

ouvert la voie pour autre chose qu'eux et qui pourtant appartient à ce qu'ils ont fondé ».

¹ Cet article légèrement remanié est tiré de l'essai d'Anne Simon, *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2018, p. 115-129 ; les penseurs cités sont étudiés dans cet essai, ainsi que dans un autre livre d'Anne Simon, *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, 2016.

² Voir Marcel Proust, « Sur la lecture » [1906], préface à *Sésame et les Lys* de John Ruskin, traduction et notes de Marcel Proust, Paris, Éditions Complexe, 1987, note 17, p. 89-90.

³ Marcel Proust, [Notes sur la littérature et la critique], *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Pierre Clarac et Yves Sandre (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 311.

⁴ Michel Foucault, « Une histoire restée muette » [1966], in *Dits et Écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994, p. 545.

⁵ Lettre à Mme Straus du 6 novembre 1908, *Correspondance de Marcel Proust*, t. VIII, Philip Kolb éd., Paris, Plon, 1970-1993, p. 276.

⁶ Michel Foucault, « De l'archéologie à la dynastique » [1973], in *Dits et Écrits*, II, Paris, Gallimard, 1994, p. 412.

⁷ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 556.

⁸ Michel Foucault, « De l'archéologie à la dynastique » [1973], in *Dits et Écrits*, II, op. cit., p. 412.

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989 : abrégé RTP. RTP, III, p. 28.

¹⁰ RTP, III, p. 811-812.

¹¹ RTP, III, p. 118.

¹² « Lé coupe », se gausse Cottard, in RTP, III, p. 348. Sur le terme « rastaquouère » et son halo antisémite, voir Sophie Basch, *Rastaquarium. Marcel Proust et le « modern style »*. *Arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, Turnhout, Brepols, 2014.

¹³ RTP, II, p. 560.

¹⁴ RTP, III, p. 286.

¹⁵ RTP, IV, p. 237.

¹⁶ RTP, II, p. 23.

¹⁷ RTP, II, p. 407. Voir Anatole Leroy-Beaulieu, *Israël chez les nations. Les juifs et l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. III et p. 42, et Albert Londres, « Le Spectre », *Le Juif errant est arrivé* [1930], Paris, Albin Michel, p. 111.

¹⁸ Lettre à Theodor Adorno du 7 mai 1940, in Walter Benjamin, *Sur Proust*, traduit par Robert Kahn, Caen, Nous, 2014, p. 23-24.

¹⁹ RTP, IV, p. 167-168. *Ibid.* pour la citation qui suit.

²⁰ Robert Kahn, Présentation, *Sur Proust*, op. cit., p. 24.

²¹ RTP, III, p. 191.

²² Michel Foucault, « De l'archéologie à la dynastique » [1973], in *Dits et Écrits*, II, op. cit., p. 412.

²³ Michel Foucault, « Guetter le jour qui vient » [1963], in *Dits et Écrits*, II, op. cit., p. 265.

²⁴ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

²⁵ Un masque que Barthes lui-même déposera pour le remplacer par un autre au cours des années 1970 : voir Anne Simon, « Le Moi idéal (Barthes) », in *Trafics de Proust*, op. cit., p. 155-194.

²⁶ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 793.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 557.

²⁹ RTP, III, p. 81.

³⁰ *Ibid.*, p. 467. Sur une étude alliant histoire de la perception et implications mythiques du voyeurisme, on se reportera au chapitre « Voir le regard qui nous regarde. Voyeurisme et pétrification », in Anne Simon, *La Rumeur des distances traversées*, op. cit., p. 153-166.

³¹ RTP, III, p. 435.

³² *Ibid.*, p. 291.

³³ *Ibid.*, p. 843. Ou se (me) faire « casser le pot », p. 842.

³⁴ *Ibid.*, p. 586.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ RTP, III, p. 646.

³⁷ RTP, II, p. 245-246.

³⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un philosophe ? », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 553.

³⁹ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », *ibid.*, p. 554.

⁴⁰ Voir les actes du colloque *Proust politique. De l'Europe du Goncourt 1919 à l'Europe de 2019*, Davide Vago, Marisa Verna, Ilaria Vidotto et Anne Simon dir., *Quaderni Proustiani*, 2020 : <http://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/issue/14/1>

⁴¹ RTP, III, p. 3.

⁴² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 804.

⁴³ *Ibid.*, p. 806. *Ibid.* pour les citations qui suivent.

Une lecture des proses frioulanes de Pier Paolo Pasolini

Sara De Benedictis

Cet article propose une lecture des proses frioulanes à caractère autobiographique de Pier Paolo Pasolini sous le prisme de la douleur entendue comme catégorie anthropologique. Si l'auteur-cinéaste met en scène ses pensées les plus intimes et les tourments de sa conscience en proie à des désirs considérés, du moins pour l'époque, « hors norme », il transfigure sa souffrance et crée des fragments romanesques où la douleur se mêle à la joy, la souffrance à l'extase.

Puis dans mes rêveries apparut véritablement le désir d'imiter Jésus [...]. Je me vis suspendu à la croix, cloué. Mes hanches étaient succinctement enveloppées dans ce lambeau léger, et une foule immense m'observait. Ce martyr public finit par devenir une image voluptueuse : et petit à petit je fus cloué avec le corps entièrement nu. Tout en haut, au-dessus de la tête des gens qui étaient présents – emplis de vénération, les yeux fixés sur moi – je me sentais déchiré de souffrance face à un ciel bleu et immense¹.

