

HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN

Pier Paolo Pasolini
par Hervé Joubert-Laurencin

Traductions

chez le même éditeur

*Contre la télévision
et autres textes sur la politique et la société*
(avec Caroline Michel, 2003)

Théâtre 1938-1965
(avec Caroline Michel et Luigi Scandella, 2005)

Le dada du sonnet
(2005)

chez d'autres éditeurs

Écrits sur le cinéma
Presses universitaires de Lyon, 1987
Éditions de l'étoile-Cahiers du cinéma, 2000

Écrits sur la peinture
Éditions Carré, 1997

Essais

Pasolini Portrait du poète en cinéaste
Éditions de l'étoile-Cahiers du cinéma, 1995

*La lettre volante,
Quatre essais sur le cinéma d'animation*
Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997

Le dernier poète expressionniste

Écrits sur Pasolini

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

COLLECTION ESSAIS
dirigée par Bruno Tackels

L'auteur et l'éditeur remercient

GRAZIELLA CHIARCOSSI

d'avoir autorisé la publication du scénario
Le Dernier Poète expressionniste
traduit à la fin du présent ouvrage.

© 2005, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
Château La Bouloie – 1, chemin de Pirey – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 - Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-131-8

Ouvrage publié avec le concours du Centre Régional du Livre de Franche-Comté,
et de la Région Franche-Comté.

SOMMAIRE

Avant-propos	7
Abréviations	11
Pasolini, Freud, les chevilles qui enflent	15
Sur quelques mots de trop et quelques mots en moins, Pasolini, Visconti, « les Damnés »	25
Acteurs fétiches : le rêve d'une chose	37
La Divine Théorie	61
Une vie dans les lettres	75
Notes sur le gramscisme de Pasolini	85
Portrait du cinéaste en poète	95
Pasolini et la France	101
Cuisine de sorcière : « Pétrole » et le cinéma	117
Le Sacré et le Manger dans « La Ricotta »	131
Miroir noir, cœur noir, Pasolini et Pontormo	143
Portrait sans femme ni chien	155
Notes sur les images de Pasolini	155
Pasolini aime la réalité	169
Fulgurations figuratives	179
Annexes	217
« Le Dernier Poète expressionniste » (scénario)	219
Source des textes	227
Notes	229

AVANT-PROPOS

Le dernier poète expressionniste, c'est lui : c'est Pasolini.

« Dernier » comme on appelle dernier des hommes un personnage de Murnau.

« Dernier poète » parce qu'on cherche encore qui, en Italie comme ailleurs en Europe, aurait bien pu à son époque et pourrait bien aujourd'hui, représenter et assumer publiquement la vieille figure du Poète. Qui d'autre pourrait accueillir la puissance verbale et actuelle de cet archaïsme *de son vivant* ? Mort ou à la télévision, c'est autre chose : là tout le monde est poète, c'est-à-dire personne ; mais vivant ? en réalité, dans la société ? et à travers une œuvre totalement exposée que tout le monde peut encore lire ou voir, contester, interpréter, aimer, rêver, profaner, une œuvre comme un acte impossible à consommer et à résumer ?

« Expressionniste » parce que la vraie découverte qui, je pense, ne pourra aller qu'en s'imposant de plus en plus dans la réception de Pasolini, est l'originalité véritablement *avant-gardiste* de son œuvre ; non pas étiquetée « avant-gardiste », non pas affiliée à un groupe, mais réellement expérimentale, profondément révolutionnaire, délibérément incivile : propre à changer la vie, non à l'accompagner ou à la réformer. Dans une scène abandonnée de *Porcherie*,

avant de bavarder avec Spinoza, Julian rencontrait Zaoum, qui lui disait : « Moi, Zaoum, frère de Dada, je suis ici *pour parler, alors que c'est seulement l'action qui compte*. – Et quelle action ? – Tu verras : pour l'instant je suis ton guide, et portons nos pas où veut ton rêve. »

« Dernier poète expressionniste » comme on peut le lire à travers l'écriture nerveuse et contractée du scénario inédit traduit à la fin du présent recueil, et qui lui donne son titre. Car Pasolini fut aussi un écrivain de scénario inestimable.

