

DE PROUST À PASOLINI : VISUEL ET HOMOSEXUALITÉ

PAULINE MORET-JANKUS

Quand il s'agit de comparer Proust à un réalisateur italien, ce n'est pas à Pasolini que l'on pense d'abord, mais à Visconti. L'immense projet jamais réalisé de Visconti avait été de filmer la *Recherche*¹, et on compare souvent *Mort à Venise* au monde de Balbec², de même que *Le Guépard* relève de la thématique bien connue de la fin d'un monde. Pourtant, Pasolini entretient lui aussi une relation très intime avec la *Recherche*. Walter Siti, spécialiste de Pasolini, écrit dans son article « Pasolini e Proust » : « La filiazione è, mi pare, innegabile³ ». Mais Siti, tout comme Valérie Paulus qui a également étudié le sujet⁴, s'en tient à l'analyse des textes de Pasolini. Il avance l'idée que l'écrivain-cinéaste s'est progressivement détaché de l'influence de Proust, et il n'examine pas son œuvre filmique : rapprochement, selon nos recherches, n'a pas été envisagé par la critique⁵, et semble pourtant éclairant. Dans *Salò*, les aristocrates pervers citent au début du film un poème au relent proustien⁶ et une des jeunes filles s'appelle Albertina⁷. On pourrait également discuter de la thématique sadique présente dans ce film comme dans la *Recherche*.

¹ Voir « Proust à l'écran », interview de LUCHINO VISCONTI au *Magazine littéraire*, Hors-Série n° 2, « Le siècle de Proust. De la Belle Époque à l'an 2000 », 4^e trimestre 2000, p. 88, interview repris de mai 1971. Il commence à filmer au printemps 1970 mais n'achèvera jamais.

² FATIHA DAHMANI, « *Mort à Venise* ou *Le Temps retrouvé* au cinéma », *Bulletin Marcel Proust*, n° 51, 2001, p. 125-128.

³ WALTER SITI, « Pasolini e Proust », dans LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI (dir.), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1996, p. 518.

⁴ VALÉRIE PAULUS, « Identità e diversità. Dell'influsso di Proust sulle prime prose di Pier Paolo Pasolini (1946-1951). 'All'ombra di Albertine' », dans *Atti del XVIII congresso dell'A.I.S.L.L.I. Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. 3, « Poesia e narrativa del novecento », Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

⁵ Voir JEAN MILLY, « Critique filmique », dans Annick Bouillaguet et Brian Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 259-261.

⁶ L'acteur s'exprime en français : « À l'ombre des jeunes filles en fleurs/ qui ne vont pas croire au malheur/ elles écoutent la radio/ elles boivent du thé/ au degré zéro de la liberté./ Elles ne savent pas que la bourgeoisie/ N'a jamais hésité même à tuer ses fils » (8:07-8:27).

⁷ ALBERTINA apparaît de 15:21 à 16:30.

Notre étude examinera donc les rapports de Proust avec les films de Pasolini, sans s'occuper de ses textes : c'est le visuel et sa construction qui vont nous occuper, en particulier le traitement visuel du corps masculin. On s'appuiera sur l'idée de « haptic visuality⁸ », théorie filmique de Laura Marks, afin de montrer que l'érotisme visuel chez Proust comme chez Pasolini permet de sublimer l'homosexualité, et d'éviter l'exclusion.

Dès lors, il nous faut d'abord résumer en quelques lignes la question de l'homosexualité masculine dans la *Recherche*. Comme cela a déjà été signalé à de nombreuses reprises par la critique, « [l]'étude de l'homosexualité masculine dans *RTP* repose en partie sur la connaissance de l'auteur des traités scientifiques de la fin du XIX^e siècle consacrés à ce sujet »⁹. Proust, en effet, a lu ces ouvrages et s'en est considérablement inspiré. Dans *L'Eau sous les ponts* Paul Morand précise que Proust connaissait l'œuvre de Magnus Hirschfeld qui, sur les traces d'Ulrichs, avance le thème du troisième sexe¹⁰ (une influence que Gide lui reproche dans son *Corydon*¹¹).

En règle générale, la *Recherche* présente une communauté de l'homosexualité masculine cohérente, mais non soudée. En effet, si l'homosexualité se retrouve dans toutes les catégories sociales (Jupien et le duc de Châtellerauld) et à tous âges (Saint-Loup et Charlus), ainsi que chez les deux sexes (Mlle Vinteuil et Morel), les homosexuels accusent de sévères inimitiés, notamment entre invertis discrets, les « solitaires »¹², et ceux qui laissent percer au grand jour leur qualité de « tante ». Ceux-ci sont durement décrits par Proust comme des personnages comiques, ridicules et même vulgaires :

⁸ LAURA U. MARKS, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

⁹ EMILY EELLS, « Homosexualité masculine », *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 480. Voir aussi Julius E. Rivers, *Proust and the Art of Love. The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times and Art of Marcel Proust*, New York, Columbia University Press, 1980 ; et Donald Wright, *Du discours médical dans À la recherche du temps perdu. Science et souffrance*, Paris, Honoré Champion, 2007.

