

**Christian Doumet**

## **Adorno, Pasolini et le style**

En mars 1959 parut, dans la revue italienne *Tempo presente*, une charge de Theodor W. Adorno contre Georg Lukács. Adorno y visait les écrits tardifs du philosophe hongrois où ce dernier développe une théorie de l'objectivité incompatible avec le souci du style. Adorno la résume ainsi : « *La modestie forcée d'une argumentation, qui ne se croit objective qu'autant qu'elle évite la réflexion, cache le fait qu'avec le sujet, on a extirpé du processus dialectique l'objectivité de la chose traitée.*<sup>1</sup> » Si je comprends bien cette phrase (mais la mal comprendre serait encore une manière de s'en inspirer, et je suis prêt à courir ici le risque du contresens fécond), elle lie la véritable objectivité de la pensée à un engagement de la subjectivité de l'écrivain. Or la recherche du style est sans doute l'une des manifestations les plus visibles de cette subjectivité. Si bien que penser, écrire *avec style* reviendrait à s'approcher au plus près de la réalité. À l'appui de cette hypothèse, Adorno ne manque pas de citer Flaubert, représentant selon Lukács du roman « réaliste »<sup>2</sup>.

Dans le monde des années 50, une telle polémique a de fortes résonances politiques. La critique d'Adorno vise en effet, à travers Lukács, les ravages du réalisme socialiste qui, pendant des décennies, écrit-il encore, « *a condamné tous les élans originaux, et en général tout ce qui était incompréhensible et coupable aux yeux des apparatchiks.*<sup>3</sup> » Le style fait partie de ces élans réprouvés. Mais en réalité, la « question du style » est *par nature* politique, au sens où ce mot désigne les moyens mobilisés par une époque pour traiter les multiples héritages qui lui échoient.

Pasolini ne s'y trompe pas qui, dans un entretien publié tout juste quelques semaines après l'article d'Adorno, s'interroge sur « *le rapport entre idéologie et style*<sup>4</sup> ». Tout en prenant ses distances avec la position d'Adorno, il reconnaît que Lukács commet une erreur lorsque, faisant fi de tout style, il établit une connexion directe entre bien penser et bien écrire. La transparence de la pensée à l'écrit opère sans nul doute quand l'écriture « *est employée à un niveau instrumental* » ; elle est hors de propos en poésie. « *Le grand problème de cette période littéraire, commente alors Pasolini [on est en 1959], semble donc être le rapport de cause à effet entre idéologie et style, [...] entre une idéologie nouvelle, anticonformiste, progressiste, et une formation stylistique antécédente, déjà complète et mature.*<sup>5</sup> » Ou pour formuler autrement le même problème : comment présenter (faire advenir à la présence, au présent) une pensée neuve avec des moyens conventionnels ?

Lukács, Adorno, Pasolini... La question du style et ses incidences politiques, on le voit, traversent la pensée européenne d'inspiration marxiste à travers la seconde moitié du vingtième siècle. Ceux qui la formulent sont aussi d'immenses lecteurs qui vivent comme un dilemme personnel et très singulier cette inadaptation des formes stylistiques acquises et certaines formes de pensée *anticonformistes*. Et comme on pouvait s'y attendre, cette question de langue ne trouvera pas sa réponse dans la politique, mais dans le langage même. Précisément dans une métaphore qui, pour autant, ne manque pas d'implications politiques.

De sa lecture de l'article d'Adorno, Pasolini retient surtout le mot : *cristallizzazione*. La langue d'une époque, dit-il, charrie des « cristallisations stylistiques », survivances des sociétés et des cultures qui l'ont engendrée. Peu importe que le lecteur Pasolini opère ici une évidente torsion du texte d'Adorno<sup>6</sup>. L'interprétation est suffisamment significative pour qu'on la considère comme une production à part entière de sa propre pensée. Il en déduit une méthode à l'usage des écrivains modernes : « repérer, dans chaque stylème qui lui arrive de la culture qu'il veut dépasser, la capsule idéologique dépassée et survivante, l'éliminer, et transformer ainsi le stylème dans le fond. » La cristallisation proposée par Adorno devient, sous la plume de Pasolini, *una capsula ideologica*, « une capsule idéologique ». Formidable glissement d'une métaphore chimique à une métaphore botanique, et donc de la matière à la vie : éliminer la capsule stylistique, comme le préconise Pasolini, c'est détruire une forme de vie au bénéfice d'une autre. Anéantir une possible germination afin d'en favoriser une nouvelle. Ces interventions sur le vif participent d'une violence certaine – l'auteur d'*Una vita violenta* le sait mieux que personne. Elles font écho à maintes opérations de même nature sur le terrain de l'histoire récente ou plus lointaine. Elles se justifient par l'intuition qu'un style (un « stylème ») a toujours un contenu idéologique. Qu'en somme la forme d'une phrase engage une vision du monde.

Rejoignant donc, dans un premier mouvement, l'esthétique adornienne pour reconnaître la valeur et la nécessité du travail stylistique, Pasolini s'en éloigne finalement par une sorte d'ascèse révolutionnaire qui consiste à dénoncer dans l'écriture les traces de l'ancien monde et à les y éliminer. Face à une telle radicalité, il hésite cependant. « *Cette opération est-elle possible ? Je ne dirais pas...* » Mais il est trop tard : ses capsules stylistiques sont des bombes à retardement, ou des mines qui jettent un discrédit durable sur tout « stylème » repérable. Elles ouvrent l'ère d'une critique de la stylisation conçue comme foncièrement bourgeoise. Dans *Sens unique*, Walter Benjamin en avait donné les prémices en substituant, à la représentation discursive du monde, le style du montage, mieux à même de rendre la fragmentation de l'expérience contemporaine. Ces atteintes à une certaine tradition stylistique ne dissimulent pas leurs liens avec une certaine pensée marxiste très éloignée du réalisme socialiste. Elles se fondent essentiellement sur une représentation progressiste de l'histoire, selon laquelle les formes esthétiques préalables au moment présent sont toujours frappées d'obsolescence, inadaptées en tout cas à l'exigence d'un discours actuel. À l'idée d'une permanence intemporelle des formes bourgeoises, elles substituent le qui-vive d'une esthétique sensible à toute sorte de mutation, un temps instable exigeant une écriture à l'écoute de cette instabilité même.

