

## LE SUJET SUPPOSÉ RÉPONDRE

« Il y a quelques mois le marchand de légumes m'a emballé une salade dans une feuille de journal. Je ne lis jamais rien, je n'ai pas le temps, mais ce jour-là j'ai baissé les yeux sur les derniers vers d'un de vos poèmes. »

Fernanda Meoni Gelli

Des lettres arrivent par dizaines de Turin, de Florence, de Milan, de Naples, de Rome ou de Parme. Elles sont écrites par des ouvriers, des lycéens, des mères de famille, des bibliothécaires, des jeunes communistes, des catholiques. Elles adressent à un poète cinéaste des remarques, des demandes, des questions. Toutes sortes de questions : la solution à un dilemme moral, des conseils de lectures, comment concilier engagement politique et vie de famille, un jugement sur l'*Ulysse* de Joyce, une définition de l'intellectuel engagé, un commentaire sur la tentative de suicide de Brigitte Bardot, la conception marxiste de la religion, *Le désert rouge* d'Antonioni, le fascisme, le chômage ou la représentation des ouvriers au cinéma – sans compter les lettres qui sollicitent un emploi, de l'argent, des livres ou un magnétophone. Et le poète cinéaste de répondre, assidûment, souvent longuement, chaque semaine, dans les pages d'un magazine à grand tirage. Cette correspondance improbable existe : elle fut publiée dans l'hebdomadaire communiste *Vie Nuove* entre 1960 et 1965 sous la

## PRÉFACE

forme d'une rubrique sobrement intitulée « *Dialoghi con Pasolini* ». Ce qu'on y trouve d'étonnant – d'un peu irréel, d'utopique peut-être – n'est pas qu'un intellectuel s'expose dans les pages d'un journal, mais qu'il le fasse depuis le courrier des lecteurs, se soumette à la contingence de leurs questions particulières, écrites à la première personne, dans une langue qui n'est pas celle du journalisme, par ceux qui ne font pas métier de parler publiquement. Parce qu'elle court-circuite le système de la parole autorisée, l'existence de cette rubrique contient en soi une résonance politique. Pasolini l'a théorisée ailleurs : contre un certain purisme de la lettre et la haine des parlers mineurs, il pose le langage comme une matière collective et défend une conception polyphonique du discours. Cette rubrique en est comme le laboratoire : expérimentation épistolaire de ce qu'il cherche dans ses textes et dans ses films, « langue écrite de la réalité ». Le dispositif paraît pasolinien dans son principe même : personnel mais collectif, spontané et théâtral, impliquant une diversité d'énonciateurs et de contradicteurs qui s'expriment en leur nom.

La correspondance produit alors en quelques lignes des surgissements biographiques. « Cher Pasolini, j'ai 27 ans, pendant neuf ans j'ai travaillé dans un atelier de mécanique ; maintenant, après d'immenses efforts (je n'exagère pas), des concours qui se sont mal passés, etc., j'ai réussi à trouver un poste de chauffeur-livreur dans une grande entreprise de produits chimiques. » (Anonyme) « Je suis un jeune de 20 ans comme beaucoup d'autres. Pourtant, je connais un destin bien différent de celui des autres car je suis malade et vis dans une clinique. » (Angelo Maffini) « Je suis une élève de seconde d'un lycée classique. Mon professeur de religion soutient que l'Église n'est pas obscurantiste, que science et religion sont en accord parfait. » (Maria Pizzardi) « Monsieur Pasolini, j'ai 27 ans et depuis dix ans je travaille à la mine où mon père travaillait avant

## PRÉFACE

moi ; mes oncles maintenant sont morts, tués par la poussière de charbon. » (Giuliano Sorresina) « Toutes ces raisons font qu'il m'est difficile de trouver une fiancée, et je me suis décidé à t'écrire pour que tu me donnes un conseil sur la meilleure façon de sortir de cette situation » (F. P.) « Si vous me répondez, tutoyez-moi donc. Je ne m'en sentirai pas offensé car je crois être encore assez jeune. J'ai 22 ans. » (Oreste Zoboli)

