

Nouveaux Cahiers du socialisme



Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des *oubliés du pouvoir* au *fascisme à chemise blanche*

Julie Paquette

Number 15, Winter 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80880ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquette, J. (2016). Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des *oubliés du pouvoir* au *fascisme à chemise blanche*. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 108–119.

Tous droits réservés © Collectif d'analyse politique, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des oubliés du pouvoir au fascisme à chemise blanche

JULIE PAQUETTE

*Je suis comme un chat brûlé vif
Écrasé par le pneu d'un camion
Pendur par des gamins à un figuier
Mais avec encore au moins six de ses sept vies...
La mort n'est pas de ne pouvoir communiquer
Mais de ne pouvoir être compris.*
Pier Paolo Pasolini, 1975

Cecilia Mangini, née en 1927 dans la région des Pouilles en Italie, est la première femme à faire du documentaire dans ce pays¹. Femme rebelle qui se définit aujourd'hui comme anarchiste – « c'est-à-dire pour la liberté mais contre le pouvoir » – elle pratique un « cinéma de résistance, qui refuse le conformisme et la résignation² ». Avant d'exercer ce métier, elle était photographe, métier rarement pratiqué par une femme à l'époque. Portant fièrement le pantalon, elle fut même, selon ses mots, la première femme (qui n'était pas prostituée) à fumer la cigarette dans les rues de Florence³. Son premier court-métrage documentaire intitulé *Ignoti alla città (Étranger dans la ville, 1958)* est librement inspiré du roman de Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita (Les ragazzi, 1956)*.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975)⁴ est cinéaste, poète, dramaturge, journaliste, marxiste hérétique, catholique athée et homosexuel qui dénonce le fascisme de la société de consommation; il sera assassiné en 1975. On le connaît surtout

1 Madame Cecilia Mangini était de passage au Québec en mai 2014. Un cycle autour de son travail a eu lieu à la Cinémathèque québécoise. Elle était aussi l'invitée d'honneur de la conférence de clôture du cycle *Pasolini citoyen : l'engagement dans le réel* que j'organisais à l'Université de Montréal. Plusieurs des extraits de cet article sont tirés d'enregistrements effectués lors de son passage alors que d'autres extraits viennent d'une entrevue réalisée par Anne-Violaine Houcke, à Créteil, le 28 mars 2011.

2 Anne-Violaine Houcke, *L'invention de l'antique dans le cinéma italien moderne: la poétique des ruines chez Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini*, thèse de doctorat, Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2012, p. 567.

3 *Ibid.*, p. 592.

4 Pasolini aussi a déjà mis les pieds à Montréal, une fois en 1966, puis en 1968 où il reçoit le prix de l'Office catholique international du cinéma (OCIC) pour *Théorème*. Un texte de Pasolini intitulé « Que faire du "bon sauvage" ? » a été repris en une du premier numéro du magazine transculturel *ViceVersa*, à l'été 1983.

pour le dernier film qu'il a réalisé, une adaptation d'un roman du marquis de Sade : *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975)⁵. En 1958, Pasolini n'est pas encore cinéaste – son premier film, *Accattone* (mendiant en italien), ne sera porté à l'écran qu'en 1961. Ami de Bertolucci, Pasolini baigne cependant déjà dans l'univers du cinéma. Son roman *Ragazzi di vita*, écrit dans la langue vernaculaire du romanesco, met en scène le quotidien des jeunes garçons nés dans les banlieues (*borgate*) de Rome, ce « non-lieu » où sont entassés les parias, les exclus, ceux que la destruction fasciste de Rome a repoussés aux limites de la ville, ceux que l'on nomme les sous-prolétaires (*lumpenproletariat*). Ils sont les oubliés du pouvoir. Ce roman de Pasolini, selon les mots de Mangini, a été comme une sorte de

[...] coup de foudre dans la culture italienne. Pourquoi ? Pour la simple raison qu'il a donné à ces gars et leurs parents et à tous les gens qui avaient été déracinés par le fascisme et déportés dans les *borgate*, il leur avait donné une citoyenneté. [...] Et ça a été quelque chose comme une révélation, quelque chose de foudroyant⁶.

