

*Articoli/10*

## ***Pasolini et le néoréalisme***

Delphine Wehrli

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/08/2015. Accettato il 01/09/2015.

---

Between poetry, cinema or literature, Pasolini has always been regarded as a marginal intellectual. At the core of the reaction triggered by the Neorealism in the Fifties, one will analyze his standpoints in the debate and his justification about a realistic style, whether dealing with the literary or with the cinematographic field.

\*\*\*

### **1. La question du néoréalisme et la réaction littéraire des années 1950: débats et prises de position de Pasolini**

Les années (1945-1955) qui ont précédé les débuts de Pier Paolo Pasolini sur la scène littéraire italienne en tant que romancier (1955) sont généralement considérées comme celles du néoréalisme. Il semble opportun de traiter ce phénomène culturel pour saisir les lignes générales qui influencèrent Pasolini dans sa conception de l'art comme polémique sociale, document et miroir de la vie de tous les jours.

Quand on parle de néoréalisme dans cette introduction, on se réfère à ce mouvement d'idées régénératrices qui emprunta les plus vives manifestations culturelles et artistiques de l'immédiat après-guerre. Sont donc exclues les années entre les deux guerres et les années 1930, parce que la 'quatrième génération' ou la génération du milieu – c'est ainsi qu'on appelle souvent les artistes qui se formèrent culturellement avant la guerre – dut expérimenter sa propre leçon culturelle avec une série d'événements dramatique: la guerre et la Résistance qui influencèrent et transformèrent leur existence. Pier Paolo Pasolini est inclus dans cette génération, non pas par simple donnée civile, mais au sens historique, parce qu'il participa activement à la recherche de nouvelles formes littéraires et artistiques durant la réaction des années 1950 à ce qu'avait été le néoréalisme.

Avant de passer à une définition générale du néoréalisme, il convient de traiter des aspects qui causent des difficultés critiques pour l'analyser et le définir en tant que phénomène culturel. Quand on parle de néoréalisme, nous

avons l'habitude de mentionner Pavese, Vittorini, Moravia, Pratolini comme précurseurs et 'maîtres' ('Réalistes des années 1930'), parce qu'ils avaient réagi à l'optimisme superficiel du Régime mussolinien et qu'ils s'étaient efforcés de renouveler l'homme intérieurement, en plus de chercher un renouveau structurel et expressif de l'art. Cette continuité historique entre l'avant et l'après-guerre crée des équivoques qui doivent être traitées, même si elles sont difficiles à résoudre.

Ainsi, dans les pages qui vont suivre, le néoréalisme sera traité comme phénomène général sans prendre en considération ses caractéristiques spécifiques; nous chercherons donc à en donner une définition, celle-ci n'étant pas là dans l'intention de mettre fin à la recherche sur le néoréalisme mais plutôt pour mettre en relief les aspects les plus significatifs du courant littéraire qui précéda Pasolini et qui donna vie à sa conception artistique comme continuité critique d'un phénomène qu'il acceptait positivement en partie. Pasolini retenait du néoréalisme d'après-guerre son impulsion vers le bas, réellement démocratique et populaire, qui avait mené, d'un point de vue linguistique, à une rupture avec le classicisme petit bourgeois du fascisme. Ce nouvel élan culturel avait en fait conduit à la découverte de l'Italie réelle et périphérique, populaire et dialectale. Pasolini avait également accueilli l'impulsion politique de la littérature de son époque et l'interprétation nationale-populaire de la théorie d'Antonio Gramsci, qu'il découvre en 1948-49. Il dira: «A travers Gramsci, [...] je vérifiai, sur le plan théorique, l'importance du monde paysan dans la perspective révolutionnaire. La résonance de l'œuvre de Gramsci en moi fut décisive»<sup>1</sup>. Pour Pasolini, le néoréalisme avait été un phénomène qui avait tenté l'italianisation complète de l'Italie, à travers une extension démocratique au sens politique, mais aussi culturel, en raison de sa découverte des différentes langues et cultures de la péninsule.