Après avoir édité et traduit en français des recueils d'écrits de Pasolini sur le cinéma, sur la peinture et sur la politique, j'ai cru connaître assez ses mots pour tenter de traduire aujourd'hui ses scénarios, son théâtre et sa poésie. Le présent recueil, qui rassemble mes travaux ponctuels sur son œuvre, se trouve ainsi accompagner la sortie concomitante, chez le même éditeur, de deux livres de Pasolini : *Théâtre 1938-1965* et *Le Dada du sonnet*.

L'analyse de film, mon activité la plus naturelle, à l'oral et à l'écrit, a constitué mon principal mode d'approche de Pasolini dans une monographie : *Portrait du poète en cinéaste*, écrite il y a dix ans. On trouvera dans ce recueil des analyses de textes. Le Pasolini que j'y fréquente est toujours un cinéaste, mais aussi l'un des plus grands écrivains *critiques* qui soient. Cette partie de son œuvre, qu'il a baptisée la « description de description », est majeure dans le xx^e siècle. Elle n'est, comme toujours chez les poètes modernes, pas séparable du reste de ses écrits ou de ses créations picturales ou filmiques. L'œuvre de

Pasolini est immense. C'est une véritable toile d'araignée. À l'intérieur, tout se tient. Tout est relié. C'est un peu Kafka filmé par Welles tel que décrit par Deleuze : le lointain et le proche n'ont pas le même sens dans le terrier que dans le monde du dessus. Tout détail, à condition de pouvoir lui trouver des relations lointaines, est plus important qu'une chronologie ou une table des matières exhaustive.

Plus elles sont synthétiques, plus les études sur Pasolini sont barbantes ; plus elles sont moralisatrices, plus leur critique tombe à plat. Pas besoin de s'excuser, donc, de présenter ici un recueil d'études de détail ponctuelles, scientifiques qui ne font pas de la science un rempart ni un jargon mais un moyen d'accès au sensible, supposant un Pasolini non pas angélique ou évangélique, mais savant, sérieux, et engagé, puisque je crois qu'il n'y a pas d'autre mode d'accès à Pasolini que de plonger délibérément dans toutes ses mers à la fois. Au moins est-on comme cela obligé de se mouiller.

« Le théâtre très difficile est le seul théâtre démocratique. »

Enfin, comme il n'est pas facile de dire en quelques mots ce que ne disent pas de longues études, je conclurai par ce congé : *en bref, Pasolini est pour moi un grand frère, et tout est dit.*

H. J.-L.

ABRÉVIATIONS

- CO *Écrits corsaires*, traduction française de Philippe Guilhon, Paris, éditions Flammarion, 1976
- CT *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, traduction de Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin (préfacier), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003
- DD *Descriptions de descriptions*, traduction française de René de Ceccatty, Paris, Payot et Rivages, collection « Bibliothèque étrangère », 1984, 1995
- DI *I Dialoghi*, réalisé par Giovanni Falaschi, préface de Gian Carlo Ferretti, Rome, Editori Riuniti, 1992, seule intégrale des rubriques « Dialoghi con Pasolini » de *Vie Nuove* (1960-1965) et « Il caos » de *Tempo* (1968-1970)
- DP *Dialogues en public*, traduction française partielle (et parfois caviardée) des « Dialoghi con Pasolini » de *Vie Nuove*, par François Dupuigrenet Desroussilles, Paris, éditions du Sorbier, 1980
- EC1 *Écrits sur le cinéma*, traduction française et essai introductif de Hervé Joubert-Laurencin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon et Institut Lumière, collection « Lumière », 1987
- EC2 *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, traduction française et préface de Hervé Joubert-Laurencin, Paris, éditions des Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque », 2000 (réédition partielle et augmentée de l'édition de 1987)
- EE *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 1971
- EH *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduction française partielle de *Empirismo eretico* par Anna Rocchi Pullberg, préface de Maria-Antonietta Macciocchi, Paris, Payot, collection « Traces », 1976 (N.B. : il existe aussi une édition française plus réduite de *L'Expérience hérétique*, ne reprenant que la section « Cinéma », Paris, édition de poche, Ramsay, collection « Poche cinéma », 1989)