¹⁰ PAUL MORAND, *L'Eau sous les ponts*, Paris, Grasset, 1954.

¹¹ ANDRÉ GIDE, *Corydon*, Paris, NRF Gallimard, 1925, note 1, p. 9.

¹² *RTP*, III, SG, 21.

[...] chez certains [...] la femme n'est pas seulement intérieurement unie à l'homme, mais hideusement visible, agités qu'ils sont dans un spasme d'hystérique, par un rire aigu qui convulse leurs genoux et leurs mains, ne ressemblant pas plus au commun des hommes que ces singes à l'œil mélancolique et cerné, aux pieds prenants, qui revêtent le smoking et portent une cravate noire [...]¹³.

La dureté de cette description, que l'on retrouve dans bien d'autres passages, est caractéristique d'une peinture très sombre de l'homosexualité dans la *Recherche*. Les analyses sociogénétiques de Marion Schmid montrent que Proust a progressivement assombri le début de *Sodome et Gomorrhe* par « une intensification de stéréotypes négatifs »¹⁴.

Plusieurs critiques se sont efforcés, cependant, de nuancer cette négativité¹⁵ : c'est également ce que nous voudrions faire ici, en passant par une analyse comparative du corps masculin chez Proust et Pasolini. Si le corps de l'homme est loin d'être inexistant dans l'art occidental, de la statuaire grecque aux blasons érotiques de Régine Detambel¹⁶, il a souvent été relégué au second plan, le premier étant occupé par l'image corporelle de la femme, muse et odalisque. Sauf quelques notables exceptions, le corps masculin n'est pas érotisé : c'est principalement un corps héroïque ou réaliste (de nombreux critiques se sont ainsi arrêtés sur la représentation du corps chez Balzac¹⁷). Antoine Compagnon, rappelant le tout début du roman : « Ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille¹⁸ », insiste sur cette dimension nouvelle,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ MARION SCHMID, « Apologie ou incrimination? L'exposé sur 'la race maudite' dans les manuscrits de Proust », *Genesis*, n° 25, 2005, p. 76.

¹⁵ Voir entre autres MARCEL MULLER, « Étrangeté ou, si l'on veut, naturel », dans TZVETAN TODOROV et GÉRARD GENETTE (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 55-67 ; et LUCILLE CAIRNS, « Homosexuality and Lesbianism in Proust's *Sodome et Gomorrhe* », *French Studies*, vol. 51, n° 1, 1997, p. 43-57.

¹⁶ RÉGINE DETAMBEL, *Blasons d'un corps masculin*, publie.net & Régine Detambel, 2012.

¹⁷ Voir en particulier BERTRAND VANNIER, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972 ; RÉGINE BORDERIE, *Balzac peintre de corps : La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, Sedes, 2002. Voir aussi : PETER BROOKS, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

¹⁸ RTP, I, CS, p. 5.

presque révolutionnaire, du texte d'À la recherche du temps perdu. Il écrit que l'une « des originalités de la Recherche, c'est sûrement l'irruption du corps masculin dans la littérature, plutôt absent jusque-là, contrairement au corps féminin qui la traverse au moins depuis la Renaissance »¹⁹.

Souvenons-nous de l'entrée de Saint-Loup dans le roman. Le narrateur se trouve à Balbec et observe les passants :

Une après-midi de grande chaleur j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissée à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil. Vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter, et dont la minceur n'évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors, il marchait vite²⁰.

La matérialité du corps masculin passe ici par l'évocation de la peau. On devine une allusion proleptique à la découverte de l'homosexualité de Saint-Loup dans *Albertine disparue*²¹, quand on lit : « comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter ». Le narrateur s'en souviendra plus tard en ces termes : « Je me rappelai que le premier jour où j'avais aperçu Saint-Loup à Balbec, si blond, d'une matière si précieuse et si rare, contourné, faisant voler son monocle devant lui, je lui avais trouvé un air efféminé [...] »²². C'est en général par la texture de la peau, la « qualité de la chair »²³, sa « tessiture » si l'on peut dire, que l'érotisme se révèle, comme dans cet autre exemple : « À côté des voitures, devant le porche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singu-

¹⁹ ANTOINE COMPAGNON, « Proust dans le corps du texte », entretien avec Sven Ortoli, *Philosophie Magazine*, hors-série n° 16, « Proust. À la recherche du temps perdu », janvier – février 2013, p. 89-91.