Le néoréalisme ne fut donc pas une école, mais un phénomène culturel ressenti par les artistes et les écrivains de l'époque qui cherchaient à se redécouvrir et à dépasser le récent traumatisme qui avait touché le pays. L'homme de lettres se retrouva dans une nouvelle position historique et sentit le besoin de se renouveler, de sortir de l'état d'aliénation dans lequel il était. Tous vivaient dans cette nouvelle expérience historique qui conduisit à une nouvelle conscience, une nouvelle manière de représenter la réalité historique vécue par l'artiste. Le rapport avec la réalité était devenu toujours plus problématique, la position existentielle de tout individu toujours plus précaire et incertaine. Cette nouvelle réalité donna vie à un vaste mouvement d'idées, nées d'expériences et de personnalités différentes vivant toujours dans le même milieu historique et culturel. Presque tous les écrivains étaient envahis par un puissant sentiment humaniste; au fond de leur travail résidait un attachement à l'homme et aux valeurs humanistes.

L'idéal politique qui soutenait le mouvement néoréaliste servit d'opposition au fascisme, sans avoir une véritable idéologie d'école ou de manifeste politique. Le néoréalisme était formé par un ensemble d'idéaux et

---

<sup>1</sup>J. Duflot, *Pier Paolo Pasolini, Les dernières paroles d'un impie*, Paris 1981 [2e éd.], pp. 31-32.

par une aversion instinctive pour la bourgeoisie italienne qui avait soutenu et conduit le fascisme au pouvoir. Les idées étaient elles-mêmes peu claires, portées davantage par l'enthousiasme et la frustration que par un programme précis de renouvellement. Carlo Salinari problématise ainsi la question du néoréalisme:

Il Neorealismo fu l'espressione della frattura storica che si nutrì [...] di un nuovo modo di guardare il mondo, di una morale e di una ideologia nuova che erano proprie della rivoluzione antifascista. In esse vi era la consapevolezza del fallimento della vecchia classe dirigente e del posto che, per la prima volta nella nostra storia, si erano conquistate sulle scene della società civile le masse popolari. Vi era l'esigenza della scoperta dell'Italia reale, nella sua arretratezza, nella sua miseria, nelle sue assurde contraddizioni e insieme una fiducia schietta e rivoluzionaria nelle nostre possibilità di rinnovamento e nel progresso dell'intera umanità [...] si presenta come autentico movimento di avanguardia [...] perché tendeva a riflettere i punti di vista, le esigenze, le denunce, la morale di un movimento rivoluzionario reale e non soltanto culturale [...]. Si presentò così come arte impegnata contro l'arte che tendeva ad eludere i problemi reali del nostro Paese; contrappose polemicamente nuovi contenuti (partigiani, operai, scioperi, signorine) all'arte della pura forma e della morbida memoria [...] cercò un mutamento radicale delle forme espressive che sottolineasse la rottura con l'arte precedente e potesse esprimere più adeguatamente i nuovi sentimenti; si pose il problema di una tradizione di arte autenticamente realista e rivoluzionaria a cui riferirsi scavalcando le esperienze decadenti dell'arte moderna<sup>2</sup>.

Le néoréalisme fut plutôt, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, un temps culturel qu'une école programmatique; ce fut un ensemble d'idées utilisées comme lutte contre la vision fasciste de la réalité. Bien que ce mouvement ait été constitué par diverses positions et approches, il est possible d'y distinguer des éléments typiques et proches les uns des autres qui peuvent être identifiés avec une disposition plus pratique, plus engagée de l'artiste envers l'histoire et la période historique dans laquelle il vit. En effet, la fin de la guerre représenta un moment de vérification de tout ce qui s'était développé jusqu'alors avec l'intervention de nouvelles tendances critiques: notamment, intérêt pour l'historicisme et le marxisme, pour la recherche stylistique des narrateurs des années 1930 et leur idéologie américaine (par ex. Pavese et Vittorini). En outre, le mouvement néoréaliste se concentra sur un effort de divulgation et de découverte de la réalité de tous les jours, à la mesure de l'homme, et sur une critique contre la littérature de la prose artistique et la poétique de l'absence de l'histoire.

Les écrivains qui s'étaient formés dans ce climat culturel, comme Pasolini, furent forcés de chercher des nouvelles formes d'expression parce que le néoréalisme, en tant qu'avant-garde culturelle, marquait le pas. Le néoréalisme était le seul qui présentait un caractère brut au niveau de la forme, c'est-à-dire qu'il misait sur le document et sur la chronique (faits divers), enrichis d'exemples de langage parlé, négligé, seulement extérieurement réaliste. Les années durant lesquelles Pasolini débuta étaient des années de véritable réaction littéraire. Il appartenait à cette génération qui avait grandi et s'était formée sous la Résistance et qui, désormais, voyait s'échapper les idéaux antifascistes pour lesquelles elle

