

Costantino Maeder
Amandine Mélan
Université catholique de Louvain

1. Pasolini, Ungaretti et la fluidité

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), dans son œuvre comme dans sa réflexion, a interrogé la sexualité à plusieurs reprises. À l'image de ses expérimentations et de sa détermination à mélanger les genres littéraires et artistiques, il a remis en question, dans ses écrits littéraires (*Amado mio* et *Atti impuri*, 1982 ; *Petrolio*, 1995), dans ses films (*Teorema*, 1968 ; *Il Fiore delle mille e una notte*, 1974), mais aussi dans ses chansons (*Ballata del suicidio*, 1960) les canons et les préceptes d'une sexualité hétéronormée. Une telle remise en question ne s'est pas opérée sans douter et sans s'exposer, Pasolini abordant tour à tour des sujets aussi complexes que l'effébophilie, l'identité transgenre ou encore le sadomasochisme. Une telle démarche investigatrice à l'intérieur d'une œuvre aussi importante et polymorphe (cinéma, littérature, théâtre, poésie, histoire des idées, etc.) tout comme sa lecture critique d'une libération sexuelle « standardisée » font de Pasolini un personnage précurseur et clé dans le cadre de ce qu'on appelle aujourd'hui les *Queer Studies*.

Les études queer seront ici définies – si tant est que puisse l'être une approche qui refuse les définitions – dans une perspective globale, interdisciplinaire, de remise en question de la norme (hétéro-)sexuelle, d'un questionnement de l'identité profonde qui dépasse celui de l'orientation sexuelle, d'une volonté de faire sauter les frontières et d'invalider la notion de catégorie, d'interroger les tabous afin de susciter la réflexion, en bref : dans une perspective humaniste d'acceptation de l'autre, tel·le qu'elle ou il est.

Le film-documentaire *Comizi d'amore*, sorti en 1964 au Festival du cinéma de Locarno et projeté l'année suivante en Italie, est révélateur de la capacité de Pier Paolo Pasolini de mettre en question les apparences. En plein Miracle Économique, alors que les cendres du fascisme et de la Deuxième Guerre mondiale sont encore brûlantes, il entreprend d'interroger les Italien-ne-s sur leur sexualité. En apparence, ceux et celles-ci tendent à rejeter le passé et les traditions (dans un phénomène que Pasolini appellera l'après-histoire - *il dopostoria*) au profit d'une nouvelle image du sexe. En 1957, le chanteur pop Domenico Modugno nargue les interdits catholiques portant sur le corps et l'amour en chantant *Resta cu' mme*, qui narre les sentiments d'un homme indifférent au passé amoureux tumultueux de la femme aimée.¹ De tels succès

¹ Les paroles les plus audacieuses furent souvent modifiées à cause de la censure. « Peu importe ton passé, peu importe qui t'as eu, reste avec moi, avec moi » devient parfois « Peu importe si dans le passé tu m'as fait pleurer, reste avec moi, avec moi ».

radiophoniques donnent le signal des profonds changements de la société qui sont en train de se produire.

Dans *Comizi d'amore*, des enfants, adolescent·e·s, adultes parlent de leurs idées sur la sexualité et de leurs expériences. Cependant, Pasolini se tourne aussi vers des « expert·e·s » : son ami l'écrivain Alberto Moravia, la journaliste Oriana Fallaci, le père de la psychanalyse italienne, Cesare Musatti ou encore le poète Giuseppe Ungaretti.

À ce dernier, Pasolini (2001, pp. 441-442) demande s'il pense qu'il existe une normalité et une anormalité sexuelle. Ungaretti, en vieux loup à qui on ne la fait pas (il a vécu en première ligne les atrocités de la Première Guerre mondiale, comme il le décrit dans *L'allegria*), avec un sourire qui en dit long, donne une réponse en apparence évasive, mais très éloquente, compte tenu du contexte de l'époque :

Ungaretti : Chaque homme est fait d'une manière différente, je dis dans sa structure physique il est fait d'une manière différente. Il est fait aussi d'une manière différente dans sa combinaison spirituelle, de sorte que tous les hommes sont, à leur manière, anormaux. Tous les hommes sont en quelque sorte en contraste avec la nature, et ce, dès le premier instant, avec l'acte de civilisation, qui est un acte d'arrogance humaine sur la nature. C'est un acte contre nature.

