



HAL
open science

Saint François selon Pasolini

Anne-Violaine Houcke

► **To cite this version:**

Anne-Violaine Houcke. Saint François selon Pasolini : La prédication des oiseaux : une fable révolutionnaire. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2017, François d'Assise à l'écran, 13, pp.73-99. 10.4000/doublejeu.339 . hal-01500679

HAL Id: hal-01500679

<https://hal.science/hal-01500679>

Submitted on 3 Apr 2017

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.

SAINT FRANÇOIS SELON PASOLINI

LA PRÉDICATION DES OISEAUX : UNE FABLE RÉVOLUTIONNAIRE

La mort n'est pas
de ne pas pouvoir communiquer
mais de ne plus pouvoir être compris.

Pasolini, « Une vitalité désespérée », in *Poésie en forme de rose*, 1964

Pasolini réalise *Uccellacci e uccellini* un an après la sortie de *L'Évangile selon saint Matthieu*. Le tournage a lieu d'octobre à décembre 1965 et le film sort en Italie le 4 mai 1966. Le titre – en français : *Des oiseaux, petits et gros*, selon la traduction que Jean-Claude Biette avait proposée à Pasolini – renvoie à l'épisode central du film, qui en occupe un bon tiers : une réinvention de la prédication aux oiseaux de saint François d'Assise. La rencontre entre le poète, qui évoque en novembre 1963 son « amour inconscient ou [...] amour conscient pour l'Évangile »¹, et saint François, qui avait fait des textes sacrés une règle de vie, n'est pas étonnante. Pas plus que la centralité de la figure des oiseaux, qu'ils soient gros et méchants ou petits et gentils – selon la connotation des suffixes *-acci* et *-ini* dans un film de Pasolini, dont l'œuvre tout entière avait déjà fait chanter nombre d'oiseaux, des colombes et mésanges de Casarsa au rossignol de l'Église catholique². Regarder *Uccellacci e uccellini* à la lumière de saint François d'Assise et de ses oiseaux fait venir toutes sortes de suggestions qui font se croiser d'autres textes de Pasolini évoquant saint François, d'autres figures de saints qui traversent son œuvre, d'autres cinéastes ayant porté le Saint

1. « Cerco il Cristo fra i poeti », *Italia Notizie*, 20 novembre 1963, repris dans Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, Walter Siti et Franco Zagagli (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 2001, vol. II, p. 2839-2840. Lorsque le traducteur n'est pas indiqué, il s'agit de notre traduction.
2. Voir notamment l'entrée « Oiseaux » du bel alphabet égrené par Bertrand Levergeois, in Bertrand Levergeois, *Pasolini, l'alphabet du refus*, Paris, Éd. du Félin, 2005, p. 171-177.

d'Assise à l'écran dans des films que le poète aimait (celui de Rossellini) ou critiquait (celui de Cavani), tout cela sur fond d'une question centrale qui se cristallise dans la pensée de Pasolini sans se figer jamais, à l'heure où les évolutions politiques et sociales mettent en question la fonction du poète dans la société – ce « poète civil » dont parlait Moravia –, c'est-à-dire interrogent sa capacité à s'adresser à la société et à en être entendu : comment prêcher, comment porter la *bonne* parole, une parole vraie, authentique, quand l'homologation atteint en son cœur – et, pire encore, passe par, œuvre par – le langage ?

POUR UNE CONTEXTUALISATION : AVANT-PROPOS SUR LES HÉRÉSIES PASOLINIENNES

ATHÉE, CHRÉTIEN ET RELIGIEUX

Pasolini est un poète athée, culturellement chrétien, et intimement, philosophiquement, religieux. Il reçoit pour *L'Évangile*, en 1964, le Grand Prix de l'Office catholique international du cinéma, alors même qu'il est encore plongé dans le procès pour « outrage à la religion d'État » que lui a valu *La Ricotta*. Il déclare à Oswald Stack en 1968 :

Mon enfance a été tout à fait dépourvue d'éducation religieuse. Je crois être le moins catholique de tous les Italiens que je connais : je n'ai même pas fait ma confirmation, et je manquais toujours les leçons de catéchisme³.

À Jean Duflot, qui l'interroge en 1969 sur *L'Évangile*, il dit : « 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 [...] s'en offusque »⁴. Il s'admet culturellement chrétien : « il est difficile pour un Occidental de ne pas être christianisé »⁵. Surtout, il revendique une profonde religiosité, un certain mysticisme, une

sorte de vénération qui [lui] vient de l'enfance, d'un 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 choses⁶.

-
3. Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti et Silvia De Laude (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 1287.
 4. Jean Duflot et Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Gutenberg, 2006, p. 34.
 5. *Ibid.*
 6. *Ibid.*

C'est cette philosophie religieuse qui sous-tend la résistance qu'il oppose à une modernité de plus en plus techniciste, et qui explique l'intérêt qu'il porte à certaines figures saintes : Charles de Foucauld, saint Paul, saint François, mais aussi « Sant'Infame » et « Bestemmia », c'est-à-dire « saint Infâme » et « Blasphème », deux saints de son invention, bien sûr.

Bestemmia est un projet peu connu, protéiforme et jamais terminé, dont la genèse constitue une sorte de fil d'Ariane entre de nombreuses œuvres de Pasolini, d'*Accattone* et *Mamma Roma* à *Uccellacci* en passant par *L'Évangile*, *Poésie en forme de rose* ou *Ali aux yeux bleus*. Entre 1962 et 1970, il sera conçu et décrit tour à tour comme un projet de film, un recueil de récits ou sujet de films, un *treatment in versi*, un récit ou un roman en vers, un scénario en vers, ou encore un « fragment » poétique qui donnerait son titre au recueil de poésies alors envisagé par Garzanti⁷. Voici ce que Pasolini en dit en septembre 1962 :

Il ne s'agit pas à proprement parler de saint François, il s'agit d'un saint complètement inventé qui ressemble vaguement au Saint d'Assise – mais il est même inutile de lui donner ce nom, ou bien seulement après que j'aurai eu fini le film, parce qu'en réalité ce saint inventera *Le Cantique des créatures* – mais dans un langage encore plus fruste que saint François – il deviendra hérétique et il sera même tué par les soldats du Pape, comme cela s'est produit un nombre infini de fois au Moyen Âge... Mais c'est, je le répète, un projet si lointain qu'il est inutile d'en parler⁸.

Le 5 février 1964, il parle de *Bestemmia* comme d'un récit en vers situé dans un Moyen Âge idéal de l'Italie centrale, racontant l'histoire d'un Accattone de l'an 1100 dans les faubourgs de Rome, un maquereau non dénué d'une veine mystique. À la suite d'une vision, il devient un saint, et en même temps un révolutionnaire. Il fonde un ordre hérétique – qui sera néanmoins inventé sur des bases historiques précises. Il luttera contre la papauté de son temps, et sera tué « après avoir prêché l'Évangile selon la redécouverte, qui sera franciscaine, des textes sacrés »⁹.

Le long poème en vers ou scénario intitulé *Bestemmia* – plus de 100 pages dans l'édition Garzanti – mériterait une analyse approfondie, genèse comprise, que nous ne pouvons conduire ici. Mais il nous indique l'importance de la figure de saint François dans la pensée pasolinienne

7. Voir Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Walter Siti (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 2003, vol. II, p. 995-1115 et notice p. 1723-1742.

8. Entretien avec Nino Ferrero et Dora Mignano, *Filmcritica*, n° 125, septembre 1962, repris dans Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. II, p. 2819-2835, ici p. 2834. Extrait cité aussi dans Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, p. 1723.

9. *Ibid.*, vol. II, p. 1724.

dès 1962, associée à l'idée d'une hérésie révolutionnaire mettant en cause l'institution par un retour aux textes, à une parole originelle – idée qui sera reversée dans *L'Évangile*. Comme *L'Évangile*, *Bestemmia* est d'ailleurs dédié « à cet homme délicieux que fut Jean XXIII », d'ailleurs présent dans le texte. En août 1967, donc après *Uccellacci*, Pasolini parle encore de *Bestemmia* comme d'une œuvre à laquelle il travaille, le scénario-poème constituant sans aucun doute une sorte de courant sous-terrain irriguant d'autres œuvres portées à terme, comme *Uccellacci e uccellini*. Ce qui attire Pasolini dans le franciscanisme est sans doute l'idée d'une religion tournée vers les humbles et faisant des innocents le ferment de la révolution, la pauvreté et l'allégresse inhérentes au franciscanisme et au mythe pasolinien de la sacralité populaire, l'idée d'une hérésie plus authentique et plus pure que l'institution, la figure de saints sans concession, de saints philosophes dont la vie et le corps sont la mise en œuvre de leur pensée : comme nous allons le voir, ce qu'il fait du franciscanisme, c'est, en définitive, l'« *exemplum* » d'un type de « prédication », d'un langage qui permettrait de résister à l'éternel reportage du langage de l'homologation.