C'est autour de ces *ragazzi* que se scellera leur première rencontre, puisque Mangini demandera à Pasolini d'écrire le commentaire de son premier documentaire. Laissons-la ici nous raconter :

J'ai tourné mon premier court métrage [*Ignoti alla città*]. Bien sûr, il y avait un problème : à qui demander le commentaire ? Il n'y avait qu'un nom : Pasolini. Comment le rejoindre ? Tout à coup, j'ai eu une idée ! Pourquoi ne pas le chercher dans l'annuaire téléphonique. Eh bien, il était là ! Je lui dis, je fais ce court-métrage, je voudrais que vous écriviez le commentaire. J'étais complètement ignorée [inconnue] pour lui, j'étais personne. Vraiment, personne ne me connaissait. Il a tout de suite dit : « Oui, oui, je viens ». Il est venu. Il a voulu voir le court-métrage. Et... à la fin, il était très silencieux. À la fin, il a dit : « Est-ce que je peux le revoir ? » Il a pris un bloc-notes, il a pris des notes. Et j'ai compris qu'il a écrit là ce commentaire. Simplement ! Il a demandé de le voir une seconde fois. À la fin, il a dit : « Oui je le ferai en deux ou trois jours ». Il est venu personnellement me porter ce qu'il avait créé. J'ai compris, pas simplement avec cette première rencontre, mais surtout avec les rencontres successives que j'ai eues avec lui, qu'il était une personne très simple, très humble. Il avait un besoin d'être accepté, d'être aimé, d'être bien voulu, d'être compris. Il était d'une simplicité absolue⁷.

5 Voir Julie Paquette, « Pier Paolo Pasolini : marxiste hérétique et critique d'un nouveau fascisme. Une analyse poético-poétique de *Salò* », dans Gilles Labelle, Éric Martin et Stéphane Vibert (dir.), *Les racines de la liberté, réflexions à partir de l'anarchisme tory*, Montréal, Nota Bene, 2014, p. 175-207.

6 Enregistrement audio d'une conférence donnée dans le cadre du colloque de clôture du cycle *Pasolini citoyen : l'engagement dans le réel*, Université de Montréal, 9 mai 2014.

7 Enregistrement vidéo d'une conférence donnée dans le cadre de la rétrospective Cecilia Mangini à la Cinémathèque québécoise, à Montréal, le 7 mai 2014.

Ce que Pasolini a écrit là, en quelques jours, est une véritable poésie, dont quelques extraits seront repris dans le recueil *La religione del mio tempo* (*La religion de mon temps*). Ces jeunes oubliés d'un monde pré-prolétaire, on les retrouve aussi dans la poésie *Les pleurs de l'excavatrice* :

[...] *Ce bourg nu, dans le vent
n'était plus romain, ni méridional,
ni ouvrier, c'était la vie
dans sa lumière la plus réelle :
vie, et lumière de la vie, emplie
d'un chaos non encore prolétaire*⁸

Le premier documentaire de Mangini sera victime de censure, on dira qu'il incite à commettre des crimes, puisqu'on y voit de jeunes enfants déambuler dans les rues, fumer quelques cigarettes et jouer de mauvais tours à un marchand de journaux. La censure est encore chose courante en Italie à l'époque, les vieux oripeaux du fascisme planent toujours sur ce pays en pleine mutation. La manière dont Mangini raconte le moment où elle s'est rendue au Ministère afin de défendre son documentaire est le témoignage de cette persistance :

Je suis entrée dans sa chambre [bureau], j'ai été paralysée : grande table, grand bureaucrate, il y avait tout ce qu'on peut imaginer pour quelqu'un qui a la force de faire et de disposer. Et à ses épaules, il y avait d'un mur à l'autre, un tableau d'un peintre fasciste [...], le tableau était : *Les avions fascistes bombardent les Avicennes*, c'est-à-dire la terrible guerre coloniale, qui est une honte pour mon pays. [...], je ne pouvais plus bouger⁹.