On comprend par cet échantillon que l'intérêt du recueil est double. Il ne s'agit pas seulement de lire Pasolini, mais aussi ceux qui le lisaient, pour qui il réalisait ses films, à qui il s'adressait dans l'Italie des années 1960. Il y a dans ces courriers comme un hors-champ qui se dévoile. Le crédit que les lecteurs lui accordent est ce qui frappe d'entrée de jeu : Pasolini n'est pas pour eux une figure lointaine, majeure mais inaccessible, c'est une personnalité *qui les regarde* et à qui ils prêtent un pouvoir de réponse. Quand la notoriété devrait produire une coupure dans l'adresse, Pasolini leur apparaît au contraire comme un interlocuteur disponible, un repère familier, une garantie, un *sujet supposé répondre* : on lui écrit comme à quelqu'un dont on ne doute pas qu'il pourra bien trancher ses doutes, soutenir ses convictions, éclairer ses décisions. Et Pasolini ne se dérobe pas. Comme si la sollicitation opérait chez lui à l'impératif, comme obligation : on lui attribue la capacité de répondre mais de telle sorte qu'il doit effectivement trouver le chemin d'une réponse. Je peux donc je dois, « *supposé répondre* » est un exercice qui s'applique d'abord à lui. Ce qui ne va pas de soi – par comparaison, le « *sujet supposé savoir* » de la psychanalyse se définit précisément de *ne pas* répondre (l'analysant se répond à lui-même en s'adossant au savoir qu'il prête à l'autre). En cédant à la demande, Pasolini se trouve alors dans une implication à double sens, répondre pour lui pour répondre à l'autre, s'accrocher à la question de l'autre pour accrocher sa propre question, comme s'il

## PRÉFACE

était de part et d'autre du transfert, dans l'écoute et au travail, à la fois asservi (à toute demande) et affranchi (de toute incertitude).

Cette ambivalence est inscrite dans son double statut de célébrité et de camarade. En tant que figure publique, Pasolini est d'abord une autorité ; mais en tant que communiste, il est d'abord un égal. De part en part de la correspondance, il entend faire valoir cette seconde qualité sur la première : les courriers auxquels il choisit de répondre ne sont pas toujours tendres, et s'il accueille ses correspondants de manière fraternelle, il lui arrive aussi de rabrouer certains lecteurs, comme pour démontrer qu'il est résolu à discuter pied à pied. Mais en se prêtant au jeu du sujet supposé répondre, Pasolini accepte le postulat que sa parole compte (double, plus, beaucoup) au moins pour tous ceux qui lui écrivent. L'équilibre de l'échange paraît fragile, l'égalité d'interlocution qui le soutient vacille. Et pour cause : ce qui rend possible le départ de ces échanges est le nom même de Pasolini, en tant qu'il est célèbre et scruté par les franges prolétarisées de la société italienne dont il raconte la vie. Foyer de parole, horizon d'adresse : « *Dialoghi con Pasolini* ». C'est là un des points de tension de ces lettres : en s'en remettant à lui, ses correspondants le placent inmanquablement dans une position de maître qu'il n'endosse de son côté que pour la dénoncer. « Je ne veux pas être une autorité, qu'on le sache ». À un lecteur qui lui reproche d'employer des mots savants, il rappelle qu'il ne prétend pas enseigner, mais bien discuter<sup>1</sup>. Dès lors,

1. Et ailleurs : « Je sais confusément que par mon œuvre littéraire et cinématographique je suis, pour ainsi dire, commis d'office dans le rang des personnes publiques. Eh bien, nous y voilà : je me refuse, précisément, à adopter un comportement de personnes publiques. Si j'ai obtenu quelque autorité, pour des raisons plus ou moins bonnes, à travers mon œuvre, je viens ici la remettre entièrement en discussion — comme, du reste, j'ai toujours cherché à le faire. » (Pier Paolo Pasolini, « Contre la

## PRÉFACE

comment tenir l'égalité d'interlocution depuis l'asymétrie de ce nom propre ? Comment défaire la hiérarchie des correspondants quand c'est elle qui fonde l'échange ? Le dispositif paraît piégé d'emblée. Pasolini est loin d'en être dupe. « Il est difficile de ne pas se montrer maladroit quand on veut rester un démocrate tout en occupant, en quelque sorte, une chaire. » C'est pourquoi il répond à ces courriers dans un mélange de bienveillance et de contrariété, de sincérité et d'exagération calculée, évoquant aussi bien son quotidien, des remarques théoriques, des anecdotes personnelles, ses préférences artistiques, puis reformule la question, botte en touche, transmet un poème, s'excuse souvent, s'explique encore, donnant lieu à de nouvelles questions à ses propres réponses dans un mouvement infini de l'échange épistolaire. Quelque chose d'une fuite en avant se lit à travers ces pages, comme si la mire du rapport d'adresse n'était jamais complètement réglée.