MARXISTE / ISME EN CRISE

L'alliance religion et révolution, christianisme et marxisme, avait été au cœur de *L'Évangile*, et n'avait pas été comprise par tous. En décembre 1964, la projection du film à Paris suscite l'ire d'un certain nombre d'intellectuels de gauche français. Maria-Antonietta Macciocchi, elle-même marxiste tendance hérétique et directrice de l'hebdomadaire *Vie nuove*, au sein duquel elle a confié en 1960 une rubrique à Pasolini intitulée « Dialogues avec Pasolini », a assisté à l'événement et décrypte ainsi leur réaction :

Pour eux, le film est un soufflet au visage. Ils sont laïcs, rationalistes, voltairiens. Ils ont réglé leurs comptes avec le Christ depuis un bon moment, dans l'histoire et la culture¹⁰.

Pasolini est particulièrement touché par un article offensant d'un journaliste du *Nouvel Observateur*, Michel Cournot, qui parle d'un film

10. Maria-Antonietta Macciocchi, « Cristo e Marxismo », *L'Unità*, 22 décembre 1964. Sur le rapport entre Maria-Antonietta Macciocchi et Pier Paolo Pasolini, je me permets de renvoyer aux enregistrements du colloque 6/12 FASCISTA que j'ai organisé avec Hervé Joubert-Laurencin et Cécile Sorin (notamment à l'introduction), disponible sur le site de la bibliothèque universitaire de l'université Paris VIII et sur France Culture + (<http://plus.franceculture.fr/partenaires/paris-8/6-12-fascista-naldini-pasolini-vincennes-retour-sur-un-scandale>).

fait par un prêtre, pour les prêtres et, en somme, d'un « art pédé »¹¹. Un film de propagande religieuse que l'on cherche à faire passer pour un film marxiste. Dans un article de sa rubrique « Dialogues avec Pasolini » dans *Vie nuove*, Pasolini fait de l'intellectuel laïc parisien « le type achevé d'une certaine bourgeoisie occidentale »¹² qui pêche par un excès de rationalisme l'empêchant de concevoir l'irrationnel, les espaces d'irrationnel irriguant le sous-prolétariat, et plus largement la société et le monde. Cela concerne encore plus viscéralement l'intellectuel laïc devenu marxiste, qui « craint le catholicisme [...] comme une rechute dans la condition conformiste et bourgeoise dont il est sorti grâce au marxisme »¹³. Et qui, en d'autres termes, refoule un « moment irrationnel, religieux » qui se trouve en l'homme et dans le monde, et qui reste prégnant dans le monde « oriental », dans le Tiers-Monde¹⁴.

Cette réflexion s'amplifie dans le contexte de la crise qui frappe l'idéologie marxiste dans les années soixante et qui est au cœur des dialogues que Pasolini entretient avec les lecteurs dans *Vie nuove* jusqu'en 1965 : déstalinisation initiée par Khrouchtchev au XX^e Congrès du PCUS en 1956, intervention en Hongrie, mort de Palmiro Togliatti en 1964 (Pasolini insère des images d'archives de ses funérailles à la fin d'*Uccellacci*), décolonisation... Évoquant cette nouvelle donne, et les nouveaux problèmes qui se posent et vont bien au-delà de ce que Marx avait imaginé, Pasolini évoque aussi la science de l'atome (le nucléaire), la conquête de l'espace, et l'évolution du capitalisme vers des formes nouvelles de technocratie, c'est-à-dire l'homologation néocapitaliste. Or, la solution qu'il propose aux lecteurs de l'hebdomadaire communiste passe par le dialogue entre les catholiques et les communistes, un dialogue promu par Jean XXIII à qui il dédie *L'Évangile et Bestemmia* et qui lui semble poursuivi par son successeur Paul VI : *Uccellacci e uccellini* est tourné d'octobre à décembre 1965, c'est-à-dire alors que se termine justement le concile œcuménique Vatican II,

-
11. Michel Cournot, « Tonton Marx à Bethléem », *Nouvel Observateur*, 4 mars 1965.
 12. « Le ragioni di un non amore » [Les raisons d'un non-amour], *Vie nuove*, 27 mai 1965. Une sélection des articles écrits par Pasolini pour la rubrique « Dialogues avec Pasolini » de *Vie nuove* est disponible en français dans Pier Paolo Pasolini, *Dialogues en public : 1960-1965*, François Dupuigrenet Desroussilles (trad.), Paris, Éd. du Sorbier, 1980 (texte cité p. 196). Cette sélection est opérée à partir de celle faite par Gian Carlo Ferretti sous le titre *Le belle bandiere – Dialoghi 1960-1965*, Rome, Editori Riuniti, 1991. Un autre choix d'articles de cette rubrique est repris dans Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica...*
 13. Texte du 22 octobre 1964, repris dans Pier Paolo Pasolini, *Dialogues en public...*, p. 141. Non repris dans Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica...*
 14. On peut se reporter au texte de la conférence « Marxisme et christianisme » tenue à Brescia le 18 décembre 1964 (*ibid.*, p. 786-824) et plus largement aux articles de la rubrique « Dialogues avec Pasolini » de *Vie nuove*.

ouvert trois ans auparavant. Pour Pasolini, un tel dialogue permettrait un renouvellement de l'idéologie rationnelle de la gauche et la prise de conscience qu'une résistance à l'homologation néocapitaliste peut et doit passer par l'acceptation du moment irrationnel de l'homme.

Or ce tournant historique est aussi celui d'une évolution du rapport entre l'intellectuel et les masses. Le « mandat » de l'intellectuel – sa mission sociale, son rôle révolutionnaire de porte-parole des masses – n'est plus, pour deux raisons qui reviennent dans les textes de Pasolini de cette première moitié des années 1960 : d'un côté la fin de la période de l'« engagement », de la littérature engagée née de la Résistance et des grands espoirs de l'après-guerre, de l'autre la difficulté pour l'intellectuel à trouver sa place dans un monde dominé par les médias et la consommation, c'est-à-dire par une évolution des rapports de communication. Cinématographiquement, l'engagement s'était traduit par le néoréalisme : désormais, écrit Pasolini dans un texte intitulé « La culture après l'engagement », « le réalisme engagé est mort et le marxisme, qu'il soit italien ou non, ne sait pas comment le remplacer »¹⁵. Dans *Uccellacci*, cela se traduira par une boutade, à prendre au sérieux : « Le temps de Rossellini et de Brecht est fini. » Ailleurs, il parlera de la fin de sa « période gramscienne », dénonçant explicitement la société de consommation et la nécessité de trouver un nouveau langage pour résister à la « tyrannie des mass-média » et à leurs produits en série¹⁶. En d'autres termes, une double question se pose avec insistance : celle du rôle de l'intellectuel et celle des formes artistiques susceptibles, sinon de faire advenir la révolution, du moins de résister. La crise du marxisme n'est pas seulement une crise de l'intellectuel, mais une crise du poète en tant que maître de la langue, c'est-à-dire, et bien que le mot soit aujourd'hui galvaudé, de la communication, de la transmission d'une pensée et d'une action *via* le langage : comment peut-il rester ce « poète civil » dont parlait Moravia à propos de son ami Pasolini, c'est-à-dire un poète *dans la cité*, et non dans sa tour d'ivoire ?

Il est à ce titre significatif que Pasolini décide en 1965 de mettre fin au dialogue hebdomadaire qu'il entretient depuis 1960 avec les lecteurs de *Vie nuove*. Dans son dernier texte, daté du 30 septembre 1965 et intitulé « Un nouvel au-revoir », il dit que ce dialogue est devenu incomparablement plus difficile qu'auparavant, en raison du rôle différent du PCI dans la vie italienne, du cours nouveau du marxisme dans la vie du monde, éléments qui ont modifié la figure du compagnon de route, du camarade :

15. Pier Paolo Pasolini, *Dialogues en public...*, p. 210.

16. Voir par exemple l'entretien avec Jean Duflot intitulé « Pasolini ne répond plus » (Jean Duflot et Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, p. 71-75).

Tandis que dans les années cinquante il était une sorte de gardien du feu sacré qu'unissait à ses lecteurs ouvriers une communion dans les espoirs de l'humanité entière, cette communion est devenue impossible aujourd'hui. Même si de nombreux camarades de base refusent encore de s'en rendre compte et continuent d'attendre d'un écrivain le même type de connivence et de solidarité qui existait il y a quelques années. D'un autre côté, aucune figure nouvelle d'écrivain ne s'est encore dessinée : la situation est encore fluctuante. On peut dire qu'à travers la rubrique de *Vie nuove*, je me suis trouvé vivre cette mutation *in corpore vili*¹⁷.

Mais dans ce même texte, Pasolini écrit que le nouveau film qu'il a commencé, *Uccellacci e uccellini*, dont il avait justement soumis le « *soggetto* » à ses lecteurs de *Vie nuove* entre avril et mai 1965, ne sera que la continuation par d'autres moyens du dialogue engagé en 1960 avec les lecteurs de sa rubrique. Et en effet, *Uccellacci e uccellini* poursuit la réflexion engagée dans les colonnes de *Vie nuove* sur la crise du marxisme, le catholicisme et le rôle de l'intellectuel, mais par les moyens du cinéma, et du langage cinématographique. Cela n'est pas anodin, car c'est à cette époque qu'il développe sa réflexion théorique sur le cinéma comme langue. C'est d'ailleurs dans le volume du scénario d'*Uccellacci e uccellini* qu'il publie l'un des textes les plus connus de cette réflexion, « Le cinéma de poésie » – où l'on retrouve l'idée que le mandat de l'écrivain est périmé. Nous y reviendrons à la fin de notre parcours dans le film.

