« *Nous sommes tous en danger* » : Pasolini et la télévision

Flaviano Pisanelli

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cei/95>

DOI : 10.4000/cei.95

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 5-17

ISBN : 978-2-84310-168-7

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Flaviano Pisanelli, « « *Nous sommes tous en danger* » : Pasolini et la télévision », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/95> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.95>

« NOUS SOMMES TOUS EN DANGER » : PASOLINI ET LA TÉLÉVISION

Flaviano Pisanelli
Université de Montpellier

*« Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale.
I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali,
i pochi che hanno fatto la storia, sono quelli
che hanno detto di “no”¹. »*

À travers la lecture et l'analyse d'un certain nombre de textes critiques de Pasolini publiés au cours des années 1960 et 1970, nous essaierons de revenir sur la réflexion provocatrice de cet auteur sur les contenus, les formes, les techniques et le langage de la télévision. Il ne faut pas oublier que Pasolini a fréquenté, dès les années 1950, l'univers des mass médias et qu'il avait une bonne connaissance de leur fonctionnement. Rappelons, à titre d'exemple, sa collaboration assidue auprès des quotidiens nationaux les plus importants du pays, la direction de rubriques hebdomadaires dans différents journaux et revues spécialisées, sa participation fréquente aux émissions télévisées à caractère littéraire ou culturel et aux débats sur les différentes questions socio-politiques de l'époque. Ce contact direct avec le grand public a permis à Pasolini d'acquérir une visibilité médiatique grandissante qui a rarement été atteinte par d'autres intellectuels italiens du siècle dernier.

1. P. P. Pasolini, « Siamo tutti in pericolo », dans *Id.*, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999, p. 1723. (Le refus a toujours joué un rôle essentiel. Les saints, les ermites, mais aussi les intellectuels, les quelques personnes qui ont fait l'histoire, sont celles qui ont dit « non ».) P. P. Pasolini, « Nous sommes tous en danger », dans *Id.*, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, traduit de l'italien par C. Michel et H. Joubert-Laurencin, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 92.

La notoriété due à l'ampleur de son œuvre et à la fréquentation des plateaux télévisés a fait en sorte que Pasolini revêt une sorte d'« autorité » qui lui a accordé une place remarquable auprès de l'opinion publique². Entre 1968 et 1969, il n'hésite pas à se confronter avec les jeunes universitaires en révolte³; après le massacre de la piazza Fontana à Milan, il prend position avec Moravia contre le manque d'information⁴ des mass médias à propos des tensions et des violences politiques qui aboutiront à toute une série d'attentats organisés par différentes néo-formations extrémistes de la droite et de la gauche, et qui se poursuivront pendant les « années de plomb ». Au début des années 1970, Pasolini s'exprime très durement sur la violence entraînée par les logiques de la consommation et du système capitaliste occidental, qui auraient amené les Italiens vers une standardisation interclassiste à travers une lente mais inexorable transformation anthropologique, culturelle, sociale et linguistique⁵. Dans les pages du

2. Pasolini était conscient d'avoir acquis au fil du temps une certaine « autorité ». Mais ce sentiment était vécu de manière contradictoire, comme nous le lisons dans l'un de ses textes de 1968, qui inaugure la rubrique « Il caos » (août 1968-janvier 1970) dans l'hebdomadaire *Tempo*. En revenant sur les raisons qui l'avaient amené à animer cette rubrique, Pasolini écrit : « *So vagamente che la mia opera, letteraria e cinematografica, mi pone, quasi d'ufficio, nell'ordine delle persone pubbliche. Ebbene, ecco: io mi rifiuto, intanto, di comportarmi da persona pubblica. Se una qualche autorità io ho ottenuto, malamente, attraverso quella mia opera, sono qui per rimetterla del tutto in discussione: come del resto ho sempre cercato di fare. Si potrà dire che il mio è uno sforzo inutile; che ci sono certi poteri che, una volta raggiunti, bisogna tenerseli; che non c'è possibilità di dimissioni; e che io, dunque, avendo ottenuto un certo, sia pur minimo e discusso, potere di prestigio [...] appartengo fatalmente a una indifferenziata 'AUTORITÀ': né più né meno che come chi l'ha cercata di proposito. [...] Un giovane che apra oggi gli occhi alla luce (culturale) non può non vedermi inserito in questa sorta di AUTORITÀ paterna che lo sovrasta. Ebbene, io non voglio ammetterlo.* » (P. P. Pasolini, *Tempo*, n° 32, 6 août 1968, puis dans *Saggi sulla politica e sulla società*..., p. 1094.)

