

Ni juif, ni grec : Kalisky, Pasolini. Deux parcours d'artistes au-delà de leur identité

Serge Goriely

Le Juif, le Grec

René Kalisky et Pier Paolo Pasolini. Deux artistes de notre temps, mais tous les deux morts. Le premier a été emporté par un cancer en 1981, alors qu'il n'avait que 44 ans. Le second a été assassiné en 1975, à l'âge de 53 ans. L'un était belge et juif. L'autre italien, et pourrait-on dire, en raison de sa forte culture humaniste, de son travail inspiré du théâtre antique et de son sens profond du tragique, grec à sa façon.

Kalisky et Pasolini avaient de nombreux points en commun. Leur pluridisciplinarité était étonnante : ils étaient poète, romancier, dramaturge, scénariste, journaliste, essayiste, et dans le cas de Pasolini aussi cinéaste et peintre. Ils avaient, chacun à sa manière, un sens marqué du sacré, c'est-à-dire un besoin de reconnaître dans le monde une profondeur invisible et surnaturelle, lequel a nourri une grande partie de leur création artistique. Touchés par le sort des exclus et des déshérités, ils éprouvaient une aversion pour la bourgeoisie et les codes dominants. Un moment séduits par le marxisme, ils ont rêvé de changer le monde. Descendant dans l'arène publique, il leur est arrivé plus d'une fois de faire scandale. Sans surprise peut-être par rapport aux risques qu'ils prenaient comme artistes ou intellectuels engagés, ils n'ont pas toujours été acclamés : ils ont pu se voir ignorés, méprisés ou traînés dans la boue. Enfin, tous les deux ont aussi souffert pour ce qu'ils étaient. Juif, Kalisky a dû se cacher, enfant, pendant la guerre et a perdu son père à Auschwitz. Parce qu'homosexuel, Pasolini a été conspué, poursuivi par la justice et peut-être aussi tué.

On le voit, les conditions sont propices pour s'interroger sur l'écho que peut avoir chez de tels artistes l'appel à l'universalité de Saint Paul, tel qu'il est résumé dans l'expression canonique (à la formulation heureuse en la circonstance) : « Il n'y a plus ni Juif ni Grec, il n'y a plus ni esclave ni libre, il n'y a plus ni homme ni femme car tous vous êtes un en Jésus-Christ » (Galates 3, 28). Dans quelle mesure Kalisky et Pasolini ont-ils été poussés à aller au-delà de leur identité première, ici de Juif, là d'intellectuel bourgeois – de « Grec » –, à

la remettre en question, bref, à la « transgresser » ? Et si tel est le cas, en quel type de transcendance se sont-ils reconnus ?

Certes, ni l'un l'autre ne se disaient chrétiens. Kalisky était pétri de culture juive et Pasolini n'a eu de cesse de souligner son athéisme et sa répulsion à l'égard de l'Eglise comme institution. Cependant, l'absence ou le refus manifeste d'un message chrétien ne constitue sans doute pas ici un obstacle. La création artistique étant implicitement libre et engageante de la personne, Kalisky et Pasolini sont en mesure d'offrir un éclairage original et authentique sur la constitution de l'identité, voire sa transgression, et cela sur la base des représentations nées de leur imaginaire ainsi qu'à travers leur témoignage individuel. Les deux axes – leur œuvre, leur vie – étant dans leur cas, comme on le verra, intimement liés.

Spinoza, Freud, Trotsky et les autres

Kalisky est né à Bruxelles en 1936. Il s'est principalement illustré par le théâtre avec des pièces traitant la question de l'histoire. Histoire du nazisme (*Jim le téméraire*¹), du fascisme (*Le Pique-nique de Claretta*²), de la Révolution russe (*Trotsky, etc.*³), de la fondation d'Israël (*Dave au bord de mer*⁴) ou de la Shoah (*Falsch*⁵, *Aïda vaincue*⁶). Kalisky a été révélé par Antoine Vitez dans les années 1970, mais de nombreux metteurs en scène belges et étrangers l'ont monté aussi. Les frères Dardenne l'ont adapté au cinéma (*Falsch*, 1986).

La question de l'identité se joue d'abord chez Kalisky autour de son rapport avec le judaïsme. Dès le début, la fibre universaliste semble le guider. Dans son premier essai intitulé *Sionisme ou dispersion ?* (qui date de 1974), il défend l'idée que le peuple juif s'est incarné dans une double dimension : sioniste et diasporique. C'est la vocation diasporique qu'il retient le plus : pour lui, il faut reconnaître au Juif l'originalité de vivre dans la « dispersion » tout en se déterminant par rapport à Sion. C'est, pour lui, une « gageure »⁷, mais qui permet au Juif

¹ René KALISKY, *Jim le téméraire*, Paris, Gallimard (coll. Le Manteau d'Arlequin), 1971.