Il y a beaucoup de sérieux dans ces lettres, une certaine gaieté aussi dans cette avidité d'échange, et il faut bien dire quelque chose d'un peu fou dans la frénésie de Pasolini à s'exposer ainsi, à répondre toujours, à s'expliquer sans cesse. C'est qu'il vit sa célébrité simultanément comme une malédiction et comme une opportunité, une aubaine et un fardeau. Sa posture a quelque chose du martyr – les trente-trois procès qu'il aura à subir rendent indissociables chez lui notoriété et persécution. À aucun moment il ne se rêve pourtant dans le retrait de l'écriture impersonnelle, non plus que dans la version solitaire du poète maudit : il se place résolument sur l'estrade. Cette surexposition fait de lui davantage qu'un écrivain et un cinéaste. Par la force des choses, il devient aussi un polémiste, un sociologue, un éducateur, un linguiste, un théologien, un conseiller et

terreur », in *Contre la télévision*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2003, pp. 58-59).

un militant, un ami pour beaucoup, un adversaire pour les autres. Elle fait surtout de lui un personnage, une biographie en acte dont il met en scène les éléments conflictuels : « Je cherche à lutter, à la manière de Don Quichotte, contre cette fatalité qui m'enlève à moi-même, fait de moi un robot de magazine, et finit par déteindre sur moi, comme une maladie. »

On se souvient de la discussion entre Michel Foucault et Gilles Deleuze à propos de la fin de « l'intellectuel total » et l'émergence de « l'intellectuel spécifique ». Deleuze y évoquait « l'indignité de parler pour les autres » et la nécessité « que les gens concernés parlent enfin pratiquement pour leur compte<sup>2</sup>. » Pasolini apparaît de ce point de vue comme écartelé entre deux modalités contraires : il lui faut parler (nul ne le fera pour lui) *et* laisser la parole (car telle est sa cause). Il sait que la position d'intellectuel total n'est pas tenable<sup>3</sup>, mais il l'adopte provisoirement comme un moyen d'émancipation. À la condition nécessaire de la saboter au passage – comédie des revirements pasoliniens, provocations, abjurations, examens de conscience. Condition nécessaire, sans doute pas suffisante, d'où la boiterie de sa position : parler est un problème, se taire encore pire, l'affaire paraît insoluble. Pasolini se débat avec le para-

2. « Les intellectuels et le pouvoir », initialement paru in *L'Arc*, n° 49, 4 mars 1972, et republié dans les *Dits et écrits*, tome I, de Michel Foucault (Paris, Quarto Gallimard, 2001, pp. 1174-1183), ainsi que dans *L'Île déserte et autres textes* de Gilles Deleuze (Paris, Minuit, 2002, pp. 288-298).

3. « L'écrivain-oracle n'est pas concevable à une époque de production en série. C'est une figure du passé (si jamais il en a existé), typique d'une civilisation agricole et artisanale. Mais même en admettant qu'il existât un écrivain d'une telle élévation de pensée et d'une telle force poétique qu'il serait capable de mettre en crise une société, il serait inexorablement vaincu, aujourd'hui, par le pouvoir industriel, par les chaînes de journaux et les médias conservateurs et réactionnaires. » (Réponse à Simone Fusi, « Le cinéma et la poésie », cf. infra p. 167).

## PRÉFACE

doxe. Plutôt que dans le recul d'une théorie, il en cherche le dénouement en acte, de l'intérieur même des échanges – il y a chez lui une volonté d'immédiateté. Il développe pourtant bien une théorie dans cette période même, à la jointure de la poésie et du cinéma, qui pose la dimension collective de sa parole, en fait de *toute* parole: ce qu'il élabore sous le nom de « discours indirect libre » dessine une conception du langage comme série d'emboîtements<sup>4</sup> – comme agencements collectifs d'énonciation, dirait Deleuze. Il ne s'agit pas de parler pour, mais bien de parler avec, au point de pouvoir laisser ces collectifs parler à travers lui. On peut écrire en son nom sans clore l'énonciation sur sa personne. « Pasolini » comme nom d'un groupe branché sur l'histoire de la société italienne.