---

<sup>2</sup>C. Salinari, *La questione del realismo*, Firenze 1960, pp. 40-41.

avait lutté. La société italienne était en pleine crise: la vision unitaire, au sens idéologique, que la Résistance avait créé, n'avait plus raison d'être et avec elle, les bases qui avaient donné naissance au néoréalisme en tant que mouvement historique tombaient. L'homme de lettres devait alors créer un nouveau lien historique avec la réalité de son époque. La méfiance régnait sur tous les idéaux de la Résistance et de l'antifascisme. Ils ne servaient plus comme solution; la crise passive et la renonciation à la lutte dominaient en tout un chacun. On pense alors à des romans comme *Lo Scialo* de Pratolini et *Cinque storie ferraresi* de Bassani. L'histoire n'avait plus valeur de lutte collective, mais de repli sur la conscience individuelle. En somme, le sentiment de culpabilité n'avait plus une valeur historique mais universelle. C'est dans cette nouvelle situation historique que le néoréalisme entra en crise: ce furent les années de la fin des espoirs nés de la Résistance, des désillusions face à la défaite de la gauche (1948) et surtout le début de la guerre froide. En ce moment de crise des valeurs, l'intellectuel tenta de résoudre la situation en cherchant de nouveaux thèmes ou des problématiques différentes. Nous pouvons les regrouper ainsi: crise passive, plus d'écriture de romans (Vittorini); repli sur ses mémoires et l'environnement familial (Bassani); évasion dans la science-fiction (Calvino); pamphlet historique et politique (Sciascia); ou continuation personnelle et subjective du réalisme afin de trouver une solution linguistique et expressive (Pasolini).

Le temps passa et la force de la rupture culturelle et innovante du néoréalisme se fana. En Italie, les années entre 1955 et le début des années 1960 ont été les plus critiques sur la question du réalisme, qui a pris avant tout une grande place dans le champ littéraire – mais également cinématographique – où écrivains, hommes de lettres et critiques ont longuement débattu à son sujet. En témoigne Carlo Cassola dans cet essai:

A quanto mi sembra di capire, in questi ultimi tempi va sempre più diffondendosi un senso di scontentezza per lo stato della nostra letteratura [...] è scomparsa, insomma, quell'euforia che caratterizzò invece i primi anni dopo la guerra, quando si era pronti a giurare su indirizzi letterari, su autori e su opere, oggi già caduti in un oblio pressoché completo. Chi come me, non è stato quasi d'accordo con le valutazioni ufficiali, non può non rallegrarsi di una crisi che dovrebbe preludere a una revisione di valori, ma il fatto è che, se la crisi è visibile non si scorgono nemmeno i sintomi di una revisione e di una migliore impostazione critica. E, tutto sommato, la confusione delle idee sembra giunta al colmo. La narrativa del dopoguerra è sotto accusa [...]. Neorealismo, letteratura meridionalista, letteratura impegnata, letteratura della Resistenza ecc., sarebbero stati tutti indirizzi letterari sbagliati, frutto di equivoci culturali grossolani o addirittura prodotto di sollecitazioni propagandistiche dei partiti di sinistra, e in modo particolare del PCI [...]. A questo proposito è bene dire una parola chiara<sup>3</sup>.

Après une longue introduction sur la situation de la littérature italienne et moderne et du manque d'implication de l'homme et de la poésie à son égard, il conclut que l'homme fait naître la poésie dans une œuvre d'art et que la fin en soi de l'œuvre d'art est la poésie. A une telle alternative tautologique, Pasolini

---

<sup>3</sup>C. Cassola, *Ideologia o Poesia ?* in «Comunità», LX, maggio-giugno 1958, p. 55.

répondit avec une poésie, *In morte del realismo*, pastiche de l'oraison d'Antoine pour César dans *Jules César* de Shakespeare, dans laquelle il fit son autodéfense à propos d'un usage du style réaliste:

Ancora ieri il discorso volgare  
dello stile mimetico e oggettivo  
– la grande ideologia del reale –  
vi sbigottiva ... E ora eccolo là,  
per terra: e nessuno, ora, si sente  
così indegno da dovergli rispetto<sup>4</sup>.