- EP *Écrits sur la peinture*, traduction française de Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Carré, collection « Art & esthétique », 1997
- LE Correspondance : *Lettere 1940-1954* et *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Turin, Einaudi, collection « Biblioteca dell'Orsa », 1986 et 1988. (Il existe une traduction française partielle de René de Ceccatty : *Correspondance générale 1940-1975*, Paris, Gallimard, 1991, une édition de poche anthologique en italien : Pier Paolo Pasolini, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Nico Naldini, Turin, Einaudi, collection « Tascabili », 1994 (la première référence de pages renvoie à la version italienne, une deuxième à la version française lorsque la lettre est traduite)
- LL *Lettere luthériennes. Petit traité pédagogique*, traduction française de Anna Rocchi-Pullberg, Paris, Le Seuil, collection « Solo », 2000
- NN Biographie : Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turin, 1989. Traduction française de René de Ceccatty : Nico Naldini, *Pasolini*, Paris, Gallimard, 1991 (les références de pages renvoient à la version française)
- PC *Per il cinema* (Pour le cinéma), 2 volumes, 3365 p., Walter Siti et Franco Zabagli, chronologie de Nico Naldini, essai introductif de Vincenzo Cerami, Milan, Mondadori, collection « I Meridiani », 2001
- PO *Poesie* (Poésie), 2 volumes, 1794 p. et 2015 p., Walter Siti, Milan, Mondadori, collection « I Meridiani », 2003, chronologie de Nico Naldini, essai introductif de Fernando Bandini, suivi d'un essai de Walter Siti
- PPC Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, éditions des Cahiers du cinéma, 1995
- RR *Romanzi e racconti* (Romans et récits), 2 volumes, 1751 p. et 2048 p., Walter Siti et Silvia de Laude, chronologie de Nico Naldini, précédée de deux essais de Walter Siti, Milan, Mondadori, collection « I Meridiani », 1998
- SLA *Saggi sulla letteratura e sull' arte* (Essais sur la littérature et l'art), 2 volumes, 3204 p., Walter Siti et Silvia de Laude, chronologie de Nico Naldini, précédée d'un essai de Cesare Segre, Milan, Mondadori, collection « I Meridiani », 1999
- SPS *Saggi sulla politica e sulla società* (Essais sur la politique et sur la société), 1 volume, 1907 p., Walter Siti et Silvia de Laude, chronologie de Nico Naldini, précédée d'un essai de Piergiorgio Bellocchio, Milan, Mondadori, collection « I Meridiani », 1999
- TE *Teatro* (Théâtre), 1 volume, 1268 p., Walter Siti et Silvia de Laude, chronologie de Nico Naldini, précédée de deux entretiens avec Luca Ronconi et Stanislas Nordey, Milan, Mondadori, collection « I Meridiani », 2001
- TE-VF1 Traduction française théâtrale, 1^{re} édition : Arles, Actes Sud, collection « Didascalies », 1988-1990 (*Orgie*, texte français de Danièle Sallenave, mars 1988 ; *Affabulazione Régicides*, Michèle Fabien et Titina Maselli, novembre 1988 ; *Porcherie*, Alberte Spinette, juin 1989 ; *Pylade*, Michèle Fabien et Titina Maselli, avril 1990 ; *Bête de style*, Alberte Spinette, mai 1990 ; *Calderón*, Michèle Fabien et Christiane Rorato, août 1990)
- TE-VF2 Traduction française théâtrale, 2^e édition, en un volume : Arles, Actes Sud, collection « Babel », octobre 1995
- Les Œuvres complètes de Pasolini sont publiées chez Mondadori, Milan, sous la direction de Walter Siti : *Tutte le opere*, collection « I Meridiani », 10 volumes, 1998-2003 : RR I et II, SLA I et II, SPS, PC I et II, TE, PO I et II.

PASOLINI, FREUD,
LES CHEVILLES QUI ENFLENT

Pasolini s'est toujours intéressé à la psychanalyse. Soyons plus précis : il eut une passion pour Freud.

