Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 13 (1988)

Artikel: La prudence extrême du roman : amado mio et "la découverte d'un genre"

Autor: Rinaldo, Rinaldi

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258445

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA PRUDENCE EXTRÊME DU ROMAN

Amado mio *et la découverte d'un genre**

1. Durant les premières années frioulanes Pasolini, mû par le désir d'expérimenter, passe sans cesse d'un genre à l'autre dans sa production littéraire. Certes, par la suite l'auteur continuera à alterner les genres et même les moyens expressifs, conscient qu'il est des limites intrinsèques des champs explorés. Mais dans cette première période des années quarante l'utilisation pasolinienne des multiples formes littéraires n'est aucunement signe de crise, elle fait au contraire partie d'un plan minutieusement projeté. Il s'agit d'un vaste programme d'écriture autobiographique qui, se servant des genres les plus divers et utilisant comme moyens d'expression aussi bien la poésie que la prose, a pour but de nous brosser «le portrait de l'artiste jeune par lui-même». Dans son effort d'insérer sa propre expérience (à l'instant même où il la vit) dans un récit exemplaire et strictement chronologique, Pasolini cherche à tirer profit de la poésie en dialecte ou en langue italienne, des lettres, du théâtre, des récits, des essais, et même du journal intime en vers. Il se propose de représenter l'apprentissage de l'écrivain, ainsi que le procès d'individuation par lequel il se développe comme sujet de parole, et son détachement du stade imaginaire originel, sa conquête du langage, et son entrée dans le monde réel.

Il est pourtant évident que cette autobiographie pasolinienne, même si elle obéit à certaines exigences d'exemplarité (le héros nous est en effet proposé comme modèle), est assez exceptionnelle. D'une part elle est, comme nous l'avons déjà

* Cet article est le texte d'une communication présentée au séminaire *Le travail de la littérature*, qui s'est déroulé à Paris le 7 novembre 1984 dans le cadre des rencontres sur *Pier Paolo Pasolini. Avec les armes de la poésie* (la publication des actes de ces rencontres n'est pas prévue).

signalé, «instantanée». Par conséquent elle ne possède pas de «perspective rétrospective» (Lejeune), élément indispensable à la construction autobiographique: ou pour être plus précis, la distance qui sépare le temps de l'énoncé de celui de l'énonciation est presque réduite à zéro, et remplacée par une distanciation artificielle de l'auteur par rapport à son propre présent vécu. D'autre part Pasolini ne se sert donc pas, pour faire son autoportrait, d'un genre vraiment autobiographique, mais de plusieurs genres littéraires hétérogènes. Ainsi le projet nous apparaît comme dissocié de lui-même, du caractère formel qu'il adopte selon les cas (poésie, journal intime, essai, récit); il ne peut se résoudre à adopter la forme de la réelle autobiographie traditionnelle.

A l'intérieur d'une telle structure (et pour comprendre la secrète contradiction qui l'anime) les deux textes dont nous voulons parler, *Amado mio* et *Atti impuri*, occupent une position centrale et décisive. Ils introduisent en effet pour la première fois dans le système des genres pasolinien l'autobiographie en prose proprement dite, ce qui constitue une véritable nouveauté dans une littérature qui jusqu'alors avait confié aux vers les aveux du journal intime. Dans les deux cas nous assistons pourtant à ce que Philippe Lejeune a défini comme un «passage figuré d'un genre à un autre» et à la formation d'une «autobiographie à la troisième personne».

Dans cet enchevêtrement de formes le projet autobiographique pasolinien atteint son point culminant, non seulement du point de vue de la cohérence formelle, mais encore de celui de la cohérence du message, qui, dans ces deux ouvrages, nous révèle clairement l'intention finale du récit exemplaire. L'artiste ne se limite effectivement pas à se narrer lui-même, mais il nous décrit également la rencontre entre sa propre subjectivité et le monde extérieur, dans son effort de nous offrir en même temps une fresque sociale et géographique du Frioul: de cette manière l'autobiographie tend imperceptiblement vers l'épos collectif, vers une narration quasi naturaliste. Ce n'est pas un hasard si cette métamorphose du genre autobiographique aboutira au choix d'une forme toute particulière pour le récit *I parlanti* écrit en 1951 (mais il est à remarquer qu'il s'agit ici d'un collage, où sont réutilisés plusieurs fragments de textes plus anciens, y compris *Amado mio*). Dans ce conte Pasolini procède par un véritable entrelacement de structures narratives

et de fragments d'essais ethnologiques, linguistiques ou géologiques, tendance que nous pouvons d'ailleurs déjà relever dans certains récits frioulans des années quarante.