Pasolini : Je vous demande de me dire quelque chose sur les règles et la transgression de la règle, sur votre expérience intime et personnelle.

Ungaretti : Je suis un poète et je commence par enfreindre toutes les lois en faisant de la poésie. Maintenant, je suis vieux et je ne respecte plus que les lois de la vieillesse, qui sont malheureusement les lois de la mort.²

La critique faite à la société qui impose des normes et s'oppose à la fluidité de la réalité et, donc, de la sexualité est, pour l'époque, très explicite. Le sourire du vieux poète, la confiance et la sagesse qui transparaissent ne font que renforcer cette critique d'une vision limitative et contraignante de la sexualité.

2. Désir, plaisir, frustration, écart... et narration

Raconter la sexualité n'est pas anodin. On raconte ce qui intrigue, ce qui est différent, ce qu'on estime digne d'être raconté et ce qui pourrait ou devrait intéresser un lectorat ou un public. Par conséquent, ce qu'on met à l'arrière-plan appartient souvent au banal, à l'évident, au négligeable, au normal, à la norme, à ce qui constitue l'ancrage spatio-temporel et discursif nécessaire à la mise en relief de l'écart, de ce qui suscite l'intérêt principal lors de la narration selon la voix narrative. Il suffit de penser à la musique pop, à l'opéra italien du XIX^e siècle, aux romans à l'eau de rose, à pléthore de feuilletons télévisés pour comprendre que les obstacles à l'amour constituent un des parcours figuratifs dominants.

² Notre traduction. "Ungaretti : Ogni uomo è fatto in un modo diverso, dico nella sua struttura fisica è fatto in un modo diverso. Fatto anche in un modo diverso nella sua combinazione spirituale, quindi tutti gli uomini sono a loro modo anormali. Tutti gli uomini sono in un certo senso in contrasto con la natura e questo sin dal primo momento, con l'atto di civiltà, che è un atto di prepotenza umana sulla natura. È un atto contro natura".

Pasolini : Le chiedo di dirmi qualcosa a proposito di norme e trasgressione della norma, sulla sua esperienza intima e personale.

Ungaretti : Sono un poeta e incomincio col trasgredire tutte le leggi facendo della poesia. Ora sono vecchio e non rispetto più che le leggi della vecchiaia, che purtroppo sono le leggi della morte.

En d'autres mots : même aujourd'hui, après la prétendue révolution sexuelle, raconter des histoires d'amour revient à raconter un écart, une différence, quelque chose qui continue à nécessiter l'investigation narrative. On ne narre que ce qui n'est pas normal, ce qui hante le receveur ou la receveuse. L'amour, qu'il soit spirituel, sensuel ou corporel, s'impose à être raconté, avec insistance, sans cesse, depuis l'aube de nos cultures. Et même si les chansons populaires, les films hollywoodiens et de nombreux romans nous régaler de dénouements heureux, il reste pourtant vrai que « les gens heureux n'ont pas d'histoire » : les personnages, une fois obtenu ce qu'ils désiraient, se perdent, après la dernière page, dans l'anonymat littéraire.

En littérature et au cinéma, la sexualité, en tant que différence, a toujours été présente, mais les implications sont bien étonnantes : l'acte amoureux est rarement décrit *in extenso*. Une phrase circonstancielle comme « ils firent l'amour » suffit bien souvent. Au cinéma, on se sert régulièrement de métaphores pour se référer à l'acte sexuel, comme quand il est parodié dans *The Naked Gun 2.5 : The Smell of Fear* (*Y a-t-il un flic pour sauver le président ?*). S'agit-il d'une forme de réticence ? Pourquoi des ellipses ? Est-ce que l'acte est considéré comme normal et donc prévisible et anodin ? Les romans d'Émile Zola démontrent que ce n'est pas le cas : tout ce qui dépasse la norme est bel et bien décrit, qu'on pense aux agressions sexuelles que subit Françoise dans *La terre* ou à celles que subit Catherine dans *Germinal*. L'acte sexuel « normal » entre deux hétérosexuel·le·s ne stimule pas l'imagination littéraire et cinématographique. Deux dimensions concernant la sexualité semblent en revanche exiger la représentation explicite :

- la représentation de la violence : quand on décrit un viol ou une situation non consensuelle qui s'approche du viol. Quand la violence fait irruption d'une façon ou d'une autre, le texte devient explicite, voyeur.
- la représentation d'actes sexuels qui pourraient relever de l'interdit (selon le code pénal ou selon la morale bien pensante, la religion, la « sagesse populaire », etc.) : entre couches sociales différentes, entre un prêtre et ses ouailles, entre deux personnes du même sexe, entre un·e adulte et un·e enfant, etc.