² René KALISKY, *Le Pique-nique de Claretta*, Paris, Gallimard (collection Le Manteau d'Arlequin), 1973.

³ René KALISKY, *Trotsky, etc.*, Paris, Gallimard (collection Le Manteau d'Arlequin), 1969.

⁴ René KALISKY, *Dave au bord de mer*, Paris, L'Arche, 1992.

⁵ René KALISKY, *Falsch*, in *Sur les ruines de Carthage. Falsch*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 91-240.

⁶ René KALISKY, *Aïda vaincue*, *Cahiers du Rideau*, n°13, 1982, p. 13-79.

⁷ René KALISKY, *Sionisme et dispersion, Les Hébreux, les Juifs, les Israéliens*, Verviers, Marabout (collection Marabout Université), 1974. p. 124.

de « conserv[er] l'universalisme comme but et le particularisme comme moyen ». En d'autres termes, cela signifie que, pour lui, les Juifs ont pour vocation universelle de se confondre avec tous, dans la mesure où ils sont destinés à vivre au sein des nations, mais tout en gardant une différence par le fait qu'ils restent fidèles à la religion juive et à ses spécificités.

Par la suite, la pensée de Kalisky évolue un peu. Il prend de nouvelles distances avec une certaine doxa identitaire juive (et simultanément d'ailleurs il progresse dans l'affirmation de son style d'écriture dramatique). En 1979, il écrit un ouvrage curieux, intitulé *L'Impossible Royaume*⁸, à cheval entre le roman, l'essai et l'autobiographie. On y suit les aventures d'un Juif anonyme qui crie à travers le monde sa profonde inquiétude devant l'évolution du judaïsme et ce qu'il juge être ses dérives. Le récit, raconté à la première personne, se déroule à Paris, à New York, à Jérusalem et met en scène des sommités du moment, tant politiques (comme Sadate, Begin, Dayan, Meir), qu'intellectuelles (tels Koestler ou Jünger) et culturelles (David Lean, Charlton Heston, Robert Redford, Paul Newman, etc...). Kalisky renvoie explicitement au modèle des prophètes qu'il actualise. Nous sommes à la fin des années 1970, à l'époque de la visite de Sadate à Jérusalem. Le héros n'hésite pas à se réclamer d'Amos ou d'Esdras, mais – autres temps, autres mœurs –, il a choisi le cinéma pour transmettre sa vision aux autres Juifs et secouer leur conscience : il s'est donné comme défi d'écrire un film inspiré de la révolte des Macchabées qui devrait être produit aux Etats-Unis. A travers lui et son geste, il ne fait guère de doute que Kalisky se projette lui-même. Ce qui nous permet, au-delà du jeu de la fiction, de considérer les confessions du narrateur comme un peu celles de Kalisky lui-même, et par exemple, de croire qu'il se reconnaît dans ce groupe particulier de Juifs dont il fait l'apologie et qu'il nomme « hybrides » ou « mutants » :

Il n'y a plus de prophètes en Israël. Au plus, un Juif lucide ça et là. Mais un Juif lucide, ce n'est plus tout à fait un Juif. Mais un hybride, un mutant tels Freud, Spinoza. Ils se sont mis en marge de la communauté. Sans doute leur est-il arrivé d'avoir raison, mais ils auront toujours tort d'avoir eu raison en lisière de la communauté. [...] Je suis donc un hybride, un mutant en rupture de peuple aussi bien que d'idéologie.⁹

Pour Kalisky, le Juif « hybride » succéderait au Juif « diminué » (c'est-à-dire devenu « citoyen, national, sédentarisé »¹⁰, en d'autres termes embourgeoisé), lequel ferait suite au

⁸ René KALISKY, *L'Impossible Royaume*, Paris, Seghers, 1979.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

« Juif par excellence », sous-entendu le Juif pieux, éternel victime de l'Histoire, ainsi qu'aux « légions de communistes, d'internationalistes, de socialistes »¹¹ qui ont cru au rêve de « l'internationalisme prolétarien » avant que celui-ci ne rejoigne « tous ceux qui remplissent les poubelles de l'histoire ».

Kalisky, si c'est lui, ressort donc comme en proie à une crise identitaire. Le judaïsme « classique », celui qu'il a connu et dans lequel il évolue, ne lui suffit plus. Il se résume à un carcan :

Je réalisais petit à petit que je ne m'étais jamais éloigné du rivage de mes origines, que j'avais passé le plus clair des années de ma jeunesse et au-delà à naviguer dans les eaux tumultueuses de ma sensibilité juive. Je m'étais cru marin au long cours, je n'étais que gardien de phare. Trotski que j'admirais avait pris le large. Freud avait exploré des terres inconnues sans se préoccuper de son port d'attache. Rosa Luxemburg, Rosa la Rouge, avait irrigué de son sang la terre allemande, mais son sang aurait pu irriguer la terre entière.¹²