2. La nouveauté de *Atti impuri* par rapport au grand nombre de textes qui l'ont précédé consiste dans la mise en opposition explicite, au sein d'un seul et même texte, de la diagnose objective de la propre sexualité d'une part et de la mythification dont celle-ci est l'objet au niveau de l'imaginaire; l'opposition entre le Frioul réel et un Frioul présenté comme Eden maternel. Pasolini confie en quelque sorte à un seul ouvrage conclusif toute cette dialectique tourmentée entre réel et imaginaire, qui avait jusqu'alors caractérisé la période frioulane et qui était marquée par une alternance entre textes en italien et en dialecte.

D'une part la confession sexuelle, au lieu de s'exprimer dans l'espace clos du journal intime en vers, s'installe dans la réalité sociale provoquant le scandale. Nous pensons à «la première fois» que le «secret» de Pasolini, le fait qu'il éprouve «de l'inclination pour les garçons», est brutalement révélé au cours d'une conversation avec une amie, et «objectivé de façon étrange par la voix de quelqu'un d'autre». De l'autre côté s'ouvre l'espace du monde imaginaire, de la simulation, de la fiction. Il est significatif que ce dialogue révélateur et scandaleux est justement prononcé à l'occasion de la représentation d'une pièce de théâtre écrite par Pasolini, une «fable dramatique» (inédite) intitulée *I fanciulli e gli elfi*, dans laquelle ce même «secret dramatique» est dissimulé sous forme allégorique. Le théâtre assume ici le rôle de cet espace clos où le secret apparaît comme un mythe innocent, entouré d'un faste qui n'a rien à voir avec «l'aveu» banal de la vérité.

De même, face à l'éros, le terme «passion» désigne ici également la sublimation mythique. D'un côté le sombre grouillement et le désordre de la réalité, de l'autre «l'ordre dans la passion» scandé comme le chant du rossignol. Et nous comprenons maintenant par quelle association d'idées est né l'emblème central de la poésie pasolinienne de cette époque. En effet «la passion» est un «moment abstrait et éternel de purification du désir», comme le déclare Foscolo, qui a été l'une des sources de toute l'expérience imaginaire de Pasolini. Pourtant,

c'est justement «au moment plus épuisant et tendre de la mélodie» imaginaire que «doivent intervenir de fausses notes» (comme l'explique le protagoniste de *Atti impuri*), de sorte que le chant du rossignol soit plusieurs fois interrompu par une chute dans l'espace du réel.

Encore une fois dans *Atti impuri* c'est une femme qui, par l'amour impossible qu'elle éprouve pour le protagoniste, représente le principe du réel, et qui essaie désespérément d'intervenir dans l'imaginaire, de rompre la fascination qui émane des regards silencieux, et la magie de la cantilène qui dans ce paradis remplace tout langage. D'une part donc la «voix» des jeunes garçons, si souvent écoutée en cachette comme pur son dépouillé de sens, comme le chant d'un oiseau; de l'autre, les «paroles» de la femme, qui occupent une place bien différente et représentent l'appel lointain du réel frappant à la porte de ce château enchanté (il est remarquable que nous retrouverons ce même choix expressif vingt ans plus tard, dans les poèmes pour Maria Callas, compris dans *Trasumanar e organizzar*). Nous pouvons d'ailleurs trouver des exemples de ce même phénomène, de cette irruption du réel dans la trame de l'imaginaire, à chaque page de *Atti impuri*: et toujours à un élément de l'imaginaire sera substitué son exact correspondant sur le plan du réel.

3. Pourtant, avec ces fragments de la réalité insérés dans l'espace de l'imaginaire, Pasolini risque de dépasser la thématique propre au genre autobiographique, justement parce que ces fragments suivent fidèlement la structure du journal intime et que l'exemplarité autobiographique semble réduite à la simple représentation des faits, des particularités sur la propre sexualité, des détails quotidiens. Ici l'écrivain renonce brutalement à cette prudente stylisation, qui dans sa poésie atténuait la force de ses déclarations érotiques et les faisait entrer dans les limites prévues par le genre autobiographique.

