

Idéologie du genre et subjectivité auctoriale
dans les *Mille et Une Nuits* de Pasolini
(Wen-chin Ouyang, School of Oriental and African Studies, Londres)

Dans sa version cinématographique du *Décameron* (1971) et des *Contes de Canterbury* (1972) Pasolini s'inclut, sans aucun doute possible, comme « auteur » dans ces deux premières parties de la *Trilogie de la Vie*. Il joue le rôle de l'un des artisans qui peignent la fresque de la cathédrale, de laquelle sortent les histoires du *Décameron* pour prendre vie à l'écran. Dans *les Contes de Canterbury*, il joue Chaucer lui-même qui, visiblement d'humeur badine, invente et déroule le fil de ces contes gaillards qui sont la marque de fabrique du texte original et du film de Pasolini. Dans la troisième partie de la *Trilogie de la Vie*, son adaptation visuelle des *Mille et une nuits* (1974), Pasolini est curieusement absent en tant qu'« auteur ». Il reste caché derrière l'écran, s'incarnant visiblement en Schéhérazade pour exécuter un numéro polyphonique. Il laisse émerger les différentes voix de chaque histoire, au moins en surface, pour façonner le texte de chaque conte, choisi pour être raconté dans un récit entrelacé dans un réseau aussi complexe que celui de l'œuvre adaptée par Pasolini pour le grand écran. Le décor du film, dans sa variété (tourné en Erythrée, en Iran, au Népal et au Yémen), semble orienter la pensée critique relative à ce film en direction d'une lecture bakhtinienne. Ce type de lecture, cependant, n'a jamais été entrepris. En fait, *Il Fiore delle Mille e Una Notte* (la fleur des mille et une nuits) a échappé à ce type d'examen serré dont font l'objet ses autres films, parmi lesquels le *Décameron* et les *Contes de Canterbury*, dans la formidable littérature traitant de Pasolini.

Les œuvres de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), l'un des plus importants et des plus célèbres intellectuels, écrivains, poètes, théoriciens et réalisateurs italiens du vingtième siècle, ont toujours été considérée comme une expression de son idéologie marxiste, subvertissant son environnement personnel catholique et bourgeois. Cette idéologie est cependant toujours négociée à travers une subjectivité partiellement définie par son homosexualité, qui façonne sa poétique dans l'écriture comme dans la réalisation. Son regard particulier sur le réalisme, « un certain réalisme », qui résiste aux discours hégémoniques en tous genres, de façon plus importante, rejette le type de réalisme associé au consumérisme. Le regard changeant de Pasolini sur le réalisme, au niveau théorique, a coïncidé avec le passage de la représentation à la signification dans la réflexion sur la réalité dans la littérature et les autres arts. Pour Pasolini, comme le soulignent les critiques, la réalité est un « empire des signes » sans existence objective ; il s'agit plutôt d'un langage, d'un système différentiel sujet à la lecture et au décodage. Le cinéma, en tant que « technique audiovisuelle » est le « langage écrit de la réalité » qui demande également à être déchiffré. Le processus de décodage requiert une interaction entre décodeur et décodé, sujet et objet, en ceci que le décodage

... n'est pas la découverte d'un sens déjà présent, mais une activité par laquelle le sujet modifie le réel conformément à ses passions : subjectivité . Le monde extérieur agit pourtant sur le sujet : d'abord en marquant sa chair au cours de scènes primordiales qui demandent une intervention sémiotique, puis en tentant d'imposer ses propres significations sur lui/elle. Cette interaction à double sens n'est pas apolitique, contrairement à ce qui apparaît souvent dans les travaux classiques de l'empirisme/pragmatisme. Le sujet et l'objet, le décodeur et le décodé sont tous deux territorialisés dans une image plus large, le langage de la réalité, une totalité linguistique dans laquelle ils s'inscrivent comme signes vivants (Viano, A Certain Realism, 44).