Ignoti alla città ne sera pas leur seule collaboration. Pasolini écrira aussi le commentaire des deux documentaires suivants réalisés par Mangini : *Stendali suono ancora* (*Stendali, elles sonnent encore*, 1959) et *La canta delle marrane* (*Le chant des marais*, 1961). Il y a de commun entre ces trois documentaires la volonté de porter à l'écran un monde qui est appelé à disparaître : que ce soit la figure du sous-prolétaire des *borgate* que l'on retrouve pour une seconde fois dans *La canta della marrane* – figure éminemment poétique et révolutionnaire pour Pasolini qui la préfère à celle de l'ouvrier (en ce sens, il se distancie là-dessus de Marx qui détestait le *lumpenproletariat*) – ou encore les rituels ancestraux de lamentations lors de cérémonies funéraires dans les Pouilles. Ici, l'art et le politique se rencontrent dans la volonté, dans la potentialité, qu'offre le média cinéma, de donner à voir ce qui se trouve sous nos yeux mais qui semble appelé à disparaître; ce que l'on a déjà oublié et dont il ne reste que des survivances. La captation sur pellicule donne ainsi une seconde naissance. Elle porte à la vue ce

8 Pier Paolo Pasolini, « Les pleurs de l'excavatrice », dans *Les cendres de Gramsci*, 1956.

9 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

qui est rendu invisible par le quotidien en marche. La captation du rituel, que l'on retrouve dans *Stendali* est inspiré du travail de l'ethnologue italien Ernesto De Martino qu'affectionnaient tant Mangini que Pasolini. Lorsque l'on regarde ce documentaire, on ressent toute la charge poétique insufflée tant par la réalisation de Mangini (et de son mari Lino Del Fra) que par le commentaire de Pasolini. D'une part, « la reconstitution du rituel [est] influencée par le cinéma soviétique : jeux de plongées et de contre-plongées, expressivité des gros plans frontaux et du noir et du blanc, rapports dynamiques du montage¹⁰ », chose peu commune pour les films dits « ethnographiques » de l'époque; d'autre part, pour le commentaire, Pasolini composera une magnifique poésie à partir d'un collage de chants de lamentations en langue griko auquel il adjoindra l'histoire de sa propre mère, pleurant la mort du plus jeune de ses deux fils, Guido¹¹. La charge émotive de ce film qu'induit la réitération du chant est exceptionnelle. Certains récuseront le caractère ethnographique du film¹², la forme trop poétique, dira-t-on, mais aussi son caractère factice (le mort n'en est pas un, les femmes chantent pour la caméra) viendrait nuire à la scientificité du documentaire. Pourtant l'ethnologue De Martino, qui visionnera le film plus après, accordera néanmoins sa confiance à Del Fra pour la réalisation d'autres films de ce type. Peut-être y a-t-il là, justement, dans la reconstruction poétique, dans la liberté du mouvement, quelque chose qui rend encore plus vivantes ces survivances d'un passé appelé à disparaître ?

En agissant ainsi, Mangini et Pasolini font entrer dans le champ de la caméra ce qui est hors champ, ce qui est rejeté par l'idéologie officielle, par le nouveau pouvoir, par la société industrielle en marche¹³. Ce geste, Pasolini le rapprochera plus tard de celui du peintre le Caravage qui, en « archéologue du réel », mettait au jour les « traces peu à peu effacées par la patine des représentations dominantes »¹⁴. On retrouve aussi cette démarche dans les deux premiers films de Pasolini : *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962) qui mettent en scène des