Les raisons sociales, économiques et morales, la religion, le système de castes, tout cela peut empêcher de pouvoir vivre les passions, l'intimité, la tendresse et surtout de choisir un ou une (ou des) partenaire(s). Le libre choix, guidé par l'amour ou les pulsions, n'est alors guère possible. Celui-ci devient un idéal inaccessible et exceptionnel, pendant longtemps rêvé, une projection de désirs bourgeois, mais qui restent des désirs, à refouler et à éviter.

3. Attentes et déconstruction

L'amour hétéronormé qui franchit les couches sociales semble maintenant « littérairement acquis », et on constate même plutôt dans les arts un certain refroidissement (les histoires d'amour tendent à être considérées « pulp fiction », littérature « rose », donc banale et kitsch) – la réalité de l'amour se révèle bien moins intéressante que prévu. On note en revanche que dans beaucoup de textes, par exemple dans le domaine italien après l'Unification, on commence à s'interroger sur les rôles, sur les

« identités ». Dans *La lupa* (*La louve*)³, Giovanni Verga interroge les formes de la sexualité les plus taboues, c'est-à-dire l'inceste (le triangle incestueux entre fille, mère [la louve] et le mari de la fille) et l'amour physique entre une femme âgée – selon les normes de l'époque – et un jeune homme. Et comme c'est souvent le cas, tout ceci s'accompagne d'une certaine violence : la violence psychologique de la mère qui force le jeune à accepter un mariage et une relation incestueuse, ou la violence du jeune qui, à la fin de la nouvelle, s'apprête à tuer la mère avec une hache. À un niveau textuel plus profond, le texte déconstruit pourtant les rôles de genre et le monde de valeurs de la société. La « louve » exige les mêmes droits que les hommes de son époque : elle travaille dans les champs ; le dimanche, elle ne va pas à la messe ; elle possède de l'argent ; et surtout elle s'arroge le droit de séduire qui elle veut et quand elle veut – du moins c'est ce que pensent les gens. Enfin, elle ose même faire la cour à un homme bien plus jeune qu'elle. Si donc, au niveau figuratif, l'imaginaire populaire se penche surtout sur le côté de la violence, dans la représentation, le non-dit est pourtant là : on oblige le lectorat à se poser des questions sur les normes sociales et leur influence sur notre vie. Dans le cas de la louve, par exemple, le/la lecteur·rice « modèle » est obligé·e de déconstruire son échelle de valeurs, ainsi que les conventions sociales.

Ce poème de Jacques Prévert (1945), et surtout son paratexte, nous donne un autre exemple :

Déjeuner du matin

Il a mis le café
 Dans la tasse
 Il a mis le lait
 Dans la tasse de café
 Il a mis le sucre dans le café
 au lait
 Avec la petite cuillère
 Il a tourné
 Il a bu le café au lait
 Et il a reposé la tasse
 Sans me parler
 Il a allumé
 Une cigarette
 Il a fait des ronds
 Avec la fumée
 Il a mis les cendres

Dans le cendrier
 Sans me parler
 Sans me regarder
 Il s'est levé
 Il a mis
 Son chapeau sur sa tête
 Il a mis son manteau de pluie
 Parce qu'il pleuvait
 Et il est parti
 Sous la pluie
 Sans une parole
 Sans me regarder
 Et moi j'ai pris
 Ma tête dans ma main
 Et j'ai pleuré.

En 1962, Prévert lui-même nous force à nous interroger sur nos images mentales, nos préjugés, nos lectures biaisées par nos attentes et par notre fatigue mentale, celle qui nous fait le plus souvent opter pour la solution la moins difficile. Un prêtre avait repris ce poème et avait changé le titre en « Mon mari ! ». Prévert (1977) lui écrivit une lettre, plus tard publiée dans *Fatras* :

³ L'auteur publia la nouvelle d'abord dans la revue « Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti » en février 1880 et ensuite dans le recueil séminal *Vita dei campi* [Vie des champs] 1880, Milan : Treves. Comme *Cavalleria rusticana*, contenu dans le même recueil, Verga reprend la nouvelle et l'adapte au théâtre (Turin, 1896).