À partir de l'été 1946, et jusqu'à l'automne 1947, Pasolini rédige un journal, les *Cahiers rouges*, dont le titre, qui renvoie à leur couverture, désigne cinq cahiers manuscrits. Dans ces fragments en prose, l'auteur expose sa « différence ». C'est à partir des confessions intimes contenues dans ce « journal secret », se transformant très rapidement en projet romanesque, que Pasolini écrira deux romans inachevés et plusieurs nouvelles. En effet, de 1947 jusqu'en 1950, il retranscrit et adapte les textes du journal dans le récit *Douce*, dans le roman-journal *Actes impurs* et dans celle d'un roman à la troisième personne avec focalisation interne, *Amado mio*.

Pendant les années passées au Frioul, Pasolini expérimente également le journal poétique. Dans la série des *Journaux intimes* (1943-1953), la poésie n'a pas seulement pour fonction de traduire la part la plus intime et les états d'âme du poète, mais exprime également la souffrance de la « différence ». C'est,

par ailleurs, en 1943 que Pasolini commence à rédiger les poèmes du recueil *Le rossignol de l'Église catholique*, dont deux sections sur quatre devaient s'intituler « Journaux intimes ». Dans une lettre au philologue et critique littéraire Gianfranco Contini du 7 juillet 1947, il semble d'ailleurs assumer le choix de la forme d'expression du journal, car il écrit :

Il est certain, de toute façon, que je continuerai à écrire des journaux intimes encore pendant longtemps – et, notez, je me suis mis la main sur la conscience – c'est-à-dire à écouter la note monotone et obsessionnelle de ma biographie à sens unique².

Les proses frioulanes de Pasolini ont été interprétées sous le prisme autobiographique : l'homosexualité de leur auteur et le scandale sexuel de Ramuscello³ venant en quelque sorte dévoyer leur lecture, voire écraser le texte. Nous pensons qu'il convient d'être prudent quant à cette perspective d'analyse. En effet, si Pasolini prend des risques et se met en péril en soulignant la nature personnelle de ses écrits et en exposant les pensées les plus intimes de ses personnages, il fait néanmoins subir des distorsions aux codes de l'écriture autobiographique.

Douleur, souffrance et ab joy

Tenter de définir la douleur impose en premier lieu de faire un détour par des disciplines autres que la littérature. L'anthropologie et la philosophie, la médecine et la psychiatrie, pour n'en citer que quelques-unes, ont par exemple étudié la douleur pour y remédier,

bien évidemment, mais aussi pour tenter de lui donner un sens et de saisir la dimension symbolique de la relation de l'homme à son corps et au monde.

Daniel Schurmans, anthropologue et psychiatre, utilise la métaphore de la blessure pour expliquer l'apparition de la douleur : « *le coup de poignard perce la surface, pénètre en profondeur et, bientôt, provoque des troubles qui, comme l'inflammation et l'hémorragie, sont déjà des perturbations du milieu interne*⁴ ». Schurmans distingue, à partir de cette métaphore, la douleur lancinante et celle plus durable et profonde que provoque le retentissement de la blessure sur le reste du corps. Or la douleur n'est pas simplement un fait sensoriel, une sensation physique superficielle ou quelque chose que l'on ressent au plus profond de nous : elle est imprégnée de social, de culturel et de relationnel. En ce sens, d'une condition sociale et culturelle à une autre, les hommes ne réagissent pas de la même manière devant la douleur⁵.

Paul Ricoeur note, en ce sens, qu'il existe un « *chevauchement* » entre les termes de douleur et de souffrance en ce que « *la douleur pure, purement physique, reste un cas limite, comme l'est peut-être la souffrance supposée purement psychique, laquelle va rarement sans quelque degré de somatisation*⁶ ». Le philosophe Jérôme Pôrée, quant à lui, propose de récuser la distinction entre douleur physique et souffrance psychique ou morale et en conclut que « *la douleur alors n'est pas autre chose que la souffrance : elle est la souffrance elle-même réduite à son noyau sensible. La douleur est la pointe aiguisée de la souffrance*⁷ ».

Or, si l'expression de la douleur est un élément central des proses frioulanes, définir sa nature et ses caractéristiques s'avère plus compliqué qu'il n'y paraît. En effet, elle est souvent liée à son contraire, à la joie, à la vitalité, à la jouissance. Pasolini déclare lui-même :

Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie provençale *ab joy*. Le rossignol qui chante *ab joy* de joie, par joie... mais « joie » dans le langage d'alors

avait une signification particulière de raptus poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique. Ce mot est peut-être l'expression de toute ma production. J'ai écrit pratiquement *ab joy* en dehors de toutes mes déterminations et explications culturelles. Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie mais l'accroît⁸.

Michèle Coury, spécialiste de littérature italienne, s'est particulièrement interrogée sur cette expression et a montré que l'*ab joy* permet de souligner la présence de notions apparemment opposées comme le sont celles de la douleur et de la joie. Pasolini y projette sa propre condition, ses propres tragédies, ses propres ambivalences. Ainsi, comme le souligne Coury, la dualité joie/séparation traverse toute la production de Pasolini et se décline selon deux modalités : d'une part nous avons l'être différent qui est pris dans les rets de la culpabilité et, d'autre part, nous avons la joie, entendue comme jouissance hors norme, qui le met au ban de la société⁹.