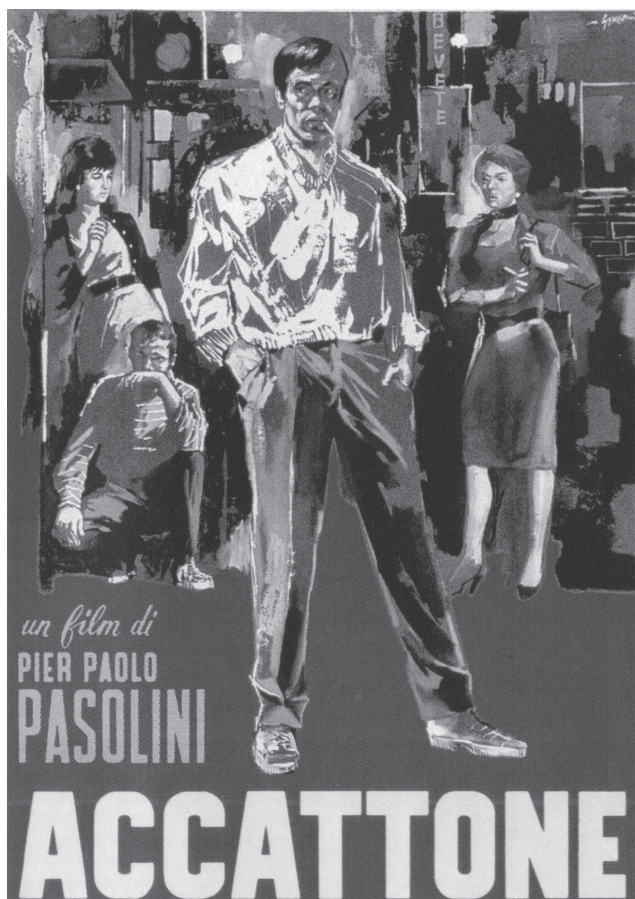
10 Anne-Violaine Houcke, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », *Trafic*, n° 89, printemps 2014, p. 57.

11 Pasolini raconte ainsi la mort de son frère (on entend dans ce témoignage, toute la charge de culpabilité que s'inflige Pasolini à ce sujet) : « Mon frère – de trois ans plus jeune que moi, et en âge, à son tour, de faire le service [militaire] – partit sur la montagne prendre les armes en tant que partisan [antifasciste] : je l'accompagnai à la gare [...]. À son départ, il était communiste; puis, sur mon conseil (d'avoir vécu trois années de plus en régime fasciste devait bien m'avoir appris quelque chose), il passa au Parti d'action [Parti antifasciste et socialiste] [...]. [D]es communistes [...] allaient le tuer. Pier Paolo Pasolini, « Au lecteur non averti », *Poésies 1953-1964*, Paris, Gallimard, 1980, p. 295. L'image de sa mère, pleurant la mort de son fils, on la retrouve aussi dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964) alors que Pasolini confie le rôle de Marie à Suzanna, sa mère. La scène où Marie pleure la mort de Jésus est, en ce sens, chargée d'une émotion bien singulière.

12 Houcke, 2014, *op. cit.*, p. 57.

13 Nous reprenons cette image du hors champ dans le champ de la caméra à Anne-Violaine Houcke, 2014, *op. cit.*, p. 62.

14 Anne-Violaine Houcke, « À l'école de la critique », *Magazine littéraire*, n° 551, janvier 2015, p. 70.



proxénètes et des prostituées. Ces deux films, que l'on peut rapprocher d'un néoréalisme italien en transition, donnent au spectateur et à la spectatrice à voir un monde que le pouvoir consumériste – tout comme le marxisme traditionnel, qui mise entièrement sur la figure de l'ouvrier – tend à occulter. « Pasolini, dit Mangini, avait une sorte de disposition à rejoindre cette chose du profond, cette chose qui est cachée aux yeux normaux, mais pas aux yeux des réalistes, aux yeux qui ont la possibilité d'atteindre le réalisme¹⁵ ». Ces survivances que Pasolini met en scène, cette flânerie incompatible avec l'époque industrielle¹⁶, est la nostalgie d'une tradition insurgente. C'est en ce sens que Pasolini écrit que seule la révolution peut sauver la tradition. Il faut « faire du passé table rase »

15 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

16 Sur la flânerie, voir Julie Paquette, « Du lumpenprolétariat à la jeunesse aux cheveux longs : la problématique de l'innocence dans *La séquence de la fleur de papier* (1969) de Pier Paolo Pasolini », *Hors Champ*, avril 2014, <www.horschamp.qc.ca/spip.php?article568>.

pour reprendre la très juste expression de Max Leroy¹⁷ et avoir cette nostalgie « des gens pauvres et vrais, qui se battaient pour renverser ce patron, mais sans vouloir autant prendre sa place »¹⁸!

Une enfance sous le signe du fascisme...