Monsieur,

J'aimerais savoir de quel droit divin ou autre vous vous êtes permis, dans votre bulletin paroissial, *Le Messenger*, de reproduire en changeant le titre – afin de donner le change – un texte signé de moi et paru ailleurs depuis fort longtemps.

En administrant ainsi, typographiquement, le sacrement du mariage à deux êtres d'encre, de papier et – comment pourriez-vous le savoir ? – peut-être en même temps de présence réelle, de chair et de sang, n'avez-vous pas agi avec une inconcevable légèreté ?

Qui vous dit que vous n'avez pas imprudemment travesti deux innocents et charmants homosexuels en victimes du devoir conjugal ? Si vous vouliez vous donner la peine de relire attentivement ce texte, vous vous trouveriez dans l'obligation de reconnaître que rien ne vous permet de rejeter cette hasardeuse hypothèse.

Le texte explicite, en effet, le sexe de la personne décrite, mais pas celui du « je » qui « dit » ce poème. Le non-dit, dans ce poème simple, efface les frontières : la définition du « je » n'est point importante, est fluide, dépend du désir de celui ou celle qui lit, de la façon dont il ou elle remplit le déictique.

Anne Garréta, dans *Sphinx*, va encore plus loin. Elle crée tout un roman autour d'une relation amoureuse entre la voix narrative et son partenaire. Rien dans le texte ne permet d'identifier les sexes des deux protagonistes.

Il n'est pas étonnant que, dans la musique pop, la fluidité sexuelle ait été traitée de façon explicite bien avant qu'elle ne le fût dans la littérature ou au cinéma, domaines où le contrôle de la (auto-) censure était bien plus fort : dans la musique, il était bien plus simple d'exprimer l'inattendu sans le nommer officiellement et, par conséquent, de préparer le terrain de la reconnaissance des droits de tou·te·s. La chanson n'est pas seulement texte, mais aussi exécution. Les « je » et les « autres » des chansons sont des déictiques, remplis par leurs audit·eur·rice·s et spectat·eur·rice·s et par les fantasmes de ceux-ci.

4. Pop Rock Glam Queer

Ce n'est, en effet, pas un hasard si de nombreuses chansons pop et rock, chantées par des êtres androgynes, évidemment divers, qui ne parlent que d'amour, de situations quotidiennes, soient justement équivoques. Le « je » et le « tu » chantés sont des déictiques et, donc, des instances vides. Dans sa grande majorité, le public ne se rend pas compte de l'ambiguïté de fond, du moins en apparence. L'absence de clarté et de transparence permet justement d'aimer des chansons et des contenus essentiellement ambigus sans devoir en rendre compte à autrui : il ne s'agit après tout « que » de chansons. Ainsi la musique pop, ses textes, ses mises en scène ont-ils préparé la voie au queer, à la remise en question des genres telle qu'elle est en acte maintenant, à l'acceptation du différent. La transgressivité d'un supermacho comme Freddy Mercury des Queen, qui se présenta dans des vêtements souvent peu « masculins », comme le fameux justaucorps à la Harlequin porté lors des tournées en 1977 et qui suscita des

réactions peu amènes du côté de la communauté hard rock de l'époque, en est révélatrice. Mais aussi les textes et les chansons de Cole Porter, Marvin Gaye ou encore David Bowie.