Cependant, si l'aspiration universaliste – ou messianique – est claire, la voie à prendre l'est moins. Si l'on retient celle du narrateur dans le roman, on aboutit à un engagement public dans les arts – ici, le cinéma comme, pour Kalisky, le théâtre – afin de crier des vérités, rappeler des épisodes bibliques, susciter la catharsis, toucher et faire prendre conscience. Telle apparaît la voie du juif hybride, celle d'une sorte de nouveau prophète qui serait en rupture avec son peuple, mais pas tout à fait non plus puisqu'il s'adresserait à lui, ainsi qu'aux autres nations. Il n'est pas interdit de penser que l'écrivain et dramaturge Kalisky pouvait se rêver ainsi.

De Joseph à saint Paul

Seulement, une autre voie est peut-être possible. Peut-être, parce que pour l'apprécier, il faut renoncer à l'assurance offerte par les analyses rationnelles et les aveux personnels même voilés, et reconnaître un autre espace de référence, celui offert par l'imaginaire quand, à la différence de *L'Impossible Royaume*, la dimension subjective est moins manifeste et où donc l'identification de l'auteur avec le personnage principal est plus incertaine. Telle est sont les conditions dans lesquelles Kalisky propose son autre voie, avec *Falsch*, sa dernière pièce,

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 55.

inachevée de surcroît.

À quoi assistons-nous dans cette oeuvre? À un étrange voyage. L'on y voit Joe, dernier survivant de la famille Falsch, tomber inanimé devant une discothèque à la suite d'une rixe, et entrer dans un monde parallèle, où il retrouve les membres de sa famille disparue qu'il a quittés, pour la plupart d'entre eux, lors de la Nuit de Cristal, en 1938. Sauf Joe, tous sont morts, qui dans les camps d'extermination, qui en exil. Est aussi présente pour l'accueillir Lilli, une jeune Allemande, que Joe a aimée autrefois et qui est morte sous les bombes.

Une fête est organisée en son honneur, mais c'est l'occasion d'un vaste règlement de comptes familial. Il est reproché à ceux qui sont partis en Amérique d'avoir survécu à la Shoah (même s'ils sont morts par la suite), au père de s'être entêté à rester à Berlin, à Joe d'avoir désiré une « goy », à tel oncle de penser comme un Prussien. Et il est aussi question d'autosatisfaction artistique, d'adultères et de viols.

La pièce ne se réduit heureusement pas à un psychodrame. Une des grandes originalités de la pièce est d'offrir des moments de projection des personnages dans des figures bibliques, celles de Jacob et de sa famille, au moment des retrouvailles finales en Égypte. Les personnages centraux portent d'ailleurs le même nom que leur correspondant biblique : Joe renvoie à Joseph ; son père s'appelle Jacob, sa mère Rachel et son frère le plus jeune Benjamin.

Et c'est ainsi qu'on assiste au moment crucial de la reconnaissance père/fils:

Joe : J'ai crié avec les femmes de notre famille pour me sentir mourir avec elles toutes...

Jacob : Joseph...

Joe : Mon père !

Il aide Jacob à se relever. Ils s'étreignent longuement.

Jacob : C'est assez, Joseph, mon fils m'a reconnu, et il m'aime encore. Je puis te dévisager puisque tu m'as reconnu et que tu m'aimes encore.

Joe : Qui suis-je pour que tu en aies douté ?

Jacob : Maintenant je n'ai pas de regrets d'avoir attendu si longtemps de te revoir. C'est pour te conserver la vie que Dieu t'a envoyé devant nous. C'est pour que tu assures la survivance de notre nom que le Seigneur t'a envoyé devant nous, pour qu'on ne nous oublie pas.¹³

Comme on peut le voir, le texte est repris en partie de Genèse 46, 29 :

¹³ *Op. cit.*, p. 214-215.

Joseph attela son char et y monta, pour aller en Gosen, à la rencontre d'Israël, son père. Dès qu'il le vit, il se jeta à son cou, et pleura longtemps sur son cou. Israël dit à Joseph: Que je meure maintenant, puisque j'ai vu ton visage et que tu vis encore!¹⁴

A ce moment-là de leur histoire, chacun des personnages s'est moulé dans la figure biblique qui lui correspond. Par cette incarnation, ils confèrent à leur reconnaissance un caractère littéralement sacré.