Réalisé à la fin de sa carrière cinématographique et, en fait, de sa vie, la *Trilogie de la Vie* peut être considérée, sous cet éclairage, comme un moment tournant de l'expression de son idéologie. Ce film est hautement idéologique, mais l'idéologie est soigneusement cachée. Voici l'avis d'un critique sur la *Trilogie* :

En réalité, beaucoup d'éléments participent de l'idéologie dans les films de la Trilogie. De fait, ces films, plus explicitement que les films de la trilogie antérieure, contiennent l'histoire de la montée de la classe moyenne, ses rapports d'exploitation mutuelle avec la religion organisée, son élan pour domestiquer l'artiste ou, du moins, atténuer ses pouvoirs imaginatifs. Mais, étant donné que la prépondérance de l'idéologie assèche l'imagination par la même occasion (par exemple *Porcherie*), Pasolini a dissimulé son intérêt politique à l'intérieur de la trilogie en en faisant une fonction du processus narratif et de la question artistique. (Snyder, *Pier Paolo Pasolini*)

Le fait que Pasolini s'insère lui-même comme « auteur » dans le *Décameron* et *les Contes de Canterbury* est donc explicable dans les termes de son idéologie, une « poétique du cinéma » et un « certain réalisme » : décoder ses films requiert un processus d'interaction entre lui et ses spectateurs. Il est, en tant que sujet, également un objet qui nécessite une lecture imaginative de la part des spectateurs -qui sont devenus sujets- pour comprendre le décodage et le recodage imaginatifs qu'il fait de la réalité. Dans ce procédé de décodage et de recodage, il est à peu près impossible de tracer une ligne entre idéologie et subjectivité. Plus important, dans les cas où l'idéologie/subjectivité domine, une lecture bakhtinienne est clairement inappropriée pour ne pas dire impossible. Est-ce ainsi qu'il faut faire sens des *Mille et une nuits*, en disant qu'il s'agit d'une expression de l'idéologie/subjectivité de Pasolini, même en son absence en tant qu'« auteur » ?

La littérature critique traitant de la trilogie a tendance à se focaliser sur une interprétation des films qui s'inscrit dans le cadre d'un processus de décodage de Pasolini, théoricien du cinéma et réalisateur. Si l'on s'intéresse à lui en tant que lecteur ou décodeur de textes, la démarche reste limitée au *Décameron* et aux *Contes de Canterbury* où le fait que Pasolini se soit basé sur des « textes » du quatorzième texte, respectivement en italien et en anglais, est considéré comme relativement significatif. Dans les discussions sur *les Mille et une nuits*, que la structure du film soit expliquée (Rumble, Snyder, Rey-M.R.) ou non (Viano), cette troisième partie de la *Trilogie de la Vie*, considérée comme celle où la vie s'affirme avec le plus de force, est invariablement analysée en fonction des tendances idéologiques de l'auteur ou de ses recherches d'innovations artistiques. En premier lieu, les critiques mettent en avant sa préférence pour les histoires populaires/vernaculaires plutôt que pour les histoires élitistes (Rumble) ou encore son type particulier de féminisme (Snyder), en second lieu, l'accent est mis sur sa quête de formes narratives plus ouvertes, plutôt pré-romanesques (Rumble, Rey-M.R.). On considère que ces deux élans s'inscrivent dans l'« orientalisme » de Pasolini (Greene, Rey-M.R. et Snyder) qui fait de l'Autre un objet exotique et érotique, symbolisé en l'occurrence par l'« Orient » et exprimé à travers le regard de Pasolini sur le paysage « oriental » et sur les « Orientaux », mais aussi, ce qui est plus important, à travers son traitement de la sexualité « orientale ». *Les Mille et une nuits*, expression textuelle et verbale d'un corpus d'histoires au cœur du film de Pasolini, sont souvent négligées dans les lectures détaillées du texte cinématographique. Cela ne veut pas dire que la fonction didactique de la narration dans *les Mille et une nuits* est nécessairement mal comprise ; elle fait au contraire l'objet de lectures très pertinentes. Dans une perspective plutôt « féministe », la transformation du principal protagoniste Nur al-Dîn de l'état de garçon à celui d'homme est considérée comme l'effet de la narration, dans laquelle Zumurrud, son esclave féminine, joue un rôle considérable (Snyder). C'est exactement ainsi que nous comprenons la fonction de la narration dans *les Mille et une nuits*.

