



**HAL**  
open science

## Pasolini et Sciascia, des avatars italiens du “ journalisme narratif ” ?

Luca Salza

► **To cite this version:**

Luca Salza. Pasolini et Sciascia, des avatars italiens du “ journalisme narratif ” ?. Cathy Fourez et Michèle Guillemont-Estela (dir.), Arts et journalisme. Une rencontre à l'épreuve du réel, Peter Lang, 2020, 10.3726/b16529 . hal-03374181

**HAL Id: hal-03374181**

**<https://hal.univ-lille.fr/hal-03374181>**

Submitted on 13 Oct 2021

**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.

Ce tiré à part est destiné à être utilisé à des fins administratives (dossier de recherche, bourse, etc.). Toute autre utilisation du tiré à part, et particulièrement la mise en ligne sur quelque site ou plateforme que ce soit, est strictement interdite.

Cathy Fourez et  
Michèle Guillemont-Estela (dir.)

# Arts et journalisme

## Une rencontre à l'épreuve du réel



PETER LANG

Bruxelles • Bern • Berlin • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Illustration de couverture : dessin réalisé par l'artiste argentin Omar Estela.

ISSN 1661-3848  
ISBN 978-2-8076-1136-8  
ePDF 978-2-8076-1386-7  
ePub 978-2-8076-1387-4  
Mobi 978-2-8076-1388-1  
DOI 10.3726/b16529  
D/2019/5678/63

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

© P.I.E. Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales,  
Bruxelles 2020  
Avenue Maurice 1, B-1050 Bruxelles, Belgique  
brussels@peterlang.com, www.peterlang.com

Tous droits réservés.

Cette publication est protégée dans sa totalité par copyright.

Toute utilisation en dehors des strictes limites de la loi sur le copyright est interdite et punissable sans le consentement explicite de la maison d'édition. Ceci s'applique en particulier pour les reproductions, traductions, microfilms, ainsi que le stockage et le traitement sous forme électronique.

## Sommaire

<b>Avant-propos. Journalisme, littérature et arts : rencontres à l'épreuve du réel</b> .....	13
--	----

### I. FORMES DE NARRATIONS D'ENQUÊTE : FICTION ET *NON-FICTION*

<b>Le conflit du réel et de la fiction dans la réception de Stevenson « <i>romancer-journalist</i> »</b> .....	23
--	----

*Cyril Besson (Université Grenoble-Alpes)*

<b>Traduire le journalisme <i>gonzo</i> ? <i>Fear and Loathing in Las Vegas</i> au prisme de ses interprétations françaises</b> .....	49
---	----

*Corinne Oster (Université de Lille SHS)*

<b>Pasolini et Sciascia, des avatars italiens du « journalisme narratif » ?</b> .....	71
---	----

*Luca Salza (Université de Lille SHS)*

<b>Une lecture de « <i>El embajador de la nada</i> » (Argentine, 1991). Le journaliste Miguel Briante et l'écriture anéantie</b> .....	87
--	----

*Michèle Guillemont-Estela (Université de Lille SHS)*

### II. JOURNALISME ET CRÉATIONS VISUELLES

<b>Quand l'histoire personnelle informe l'Histoire imaginée</b> .....	121
---	-----

*Salbia Ben-Messahel (Université de Toulon)*

**De la nota roja al cine: transposiciones discursivas en la filmografía de Arturo Ripstein: *El castillo de la pureza* (1973) y *Profundo carmesí* (1996) ..... 139**

*Alicia Vargas Amésquita (Universidad de Guadalajara / México)*

**Domesticar la sangre y la mirada: acercamiento a los filmes *Los motivos de Luz* (1985) y *Digna... hasta la muerte* (2004) de Felipe Cazals ..... 153**

*Mauricio Díaz Calderón (Universidad de Guadalajara / México)*

***Libre te quiero* (2011) de Basilio Martín Patino : une ode au peuple de Madrid ..... 169**

*Marianne Bloch-Robin (Université de Lille SHS)*

**La narration visuelle de l'actualité. Photojournalisme et journalisme narratif face à la numérisation des archives ..... 191**

*Laurence Favier (Université de Lille SHS)*

### III. RENDRE COMPTE DE LA VIOLENCE AU MEXIQUE : DE L'INFORMATION À LA RÉCEPTION

**La nota roja y la «máquina feminicida» ..... 211**

*Lucía Melgar (Instituto Tecnológico Autónomo de México / ITAM)*

**Re-existir: prácticas para cuidar las vidas. Entre academia y periodismo ..... 225**

*Emanuela Borzacchiello (CEIICH-Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Complutense de Madrid)*

**La crónica periodística como escritura de resistencia en Daniela Rea ..... 239**

*Ana María González Luna C (Universita' degli Studi di Milano-Bicocca)*

**L'obscurité dans « la nuit calme » : Iguala, un écho du Mexique  
d'Enrique Peña Nieto** ..... 263

*Cathy Fourez (Université de Lille SHS)*

**Les auteurs** ..... 285

## Pasolini et Sciascia, des avatars italiens du « journalisme narratif » ?

Luca SALZA

(Université de Lille SHS)

**Résumé** Devant le labyrinthe qu'est devenue l'histoire italienne des années 1970, devant le mur infranchissable des mensonges que l'État a fabriqué pour dissimuler les mystères et les massacres qui se produisent dans l'ensemble de la Péninsule italienne, à partir de l'attentat de Piazza Fontana à Milan, en décembre 1969, des écrivains se rendent compte qu'une idée de la littérature comme « *mimésis* » de la réalité est désormais surannée. Cependant, la littérature conserve encore un sens si elle se met à « deviner » ce qui se passe, à « compléter » l'histoire ; une histoire qui, sans l'activité « créatrice », « poétique », resterait magmatique, insaisissable. Pier Paolo Pasolini et Leonardo Sciascia travaillent, ensemble et chacun de leur côté, pour penser un nouveau genre à la croisée du journalisme d'investigation et de la recherche littéraire. Pour Pasolini, ce sera la réélaboration du roman, qu'il avait rejeté auparavant ; pour Sciascia, ce sera une nouvelle mise au point du roman policier. L'enjeu dans les deux cas est de dire enfin la « vérité ».