²⁰ RTP, II, JF, p. 88.

²¹ RTP, IV, AD, 257.

²² *Ibidem*.

²³ RTP, II, CG, 731.

lière de ses cheveux colorés que par son épiderme de plante»²⁴. « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau »²⁵, disait Paul Valéry : il est indéniable que, chez Proust, l'érotisme du corps masculin passe par des descriptions axées autour des sensations tactiles (ainsi la notation « épiderme de plante » peut évoquer, selon les lecteurs, la rugosité d'une écorce ou la douceur lisse d'une tige).

Dans son ouvrage *Touch. Sensuous Media*, Laura Marks décrit la « visualité haptique » comme un type de vision où les yeux fonctionnent comme des organes du toucher²⁶. C'est à travers cette idée que nous allons creuser l'affinité (il s'agit en effet peut-être plutôt d'affinité que d'influence, en ce cas) entre Proust et Pasolini. Si chez Proust, on pourrait parler d'un « haptique » de la lecture, où les yeux déchiffrant le texte en transmettent l'aspect profondément tactile, les films de Pasolini fonctionnent de manière similaire. Dans un film comme *Salò*²⁷, les représentations corporelles sont si fortes que le dégoût du spectateur devient également physique, à la limite du supportable, phénomène qui correspond très exactement aux analyses de Marks²⁸.

Pasolini, tout comme Proust, avait une vision négative de l'homosexualité²⁹. Dans ses films cependant, le corps masculin ne cesse d'être mis en avant. En règle générale, sa caméra affectionne les gros plans sur les acteurs féminins mais aussi masculins. L'érotisme qui entoure le corps masculin surgit à tous instants. Ainsi, dans le premier film de Pasolini,

²⁴ RTP, II, JF, 66.

²⁵ PAUL VALÉRY, *L'Idée fixe*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 215.

²⁶ *Op. cit.*, p. 2. « Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic *visuality*, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic *visuality*, a term contrasted to optical *visuality*, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics ».

²⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Salò*, dans *The Films of Pier Paolo Pasolini. Decameron* [1971], 111 mn, *Canterbury Tales* [1972], 130 mn, *Arabian Nights* [1974], 111 mn, *Salò* [1976], 117 mn, Australia, Shock Entertainment, coll. « Distinction Series: Director's Collection », DVD, 2011.

²⁸ Voir également son livre *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

²⁹ ARMANDO MAGGI, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 83-84.

*Accattone*³⁰, le protagoniste Accattone (« mendiant ») tente de soutirer de l'argent à sa femme qu'il avait auparavant abandonnée. Le frère de l'épouse surgit pour la défendre et il s'ensuit une lutte des deux hommes dans la terre³¹. Quoique cette situation n'ait en elle-même rien de sexuel, elle est puissamment érotisée, et le spectateur a subtilement l'impression d'assister à une scène d'amour entre deux hommes.

Il y a plus. L'affinité profonde entre ces deux artistes semble se loger dans le rapport entre visuel, corps masculin et réflexion esthétique. Ainsi, dans *Il Decameron*, un des épisodes du film³² s'inspire de la nouvelle V, journée VI, du *Décameron* de Boccace³³ qui évoque le peintre Giotto. Cette partie du film est explicitement désignée comme méta-discursive, dans la mesure où c'est Pasolini lui-même qui incarne le rôle d'un disciple de Giotto. Giotto, on le sait, est un des peintres les plus importants dans *À la recherche du temps perdu*, évoqué notamment à propos de la fresque des Vices et des Vertus à Padoue, qui revient à de nombreuses reprises dans le roman³⁴. La dernière mention est cruciale : le narrateur se rend finalement en Italie et, faisant un crochet à Padoue, contemple enfin la chapelle des Scrovegni qu'il n'avait auparavant vue qu'à travers les reproductions offertes par Swann.

Eh bien, dans le vol des anges, je retrouvais la même impression d'action effective, littéralement réelle que m'avaient donnée les gestes de la Charité ou de l'Envie. Avec tant de ferveur céleste, ou au moins de sagesse et d'application enfantines, qu'ils rapprochent leurs petites mains, les anges

³⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Accattone* [1961], England, Eureka Entertainment, coll. « The Masters of Cinema Series », DVD, 117 mn, 2012.

³¹ 47:00-49:39.