Comme il ne s'est jamais exprimé jusqu'au bout sur ce sujet, il est intéressant de revenir à un article de circonstance, écrit après une relecture de *Cinq Psychanalyses* et donné au quotidien *Il Giorno*¹.

On y trouve d'abord une affirmation importante : « J'ai lu tout Freud à Bologne il y a plus de vingt ans » (c'est-à-dire avant l'âge de vingt ans), explique Pasolini, « acte fondamental de ma culture et de ma vie ». Ainsi apprenons-nous que le freudisme ne fut pas pour lui seulement culturel, mais *vital*². Cela pourrait signifier que Freud va donner rétrospectivement un sens (une explication, une « sémiologie ») à sa vie. Plus loin, l'article cherche à démontrer, par une analyse dont Pasolini était alors coutumier, que Freud était un grand écrivain, maniant savamment les astuces du récit qui permettent de s'appropriier le lecteur et de le surprendre par des conclusions brillantes, afin de mieux le convaincre. Cette étude constitue les trois quarts de l'article ; elle n'est peut-être cependant que la « résistance » à ce qui s'y écrit d'essentiel. En effet, avant la phrase clé, l'article commence lui-même comme un roman : Pasolini fait un retour dans la Bologne de sa jeunesse à l'occasion du tournage de

son film-enquête sur la sexualité des Italiens³, et en flânant auprès des bouquinistes du Portico della Morte, comme autrefois ; l'odeur de l'automne lui évoque la mort, et voilà qu'au milieu des pauvres livres au rebut, « devenus objets », c'est-à-dire morts symboliquement, il découvre douloureusement deux des siens ; mortifié, il décide alors d'acheter *Cinq Psychanalyses* pour le lire dans le train du retour.

Il est difficile de dire où s'arrête l'ironie dans cet article, duquel il se dégage que Freud et Pasolini se retrouvent sous le portique de la mort, par livres interposés, et que tous deux étaient destinés à être les écrivains de la mort et du sexe.

Pasolini va malheureusement utiliser sa culture freudienne à plusieurs reprises dans son œuvre critique sous la forme, disons, d'une psychocritique non théorisée, alliée à un psychanalyse simpliste, à mille lieues de la richesse de ses réflexions sur le cinéma ou la langue⁴. Peut-être ne pouvait-il en être autrement : si l'on en croit Élisabeth Roudinesco, « toute la critique d'inspiration psychanalytique (et particulièrement la psychocritique) participe d'un projet inavoué : édifier une esthétique où la représentation du double fait office de théorie de l'imaginaire⁵ ». Et du double, il semble bien qu'il en soit question dans le rapport de Pasolini à Freud, qui devait cependant rester acte de *vie* plus que de culture.

Le double, c'est peut-être une identification au maître qui pousse Pasolini non sur un divan⁶, mais dans un autre dédoublement : une interminable « auto-analyse », comme l'avait imaginée avant lui l'inventeur de la psychanalyse. Autoanalyse dont on va retrouver les traces dans des entretiens ou tel « frag-

ment de journal intime⁷ », mais aussi dans l'œuvre écrite et cinématographique. Dans sa biographie de Pasolini, Enzo Siciliano reprend l'essentiel de ce qui constitue une véritable reconstruction, par Pasolini, de sa propre petite enfance, sans être vraiment dupe de ce récit trop transparent, mais aussi trop intime pour être contredit par quiconque : « L'important n'est pas la lisibilité des faits sur le plan analytique : [...] tout est si transparent qu'il semble ordonné en vue d'une telle lecture. L'important est de considérer la totalité du récit comme le résultat d'une analyse qui a duré toute une vie⁸. »