« 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 personne publique. 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. On pourra dire que mes efforts sont vains, que certains types de pouvoir, une fois acquis, se doivent d'être conservés, qu'il est impossible d'en démissionner, et qu'en conséquence de quoi, ayant obtenu un certain pouvoir de prestige, fût-il limité et discutable, [...] j'appartiens fatalement à l'ordre d'une « AUTORITÉ » indifférenciée; ni plus ni moins que celui qui l'a recherchée volontairement [...]. Un jeune homme qui découvre aujourd'hui le monde (culturel) ne peut pas ne pas me percevoir comme investi de cette espèce d'AUTORITÉ paternelle qui le surplombe. Eh bien, je me refuse à admettre cela. » (P. P. Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*..., p. 58-59.)

3. Voir P. P. Pasolini, « Il PCI ai giovani!! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una "Apologia") », dans *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, [1972], 1981, p. 151-159, puis dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, W. Siti et S. De Laude (éd.), vol. 1, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999, p. 1440-1450.

4. Quant au massacre de la piazza Fontana à Milan, voir aussi le poème « Patmos » dans P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milan, Garzanti, 1971, p. 111-119 et le texte d'Alberto Moravia « Appello per un'azione antirepressiva », dans *Nuovi Argomenti*, n° 16, octobre-décembre 1969, puis dans A. Moravia, *Impegno controverso*, Milan, Bompiani, 1980, p. 151.

5. Voir en particulier P. P. Pasolini, « Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia » et « Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia », dans *Scritti corsari*, Milan, Garzanti, [1975], 1990, p. 39-44 et p. 56-64, puis dans *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit.

Corriere della Sera, Pasolini prend position dans le débat sur le divorce et également sur la question très délicate de la légalisation de l'avortement⁶. Enfin, dans un certain nombre d'articles journalistiques aussi bien qu'à la télévision, Pasolini n'hésite pas à dénoncer la classe politique italienne et l'institution catholique qu'il accuse d'avoir contribué à réaliser ce qu'il appelle – en utilisant une terminologie marxiste – un véritable « génocide culturel⁷ ». Ainsi, l'Italie aurait plongé dans une vulgarité, dans une ignorance et dans une médiocrité jamais connues auparavant.

La télévision entre mystification de la réalité et fausse tolérance

En 1965, pendant une période de convalescence, Pasolini réfléchit sur le rapport entre les mass médias et la difficile situation socio-politico-culturelle du pays. Il focalise son attention surtout sur la télévision qui, à ce moment-là, était devenue le principal moyen de communication de masse. Pasolini avait déjà abordé cette délicate question en 1958 lors d'une interview accordée à Arturo Gismondi puis publiée dans *Vie Nuove*⁸. Dans ce texte intitulé « Neocapitalismo televisivo », Pasolini parle de la télévision comme d'un fait culturel qui ne concernerait que la petite-bourgeoisie, c'est-à-dire la classe qui se reconnaît dans la culture que le Pouvoir a décidé de diffuser auprès de la population. Les classes les plus démunies ayant fait preuve d'une résistance réelle vis-à-vis de la télévision – ou en tout cas d'une sorte de méfiance apte à les protéger du nivellement opéré par le petit écran à l'égard de la masse –, Pasolini inscrit la télévision à l'intérieur de sa réflexion sur le phénomène plus général du néo-capitalisme occidental.

Les 29 et 30 septembre 1962, lors de sa participation à Grosseto à une table ronde portant sur les « Influences réciproques entre cinéma et télévision⁹ », Pasolini déclare qu'il n'y a aucun rapport de réciprocité entre le

6. Quant à la position de Pasolini sur la légalisation de l'avortement et aux polémiques avec ses détracteurs, nous renvoyons aux articles suivants : « Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti », « Sacer », « Thalassa », « Cani » et « Cuore », tous rassemblés dans le volume P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, op. cit., p. 98-127.

7. Voir l'article « Il genocidio », dans P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, op. cit., p. 226-231. L'article avait été édité dans *Rinascita* le 27 septembre 1974.

8. P. P. Pasolini, « Neocapitalismo televisivo », dans *Vie Nuove*, XIII, 51, 20 décembre 1958. Le texte de l'interview a été ensuite intégré dans le volume P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 1553-1555 (« Néo-capitalisme télévisuel », dans *Contre la télévision...*, op. cit., p. 19-23).