³² PIER PAOLO PASOLINI, *The Decameron*, dans *The Films of Pier Paolo Pasolini*, *op. cit.* Cet épisode se trouve de 1:44:16 à 1:45:20 puis se termine dans la dernière scène du film, de 1:49:37 à 1:50:49.

³³ « L'autre, dont le nom était Giotto, fut doué d'un esprit si excellent, qu'il n'y avait rien dans la nature, mère et créatrice de toutes choses par la continuelle rotation des cieux, qu'il ne reproduisît par le stylet, la plume ou le pinceau, avec une si parfaite ressemblance, que l'on aurait dit la nature elle-même et non sa copie ; à tel point que souvent, dans les choses faites par lui, les sens des hommes furent induits en erreur, et qu'on prit pour vrai ce qu'il avait peint ». BOCCACE, *Le Décameron* [1348-1353], trad. FRANCISQUE REYNARD, Paris, Charpentier, 1884, journée VI, nouvelle V, p. 356.

³⁴ RTP, I, CS, 80; I, CS, 119; I, CS, 132; II, JF, 165; II, JF, 241; II, CG, 444-445.

sont représentés à l’Arena, mais comme des volatiles d’une espèce particulière ayant existé réellement, ayant dû figurer dans l’histoire naturelle des temps bibliques et évangéliques³⁵.

Alberto Beretta Anguissola écrit que « [a]u Giotto vu par Ruskin, encore profondément lié à la foi chrétienne du Moyen-Âge, Proust oppose une interprétation différente : le premier des peintres modernes, qui, par sa conception ultra-rationaliste de l’espace et son amour pour la matière, a transformé la vision du monde en Europe »³⁶. Or, comme en écho à ce paragraphe d’*Albertine disparue*, la toute dernière scène du *Decameron* nous montre le disciple de Giotto rêvant la fresque qu’il doit peindre. Le film nous montre ce rêve et cette fresque d’une manière réaliste, des acteurs prenant la place des personnages bibliques (à titre d’exemple, Silvana Mangano est la Vierge Marie)³⁷. Giotto, chez Pasolini tout comme chez Proust, devient synonyme de réalisme et de présence charnelle.

Outre cet élément évident, d’autres images de Pasolini mêlent érotisme masculin et esthétique. Ainsi, dans *Teorema*³⁸, le protagoniste, personnage mystérieux dont on ne sait rien, séduit tous les membres d’une riche famille, un par un : père, mère, fils, fille et domestique, parvenant à une relation sexuelle dans chaque cas. Au début du film, l’image le présente dans une position extrêmement picturale : allongé sur une chaise longue dans le jardin, il penche la tête sur le côté selon un angle très esthétisant³⁹. La caméra insiste sur le double aspect christique et lascif (gros plan sur l’entre-jambe) de cette position. Plus tard, après la disparition du personnage, la fille de la famille consulte les photographies qu’elle avait prises de lui : l’une d’elles le montre comme un Christ en *pietà*, quoique sans la présence de la Vierge à ses côtés⁴⁰. La position de la main, allongée sur le bas de la poitrine, l’autre bras pendant sur le côté, et la tête également penchée, tout est là. On pense à une version tronquée de la *pietà* de Michel-Ange.

³⁵ III, *SG*, 227.

³⁶ ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA, « Giotto », *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 420-421.

³⁷ 1:44:25.

³⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Theorem* [1968], British Film Institute, 2007.

³⁹ 11:00.

⁴⁰ 55:59.

Cette comparaison rapide, et qui pourrait être creusée plus avant, nous amène à réfléchir sur le statut de l'homosexualité dans l'œuvre d'un artiste homosexuel. La proximité de Proust et de Pasolini dans leur traitement du corps masculin, à la fois charnel – haptique – et mystique, comme le démontre en particulier la référence à Giotto, révèle leur capacité à exprimer de manière implicite une sensibilité nouvelle vis-à-vis de l'homosexualité. Cette sensibilité nouvelle est profondément positive, et c'est sans doute là que nous pouvons trouver la plus importante relativisation du discours explicite du narrateur sur les homosexuels qui, lui, est négatif. Je suis, ici, la déclaration de Julia Kristeva dans *Le Temps sensible* : « La sensualité remplace le sexe identitaire »⁴¹. Si des barrières semblent dressées au fil du roman entre des communautés présentées tragiquement comme des espèces différentes, c'est la sensualité et l'érotisme qui permettent d'échapper à la taxinomie et à la compartimentation de la société. Baudelaire n'avait-il pas dit, d'ailleurs, que « [l]a Révolution a été faite par des voluptueux »⁴²?

⁴¹ JULIA KRISTEVA, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 155.

⁴² CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 68.