Peut-on cependant conclure que l'expérience est suffisante pour surmonter le mal qui a frappé la famille ? On peut en douter. C'est que Joe Falsch porte ne lui une lourde souffrance – la Shoah, l'exil - que les seules retrouvailles, aussi sincères, solennelles et sacrées soient-elles, ne sont pas en mesure de soulager :

Quoique le Seigneur dans sa miséricorde eût ajouté des jours à mes jours
Je n'ai cessé de rôder en quête de nourriture.
J'ai erré comme un chien qui pleure après son maître
À quatre pattes parmi les décombres de mes souvenirs.
J'arrive d'un monde où règne le chaos,
De Berlin à New York, j'ai vécu l'angoisse du funambule
Contaminé par le chaos,
Je transporte le chaos
Je ne suis ici que pour moi.¹⁵

Or, en Joe Falsch, parallèlement, un autre processus de révélation est à l'œuvre. Et c'est celui-là qui nous éclaire sur l'autre voie possible. Dans le déroulement la pièce, chaque personnage a l'occasion de raconter son malheur personnel. À un certain moment, tous ont fini. C'est l'heure de la conclusion. Le climat est lourd, car leur vie entière semble se réduire à des douleurs et ne déboucher sur rien. Nous sommes face à des âmes en peine, des spectres errants, victimes d'une histoire vaine. Chacun se met à hurler, successivement puis en chœur. Et c'est alors que la révélation a lieu. Joe qui s'était retiré surgit et court de l'un à l'autre : « maintenant il n'y avait aucune logique dans nos malheurs... »¹⁶. Et il ajoute : « Il n'y a pas des juifs et des non-juifs, mais les rassasiés et les affamés »¹⁷.

¹⁴ Traduction de Segond (qui semble avoir été une version de référence de Kalisky).

¹⁵ *Op. cit.*, p. 143.

¹⁶ *Ibid.*, p. 230.

¹⁷ *Ibid.*, p. 233 et 234.

La phrase, totalement inattendue de la part d'un Juif, renvoie évidemment au « Ni juif ni Grec » de saint Paul. C'est que Joe vibre à ce moment-là pour Lilli, la non-juive, qu'il voit soudain et pour la première fois faire partie du destin tragique de sa famille : « Lilli vous aime ! Lilli nous aime... Qui parle de la mort puisqu'elle nous aime ! »¹⁸.

Mais le texte renvoie aussi, par son vocabulaire, aux Évangiles, que ce soit au Magnificat (« Il a rassasié de biens les affamés »¹⁹), aux Béatitudes (« Heureux vous qui avez faim maintenant, car vous serez rassasiés ! Heureux vous qui pleurez maintenant, car vous serez dans la joie ! »²⁰) ou au Miracle des Pains (« Jésus leur répondit : En vérité, en vérité, je vous le dis, vous me cherchez, non parce que vous avez vu des miracles, mais parce que vous avez mangé des pains et que vous avez été rassasiés. »²¹). Par là Kalisky souligne sans ambiguïté que la question d'être affamé ou rassasié de Dieu est cruciale. Car, il croit, ainsi qu'il le proclame par la suite, que Dieu – ou l'amour – permet de triompher de la mort :

J'ai reconnu ceux qui m'ont reconnu. Je ne souffre plus puisque j'aime. Je ne souffre plus puisque je prie. [...] j'ai découvert la prière dans l'amour. [...] Je découvre que l'amour est dans la mort, la mort fût-elle à son zénith.²²

Et bientôt, Joe se rallie ouvertement au message chrétien. Il confie à tous qu'il a fini par comprendre le conseil qu'un pasteur lui a donné un jour à New York : « pour prier il faut aimer le monde autant que Dieu l'a aimé. Car Dieu a tant aimé le monde qu'Il lui a donné son Fils unique afin que quiconque croit en lui ait la vie éternelle »²³. Ce qui n'est évidemment rien d'autre que le verset 16 de Jean 3.

Doit-on s'en étonner ? L'aveu public de Joe est mal reçu par sa famille. Ses frères se moquent de lui, lui reprochent ses « bigoteries de chrétien »²⁴ et de se prendre pour le Christ. Aucun ne prend son parti. Joe les accuse d'être des menteurs, faisant peut-être par là écho au titre de la pièce, *Falsch*, « faux » en allemand. Les événements se précipitent et Joe se voit réexpédié dans le monde des vivants. Un de ses frères, Georg commente alors :

Il n'est qu'évanoui, sonné, M'ssieurs dames

¹⁸ *Ibid.*, p. 234.

¹⁹ Lc 1, 53.

²⁰ Lc 6, 22.

²¹ Jn 6, 26.

²² René Kalisky, *Falsch*, op. cit., p. 236-237.

²³ *Ibid.*, p. 238.

²⁴ *Id.*

Une éclipse
Sa tête a rebondi sur l'asphalte.
Alors la lune lui a caché le soleil
Mais il va rouvrir les yeux, m'ssieurs dames.²⁵

On peut gager qu'à son réveil, Joe, à l'instar de saint Paul, deux millénaires plus tôt sur le chemin de Damas, disposera des ressources nécessaires pour se sentir un « homme nouveau ».