En voici le résumé : Pasolini décrit le complexe d'Œdipe en le rapportant à des souvenirs traumatiques et à des rêves de sa petite enfance : son père qui l'immobilise sur la table de la cuisine pour lui verser du collyre dans les yeux (table qui aurait été, une autre fois, un des éléments de sa « scène primitive » vécue) ; cette brûlure qui l'aveugle au moment où sa mère est sur le point d'accoucher de son frère Guido ; ces rêves où il perd sa mère ; enfin les premières tortures de l'amour sexuel (à l'âge de trois ans-trois ans et demi), qui se traduisent par une attirance pour « les jambes et précisément le creux derrière les genoux, avec les tendons raidis », et s'expriment oralement par un terme étrange, « prégrammatical » (et, Pasolini semble le penser, prédestiné) inventé par le petit enfant : « *Teta veleta*⁹ ». Il semble, sans qu'on puisse en connaître précisément les étapes, que cette introspection inquiète et obstinée ait évolué et duré sa vie entière. On apprend ainsi, par l'entretien avec Jean Dufлот comme par celui donné à Jon Halliday la même année¹⁰, que c'est seulement vers 1968, c'est-à-dire au moment où il écrit son « nou-

veau théâtre », *Théorème*, et précisément, dit-il, en écrivant *Affabulazione*, cette fable du père incestueux provoquant sexuellement son fils, que Pasolini découvre qu'il a dû porter à son père, vers l'âge de deux ou trois ans, un amour, sexuel ou « particulier ».

Alors on peut s'interroger sur la valeur pratique de l'« autoanalyse » de Pasolini, comme on a pu disserter sur la valeur de celle de Freud. Mais l'essentiel est que Pasolini sait pertinemment qu'elle « imite » et qu'elle est « inefficace ». *Je sais bien, mais quand même* : je sais bien que je ne suis pas Freud, semble-t-il dire, mais je m'identifie tout de même à lui, comme d'autres fois à Gramsci ou à Rimbaud, ou à mes maîtres Gianfranco Contini ou Roberto Longhi. Pasolini a souvent dit qu'il « fétichisait la réalité » ; sans doute, mais il fétichisait aussi le savoir : tout Freud, tout Platon, tout Gramsci... ces aveux orgueilleux reviennent dans ses entretiens. Chaque intellectuel est peut-être bien soumis à ce fétichisme-là, et sans doute Pasolini en tirait-il plus d'orgueil que les autres.

On le voit, pas moyen de lutter, tout le prédestinait à réaliser l'un des rares films né d'un véritable amour du freudisme, à la fois didactique et réflexif, qui parle davantage du chercheur Freud que de la psychanalyse, qui de celle-ci donne l'image la plus archaïque qui soit, conformément aux riches racines culturelles transmises par son fondateur : « Ce film admirable – comme le dit bien Dominique Noguez – c'est l'*Edipo Re*. Qui ne l'a pas vu dix fois ne l'a pas vu. Qui ne l'a pas vu n'a rien vu. »

On ne saurait mieux parler sur ce point que Dominique Noguez qui, dans deux textes remarquables de profondeur et d'exactitude, détricote les rapports que

le film de Pasolini tisse entre l'autobiographie, le corpus freudien et le mythe¹¹. Il note que l'œuvre de Pasolini s'engage sur la voie d'une autoanalyse, que l'auteur se veut « sémiologue » de sa propre vie et même qu'il « récrit son enfance comme Freud avait récrit la sienne ». Il remarque que le film, et notamment le début, reprend minutieusement certains passages du texte freudien et que, par un jeu d'analogies, de raccords et de perturbations, le texte filmique échappe au didactisme ou à la métaphorisation simpliste, pour créer une « forme originale de discours filmique », ayant un rapport profond avec l'onirisme. Ce qui n'est pas rien.

On peut, sur cette voie, ajouter au vertige de ce film en abyme, en écoutant parler la concomitance des deux livres sous le Portique de la Mort. Pasolini a réalisé avec son *Œdipe roi* une curieuse « subjective indirecte libre¹² » : on peut dire qu'il a raconté son enfance *comme vue par* Freud lui-même, et chaussant d'autant mieux ses lunettes rondes que celui-ci avait inspecté la sienne ; mais comme cette activité subjective, indirecte, et libre était, pour Pasolini, quotidienne, son film, qui est aussi une autobiographie, voit donc les choses *comme vues par...* son auteur lui-même : c'est même en cela qu'il est vraiment une autobiographie.