LE SUJET DU « *SOGGETTO* » : LES PRÉDICATIONS DES OISEAUX

LE « *SOGGETTO* » DANS *VIE NUOVE* : TROIS HISTOIRES D'HOMMES ET D'OISEAUX

Entre avril et mai 1965, Pasolini publie dans *Vie nuove* le sujet – « *soggetto* » – de son prochain film, *Uccellacci e uccellini*, afin que les lecteurs puissent lui faire part de leurs avis. Le 29 avril paraît le premier épisode intitulé « L'Aigle » ; le 6 mai, le cinéaste livre « Faucons et Moineaux » ; enfin, le 13 mai, il donne à ses lecteurs le troisième et dernier épisode, « Le Corbeau »¹⁸. Pasolini n'a pas oublié l'intellectuel laïc parisien et son chef de file du *Nouvel Observateur*, Michel Cournot : les titres des trois épisodes

17. *Ibid.*, p. 214-215.

18. Pier Paolo Pasolini, *Dialogues en public...*, repris dans Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, p. 809-823.

sont en français, ce qui fait du film une réponse à l'épisode parisien de décembre 1964. L'épisode de l'Aigle se déroule dans un cirque français et raconte l'histoire d'un dompteur parisien – monsieur Cournot¹⁹ – qui cherche à civiliser un aigle. Il a déjà réussi cette opération avec toutes sortes d'animaux sauvages : on trouve dans son cirque, en cage, un lion du Mali, un serpent de Guinée, un tigre du Vietnam, évidentes allégories du Tiers-Monde sous tutelle occidentale. Pour preuve : la cage de l'Algérie est vide, allusion à la récente indépendance du pays. Mais monsieur Cournot a beau y faire – exemples de la bonne éducation bourgeoise, leçons de comportement politique, etc. –, l'Aigle, incarnation du Tiers-Monde, de la pensée sauvage, de l'irrationnel, reste désespérément muet. Il ne lâche qu'une seule parole à un Cournot exaspéré : « JE PRIE ». C'est alors que se produit le scandale, une de ces conversions pasoliniennes : loin d'être domestiqué, l'Aigle finit par déteindre sur monsieur Cournot qui, pour trouver un terrain d'échange avec l'oiseau, se met à lire des textes « religieux » – Pascal, Rimbaud, l'encyclique de Jean XXIII *Pacem in terris*. Petit à petit, il commence à imiter l'Aigle, au point de finir lui aussi par se taire (un silence qui annonce le silence, archaïque autant que religieux, de Médée) et s'envoler. L'on peut donc dire qu'on a là une forme de prédication aux oiseaux – en l'occurrence : à un oiseau, l'Aigle – qui se retourne contre le prédicateur, l'intellectuel bourgeois laïc, soudain investi par l'irrationnel à la *vue* de l'Aigle, reproduisant mimétiquement le comportement de l'oiseau (le silence sacré, le vol), et laissant opérer en lui un retour du refoulé²⁰. Une prédication de l'oiseau, par l'exemple.

Le deuxième épisode traite des problèmes de l'Église face à la lutte des classes, au moyen d'une fable franciscaine.

On sait, écrit Pasolini dans *Vie nuove* le 6 mai, que saint François a parlé aux oiseaux, non sans succès, semble-t-il. Eh bien, le voilà, saint François, avec, parmi ses frères, frère Marcello et le novice frère Ninetto, juste sous le petit bois de Porziuncola, près d'Assise, là où la tradition prétend qu'il parla aux oiseaux²¹.

-
19. Dans le scénario publié, Pasolini modifiera l'orthographe du nom en « Courneau ».
 20. « Il représente le rationalisme exacerbé, désespéré, mis hors-jeu par un nouveau type de rapports avec le monde de l'irrationalisme, avec le Tiers-Monde. Bien sûr, son envol final est caricatural, c'est la projection dans le fantastique et le grotesque d'une situation qui existe réellement dans sa psychologie profonde. » (Pier Paolo Pasolini, *Dialogues en public...*, p. 195.)
 21. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, p. 813. Frère Marcello deviendra frère Ciccillo dans le scénario et le film.

Mais le saint François de Pasolini n'est pas homme de *paroles* : il est plongé dans une longue méditation silencieuse, égayée par le chant des oiseaux. Méditation silencieuse qui le rapproche de l'Aigle et d'une prédication par l'exemple, par l'être-là, par son « image », plus que par la parole. Il charge alors Marcello et Ninetto de poursuivre l'œuvre d'évangélisation des oiseaux, en se tournant d'un côté vers les puissants faucons (les « *uccellacci* ») et de l'autre vers les humbles moineaux (les « *uccellini* »). Mais « frère Marcello et frère Ninetto ne sont pas des saints qu'ils puissent parler italien aux oiseaux. Ce sont eux qui sont obligés d'apprendre les langues des oiseaux pour pouvoir les prêcher », peut-on lire dans le texte de *Vie nuove*²². La question de la prédication est donc d'emblée un problème de communication, de langage. Et se produit une nouvelle fois une inversion de la relation d'apprentissage. Aidé de sa raison, Marcello apprend le langage des faucons et les évangélise : ils « rentrent dans la grande famille de l'Église apostolique et romaine »²³. Pour les moineaux, c'est plus difficile : Marcello parvient à gazouiller sur tous les tons, mais les moineaux restent indifférents. C'est alors que « le hasard vole au secours de la science. Le véhicule du hasard sera l'innocence »²⁴ : Ninetto qui s'ennuie se met à sautiller et Marcello, voyant Ninetto, comprend soudain que les oiseaux communiquent en sautillant. Dès le sujet, le lien est fait entre les humbles moineaux et Ninetto l'innocent, qui partage à son insu leur langage corporel, leurs mimiques. Les moineaux sont donc à leur tour évangélisés, et frère Marcello, de joie, invente une prière au Seigneur. Il raconte tout ce qu'il voit, même quand il s'agit d'un gamin qui vole des pommes : « telle est la beauté et la grandeur de Dieu qu'il peut tout comprendre »²⁵. L'épisode croise ici manifestement *Bestemmia*, ce saint auquel Pasolini voulait faire inventer le *Cantique des créatures*. Mais soudain, un faucon s'abat sur un moineau, et le tue. Frère Marcello tombe à genoux, en pleurs, et s'adresse à Dieu, lui disant :

Saint François me l'avait commandé. Et je l'ai fait. J'ai évangélisé les faucons ; j'ai évangélisé les moineaux. Les faucons t'honorent, les moineaux aussi. Mais pourquoi les faucons ne voient-ils pas dans chaque moineau un faucon ? Pourquoi les moineaux ne voient-ils pas dans chaque faucon un moineau ? Pourquoi existe-t-il une classe des moineaux, une classe des faucons ? Qu'y puis-je moi, pauvre petit frère, mon Dieu, que puis-je en ton nom ?

22. *Ibid.*, vol. I, p. 813-814.

23. *Ibid.*, vol. I, p. 814.

24. *Ibid.*, vol. I, p. 815.

25. *Ibid.*, vol. I, p. 816.

L'épisode s'arrêtait sur cette question sans réponse, nous y reviendrons.

Le troisième épisode met lui aussi en scène un oiseau, mais il s'agit à présent d'un oiseau bavard, extraordinairement loquace : car il représente l'idéologie, et même l'idéologie communiste. Il est l'intellectuel communiste « compagnon de route » engagé aux côtés de la base populaire, représentée par Marcello et Ninetto. Tous deux vont sur les routes de la périphérie de Rome et de la campagne, vivent diverses aventures dont la signification, la portée idéologique, leur est rationnellement expliquée par le corbeau : la violence du monde contemporain, le dialogue entre marxistes et catholiques fondé sur la non-violence, la surpopulation et le problème du contrôle des naissances, le stalinisme, la crise du marxisme, etc. Mais c'est un corbeau humaniste, philosophe, qui a un « sentiment de compréhension presque religieux »²⁶ : une figure manifestement autobiographique. Au bout d'un moment, Marcello et Ninetto, fatigués de cette logorrhée pédagogique, mangent le corbeau, et reprennent leur route, « marchant vers leur destin comme dans les films de Charlot ».

UN MOT SUR LA BONNE PAROLE

Le sujet d'*Uccellacci e uccellini* raconte donc trois histoires de communication – de prédication et d'évangélisation – entre hommes et oiseaux, la fable franciscaine en constituant l'apologue central. Les « *uccellacci* » – les gros et méchants oiseaux – sont les faucons de cette fable centrale, mais aussi le monsieur Cournot du premier épisode. Les « *uccellini* » sont les moineaux mais aussi les humbles, Totò et plus encore Ninetto ; et même si cela semble paradoxal, l'Aigle a plus à voir avec les « *uccellini* » qu'avec les « *uccellacci* », et l'on pourrait même dire que l'Aigle et les moineaux représentent les deux faces du mythe populaire pasolinien : la douce innocence des humbles et la puissance sauvage de l'irrationnel – deux qualités révolutionnaires que l'on retrouvera chez Alì aux yeux bleus et les peuples du Tiers-Monde qui constituent son armée²⁷. Dans les deux premiers épisodes, la relation de prédication, ou d'évangélisation, s'inverse : c'est l'Aigle, la pensée sauvage, qui finit par communiquer quelque chose à monsieur Cournot, et les moines franciscains doivent commencer par apprendre des oiseaux leur langage, Ninetto connaissant d'ailleurs déjà à son insu le langage gestuel des humbles moineaux. Or c'est par le charnel – le physique, le corporel, le gestuel – que la communication s'instaure entre ces oiseaux et les hommes, et ce sont les hommes qui se mettent à « parler », à communiquer comme les oiseaux.

26. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, p. 822.

27. Voir la suite de ce texte.

Quant au corbeau, il est un oiseau rare, qui manifeste « *in corpore suo* » la crise que vit alors Pasolini, crise à la fois circonstancielle – comment être un compagnon de route en 1966, comment communiquer à l’heure de l’homologation néo-capitaliste et du dévoiement de la parole et du langage ? – et existentielle, voire essentielle – comment concilier le corps et l’esprit, comment être « bête », animal, sauvage, c’est-à-dire innocent, gai, religieux, être de silence (et de cris, de rires) et de gestes, et en même temps être de raison, de parole, « compagnon de route », et aussi poète ? Le corbeau est bête autant qu’il est « *logos* », et il n’est ni « *uccellacci* », ni « *uccellini* » : être de raison, maître ratiocineur, docteur ès idéologie et compagnon de route, il éprouve un « sentiment de compréhension presque religieuse » envers les humbles et c’est à leur service qu’il met sa raison. Être de raison mu par un amour religieux, comme le Christ était un être religieux mu par des forces rationnelles, par un sentiment idéologique. L’on pourrait dire que le Christ de l’Évangile représente le versant plus explicitement religieux et le corbeau le versant plus ouvertement idéologique, communiste, d’une même figure, les deux mis côte à côte constituant un être *bifrons* qui serait, bien évidemment, une figure autobiographique²⁸. Le choix même de l’oiseau – le corbeau – est significatif, puisqu’il est une figure de messenger, au symbolisme à la fois positif (il est un messenger divin, et est notamment associé dans l’Antiquité païenne grecque à la figure, solaire, d’Apollon) et négatif (l’oiseau de mauvaise augure, notamment pour les chrétiens). Quant à sa voix dans le film – celle du poète italien ami de Pasolini, Francesco Leonetti –, elle est, comme l’a remarqué Hervé Joubert-Laurencin, à la fois douce et railleuse, humaniste et donneuse de leçons, tendre et grinçante²⁹. Ainsi, en mangeant le corbeau, Totò et Ninetto se l’incorporent tout en se libérant de lui : d’un côté, ils ingèrent et, peut-on espérer, digèrent sa parole, son idéologie ; de l’autre, ils se débarrassent d’un compagnon de route ratiocineur qui les empêche de vivre. Et bien sûr, ce corps qui est esprit et qui finit mangé renvoie au martyr chrétien, filant l’analogie corbeau-Pasolini-Christ, et l’utopie d’un « *logos* » qui pourrait se fondre

28. Stéphane Bouquet note à juste titre l’ambivalence de la figure du Christ de *L’Évangile selon saint Matthieu* : du côté des humbles, du peuple pour qui il se bat, il est lui-même une figure à part, incarnée par « le visage altier et un brin aristocratique » d’Enrique Irazoqui (Stéphane Bouquet, *L’Évangile selon saint Matthieu*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN/CNDP, 2003, p. 33-36), un être de parole là où le peuple est un être de silence, dont il n’est même pas sûr qu’il entende les discours du Christ. « Est-ce qu’un peuple touché par la raison intéresserait encore Pasolini ? », demande Stéphane Bouquet, relevant à juste titre un dilemme majeur de l’œuvre pasolinienne.

29. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 181.

dans la chair, s'incorporer viscéralement et totalement. La bonne parole par excellence.

DU « SUJET » AU SCÉNARIO ET AU FILM : LA PRÉDICATION AUX COMMUNISTES, OU SAINT FRANÇOIS, CORBEAU MARXISTE ET PAPE À LA FOIS

Publié en 1966, le scénario reprend cette structure ternaire, avec une modification des titres, « L'Homme blanc » (en français), « Uccellacci e uccellini » et « Laggiù ». Par rapport au sujet, le scénario accomplit, comme il est logique, une opération d'amplification, puisque les scènes sont développées et précisées. Or, du scénario au film, Pasolini opère une double opération de restructuration et de réduction des épisodes. Opération de restructuration : le premier épisode, « L'Aigle » ou « L'Homme blanc », qui a pourtant été tourné, du moins en partie, est supprimé. Le troisième épisode, avec le corbeau didactique, devient la matrice du film tout entier, qui raconte désormais l'histoire d'un père et de son fils, interprétés par Totò et Ninetto Davoli, qui vont sur les routes accompagnés de cet oiseau exégète du réel et donneur de leçons, qui commente le sens de leurs diverses aventures. À un moment, il se met à leur raconter l'histoire d'« *uccellacci e uccellini* », c'est-à-dire la fable franciscaine, qui reste donc au centre du récit, mais est désormais intégrée au discours du corbeau comme apologue, *exemplum*, excursus mis en image.

Cette nouvelle structure contribue à intégrer explicitement le message « franciscain » à l'idéologie marxiste du corbeau, puisque c'est lui qui narre la fable. Dans un texte daté du 21 janvier 1966 publié avec le scénario d'*Uccellacci e uccellini*, Pasolini écrit que la fable est le « produit visuel de l'idéologie du corbeau, qui reconnaît, en marxiste extravagant, la bonté d'une certaine politique de l'Église »³⁰. La prédication n'est donc pas d'abord celle de saint François et des deux moines franciscains aux

30. « Confessioni tecniche » [Confessions techniques] (texte composé de paragraphes datés d'automne 1965 au 23 janvier 1966), publié avec le scénario d'*Uccellacci e uccellini* et repris dans Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. II, p. 2768-2781 (ici p. 2779). Ailleurs, il est écrit que le corbeau est « le rationalisme idéologique dépassé par le message de Jean XXIII » (communiqué de presse diffusé lors de la première au cinéma Ritz, repris sous le titre « La trama secondo l'autore » [La trame selon l'auteur] dans *ibid.*, vol. I, p. 832-834 [ici p. 834]). Dans les deux cas se trouve l'idée que la parole marxiste du corbeau intègre dialectiquement le message de Jean XXIII.

oiseaux, mais celle du corbeau dont les interlocuteurs sont en réalité, ici, moins Totò et Ninetto que les spectateurs communistes du film. Dans le film, la bonne parole que les deux moines franciscains sont chargés de porter aux oiseaux est un mot d'amour, ou plutôt : le mot « AMOUR ». « Qu'est-ce que Dieu veut de nous ? », demandent les « *uccellacci* », puis les « *uccellini* » : « L'amour ! », répondent les frères Totò et Ninetto, et le mot est repris par les oiseaux, en petites majuscules hésitantes : « AMORE... », puis en grandes majuscules enthousiastes : « AMORE ! » Le message n'est pas aisé à faire entendre, car les premiers ont tôt fait de se prendre pour Dieu, et les seconds préféreraient que Dieu leur apporte à manger, mais les deux classes d'oiseaux finissent par l'entendre, et le répéter avec enthousiasme. Or, le film poursuit bien ici le dialogue engagé avec les lecteurs de *Vie nuove*, puisque l'on trouve cette phrase dans le texte du 22 octobre 1964 déjà cité (par lequel il répond à l'article de Michel Cournot) :

je sens que le mot amour (l'incapacité à concevoir des oppositions manichéennes, l'instinct qui vous fait toujours aller au-delà de l'habitude, sans souci des contradictions), un mot dont Jean XXIII s'est fait le champion, doit être considéré comme faisant partie de notre combat³¹.

La prédication des frères franciscains est donc à la fois un message adressé aux deux classes d'oiseaux, appelées à se respecter, et un message adressé aux communistes (le film poursuivant le dialogue initié avec les lecteurs de l'hebdomadaire du PCI, *Vie nuove*), appelés à s'ouvrir à une forme de religion et à accepter le dialogue proposé par Jean XXIII puis Paul VI : le refoulement de toute forme de religiosité, de foi, de sacralité, empêche le parti de surmonter sa crise et de s'adapter à la nouvelle donne mondiale pour l'accompagner et résister aux nouvelles logiques en cours. Le combat pour un ordre plus juste est certes loin d'être gagné : à la fin de l'épisode, un faucon s'abat sur un moineau pour le dévorer, au grand désespoir des deux frères. Le « *soggetto* » s'arrêtait sur cette note pessimiste, là où le scénario propose au contraire de continuer la lutte – l'on songe à ces beaux vers terminant le poème « Appendice alla *Religione* : una luce » : « [...] il n'y a jamais / de désespoir sans un peu d'espérance »³². En effet, dans le scénario, les deux frères découragés reviennent vers saint François, qui leur enjoint de poursuivre leur action : « Il faut le changer, ce monde, frère Ciccillo : c'est ça que vous n'avez pas compris ! Allez, et recommencez tout, à la gloire de Dieu ! » Or le film développe plus encore cette réplique, puisque saint François poursuit :

31. Pier Paolo Pasolini, *Dialogues en public...*, p. 141.

32. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, p. 991.