L'homme sans identité

Pasolini est certainement plus connu et reconnu que Kalisky. Né en 1922 à Bologne et mort dans les conditions atroces et mystérieuses que l'on sait, il a marqué la vie intellectuelle et artistique italienne des années 1950, 1960 et 1970, avec notamment des romans comme *Ragazzi*²⁶ et *Une vie violente*²⁷ ou des films comme *Accattone* (1961), *La Ricotta* (1963), *L'Evangile selon Matthieu* (1964), *Œdipe Roi* (1967), *Théorème* (1968) et *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975). Pour ne citer que des œuvres qui ont eu un grand impact. Une grande foule assistait à ses funérailles en novembre 1975 à *Campo dei fiori*. Parmi eux, Moravia, qui lui rend un vibrant hommage :

« Avant tout, nous avons perdu un poète, et des poètes, il n'y en a pas tant dans le monde. Il en naissent trois ou quatre par siècle. Quand ce siècle sera fini, Pasolini sera parmi les rares qui compteront comme poète. Le poète devrait être sacré.²⁸

Nonobstant, dans le cas de Pasolini, le terrain est miné. Plus que Kalisky, il cherchait la confrontation. Très souvent, ses œuvres et ses positions ont surpris, dérouté ou indigné le public, même ceux qui lui étaient fidèles. Il a été l'objet de pas moins de trente-trois procès et sa fin tragique a montré qu'il portait son goût du risque jusqu'à mettre en jeu sa vie même.

En quels termes la question identitaire se décline-t-elle chez Pasolini ? Si l'on se réfère à son image publique, il frapperait par son inconstance, voire ses contradictions, changeant régulièrement d'école de pensée, passant d'une appartenance politique à l'autre. Ce qui a été

²⁵ *Ibid.*, p. 240 (qui est une reprise de la réplique de p. 102).

²⁶ Pier Paolo PASOLINI, *Ragazzi*, Paris, Buchet-Chastel, 1958.

²⁷ Pier Paolo PASOLINI, *Une Vie violente*, Paris, Buchet-Chastel, 1961.

²⁸ (Nous traduisons).

jugé par certains comme un jeu de provocation où il se serait délecté lui-même à devancer les attentes de son public. Rinaldo Rinaldi résume ainsi son parcours :

« Intellectuel petit-bourgeois, marxiste et puis plus marxiste et à la fin de manière provocatrice réactionnaire ; homme de gauche, de droite, et pour finir radical ; pigiste sur *Vie Nuove*, puis sur le *Corriere della Sera*, lié au patronat; éditorialiste sur les journaux à tendance radicale de la gauche éclairée (*Il Mondo*, *Il Tempo*) et admirateur de la tradition culturelle de droite ; marxiste révolutionnaire et dénonciateur de Mai 1968 »²⁹

Mais jusque-là parle-t-on vraiment d'identité ? Toutes les étiquettes mentionnées se rapportent à des choix idéologiques ou politiques, qui plus est, sur une scène publique où l'adoption d'une image elle-même constitue souvent un prétexte à un jeu. En réalité, le sentiment identitaire de Pasolini n'était pas aussi instable que l'on pourrait croire. Tout comme Kalisky, Pasolini était en crise avec ses origines (la petite bourgeoisie) et le milieu dans lequel il vivait (la bourgeoisie intellectuelle). Mais, contrairement à lui, il n'a pas essayé de chercher de variation ou de solution de compromis. Il a adopté dès le début une attitude de rejet. Lui ou ses commentateurs parleront d'un refus de son appartenance sociale. Mais si on est attentif, on remarque que Pasolini passe tout - ou presque tout - au feu de sa critique. Comme on dit en italien : « ce l'ha con tutti ! » (« Il en veut à tout le monde ! »). Il est non seulement contre la bourgeoisie, la classe politique, l'Eglise et le fascisme, mais aussi contre les milieux dans lesquels il aurait pu en principe se reconnaître : les intellectuels, les esprits rebelles, les artistes d'avant-garde.

À titre d'exemple, citons la polémique déclenchée par Pasolini en 1968, autour de son poème pamphlétaire *Le PCI aux jeunes (Il PCI ai giovani)*³⁰ où il n'hésitait pas à témoigner sa sympathie pour les policiers car « fils du peuple » et de son mépris pour les « fils à papa » qu'étaient à ses yeux les étudiants contestataires. À la table ronde que *L'Espresso* a organisé sur le sujet, il a répété la haine qu'il nourrissait à leur égard :

J'ai passé ma vie à haïr les vieux bourgeois moralistes, il est donc normal que je doive haïr leurs enfants, aussi [...] La bourgeoisie met les barricades contre elle-même, les *enfants à papa* se révoltent contre leurs *papas*. La moitié des étudiants ne fait plus la

²⁹ Rinaldo RINALDI, *L'irriconscibile Pasolini*, Cosenza, Marra Editore, 1990, p. 37. (Nous traduisons).