9. P. P. Pasolini, « La televisione non esiste », dans *Bianco e nero*, Roma, 1963, puis dans *Per il cinema*, W. Siti et F. Zabagli (éd.), vol. 2, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2001, p. 2836-2838.

grand et le petit écran puisque la télévision n'existe ni sur le plan technique ni sur le plan théorique. Son inexistence est due à la faiblesse des contenus qu'elle diffuse, qui l'empêcherait d'élaborer une forme et un style spécifiques. Bien que Pasolini admette l'existence de deux types de télévision, l'une plus proche du théâtre et du spectacle (qui s'occupe de la diffusion d'un fait spectaculaire et immédiat) et l'autre plus proche du cinéma (qui, par contre, se fonde sur une histoire reconstituée, comme on le fait d'habitude dans le domaine cinématographique), il place la télévision italienne de l'époque en dehors du circuit artistique¹⁰.

Ces deux interventions précèdent de quelques années l'analyse que Pasolini conduit sur la télévision à partir de 1965. En mai 1966, il rédige un long texte intitulé « Contro la televisione » dans lequel il aborde en particulier le rapport entre le système de la communication de masse et la crise sociale, politique et culturelle du pays. Il s'agit d'un texte resté pendant très longtemps inédit en Italie et qui a été publié en traduction française en 2003¹¹. Dans ces mêmes années où l'écrivain-cinéaste proposait, d'une part, une écriture théâtrale fondée sur une parole isolée dans le silence (nous pensons aux pièces de son théâtre tragique ou théâtre de parole : *Pilade*, *Calderon*, *Affabulazione*) et où il donnait, d'autre part, une nouvelle impulsion au cinéma (*Porcile* et *Teorema*), Pasolini revient également sur le rapport entre télévision, réalité, culture et capitalisme, en déclarant que la télévision n'est rien d'autre qu'une forme de silence parlé : un parler-pour-ne-rien-dire¹².

Pasolini écrit le texte « Contro la televisione » à l'occasion de la diffusion sur la première chaîne de la RAI du film *Saint François d'Assise* de Liliana Cavani. Ce film le conduit à réfléchir sur la fonction sociale, politique et

10. « L'unica forma di specifico televisivo è un fatto rozzo che non ha niente a che fare con l'arte. Avrebbe a che fare con l'arte in un solo caso, e cioè nel caso in cui questa ripresa televisiva "bruta" fosse preorchestrata dal giornalista o dal poeta secondo un montaggio, secondo una determinata composizione. [...] Quando la televisione non dà la possibilità di esprimere dei contenuti, essa rappresenta per noi uomini liberi un fatto in cui non ci potremo mai realizzare: perché questo montaggio non lo potremo mai fare, non lo potremo mai far scattare. » (*Ibid.*, p. 2838.)

11. P. P. Pasolini, *Contre la télévision...*, op. cit., p. 25-46.

12. À ce sujet, voir l'introduction d'H. Joubert-Laurencin au volume P. P. Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, op. cit., p. 7-18. En particulier : « Triple coïncidence du théâtre, du cinéma, et de la télévision, qui ouvre bien des perspectives. Ainsi cette réflexion sur l'usage de la parole des "acteurs" : au théâtre Pasolini se propose, pour une de ses tragédies, la plus explicitement affiliée à la tragédie classique, d'« écrire sur le silence de Pylade », ce compagnon d'Oreste presque muet dans la tradition (et au-delà de *Pylade*, plus fondamentalement, Pasolini ne se propose-t-il pas d'inventer un théâtre qui fonderait la parole sur le silence?); dans *Contre la télévision* inversement, il théorise le silence inventé par la forme propre du langage télévisé : le silence en parlant, l'invention définitive et ontologique du parler-pour-ne-rien-dire; enfin, au cinéma, après quelques années d'expérimentations écrites ou filmées, il réalise *Porcherie*, étrange machine cinématographique, montage impérieux d'un film muet et d'un film bavard (Gilles Deleuze voyait dans cette séparation le rejet le plus radical du naturalisme), traitant des diverses formes du secret. » (p. 11-12)

culturelle de la télévision par rapport à la nouvelle forme de Pouvoir élaborée par le consumérisme et le capitalisme que Pasolini considère comme les principaux responsables du processus de standardisation culturelle et de l'attitude conformiste qui transforment le pays à partir de la moitié des années 1960.