Sur la première photo de passeport de Pasolini, on le voit, enfant, vêtu de l'uniforme fasciste. Mangini aussi a eu une enfance sous le signe du fascisme, mais les cinq années qui les séparent joueront grandement dans leur rapport à cette période. Pasolini résistera, à sa manière, par sa poésie, alors que Mangini sera une fière « fille de la louve »¹⁹. À l'école primaire, elle chantait avec entrain des comptines fascistes. Il y avait là quelque chose de merveilleux pour elle à l'époque : « Nous jurions de défendre le régime fasciste avec, si nécessaire, notre sang. À six ans !²⁰ » Le regard que pose Mangini sur cette époque est sidérant. Elle ajoute, et d'un point de vue féministe cela est même troublant : « Vous comprenez, pour moi, avoir un uniforme fasciste, sortir et marcher le samedi, comme le faisaient les garçons [...] c'était formidable. Avant cela, les jeunes filles restaient à la maison, à faire du crochet et à jouer du piano. Tout à coup, nous étions mises au même niveau, et c'était formidable²¹ ».

Au sortir de la guerre cependant, sa génération a vécu, raconte-t-elle, une immense perte et une « confusion mentale terrible²² ». Mais de ce sentiment en est rapidement surgi un autre, celui de l'urgence d'agir, vécu comme une injonction du dehors. Elle raconte que le désastre de la guerre « a agité une mer de forces créatives qui existaient, probablement, mais nous ne nous en rendions pas compte, et en même temps, nous ne le voulions peut-être pas... Il y a alors eu une explosion de talents. Pasolini... C'était lui le chef de file²³ ».

Quand le fascisme prend un nouveau visage...

Mangini, déjà engagée, réalisera ensuite plusieurs documentaires (qui révèlent une structure formellement dialectique) pour le compte du Parti communiste italien (PCI) dont *Essere Donne* (*Être femme*, 1965), film préféministe qui porte à l'écran la réalité des femmes ouvrières. Pasolini, pour sa part, chassé du PCI, poursuivra son engagement comme intellectuel militant, à l'extérieur des structures de parti. Tous les deux mettront sur pellicule ces années fascistes. Mangini, accompagnée des réalisateurs Lino Del Fra et Lino Micciché, réalisera

17 Max Leroy, « Pasolini, contre la marchandise », revue *Ballast*, 25 mars 2015, <www.revue-ballast.fr/pasolini-contre-la-marchandise/>.

18 Pier Paolo Pasolini, « Nous sommes tous en danger », dans Hervé Joubert-Laurencin, *Contre la télévision*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2003, p. 98.

19 Organisation de jeunesse mise en place sous le régime fasciste de Mussolini. (NdR)

20 Mangini, cité dans Houcke, 2012, *op. cit.*, p. 569.

21 *Ibid.*, p. 570.

22 *Ibid.*, p. 571.

23 *Ibid.*, p. 576.

All'armi siam fascisti ! (Aux armes nous sommes fascistes !, 1962), film montage fait à partir d'archives sur le fascisme italien. Pasolini dira qu'il s'agit là d'« une des œuvres cinématographiques les plus émouvantes [qu'il n'a] jamais vues²⁴ ».

La ressemblance sur le plan de la forme, de la structure formelle et de la narration entre *All'armi siam fascisti* et le film de Pasolini, *La rabbia*, qu'il réalisera en 1963 est saisissante. Mais ce n'est pas à partir des images du fascisme que Pasolini réalise son montage. Plutôt, il sollicitera des archives contemporaines à travers lesquelles il condamnera avec rage « le colonialisme, le racisme, la société de masse, le conformisme, le culte de l'institution, la violence arrogante de la majorité, [...] la haine pour tout ce qui est différent, pour tout ce qui n'entre pas dans la norme, et qui donc trouble l'ordre bourgeois²⁵ ». Cette fausse tolérance, concédée d'en haut, typique de ce que Pasolini nommera le nouveau fascisme, plonge le monde dans un état d'apathie duquel seul le poète semble à même de

nous extirper. Dans le « traitement » du film *La rabbia*, Pasolini écrit :

Qu'est-il arrivé dans le monde après la guerre et l'après-guerre ? Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme « normal », privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'endormir dans sa normalité, il oublie de se penser, il perd l'habitude de se juger, il ne sait plus se demander qui il est. [Il ajoute] C'est alors qu'il faut créer, de façon artificielle, l'état d'urgence; ce sont les poètes qui s'en chargent. Les poètes, ces éternels enragés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique²⁶.