³⁰ Texte intégral en italien sur www.pasolini.net (consultation 9 mars 2010).

Révolution mais la guerre civile. Ils sont des bourgeois tout comme leurs parents, ils ont un sens légalitaire de la vie, ils sont profondément conformistes ».³¹

Ce que Pasolini a en réalité dans son collimateur, c'est d'une part tout ce qui a un caractère institutionnel et autoritaire – comme l'État, l'Église, le Parti – et d'autre part tout ce qui participe de l'esprit de la modernité, c'est-à-dire le rationalisme, la laïcité, le matérialisme.

Car Pasolini est capable d'approuver certains modes d'être au monde. Il jette alors son dévolu sur certains peuples : c'est le cas des paysans du Frioul, du sous-prolétariat des *borgate*³² de Rome ou les habitants des campagnes du Tiers monde. La raison est la suivante : pour lui, aller vers ces populations signifie un retour au mythe de la Nature, laquelle implique une « mythisation de la vie, telle qu'elle était conçue par l'homme avant l'ère industrielle et technologique »³³. Il s'agit donc pour lui de retrouver un monde qui entretient encore des modèles mythiques et archaïques, en opposition avec les valeurs de la société moderne, où la vie, par la reconnaissance de ce caractère sacré, a gardé sa richesse, sa part de mystère, et donc pour lui un sens. C'est, si l'on veut, le désir du monde de Sade et des tragiques grecs en lieu et place de celui de Hegel et de Brecht.

Pourrait-t-on, pour autant, parler de glissement vers une nouvelle identité ? Sans doute que non. Le geste de Pasolini est celui de l'artiste, capable d'entrer en empathie avec les hommes et les femmes dont il s'inspire pour sa création. Il ne s'identifie pas nécessairement à eux. Ainsi, son expérience du Frioul (d'où sa mère est originaire) l'attire vers le frioulan, langue dans laquelle il compose de nombreuses poésies en langue frioulane (comme le recueil *Poesie a Casarsa*). Les *borgate* de Rome qu'il a beaucoup fréquentées servent de cadre pour ces œuvres majeures que sont *Ragazzi*, *Une Vie violente*, *Accattone* ou *Mamma Roma*. Son attachement à la terre l'a aussi poussé à voyager hors d'Europe:

³¹ Table ronde du 16 juin 1968, organisée à *L'Espresso*. Texte intégral en italien sur www.pasolini.net (consultation 9 mars 2010). Traduction du passage sur www.fr.wikipedia.org. à « Pasolini » (consultation 9 mars 2010).

³² *Le borgate romane* : les banlieues ghetto de Rome.

³³ Pier Paolo PASOLINI, in Jean Dufлот, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond, 1970, p. 64.

J'en suis venu à voyager fréquemment et à aimer les pays du tiers-monde, d'un amour de terrien irréductible. J'ai voyagé en Inde, dans les pays africains, arabes... Au Maroc, en Syrie, en Turquie, etc.³⁴

Ces voyages lui font écrire des articles³⁵, tourner des documentaires (*Les Murs de Sanaa*, 1974) ou envisager divers projets cinématographiques (comme l'adaptation inaboutie de *L'Orestie* en Afrique en 1968).

Car dans toutes ces oeuvres, la plupart très belles, on peut reconnaître une attirance, voire une vénération de Pasolini pour les lieux qu'il rencontre et les situations qu'il décide de traiter. Il suffit de penser au personnage d'*Accattone*, comment il réussit à faire d'un vulgaire maquereau sans le sou de la banlieue romaine un être gai et cruel au destin presque christique. Cette approche contraste fort avec la critique mordante des films où Pasolini met en scène des bourgeois trop satisfaits d'eux-mêmes. Il suffit de songer aux personnages de *Théorème*, perdus dans leur monde hypocrite et aseptisé, et totalement désorientés à l'arrivée de l'ange.

Vers une identification à saint Paul ?

Face à des mondes qu'il exècre et d'autres qui l'attirent, Pasolini met en avant sa différence :

La plupart de mes ennuis, la plus grande partie de la haine qui m'est vouée viennent de ce que je suis différent. Je la sens, cette haine, elle est « raciale ». C'est le racisme qu'on exerce contre toutes les minorités du monde.³⁶

Pour autant, attitude originale, cette différence ne s'appuie sur aucun sentiment ou désir d'appartenance à un groupe, aussi minoritaire soit-il. Même la cause homosexuelle ne semble pas être une voie de ralliement. En réalité, Pasolini absolutise sa différence. Et en conséquence, il serait plutôt à la recherche d'une « non-identité ». C'est d'ailleurs ce qu'il écrit expressément à la fin de ses *Lettres luthériennes* :

Il ne faut rien faire d'autre, je crois, que continuer simplement à être soi-même : ce qui signifie être continuellement non reconnaissable.³⁷

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ Ainsi, Pasolini est parti en Inde en 1961 avec Elsa Morante et Alberto Moravia, d'où il a écrit une série d'articles pour *Il Giorno* qui ont été par la suite réunis et édités sous le titre *L'Odeur de l'Inde* (Milan, Longanesi, 1962).

