiens visait à soustraire la communion ecclésiale à l'emprise de l'« expérience » purement charismatique, et à la faire sortir d'elle-même par le moyen de la fonction apostolique pour l'orienter vers la Catholicité. Cette fonction est, bien sûr, un « service », non une « domination », mais un service avec « pleins pouvoirs » pour abattre toutes les forteresses que les charismatiques élèveraient contre la communion universelle et les amener à « obéir au Christ » (2 Corinthiens 10, 5). Celui qui nivelle la fonction ecclésiale au niveau charismatique (démocratique) perd ainsi ce qui élève au-dessus d'elle-même, inexorablement et de façon cruciale, toute charge particulière : au niveau de la *Catholica*, dont l'unité ne réside pas dans l'expérience (*gnôsis*), mais dans l'amour qui renonce à soi-même (agapè). La première finit par détruire, tandis que l'autre construit (1 Corinthiens 8, 1).

L'*agapè* est d'abord don reçu d'en haut. C'est seulement ensuite qu'elle peut approximativement être imitée par nous. C'est pourquoi la communion « horizontale » entre les hommes ne pourra jamais donner la mesure de celle, verticale, qui est fondée sur Dieu. Sinon nous retomberions dans l'idée d'une Église s'engendrant soi-même dans une interprétation pharisaïque de la loi, ou dans la vieille hérésie donatiste (plus dangereuse aujourd'hui que jamais) selon laquelle chaque chrétien ne peut donner que ce qu'il réalise existentiellement.

La communion est l'horizon ultime que nous ne pouvons rejoindre ni par notre expérience ni par nos exploits; il reste le don éternellement gratuit. C'est pourquoi la prière n'est jamais dépassée et ne s'identifie jamais à l'action : « priez sans cesse »; explicitement (comme tous les hommes de la Bible, et Jésus aussi) et implicitement dans vos échanges avec les autres, mais aussi dans votre « chambre ». La parole est le privilège de l'homme, parce qu'il est l'image de Dieu qui, dans son essence, est Verbe. Sans la communication libre et consciente dans le Verbe, la communion resterait une entreprise magico-cosmique. Nous devons toujours demander de réaliser ce qui existe à partir de Dieu, le remercier pour tout ce qui nous est donné, et toujours adorer en rendant grâce la réalité de cette communion.

3. L'exigence.

Celui qui connaît l'ampleur de la communion est plus sollicité que tout autre. Il n'a pas besoin d'être un brillant penseur qui (par exemple grâce à la dialectique hégélienne) peut adopter chaque point de vue et en le distinguant lui assigner sa place légitime : l'homme qui comprend tout. Mais il doit être celui qui ne cède pas dans une situation que, comme penseur ou même comme homme, il ne comprend plus ou presque plus, lorsque l'horizon ultime où tout est commun ne lui est plus accessible. Ce n'est pas le savoir absolu, mais l'amour absolu qui englobe les adversaires. En lui se trouvent réconciliés malgré tout ceux qui ne se comprennent pas, qui peut-être même ne peuvent plus se souffrir. Dans le corps du crucifié, Dieu a « mis à mort l'inimitié » (Éphésiens 2, 16), si bien qu'il n'y a plus à strictement parler, dans un sens chrétien, d'amour des ennemis : l'ennemi prétendu ne sait pas que dans la sphère définitive et seule vraie, son inimitié est dépassée. Certes, un bouddhiste ou un stoïcien pourrait contresigner cette phrase. L'attitude du cœur diffère pourtant. Bouddhistes et stoïciens s'entraînent à pénétrer dans la sphère sans souffrance et sans haine. Les contradictions qui les assaillent ne les atteignent pas, ils communient avec l'ennemi dans un Absolu supra-personnel. Le chrétien en revanche doit ouvrir son cœur et se laisser atteindre, provoquer, blesser jusqu'au plus profond de lui-même. Dans le Christ, Dieu est parvenu jusqu'au pécheur le plus solitaire, pour communier avec lui dans la dérélition divine. La communauté chrétienne est fondée sur l'eucharistie, qui suppose la descente aux enfers, dans mon enfer et dans celui de l'autre. On n'a pas le droit de s'en évader vers une union abstraite. Il faut plutôt le courage d'avancer vers cette forteresse bien armée qu'est l'autre et d'y entrer – non sans le parachute de l'Esprit – jusqu'en son plein milieu, avec la certitude qu'en dernière instance elle est déjà conquise et s'est déjà rendue. Cela peut provoquer l'autre à la résistance la plus âpre : il faut la supporter, ce qui n'est possible que dans la parfaite humilité que donne la foi en l'acte divin de charité, acte qui précède le nôtre et exclut tout triomphalisme, même celui de la charité. Je n'aurai jamais le temps de triompher. car je dois me solidariser avec la situation de l'autre, tout renfermé sur soi, pour lui prouver ainsi que même dans le plus solitaire il y a communauté, que même vers celui qui s'est détourné complètement, quelqu'un peut se tourner. La communion est fondée le Samedi Saint, après le cri de l'abandon, avant que le tombeau n'ait été forcé : dans le mutisme absolu, au-delà de tout dialogue, dans le silence de l'existence avec le Seul. « Seul avec le Seul », avait dit Plotin; ce mot s'approfondit – verticalement et horizontalement – dans ce fondement ultime d'où surgit tout ce qui est chrétien.