Les questions que soulève cette correspondance appartiennent à l'histoire culturelle du communisme. On peut les faire remonter à 1917, quand des écrivains bolcheviks se sont demandé ce que la révolution changeait à la littérature en général, au rapport entre auteur et lecteur en particulier. Si l'écriture est un appareil historiquement sédimenté par la culture bourgeoise, comment inventer un communisme littéraire ? Le journal fut un des lieux d'expérimentation de ce changement de rapport – Sergueï Tretiakov par exemple, qui courait les campagnes, créait des journaux muraux, incitait ouvriers et paysans à rendre compte d'expériences qu'il transmettait à Moscou. On pense aussi à la manière dont Vsevolod Meyerhold activait les spectateurs de son théâtre, à la façon dont le ciné-train d'Alexandre Medvedkine associait les spectateurs au montage de ses films. L'art et la littérature ne sont plus seulement un moyen d'observer la société, depuis la fiction d'une extériorité,

4. Cf. Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique : Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

## PRÉFACE

mais le lieu d'une transformation des rapports de production, ici et maintenant.

Dans ses propres dispositifs cinématographiques – les *Appunti* notamment –, Pasolini hérite de ces tentatives ; à leur manière plus discursive, les *Dialoghi* également, qui introduisent dans le genre lettré de la correspondance entre pairs une disparité d'énonciateurs, de conditions linguistiques, de situations sociales, hypothèse et point d'amorce d'un communisme de la lettre. Mais l'Italie des années 1960 n'est pas la Russie des années 1920, les échanges exposent moins des témoignages politiques que des interrogations culturelles. L'époque a manifestement moins de certitudes : les problèmes semblent plus personnels, moins arrimés aux mouvements des masses, plus inquiets de l'histoire qui s'écrit. C'est qu'à l'arrière-plan, il y a l'émergence de la société de consommation, l'essor récent des grands médias, la transformation et l'expansion des formes de domination marchande. Journal associé au Parti, *Vie nuove* n'en est pas complètement indemne : l'hebdomadaire fut critiqué pour ses illustrations pop et certains reportages jugés futiles. C'est depuis ce paysage que Pasolini écrit – et le fait est qu'il est dans le tableau, à l'écran et sur les affiches. Comment créer du collectif depuis ce territoire ? Miser sur la parole vive dans une société dominée par les abstractions du capital n'est pas la même chose que recourir à la participation en pleine collectivisation. La chronologie compte : ces *Dialoghi* forment en réalité les prolégomènes d'un problème qui se posera plus frontalement en Mai 68 et dans ses suites (y compris cinématographiques si l'on pense aux films militants). À quelles conditions une prise de parole déplace-t-elle les effets de pouvoir ? Non seulement dans les représentations, mais dans le réel de l'exploitation ? S'ouvre ici une casuistique des énoncés. Toute parole n'est pas performative, quand bien même elle serait chargée d'une teneur de vérité. Les lieux de discours sont

## PRÉFACE

historiquement segmentés, organisés par des logiques fonctionnelles de reproduction sociale – et l'on peut longtemps tourner en rond, de tribunes en polémiques, sans que rien ne vienne détraquer la machine. Il n'y a pas de savoir a priori de ce par quoi parler fait subversion. La stratégie manifeste de Pasolini est de multiplier les noms propres : le dispositif épistolaire génère quantité de paroles à la première personne, et cette multiplicité de raisonnements, de tonalités, d'expériences, de critiques, de convictions et de doutes finissent par créer un espace désordonné. De l'imprévisible circule dans l'aller-retour des lettres, et c'est bien cette instabilité qui opère : on écrit à Pasolini parce que ce qu'on a à dire n'entre dans aucune case. Ni expert ayant quelque compétence sectorielle, ni intellectuel qui aurait l'autorité d'une réponse-à-tout, le sujet supposé répondre se révèle beaucoup plus atypique. S'il est bien le nom d'un groupe, alors c'en est un non assemblé à lui-même : dépareillé, répondant à la façon dont le poète cinéaste a cherché des motifs d'émancipation dans l'hétérogène de la culture italienne, les doigts dans la prise de l'histoire et viscéralement rétif au monde tel qu'il va.

Florent Lahache