Un jour viendra un homme aux yeux bleus, qui dira : nous savons que la justice est progressive, et nous savons qu'à mesure que la société progresse se réveille la conscience de son imperfection, et viennent à la lumière les inégalités, stridentes et implorantes, qui affligent l'humanité. N'est-ce pas cette inégalité entre classes et classes, entre nations et nations, la plus grave menace à la paix ? Allez, et recommencez tout depuis le début.

Ce propos aux accents communistes reprend en fait sommairement les considérations sur la paix et la non-violence que le pape Paul VI avait adressées à l'assemblée des Nations unies³³, comme l'indique Pasolini lui-même. Paul VI avait les yeux bleu-gris, et pourrait donc être celui qu'annonce ici saint François. Un pape dont Pasolini espère qu'il incarnera, à la suite de Jean XXIII, une Église sociale sinon socialiste. Un homme à la parole duquel les communistes doivent être attentifs. Mais cet « homme aux yeux bleus » renvoie aussi plus largement, et plus essentiellement, à une figure, un mythe que Pasolini développe au même moment : *Ali dagli occhi azzurri*, Ali aux yeux bleus.

LA BONNE NOUVELLE DE SAINT FRANÇOIS, PROPHÈTE PASOLINIEN : LA VENUE D'ALI AUX YEUX BLEUS

Nous avons évoqué plus haut une double opération de réduction et de restructuration présidant au passage du scénario au film. La réduction, sur laquelle nous ne nous attarderons pas, est surtout imposée au discours du corbeau, qui devient beaucoup plus aphoristique dans le film. Il est en revanche intéressant de remarquer que Pasolini a accompli l'opération inverse pour le personnage de saint François, dont le discours est amplifié et enrichi d'un contenu hétérodoxe, plus pasolinien que franciscain. Nous avons vu, en effet, que dans le « sujet » publié dans *Vie nuove* saint François restait silencieux, en méditation, ce qui le rapprochait de l'Aigle du premier épisode ou d'autres figures de saints pasoliniens dont la prédication passe par l'exemple, comme Bestemmia ou Charles de Foucauld. Dans le scénario, Pasolini revient sur cette caractéristique de saint François pour au contraire *lui attribuer* une prédication assez conforme à celle que l'on trouve au chapitre XVI des *Fioretti* de saint François d'Assise : le saint enjoint aux oiseaux de remercier le Seigneur de tout ce qu'il leur a donné, le ciel, l'eau, des refuges, des ailes, etc. Dans le film, il s'éloigne de cette leçon. Saint François parle, comme dans le scénario, mais il tient un discours très différent, pasolinien :

33. « La trama secondo l'autore », p. 833 (Paul VI a prononcé ce discours le 4 octobre 1965, à l'occasion du 20^e anniversaire de l'organisation).

Vous qui ne voulez pas savoir, qui vivez comme des assassins parmi les nuages, comme des bandits dans le vent, comme des fous dans le ciel. Vous qui avez votre loi en dehors de la loi, et passez vos journées dans un monde qui se trouve aux pieds du monde, vous qui ignorez le travail et dansez aux massacres des puissants.

Saint François porte ici la parole pasolinienne, devenant une figure autobiographique – sur le versant religieux, comme le corbeau l'était sur le versant idéologique, pour autant que l'on puisse séparer les deux chez Pasolini... Or, ce texte reprend en fait un poème, écrit entre 1962 et 1964 et dédié à Jean-Paul Sartre, « qui [m'] a raconté l'histoire d'Ali aux yeux bleus ». Intitulé « Prophétie », il fait apparaître le personnage d'Ali et donne son titre au recueil *Ali dagli occhi azzurri*, publié en 1965. Le titre est d'ordinaire traduit par *Ali aux yeux bleus*, mais *Ali aux yeux azur* serait plus juste : contenant l'idée même du ciel, il fait le lien avec le ciel habité par les oiseaux, où se déploie leur liberté, tout en renvoyant au royaume des cieux, celui du Christ aussi bien que d'Ali, figure christique, messie dont l'arrivée est prophétisée dans ce poème cruciforme, composé de six croix disposées sur six pages. Le poème est donc l'histoire d'Ali, qui arrivera d'Algérie avec des milliers de pauvres vêtus de « haillons » (des « *stracci* » en italien, soit le nom du « *povero cristo* », le pauvre hère crucifié de *La Ricotta*) sur des bateaux à voiles et à rames, des « trirèmes » : ils débarqueront en Calabre où sont leurs frères, et de là, monteront à Naples, Barcelone, Salonique, Marseille, dans les « *Città della Malavita* », pour détruire Rome et y déposer, accompagnés du Pape et le drapeau rouge de Trotski à la main, les germes de l'Histoire antique, y enseigner la joie de vivre, la fraternité. Voici l'avant-dernière croix du poème – nous soulignons les passages qui se retrouvent dans le texte prononcé par saint François dans *Uccellacci e uccellini* :

Toujours humbles
 toujours faibles
 toujours timides
 toujours infimes
 toujours coupables
 toujours sujets
 toujours petits

Eux qui ne voulurent jamais savoir, eux qui eurent des yeux seulement pour implorer,
eux qui vécurent comme des assassins sous la terre, eux qui vécurent comme des bandits

au fond de la mer, eux qui vécurent comme des fous dans le ciel,
eux qui construisirent
des lois en dehors de la loi,

eux qui s'adaptèrent
à un monde sous le monde
 eux qui crurent
 en un Dieu serviteur de Dieu,
eux qui chantèrent
au massacre des rois,
 eux qui dansèrent
 aux guerres bourgeoises,
 eux qui priaient
 pour les luttes ouvrières³⁴...

Cette intertextualité indique clairement que les oiseaux auxquels s'adresse le discours de saint François lors de la « prédication » sont les populations du Tiers-Monde qui, derrière Ali, « détruiront Rome / et déposeront sur ses ruines les germes de l'Histoire antique », c'est-à-dire ouvriront la voie à un présent et un futur non amnésiques, à l'encontre du « progrès » néocapitaliste³⁵. Des populations par ailleurs présentes tout au long du film, croisées dans les faubourgs et bidonvilles, sur ces chemins où figurent des panneaux indiquant : « Istanbul 4 253 km » ou « Cuba 12 257 km ». Le film s'ouvrirait sur un carton contenant cette question-réponse : « Où va l'Humanité ? Boh... ». Le corbeau lui-même, compagnon de route de Totò et Ninetto, soit « l'Humanité »³⁶, les suit mais ignore où ils vont. Or la véritable question du film n'est pas tant « Où va l'Humanité » que « Quelle voie doit-elle suivre ? », et les seuls panneaux indicateurs croisés sur le chemin indiquent sans aucun doute des éléments de réponse, tout autant

-
34. Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, Walter Siti et Silvia De Laude (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 1998, vol. II, p. 863, notre traduction. Ce poème avait en fait d'abord été publié dans la première édition de *Poesia in forma di rosa* en avril 1964, dans la section « Il libro delle croci » [Le livre des croix], section qui disparaît de la deuxième édition parue en juin 1964. Dans une version préparatoire de ce poème, Pasolini interrompait la « prophétie » pour une confidence où il désignait notamment son texte comme une « prophétie de journal communiste » (Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, p. 1748).
35. On pourrait voir en cette Rome la « sceptique, ironique et libérale Rome d'aujourd'hui » où Pasolini situe une partie de l'action du *Projet de saint Paul* composé en 1968, cette Rome moderne étant la transposition de l'Athènes antique – une autre histoire de prédictions (Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, Giovanni Jappolo [trad.], Caen, Éd. Nous, 2013, p. 22). On peut aussi y voir la Rome impériale antique, qu'il transpose dans ce même scénario à New York (« actuelle capitale du pouvoir et de l'impérialisme », *ibid.*, p. 18 ; « L'injustice dominante d'une société esclavagiste, comme celle de la Rome impériale, peut trouver ici son équivalent dans le racisme et la condition des Noirs », *ibid.*, p. 24). Enfin, lorsqu'il reprend le scénario de *Saint Paul* en 1974, il remplace Paris sous l'occupation nazie, qui était dans la version de 1968 la transposition de Jérusalem (comme « sanctuaire du conformisme intellectuel », *ibid.*, p. 18), par la Rome contemporaine.
36. « Totò et Ninetto sont l'humanité, et comme tels, ils sont à la fois l'ancien et le nouveau » (Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica...*, p. 1349).

que la « prédication » de saint François qui, loin d'être une « prédication » aux oiseaux-prolétaires, se renverse en un éloge de leur condition et une exhortation à prendre exemple sur eux. Dans le film, le passage des paroles de saint François aux oiseaux cité plus haut se poursuit en effet ainsi après « vous qui ignorez le travail et dansez aux massacres des puissants » :

Nous ne pouvons vous connaître qu'à travers Dieu, car nos yeux se sont trop habitués à notre vie, et nous ne pouvons reconnaître la vie que vous vivez dans le désert ou la brousse, riches seulement de progéniture. Nous devons vous concevoir à nouveau. Car c'est vous qui témoignez du Christ aux fidèles, avec votre allégresse, et votre force pure, qui est foi.