Dans la préface de *Atti impuri* et de *Amado mio* (probablement écrite vers la même époque) Pasolini affronte le problème traditionnel de la «sincérité» et de «l'hypocrisie» à propos de la scabreuse thématique homosexuelle des deux ouvrages. Et parlant du protagoniste de *Amado mio* il note que nous nous fixons des limites bien différentes dans la vie réelle

que dans la fiction narrative, lorsqu'il s'agit d'accomplir un acte ou de prononcer une parole «extrême»:

> Però Desiderio finisce col racconto; e io continuo (...) per la china per cui Desiderio era sceso tanto in fondo. Ma la vita, tanto più pallida di un racconto, è anche tanto più colorita; c'è sempre un'estrema prudenza che trattiene sull'orlo delle avventure estreme; non so, se nei confronti di Desiderio io posso vantarmi o no di avere posseduto una simile prudenza.

D'une part il y a donc la prudence existentielle, qui ne permet pas à l'auteur de «faire» tout, de l'autre nous voyons au contraire l'imprudence du personnage autobiographique qui, dans le roman, peut s'approcher des frontières dangereuses de la transgression et du mal. Entre les deux se situe le dilemme du narrateur, qui ressemble beaucoup au vieux problème complexe du point de vue: le narrateur doit-il être «prudent» et ne pas «dire tout», comme l'auteur dans la vie, ou bien lui conviendrait-il de participer à l'imprudence de son personnage et de «dire tout» ou de dire de toute façon «trop»?

Ce problème concerne, comme nous pouvons le constater, l'identité même du genre littéraire auquel appartiennent ces textes pasoliniens. Si la structure de l'autobiographie exige en effet une stylisation soignée de l'expérience du sujet et l'exemplarité de son aventure, elle exclue a priori toute possibilité «d'en dire trop». L'autobiographie traditionnelle est dotée d'une structure forte, qui agence ses propres éléments de façon rigide afin d'obtenir un effet préétabli. Dire tout, être imprudent, entraînerait un glissement vers la confession, un élan non stylisé vers l'expérience réelle: l'écriture de *Atti impuri*, qui reste indécise entre l'autobiographie et la confession, témoigne de ce danger. Le narrateur pasolinien risque en somme à chaque instant de trahir son projet initial par excès de vérité.

Le seul moyen à la disposition de Pasolini pour éviter les dangers de la confession et pour retrouver l'exemplarité de l'autobiographie, c'est de faire entrer en jeu l'irruption du réel dans l'espace de l'imaginaire non seulement au niveau de l'énoncé, mais aussi au niveau de l'énonciation.

L'énonciation originelle du journal pasolinien a subi plusieurs changements avant l'élaboration de *Atti impuri*. Il nous

suffit de penser à l'éloignement dans le temps qui caractérise la confession dans la version intermédiaire connue sous le nom de *Pagine involontarie (romanzo)*. Distanciation dans le temps qui sera encore plus accentuée dans la version définitive. Si au niveau de l'énoncé *Atti impuri* met en scène deux «présents» opposés (l'un à l'état brut et sous forme de chronique, l'autre mythique et artificiellement projeté dans le passé ou dans le futur), sur le plan de l'énonciation il réalise au contraire un écart chronologique pour la première fois réel: il déplace ces deux présents dans le temps passé de la mémoire et les oppose à un autre présent, celui de l'écriture. Ici nous n'assistons plus à cette progression artificielle de l'autobiographie instantanée qui était typique des autres œuvres frioulanes; il ne s'agit plus d'une distance minime, se créant au moment même de l'action, mais d'un éloignement qui se forme au long des mois et des années d'un temps réellement vécu. Face au «destin, au devenir si précaire et confus», voilà donc les «mémoires», qui devraient organiser ce destin jusqu'à en faire (et de se faire) l'histoire.

Il s'agit non pas d'une simple énonciation mémorielle, mais d'une véritable réorganisation structurelle. Le noyau du journal-mémoire est enclos dans un cadre formulé au temps présent de l'écriture, comme si le journal se dédoublait en deux journaux, l'un écrit au présent et l'autre au passé. Le premier ainsi que le dernier chapitre de *Atti impuri*, qui portent plus clairement l'empreinte d'une révision, se placent dans le temps réel de l'écriture (1946-1947), tandis que le jeu dialectique entre ce cadre et le récit central imite certains effets spéculaires très raffinés de la narration gidienne (en ce sens Gide fonctionne vraiment comme modèle pour *Atti impuri*, mais plus d'un point de vue technique que de celui thématique de l'homosexualité).