Il y a néanmoins une lacune de la critique dans les différentes lectures des *Mille et une nuits* de Pasolini. Même quand elles traitent le rôle de l'idéologie et de la subjectivité dans la constitution du texte cinématographique de Pasolini, et y compris de la fonction impartie à la narration dans l'expression de ce rôle, elles laissent de côté l'idéologie du genre qui fait partie intégrante des histoires des *Nuits*. L'idéologie du genre, paradigme de connaissance implicite dans l'histoire et les moyens de la raconter, joue un rôle décisif dans le façonnement de l'histoire et du texte. Elle exerce un certain pouvoir sur l'imagination en tant

que convention ou tradition, mais elle peut également être déformée, particulièrement quand s'exerce une résistance à son pouvoir, quand elle voyage vers une autre culture ou entre en interaction avec un autre genre. Dans le cas spécifique de Pasolini, les histoires des *Nuits* voyagent à la fois à travers les cultures et les genres (de l'arabe à l'italien, de la littérature au cinéma), fournissant ainsi un exemple intéressant pour interroger l'idéologie du genre et son rôle, ou absence de rôle, dans la formation de nouvelles histoires. *Les Mille et une nuits* sont clairement une expression de l'idéologie/subjectivité de Pasolini, mais quel est le rôle de cette idéologie/subjectivité dans la confirmation, l'érosion ou la reconfiguration de l'idéologie du genre et de la subjectivité auctoriale dans des histoires importées ? Interroger l'interaction entre idéologie du genre et subjectivité auctoriale pourrait peut-être nous donner quelques lumières sur la façon dont un « texte » -verbal ou cinématographique- prend forme.

Dans la version de Pasolini, le conte-cadre original des *Nuits* est remplacé par l'histoire de *Nur al-Din et Zumurrud* adaptée principalement de l'histoire d' *Ali Shar et Zumurrud*, intégrant également des morceaux des histoires du *Portier et les trois dames de Bagdad* et de *Qamar al-Zaman et Budur*. Dans cette histoire sont à leur tour enchâssées des adaptations des histoires suivantes : *les Aventures du poète Abu Nuwas*, *Taj al-muluk et Dunya*, *Aziz et Aziza*, *l'Histoire du Second Calender* et *l'Histoire du Troisième Calender* (voir également Rey-M.R.). La durée conventionnelle d'un film, deux heures environ, ne permet évidemment pas de redire toutes les histoires des *Nuits*. Par conséquent, les choix faits au niveau des histoires et de la narration peuvent être extrêmement révélateurs. Remplacer le conte-cadre original des *Nuits*, l'histoire de Shahrazad et Shahrayar par l'histoire d'Ali Shar et Zumurrud est, par exemple, un choix curieusement significatif. L'histoire de Shahrazad et Shahrayar, histoire d'amour idéologiquement chargée, si l'on peut dire, met en mouvement les contes enchâssés. Les contes enchâssés contribuent à informer sur la résolution du drame installé dans le conte-cadre, aboutissant éventuellement à un dénouement heureux. Assez souvent, les contes enchâssés constituent de nouveaux cycles de contes-cadres et de contes enchâssés. *Le Portier et les Trois Dames de Bagdad* est le conte-cadre contenant d'autres contes, parmi lesquels *l'Histoire du Second Calender* et *l'Histoire du Troisième Calender*. L'histoire de *Qamar al-Zaman et Budur*, dont des morceaux sont enchâssés dans le conte-cadre de Pasolini et dans d'autres parties des *Aventures du Poète Abu Nuwas*, est un long « roman », qui raconte l'histoire de Qamar al-Zaman, Budur et Hayat al-Nufus ainsi que de leurs enfants al-Amjad et al-As'ad. L'histoire de *Taj al-muluk et Dunya* encadre l'histoire d' *Aziz et Aziza*, et l'ensemble est enchâssé dans le grand roman épique de *'Umar al-Nu'man*.