Nous ne dirons pas qu'il faudrait, en chaque discussion, évoquer explicitement ce fondement dernier. Ce serait fort indiscret. Mais il doit toujours être présupposé comme une réalité, parce que c'est en lui que la communauté existe effectivement. Sans quoi tout dialogue reste stérile. On cause, on fait un bout de route ensemble; puis, quand cela devient difficile et provisoirement désespéré, on se sépare et chacun va son chemin. Seulement, il n'existe pas de double vérité, même dans l'ère du pluralisme. Chrétienement parlant, il n'en est qu'une seule, qui ne s'est pas manifestée dans la puissance, mais dans l'impuissance de la solidarité avec le dernier des hommes. Tous les arguments introduits dans le dialogue, et qui peuvent être convaincants, convergent en dernière instance vers ce point. Toute la froide théorie de Marx plonge ses racines dernières dans un cœur déchiré par la misère des plus pauvres. C'est par ce cœur que le chrétien doit se laisser provoquer; et le dialogue peut ensuite clarifier ce qu'il faut aujourd'hui prévoir et entreprendre.

Entreprendre ce qui dans le monde concret est possible n'est pas ruiner les structures, dans l'espoir utopique d'un lendemain tout autre sur cette terre. A cet irréalisme s'oppose la vérité plus grande d'une communion déjà réellement présente. Toujours, dans chaque dialogue, c'est la vérité plus grande qui a raison, et toujours les

partenaires doivent se référer à elle. La catholicité, c'est d'admettre cette vérité plus grande, de se laisser mettre en question par elle. Et cette exigence exorbitante est la condition grâce à laquelle nous allons à la rencontre de la communion réelle, et devenons participants de celle qui nous possède déjà. Savons-nous d'ailleurs qui est le plus pauvre ? Les riches ne sont-ils pas plus pauvres que le chameau qui ne peut passer par le chas de l'aiguille ? Que le don de discernement et tout l'art dialectique de penser et de dire se manifestent dans la rivalité des visions du monde ! Augustin n'a pas eu peur devant la philosophie grecque la plus prétentieuse, ni Thomas devant la spéculation raffinée des arabes, ni Nicolas de Cuse, Leibniz, Kepler ou Teilhard devant les essais cosmologiques des Temps Modernes. Avec plus ou moins de bonheur, ils indiquent la direction, ils n'esquivent pas l'effort redemandé chaque jour. Mais à quel point, justement parce qu'ils étaient grands, ils connaissaient la communion, et combien elle les dépasse ! Car nous sommes tous embarqués dans le même navire.

Voilà ce que nous tenterons avec *Communio*. Pas question de parler sans dévoiler toutes ses batteries, en se reposant sur la possession d'un capital de « vérités de foi ». On a déjà dit que la vérité, à laquelle nous croyons, nous dépouille. Comme des agneaux parmi les loups. Il ne s'agit pas de fanfaronnade, mais du courage chrétien de s'exposer. Des hommes entrent en communion quand ils n'ont ni pudeur ni honte à s'exposer les uns devant les autres. C'est alors que cesse d'être un paradoxe vide la phrase : « quand je suis faible, c'est alors que je suis fort » (2 Corinthiens 12, 10).

Hans Urs von BALTHASAR

Hans Urs von Balthasar, né à Lucerne en 1905; prêtre en 1936; membre associé de l'Institut de France; membre de la Commission théologique internationale; sa dernière bibliographie (Johannes Verlag, Einsiedeln, 1975) compte 58 pages; voir dans ce numéro la chronique du P. de Lubac.

(1) *Gemeinschaft*, p. 22 sq.