³⁶ Pier Paolo PASOLINI, in Jean Duflot, *op. cit.*, p. 113.

L'idée d'être « non reconnaissable », soit impossible à reconnaître, pourrait-elle s'accorder avec la conception paulienne de l'identité chrétienne ? La question a toute sa pertinence. Car Pasolini était très séduit par saint Paul. Il a pu se comparer à lui :

Je suis comme Saint Paul tombé de cheval, mais mon pied est resté prisonnier de l'étrier, le cheval galope et ma tête rebondit sur le pavé.³⁸

Fait très significatif, Pasolini a aussi entrepris d'adapter sa vie au cinéma. En 1968, il a écrit un scénario qu'il a revu en 1974. Les producteurs ont été intimidés devant l'ampleur du projet et le film n'a pas pu se faire. Il reste que le scénario, qui a été publié³⁹ avec un commentaire substantiel de Pasolini lui-même, est très révélateur des intentions de l'artiste. Il devient difficile de ne pas voir dans la personnage de saint Paul qui transparaît une projection de Pasolini lui-même, l'homme à l'engagement radical, aux prédications violentes contre les valeurs dominantes et à l'étrange capacité à se faire haïr. L'identification est soulignée par l'« idée poétique »⁴⁰ qui « consiste à transposer tout le parcours de saint Paul dans le contexte contemporain », c'est-à-dire entre 1938 et la fin des années 1960, toutes les années au cours desquelles Pasolini a agi.

Les lieux du pouvoir et de la culture que l'apôtre traverse sont par la force des choses différents : « le centre du monde n'est plus Rome »⁴¹, mais New York, « le foyer culturel, idéologique et à sa manière religieux (en définitive, le sanctuaire du conformisme intellectuel) n'est plus Jérusalem mais Paris ». Et de même, Londres remplace Antioche, Barcelone supplante Damas et l'Allemagne devient le nouveau cadre de la Macédoine.

Les termes dans lesquels le conformisme se manifeste sont aussi actualisés : « Le conformisme de l'époque de Paul (en fait, deux conformismes : celui des Juifs et des Gentils) »⁴² est remplacé « par un conformisme contemporain : celui qui est typique de notre

³⁷ Pier Paolo PASOLINI, *Lettere luterane*, Turin, Einaudi, 1976, p. 195. (Nous traduisons). Le texte italien court ainsi : « Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa a essere continuamente irrecognoscibili. ». Le terme « irrecognoscibili » n'a pas d'équivalent en français. Il doit se comprendre comme « irreconnaissable », soit « impossible à reconnaître », au-delà donc de « méconnaissable » (qui peut se comprendre comme « difficile à reconnaître »).

³⁸ Extrait d'un texte adressé à Don Giovanni Rossi, fondateur de « Pro Civitate cristiana » (cité dans *Pier Paolo Pasolini, vingt ans* Par Jacqueline Planché, Daniel Simon, Présence et action culturelles.

³⁹ Pier Paolo PASOLINI, *Saint Paul*, Paris, Flammarion, 1980.

⁴⁰ Pier Paolo PASOLINI, « Projet pour un film sur saint Paul », in *Saint Paul, op.cit.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 10.

actuelle civilisation bourgeoise, dans sa religiosité hypocrite et conventionnelle (analogue à celle des Juifs), dans sa laïcité libérale et matérialiste (analogue à celle des Gentils) ».

La raison de ce travail de transposition est simple. Pasolini désire

rendre cinématographiquement, de la façon la plus directe et la plus violente, l'impression, la conviction de son actualité [...] pour dire au spectateur sans même l'obliger à réfléchir, « que saint Paul est ici, aujourd'hui, parmi nous », et qu'il l'est presque physiquement, matériellement : que c'est à notre société qu'il s'adresse, que c'est sur notre société qu'il pleure, que c'est notre société qu'il aime, menace et pardonne, agresse et embrasse tendrement.⁴³

Quant à l'idée de la « non-identité », elle se retrouve au final dans la solitude totale où l'apôtre du Christ est plongé. Que saint Paul actualisé ait des ennemis n'est pas surprenant: on le voit ainsi haï des intellectuels français, raillé par des escrocs napolitains, menacé de mort par des soldats américains. Mais dans son propre entourage le rejet n'est pas moins vif : Pierre et un Jacques lui mentent; Luc se révèle possédé par le Diable ; et l'Eglise ressort comme inspirée davantage par la raison et par le Mal.