**Mots-clés** : Roman, Italie, Massacres, Roman policier (« *giallo* »), Aldo Moro

Dans le cadre d'un discours sur le « journalisme narratif », il me semble intéressant de reprendre quelques réflexions que font des écrivains italiens sur les rapports entre l'activité littéraire et l'histoire, voire le présent de l'histoire. Ces réflexions refont surface d'une manière cyclique en Italie, surtout aux moments de « crise », quand la littérature essaie de se « situer », pour reprendre un mot, ou plutôt un « geste » sartrien, face au présent. Pendant les « crises », les artistes semblent perdus devant la lourdeur et la difficulté des « faits ». Souvent alors ils abandonnent, ils décident qu'il faut s'éloigner du présent, ils deviennent des psychologues du couple ou ils se contentent de faire œuvre de divertissement. Parfois, plus rarement, des écrivains, des artistes, à la lumière justement de la complexité de la réalité, ne quittent pas le terrain, ils affrontent l'histoire et le présent avec

leurs « armes ». La littérature, la forme d'art qui nous intéresse ici, au lieu de se taire ou de se limiter à un rôle subalterne devant la réalité, arrive à imposer son point de vue, ses instruments de connaissance, son indignation : elle peut même ambitionner de changer le cours des choses.

Dans les années soixante-dix, l'Italie, on le sait, vit l'une de ses plus graves « crises ». La littérature perd pied : comment représenter ce monde tortueux ? La plupart des écrivains alors désertent (Calvino, par exemple), s'accommodent avec la situation existante, avec le monde de l'édition et de la presse. On regarde ailleurs. D'autres artistes, en revanche, stimulés précisément par un moment historique où la réalité semble impénétrable, inextricable, continuent d'affirmer leur volonté de « dire ». Cette volonté incarne une nouvelle forme d'engagement dans l'histoire de la littérature. Il ne s'agit plus du vieux « réalisme ». La représentation de la réalité est impossible quand l'histoire est incompréhensible, quand un mur de mensonges et de non-dits l'enveloppe. Il s'agit alors de forger une littérature qui pénètre dans cette réalité avec ses instruments, une littérature qui n'est plus une simple imitation du réel, mais qui arrive plutôt à « créer » sa propre vérité, en établissant des liens entre les éléments de la réalité, en la « devinant », en la « reconstruisant ».

En Italie, dans les années soixante-dix, après la « horde d'or » qui avait imaginé et pratiqué un monde nouveau tout au long des années soixante (et elle essaiera de le faire au moins jusqu'en 1977)<sup>1</sup>, des bombes explosent sur les places publiques, dans les gares, lors des cortèges syndicaux pour arrêter cette « horde », pour arrêter toute idée de changement<sup>2</sup>. C'est l'Italie des massacres. L'Italie des mystères jamais éclaircis<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour une reconstruction des mouvements artistiques, politiques et sociaux des années soixante et soixante-dix en Italie, je renvoie, au moins, au livre de Nanni Balestrini et Primo Moroni, *La Horde d'or. Italie 1968–1977. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle*, traduit de l'italien et annoté par Jeanne Revel et Jean-Baptiste Leroux, Pierre Vincent Cresceri et Laurent Guilloteau, Paris, L'éclat, 2017.

<sup>2</sup> L'explosion d'une bombe dans la Banque de l'Agriculture, piazza Fontana, à Milan, le 12 décembre 1969 (dix-sept morts et quatre-vingt-dix-huit blessés), marque le début de la « stratégie de la tension », laquelle culminera avec l'attentat à la gare centrale de Bologne, le 2 août 1980 (quatre-vingt-cinq morts et deux-cents blessés). Dans les deux cas, c'est l'extrême droite qui est l'instrument de ce terrorisme aveugle. Si on a pu arriver, parfois, à l'inculpation de quelques auteurs de ces attentats, on n'en a jamais retrouvé les mandataires (l'État ? Des services secrets fourvoyés ? La CIA ? Il est certain qu'en Italie, tout au long de l'après-guerre, une organisation paramilitaire, dénommée Gladio, était prête à intervenir au cas où les intérêts du bloc occidental auraient été mis en cause). Sur la « stratégie de la tension », voir Franco Ferraresi, *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione in Italia nel dopoguerra*, Milano, Feltrinelli, 1995.

<sup>3</sup> Voir, au moins, sur cette période historique : Nicola Tranfaglia, « Un capitolo del “doppio stato”. La stagione delle stragi e dei terrorismi, 1969–1984 », Francesco Barbagallo (a



Devant le labyrinthe qu'est devenue l'histoire, devant le mur infranchissable des mensonges que l'État a fabriqué pour couvrir les mystères et les massacres de l'Italie, des écrivains se rendent compte qu'une idée de la littérature comme « mimésis » de la réalité est désormais surannée. Cependant, la littérature conserve encore un sens si elle se met à « deviner » ce qui se passe, à « compléter » l'histoire, une histoire qui, sans l'activité « créatrice », « poétique », resterait magmatique, insaisissable.

Qui sont ces écrivains ? Je voudrais parler des deux les plus célèbres. Pour commencer, je voudrais dire quelques mots sur Pier Paolo Pasolini. Il est sans aucun doute l'écrivain qui a réfléchi, de la manière la plus vigoureuse et la plus intelligente, sur l'histoire de ces années-là. Ce qui m'intéresse, c'est que les mystères et les massacres de l'Italie des années soixante-dix déterminent des changements dans ses choix stylistiques et poétiques. Au début de sa carrière, l'« engagement » de Pasolini se fonde sur le roman (c'est par des romans qu'il parle, par exemple, du sous-prolétariat des banlieues de Rome<sup>4</sup>). Mais bientôt Pasolini se détourne du roman au profit de formes d'expression qu'il juge plus adaptées pour atteindre la réalité, comme le cinéma. Néanmoins, dans les années soixante-dix, le poète revient vers la forme romanesque en la considérant même comme la seule forme artistique capable de raconter, et de comprendre, l'histoire récente de l'Italie<sup>5</sup>. C'est justement ce « tournant » que je voudrais questionner car il est très instructif pour saisir le nouveau rôle que peut jouer la littérature face à l'histoire présente.