Aucune prédication n'est donc faite, dans le film, aux oiseaux, aucune injonction à louer Dieu : saint François dit au contraire que les hommes doivent apprendre des oiseaux. Et sans doute faut-il entendre que les intellectuels laïcs, bourgeois, marxistes, occidentaux, doivent apprendre des humbles, des sous-prolétaires, des populations du Tiers-Monde, de cet « Orient » dont les panneaux routiers indiquent la voie. Le cinéma de Pasolini ne suivra-t-il pas lui-même cette voie, dès *Œdipe roi*, tourné au Maroc un an après la sortie d'*Uccellacci*? Le lien avec Ali et le poème « Prophétie » se fera plus clair à la fin de la parabole franciscaine, lorsque Totò et Ninetto reviendront, déprimés par l'échec de leur prédication : saint François se fait alors, non pas – toujours pas – prédicateur, mais prophète, leur redonnant de l'espoir en annonçant la venue d'un homme aux yeux bleus, dont nous savons maintenant qu'il n'est pas seulement le pape, mais Ali descendu d'Algérie pour porter le fer. C'est donc bien vers le Tiers-Monde d'Ali qu'il faut aller, et c'est du Tiers-Monde que viendra la possibilité d'une résistance au « progrès » néocapitaliste. Cela signifie aussi que l'amour enseigné par saint François, Totò et Ninetto aux « uccellacci » et aux « uccellini » n'empêche pas l'autre versant de la lutte pour plus de justice : le glaive. C'était dit clairement dans *L'Évangile selon saint Matthieu*, Pasolini ayant même choisi cet évangéliste car il est le plus révolutionnaire, celui qui dit : « Je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive »³⁷. Dans *Uccellacci*, seule la mention d'Ali par saint François, à la fin de la parabole franciscaine, suggère cet espoir révolutionnaire en renvoyant discrètement au poème en croix « Prophétie » d'*Ali aux yeux bleus*, et à ces milliers d'humbles qui débarqueront du Tiers-Monde pour détruire Rome. Et encore cet appel aux armes doit-il être entendu, chez Pasolini, moins au sens propre que comme une exhortation – pour soi-même – à

37. Matthieu 10, 34.

continuer la lutte par les armes du poète civil, par la rage, le *furor poeticus*, puisé chez les humbles, dans leur allégresse qui est foi, dans leur sacralité.

NINETTO, MESSAGER

RÉINVENTION DES BÉATITUDES

Il est clair que Totò et Ninetto sont de ces humbles dont l'allégresse, qui est foi, peut être un enseignement, une prédication en actes. Le récit de la fable franciscaine est d'ailleurs introduit par un éloge, par le corbeau, de la condition de Totò et Ninetto qui n'est pas sans annoncer celui de saint François aux oiseaux. À Totò qui vient d'évoquer les cors qui le font souffrir et à côté desquels le Purgatoire n'est rien, le corbeau répond :

Heureux que vous êtes, de parcourir comme des patrons les rues de la périphérie de la ville, d'entrer le matin avec le soleil et les jeunes ouvriers dans les gargotes à huit heures du matin, d'embrasser les filles vêtues d'ange, de discourir de vie et de mort avec les premiers mots qui vous viennent à l'esprit. Moi, au contraire... [...] Votre innocence, votre simplicité et votre grâce sont religion. Est religieuse la force qui vous porte, un pas après l'autre, sur votre route, inconnue de tous. Que vous soyez paysans ou ouvriers, peu importe. Une route qui vous porte loin, là où toutes les routes du monde se rencontrent. Et à propos de religion, permettez que je vous raconte une petite histoire.

À Totò, qui parle du Purgatoire, le corbeau répond par une sorte de réinvention des Béatitudes. La lecture du scénario manifeste cela assez clairement, et montre que cette réinvention s'opposait à une parodie des Béatitudes figurant dans le premier épisode, « L'Aigle ». Ninetto, sous l'impulsion de monsieur Courneau, y récitait à l'aigle une litanie apprise par cœur, sans doute lors de sa propre domestication par monsieur Courneau, litanie reprenant et transformant les Béatitudes. En voici un exemple : « Heureux les persécutés par la justice, car le Royaume des Cieux est à eux »³⁸ devient dans la bouche de Ninetto, formatée par son dompteur monsieur Courneau : « Applaudissons ceux qui persécutent injustement les autres, parce que le Pouvoir est à eux »³⁹. Notons que Pasolini avait d'abord écrit « Heureux ceux qui persécutent » (« *Beati...* », anaphore des Béatitudes), qu'il atténua en « Applaudissons » (« *Un applauso a...* ») à la suite de la demande de la Pro Civitate Christiana d'Assise, à qui il avait souhaité

38. Matthieu 5, 10.

39. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, p. 697.

soumettre le scénario, de supprimer ce passage parodique⁴⁰. Ninetto était donc chargé par monsieur Courneau de réciter à l'aigle sa leçon, sorte de « *compendium* » de la pensée néoconservatrice, à connaître pour devenir un Ninetto ou un aigle civilisé. Mais Ninetto n'était lui-même qu'à demi-domestiqué, ou seulement en apparence, car cette parodie des Béatitudes prononcée « comme s'il récitait par cœur une série de choses qui lui sont étrangères »⁴¹ était suivie d'une véritable « réinvention des Béatitudes » par le jeune homme, bien différente sur la forme et le fond. Dite en dialecte, elle exprime une sorte de sagesse populaire dont Courneau n'a pas encore eu raison et dont voici un exemple : « Applaudissons le travailleur, car au moins quand il meurt il se repose. Applaudissons Giovanni, parce que sa femme est bonne », etc. Puis il se remettait à balayer en chantant l'hymne à la résistance *Bella ciao*. Ainsi, le substrat scénaristique trace un fil rouge entre la réinvention des Béatitudes par Ninetto dans l'épisode de « L'Aigle », celle du corbeau adressée aux humbles Totò et Ninetto et introduisant la fable franciscaine, et l'éloge par saint François de la condition des oiseaux, chaque occurrence faisant l'éloge de l'innocence sous-prolétaire, de la vitalité, de l'inconscience de Totò, Ninetto et des « *uccellini* », directement opposées à ce que signifiait la parodie des Béatitudes récitée par cœur par Ninetto sur ordre de Courneau : une idéologie néoconservatrice, mais surtout la transformation des corps populaires par ce néoconservatisme – corps mécaniques, récitant par cœur, *en italien*, une leçon qui leur est étrangère et autorise leur asservissement.

NINETTO, PLUS OISEAU QUE FRÈRE FRANCISCAIN :

l'« *UCCELLO ANGELOS* »

Ninetto est le véritable protagoniste du film, et il est le corps même de la prédication pasolinienne. Non-acteur, il ne joue pas le rôle d'« Innocenti Ninetto, fils d'Innocenti Totò » : il *est* Ninetto l'innocent, qui sautille et bat des bras comme un oiseau tout au long du film. Il est bien sûr par là une réminiscence des frères dansants et sautillants des *Fioretti* de Rossellini, un des films préférés du cinéaste⁴² – et sans doute tout particulièrement de frère Ginepro. La scène dans laquelle trois mécréants s'amuse à se lancer Ninetto l'un à l'autre est une citation directe de la scène où frère Ginepro est victime de ce même jeu chez Rossellini. Mais ce n'est pas seulement

40. *Ibid.*, vol. II, p. 3094.

41. *Ibid.*, vol. I, p. 697.

42. « J'aime Rossellini, et je l'aime surtout pour *Francesco*, qui est son meilleur film. » (Entretiens de Pasolini avec Jon Halliday, publié en italien sous le titre *Pasolini su Pasolini*, et repris dans Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica...*, p. 1283-1399, ici p. 1353.)

une citation : cette scène permet aussi à Pasolini de faire « voler » Ninetto, Ninetto-oiseau, vol traité de manière à la fois burlesque par des accélérés, et lyrique par des ralentis. C'est grâce à Ninetto que Totò comprend comment s'adresser aux « *uccellini* » : jouant à la marelle, sautillant sur les cases du jeu, il reproduit inconsciemment le langage des moineaux, dont il partage donc à son insu le langage gestuel. Tout comme le dialecte, dans le premier épisode du scénario, était déjà une forme de langage partagé avec l'aigle, ici, le geste, la mimique, est un terrain d'échange avec les « *uccellini* ».

On avait déjà vu Ninetto voler au début du film : il s'était mis à courir au-dessus d'un aqueduc, l'allégresse lui ayant comme donné des ailes, un ralenti amplifiant sa course et lui donnant l'aspect d'un envol. Allégresse d'avoir embrassé une jeune fille et parlé avec sa petite amie, un ange des faubourgs aux yeux bleus, *déguisé* en ange aux ailes collées dans le dos pour la fête des filles de Marie, mais *ange* tout de même, interprété par Rossana Di Rocco qui venait justement de jouer dans *L'Évangile* le rôle de l'ange du Seigneur, après avoir été la fille du pauvre hère (« *povero cristo* » en italien, expression qu'emploie Pasolini) Stracci dans *La Ricotta*. Mélange carnavalesque de l'« *humilis* » et du « *sublimis* » à même le corps de Rossana, mélange inhérent au corps même de l'oiseau, bête qui côtoie les cieux, qui partage ses ailes avec les anges. Mélange à même le corps de Ninetto lui-même, fût-ce sur le mode comique du sautillement, « *povero cristo* » des faubourgs lui aussi, qui sautille et vole comme un oiseau. Dans *Théorème* (1968), c'est lui, nouvel ange de l'Annonciation, qui viendra annoncer à la famille bourgeoise l'arrivée d'un hôte mystérieux, sacré. Et pour ce faire, il traversera le jardin bourgeois en sautillant et en battant des bras.