En analysant l'œuvre de Cavani, Pasolini explique tout d'abord les raisons qui l'amènent à définir le film comme un produit cinématographique typiquement télévisé. La réalisatrice, dit Pasolini, aurait proposé aux téléspectateurs un saint François facilement accessible à la bourgeoisie italienne. Son profil correspond effectivement à celui de n'importe quel bourgeois, car son idée de sainteté est rabaissée à une pure névrose et sa révolte humaine contre les biens matériels ne suscite aucune réaction d'émerveillement véritable auprès du public. Par le frisson d'un scandale plutôt facile à faire surgir, la vie et les gestes du saint se rapprochent en quelque sorte de ceux des individus les plus conformistes. Pasolini reproche enfin à Liliana Cavani le fait d'avoir escamoté dans le film tout ce qui aurait pu représenter et exprimer le sens du sacré. Effectivement, seuls le miracle, la famine, l'épidémie, la salissure, la lèpre, l'absence totale d'espoir peuvent encore scandaliser les membres d'une société capitaliste et matérialiste. En superposant presque l'identité de saint François à celle de n'importe quel petit-bourgeois italien des années 1960 et en adoptant – peut-être sans le vouloir – une perspective petite-bourgeoise, Cavani n'arrive pas à faire de François d'Assise un personnage « différent » : il apparaît comme un bourgeois parmi des bourgeois¹³.

Pasolini considère ainsi le *Saint François d'Assise* de Cavani comme un produit cinématographique issu d'une religiosité bourgeoise qui reflète cette même culture conformiste et petite-bourgeoise que la télévision diffuse et impose comme modèle et comme principe de discrimination : principe en fonction duquel l'on décide ce qui peut et ce qui ne peut pas être rencontré sur le petit écran. S'en tenant, en d'autres termes, à un critère de choix unique (qui est celui de la majorité bourgeoise, de la valeur moyenne et conforme au système), en dissimulant la vérité et en épurant la réalité de toute notion de sacré et de différence, la télévision cacherait sa honte d'être devenue l'expression et la manifestation concrètes d'un

13. « Elle ignore – peut-être n'a-t-elle pas médité suffisamment ? – l'idéal petit-bourgeois auquel elle a tenté de conformer la religion, en l'adaptant avec un esprit prétendument rebelle à ses schémas. Les rares personnages populaires, choisis sur les lieux du tournage, c'est-à-dire des paysans, n'échappent pas à cette mentalité petite-bourgeoise : ce sont des gens du peuple amènes et sans scandale, quoique de temps à autre misérables et pervers, [...] et l'on ne comprend donc pas comment ils ont comprimé et aliéné jusqu'à la névrose l'âme sans défense de François. » (*Ibid.*, p. 26.)

état petit-bourgeois capable uniquement de mettre en scène et de se rapporter à de faux réalismes. La télévision, fonctionnant comme une caisse de résonance pour une culture moyenne, standardisée et corruptrice, et favorisant la discrimination d'inspiration néo-capitaliste entre les « bons » et les « méchants », ne montre aux téléspectateurs que ce qui est agréable pour la majorité, ce qui ne scandalise jamais et, enfin, ce qui rassure le public moyen. Afin d'atteindre cet objectif, le système télévisé n'utilise que ceux qui sont considérés « bons », « justes » et « sages », c'est-à-dire ceux qui, lorsqu'ils parlent, ne font qu'émettre du son (les petits-bourgeois pas excessivement cultivés, conformistes, respectueux des bonnes manières) ou bien les hypocrites qui savent se taire le moment venu (une bonne partie des intellectuels, y compris les soi-disant communistes, les directeurs de journaux, etc.). Les autres sont ignorés, ridiculisés ou considérés comme trop « excentriques » et, par conséquent, inaptes à passer à la télévision :

Il émane de la télévision quelque chose d'épouvantable. Quelque chose de pire que la terreur que devait inspirer, en d'autres siècles, la seule idée des tribunaux spéciaux de l'Inquisition. Il y a, au tréfonds de la dite « télé », quelque chose de semblable, précisément, à l'esprit de l'Inquisition : une division nette, radicale, taillée à la serpe, entre ceux qui peuvent passer et ceux qui ne peuvent pas passer : ne peut passer que celui qui est imbécile, hypocrite, capable de dire des phrases et des mots qui ne soient que du son ; ou alors celui qui sait se taire – ou se taire en chaque moment de son discours – ou bien se taire au moment opportun. [...] Celui qui n'est pas capable de ces silences ne passe pas. On ne déroge pas à pareille règle¹⁴.

La télévision, au milieu des années 1960, semble vouloir déjà cacher la honte d'être devenue la dépositaire des vulgarités culturelles, sociales et politiques nationales, en même temps qu'un simple instrument subordonné à un pouvoir capitaliste qui accorde aux intellectuels une fausse liberté d'expression, tout en adoptant le principe petit-bourgeois de réalisme.