Dans ces cycles d'histoires, la « romance patrimoniale » et la « romance érotique » sont entrelacées (Hamori) de telle sorte que le destin d'un royaume ou d'une « nation » est investi dans l'union amoureuse du prince (Ouyang). A mesure que les histoires de Shahrazad instruisent Shahrayar sur l'amour et soignent son cœur blessé, le royaume retourne à l'harmonie et est assuré de survivre lorsque Shahrazad et Shahrayar tombent amoureux l'un de l'autre et fondent une famille. La morale de l'histoire n'est pas seulement qu'« un amour durable guérit toutes les blessures », mais que la santé d'une « nation » repose sur le caractère approprié et légitime de l'amour, deux qualités qui assureront la cohésion de la « nation » à travers une généalogie ininterrompue. L'histoire d' *Ali Shar et Zumurrud* n'est qu'une très petite partie de la vision que portent les *Nuits* sur la vie et la « nation ». C'est une simple histoire d'amour. Elle apprend à Shahrayar que l'amour durable, basé sur la loyauté et un pouvoir continu, est possible et que, malgré son expérience avec sa perfide épouse, il pourrait retrouver foi en l'amour. Son message est semblable à celui de l'histoire d' *Aziz et Aziza*, dans laquelle Aziz, après ses mésaventures avec Dalila et sa rivale, aboutissant à sa castration, comprend que l'amour véritable, incarné par Aziza, n'a rien à voir avec l'amour charnel ; il a par contre tout à voir avec la loyauté. La leçon sur la loyauté dans l'histoire d' *Aziz et Aziza* instruit l'histoire de *Taj al-Muluk et Dunya* dans laquelle elle est enchâssée.

Dunya jure de ne jamais se marier à cause d'un rêve qu'elle fait. Dans ce rêve, elle voit une femelle oiseau sauver son partenaire du piège d'un chasseur, mais quand elle se retrouve à son tour prise au piège, son partenaire l'abandonne. Taj al-Muluk tombe amoureux de Dunya qui refuse toujours de se marier, et lui fait la cour avec succès en incluant dans un contexte plus large l'incapacité de l'oiseau mâle à sauver sa partenaire : il a été capturé par un oiseau de proie. L'heureuse conclusion de l'histoire de *Taj al-Muluk et Dunya* est également dépendante du caractère approprié et légitime de l'union. Il est prince, elle est princesse : ils sont en tous points compatibles. Plus important, ils ne s'engagent pas dans une relation sexuelle illégale ; ils préfèrent attendre d'être dignement mariés.

Les histoires d'amour d'*Aziz et Aziza* et de *Taj al-Muluk et Dunya* sont racontées tour à tour dans le cycle « épique » de 'Umar al-Nu'mân et sa famille. Ils sont situés au moment tournant de la *Sirat 'Umar al-Nu'man*, assurant le passage d'une histoire de défaite à une histoire de victoire. La première partie de *Sirat 'Umar al-Nu'man* est gâtée par deux ensembles de relations amoureuses illégitimes et inappropriées : le viol par 'Umar de la compagne potentielle de son fils (Shirkan), Ibriza, et le mariage incestueux de son fils (Shirkan) à sa demi-sœur Nuzhat al-Zaman. Le royaume de 'Umar al-Nu'mân commence à se déliter dans l'ombre de ces amours illégitimes et inappropriées ; leurs ennemis envahissent et dévastent le royaume, tuant à la fois Nu'mân et Shirkan. Les choses prennent une meilleure tournure dans la seconde moitié de l'histoire quand les petits-enfants de 'Umar al-Nu'mân, Kan-ma-kan et Qudiyâ-fa-kan, qui sont cousins germains, suivent le protocole approprié au cours duquel l'amant fait sa cour, et trouvent une façon légitime de s'unir. La défaite se transforme tout-à-coup en victoire et la famille royale retrouve sa cohésion. Mise en rapport avec *Sirat 'Umar al-Nu'mân*, la morale de l'histoire de Qamar al-Zamân et Budur devient claire elle aussi. Elle ressemble à *Sirat 'Umar al-Nu'mân* en ceci qu'elle raconte l'histoire de la désintégration d'un royaume. Dans ce cas, cependant, le royaume ne retrouve jamais sa cohésion.