Il ne faut pas nécessairement tenir compte de la figurativisation des chanteurs et des chanteuses, souvent explicitement *trans* et fluide. Le fait même qu'une chanteuse ou un chanteur – comme le fit Prévert – parle d'amour à un « tu » générique crée un potentiel fluide. Des vedettes comme Patrick Juvet ou les BeeGees, avec leurs voix de castrats, de femmes qui « cherchent des femmes », ouvrent l'interprétation à tout et permettent aux personnes qui ne se reconnaissent pas dans la norme imposée de rêver et de vivre leur différence. Et que penser de chanteuses comme Sia qui dans *Cheap Thrills* chante qu'elle aime se mettre les *high heels* avant de sortir le vendredi soir, accompagnée d'un chœur d'enfants semblant vouloir le faire aussi. Comme si se mettre des hauts talons et sortir le vendredi soir (avec toutes les possibles implications sexuelles de ces deux actions associées) était une réalité désirable pour des enfants. De nos jours, paradoxalement, le queer, dans la musique pop, semble être la norme, du moins lorsqu'on se situe au niveau de la représentation. De Miley Cyrus à Lady Gaga, tout le monde joue avec la redéfinition des genres, l'effacement des frontières. Le fait qu'on continue à en parler, à le représenter, démontre cependant que, malgré l'apparente permissivité, l'acceptation concrète n'est pas encore acquise : le succès démontre – comme en son temps l'opéra italien du XIX^e siècle qui thématissait des amours fous, impossibles, entre différentes couches sociales – qu'un problème subsiste, qu'il apparaît nécessaire de raconter celui-ci et qu'il est nécessaire d'obliger le public à intégrer ce qui diverge dans son système. Il faut se poser la question, maintenant, de savoir si la différence, au moins d'un point de vue littéraire et pop, existe encore. Justement les cas de Lady Gaga et Miley Cyrus ne préconisent-ils pas que cette recherche du non-dit s'est transformée en kitsch, en pulp ? Le fait qu'un chanteur ou une chanteuse pop aujourd'hui, tôt ou tard, confessera d'être au moins « bisexuel-le » et fera tout pour faire circuler des selfies osés ou des sex tapes, ne révèle-t-il pas que la société est en train d'accepter ce qui une fois était refoulé, ostracisé, interdit ? Comme l'affirme David Halperin (1995, p. 62), la notion de queer renvoie à « une identité sans essence [...] Il décrit un horizon de possibilités dont l'étendue précise et la portée hétérogène ne peuvent en principe pas être délimitées à l'avance ». Et si, aujourd'hui, le fait d'être gay ou lesbienne semble être accepté, ceci n'est pas le cas pour la fluidité, le queer, l'absence de normativité qui touche à notre vie, à notre expérience. Le fait que le queer est désormais si présent dans la pop culture est justement un signe qu'il n'est pas encore totalement accepté, mais qu'il l'est déjà du moins en théorie, comme l'était, au XIX^e siècle, l'amour entre hétérosexuel-le-s de différentes couches sociales.

5. L'art et la culture pour dévoiler un autre possible

« Vi consigliamo di approfittare dell'intervallo, per pensare a tutt'altro. Non c'è niente di più faticoso infatti che parlare del sesso – e il peggio deve ancora venire. [Nous vous conseillons de profiter de la pause, pour penser à tout autre chose. Il n'y a rien de plus fatigant, en effet, que parler du sexe – et le pire doit encore venir.] »

Ces mots, tirés de *Comizi d'amore*, sont toujours actuels. Si, à l'époque, il était difficile et donc fatigant de parler de sexe, aujourd'hui, c'est l'omniprésence de la sexualité qui inquiète, qui tracasse, qui exténue. Si avant la sexualité se révélait dans des images souvent métaphoriques et des chansons et danses qui voilaient, parfois à peine, la dimension parabolique ; aujourd'hui, on nous oblige à révéler tout de nous, à en parler et en discuter partout, sur les réseaux sociaux, à la télévision, à la radio. Les journaux nous font croire que les différences sexuelles ne poseraient plus de vrais problèmes, tout serait résolu : les personnes qui s'opposent sont dites réactionnaires. Pourtant, derrière la logorrhée et la spectacularisation, la mise-en-scène continue, et par conséquent fausse et artificielle, se cache la difficulté de cerner ce qu'est donc concrètement la sexualité, pour chaque individu, mais aussi pour la société qui transforme tout en bien de consommation, phénomène prévu par Pasolini dans de nombreux écrits, recueillis par exemple dans *Scritti corsari* (1976). Nous sommes toujours conditionné·e·s par des visions très réductrices de la réalité de la sexualité et de sa perception. Entre le « dire » et le « faire », il y a la mer, dit-on en italien, mais entre le dire, comme « langue » écrite et système linguistique, et la langue, entendue comme « parole », donc comme acte concret d'énonciation et toute autre forme de communication, la situation est aussi complexe. Notre vision des années 1960, en Italie, comme lieu sexuellement inhibé n'est certes pas tout à fait fausse, mais elle ne révèle qu'une facette d'une situation bien plus complexe, comme c'est le cas un peu partout en Europe et ailleurs. À côté de la vision bipolaire officielle, qui n'accepte que, d'une part, l'aspect physiologique extérieur comme élément discriminatoire dichotomique et, d'autre part, la « procréation » comme objectif ultime, il y a la réalité, mais aussi l'image, la musique, la littérature. L'art, en effet, depuis des siècles s'est opposé à une vision manichéenne de l'amour et de la sexualité et montre des alternatives, soit utopiques, soit bien réelles.