Le débat retransmis à la fin de la première partie du film de Cavani, auquel Moravia aussi avait participé, devient un exemple évident de la fausse liberté d'expression que la télévision réserve aux intellectuels. Pasolini décrit dans un premier temps l'attitude des « adeptes » du Pouvoir qu'il considère comme les véritables adulateurs de l'hypocrisie d'un système apparemment tolérant et ouvert ; puis il analyse le comportement des intellectuels invités qui ne font que répondre par le silence aux questions que leur pose l'animateur. En acceptant de se taire et de s'auto-censurer, ils ne font que légitimer l'hypocrisie d'un système qui se sert de

14. *Ibid.*, p. 29.

la télévision comme d'un moyen privilégié d'expression. La seule tentative de révolte est proposée par Moravia qui, à un certain moment de la conversation, pose au modérateur du débat la question suivante : « Si les livres étaient aussi bien diffusés qu'une émission de télévision, l'écrivain jouirait-il d'une liberté plus grande qu'en URSS ? » Moravia fait sans doute ici allusion à l'affaire Andrei Siniavski et Iouli Daniel, qui avaient été condamnés la même année, respectivement à 7 et à 5 ans de détention, pour avoir publié illégalement à l'étranger des œuvres qui remettaient en cause le régime soviétique. Mais Moravia ne poursuit pas dans sa démarche tout en ayant conscience du fait que l'intellectuel italien des années 1960 n'est libre qu'à condition de ne pas contrevenir au code pénal de son pays petit-bourgeois, qui le soumet à tout un ensemble de contraintes d'ordre idéologique et politique.

Pasolini écrit effectivement dans son texte qu'aucun écrivain italien n'a jamais osé dire ce qu'il pense réellement de sa nation, de l'armée, du drapeau italien, de la religion d'État, de la police et de la magistrature italienne. De même, aucun écrivain italien n'a osé écrire ce qu'il pense réellement de la télévision italienne puisque personne n'a jamais eu le courage d'aller contre une Opinion Publique qui, grâce à la télévision, célèbre, reconnaît et accorde le prestige intellectuel. La télévision n'est pas seulement le porte-parole de l'opinion publique mais elle est l'Opinion Publique d'un pays qui est mesquinement asservi et qui subit la représentation d'une réalité ne correspondant ni à la culture ni à la condition sociale de la population. Ce mécanisme permet à la télévision d'exercer un chantage sur l'intellectuel dissident et sur les dirigeants politiques qui, dans les différentes émissions, finissent toujours par prononcer les mêmes demi-vérités et les mêmes discours creux.

Pasolini revient ensuite sur la mystification de la réalité qui donnerait l'opportunité à la télévision – et, par conséquent, à la culture ou « sous-culture » qu'elle diffuse – de s'ériger auprès de la masse en modèle social, politique et culturel. Dans le texte « Contro la televisione », il démontre que ce processus de mystification est mis en place par la télévision à travers la diffusion d'images, de déclarations, de services, d'hommes et d'idées extrêmement rassurants qui font penser à la population que tout va pour le mieux et que tout est fait pour le bien de tous. De cette façon, il n'est pas donné au téléspectateur de prendre conscience des faits mais, au contraire, celui-ci n'est informé que des mesures adoptées par les « manipulateurs » du système qui semblent être toujours prêts à résoudre les problèmes et à défendre le bien-être commun.

Cette attitude lourdement « paternaliste » de la télévision exclut le citoyen de toute responsabilité politique au moyen de discours désengagés qui ne cessent de désaccoutumer l'opinion publique à raisonner et à réfléchir de manière critique ou à travers des discours techniques qui parviennent à faire assumer à la majorité de la population un comportement « qualunquiste ». L'attention est ainsi attirée sur des émissions, des spectacles, des *talk-shows* légers et à faible contenu intellectuel :

Mais en réalité la contemplation télévisuelle n'est qu'apparente, non seulement pour cause de superficialité mais aussi du fait d'une mystification et d'un mensonge conscients. Au sein de la terreur qui règne en amont du petit écran, comme à l'intérieur du petit écran, la terreur de prononcer certains mots, d'affronter certains arguments, d'assumer simplement certaines tonalités de voix, tel ou tel mensonge ou mystification, préside à toute opération linguistique. [...] Tout est déjà préétabli et assuré : soyez tranquilles ! On se donne du mal, et l'on s'en donnera toujours plus. En bref, la télévision est « paternaliste » : voilà son possible slogan définitif¹⁵.

Nous rappelons que Pasolini, dans un article publié dans *Paese Sera* le 8 octobre 1972 et intitulé « Già il titolo è cretino », s'en prendra à la stupidité et à la « violence » d'un certain nombre d'émissions télévisées et notamment au spectacle de variétés *Canzonissima*, alors animé par Pippo Baudo et Loretta Goggi¹⁶.