Aveu, aliénation et exclusion

Afin de comprendre comment l'auteur des *Cahiers rouges* met l'accent sur la condition de l'exil et sur sa propre exclusion, nous pouvons tenter un rapprochement entre le journal-roman de Pasolini et une œuvre dont le titre renvoie également à une forme diaristique¹⁰ : il s'agit du roman *On tourne... !* de Luigi Pirandello, paru pour la première fois en 1916 et publié une deuxième fois en 1925 sous le titre de *On tourne... ! Les cahiers de Serafino Gubbio, opérateur*. Ce roman-journal est rédigé par la main impassible d'un personnage dont les propos contenus au début du livre se rapprochent de ce que l'on peut lire au seuil de *Actes impurs*, dans la préface, où Pasolini brouille les pistes entre l'autobiographie et la fiction :

Cette confession qui a pris la durée d'un roman, en se situant à l'intérieur, dans le corps du temps, m'a été rendue nécessaire avant tout par le besoin de trouver quelque moyen de satisfaire mon habitude d'écrire. Cette

manière s'est présentée à moi sous la forme d'une sincérité qui est peut-être indiscreète, offensive, et qui, du reste, est le contraire exact de cette manière fantastique, ou purement linguistique, qui jusqu'à il y a un an environ m'avait offert ces minimes décalages nécessaires pour ne pas mourir dans les événements de ma vie¹¹.

Citons un passage du roman de Pirandello où le narrateur explique les raisons qui le poussent à rédiger les fascicules : « *Je satisfais, en écrivant, un besoin puissant de défoulement. Je me décharge de mon impassibilité professionnelle et je me venge aussi ; et, en même temps que moi, je venge tous ceux qui sont condamnés, comme moi, à n'être autre chose qu'une main qui tourne une manivelle*¹². » Refusant l'aliénation à laquelle le contraint la société à l'ère de la technologie, Serafino rédige un journal qui enregistre sa crise, ses pensées et ses expériences. Lorsque le roman commence, il vient d'arriver à Rome, dans des conditions misérables, et se met à la recherche d'un logement.

Le narrateur-personnage des *Cahiers rouges* est, quant à lui, un écrivain qui, en proie à une crise existentielle et religieuse, analyse ses tourments, ses souffrances et ses désirs. Dans les deux cas, l'écriture a pour fonction de permettre au narrateur de tenter de résoudre une crise personnelle : l'écriture consignée dans les fascicules sert au héros de Pirandello à défouler sa haine contre la société qui l'a aliéné en le réifiant et en le réduisant à un simple prolongement de la caméra. Serafino est l'incarnation de l'*inapte* au sens où il est un être qui ne trouve pas sa place, étranger à son environnement, toujours déplacé par rapport à ce qui se passe autour de lui. Pareillement, le narrateur-personnage des *Cahiers rouges* est un écrivain raté qui n'arrive pas à poursuivre son livre et dont les pages enregistrent l'échec. Malgré son travail d'enseignant, il n'est pas intégré parmi les paysans qu'il côtoie et vit de façon culpabilisante sa sexualité. Il est sans cesse en proie à l'angoisse que l'objet et la nature de sa passion illicite pour les garçons soient découverts. De crises de panique en moments de détresse où il en vient à envisager le suicide, Paolo incarne l'aliénation propre à la différence.

Dans les deux romans une catastrophe semble toujours sur le point de se produire. Dans *Actes impurs*, c'est la découverte à la fois redoutée et souhaitée de l'homosexualité du narrateur-personnage ; dans le roman de Pirandello, la catastrophe finale, à savoir celle où l'acteur principal tire sur la femme qu'il aime et se fait dévorer par un tigre, est sans cesse annoncée. Cette scène, que Serafino filme en entier, représente un véritable traumatisme pour le personnage, inscrit le roman dans une perspective inquiétante et le plonge, ce faisant, dans une atmosphère tragique.

Pasolini et le tigre

Dans les pages des *Cahiers rouges* qui n'ont pas été intégrées à *Actes impurs*, publiées pour la première fois en 1998 par Walter Siti dans la collection des Meridiani, figure une scène de dévoration sexualisée emblématique à nos yeux de la coexistence de la douleur et de la joie. Il s'agit d'un passage où le diariste évoque un épisode de son enfance qui l'a particulièrement marqué : de la lecture psychanalytique jusqu'au discours tenu par l'auteur sur le cinéma et la création artistique en général, en passant par une variation sur l'épisode final du *On tourne... !* de Pirandello, comme on va le voir, Pasolini met en avant la souffrance mêlée à la jouissance, signe de la différence et de l'exclusion.

Un des souvenirs fondateurs de la naissance du désir consignés par le narrateur-diariste des *Cahiers rouges* est la vision d'une image, violente et terrible, représentant un aventurier nu et sans défense que l'enfant imagine en train de se faire dévorer par un tigre. Avant de décrire la scène dans les moindres détails, le diariste précise les sensations éprouvées lors de la vision :

Je me souviens d'une seule illustration mais je m'en souviens avec une précision qui me trouble encore. Combien de temps l'observai-je ! Quelle soumission, quelle volupté me fit-elle éprouver ! Je la dévorais des yeux, et tous mes sens étaient excités pour pouvoir la goûter à fond. J'éprouvais alors le même spasme qui à présent me serre le cœur face à une image ou à une pensée que je suis incapable d'exprimer¹³.