Dans un article intitulé « Le roman des massacres<sup>6</sup> », Pasolini écrit qu'il est en train de penser à un « projet de roman » pour dire ce qui se

---

cura di), *Storia dell'Italia repubblicana : Volume III. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio. Tomo 2 : Istituzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7–80.

<sup>4</sup> Je me réfère à *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, *Les Ragazzi*, Paris, Buchet Chastel, 2016, et à *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959, traduit de l'italien par Michel Breitman, *Une Vie violente*, Paris, UGE, 1982.

<sup>5</sup> Sur toute cette question je renvoie à l'article d'Ilaria Vezzani, « “Il romanzo delle stragi” : Pasolini et le “roman” de l'histoire italienne », colloque *Littérature et « temps des révoltes » (Italie, 1967–1980)*, 27, 28 et 29 novembre 2009, Lyon, ENS LSH, 2009. En ligne : [<http://colloque-temps-revoltes.ens-lsh.fr/spip.php?article157>] (consulté le 17 décembre 2018).

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, « Il romanzo delle stragi » (1974), Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, traduit de l'italien par Philippe Guilhon, « Le roman des massacres », Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris, Champs Flammarion, 2018, p. 146–152.

passé en Italie<sup>7</sup>. L'article est intéressant parce que Pasolini justifie aussi, d'une certaine manière, son retour vers le roman. Il explique, en effet, qu'il trouve dans la forme romanesque la seule arme qu'il lui reste pour comprendre l'actualité italienne, notamment la « stratégie de la tension ». Seul le roman peut mener à trouver un sens à des épisodes qui n'en ont pas, tout à fait mystérieux, puisque le roman peut permettre de trouver des liens entre des éléments apparemment sans liens. Le roman peut construire la « trame » qui manque pour appréhender l'histoire italienne. Dans cet article Pasolini répète de manière obsessionnelle « Je sais ». Il écrit, par exemple, « Je sais les noms des responsables de ce que l'on appelle *golpe* [...] », « Je sais les noms des responsables du massacre de Milan [...] », pour conclure ainsi :

Je sais tous ces noms et je sais tout des faits (attentats contre les institutions et massacres) dont ils se sont rendus coupables.

Je sais. Mais je n'ai pas de preuves. Ni même d'indices.

Je sais parce que je suis un intellectuel, un écrivain, qui s'efforce de suivre tout ce qui se passe, de connaître tout ce que l'on écrit à ce propos, d'imaginer tout ce que l'on ne sait pas ou que l'on tait ; qui met en relation des faits même éloignés, qui rassemble les morceaux désorganisés et fragmentaires de toute une situation politique cohérente et qui rétablit la logique là où semblent régner l'arbitraire, la folie et le mystère<sup>8</sup>.

Il est évident que c'est sa condition d'écrivain qui permet à Pasolini de trouver un chemin pour s'orienter dans le dédale qu'est l'actualité italienne. Le « projet de roman » est l'instrument dont il se dote pour arpenter ces ruelles. Le roman peut reconstituer un réseau unitaire entre des événements qui resteraient décousus, voire cachés. Pour Pasolini, le roman a la capacité de « compléter l'histoire » par des éléments « fictifs » ou mieux extraits d'autres contextes, là où l'histoire fait défaut. Autrement dit, Pasolini revient à la « littérature » car c'est seulement le « roman » qui peut « deviner » ce que l'histoire cache (et cela est évident même dans cette ébauche de roman qu'est *Petrolio*) : le roman est à même de « recomposer » les fragments de la réalité et d'ajouter des pièces là où elles manquent.

---

<sup>7</sup> Au moment où il est assassiné, le 2 novembre 1975, Pasolini travaille effectivement à un « projet de roman », qui sera publié de façon posthume, même s'il était inachevé, en l'état encore d'un « projet », sous le titre de *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, traduit de l'italien par René de Ceccatty, *Pétrole*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini, « Le roman des massacres », *op. cit.*, p. 147–148.

Dans ces mêmes années, un autre écrivain italien, Leonardo Sciascia, élabore une conception de la littérature assez proche de celle de Pasolini. Pour lui aussi il est question d'un « tournant », un « tournant » déterminé aussi par les nouvelles conditions historiques. Lorsqu'il était plus jeune, Sciascia affirme qu'il avait une défiance envers l'écriture. L'écriture, pour lui, et pour tout son peuple – les masses paysannes de sa région natale, la Sicile – était toujours du côté du pouvoir. L'écriture était un instrument du pouvoir. C'est pour cette raison que Sciascia va s'orienter vers une expérience littéraire en tant que démystification, contre-écriture, destinée à récupérer, sous les mensonges du pouvoir, la vérité. Or, c'est précisément cette conception de la littérature qui sera remise en question par Sciascia devant les événements de l'histoire italienne des années soixante et soixante-dix. Dans sa nouvelle conception de la littérature, l'écriture ne reflète plus la réalité. Au contraire, elle la précède en tant que lieu d'une vérité qui semble toujours échapper à la réalité en tant que telle. Sciascia affirme au cours d'un entretien avec Marcelle Padovani ceci :

De l'écriture-tromperie telle qu'elle était pour le paysan et telle qu'elle a été pour moi-même, je suis passé à l'écriture vérité, et je me suis persuadé que si la vérité a forcément plusieurs faces, l'unique forme possible de vérité est celle de l'art. L'écrivain, je le répète, dévoile la vérité en déchiffrant la réalité et en mettant en lumière les incompréhensions qui la dénaturent, mais en dévoilant certains aspects du réel<sup>9</sup>.