Ce nouveau fascisme, tel que le condamne Pasolini et qui résulte d'un développement industriel massif, sera d'abord perçu par Mangini comme une opportunité pour l'Italie (notamment l'Italie du Sud) de se sortir d'un état de misère : « L'industrie a pallié la différence abyssale entre le nord et le sud, les

24 Pasolini dans *Vie nuove*, le 30 septembre 1961, cité dans Houcke, 2014, *op. cit.*, p. 61.

25 Pier Paolo Pasolini, *La rage*, Caen, Éditions Nous, 2014. *La rabbia* est une commande de Gastone Ferranti à Pasolini et à l'homme d'extrême droite Giovannino Guareschi de créer un film à partir du même bassin d'images. Quand Pasolini visionnera la version de Guareschi, il se dissociera du projet, affirmant même que « Si Eichmann pouvait sortir de sa tombe et faire un film, il ferait un film de ce genre ».

26 *Ibid.*

enfants avaient des souliers, on mangeait de la viande, on était lettré...²⁷ ». Ce n'est que bien plus tard que l'on retrouvera chez Mangini la même préoccupation pasolinienne envers une nouvelle forme de fascisme, qu'elle nommera en 2013 le fascisme à chemise blanche²⁸. C'est en retournant sur les lieux du tournage où elle avait réalisé *Tommaso* (Thomas, 1965) – qui portait à l'écran le récit d'un jeune homme aspirant à une vie meilleure et où l'usine apparaissait encore comme un moyen permettant d'y parvenir – qu'elle réalise que l'usine pétrochimique de Brindisi a engendré une « lente démolition » du corps social et du corps physique de la ville. Quarante années après *La disparition des lucioles*, métaphore pasolinienne de la destruction de la poésie sous-prolétaire, Mangini semble se rallier au constat sévère émis par Pasolini : « Quand on m'a appris que ces fabriques étaient la cause d'un désastre environnemental, je suis restée bouchée bée, vous savez, on m'avait volé quelque chose, on m'avait privée de quelque chose auquel je croyais profondément²⁹ ».

La question de 1968

Elle est peut-être là, leur dissension première. Ce que Pasolini voyait déjà poindre à l'horizon, dès les années 1960, Mangini refusait de le condamner. La critique pasolinienne de la société de consommation, de l'homologation petite-bourgeoise et du nouveau fascisme le conduira à condamner les jeunes Italiens de 1968 qu'il accuse d'être du côté de la bourgeoisie, alors que les policiers eux, seraient du côté des prolétaires. Il s'agit probablement de l'énoncé pasolinien qui fit le plus scandale et qui fut le moins bien compris. Il va comme suit :

*Quand hier à Valle Giulia vous vous êtes bagarrés
avec les flics,
je sympathisais, moi, avec les flics.
Parce que les flics sont les fils des pauvres.
Ils viennent des banlieues, qu'elles soient paysannes ou urbaines. [...]
À Valle Giulia, hier, nous avons eu ainsi un fragment
de lutte de classe : et vous, les amis (bien que du côté
de la raison) vous étiez les riches,
et eux, les flics (du côté
du tort), étaient les pauvres³⁰.*

L'énoncé a beau s'adresser aux « amis » étudiants, mentionner que ce sont ces derniers qui sont du côté de la raison, alors que les policiers sont du côté

27 Enregistrement vidéo, Cinémathèque québécoise, *op. cit.*

28 Documentaire *In viaggio con Cecilia* (sous la direction de Mariangela Barbanente et Cecilia Mangini), 2013, 51 min.

29 Enregistrement vidéo, Cinémathèque québécoise, *op. cit.*

30 Pier Paolo Pasolini, « Le PCI aux jeunes ! », *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 117-122 (je souligne).