Les termes utilisés relèvent du plaisir masochiste : « *soumission* » et « *volupté* » renvoient au plaisir de se trouver dans une position où l'on subit le pouvoir d'autrui. De même, la métaphore alimentaire, véhiculée par les syntagmes « *Je la dévorais des yeux* » et « *pour pouvoir la goûter à fond* », est le signe du désir primaire et bestial d'assimiler l'objet du désir, en l'occurrence l'image du prospectus publicitaire, de pénétrer dans le cercle clos et harmonieux représenté par cette image. Par ailleurs, la sensation éprouvée lors de la vision est définie avec un terme amphibologique, celui de « *spasme* » qui désigne le plaisir extrême et purement charnel, l'orgasme, provoqué par la vision de la complétude incarnée par le tigre et l'aventurier. Ce terme renvoie également à une profonde douleur physique, un spasme très intense dû à une blessure qui fait souffrir. Dans les vers du poème en prose « *Mort de jeunesse* », extrait de *Vingt pages de journal intime* rédigé entre 1948-1949, le tigre est le signe de la virilité du poète et de la puissance de son désir. Pasolini écrit :

Un dimanche soir de 1948, tremblant sur la colonne de Dino, tremblant d'alcool, le tigre ou ma virilité, je ne sais pas, marche devant moi avec des rayons et des coraux. Mon cœur bat dans le cœur d'un garçon joyeux¹⁴.

L'élément perturbateur, à savoir l'intense sensation de désir sexuel éprouvée devant le prospectus du film, fait irruption au cœur même de l'univers familial et ordinaire de l'enfant à un tel point et avec une telle violence que le narrateur-personnage adulte s'en souvient encore. La notion de l'inquiétant familial nous semble utile pour expliquer ce que symbolise, au plan du récit diaristique des *Cahiers rouges*, l'image du tigre et de l'aventurier : selon Freud « *est inquiétant tout ce qui devait rester un secret, tout ce qui devait continuer à être dissimulé et qui est sorti au grand jour*¹⁵ ». Ce qui devait rester caché est le désir homosexuel qui fait irruption dans le contexte du noyau familial et qui est susceptible d'expliquer aux lecteurs du roman-journal la naissance d'une pulsion considérée hors-norme, du moins pour l'époque.

Observons de plus près l'image décrite. Il s'agit d'une image qui incarnait, aux yeux de l'enfant, une complétude que nous pouvons interpréter comme la métaphore du cercle constitué par le père et la mère dont l'enfant se sent exclu :

L'image représentait l'homme allongé entre les pattes d'un tigre. De son corps l'on ne voyait que la tête et le dos ; le reste disparaissait (je l'imagine maintenant) sous le ventre de la bête. Mais je crus au contraire que le reste du corps avait été avalé, tout comme une souris dans la gueule d'un chat... Le jeune aventurier, d'ailleurs, semblait encore vivant, et conscient d'être à moitié dévoré par ce tigre magnifique. Il gisait, tête abandonnée, presque dans une position féminine – désarmé, nu. Pendant ce temps l'animal l'avalait férocement, avec un appétit sauvage. Devant cette image, j'étais pris d'une sensation semblable à celle que j'éprouvais en voyant les adolescents à Belluno, deux ans auparavant¹⁶.

La réaction des parents qui refusent d'emmener l'enfant voir le film du prospectus, ne fait qu'exacerber le manque et donc le désir et la souffrance, comme le montre la chute de l'épisode :

Quant à moi, je me mis à désirer être l'explorateur dévoré vivant par le fauve. Depuis, souvent avant de m'endormir je rêvais de me trouver au milieu de la forêt et de me faire attaquer par le tigre. Je me laissais dévorer par lui... Et puis naturellement, bien que cela fût absurde, je trouvais le moyen de parvenir à me libérer et à le tuer¹⁷.

Dans ce passage, c'est le désir de se substituer à l'aventurier et de se faire dévorer par la bête féroce qui occupe les rêveries de l'enfant. Il s'agit du désir de pénétrer le cercle clos et de faire partie de la complétude représentée par l'image. Le diariste passe de la position active dans laquelle il se trouvait au début, lorsqu'il dévorait l'image des yeux, à une position passive dans laquelle il imagine qu'il se fait manger. Si au début, il veut pénétrer le cercle représenté par l'aventurier et

le tigre et assimiler l'image contemplée avec désir, la situation se trouve complètement inversée puisque c'est lui-même qui désire ensuite se faire manger et assimiler. Le fait de manger et de se faire manger est la métaphore de l'acte sexuel qui permet de retrouver une complétude avec l'objet du désir.

En effet, si Pasolini décrit un souvenir qui a beaucoup compté dans le parcours de son personnage, c'est dans un but bien précis et en s'adressant à des lecteurs « conformistes », comme il l'explique dans la préface à *Actes impurs*, écrite en 1950. Le désir de se substituer à l'aventurier, de se faire manger par le tigre et le plaisir masochiste qui en découle, sont le signe d'une différence qui s'assume difficilement, du moins au début.

Cet épisode des *Cahiers rouges* nous permet de souligner l'importance d'un thème récurrent dans l'œuvre de Pasolini : il s'agit du lien entre la nourriture et la mort et plus précisément entre l'action de manger et d'être mangé, afin de se faire assimiler par l'Autre pour faire partie de lui et pour retrouver une complétude perdue. Nous pouvons parler même, comme l'a fait le spécialiste de littérature italienne Marco Antonio Bazzocchi, d'une véritable obsession qui traverse ses œuvres cinématographiques, narratives et poétiques¹⁸.