Se transformant en expression officielle de la culture, de la politique et de l'histoire d'un pays tout entier, la télévision place la moyenne bourgeoisie au centre de tout système de jugement qui perçoit et interprète la réalité et la vie quotidienne de chacun. Tout type d'information et de message, donc, n'est que le reflet de la pensée d'un système supérieur qui évalue d'en-haut, sélectionne et impose, en dédouanant le téléspectateur de toute responsabilité sociale, politique et surtout éthique.

15. *Ibid.*, p. 39.

16. Voir P. P. Pasolini, « Già il titolo è cretino », dans *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 838-839. En particulier : « Già il titolo è insopportabilmente cretino. La sua cretinità è ricattatoria, perché richiede una specie di complicità nel cattivo gusto; perché è imposta, in nome di un conformismo che l'enorme maggioranza accetta. [...] Per me i responsabili di questa trasmissione sono dei veri e propri criminali, e non in senso traslato della parola. Essi attuano una repressione che è della stessa violenza dei peggiori regimi antidemocratici: non c'è molta differenza tra il rendere imbecilli e cattivi gli uomini o ucciderli. » (p. 838)

« Déjà le titre est insupportablement crétin. Sa crétinerie est un chantage, parce qu'elle implique une sorte de complicité dans le mauvais goût, et parce qu'elle est imposée au nom d'un conformisme que la plus grande majorité accepte. [...] Pour moi, les responsables de cette émission sont de purs et simples criminels, et pas dans le sens métaphorique du terme. Ils exercent une répression qui équivaut à la violence des pires régimes antidémocratiques : la différence est infime entre rendre les hommes imbeciles et mauvais et les tuer. » (P. P. Pasolini, « Déjà le titre est crétin », dans *Id.*, *Contre la télévision...*, op. cit., p. 47.)

La télévision et le « génocide culturel »

Dans les années 1970, Pasolini s'exprime sur le système télévisé italien non seulement par le biais d'interventions critiques occasionnelles, mais aussi dans sa production artistique et créative. Au printemps 1973, Pasolini collabore avec Sergio Citti et Giulio Paradisi à la rédaction du scénario du film *L'Histoire du soldat*¹⁷ que Paradisi aurait dû tourner. L'intrigue s'inspirait de l'histoire homonyme de Charles-Ferdinand Ramuz qui l'écrivit pour Igor Stravinskij. Pasolini introduit dans le scénario deux thématiques qui reviendront très souvent dans son écriture « corsaire » : le changement anthropologique des Italiens et l'action culturelle désastreuse d'une télévision de plus en plus envahissante. Le scénario raconte l'histoire d'un soldat, joueur de violon en permission, qui tombe par hasard sur un homme mystérieux (le chef de la télévision, personnifié par le Diable). L'homme demande au jeune soldat de lui apprendre à jouer du violon et en échange il lui promet une certaine notoriété et surtout beaucoup de richesse. Le jeune soldat accepte la proposition et devient en peu de temps une vraie star. Il nous semble intéressant d'évoquer en particulier l'épisode dans lequel des dirigeants de la télévision décident de tester la popularité de la nouvelle star auprès du grand public en jaugeant la montée des flots d'excréments dans les égouts après son passage à la télévision. Effectivement, le flux dépasse de plus d'un mètre et demi le niveau normal, signe évident que le public s'était retenu pendant le passage du jeune homme à l'émission. Ce résultat pousse les dirigeants de la télévision à miser davantage sur l'image du soldat-star.

Ce scénario met en évidence la capacité de la télévision à détourner l'innocence populaire et, en même temps, l'incapacité du peuple à résister à un tel détournement porteur de « somptueuses promesses ». Pasolini émet également une dure critique à l'égard du téléspectateur qui est complètement asservi au petit écran au point d'empêcher son corps de remplir ses fonctions biologiques primaires. Enfin, nous remarquons que, lorsque le soldat devient célèbre, il perd totalement son talent de violoniste. Ce détail permet à Pasolini de faire allusion aux théories de M. Mc Luhan selon lesquelles, à notre époque, le « monde de l'oreille » serait de plus en plus remplacé par le « monde de l'œil », dont la télévision est la principale expression. L'image déclinée dans toutes ses formes et ses multiples significations semble effacer progressivement la fonction et le sens de la parole

17. Ce film n'a jamais été réalisé. Toutefois, le scénario a été adapté au théâtre en 1994 par Giorgio Barbiero Corsetti, Gigi Dall'Aglia et Mario Martone. Le rôle du soldat a été confié à Ninetto Davoli, comme cela avait été décidé quelques années auparavant par Pasolini et ses collaborateurs.

et de la musique qui exigent peut-être de l'individu une conscience de soi, de l'autre et du monde plus personnelle.