On parvient alors à découvrir une vérité historique non pas dans des livres d'histoire, mais à travers les pages d'un roman, non pas dans une analyse savante, mais au détour d'une description romancée. Dans la discussion avec Sciascia, la journaliste Marcelle Padovani affirme que cette nouvelle conception de la littérature lui évoque une image de l'écrivain en tant que « sorcier<sup>10</sup> ». En réalité, l'écrivain n'invente strictement rien, il a seulement la capacité de puiser dans un vaste répertoire d'« objets éternels<sup>11</sup> » afin de clarifier une réalité qui autrement demeure tortueuse. Ces « objets éternels » redonnent un sens, une multiplicité de sens à l'enchaînement des événements.

---

<sup>9</sup> Leonardo Sciascia, *La Sicile comme métaphore. Entretiens avec Marcelle Padovani*, Paris, Stock, 1993, p. 138.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>11</sup> C'est un concept du philosophe Alfred North Whitehead que Sciascia reprend à son compte. La littérature offre un répertoire d'objets éternels, une sorte de mémoire universelle, qui permet de simplifier la réalité, d'y voir plus clair.

C'est dans ce sens que l'on peut rapprocher la démarche de Sciascia de celle de Pasolini. Chez ces deux écrivains, le retour au « roman », ou si l'on veut l'affirmation d'une nouvelle conception de la littérature, signifie la tentative, la seule tentative possible, de chercher à comprendre l'histoire italienne des années soixante-dix, de lui donner du sens, de trouver une logique.

Pasolini invente, avec *Petrolio*, un nouveau style pour cette quête de sens. Il veut bouleverser la forme romanesque traditionnelle. Pasolini dit bien que *Petrolio* « est un roman », mais :

il n'est pas écrit comme sont écrits les romans [véritables] : sa langue est celle qu'on adopte pour les essais, pour certains articles journalistiques, pour les critiques littéraires, pour les lettres personnelles ou même pour les poèmes : rares sont les passages que l'on peut qualifier de [nettement] narratifs<sup>12</sup>.

C'est Pasolini lui-même qui explique ainsi son travail quand il envoie le manuscrit à son ami Alberto Moravia avec une courte lettre de « présentation<sup>13</sup> ». Le roman est inachevé et il se présente aujourd'hui comme une succession de « notes », mais, dans les intentions de Pasolini, il devait effectivement être composé d'une série différente de « blocs », sans aucune linéarité, selon un grouillement qui reprend la complexité des liens et des ramifications du pouvoir. Pasolini écrit à Moravia pour avoir un avis sur ce projet, surtout parce qu'il refuse le mode de narration traditionnelle et la figure du narrateur :

Dans ces pages, je me suis adressé au lecteur directement et non pas de façon conventionnelle. Cela veut dire que je n'ai pas fait de mon roman un "objet", une "forme", en obéissant donc aux lois d'un langage qui en assurerait la nécessaire distance par rapport à moi (...) presque, carrément, en m'abolissant. [...] Non : j'ai parlé au lecteur en tant que moi-même, en chair et en os, comme je t'écris cette lettre, ou comme souvent j'ai écrit mes poèmes en italien<sup>14</sup>.

Pour rendre compte des mystères italiens, il faut faire exploser toute la vieille architecture romanesque traditionnelle. Pasolini ébranle le genre et la forme du roman, il est absolument conscient de cette opération, il

---

<sup>12</sup> Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, op. cit., p. 573.

<sup>13</sup> Les éditeurs du roman ont ajouté cette lettre aux matériaux de *Pétrole* qu'ils ont publiés, *ibid.*, p. 573-574.

<sup>14</sup> *Ibid.*

veut raconter comme il a raconté, sans ordre, en mélangeant les registres et les langues, et surtout en refusant d'« objectiver » son roman : il refuse le rôle du narrateur et il se présente en tant qu'« auteur réel ». Or, la présence « vive », « réelle », en chair et en os, comme le dit Pasolini, de l'auteur, est une caractéristique fondatrice de cette nouvelle conception de la littérature qui veut impliquer la littérature et l'histoire présente<sup>15</sup>.

Pour sa quête de sens, Sciascia revient, quant à lui, vers le roman policier, le « *giallo* ». En effet, pour comprendre tous les mystères de l'histoire italienne, pour faire émerger une vérité, il faudrait trouver un « mobile », comme dans tout roman policier digne de ce nom. Or, le « *giallo* » de Sciascia ne retrouve ni un « mobile » ni des « coupables ». À la manière de Gadda, le « *giallo* » sert à Sciascia surtout pour présenter la structure chaotique du monde, le « *garbuglio* », comme le disait Gadda, dont le monde est fait et qui se révèle impossible à déchiffrer. *Todo modo*, le « *giallo* » le plus important écrit par Sciascia<sup>16</sup>, est, en effet, un roman policier et métaphysique, comme l'écrivait Pasolini en le recensant<sup>17</sup>, précisément dans ce sens : il entend représenter avant toute chose une certaine image de l'univers et de l'histoire. Cette conception « presque

---

<sup>15</sup> Je me permets d'ajouter que la présence « vive » et « réelle » de l'auteur, qui cesse délibérément d'être un simple « narrateur », qui raconte une histoire, pour devenir le protagoniste même de cette histoire, est aussi aujourd'hui la caractéristique principale du « journalisme narratif » italien, ou « roman-enquête ». En France on connaît bien le travail de Roberto Saviano, à partir de son voyage dans l'empire de la « *camorra* » : *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, traduit en français sous le même titre par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2007). Je voudrais ici honorer la mémoire d'un autre écrivain, journaliste, militant italien qui a réalisé d'admirables et de puissants « reportages narratifs » : il s'agit d'Alessandro Leogrande, récemment disparu, trop tôt disparu, qui dans la même veine que Sciascia ou Pasolini (c'est pourquoi je les ai définis comme les « avatars » de ce genre), avec le même courage, la même détermination, le même amour pour la « littérature » et la « vérité » s'est immergé dans la vie des migrants, des travailleurs de la terre, et d'autres damnés de la Terre vivant en Italie. Voir au moins, parmi ses nombreuses enquêtes et reportages narratifs : *Un mare nascosto*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2000 ; *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Milano, Mondadori, 2008 ; *Il naufragio. Morte nel Mediterraneo*, Milano, Feltrinelli, 2011 ; *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015.