(2) Cf. ma brochure *Dans l'engagement de Dieu* (Apostolat des Éditions, Paris 1973).

(Traduit de l'allemand par Françoise et Rémi Brague; texte revu et corrigé par l'auteur. Cet article a figuré en tête du premier numéro de chaque édition de *COMMUNIO*).

Illustrations



Figure 1. Capture d'écran, *Christus*, Giulio Antamoro, 1916



Figure 2. *L'Annonciation*, Fra Angelico, vers 1437, couvent San Marco, Florence



Figure 3. Rosso Fiorentino, *Descente de Croix*, 1521, Volterra



Figure 4. Capture d'écran. *La ricotta*, Pier Paolo Pasolini, 1963



Figure 5. Pontormo, *Déposition*, 1527, Santa Felicità, Chapelle Capponi, Florence



Figure 6. Capture d'écran. *La ricotta*



Figure 7. Domenico GHIRLANDAIO, *la visitation*, 1486-90, fresque de la chapelle Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florence. A gauche : détail.



Figure 8. Capture d'écran, *La ricotta*, la visite des producteurs.

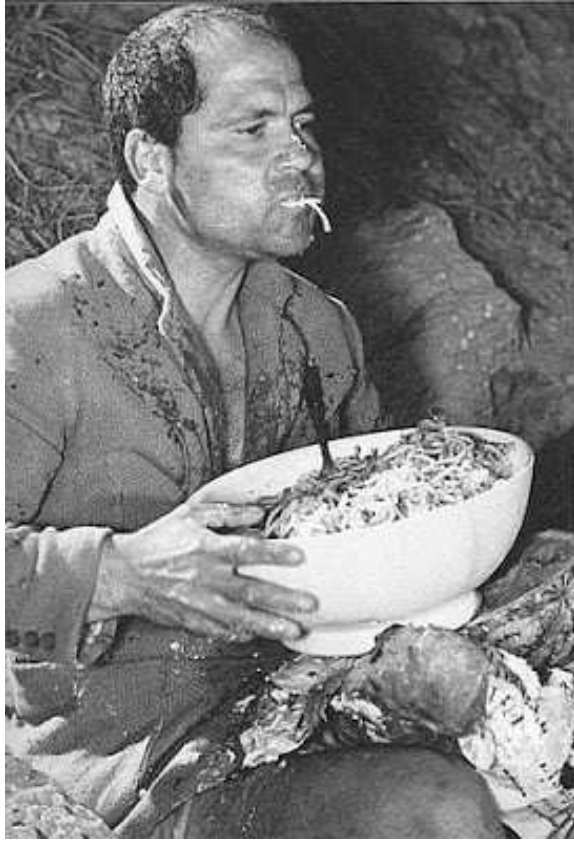


Figure 10. *La ricotta*



Figure 9. Luca Giordano, *le mangeur de pâtes*, 1660



Figure 11. Capture d'écran. *La ricotta*



Figure 12. Capture d'écran. *Barrabas*, Richard Fleischer, 1962, la crucifixion.



Figure 13. Capture d'écran. *Barrabas*, Richard Fleischer, 1962, la descente de croix.



Figure 14. Capture d'écran. Laura Betti, *La Ricotta*.



Figure 15. Capture d'écran. Silvana Mangano observant l'éclipse pendant le tournage de *Barabbas*.



Figure 16. Capture d'écran. Edmonda Aldini dans *La ricotta*, Pier Paolo Pasolini, 1963

Edmonda Aldini (née en 1934 à Reggio Emilia) se fit connaître très précocement par ses performances théâtrales dans des rôles d'une très grande difficulté (Suora Costanza dans *i Dialoghi dei Carmelitane*, 1953). Elle mena ensuite une très riche carrière théâtrale et interpréta, notamment aux côtés de Vittorio Gassman, des rôles exceptionnellement variés. Elle fut également chanteuse, et se tourne à présent vers la poésie. Dans les années 1960, elle s'illustra sur le petit écran notamment dans le très populaire *jeu des héros de télévision* (1963), grand succès auprès de la critique comme du public, dans lequel elle endossait tous les rôles féminins, depuis la reine Atossa dans *les Perses* d'Eschyle jusqu'à Marie dans les *Pleurs de la Vierge* de Jacopone da Todi. Dans *La ricotta*, c'est une lecture de ces mêmes lamentations qui provoque les rires des figurants lors de la reconstitution de la *Déposition* de Rosso Fiorentino, Edmonda Aldini apparaissant dans celle de Pontormo.