On pense tout naturellement en premier lieu à *La ricotta* (film de 1963) où Stracci, pauvre figurant affamé, meurt sur la croix après avoir subi une indigestion. De même, à la fin du film *Des oiseaux petits et grands* (1966), les deux protagonistes, Totò et Ninetto, rôtaient et dévorent le corbeau, incarnation de l'intellectuel marxiste et porte-parole d'une idéologie désormais dépassée. Nous retrouvons l'action de manger ainsi que la présence du tigre dans *Notes pour un film sur l'Inde* (1968) : la première partie raconte le sacrifice d'un maharajah qui donne son corps en pâture à trois tigreaux affamés afin de les sauver de la mort. Dans le film *Porcherie* (1969), le protagoniste du premier volet est un jeune guerrier à la tête d'une bande de cannibales. Après avoir été capturé et condamné, et alors qu'il est sur le point de se faire dévorer par des chiens, il crie sa haine et son opposition au système. Julian, le protagoniste du deuxième volet, quant à lui,

nourrit une perversion sexuelle pour les porcs par lesquels il finira par se faire dévorer. Enfin, le film *Medée* (1969) commence par une longue séquence où Pasolini met en scène le sacrifice d'un bouc-émissaire : le jeune choisi par la communauté s'apprête à se sacrifier en souriant ; il est dépecé par Médée et les parties de son corps sont données à la foule pour nourrir et fertiliser la terre.

La présence de sensations de douleur et de plaisir dans un contexte où le cinéma a un rôle fondamental, à la fois en tant que source de désir et de frustration (le narrateur souhaite ardemment aller voir au cinéma ce film où se trouvent le tigre et l'explorateur, mais ses parents refusent), invite à une lecture métaphorique de ce fragment diaristique que nous nous proposons de traiter comme un discours symbolique sur le cinéma.

Dans un entretien avec le journaliste Jon Halliday (alias Oswald Stack), Pasolini évoque la naissance de son grand amour pour le cinéma. Des séances lorsqu'il était enfant jusqu'aux grands classiques du ciné-club de Bologne comme ceux du cinéma muet, de René Clair, Renoir, Chaplin, en passant par les films visionnés à Sacile dans le cinéma de la paroisse, sans oublier la participation à un concours du Gruppo Universitario Fascista (GUF¹⁹), l'amour pour le cinéma a donc été très précoce. C'est notamment dans ce même entretien que Pasolini est revenu sur l'épisode du prospectus du tigre « mangeur d'homme » pour évoquer la découverte du septième art :

Malheureusement, je ne me rappelle plus quel était le premier film que j'ai vu parce que j'étais trop petit. Mais je peux vous parler de mon premier rapport avec le cinéma, à cinq ans, pour ce que je m'en souviens. Ce fut une chose étrange et perturbante, et certainement avec une implication érotique et sexuelle. Je me souviens que je regardais le dépliant publicitaire pour un film, où était représenté un tigre qui déchiquetait un homme.

Il poursuit :

Bien évidemment, le tigre était au-dessus de l'homme, mais pour une raison qui m'était

inconnue, dans mon imagination d'enfant, il me semblait que le tigre avait déjà à moitié avalé l'homme, et que l'autre moitié pendait entre ses crocs. Je désirais ardemment aller voir ce film, mais naturellement mes parents ne m'y emmenèrent pas, chose pour laquelle encore aujourd'hui j'éprouve de l'amertume. Ainsi, cette image du tigre qui dévorait l'homme, image masochiste et peut-être relevant du cannibalisme, est la première chose qui est restée gravée dans ma mémoire ; même si naturellement je vis d'autres films à cette époque, mais je n'arrive pas à me les rappeler²⁰.

Dans cet interview, c'est une image de violence et de douleur qui est le signe du premier rapport du poète-cinéaste avec le cinéma. L'image du tigre dévorant l'aventurier, définie comme une « *image masochiste et peut-être relevant du cannibalisme* », est le premier souvenir que Pasolini déclare avoir gardé d'un film, qu'il n'a, par ailleurs, jamais vu. De plus, l'insistance sur une situation où le narrateur enfant éprouve une profonde souffrance mêlée à des sensations de plaisir, dans une scène d'où il est exclu ; le souvenir du premier rapport avec le cinéma placé sous le signe d'une « *chose étrange et perturbante, et certainement avec une implication érotique et sexuelle* » ; tous ces éléments invitent à une interprétation qui met l'accent sur la douleur, le sacré et la création artistique.

Nous pouvons nous appuyer sur un texte théorique d'Eisenstein qui attire plus particulièrement notre attention en ce qu'il établit un lien entre la douleur, le sacré et le montage cinématographique. Dans l'ouvrage *Théorie générale du montage* (1937), Eisenstein a consacré un chapitre, « La naissance du montage : Dionysos », au mythe de Dionysos comme métaphore du montage. Après avoir analysé le montage typographique et poétique des œuvres de Mallarmé, Eisenstein tente de répondre à la question suivante : « *Mais d'où vient-elle cette méthode du démembrement et de la reconstruction à laquelle nous consacrons tant d'attention*²¹ ? ». En théoricien du cinéma, il explique que le mythe de Dionysos est susceptible de rendre compte métaphoriquement du

processus de la création artistique et précise le sens du mot « *démembrement* » :

Ce terme reflète, bien évidemment, une situation plus ancienne, rattachée réellement à l'unité des membres et avec un démembrement qui anticipe une unité nouvelle, sous le signe d'une qualité supérieure et différente²².

L'action de couper en morceaux (c'est-à-dire le montage cinématographique) rappelle le mythe de Dionysos et, en particulier :

Dionysos qui est découpé en morceaux et ses membres qui se recomposent de nouveau dans un Dionysos transfiguré. Autrement dit, le point à partir duquel commence l'art du théâtre, qui deviendra ensuite l'art du cinéma. C'est le moment à partir duquel le rite sacré se transforme graduellement en art²³.