Pasolini s'intéresse à nouveau à la télévision dans les derniers mois de 1975 lorsqu'il fait référence à la vague de violence qui se développe dans le pays et à l'inquiétant phénomène de la standardisation culturelle qu'il dénonçait depuis des années. En tenant compte d'un certain nombre de faits divers qui avaient secoué l'opinion publique (en particulier, le meurtre d'une jeune femme au Circeo dont furent accusés des jeunes proches de la droite, résidant dans un quartier aisé de la capitale, et le délit commis par les frères Carlino, deux prolétaires d'un quartier plutôt modeste de la banlieue de Rome), Pasolini, dans l'article « Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia¹⁸ », publié dans le *Corriere della Sera* le 18 octobre 1975, écrit que les cas de criminalité les plus récents se produisent en Italie à cause d'un milieu politique et social dégradé, qui présente des tendances criminelles de masse. À la création de cette ambiance de violence généralisée participeraient indistinctement les jeunes petits-bourgeois néo-fascistes et les jeunes prolétaires et sous-prolétaires ayant définitivement intégré le modèle comportemental petit-bourgeois. La réalité italienne des années 1970 semble donc se présenter aux yeux de Pasolini comme un univers petit-bourgeois dont la culture et les modèles comportementaux sont transmis et diffusés par un système de scolarisation conformiste et moraliste aussi bien que par une télévision autoritaire et hédoniste.

Agissant en Italie sur une bourgeoisie peu cultivée et absolument incapable de maîtriser les effets et les conséquences d'une première véritable révolution industrielle, le consumérisme ne fait que transformer la masse des prolétaires et des sous-prolétaires en une masse de petits-bourgeois et la masse des jeunes en une masse d'individus à tendances criminelles. Pasolini, avec le ton polémique qui lui appartient, propose ainsi l'abolition immédiate de l'école et de la télévision : la première est jugée coupable d'avoir leurré les jeunes en leur promettant un avancement culturel qui n'est que pure dégradation ; la seconde d'avoir mis fin à l'ancienne époque de la pitié (dans son acception étymologique) et d'avoir inauguré l'ère de l'hédonisme, de l'agressivité, de la délinquance et de la haine.

Ces deux propositions extrêmement provocatrices sont comme d'habitude interprétées à la lettre par les intellectuels et par l'opinion publique

18. Cet article a été publié dans le volume : P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Turin, Einaudi, 1975 (*Lettres luthériennes*, traduit de l'italien par Anna Rocchi-Pullberg, Paris, Seuil, 2000), puis dans P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 687-692.

qui répondent à Pasolini sur des tons fortement polémiques. Moravia participe aussi à cette discussion enflammée. À la différence de Pasolini, Moravia interprète les faits divers auxquels son ami fait allusion comme deux épisodes clairs, transparents et clos en eux-mêmes, comme s'il s'agissait d'épisodes tirés d'un roman ou d'une nouvelle. Pasolini répond une semaine plus tard à ses interlocuteurs dans l'article « Le mie proposte su scuola e TV¹⁹ » publié le 29 octobre 1975 dans le *Corriere della Sera*. S'adressant surtout à Moravia, Pasolini explique qu'il n'est pas indigné *a priori* contre le capitalisme tout court mais qu'il est indigné contre le capitalisme italien puisque la révolution apportée par le consumérisme a été tellement mal gérée par la classe au pouvoir qu'elle a fini par produire uniquement de la violence sociale, politique et également une condition d'ignorance généralisée. Quant au processus de standardisation en cours, Pasolini confirme la responsabilité de l'école et de la télévision italiennes qui ont fait de l'embourgeoisement l'instrument principal pour régler la question de la lutte de classes.

Le processus généralisé d'embourgeoisement, qui n'a été réalisé que sur le plan culturel (Pasolini reconnaît effectivement la disparition de la culture des classes les plus démunies mais il ne reconnaît pas la disparition de leur condition économique déplorable), aurait ainsi favorisé la réalisation d'un « génocide » violent et complet des cultures populaires, en les intégrant au sein d'une culture moyenne qui est stratégiquement diffusée par l'État et qui est considérée comme le seul modèle social possible. Il s'agit donc d'un État qui ne produit plus uniquement de la marchandise mais aussi de l'humanité ou, à vrai dire, de l'anti-humanité.