6. Les contributions à ce volume

La littérature et le cinéma queer, depuis la mort de Pasolini en 1975, n'ont cessé de porter leurs fruits. Qu'on puisse ou non, selon les cas, parler d'influence ou que les causes soient à rechercher au contraire dans des tendances globales liées à l'évolution de la société, il est quoi qu'il en soit incontestable que des similitudes existent entre l'œuvre de Pasolini et celle d'auteurs tels que Edmund White et Pier Vittorio Tondelli ou, au cinéma, John Cameron Mitchell et Todd Haynes.

La tentation de l'image apparaît une constante chez les écrivains précédemment cités et une évidence, chez les cinéastes. Là encore, ils s'inscrivent dans la même perspective artistique que leur prédécesseur italien. L'image, qui permet une représentation directe des corps, est-elle indispensable pour s'interroger sur les nombreuses dimensions de la sexualité ? Ou cette aspiration au visuel n'est-elle que le reflet d'une tendance globale, à l'intérieur du domaine artistique, depuis l'avènement de la télévision et la multiplication incessante des écrans ? Enfin, la volonté manifestée par certain·e·s, comme Pasolini et, quelques années après lui, Hervé Guibert, de mêler littérature et cinéma ne pourrait-elle pas, en quelque sorte, être rapprochée de l'aspiration des théoricien·ne·s du queer à abattre les frontières établies arbitrairement entre les individus en fonction de leur sexe ou de leur orientation sexuelle ?

En octobre 2014, nous avons invité des chercheurs et chercheuses de différents domaines d'études (porn studies, littérature francophone, littérature italienne, histoire contemporaine, philosophie, etc.), des professionnels de différents secteurs (arts de la scène, psychanalyse, enseignement des lettres, etc.) à se pencher sur le sujet et à tenter de répondre à toutes ces questions ainsi qu'à d'autres nées de leur réflexion. Ils et elles sont venu·e·s de Belgique, de France, d'Italie, de Pologne, du Canada et du Brésil pour en débattre à l'Université Catholique de Louvain, sous l'égide de l'ancien recteur et alors président de l'Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL) Bernard Coulie, qui n'a pas manqué de saluer l'audace et le courage du propos en ces lieux institutionnels (et traditionnellement religieux) où ne sont pas encore monnaie courante les journées d'études et colloques portant sur des domaines affiliés aux Queer, Gender, Gay ou encore Girls Studies bien que les Cultural et Global Studies (avec notamment la création du groupe de recherche Globalit) y soient de plus en plus présentes.

Cet ouvrage rassemble une partie des contributions de ce colloque. Il est divisé en quatre parties. La première est centrée sur la figure et l'œuvre de Pier Paolo Pasolini. Fabrice Bourlez (École supérieure d'art et de design de Reims et psychanalyste) et Sara De Benedictis (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense et enseignante) ouvrent les festivités en interrogeant la validité d'associer l'intellectuel italien et sa production au mouvement queer et en fournissant les premières clés de lecture permettant éventuellement un tel lien. Gianna D'Agostino (primée par le Centre d'Études Pier Paolo Pasolini en 2013 pour son mémoire de fin d'études), s'arrêtant sur le documentaire *Comizi d'Amore*, mais aussi sur des entrevues et des prises de position de Pasolini (notamment dans les *Scritti corsari*), fait appel au philosophe Michel Foucault qui sera évoqué à plusieurs reprises dans le reste de l'ouvrage. Stefano Casi (Directeur du Teatri di Vita à Bologne), quant à lui, se concentre sur la figure du transgenre dans *Petrolino*, tout en ouvrant la réflexion à d'autres figures importantes de l'illustration d'un ailleurs des possibles sexuels que sont Copi, Fassbender et Mieli.