Le prince Qamar al-Zamân refuse de se marier, plongeant le royaume entier dans l'anxiété. Deux génies conspirent pour l'unir à la princesse Budur. Ils tombent amoureux et se marient finalement. Qamar al-Zamân ne regagne pas le royaume de son père directement, mais demeure dans le royaume du père de Budur pendant un an. Sur le chemin du retour vers le pays de Qamar al-Zamân, ils se séparent. Qamar al-Zamân part le premier, poursuivant un oiseau qui a ravi un objet précieux à sa femme. Budur poursuit son chemin et, comme Zumurrud dans le film de Pasolini, finit dans un royaume sur une île, vêtue comme Qamar al-Zaman. On lui demande d'être roi et d'épouser Hayat al-Nufus. Qamar al-Zaman arrive plus tard sur l'île, est réuni à Budur et épouse Hayat al-Nufus. Chacune de ses deux femmes lui donne un fils. Hélas, chacune d'elle développe une passion pour le fils de l'autre et lui fait des avances amoureuses. Al-Amjad et al-As'ad les repoussent. Les deux femmes accusent les deux princes d'avoir tenté de les séduire, et Qamar al-Zaman ordonne qu'ils soient tués. Les deux princes gagnent la sympathie de leur bourreau et échappent à la mort. Mais ils sont condamnés à vivre en exil. Al-Amjad devient vizir dans un autre royaume et retrouve son frère. Réunis, ils vivent heureux dans leur pays d'accueil, chacun trouvant dans l'autre un compagnon compatissant. Entre-temps, Qamar al-Zaman découvre la vérité. Il construit alors un mausolée pour commémorer ses fils tués injustement. Il abandonne ensuite complètement ses femmes, son palais et son royaume. Son royaume finit par ressembler au mausolée qu'il a bâti pour ses fils : une maison du chagrin (*bayt al-ahzan*).

Contrairement aux histoires d'amour durable qui précèdent ou se produisent dans la seconde moitié de *Sirat al-Nu'man*, l'histoire de Qamar al-Zaman est gâtée par toutes sortes de transgressions, depuis le début. Qamar al-Zaman et Budur font l'amour avant d'être mariés. Budur commence par épouser Hayat al-Nufus sous l'identité de Qamar al-Zaman, puis manœuvre pour que Qamar al-Zaman épouse Hayat al-Nufus. Budur et Hayat al-Nufus

commettent de nouvelles transgressions en tombant amoureuses chacune du fils de l'autre et conspirent pour les faire tuer après qu'ils les ont repoussées. Trois royaumes se délitent dans cette histoire : celui du père de Qamar al-Zaman, celui du père de Budur et celui du père de Hayat al-Nufus. Ces trois royaumes, avec le mariage tripartite de Qamar al-Zaman, Budur et Hayat al-Nufus, auraient pu devenir un empire. Ceci ne se produit pas, hélas. Au contraire, ils disparaissent, tout simplement. Relisons l'histoire de la famille de 'Umar al-Nu'man, dans laquelle le caractère approprié et légitime de l'amour est scrupuleusement respecté : l'histoire de Qamar al-Zaman donne un exemple de ce qui arrive à un royaume quand la transgression de l'amour paradigmatique a lieu. Les histoires des deux Calenders, incluses dans le film de Pasolini peuvent être vues, entre autres choses, comme une expression du même paradigme et des conséquences de la transgression de ce paradigme dans le contexte des *Nuits* « d'origine ». Les deux calenders sont des princes qui, consciemment ou inconsciemment, commettent des actes de transgression et finissent par être condamnés à une vie d'errance. L'assemblage de ces histoires, qu'elles détaillent l'issue positive de la soumission au paradigme de l'amour ou les conséquences négatives de la transgression d'un tel paradigme, éduquent Shahrayar, qui finalement restaure le paradigme dans son ordre et sa place légitimes (après la transgression de la reine précédente) quand il trouve l'amour et le bonheur avec Shahrazad. On ne peut pas en dire autant de la version que donne Pasolini des mêmes histoires.