<sup>16</sup> Leonardo Sciascia, *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974, traduit en français sous le même titre par François-René Daillie, Paris, Denoël, 1976.

<sup>17</sup> Pier Paolo Pasolini, « Leonardo Sciascia. *Todo modo* » (1975), *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, traduit de l'italien par René de Ceccatty, « Leonardo Sciascia. *Todo modo* », *Descriptions de descriptions*, Paris, Rivages, 1984, p. 267.

dantesque du monde<sup>18</sup> » est, pour Pasolini, une « métaphore des trente dernières années de pouvoir démocrate chrétien, fasciste et « mafioso », avec un ajout final de cosmopolitisme technocrate<sup>19</sup> ».

Sciascia avec ce « *giallo* », Pasolini avec son « projet de roman », essaient d'entrer dans la toile du pouvoir, compliquée, labyrinthique, monstrueuse. Ils tentent de reconstruire la forme du pouvoir, un nouveau pouvoir, « technocratique », sa complexité « microphysique » aussi, toutes les « relations de pouvoir » qu'il dispose. Ils sont du même côté, ils réfléchissent beaucoup, de manière parallèle, sur les pouvoirs et les limites d'une littérature en prise directe sur le réel.

Ce travail commun, tout en étant néanmoins individuel, sera interrompu par la mort violente de Pasolini. Et pourtant leur dialogue, d'une certaine manière, continue. Autour d'un nom, autour d'un homme de pouvoir, l'une des figures les plus emblématiques de l'histoire italienne de l'après-guerre : Aldo Moro.

Le 1<sup>er</sup> février 1975, Pasolini écrit dans *Il Corriere della Sera* l'un de ses articles les plus intéressants, les plus beaux aussi, « L'article des lucioles ». Pourquoi « les lucioles » ? Pasolini dénonce la disparition de ces insectes fragiles, sans doute un peu féériques. La disparition des lucioles est un fait avéré en Italie, à partir des années soixante, à cause de la pollution atmosphérique et de la pollution des eaux. Mais cette disparition est, chez Pasolini, surtout une « définition à caractère poético-littéraire » pour dénoncer l'affirmation en Italie d'un nouveau type de fascisme ; un fascisme encore plus dangereux que le fascisme historique, puisque, à la différence de ce dernier, il a été capable d'uniformiser les consciences, de détruire des langues, des cultures et des peuples. Le fascisme historique a été une forme de pouvoir brutal, mais il est resté extérieur aux consciences, il n'a pas su les modeler, les transformer, il n'a pas su investir la vie et les esprits des gens, comme, en revanche, a réussi à le faire le nouveau fascisme, via la société de consommation. La pollution détruisant les lucioles est, en réalité, l'indice d'une apocalypse encore plus épouvantable. L'énergie produite par la société Montedison<sup>20</sup>,

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>20</sup> Le « projet de roman », *Petrolio*, se déroule dans les couloirs de la grande société pétrolière, ENI : le protagoniste du roman, Carlo, est un employé de cette société. Pasolini aurait rédigé un chapitre, *Lumières sur l'ENI*, où il aurait dénoncé les agissements du président de cette société, Eugenio Cefis, qui est aussi le président

synecdoque d'un nouveau capitalisme mondialisé qui aveugle et étourdit les hommes et les femmes de par la puissance de ses « lumières », a engendré une nouvelle époque, dans laquelle la pollution, qui ne semblait concerner apparemment que l'atmosphère, a annihilé, en effet, avec les lucioles, l'idée même d'humanité<sup>21</sup>. Pasolini n'hésite pas à utiliser le mot de « génocide ».

« L'article des lucioles » portait néanmoins, lors de sa première publication dans le quotidien italien, un autre titre : « Le vide du pouvoir en Italie ». Dans le noir provoqué par la disparition des lucioles ou dans la lumière aveuglante des centres commerciaux, Pasolini s'interroge sur les nouvelles formes du pouvoir. Si le fascisme historique se structure rigidement avec des appareils de pouvoir bien définis, où les figures du Pouvoir sont omniprésentes – ses lieux et ses corps, ses symboles aussi –, aujourd'hui, par contre, le « Palais » semble être « vide ». Pasolini décèle, on dirait même qu'il « devine », l'affirmation de nouvelles formes de pouvoir, plus secrètes parce qu'elles sont plus « liquides », moins évidentes, étant donné qu'elles ne sont plus dans les vieux salons du « Palais », plus amples puisqu'elles sortent du cadre de l'État-nation ; elles sont proprement transnationales. C'est dans ce sens que le « Palais » se vide : les vieilles silhouettes de ses habitants, les différents châtelains et autres chefs et petits chefs, partent. C'est un changement d'époque, les organisations et les mouvements d'opposition sont tout aussi désemparés face à cette situation. Incapables de sortir de la dialectique entre le pouvoir et le contre-pouvoir. Mais mêmes les anciens hommes de pouvoir, les « dignitaires » démocrates-chrétiens, deviennent des spectres. Ils ne sont plus dans les palais du pouvoir. Pasolini se réfère alors à Aldo Moro, comme figure de ce nouveau pouvoir, Aldo Moro « c'est-à-dire (par une énigmatique corrélation) celui qui apparaît comme le moins impliqué

---

de Montedison. On n'a jamais retrouvé ce chapitre et on ne sait pas si Pasolini l'a vraiment écrit. En revanche, on a retrouvé d'autres textes de *Petrolio* mettant en cause Cefis. Ce matériel a été publié par Carla Benedetti et Giovanni Giovannetti, *Pédé, et c'est tout. « Pétrole » ou les dessous cachés du meurtre de Pasolini*, traduit de l'italien par Laurent Lombard et Davide Luglio, Milano, Mimesis, 2017. Selon les auteurs du livre, le meurtre de Pasolini n'est pas simplement le fait d'un jeune prostitué, il s'expliquerait par les dénonciations que Pasolini entendait faire, justement dans *Petrolio*, des rapports entre politique, industrie (l'ENI) et les services secrets italiens.