En exergue de sa plus belle mise en abyme, *Les Mille et Une Nuits*, Pasolini a inscrit pour s'expliquer : « La vérité n'est pas dans un seul rêve, mais dans une multitude de rêves. »

Développons maintenant un point de détail à partir d'un élément déjà repéré par l'étude de Dominique Noguez, en décrivant une scène quasi ritualisée qui me semble regrouper quelques signifiants

essentiels de l'œuvre et de l'intériorité pasoliniennes. D'une part pour tenter de prouver par l'exemple qu'une psychanalyse de Pasolini devrait forcément dépasser, sans pourtant l'éluder, une psychocritique balisée par lui-même. D'autre part pour montrer la complexité des rapports qui unissent chez Pasolini la référence freudienne, l'œuvre écrite et filmée, et la biographie.

Dominique Noguez décrit pour *Œdipe roi* un « raccord » important : dans la première partie, le père du bébé de Bologne tient son fils par les pieds et les serre jusqu'à le faire pleurer, « l'expédiant, en quelque sorte, par l'intermédiaire de l'étymologie (Oidipous signifie pieds percés ou enflés) vers le mythe auquel il donne son nom ». Dans la partie mythique, Polybe caresse les pieds de l'enfant ; enfin dans la dernière partie, des gamins crient à l'aveugle : « *Pieds gonflés ! Pieds gonflés !*¹³ ».

Jeu subtil avec le mythe, donc. *Raccord* essentiel, et inventé par Pasolini, entre l'Œdipe du mythe, celui de Freud et le sien propre. Mettons cela de côté.

En 1968, les pieds toujours. Dans *Théorème*, le père malade, alité, demande à son mystérieux hôte de le soulager en relevant ses jambes et en prenant ses pieds sur ses épaules. Ce dernier s'exécute, « sans aucune trace de cette compassion qui humilie ». Ce geste est inspiré par la lecture d'une nouvelle de Léon Tolstoï, *La Mort d'Ivan Illitch*, dont l'hôte lit au père, à sa demande, le passage important. Dans le roman de *Théorème*, une page entière de Tolstoï est entre deux courts chapitres aux titres déjà narratifs : « Un père peut-il être mortel ? », et « Rituel d'un homme malade (retombé en enfance) et d'un garçon sain (promu au rang de jeune homme antique)¹⁴ ».

Pasolini écrit les premières ébauches de *Théorème* pendant une convalescence : il est donc lui-même alité, affaibli et en train de faire un retour sur lui-même. Dans la fiction, l'hôte soigne le père « à la place » de sa fille Odetta, impuissante et angoissée, qui le veille jusqu'à épuisement, et finit par entrer dans un état catatonique qui la conduit tout droit à l'hôpital, ce qui n'est pas sans rappeler quelques célèbres cas...

Le rapprochement avec Tolstoï, qui nous ramène à la mort, est en soi fondamental, mais la scène devient d'autant plus intéressante qu'elle est récurrente. On la retrouve au moins deux fois dans les écrits de Pasolini. En 1962, dans le script de *La Ricotta* (court métrage, 1963), afin de décrire la position d'un ange prenant les jambes du Christ sur ses épaules dans le tableau vivant qui reconstitue le *Transport de Christ* de Pontormo : « Comme Ivan Illitch les mettait [ses jambes] sur les épaules de son paysan, ces deux anges aussi, aux grosses boucles un peu rousses, ont l'air de paysans, mais qui auraient grandi en ville¹⁵. »

Cette notation très brève prouve que, si la scène rituelle a été réactivée par la maladie de 1966, elle est beaucoup plus ancienne. D'autre part, on y lit l'essentiel de ce qui relie Pasolini à Tolstoï : un amour mythifié, une sacralisation du prolétariat comme peuple archaïque.

En 1973, dans une critique littéraire, Pasolini évoque le plus grand classique de la prose italienne : *Les Fiancés* d'Alessandro Manzoni¹⁶. Après une brève critique psychanalytique, dont j'indiquais précédemment les limites, le critique évoque le personnage de Renzo (le fiancé), avec lequel son créateur