Ninetto est donc dans *Théorème* un messenger – un « *ángelos* » en grec, mot qui a donné « ange », le messenger de Dieu. Dans la fable franciscaine, il est par son corps même le message, la bonne parole, le corps de la prédication. Il annonce par sa présence même la venue d'Ali et ses troupes, et la puissance de résistance, voire de révolution, qu'ils apportent avec eux, dans leurs corps humbles et innocents. Le recueil d'*Ali aux yeux bleus* place même explicitement Ninetto dans cette position de messenger, en se terminant sur un « Avertissement » daté de 1965 contenant ces mots :

Je remercie aussi Ninetto Davoli, pour ses contributions linguistiques involontaires, et surtout pour son allégresse. [...]

Ninetto est un messenger,
et vainquant (avec un rire de sucre
qui éclate de tout son être,
comme chez un musulman ou un hindou)
sa timidité,

il se présente comme à un aéropage
pour parler des Persans.

Les Persans, dit-il, s'amassent aux frontières.
Mais des millions et des millions d'entre eux sont déjà ici, pacifique-
ment immigrés,
[...]

Leur chef s'appelle :
Ali aux Yeux Azur⁴³.

D'une certaine manière, dans *Uccellacci e uccellini*, la figure du messager se dédouble : d'un côté le prophète saint François qui annonce par ses mots la venue d'Ali – double autobiographique de Pasolini autant que le corbeau –, de l'autre, le corps de Ninetto, oiseau-ange annonciateur, par son être même, du pouvoir révolutionnaire des « *uccellini* », des humbles venus du Tiers-Monde.

On comprend dès lors la critique adressée par Pasolini au *Saint François* de Liliana Cavani, film produit par la télévision, et diffusé en mai 1966 sur la RAI, auquel il reproche, entre autres, d'avoir « occidentaliser François au maximum ». Cavani a, dit-il,

privé son Moyen Âge du petit côté « oriental » qu'il avait objectivement dans les conditions économiques et sociales réelles négligeant ainsi cet aspect de « religion pure » qui existait dans la névrose sacrée de François. Elle a détaché les éléments « orientaux » du monde de François : l'épidémie, la lèpre, la mort, la faim, la saleté, l'absence d'espoir, la férocité, et y a glissé des éléments petits-bourgeois⁴⁴.

Son saint François, poursuit-il, reste un petit-bourgeois, fils de petit-bourgeois, qui ne parvient pas à être Différent, et donc Saint : ce faisant, Cavani dit au téléspectateur que François n'était pas Autre que lui. Dans le revers de ce texte, on peut lire le lien que fait Pasolini entre le franciscanisme historique et les conditions réelles d'existence du Tiers-Monde, susceptibles de proposer au bourgeois occidental un Autre que lui, une sainteté qui soit mise en question de l'identité. Or, cela se traduit dans l'« invention de visages », écrit encore Pasolini : les visages choisis par Cavani ne dépassent pas le réalisme petit-bourgeois d'employés, d'étudiants

43. Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 889-890.

44. Pier Paolo Pasolini, « Contro la televisione » (1966), in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica...*, p. 128 et suiv. Traduction par Hervé Joubert-Laurencin et Caroline Michel : Pier Paolo Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 25-46.

pris dans son entourage. Cette invention des visages et des corps est au contraire fondamentale pour Pasolini. L'une des raisons pour lesquelles il a finalement renoncé à l'épisode de « L'Aigle », pourtant tourné, était précisément que Totò « n'est pas un petit-bourgeois », et ne pouvait donc être monsieur Courneau. Pour son « rôle » dans *Uccellacci*, Pasolini dira justement avoir voulu « arracher Totò au codage, c'est-à-dire le “décodifier” », « donner un grand coup de balai » sur le Totò codifié de la comédie italienne, celui d'une minuscule bourgeoisie italienne « parvenue à son état extrême de vulgarité et d'agressivité » :

J'ai ôté toute sa méchanceté, toute son agressivité, tout son vandalisme, tous ses ricanements, sa manie de faire des grimaces dans le dos des autres. Tout cela a disparu du Totò que j'ai créé. Mon Totò est presque tendre et sans défense comme un oisillon ; il est toujours plein de douceur, et je dirais de pauvreté physique. [...] Donc, avant tout, j'ai cherché à décodifier Totò et à le rapprocher au plus près de sa véritable nature [...] ⁴⁵.

« Impossible de concevoir Totò en dehors du sous-prolétariat napolitain », écrit-il dans un texte de 1971 ⁴⁶. Quant à Ninetto, sa première apparition au cinéma avait été dans *L'Évangile*, où il incarnait brièvement un jeune garçon jouant avec un enfant, dans un champ-contrechamp avec le Christ avant l'entrée à Jérusalem ⁴⁷. Dans *Uccellacci*, Ninetto n'est donc chargé d'aucune « *persona* » antérieure et Pasolini, comme nous l'avons vu, ne le fait pas « jouer », au sens du jeu de l'acteur (« *recitare* »), mais être ce qu'il voit en lui : un « *ragazzo* » des « *borgate* », plein d'une folle vitalité ludique (s'il ne joue pas comme un acteur, il ne cesse en revanche de « jouer » – « *giocare* » – comme un enfant), un de ces humbles venus d'Orient, du Tiers-Monde, Ninetto qu'il remercie dans *Alì aux yeux bleus*, en 1965, pour ses « contributions linguistiques involontaires » et son « allégresse ».

45. Texte de 1973 repris et traduit dans *Pasolini cinéaste*, Alain Bergala et Jean Narboni (dir.), Paris, Éd. de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Hors-série), 1981, p. 26.

46. *Ibid.*, p. 25 (texte de 1971).

47. L'on entendait alors ces mots de l'Évangile de Matthieu : « Si vous ne vous convertissez et ne devenez comme les enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieux. Qui se fera petit comme un enfant sera le plus grand au Royaume des cieux. [...] », puis « Le scandale est inévitable, mais malheur à celui par qui le scandale arrive » (Matthieu 18, 2-7), ce qui associe à la figure de Ninetto à la fois l'innocence et la réserve de scandale que les humbles portent en eux – soit le Christ, ou Ali.

DU CORPS RELIGIEUX AU CINÉMA, LANGUE ÉCRITE DE LA RÉALITÉ

L'« *humilis* » ET LE « *sublimis* »

L'épisode franciscain se distingue du reste du film par un changement de ton, véhiculé par la mise en scène et la musique. Une certaine solennité mystique se dégage dès le premier plan, qui cadre la prédication de loin, en plan fixe, sans mouvement dans l'image, qui fait quasiment tableau. Pasolini renvoie à une iconographie établie au XIII^e siècle – sans citer explicitement un tableau, nous semble-t-il – avec saint François de profil, les moines derrière lui, devant l'arbre dans une nature assez sommaire comme dans la fresque peinte par Giotto à Assise⁴⁸. Giotto est d'ailleurs cité ailleurs dans le scénario comme modèle iconographique pour une scène non tournée où Ninetto rêve du paradis⁴⁹. Chez Rossellini, la prédication aux oiseaux s'installait dans un champ-contrechamp frontal entre saint François, seul, et les oiseaux, cadrés de près, nombreux sur les branches de l'arbre. Dans *Uccellacci*, le contrechamp du visage de saint François, filmé en plan rapproché laissant voir les moines derrière lui, n'est pas l'arbre ou les oiseaux, mais d'abord le visage d'un moine qui écoute derrière lui, également cadré en plan rapproché épaulé, puis celui d'un enfant, sur lequel la caméra s'arrête plusieurs secondes. Enfin, seulement, un troisième « contrechamp » cadre les oiseaux sur l'arbre. Comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas d'une « prédication », mais d'un éloge de l'innocence populaire des « oiseaux », lesquels sont donc d'abord désignés comme étant ce moine au visage populaire et cet enfant aux traits humbles et doux, « *uccellini* » porteurs du sacré et, à ce titre, « *exempla* ».

La sacralité – le sublime – loge au cœur de l'humble : tel est le propos de saint François-Pasolini. Mais la fable va plus loin qu'un éloge de l'« *humilis* », en jouant avec le trivial, avec le corps dans sa dimension la plus physique, la plus charnelle. L'encadrement de la fable franciscaine est révélateur : l'envolée lyrique du corbeau qui, juste avant de raconter la fable, déclame « Votre innocence, votre simplicité et votre grâce sont religion. Est religieuse la force qui vous porte, etc. », est contredite par les grimaces de Totò gêné par un pressant besoin de déféquer, assouvi immédiatement après le récit franciscain, qui se trouve ainsi encadré par ce besoin corporel ramenant le transcendant à l'immanent, le religieux au corps dans sa

48. Voir Michel Feuillet, *Les visages de François d'Assise : l'iconographie franciscaine des origines, 1226-1282*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

49. « Le paradis de Ninetto est peint par Giotto », in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, p. 727.

dimension la plus triviale. Or le corps et ses besoins sont centraux dans toute la fable franciscaine, *via* Ninetto, plus soucieux de manger, boire, se reposer, que de prier. Pasolini en tire même des saynètes comiques : ainsi ce plan où l'on voit Ninetto de dos, agenouillé dans l'attitude de la prière, avant que le contrechamp le cadrant de face nous révèle qu'il a en réalité la tête plongée avec délice dans une assiette de soupe.