<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman a proposé une analyse intéressante de cet article en le liant aux questions de notre présent : la disparition des lucioles coïncide avec la fin de la possibilité de transformation de l'existant : voir Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

de tous dans les actes horribles organisés de 1969 à aujourd'hui dans le but, jusqu'à présent formellement atteint, de conserver à tout prix le pouvoir<sup>22</sup> ». Quelques années seulement après l'article de Pasolini, Aldo Moro sera assassiné.

Aldo Moro est kidnappé par un commando des Brigades Rouges, organisation d'extrême gauche prônant la lutte armée, le 16 mars 1978 en plein centre de Rome. Les Brigades Rouges le gardent dans leur prison, cachée dans un appartement en plein centre à Rome, pendant presque deux mois. Durant cette période, elles espèrent ouvrir des négociations avec l'État italien en vue d'une reconnaissance politique. L'État italien, malgré les protestations de Moro exprimées dans les lettres que les Brigades Rouges laissent filtrer, et de sa famille, refuse toute concession aux brigadistes. Le 9 mai 1978 le cadavre d'Aldo Moro est retrouvé dans le coffre d'une voiture en plein centre de Rome.

Qui est Aldo Moro ? Aldo Moro est, à l'époque de son enlèvement, le président de la Démocratie Chrétienne, le parti qui a gouverné l'Italie depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Il a déjà été Président du Conseil des Ministres, plusieurs fois ministre dans différents gouvernements, secrétaire de son parti. Il est un « dignitaire » historique du pouvoir en Italie, comme tous les autres chefs de la Démocratie Chrétienne. Dans l'optique de Pasolini, Moro apparaît comme celui qui, même s'il appartient au noyau historique de l'ancien appareil de pouvoir démocrate-chrétien, est « le moins impliqué de tous dans les actes horribles organisés de 1969 à aujourd'hui ». Et pourtant, voilà la contradiction, Moro, tout en étant « le moins impliqué de tous », est celui qui, « par une énigmatique corrélation », arrive à pressentir une transition vers d'autres formes de pouvoir, moins liées à la tradition, moins liées au cadre de représentation de la nation. Pasolini soutient sa thèse sur la base d'une analyse du langage de Moro. Moro utiliserait un « langage complètement nouveau (du reste aussi incompréhensible que le latin)<sup>23</sup> ». Le latin de l'Église, et du pouvoir traditionnel italien, semble laisser sa place à un autre langage. Moro représente pour Pasolini le nouveau langage du pouvoir, plus à même de marquer le passage à

---

<sup>22</sup> « Il vuoto del potere in Italia » ou « L'articolo delle lucciole » (1975), Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, *op. cit.*, traduit de l'italien par Philippe Guilhon, « L'article des lucioles », Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>23</sup> *Ibid.*



une autre époque, l'époque de la disparition définitive des lucioles, et de l'affirmation d'un nouveau fascisme.

Quelques mois seulement après l'assassinat de Moro, Sciascia rouvre le dossier Moro. Il le fait en partant de Pasolini, en partant de son dialogue interrompu avec le poète. Sciascia écrit en 1978 un petit livre, intitulé sobrement *L'Affaire Moro*, une référence à ses modèles littéraires français, mais aussi à l'actualité politique italienne puisque l'assassinat de Moro assume aussitôt les contours d'un « mystère » (l'énième) de l'histoire italienne<sup>24</sup>. Sciascia est l'un des premiers qui met en doute la construction du discours « officiel » autour de Moro. Il est contre la « fermeté » que l'État et presque tous les partis de l'arc constitutionnel (les partis liés aux valeurs de la « République ») manifestent face à toute idée de « négociation » avec les brigadistes, il pense que l'on peut ouvrir des négociations limitées avec eux. Sciascia pense aussi que Moro écrit des lettres authentiques depuis sa prison, alors que pour tous les faiseurs d'opinion Moro est sous l'influence des brigadistes. Avec ce livre, avec les outils du journalisme, de la politique, de l'histoire, de la littérature, l'écrivain sicilien essaie de démonter les vérités « officielles ». Le livre est un texte composite avec des réflexions d'ordre moral de l'auteur, des documents authentiques (les lettres de Moro à sa famille et à ses amis), les communiqués des Brigades Rouges, des articles de presse, des pages de littérature et des considérations