du tort, la réception fit grand fracas dans les milieux militants. Pasolini, dans sa fameuse lettre « Le PCI aux jeunes », avouera s'être fait provocateur pour que la jeunesse ne reconduise pas, dans ses revendications, la quête bourgeoise de la normalité. Ce pourquoi il invoque, quelques jours avant sa mort, devant les jeunes du Parti radical, la nécessité d'« oublier immédiatement les grands succès, et [de] continuer imperturbables, obstinés, éternellement contraires, à prétendre, à vouloir, à vous identifier avec ce qui est autre; à scandaliser; à blasphémer³¹ ». Pour sa part, Mangini se trouvait aux côtés de ces étudiants et de ces étudiantes. Elle signait d'ailleurs, dans ces mêmes années, avec Lino Del Fra, le documentaire *V. et V.* qui portait à l'écran cette nouvelle jeunesse en quête d'émancipation libidinale que Pasolini semblait vilipender (notamment en dénonçant le culte de l'hétéronormisme qu'elle édifiait)³². Elle dira au sujet de Pasolini :

J'aimais ce qu'il faisait, j'aimais ses films, mais à un certain moment je l'ai entendu comme s'il s'éloignait de moi et d'autres comme moi [...]. Vous savez sûrement qu'en 1968, il avait dit que les étudiants étaient les petits bourgeois sans avenir avec des idées très petites et que les vrais héros de ce combat étaient les policiers, les pauvres policiers, les humbles policiers. Je suis restée... comment dire... étonnée... et ce n'est pas seulement de l'étonnement, c'était une douleur, c'était une faute selon moi inconcevable³³.

Malgré tout, elle terminera son énoncé en ajoutant qu'il a été si important pour l'Italie, qu'« on ne peut lui reprocher rien de rien³⁴ ».

Cette lettre aux jeunes du PCI continue de faire du bruit encore aujourd'hui. Au Québec, Richard Martineau l'a même citée pendant la grève étudiante de 2012, affirmant que Pasolini aurait pris le parti des policiers. Mais c'est là faire preuve d'une bien piètre compréhension de la tâche pasolinienne, qui est mue par la provocation et par la volonté de toujours se prémunir contre une récupération par le pouvoir en place. L'art est ce qui permet cela, tel est le rôle du poète pasolinien: toujours tenir la cité en éveil. Pasolini peut ainsi être compris comme le capitaine d'une machine de guerre poétique³⁵ qui tient le social en état d'urgence afin de le préserver de la tentation du conformisme et de la normalité.

31 Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes* (1976), Paris, Seuil, 2000.

32 La position de Pasolini sera nuancée dans l'article. Au même moment, Pasolini appuie le mouvement *Lotta continua* et juste avant sa mort, sa conférence s'adressant à la jeunesse du Parti radical laisse entendre une complicité et un espoir envers cette nouvelle jeunesse qu'il exhorte à ne pas céder au conformisme du nouveau pouvoir, <www.youtube.com/watch?v=zXsri6amiMI>.

33 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

34 Enregistrement audio, Université de Montréal, *op. cit.*

35 L'expression est de Gilles de Van, « Pier Paolo Pasolini : la transgression avec ou sans stratégie », *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne nouvelle, n° 37, 1994, p. 162.

Lorsque Pasolini se savait « instrumentalisé [...] par le pouvoir intégrateur³⁶ », il avait le courage d'abjurer ce qu'il avait créé; ce pour quoi il avait abjuré, juste avant de se lancer dans le projet *Salò*, sa *Trilogie de la vie* (une série de trois films chantant l'hédonisme des corps comme modalité de résistance). Pasolini se savait seul, par la force des choses. Mais cette solitude lui garantissait une certaine objectivité, « fût-elle extravagante et contradictoire³⁷ ». S'il fallait imaginer Pasolini aujourd'hui, il faudrait le voir abjurer cette fameuse lettre au PCI.