Pasolini précise à la fin de son article qu'il a utilisé le mot *abolizione* (abolition) dans le sens d'*abolizione provvisoria* (abolition provisoire) et comme une métaphore pour indiquer une *radicale riforma* (réforme radicale). Effectivement, il termine son texte en proposant une réforme radicale du système télévisé national qui consisterait en la création d'émissions spécifiques pour chaque parti et culturellement plurielles capables de mettre fin, d'une part, aux luttes qui avaient eu lieu parmi les différents partis pour le contrôle des chaînes publiques et, d'autre part, au ton paternaliste, officiel et faussement charismatique que la télévision utilisait (et utilise encore) pour s'adresser aux téléspectateurs :

19. Cet article a été publié dans le volume : P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, op. cit., puis dans *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 693-699.

*Ogni Partito dovrebbe avere diritto alle sue trasmissioni. In modo che ogni spettatore sarebbe chiamato a scegliere e a criticare, cioè a essere coautore, anziché essere un tapino che vede e ascolta, tanto più represso quanto più adulato*²⁰.

Conclusion

À partir de la lecture et de l'analyse des différents textes que Pasolini consacre à la télévision italienne (certains écrits de Pasolini ne devraient pas être lus uniquement pour connaître son opinion spécifique mais surtout pour mesurer sa capacité à « politiser l'art » à travers un usage savant de la rhétorique et de la réflexion analytique), nous comprenons comment l'écrivain a réussi quelques décennies avant les autres à mettre en relation la crise politique, sociale et culturelle italienne avec la crise du système de la communication de masse. Celle-ci, se cachant derrière une attitude vaguement libérale et exaltant ses principes inspirateurs démocratiques ainsi que ses fonctions pédagogiques, a su transmettre et imposer une culture moyenne et corruptrice, un faux modèle de tolérance et de bien-être capables de manipuler et de soumettre tout le monde au même chantage : celui qui nous pousse à croire que l'on a besoin d'un tel système pour bénéficier d'un développement économique dépourvu d'un véritable progrès culturel.

La veille de son assassinat, Pasolini accorde une interview à Furio Colombo qui sera publiée posthume le 8 novembre 1975 dans le supplément *Tuttolibri* du quotidien *La Stampa* de Turin. Dans cette interview intitulée « Siamo tutti in pericolo²¹ », Pasolini dit que la seule manière de comprendre la tragédie qui était et qui est encore en train d'anéantir le pays est de répondre au Pouvoir actuel par le plus grand, le plus total et le plus absurde des refus, entendu comme « geste » ultime et définitif. Pasolini faisait allusion au fait qu'il n'existait plus en Italie des êtres pensants mais seulement un Pouvoir et un système éducatif et de communication de masse qui ne cessaient de diviser la population entre vaincus et vainqueurs. La véritable tragédie de l'Italie est donc celle d'avoir accepté, sans que personne l'ait jamais choisie, une éducation commune de la possession et de la destruction qui enferme tout le monde à l'intérieur d'une même et

20. *Ibid.*, p. 698 : « Chaque parti devrait avoir droit à ses émissions. De cette manière chaque spectateur serait appelé à choisir et à critiquer, c'est-à-dire à être coauteur, au lieu d'être un malheureux qui regarde et écoute et qui est d'autant plus réprimé qu'il est adulé. » (Notre traduction.)

21. P. P. Pasolini, « Siamo tutti in pericolo », dans *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 1723-1730 ; P. P. Pasolini, « Nous sommes tous en danger », dans *Contre la télévision...*, op. cit., p. 91-103.

triste enceinte où chacun veut tout avoir à n'importe quel prix. Cet esprit de possession ne répond à aucun désir, à aucune passion réelle mais uniquement à une envie de posséder par obligation et par devoir. S'adressant à la jeunesse italienne dont il avait été à la fois l'amant, le frère, le père et le grand-père, Pasolini laisse un dernier témoignage lorsqu'il écrit :

*Non vi illudete. E voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere. Beati voi che siete tutti contenti quando potete mettere su un delitto la sua bella etichetta. A me, questa sembra un'altra delle tante operazioni della cultura di massa. Non potendo impedire che accadano certe cose, si trova pace fabbricando scaffali*²².

22. *Ibid.*, p. 1728-1729 : « Ne vous faites pas d'illusions. Et vous, avec vos écoles, avec votre télévision, avec vos journaux bien tranquilles, vous êtes les grands conservateurs d'un ordre horrible fondé sur la possession et sur la destruction. Soyez heureux, vous qui n'êtes contents que lorsque vous pouvez coller une étiquette sur un crime. À mes yeux, ce n'est là qu'une des nombreuses opérations de la culture de masse : ne pouvant empêcher certains événements, on trouve la paix en fabricant des tiroirs sur mesure que l'on referme aussitôt. » (P. P. Pasolini, *Contre la télévision...*, *op. cit.*, p. 100.)