C'est sur cette ouverture que se clôt la première partie et que peut commencer la suivante : la deuxième partie est toujours dédiée à Pasolini, mais celui-ci est mis en perspective avec un autre auteur qui a ébranlé le monde des lettres au cours des

années 1980 en Italie : Pier Vittorio Tondelli. Paolo Lago (Università degli Studi di Padova), dans une perspective tout à fait originale, choisit la plage comme lieu de rencontre entre ces deux grandes figures. Des plages aux corps (nus, emmêlés, subversifs), il n'y a qu'un pas et Agnieszka Liszka-Drazkiewicz (Pedagogical University in Krakow) le franchit en s'arrêtant principalement sur ces deux œuvres emblématiques que sont (le déjà cité) *Petrolio* et *Altri Libertini*. Walter Zidarič (Université de Nantes) s'émancipe quelque peu de Pasolini en dédiant sa contribution toute entière à l'émergence d'une écriture homosexuelle au cours des années 1980, en Italie, dans l'œuvre tondellienne. Enfin, Emilio Sciarrino (écrivain, professeur en CPGE) ouvre la porte, pour conclure cette deuxième partie, à un troisième auteur-clé des années 1980, du domaine francophone cette fois : Hervé Guibert, dont il fera dialoguer l'œuvre avec celle de l'italien Tondelli.

De Pasolini à Tondelli et de Tondelli à Guibert. L'émancipation vis-à-vis de Pasolini s'actualise dans la troisième partie, plus centrée sur l'écriture d'une autre sexualité que sur un quelconque lien avec l'auteur des *Ragazzi di vita* et réalisateur de *Porcile*. Cette troisième partie, surtout, voit l'investissement littéraire en la matière de trois écrivaines du domaine francophone : Violette Leduc, Marguerite Duras et Christiane Rochefort. Nana De Luca (Université de Sao Paulo), Catherine Lemieux (Université de Montréal) et Laura Di Spurio (Université Libre de Bruxelles) abordent ces points de vue littéraires féminins sur une sexualité s'éloignant de la norme en nous rappelant l'importance de ces voix de femmes et de filles (les auteures et les protagonistes de leurs romans) dans un paysage culturel et littéraire revendiquant la liberté sexuelle et pourtant majoritairement masculin tant du côté des productions que des représentations.

La quatrième partie de l'ouvrage est résolument ancrée dans le présent. À l'image de la production polymorphe d'un Pasolini à partir de l'œuvre duquel nous avons ancré la genèse de notre réflexion, mais duquel progressivement, au cours de ces pages, nos contributrices et contributeurs se sont distancié·e·s, cette dernière partie présente une sorte d'état des lieux culturel et artistique contemporain en abordant tour à tour le roman, les romans graphiques et le cinéma hardcore. Giacomo Giuntoli (Université de Pise) rétablit un lien avec Pasolini en le mettant face à un de ses spécialistes, Walter Siti, qui ne nie pas l'influence décisive de notre auteur sur sa propre production romanesque. Barbara Kornacka (Université Adam Mickiewicz de Poznan) nous livre, quant à elle, une étude thématique du sujet lesbien dans trois romans récents, écrits par trois écrivaines du domaine italien contemporain. Cristina Greco (University of Business and Technology, Jeddah) s'interroge sur le dépassement des limites dans la représentation de la sexualité dans trois romans graphiques italiens publiés entre 2010 et 2014. Enfin, Mauro Giori (Università degli studi di Milano), pour conclure l'ouvrage, revient sur la position tranchée de Pasolini sur la pornographie à laquelle il refusait de concéder tout pouvoir idéologique – pour rappeler l'existence d'un filon

cinématographique qui, depuis la fin du XX^e siècle, a recours aux scènes de sexe non simulé pour relancer provocations et discours idéologiques sur la sexualité.

That's all (Queer) Folks!

7. Références

- Halperin, D. (1995). *Saint Foucault : Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press.
- Pasolini, P. P. (1976). *Scritti corsari*. Milano : Garzanti (*Écrits corsaires*. Traduction par Philippe Guilhaon. Paris : Flammarion, 1976).
- Pasolini, P. P. (2001). *Per il cinema* (vol. 1). A cura di W. Siti e F. Zabagli. Milano : Mondadori.
- Prévert, J. (1945). *Paroles*. Paris : Point du jour.
- Prévert, J. (1977). *Fatras*. Paris : Gallimard.