La poésie était une critique que Pasolini adressait à Cassola, en juin 1960 lors du Prix Strega<sup>5</sup>. Tout en attaquant Cassola quant au manque d'engagement programmatique de son roman *La Ragazza di Bube*, Pasolini redéfinit son rôle au sein de la communauté littéraire et critique la réaction au néoréalisme italien qu'il qualifia de néo-puriste: «Sono qui a seppellire il realismo italiano non a farne l'elogio»<sup>6</sup>. Bien qu'il dît ne pas vouloir faire un éloge au réalisme, il esquissa ce qu'il considérait en être les mérites: style mixte, difficile et vulgaire (*volgare* en italien), qui élargit le vocabulaire de la langue italienne et ouvrit les portes au prolétariat. L'attaque de Pasolini est faite envers la langue qui est mise en avant à cette période par certains écrivains, «una lingua restaurata come il potere, codificata e priva di realtà, come quella del neorealismo (sia letterario che cinematografico)»<sup>7</sup>. Pour Pasolini, le réalisme fut alors un renouvellement historique à portée idéologique et révolutionnaire qui était de toute façon terminé, mais qui avait légué à la postérité Calvino, Morante, Gadda, Levi, la revue *Officina*, Bassani et Cassola. A ce propos, Pasolini avait justement déjà attiré l'attention du monde littéraire, avant même de publier ses romans, dans les pages de sa revue engagée, *Officina*, créée en 1955 avec Francesco Leonetti et Roberto Roversi. Cette revue de poésie et de critique littéraire était une sorte de

laboratorio in cui discutere e proporre un nuovo modo di intendere ed esprimere la poesia e la letteratura in genere dopo le esperienze, considerate concluse e irripetibili, del primo Novecento (le avanguardie e l'Ermetismo) e dell'immediato dopoguerra (il Neorealismo). Se non aveva più senso, secondo i redattori di *Officina*, la chiusura individualista degli ermetici, non ne aveva più nemmeno l'impegno politico ortodosso e oggettivo dei neorealisti, quando, oltre a tutto, l'intellettualità di sinistra in Europa si trovava a dover dare i conti con la crisi dei partiti comunisti occidentali, scossi a loro volta da due avvenimenti storici fondamentali, ambedue verificatisi nel '56: il rapporto di Kruscëv sui crimini dello stalinismo (XX congresso del PC sovietico) e l'intervento armato dell'URSS per reprimere la rivoluzione ungherese<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano 1976, p. 146.

<sup>5</sup> Poème initialement conçu pour défendre en public Italo Calvino contre son rival Carlo Cassola, représentant d'un type de roman académique, dont Pasolini fustige les conventions stylistiques et narratives. Après cette violente intervention, de nombreux débats sur la question impliqueront bien des intellectuels, y compris Pasolini, durant toute la moitié de la décennie.

<sup>6</sup> P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit. p. 145.

<sup>7</sup> Ivi, p. 147.

<sup>8</sup> A. Mazza, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pisa-Roma 2002, p. 17.

Selon Pasolini, le néoréalisme avait créé un élargissement linguistique, mais il avait été une forme de connaissance immédiate, à des fins documentaires, un simple goût littéraire. Pasolini s'était proposé alors de créer une idée de la réalité, c'est-à-dire une représentation totale de la réalité vécue par le sous-prolétariat, qu'il applique dans ses deux romans *Ragazzi di vita* (1955) et *Una vita violenta* (1959).

Mais ce dont Pasolini se soucia alors, c'était de comprendre pourquoi lui-même avait été rejeté d'un mouvement d'«écrivains respectables», qui se sentaient seuls autorisés à écrire, bafouant un réalisme, décrété vulgaire, qui désormais avait été massacré (par la littérature bien-pensante) et gisait à terre, comme il l'a affirmé. C'est au nom de ce réalisme trahi que Pasolini a écrit. Et dans son passage de la littérature au cinéma, il conservera cette même dévotion, ce même amour pour la réalité.

## 2. Du réalisme cinématographique: émergence du film *Accattone*

C'est en 1961 que Pier Paolo Pasolini aborda la création cinématographique en passant à la réalisation avec un premier triptyque appelé 'trilogie sous-prolétaire', qui comprend *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et *La Ricotta* (1963), qui lui donnera la possibilité de donner une vision du sous-prolétariat tout à fait personnelle, tranchant définitivement avec ce qui fut fait dans le passé. En effet, alors qu'à la même époque, Visconti s'illustrait par ses grandes fresques romanesques (*Senso*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*), qu'Antonioni témoignait de l'interrogation des classes privilégiées (*L'Avventura*, *La Notte*, *L'Eclisse*), et que Fellini était sur le point de plonger dans un onirisme baroque (*Otto e mezzo*, *Giulietta degli spiriti*), Pasolini nous rappelait l'existence d'une réalité sociale oubliée depuis que le néoréalisme était passé de mode; il agressa avec insistance les consciences embourgeoisées, totalement éblouies par le 'boom' économique de la fin des années cinquante qui engendrait des conséquences irréversibles au niveau social: l'écart entre le nord et le sud où l'on mit en évidence l'éclatant développement du nord et une totale arriération du sud, le désespoir moral et matériel de certaines couches sociales, la création de banlieues, des chômeurs, des exilés, finalement tous les exclus de cette société de consommation qui vivaient aux marges de l'élan économique italien.