En d'autres termes, Dionysos symbolise le moment de la création artistique. C'est en ce sens qu'Eisenstein écrit : « *L'action effective du culte se transforme graduellement dans le symbole du rite pour ensuite devenir une image dans l'art*²⁴. » Réalisateur et théoricien du montage, il évoque également les actions de manger et celle d'assimiler et se réfère, pour expliquer ses propos, aux légendes les plus anciennes en ce qu'elles sont la survivance d'une action qui consistait dans le sacrifice et l'assimilation du chef de la tribu afin de renforcer, voire de rétablir l'unité de celle-ci :

Les anciennes légendes d'un dieu dépecé et puis reconstruit, relatent un acte social très ancien et primordial qui se reflète en partie dans la légende, en partie dans le rite. L'unité tribale, son intégration, était obtenue de cette façon : le chef de la tribu, à un moment précis de son gouvernement, était solennellement tué et mangé. L'unité de son corps devenait l'unité de la tribu. Son corps réunissait la tribu²⁵.

Ainsi, la récurrence dans les écrits de Pasolini d'une image où la violence se mêle au plaisir, où le narrateur enfant désire « manger » l'image du prospectus publicitaire et se faire manger par

le tigre représenté sur le dépliant, peut être lue comme une métaphore de la création artistique. L'épisode du tigre « mangeur d'homme » que nous avons présenté est considéré par Pasolini comme un des moments fondateurs dans la genèse de son désir : si la souffrance mêlée au plaisir peut être lue, d'abord, comme le signe du plaisir masochiste et de la différence du narrateur qui s'expose, la présence de la douleur dans des situations où le corps du sujet est à la fois corps souffrant et corps jouissant invitent à une lecture susceptible de mettre en avant un rite. Il convient de rappeler, en ce sens, que la douleur joue un rôle fondamental dans les rites de passage et dans les cérémonies initiatiques. David Le Breton, anthropologue de la douleur, a mis l'accent sur les liens entre la douleur et le sacré en ces termes :

La douleur est une incision de sacré. Elle arrache l'homme à sa quiétude et le force à l'insoutenable, elle est une puissance de métamorphose qui marque dans la chair une mémoire indélébile du changement²⁶.

Dans les rites initiatiques, la douleur infligée au jeune, associée au marquage physique, permet à celui-ci de devenir un homme nouveau, fortifié par cette expérience et par le sentiment d'avoir surmonté une épreuve. De même, Le Breton souligne que la souffrance qui participe des cérémonies initiatiques est l'équivalent symbolique de la mort qui permet de renaître en tant qu'être purifié de ses anciennes appartenances. Ainsi donc, la douleur est un outil de connaissance en cela qu'elle force l'individu à l'épreuve de la transcendance, le projetant en dehors de lui-même. En adoptant la douleur comme grille d'interprétation et selon une lecture suggérée par les travaux de David Le Breton, on peut expliquer mieux certains passages des *Cahiers rouges* et *Actes impurs* et comprendre pourquoi, vers la fin du roman, au début du septième chapitre, le narrateur souligne l'importance de cette période de sa vie en mettant l'accent sur le caractère formateur de la douloureuse expérience qu'il a vécue :

Je relis, en les classant, quelques notes confuses rédigées l'année dernière, en cette

saison. J'entre à nouveau en ce temps-là, en son corps [...] Et à ces mots je revis ces jours et ces lieux uniques dans ma vie, et peut-être les plus importants, ceux grâce auxquels j'ai survécu²⁷.

La douleur et le sacré

La rêverie évoquée dans le passage que nous allons analyser dans un instant, où le diariste s'identifie au Christ crucifié, accentue l'aspect masochiste tout en soulignant le lien indissoluble entre la souffrance et le sacré. Après l'épisode du tigre le texte continue ainsi :

J'eus une rêverie semblable à celle-ci quelques années plus tard, mais avant la puberté. Elle naquit en moi, je crois, en regardant, ou en imaginant une effigie du Christ en croix. Ce corps nu, à peine couvert d'un étrange bandeau sur les hanches (que je supposais être une discrète convention) me suscitait des pensées non ouvertement illicites, et malgré le fait que je regardais souvent cette bande en soie comme un voile étendu au-dessus d'un abîme inquiétant (c'était là la gratuité absolue de l'enfance), cependant je dirigeais aussitôt mes sentiments vers la piété et la prière²⁸.

Dans les quelques lignes de cette citation, le terme « *effigie* » établit un lien de nature iconographique avec le passage de l'épisode où le narrateur contemplait la « *figure* », c'est-à-dire l'image reproduite sur le prospectus publicitaire du spectacle cinématographique. De même, le corps nu du Christ renvoie à la nudité de l'aventurier. Dans les deux souvenirs évoqués, le protagoniste se trouve, tout du moins au début, dans une situation analogue : il est le spectateur de quelque chose dont il est exclu et il regarde une image et une scène qui le fascinent. Cela ne fait qu'accentuer d'une part, son désir de l'intégrer et, d'autre part, sa frustration et, par conséquent, son tourment. Par ailleurs, l'image du corps du Christ représente, comme c'était le cas pour le souvenir du prospectus du tigre, une scène d'où se dégage à la fois une souffrance et une extase : le fait de contempler l'effigie du Christ crucifié ne comporte aucun élément de douleur, au contraire,

le narrateur étant attiré par le corps sensuel de Jésus. Ce qui le trouble c'est cette bande en soie comme un voile étendu au-dessus d'un abîme inquiétant. En d'autres termes, c'est le sexe comme mystère, comme « *abîme* » et recouvert par une étoffe légère, qui suscite chez le diariste des pensées non ouvertement illicites ainsi qu'un sentiment de culpabilité. L'attraction envers la nudité du Christ qui s'expose aux yeux de tous est le signe du désir qui va à l'encontre du conditionnement religieux que le narrateur a subi dans le milieu où il a grandi et qu'il a évoqué au début de *Actes impurs*²⁹. Comme dans le récit du « tigre mangeur d'homme », où le diariste s'imaginait à la place de l'aventurier, il finit par s'identifier au Christ. Voici comment le texte continue :