Si toutefois on s'avisait de suivre rigoureusement la logique d'une telle représentation, il faudrait s'interroger sur la nature de ces *cristallisations* ou de ces *capsules stylistiques*. Elles sont les traces, aujourd'hui isolées, d'un ordre de formes « antécédentes », produites elles aussi par réaction à des formes encore antérieures, qui elles-mêmes réagissaient à des formes précédentes, et ainsi de suite. Envisager le style comme cette succession d'ajustements, c'est en somme y reconnaître ce que Bergson nommait « *l'intuition du devenir* », autrement dit la perception, dans le déroulement du temps, « *d'une continuité ininterrompue d'imprévisible nouveauté*<sup>7</sup> ». Un tel renouvellement évoque le jaillissement inépuisable des générations, la perpétuelle reconduction du vivant : l'élan de la vie même manifesté dans l'écriture.

Or la nouveauté à laquelle prétend Pasolini (et avec lui toute pensée de la *modernité*) est d'un autre ordre : elle exige, pour se prouver et s'éprouver elle-même, les marques d'une rupture radicale avec la continuité, d'un temps rêvé sans antécédence, béant sur le présent, comme brisé par ma venue au monde. Au jaillissement inépuisable des générations se substitue alors l'avènement singulier, incomparable, révolutionnaire de *ma* génération. Le vivant ne cesse pas pour autant de proliférer, bien au contraire ; mais il le fait d'une manière si résolument affirmative qu'aucune de ses figures précédentes ne saurait plus avoir cours désormais. Or cet anéantissement peut aller jusqu'à revêtir les oripeaux paradoxaux d'une négation du vivant. On parlera alors « d'écriture plate », « d'écriture blanche », toutes métaphores qui suggèrent une esthétique de la dévitalisation, la promotion d'un corps exsangue supposé seul capable de hanter un imaginaire social du renouvellement absolu.



J'en viens à la question posée : *Le style est-il de droite ?* Sur quoi se fonde une telle question ? Sur une identification, plus ou moins explicitement opérée par certains écrivains et confusément admise dans nos représentations communes, entre l'écriture et les mouvements de l'histoire. Cette identification n'est pas seulement d'ordre métaphorique (*l'écriture, comme l'histoire, donne à voir ses ruptures*) : elle repose sur la certitude qu'un style détient un pouvoir effectif (« métonymique » donc) sur le mouvement des choses ; qu'un lien empirique et consubstantiel unit l'écriture à l'histoire ; que l'une et l'autre puisent aux mêmes sources vitales. Dès lors, si l'effort stylistique est une manière de négocier avec des formes antérieures afin de les recycler dans le présent, le style ne saurait d'aucune façon servir un projet de rupture historique. Si en revanche on nomme « style » toute instrumentation de la langue (y compris les plus résolument « plates »), rien n'empêche qu'il trouve sa place dans un projet révolutionnaire. Quant à son efficacité, elle relève sans doute plus de l'incantation que de l'action sur la réalité.

Heinrich von Kleist raconte comment Mirabeau façonna, par tâtonnements, la formule d'où naquit une révolution : « *Dites à votre roi que nous ne sortirons d'ici que par la force des baïonnettes.*<sup>8</sup> » Un savant travail stylistique, une recherche sonore, syntaxique, métrique même, aboutit à l'avènement, dans les consciences, de ce que la phrase engage symboliquement. Qu'un style soit capable de tels événements doit nous inviter non pas à ranger la notion au rayon des accessoires obsolètes, mais au contraire à prêter attention, aujourd'hui plus que jamais, aux puissances, vertueuses ou ravageuses, qui se cachent toujours dans ses manières de vivre.

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, « La conciliazione forzata », *Tempo presente*, aprile 1959, p. 180. (trad. Andrea Schellino).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 179..

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, « Dove va la poesia ? », *L'Approdo letterario* n°6, Aprile-Giugno 1959, p. 90. Traduction française in : Pier Paolo Pasolini, *Entretiens* (1949-1975), trad. Marie-Ange Patrizio (éd. Delga, 2019, p. 25).

<sup>5</sup> *Ibid.*

- <sup>6</sup> En vérité, Adorno ne parle pas de survivances : il évoque seulement la nécessaire « cristallisation des lois formelles » propre à toute œuvre d’art.
- <sup>7</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* (PUF, 1938), p. 30.
- <sup>8</sup> Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, traduit en français par *Essai sur l’élaboration progressive de la pensée par la parole* ; cité par Jean-François Billeter dans *Un Paradigme* (éd. Allia, 2012, p. 65).

Christian Doumet est né en 1953. Professeur de littérature française à Paris-Sorbonne. Il a publié des récits, des livres de poèmes, des essais. Parmi ses derniers ouvrages : *Aphorismes de la mort vive* (Fata Morgana, 2018) ; *L’Évanouissement du témoin* (Arléa, 2019), *Segalen* (Arlea, 2021).