---

<sup>24</sup> Dans ce « mystère », à partir de la fin des années soixante-dix, on implique même les Brigades Rouges. On dit qu'elles ont agi pour le compte de la CIA, ou bien qu'elles auraient été manipulées par d'autres services secrets, voire par des pouvoirs criminels. Une véritable théorie du complot s'est développée sur ce sujet. Idiots ou bien fous furieux, voire fascistes déguisés, l'historiographie italienne, la presse et les politiques oscillent entre ces pôles quand ils parlent des brigadistes. En revanche, Sciascia, lorsqu'il parle de « mystères » à propos de l'enlèvement et de l'assassinat de Moro, se réfère moins à l'attitude des Brigades Rouges qu'aux défaillances et aux ambiguïtés de l'État italien dans cette « affaire ». Sciascia est un député de la République italienne à l'époque, il rédige même une relation au sein de la commission parlementaire qui devait enquêter sur la mort de Moro. Sa relation l'isole du reste des hommes politiques, de tout le monde politique institutionnel et même de toute la presse « démocratique ». Sa position est à proprement parler « scandaleuse » dans un moment historique où tous, à partir du Pape et jusqu'au Parti Communiste, font bloc derrière l'État, malgré ses « mystères » et ses manigances notoires avec des pouvoirs non démocratiques, contre la « menace » terroriste. Récemment une autre interprétation historiographique commence à voir le jour sur les Brigades Rouges. Elle soutient, par exemple, preuves documentaires à l'appui, que les Brigades Rouges ont agi de manière autonome lors de l'opération Moro. Voir Marco Clementi, Paolo Persichetti, Elisa Santalena, *Brigate Rosse. Dalle fabbriche alla campagna di primavera*, Vol. I, Roma, DeriveApprodi, 2017.

psychologiques ou politiques. Seul, dans une solitude extrême, Sciascia écrit son petit pamphlet en suivant la chronologie des jours de l'affaire Moro pour essayer d'établir une autre « vérité ».

Le livre s'ouvre par un premier chapitre fulgurant de beauté et d'émotion. Sciascia, l'auteur, est sur scène : il se promène la nuit dans les campagnes. Il voit une petite lueur dans la lézarde d'un mur. C'est une luciole, ou mieux : un lumignon du berger, comme on les appelle en Sicile :

J'en éprouvai une joie intense. Et comme double. Et comme dédoublée. La joie d'un temps retrouvé – l'enfance, les souvenirs, ce lieu même maintenant silencieux plein de voix et de jeux – et d'un temps à retrouver, à inventer. Avec Pasolini. Pour Pasolini. Pasolini désormais hors du temps mais pas encore, dans ce terrible pays que l'Italie est devenue, changé en lui-même (« Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change »). Fraternel et lointain, pour moi, Pasolini<sup>25</sup>.

Au moment où Sciascia ouvre le dossier Moro, il lie son geste au travail de Pasolini, à son engagement. Il reprend là où Pasolini s'est arrêté dans son analyse du nouveau pouvoir en Italie. Or, Sciascia découvre qu'Aldo Moro, malgré son « langage complètement nouveau », dont parlait Pasolini, préfigurant ce nouveau pouvoir, est resté dans le « Palais ». Il y est resté tout seul. C'est le seul homme politique qui s'affaire encore là-dedans. Pour Sciascia, ce que Pasolini disait à propos d'Aldo Moro, le plus nouveau des dignitaires du pouvoir en Italie (car il utilise un langage nouveau), mais aussi « le moins impliqué de tous », le destine à une tragique corrélation<sup>26</sup>. Les corrélations « énigmatiques » de Pasolini, trois ans après, sont devenues « tragiques » chez Sciascia. Elles sont devenues même des « contradictions »<sup>27</sup> (entre Moro et les autres dignitaires du pouvoir italien). Alors que tout le monde a quitté le « Palais » pour aller loger dans des salles plus neuves, plus grandes, les salles du nouveau pouvoir transnational, Moro est resté tout seul là-dedans, et il est mort peut-être pour cela.

---

<sup>25</sup> Leonardo Sciascia, *L'Affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, traduit en français sous le même titre par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1978, p. 14.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 19.

Le livre de Sciascia, comme le fait noter Belpoliti<sup>28</sup>, n'est pas une « enquête ». Sciascia ne veut pas savoir pourquoi Moro a été tué, comment il a été tué. Il interroge plutôt sa tragédie, la tragédie d'un homme de pouvoir resté à l'improviste seul. Seul dans sa prison. Seul avec ses mots. Les mots, l'importance des mots. L'interrogation de Sciascia porte sur les mots de Moro, comme Pasolini l'avait déjà fait, sur les lettres qu'il a écrites, sur les échanges avec les brigadistes. Au point que la tragédie de Moro devient une question tout à fait littéraire. L'affaire Moro, de par ses mystères, ses zones d'ombres, ses labyrinthes et ses impasses, semble vivre « dans une sphère d'intouchable perfection littéraire<sup>29</sup> ».

Dans *L'Affaire Moro* il n'y a rien de romanesque, et pourtant cet ouvrage n'est pas simplement journalistique. Il s'inscrit dans une démarche proprement littéraire. D'une part, comme Pasolini, l'auteur est présent, en chair et os. Il entre dans le texte en marchant. Comme Pasolini, Sciascia aussi dénonce tout seul une situation, sur laquelle un consensus généralisé existe. D'autre part, comme Pasolini, le livre, tout en étant axé sur la réalité, revendique un statut proprement littéraire, comme nous venons de le voir. Sciascia commence en citant Pasolini, les œuvres que lui-même a composées (*Todo modo*) et il cite même Borges pour inscrire son travail moins dans la réalité des « faits » que dans la tradition de la littérature. Pourquoi ?

Le livre n'est pas encore publié quand Eugenio Scalfari, l'une des grandes firmes du journalisme italien, le fondateur de *La Repubblica*, le quotidien de la gauche réformatrice italienne (le principal journal italien encore aujourd'hui) attaque Sciascia d'une manière très sournoise. Scalfari est un tenant de la ligne dure contre les Brigades Rouges. Les réflexions à contre-courant de Sciascia le dérangent. Par où peut-il commencer sa critique contre l'écrivain ? Par la littérature, évidemment. Scalfari pense bien ôter toute légitimité scientifique au travail de Sciascia. Oui, Sciascia écrit un livre sur Moro, mais qu'en sait-il de Moro ? Sciascia est un homme de lettres, il ne connaît rien à la « vérité ». Tout ce qu'il écrit est le fruit de l'imagination d'un écrivain.

Sciascia aurait pu s'offusquer de ce manque de considération. Bien au contraire, il accepte le défi lancé par Scalfari. Dans son journal, intitulé *Noir sur noir*, Sciascia écrit que la polémique avec Scalfari lui a permis une

---

<sup>28</sup> Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010.