Nous devinons dans cet emboîtement chronologique la volonté bien concrète «à» être romancier (pour paraphraser le titre célèbre d'un essai pasolinien). Et si l'auteur ajoute justement le mot «roman» à ce tout premier titre *Pagine involontarie*, presque en guise de vœu, il nous présentera *Atti impuri* dans sa version définitive précisément comme une suite de «pages volontaires». Il délaissera donc le côté automatique et improvisé du journal, pour en célébrer, à l'aide d'un processus de sophistication littéraire, la métamorphose en autobiogra-

phie. Dans le dernier chapitre de *Atti impuri* Pasolini fait la conquête du registre symbolique, ce qui lui permet de *parler* de l'imaginaire aussi bien que du réel. En commençant à écrire «volontairement» son mythe (avec un geste qui rappelle l'épilogue de la *Recherche* proustienne) il prouve s'en être définitivement détaché et être, enfin, entré dans l'histoire.

4. Le projet initial de *Atti impuri* prévoyait la possibilité d'utiliser la troisième personne narrative pour la partie centrale des mémoires, tout en réservant la première personne pour le journal proprement dit, c'est-à-dire pour le cadre. Le texte suivant, *Amado mio*, adoptera lui, sans hésiter, la troisième personne, et par conséquent le genre romanesque, sans qu'aucun rapport ambigu avec la forme du journal ne subsiste. Ce n'est pas un hasard si l'opposition entre réalité et imaginaire ne se situe plus sur le plan personnel et intime comme dans *Atti impuri*, mais est exprimée au moyen de matériaux impersonnels: emblèmes, allégories et techniques allusives décidément érudites. Dans *Amado mio* l'intention autobiographique nous parvient de façon atténuée, à cause d'une littérarité voyante créant une atmosphère médiatisée, réfléchie, vaguement abstraite et stylisée (sans que le roman en perde pour autant son aspect autobiographique). Beaucoup plus que pour *Atti impuri*, c'est pour *Amado mio* que vaut la qualification de «maniérisme» utilisée par Attilio Bertolucci dans sa préface aux deux ouvrages. Dans ce dernier roman abondent d'ailleurs les citations littéraires. Les références dans *Atti impuri* étaient toutes du type constructif, inspirant la structure du texte; elles étaient implicites et en quelque sorte «classiques» (Gide et Proust, comme nous l'avons remarqué ci-dessus). Les rares citations explicites (deux ou trois) étaient vraiment indispensables et indiquaient des points clefs pour le dynamisme de l'action. Les très nombreuses citations dans *Amado mio* par contre, sont superficielles et exhibées avec ostentation, à commencer par les épigraphes placées en tête de certains chapitres. Il s'agit de la reconnaissance continuelle de l'analogie existant entre la passion de l'auteur et celle qu'il retrouve dans les œuvres d'art d'autres artistes (livres, films, tableaux). Vu que dans *Amado mio* le mythe personnel est donc confié au moule préexistant de personnages appartenant

à d'autres romans ou poèmes – procédé qui entraîne tout de suite un effet de distanciation – l'auteur prend plus facilement ses distances et nous décrit son expérience érotique de façon plus objective.

5. Dans *Amado mio* tout comme dans *Atti impuri* l'énonciation réalise la distanciation de l'énoncé. La technique utilisée dans ce texte nous apparaît pourtant, par rapport à celle de *Atti impuri*, comme plus complexe; il s'agit en quelque sorte d'une distanciation «au second degré», l'énoncé se servant déjà d'artifices littéraires maniérés.

Ce n'est pas un hasard, par exemple, si Pasolini a tenté plus tard, pendant sa période romaine, d'écrire une suite à *Amado mio*, comme nous en informe l'éditrice de l'ouvrage. Si la révision définitive du roman (celle publiée) n'a tenu compte que de la première partie de l'ouvrage, il est pourtant très probable que justement le chapitre introductif ait été pensé et peut-être même réécrit dans le cadre de cette continuation postérieure: en effet ce chapitre se distingue du reste du texte par une énonciation tellement différente qu'on pourrait penser à un autre «cadre», du type utilisé dans *Atti impuri*. Cette fois-ci le cadre ne se caractérise pas par un temps de l'énonciation particulier, mais le détachement par rapport au corps du roman y est cependant tout aussi marqué. Dans ce premier chapitre le goût pour la citation littéraire et l'autoironie ne s'exprime plus au moyen des personnages, mais se fait jour dans les paroles du narrateur même: c'est en effet ce dernier qui, dans une longue série de parenthèses, commente sans arrêt les pensées de Desidério aussi bien que les siennes et qui fait étalage de sa culture avec un détachement irritant des événements rapportés. L'impression générale d'artifice et d'affectation produite par ces pages rappelle de près certains récits de la première période romaine de Pasolini, recueillis par la suite dans *Alí dagli occhi azzurri*. Une telle distanciation n'a certes pas pour but de nous dévoiler l'identité autobiographique du narrateur (cette fonction ironique est tout à fait anonyme et ne constitue qu'une figure abstraite du langage), mais tout au contraire d'éloigner radicalement l'énoncé de l'énonciation et d'exclure une éventuelle lecture de l'énoncé dans un sens personnel. Ce moi narratif insolemment ironique marque

en quelque sorte une liquidation de plus en plus nette du moi autobiographique, de cette congruence entre l'auteur, le narrateur et le personnage qui existait encore dans *Atti impuri*.