Ainsi, privé d'une relation positive avec les hommes, avec ses coreligionnaires et même avec Dieu (mis à part l'épisode du chemin de Damas), Paul se voit limité à lui-même. L'action du Christ et la présence de Dieu n'étant pas reconnue, il devient dès lors difficile de considérer l'identité que Pasolini se donne – ou donne à son Paul – comme chrétienne.

La fin sera terrifiante, différente de celle des *Actes*, même transposée. Et aussi prémonitoire. Elle se placera sous le signe très chrétien, mais aussi très pasolinien du sacrifice du corps. Paul sera assassiné sur le balcon d'un hôtel de New York (nouvelle Rome) de deux coups de fusil tirés par un inconnu :

Paul tombe sur la cursive, immobile dans son sang. Il agonise pendant quelques courts instants. Puis la vie l'abandonne. Le plancher de la cursive est fissuré. Le sang commence à couler goutte à goutte sur les pavés de la cour. Une petite flaque rose sur laquelle continuent à tomber les gouttes du sang de Paul.⁴⁴

⁴³ *Ibid*, p. 9-10.

⁴⁴ Pier Paolo PASOLINI, *Saint Paul*, op. cit., p. 201.

Deux artistes, deux transgressions

Kalisky était Juif et n'a eu de cesse de s'interroger sur son identité juive, cherchant toujours à s'universaliser, à s'adresser tant aux Juifs qu'aux nations. S'il a transgressé son identité, c'est aussi en tant qu'artiste, à travers des personnages de romans ou de pièces de théâtre, lesquels peuvent être compris comme des avatars de lui-même. Ce qui implique à la fois une authenticité et une duplicité. L'expérience est vraie, mais elle appartient à l'univers du jeu et de la représentation. Dans ce cadre très particulier, on peut estimer que Kalisky – ou son avatar Joe Falsch – a réussi à faire tomber les barrières de son identité juive lorsqu'il y a reconnaissance explicite du Christ et expression du triomphe de l'amour sur la mort.

Quant à Pasolini, il a sans aucun doute vécu aussi une transgression d'identité. Celle-ci a cependant été plus radicale et s'est manifestée à la fois sur le plan personnel et sur le mode artistique, l'un renvoyant à l'autre. Elle s'est exprimée par un rejet de son identité d'origine ou sociale et l'affirmation d'une identité nouvelle, « non reconnaissable » et ramenée à sa seule personne, laquelle ne lui a toutefois pas interdit une formidable capacité d'empathie, voire un rapport d'amour avec les autres.

La faculté de s'oublier et de s'ouvrir à la réalité de l'autre n'est du reste pas étrangère au pouvoir créateur lui-même. Elle serait même la condition nécessaire à la réussite du grand art, comme le rappelle Peter Brook dans le contexte du théâtre, domaine qui est le sien :

Quand deux points de vue s'affrontent, l'auteur est tenu de leur donner une part égale de crédibilité. S'il en est incapable, le résultat sera faible. Il doit explorer deux opinions contradictoires avec la même qualité de compréhension. Si l'auteur est doué d'une générosité infinie, s'il n'est pas obsédé par ses propres convictions, il donnera l'impression qu'il est en totale osmose avec chacun. Tchekov en est un exemple. Au delà, s'il y a vingt personnages et que l'auteur parvient à s'investir dans chacun d'eux avec la même conviction, c'est le miracle Shakespeare.⁴⁵

Pour finir, on peut relever que les deux artistes ont eu l'occasion de se rencontrer. C'était en 1965, au cinéma Arenberg à Bruxelles, lors de la première belge de *L'Evangile selon Matthieu*, le grand film de Pasolini sur le Christ. Kalisky était un des rares spectateurs dans la salle. Après la séance, ils auraient parlé toute la nuit. Les jours suivants, Kalisky

⁴⁵ Peter BROOK, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, p. 31

rédigait une critique élogieuse du film⁴⁶. Ils ne semblent pas être restés en contact, ni s'être revus. Cependant quelques années plus tard, à l'annonce de l'assassinat d'Ostie, Kalisky prenait sur le champ sa plume pour écrire une pièce : il y représentait Pasolini pressentir sa mort à partir du rôle qu'il jouait dans un film qu'il tournait. Et ce rôle n'était rien moins que celui de Jésus-Christ lui-même. La pièce s'intitulait *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*⁴⁷.

Ainsi, il semblerait qu'en art, le Christ ait fini par les réunir, eux qui n'étaient plus respectivement ni Juif, ni Grec !

⁴⁶ René KALISKY, « Pier Paolo Pasolini et *L'Évangile selon saint Matthieu* », in *Bulletin des Oeuvres Sociales juives* n°85, mars 1965, p. 94-95.

⁴⁷ René KALISKY, *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*, in *La Passion selon Pier Paolo Pasolini. Dave au bord de mer*, Paris, Stock (collection Théâtre Ouvert), 1978, p. 9-104.