<sup>29</sup> Leonardo Sciascia, *L'Affaire Moro*, *op. cit.*, p. 33.

méditation sur la littérature<sup>30</sup>. Il précise qu'il a rédigé *L'Affaire Moro* non pas pour divaguer, non pas pour imaginer une fiction autour de Moro, non pas pour inventer quelque chose qui ne s'est pas passée. Il a agi en tant qu'écrivain pour dire la « vérité ». La question de la « vérité » est, en effet, à partir de Platon, décisive.

Pour Sciascia, c'est le pouvoir qui a abandonné la vérité à la littérature. C'est le pouvoir qui ne se laisse voir ou entrevoir que par la littérature. Et alors les artistes, les « bouffons » dont parlait Platon, ont le droit de la dire, au moins d'essayer de le faire. Seule la littérature peut suivre un tout petit peu les mille ramifications, les microformes, les aspects imperceptibles du pouvoir. Cette situation a fait en sorte que la réalité semble être engendrée par la littérature, comme chez Borges. Il est peut-être plus précis d'affirmer que cette situation a permis à la littérature d'offrir des anticipations, des prophéties, de la vérité.

Sciascia voit dans l'affaire Moro un processus continu de transformation de la vérité en fiction et de la fiction en vérité. Son pamphlet essaie de suivre le rythme de ce processus. Ce processus est à l'œuvre aussi dans l'acte de création de Pasolini lorsqu'il s'attaque aux malversations d'Eugenio Cefis à l'ENI. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de bouleverser les genres et les styles. Si l'on veut essayer de suivre quelques fils de la réalité, il faut citer Borges ou Manzoni, mais en même temps il faut publier des documents officiels ou bien des documents secrets. Il faut à la fois utiliser des lettres ou des discours officiels des « dignitaires » et créer toujours des poèmes, en se promenant à la campagne avec ses amis devant des lucioles qui illuminent le chemin. Ce croisement multiple entre disciplines et savoirs offre des possibilités nouvelles pour dire le présent à ceux qui ont la force et le courage de lancer dans l'arène aussi leur vie.

---

<sup>30</sup> Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, traduit de l'italien par Nino Franck et Corinne Lucas, *Noir sur noir*, Leonardo Sciascia, *Œuvres complètes*, Vol. II, 1971–1983, sous la direction de Mario Fusco, Paris, Fayard, 2000, p. 885.

## Bibliographie :

Balestrini Nanni et Moroni Primo, *La Horde d'or. Italie 1968–1977. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle*, traduit de l'italien et annoté par Jeanne Revel et Jean-Baptiste Leroux, Pierre Vincent Cresceri et Laurent Guilloteau, Paris, L'éclat, 2017.

Belpoliti Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010.

Benedetti Carla et Giovannetti Giovanni, *Pédé, et c'est tout. « Pétrole » ou les dessous cachés du meurtre de Pasolini*, traduit de l'italien par Laurent Lombard et Davide Luglio, Milano, Mimesis, 2017.

Clementi Marco, Persichetti Paolo et Santalena Elisa, *Brigate Rosse. Dalle fabbriche alla campagna di primavera*, Vol. I, Roma, DeriveApprodi, 2017.

Didi-Huberman Georges, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

Ferraresi Franco, *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione in Italia nel dopoguerra*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Leogrande Alessandro :

- *Un mare nascosto*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2000.
- *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Milano, Mondadori, 2008.
- *Il naufragio. Morte nel Mediterraneo*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015.

Pasolini Pier Paolo :

- *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, *Les Ragazzi*, Paris, Buchet Chastel, 2016.
- *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959, traduit de l'italien par Michel Breitman, *Une Vie violente*, Paris, UGE, 1982.
- « Il romanzo delle stragi » (1974), *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, traduit de l'italien par Philippe Guilhon, « Le roman des massacres », Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris, Champs Flammarion, 2018, p. 146–152.
- « Il vuoto del potere in Italia » ou « L'articolo delle lucciole » (1975), Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, traduit de l'italien par Philippe Guilhon, « L'article des lucioles », Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris, Champs Flammarion, 2018, p. 196–205.

- « Leonardo Sciascia. *Todo modo* » (1975), Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, traduit de l'italien par René de Ceccatty, « Leonardo Sciascia. *Todo modo* », *Descriptions de descriptions*, Paris, Rivages, 1984.
- *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, traduit de l'italien par René de Ceccatty, *Pétrole*, Paris, Gallimard, 2006.

Passerone Giorgio et Scherer René, *Passages pasoliniani*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Saviano Roberto, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, traduit en français sous le même titre par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2007.

Sciascia Leonardo :

- *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974, traduit en français sous le même titre par François-René Daillie, Paris, Denoël, 1976.
- *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, traduit en français sous le même titre par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1978.
- *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, traduit de l'italien par Nino Franck et Corinne Lucas, *Noir sur noir*, Leonardo Sciascia, *Œuvres complètes*, Vol. II, 1971–1983, sous la direction de Mario Fusco, Paris, Fayard, 2000.
- *La Sicile comme métaphore. Entretiens avec Marcelle Padovani*, Paris, Stock, 1993.

Tranfaglia Nicola, « Un capitolo del “doppio stato”. La stagione delle stragi e dei terrorismi, 1969–1984 », Francesco Barbagallo (a cura di), *Storia dell'Italia repubblicana : Volume III. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio. Tomo 2 : Istituzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7–80.

Vezzani Ilaria, « “Il romanzo delle stragi” : Pasolini et le “roman” de l'histoire italienne », colloque *Littérature et « temps des révoltes » (Italie, 1967–1980)*, 27, 28 et 29 novembre 2009, Lyon, ENS LSH, 2009. En ligne : [<http://colloque-temps-revoltes.ens-lsh.fr/spip.php?article157>] (consulté le 17 décembre 2018)