Puis dans mes rêveries apparut véritablement le désir d'imiter Jésus dans son sacrifice pour les autres hommes, d'être condamné et exécuté bien que tout à fait innocent. Je me vis suspendu à la croix, cloué. Mes hanches étaient succinctement enveloppées dans ce lambeau léger, et une foule immense m'observait. Ce martyr public finit par devenir une image voluptueuse : et petit à petit je fus cloué avec le corps entièrement nu. Tout en haut, au-dessus de la tête des gens qui étaient présents – emplis de vénération, les yeux fixés sur moi – je me sentais déchiré de souffrance face à un ciel bleu et immense³⁰.

Ici *l'imitatio christi* se transforme en rêverie masochiste. Pasolini déconstruit l'image traditionnelle de piété dans la dévotion et la contemplation pour en créer une représentant le plaisir dans la souffrance. Si l'on se penche sur les récits contenus dans les textes religieux et les textes profanes, c'est notamment la souffrance comme « expérience » qui est au premier plan. Antoinette Gimaret enseignant la littérature du xvii^{ème} siècle, remarque :

Dans la poésie christique comme dans le martyrologe, dans les textes de consolation comme dans le sermon du Vendredi Saint, le corps souffrant présent dans le discours dévot, parce qu'il est celui du Christ ou

qu'il l'imite, constitue un enjeu majeur pour celui qui le contemple, dans la mesure où il est un outil de conversion, donc de salut. L'exhibition du corps douloureux acquiert, dans cette perspective, la valeur d'une expérience de foi qui tolère l'invention rhétorique, mais dans les limites concédées par une Vérité Révélée dont il serait inouï d'envisager le caractère fictif³¹.

Dans le passage des *Cahiers rouges*, le narrateur qui contemple l'image du Christ, s' imagine à sa place, exposé aux yeux de tous, et, ce faisant, ne souligne pas son salut mais plutôt une forme de jouissance dans la souffrance : les termes utilisés pour exprimer les sentiments éprouvés relèvent à la fois du registre du plaisir et de la douleur. Si le narrateur-diariste imagine ses hanches succinctement enveloppées d'une étoffe légère, le tissu finit cependant par disparaître très vite de la description, le narrateur se retrouvant exposé, le corps entièrement nu. Ainsi donc, dans cet extrait des *Cahiers rouges*, la volonté du diariste de s'exposer à la place du Christ est non seulement le signe du sacrifice et du martyr de l'innocent, mais également le signe du plaisir masochiste, de la différence du narrateur qui s'expose aux yeux de tous : c'est le signe du sacré. En effet, le mot *sacer* désigne à la fois le sacré proprement dit et le souillé, l'exclu, le répulsif. Il convient de rappeler l'ambivalence de ce terme et de souligner que le même mot latin *sacer* s'applique à la fois au sacré et au proscrit dans le droit romain où le *sacer* n'était plus ni un être social ni un sujet de droit.

Tel le Christ dont la vie, le sacrifice et le martyr constituent une provocation et un scandale au sens étymologique du terme (obstacle, pierre d'achoppement), le narrateur-diariste expose sa différence qui constitue un scandale pour la société italienne. Dans le poème *La crucifixion*, extrait de la section « Paul et Baruch » du *Rossignol de l'Église Catholique*, que nous pouvons lire en parallèle avec le texte des *Cahiers rouges*, le poète décrit les plaies du Christ exposées au soleil :

Toutes les plaies sont au soleil / et Il meurt sous les yeux / de tous : sa mère même / sous

sa poitrine, son ventre, ses genoux, / regarde son corps souffrir. / L'aurore et le soir Lui donnent leur lumière / sur ses bras ouverts et Avril / attendrit l'exhibition / la mort a des regards qui Le brûlent³²

Dans les vers suivants, il s'identifie au Christ et s' imagine sur la croix, comme dans le passage des *Cahiers rouges* :

Nous resterons offerts sur la croix, / au pilori, entre les pupilles / limpides de joie féroce / découvrant à l'ironie les gouttes / du sang de la poitrine jusqu'aux genoux, / doux, ridicules, tremblant / d'intelligence et de passion dans ce jeu / du cœur brûlant de son feu, / pour témoigner du scandale³³

Comme le montre ce dernier vers, l'identification au Christ exposé sur la croix est le signe de la volonté d'exposer le scandale de sa propre différence.