Ainsi Pasolini décida-t-il de montrer ce que le miracle dissimulait, ses tares, ses vices, placés en dehors du système industriel et du système de la croissance économique. L'existence des personnages d'*Accattone*, nés de son premier roman *Ragazzi di vita*<sup>9</sup> (1955), apparaissaient en 1961 comme la mauvaise conscience d'une Italie qui croyait être entrée pour toujours dans une nouvelle ère mais qui,

---

<sup>9</sup> Voir à ce sujet l'article d'Oreste Del Buono, *Ragazzi romani* (in «Cinema Nuovo», LXII, 10 Luglio 1955, pp. 37-38), qui traite des suggestions cinématographiques – liées au néoréalisme – qui se trouvent dans le roman *Ragazzi di vita*.



découvrant la civilisation de masse, resta tributaire de ses présupposés sociaux, religieux et moraux.

Au niveau cinématographique, les choix linguistiques et thématiques de Pasolini naissent donc de la recherche d'une solution à la crise marquée par la réaction au néoréalisme: en effet, il se rendit compte que le néoréalisme comme l'avant-garde littéraire était dépassé, mais en même temps il ne le renia pas totalement. A travers l'expérimentalisme, il chercha à poursuivre un réalisme basé sur les enseignements gramsciens. Le renouvellement culturel devait coïncider avec une problématique morale, avec une exigence idéologique de connaître le monde et c'était, pour lui, l'idéologie marxiste qui le rendait possible. Comme on peut le constater, Pasolini continua à croire en l'histoire et dans le rôle idéologique de l'intellectuel dans ce processus de renouvellement; Pasolini se proposa donc de créer une idée de la réalité, c'est-à-dire une représentation totale de la réalité, vécue par le sous-prolétariat. Cela l'amena à étudier attentivement les mouvements et les manières des jeunes des banlieues romaines comme s'il en faisait une étude ethnologique et sociologique.

Son réalisme, approché de façon paradoxale, est à voir donc plutôt comme un approfondissement du néoréalisme<sup>10</sup> ou intériorisation de celui-ci car il en reprend les thématiques (l'errance), les décors (rues désertes, terrains vagues, amas de détritiques), les personnages populaires et l'usage du dialecte ainsi que des procédés filmiques comme le tournage dans la rue et le recours à des acteurs non-professionnels, mais il a la volonté de transcender cette réalité.

S'éloignant donc du néoréalisme et d'un réalisme classique, le cinéma de Pasolini est parfois défini de *réalisme mimétique*, dans le sens où son style est issu de la matrice réaliste mais dans lequel règne un expressionnisme qui contamine différents registres stylistiques (citations picturales maniéristes, musique classique en violente contradiction avec le contenu des images, lyrisme dans la façon de filmer et refus de raccorder un plan général avec un autre plan général, à la différence de la plupart des cinéastes néoréalistes).

L'expérimentalisme de Pasolini, de ce fait, s'est réalisé en dehors du courant néoréaliste et en contraste avec l'avant-garde et la néo-avant-garde, et a consisté, plus qu'en des choix expressifs précis et codifiables, à suggérer et stimuler une recherche stylistique entendue non comme fin en soi mais comme la partie d'un projet global d'analyse et de réflexion sur la réalité.

Pasolini souligna, dans son rapport à la réalité, non seulement la capacité auto-expressive du monde, comme représentation et donc comme langage propre, mais également l'identité du cinéma avec la vie et donc avec sa représentation mondaine. Le parcours du réalisme au cinéma, entrepris notamment avec les spéculations baziniennes sur la vocation du cinéma pour révéler le sens de la vie à travers une reproduction fictive et mettre en évidence ses mécanismes les plus

---

<sup>10</sup> Nous retrouvons des incertitudes quant à la définition du premier cinéma de Pasolini jusque dans les dictionnaires de cinéma où il est dit: «[...] première période de l'œuvre de Pasolini, que l'on ne saurait dire tout à fait néoréaliste [...]». J. Tulard, *Dictionnaire du Cinéma. Les réalisateurs*, Paris 2001, p. 702.

intimes, semble amener ici le cinéma à s'identifier complètement avec la vie, à être vie qui représente la vie.