Un refus total et incarné : Mangini et Pasolini en contemporains

Dans son dernier film, *In viaggio con Cecilia*, sorti en 2013, Mangini affirmait qu'il n'y avait d'autres options, aujourd'hui, que celle d'exprimer sa dissension, de manière franche et radicale. Pasolini, à la veille de sa mort, affirmait pour sa part :

Le refus a toujours joué un rôle essentiel [dans l'histoire]. Les saints, les ermites mais aussi les intellectuels, les quelques personnes qui ont fait l'histoire sont celles qui ont dit non, et pas les courtisans et les assistants cardinaux. Cependant, pour être efficace le refus ne peut être qu'énorme et non mesquin, total et non partiel, absurde et non rationnel³⁸.

Parlant ainsi, ils laissent tous deux entendre qu'il a sonné le glas de l'intellectuel organique³⁹, penseur d'une contre-hégémonie à la Gramsci. Pour le dire autrement, elle est révolue cette époque où l'intellectuel avait pour fonction la direction organique d'un groupe dans le but de le conduire à une position hégémonique. Ce faisant, même si Pasolini et Mangini reconnaissent l'apport magistral de l'auteur des *Cahiers de prison* à la pensée marxiste italienne, ils se distancient tous deux de ces appels à la cohésion, à l'unité des forces; ils en appellent au contraire, à la création de brèches, à la dissension nette et franche. Mangini se dit « pour la liberté, mais contre le pouvoir », cette manière qu'elle a de se définir désormais comme anarchiste, en rupture profonde avec la Mangini des années 1960 qui faisait des films pour le compte du Parti communiste; ces films avaient la spécificité de montrer les contradictions d'un système, suivi d'un chemin à suivre tout indiqué. Tel n'est plus le souffle de Mangini, tel n'est pas non plus le souffle pasolinien. S'ils utilisent l'art à des fins politiques, ces fins ne

36 Pier Paolo Pasolini, « Abjuration de la *Trilogie de la vie* » (1975), *Lettres luthériennes*, *op. cit.*, p. 81.

37 Pier Paolo Pasolini, « Contre la terreur », article cité dans *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1975, p. 60.

38 Pasolini, « Nous sommes tous en danger », *op. cit.*, p. 92-93.

39 Sur le concept d'intellectuel organique, on pourra se référer à Jean-Marc Piotte, *La pensée politique de Gramsci*, 1970, disponible en ligne à : <http://classiques.uqac.ca/contemporains/piotte_jean_marc/pensee_de_gramsci/pensee_pol_gramsci.pdf>. (NdR)



sont pas partisans. Elles sont certes ancrées dans ce que l'on nomme « la gauche » mais leur objectif n'est pas celui d'esthétiser le mouvement révolutionnaire afin de soulever les masses. Pasolini disait d'ailleurs se méfier de toute forme de « propagande » qu'elle soit révolutionnaire ou non⁴⁰.

Leur articulation de l'art et du politique est celle d'une lutte contre une normalité qui neutralise l'altérité. Leur constat semble le même : la tentation

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, cité dans Alain Pontaut, « "L'Homme est plus grand que l'homme" (Pier Paolo) », *La Presse*, 6 août 1966.

conformiste, menée sous l'égide du capital, est si puissante que la dissension franche demeure la seule alternative qui ne soit pas collaboration. On peut être en désaccord avec cette position, voire même la qualifier de messianique; n'en demeure que la fabrique de l'humain en série, pour ne pas dire de « l'homme unidimensionnel » (qui se cache sous les dehors d'une fausse individualité), est puissante. C'est là que l'appel à la singularité, à la vraie différence et à un anticonformisme total et non de façade, apparaît comme l'unique alternative. L'art, ici, est le moyen qui donne à entendre l'altérité, qui donne à voir les survivances; il met au jour les mécanismes de collaboration, trace au large pinceau les traits d'un système global. L'art est peut-être ce dernier lieu du refus. Mais ce refus, si total qu'il soit, demeure intimement et de façon contradictoire peut-être, infiniment incarné dans l'univers à partir duquel il s'énonce. Mangini et Pasolini se font ainsi véritablement contemporains au sens où Agamben l'entend :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir⁴¹.

41 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Payot et Rivages, 2008, p. 11. Giorgio Agamben apparaît sous les traits de l'apôtre Philippe dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964) de Pier Paolo Pasolini.