Les extraits des *Cahiers rouges* analysés ici peuvent donc être lus, dans un premier temps, comme un défi et une provocation lancés à l'encontre de la société conformiste et bien-pensante de l'Italie du début des années 1950. La présence de la douleur dans des situations où le corps du sujet est à la fois corps souffrant et corps jouissant invite à une lecture susceptible de mettre en avant la différence et l'exclusion. Si le souvenir de l'identification au Christ permet au narrateur d'exposer la singularité de ses désirs, les segments où la violence se mêle au plaisir, où le narrateur enfant désire « manger » l'image du prospectus publicitaire et se faire manger par le tigre peuvent être lus comme une métaphore de la création cinématographique : l'action de manger évoque le travail du montage. Pasolini lui-même, dans un article de 1971, a repris l'image de la caméra qui mange la réalité et a écrit :

Il existe (!) une machine qui n'est pas dite pour rien de prise de vue. / Elle est le « Dévore Réalité », ou l'« Œil-Bouche », comme vous voulez. / Elle ne se limite pas à regarder Joachim avec son père et sa mère dans la Favela. / Elle le regarde et le reproduit. Elle le parle par lui-même et par ses parents³⁴.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, Milan, Mondadori, 1998, p. 136. (Trad.fr*). En ce qui concerne les traductions, il y en a trois formes : Trad. = traduit par nous ; Trad.fr. = traduction française de référence ; Trad.fr* = traduction française de référence révisée.

² Pier Paolo Pasolini, *Lettere, 1940-1954*, Turin, Einaudi, 1986, p. 610. (Trad.)

³ Ainsi est désignée l'affaire judiciaire dans laquelle Pasolini est inculpé pour le délit de corruption de mineurs et atteinte à la pudeur. Rappelons brièvement les faits : le 30 septembre 1949, lors d'une fête de village à Ramuscello, Pasolini rencontre trois jeunes en compagnie desquels il s'éloigne. Le lendemain, ces derniers se disputent en racontant l'expérience vécue la veille au soir. Un paysan à l'oreille trop tendue s'empresse d'en informer les carabinieri. Le 22 octobre, Pasolini est dénoncé pour corruption de mineurs et atteinte à la pudeur.

⁴ Daniel Schurmans, *L'homme qui souffre*, Paris, PUF, 2010, p. 61-62.

⁵ David, Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995, p. 11.

⁶ Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », in Claire Marin, Nathalie Zaccà-Reyners (éd.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, Paris, PUF, 2013, p. 14.

⁷ Jérôme Pôree, *Le mal. Homme coupable, homme souffrant*, Paris, Armand Colin / HER, 2000, p. 153.

⁸ Cf. Michèle Coury, « Le poète et les oiseaux chantent *ab joy*. Retour sur une expression emblématique de l'œuvre pasolinienne », in Pier Paolo Pasolini. *Due convegni di studio*, Université Stendhal, Grenoble 3, 21-24 mai 2007, Lisa El Ghaoui (éd.), Pise ; Rome, Fabrizio Serra, 2007, p. 15-16. On précisera que ces phrases de Pasolini et, en particulier, l'expression *ab-joy* (de joie), empruntée aux troubadours occitans, proviennent d'une interview filmée de Jean-André Fieschi. Cf. *Pasolini l'enragé* (Jean-André Fieschi, 1966) documentaire pour la télévision française (dans le cadre de la collection *Cinéastes de notre temps*), diffusé par l'ORTF le 15 novembre 1966. Voir la transcription intégrale de *Pasolini l'enragé*, dans les *Cahiers du cinéma* en 1981. « Pasolini l'enragé », *Cahiers du cinéma*, hors-série, « Pasolini cinéaste », 1981. La citation se trouve précisément p. 50. (N.d.R.)

⁹ Michèle Coury, « Le poète et les oiseaux chantent *ab joy* », *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Ce qui est relatif au journal intime. Le diariste étant celui qui le tient. (N.d.R.)

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 186. (Trad.)

¹² Luigi Pirandello, « I quaderni di Serafino Gubbio operatore », in *Tutti i romanzi*, Giovanni Macchia avec la collaboration de Mario Costanzo, 2, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1973, p. 522-523. (Trad.)

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 135. (Trad. Fr*).

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, 1, Milan, Mondadori, 2003, p. 692. (Trad.)

¹⁵ Sigmund Freud, *L'inquiétant familier*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 40.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 135. (Trad. Fr *).

¹⁷ *Id.*, p. 135-136. (Trad.fr *).

¹⁸ Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi, Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milan ; Turin, Pearson Italia, 2007, p. 57-82.

¹⁹ Organisation étudiante du Parti national fasciste italien. Sous le fascisme, l'inscription était obligatoire pour les étudiants italiens. Ce qui fait qu'on retrouve dans le GUF des futurs cinéastes comme Antonioni et Comencini. (N.d.R.)

²⁰ Pier Paolo Pasolini, « *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]* », *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999, p. 1304. (Trad.)

²¹ Sergej Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, Venise, Marsilio, 1985, p. 226 (Trad.)

²² *Id.*, p. 227. (Trad.)

²³ *Ibid.* (Trad.)

²⁴ *Ibid.* (Trad.)

²⁵ *Ibid.* (Trad.)

²⁶ David, Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, *op. cit.*, p. 216.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 218. (Trad.)

²⁸ *Id.*, p. 136. (Trad.)

²⁹ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ *Id.*, p. 136. (Trad ; fr. *).

³¹ Antoinette Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des croix : les représentations du corps souffrant*, Paris, Champion, 2011, p. 16.

³² Pier Paolo Pasolini, *Poésies, 1943-1970*, traduit de l'italien par Nathalie Castagne, René de Ceccatty, José Guidi, Jean-Charles Vegliante, préface et choix de René de Ceccatty, biobibliographie de José Guidi, Paris, Gallimard, 1990, p. 90.

³³ *Ibid.*

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte 1*, Milan, Mondadori, 1999, p. 1584. (Trad.)

Art(s) and (some) Thoughts

Art(s) et (quelques) réflexions