Chez Pasolini, nous sommes face à une ironie grinçante plutôt qu'une expression de révolte et à un cinéma de 'poésie' dans toute son acception expressive et esthétique, bien plus que simplement lyrique. Bien sûr que le film *Accattone* a porté atteinte de par son orientation dans les milieux sous-prolétaires, qu'il a fait 'polémique', mais pas au sens où on l'entendait pour les néoréalistes - c'était la Résistance même qui avait permis la polémique à travers des élans nationalistes et une profonde révolte sociale. Ce n'est pas le cas pour *Accattone*, car le contexte est différent: il n'y a pas la volonté d'un message de soulèvement mais plutôt celle de la dénonciation 'résignée' d'un contexte social, cristallisée dans la peau du protagoniste Accattone: tout laisse à penser qu'il ne peut lutter contre le déterminisme de son milieu. On peut ajouter à cette différence le fait que les laissés-pour-compte sont, chez Pasolini, solitaires, contrairement aux personnages démunis du néoréalisme qui trouvent espoir dans les liens du sang ou dans la force du groupe (fraternité et solidarité). On passe donc d'un souci collectif à une réalité individuelle dans l'œuvre de Pasolini. Nous pouvons ainsi dire que les thématiques ainsi que l'esthétique peuvent présenter des similitudes avec le néoréalisme mais que la finalité de celles-ci diverge. Avec ces derniers éléments, nous pouvons voir que Pasolini joue avec la forme et le contenu néoréalistes en les opposant, les contraignant et en marquant ainsi un profond détachement envers le mouvement néoréaliste et ce depuis le début. Ainsi le pari de Pasolini semble-t-il avoir été celui de réussir à concilier des opposés grâce à une opération stylistique particulière: mélange d'esthétisme et de rudesse, son style s'interpose entre les deux extrêmes - néoréalisme et surréalisme.

## Conclusion

En tant qu'écrivain, le travail littéraire de Pasolini ne peut pas être séparé de son travail critique. Pour lui, la création critique n'a jamais été spontanée, mais étudiée, critiquée et puis appliquée au roman ou à la poésie. Ses choix linguistiques et thématiques sont nés de la recherche d'une résolution à la crise marquée par la réaction au néoréalisme. Quoi que les critiques aient dit sur la valeur théorique du néoréalisme, il faut admettre qu'il influença la culture italienne d'après-guerre. A la fin des années 1950, Pasolini, dans sa tentative de redonner vie au néoréalisme, chercha une série d'inventions stylistiques et linguistiques, tout en ayant l'impression d'approcher un certain épuisement de la réalité. Son réalisme se devait alors d'être total, incluant non seulement les personnages populaires, mais aussi les sons et les différentes formes d'expression du peuple.

Poésie et prose ne furent jamais abandonnées, même pas durant la décennie de sa fructueuse activité cinématographique. Il y eut, toutefois, de la part de l'écrivain, une sorte de méfiance envers les possibilités de la parole écrite: tout en continuant à la cultiver pour soi, il lui apparut qu'elle ne trouvait



plus de destinataires, qu'il fallait désormais trouver des interlocuteurs dans un autre langage: le langage des images, riche à ses yeux de potentialités intactes et inexplorées. Avec sa sensibilité, il s'était senti trahi: le *boom* économique était en train de niveler les classes sociales, les englobant en une seule et unique bourgeoisie et standardisait la culture. Si les premiers films étaient encore inspirés du prolétariat et du sous-prolétariat romains, tant aimés dans les années 1950, ceux-ci devinrent petit à petit méconnaissables à ses yeux; d'autres thèmes commencèrent à l'attirer, et le plus récurrent fut l'analyse et la dénonciation de la bourgeoisie, avec ses rites absurdes, ses mythes égoïstes et sa corruption. Le cinéma, et dans un second temps, également le théâtre, lui apparurent comme les porte-paroles de cette nouvelle prise de conscience.

Delphine Wehrli, University of Lausanne  
✉ [delphine.wehrli@unil.ch](mailto:delphine.wehrli@unil.ch)