La figure de la Lune, sur laquelle défile le générique et qui revient sur un carton de transition en plusieurs endroits du film, est sans nul doute le symbole même de cette religion physique, corporelle, capable de régénérer le langage. Ce corps céleste est associé par Totò dans la première scène du film au cycle des marées, et donc aux détritiques que l'astre fait revenir sur les plages – l'on songe alors au dernier plan de *Qu'est-ce que les nuages?*, où les marionnettes Totò et Ninetto, jetées aux ordures, ont le regard tourné vers le ciel. Après la fable franciscaine, c'est en regardant la Lune et en dissertant sur elle avec Ninetto que Totò assouvit ses besoins. À la fin du film, le mot «Luna» renvoie directement au sexe, puisqu'il est le nom de la prostituée avec laquelle Totò et Ninetto font l'amour. Ce que dit la figure de la Lune, filée d'*Uccellacci e uccellini* à *Qu'est-ce que les nuages?* en passant par *La Terre vue de la Lune*, c'est la puissance révolutionnaire de l'humble, du trivial, le corps comme incarnation sacrée.

LA LANGUE ÉCRITE DE LA RÉALITÉ

Cette insistance sur le corporel qui parcourt le film a partie liée avec la réflexion que mène alors Pasolini sur le langage, et qui est peut-être l'enseignement principal de la fable franciscaine. En ce milieu des années soixante, Pasolini s'inquiète de plus en plus des effets de l'homologation néocapitaliste en cours en Italie : il insiste notamment sur la naissance d'un langage techniciste, la disparition des dialectes et des langages spécifiques – homologation linguistique, langage vidé de sa réalité, de sa concrétude, de sa chair, qui n'est que le prélude, ou le signe, d'une homologation des corps, de la création de corps en série, vides, manipulables, qui seront au cœur de *Salò* et de *Pétrole*⁵⁰. La résistance à l'homologation passe d'abord par la résistance linguistique, et pour cela, il faut trouver comment continuer à s'exprimer, à communiquer, trouver le langage de la résistance qui contrera le langage de l'homologation et ses conséquences catastrophiques.

50. Voir par exemple «Marxismo e Cristianesimo» [Marxisme et christianisme], in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica...*, p. 786-824 (texte d'une conférence tenue à Brescia le 13 décembre 1964).

Ce n'est pas sans raison que la réflexion de Pasolini sur le cinéma comme « langue écrite de la réalité » s'inscrit dans ce contexte⁵¹.

La fable franciscaine indique la voie tracée par Pasolini. Il est en effet dit clairement dans le scénario que la science, la raison, qui avait permis à frère Ciccillo de comprendre comment s'adresser aux faucons, ne suffit pas avec les moineaux : « La foi, c'est ça qu'il faut avec vous, pas la science ! »⁵² Il faut donc s'ouvrir à une forme de religiosité, dont Ciccillo dit avoir manqué jusque-là. « Et voici que le Seigneur lui met Ninetto sous les yeux » : Ninetto qui part jouer à la marelle et sautille. La foi ouvre à Totò un accès à une nouvelle forme de communication, celle du corps, des gestes, des mimiques. Signes linguistiques qui sont précisément la base du langage cinématographique, tel que Pasolini le théorise dans son texte sur « le cinéma de poésie » qu'il prononce en juin 1965 au I^{er} Festival du nouveau cinéma de Pesaro, et qu'il publie justement dans le même recueil que le scénario d'*Uccellacci e uccellini* en 1966. Pasolini cherche alors un langage susceptible d'ouvrir son interlocuteur au sacré, passant outre l'homologation linguistique, la dérégulation du langage parlé, et il le trouve dans le cinéma, en tant que langue reposant sur un système de signes non linguistiques, mais fait de signes mimiques, d'un langage brut, irrationnel – matériaux de bases du cinéma, que les conventions narratives du cinéma commercial tendent à masquer et que le cinéma de poésie fait au contraire exploser. Il y a donc, dans la solution de l'évangélisation des moineaux apportée comme par miracle par Ninetto sautillant et ouvrant à Totò la perspective d'un langage physique, un lien avec les réflexions contemporaines de Pasolini sur le cinéma : le cinéaste cherche alors le moyen de sortir du langage parlé, tel qu'il l'a jusqu'ici mis en œuvre dans *Vie nuove*, pour poursuivre par d'autres moyens son mandat – ouvrir des voies de résistance aux logiques d'asservissement contemporaines, qui opèrent d'après lui par l'uniformisation du langage.

APPENDICE

Revenons pour finir à *Bestemmia*, moins en guise de conclusion que pour souligner de nouveau la proximité avec *Uccellacci e uccellini*. Dans ce

51. L'article « La lingua scritta della realtà » publié dans *Empirismo eretico* avait été publié sous le titre « La lingua scritta dell'azione » dans la revue *Nuovi Argomenti* en avril-juin 1966. Il reprend en fait le texte de la contribution de Pasolini à la table ronde intitulée *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico*, lors du II^e Festival du nouveau cinéma à Pesaro (mai-juin 1966). Voir Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti et Silvia De Laude (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 1503-1540.

52. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, p. 740.

scénario en forme de poème, Bestemmia, maquereau de l'an 1000, a une vision du Christ sur la croix, à la suite de quoi il deviendra lui-même un saint. Voici ce qu'écrit Pasolini de cette vision :

Je veux que ce Christ se présente comme la réalité.
 N'est-ce pas une bonne raison
 pour que ceci soit un film, et pas un poème ?
 Dans le film auquel je pense, et auquel je te fais penser, lecteur,
 je suis un magicien fruste,
 je ne veux plus avoir besoin des filtres
 évoqués par la langue ;
 la langue est un instrument grossier, concert
 puérite de campaniles, que le poète fait sonner
 pour évoquer, en l'étrangeant, la réalité.
 Mais c'est cette réalité seulement, qui, une fois évoquée, compte !
 Elle est la seule chose belle et vraiment aimée !
 Que de mots, instrument et style,
 pour évoquer une image réelle du Christ sur la croix !
 Mais moi, avec un homme en chair et en os,
 avec une vraie croix de bois,
 avec des clous vrais,
 et, je le voudrais, du vrai sang et de la vraie douleur,
 je reproduis la réalité avec la réalité.
 [...]
 ici il y a les muscles, les veines, le bois, la terre où est fichée une vraie croix,
 une respiration, une agonie,
 toutes choses que mes mots n'expriment pas,
 mais peu m'importe,
 parce que moi, ici, dans ce scénario, j'évoque provisoirement,
 avec l'allégresse du triomphe,
 un Christ que j'évoquerai ensuite, dans le film, réellement avec la réalité,
 et toi enfin tu le verras
 vrai, physiquement vrai,
 qui te parle avec le langage de lui-même,
 antérieur à tout autre langage :
 avec les mots de la Chair⁵³.

ANNE-VIOLAINE HOUCKE
 UNIVERSITÉ PARIS-OUEST – NANTERRE-LA DÉFENSE

53. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, p. 1015-1016.

Bibliographie

- BOUQUET Stéphane, *L'Évangile selon saint Matthieu*, Paris, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN / CNDP, 2003.
- COURNOT Michel, « Tonton Marx à Bethléem », *Nouvel Observateur*, 4 mars 1965.
- DUFLOT Jean et PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens avec Jean Dufлот*, Paris, Gutenberg, 2006.
- FERRETTI Gian Carlo, *Le belle bandiere – Dialoghi 1960-1965*, Rome, Editori Riuniti, 1991.
- FEUILLET Michel, *Les visages de François d'Assise: l'iconographie franciscaine des origines, 1226-1282*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- LEVERGEOIS Bertrand, *Pasolini, l'alphabet du refus*, Paris, Éd. du Félin, 2005.
- MACCIOCCHI Maria-Antonietta, « Cristo e Marxismo », *L'Unità*, 22 décembre 1964.
- Pasolini cinéaste*, Alain Bergala et Jean Narboni (dir.), Paris, Éd. de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Hors-série), 1981.
- PASOLINI Pier Paolo, *Dialogues en public: 1960-1965*, François Dupuigrenet Desroussilles (trad.), Paris, Éd. du Sorbier, 1980.
- , *Romanzi e racconti*, Walter Siti et Silvia De Laude (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 1998, 2 vol.
- , *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti et Silvia De Laude (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 1999.
- , *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti et Silvia De Laude (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 1999.
- , *Per il cinema*, Walter Siti et Franco Zagagli (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 2001, 2 vol.
- , *Tutte le poesie*, Walter Siti (éd.), Milan, Mondadori (I Meridiani), 2003, 2 vol.
- , *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Hervé Joubert-Laurencin et Caroline Michel (trad.), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.
- , *Saint Paul*, Giovanni Jappolo (trad.), Caen, Éd. Nous, 2013.