Après avoir créé une distanciation quasi totale dans le premier chapitre, le narrateur de *Amado mio* peut ainsi par la suite objectiver presque entièrement son histoire, s'anéantir en elle avec un effet souvent réaliste (pour ne pas dire naturaliste). Dans la partie finale du roman c'est précisément le jeu avec l'imaginaire, la lutte entre fantasme et réalité qui animait également cette aventure amoureuse-ci, qui disparaît. Dans les dernières pages de l'ouvrage la promesse de l'amour se réalise effectivement, en parfaite concordance avec les images et la musique fascinantes du film «Amado mio». Pour la première fois l'image n'est donc plus ironiquement ou impitoyablement distante (comme l'étaient les rêves ou les citations) mais elle est devenue identique à la réalité, en parfait accord avec les événements vécus par le protagoniste. Le rêve et l'illusion se sont faits expérience, connaissance et histoire.

Nous comprenons maintenant pourquoi *Amado mio* est réellement un roman «extrême» et extrêmement «prudent». C'est que ce roman marque une double frontière dans la carrière de Pasolini (coïncidant d'ailleurs avec le choc subi par l'écrivain en raison de sa fuite du Frioul, en 1949): une frontière à l'intérieur de laquelle l'autoportrait frioulan reste malgré tout encore reconnaissable; et en même temps le point d'arrivée du projet autobiographique, la conquête de la réalité et de l'histoire, par le sujet. Au-delà de cette frontière (après quelques expériences avec le récit-essai qui tentent de prolonger la ligne réaliste, comme *I parlanti* ou plusieurs autres pages appartenant aux toutes premières années romaines) deux voies s'ouvrent au narrateur Pasolini, toutes deux très différentes de l'autobiographie. D'une part nous assisterons à l'objectivation du mythe frioulan, qui, cette fois, se détache vraiment et définitivement des événements autobiographiques, et est même conçue dans le but de dépeindre en de sombres couleurs pessimistes ce qui à l'origine était ressenti comme lumineux et idyllique (une évolution de l'autobiographie exemplaire vers l'archéologie mélancolique de *Il sogno di una cosa*). D'autre part un nouveau mythe joyeux verra le jour, celui des romans romains (celui de *Ragazzi di vita*), plus du tout orienté vers la réalité ni centré sur un sujet autobiographique,

mais entièrement sous la fascination de l'imaginaire et concrétisé dans un récit sans sujet. Du point de vue formel c'est donc avec *Amado mio* que l'expérience frioulane de Pasolini touche irrémédiablement à sa fin.

Rinaldo Rinaldi
Université de Groningen
(traduit de l'italien
par Michèle Rinaldi-Bonte)

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Pour les textes pasoliniens nous nous référons à: *Amado mio* précédé de *Atti impuri*, édité par C. d'Angeli, Milan, Garzanti, 1982; *Pagine involontarie (romanzo)*, partiellement compris dans N. Naldini, *Et m'é rimasa nel pensier la luce*, dans P.P. Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate*, édité par A. Zanzotto et N. Naldini, Rome, Lato Side, 1980; *I parlanti*, dans *Botteghe oscure*, VIII, 1951; *Alí dagli occhi azzurri*, Milan, Garzanti, 1965; *Il sogno di una cosa*, Milan, Garzanti, 1962.

Pour la critique nous nous référons à la préface de A. Bertolucci comprise dans l'édition citée de *Amado mio*; à E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milan, Rizzoli, 1978; et à R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Milan, Mursia, 1982.

Sur le problème de l'autobiographie voir Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; et (sur autobiographie et roman) le chapitre «L'autobiographie à la troisième personne» du même Ph. Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980. Sur la différence entre autobiographie «forte» et autobiographie «faible» voir R. Rinaldi, «L'impossibilità dell'esempio. Note su «I miei ricordi» di Massimo d'Azeglio», dans les actes du congrès *Piemonte e Letteratura 1789-1870*, édités par G. Ioli, Turin, Regione Piemonte, 1983.