Les histoires d'amour qui se conforment à une idéologie de genre particulière dans les *Nuits* « d'origine » -en l'occurrence, un paradigme de l'amour qui observe des protocoles axés sur le caractère approprié et légitime de l'amour- sont subordonnées à la simple fonction d'histoires d'amour dans le film de Pasolini. L'histoire d' *Ali Shar et Zumurrud*, contrairement à celle de Shahrayar et Shahrazad, ne met pas en jeu de royaume dans son heureux dénouement. En tant que conte-cadre de Pasolini, elle dépouille les autres histoires de leur idéologie de genre. Toutes les histoires se conforment maintenant au simple paradigme de l'amour mis en avant par Pasolini en donnant la préférence à *Ali Shar et Zumurrud* sur Shahrayar et Shahrazad. Les histoires de *Qamar al-Zaman*, *Taj al-Muluk et Dunya*, *'Aziz et 'Aziza*, sont vidées de leurs préoccupations concernant la désintégration et la cohésion de royaumes. Elles deviennent des histoires consacrées à l'amour seul. Qamar al-Zaman et Budur sont réduits au statut de pions entre les mains de Harun al-Rashid et Zubayda, qui font un pari sur un jeu d'amour : un homme ou une femme peut-il ou elle se garder de l'amour et, par conséquent, du sexe ? La réponse est irrévocablement négative. Même dans sa très fidèle version des histoires de *'Aziz et 'Aziza* et de *Taj al-Muluk (Taji) et Dunya*, l'histoire qui les accompagnait à l'origine et traitait du sort d'un royaume ('Umar al-Nu'man et sa famille) est supprimée. Le protocole de l'amour que l'on trouvait dans les *Nuits* « originales » n'est plus opérant dans le film. De fait, Taji et Dunya ne prêtent aucune attention aux bienséances quand ils finissent par tomber d'accord. Plus important, le contexte politique de leur histoire d'amour -le destin du royaume de Taj al-Muluk- est écarté. Les histoires des deux Calenders, enchâssées dans celle de Taji et Dunya dans le film, contiennent maintenant des considérations existentielles dépourvues des sous-entendus politiques qu'on pouvait inférer de la version originale des *Nuits*. Quand le sort d'un royaume ou d'une « nation » n'est plus le sujet de préoccupation, le caractère approprié ou légitime de l'amour perd sa pertinence.

L'histoire d' *Ali Shar et Zumurrud* est transformée en celle de *Nur al-Din et Zumurrud*, dans laquelle leurs aventures et mésaventures sont autant de pas vers la maturité de Nur al-Din. L'amour et le sexe font désormais partie de l'initiation de Nur al-Din à travers son rite de passage. Il commence avec Zumurrud, continue avec les trois dames de Bagdad - les parties dans lesquelles le portier folâtre avec elles dans le bassin ayant été intégrées à l'histoire de *Nur al-Dîn et Zumurrud*- puis retourne finalement à Zumurrud. Il se

métamorphose, passant, au cours de ce processus, de l'état de garçon inattentif et insouciant qu'il était celui de jeune homme plus concentré et déterminé (Snyder). Pasolini ne suit visiblement pas l'exemple des films hollywoodiens sur les *Nuits*, qui obéissent à un paradigme encore différent de celui des *Nuits* « d'origine ». Les films hollywoodiens sont enclins à couler les histoires des *Nuits* dans le moule d'un paradigme « occidental » qui raconte l'histoire d'un souverain légitime combattant un usurpateur pour son statut légitime de roi. Dans la bataille entre le bien et le mal, Shahrazad devient parfois l'objet de désir disputé (Ouyang, *Metamorphoses*). Pasolini n'adhère pas non plus à l'idéologie de genre des films hollywoodiens. Son film est plutôt une considération sur la vie qui affirme la qualité de l'amour. L'amour n'est pas forcément empêtré dans la sexualité et, plus important, quelle que soit son orientation, la sexualité peut être une expression d'amour et de goût pour la beauté et la vie. L'homosexualité et l'hétérosexualité sont égales en ce sens. L'histoire de *Nur al-Din et Zumurrud* démontre le pouvoir de l'amour et la futilité du sexe, tandis que les *Aventures d'Abu Nuwas*, poète du VIIIe-IXe siècle, scandaleux pour son amour des garçons, servent à exprimer l'élan de la vie. Paradoxalement, cette vision de la sexualité ne peut être exprimée ouvertement et sans équivoque que lorsque le lieu en est déplacé vers l'Autre, vers l'« Orient ». Dans le *Décameron* et les *Contes de Canterbury*, situés en Europe, la sexualité reste l'otage de la lutte idéologique de Pasolini avec le catholicisme pour l'intégrité de sa subjectivité en tant qu'homosexuel et la liberté d'exprimer cette subjectivité.

Les Mille et Une Nuits de Pasolini sont clairement un texte cinématographique façonné par une rencontre dialectique entre son idéologie/subjectivité et l'idéologie de genre d'une tradition de films hollywoodiens sur les *Nuits* mais aussi celle des *Nuits* « d'origine », appartenant à une autre culture. Plutôt que d'adapter les histoires des *Nuits* à un paradigme familier dérivé de l'« Occident », Hollywood en l'occurrence, il reformule les histoires d'une manière qui extériorise son idéologie/subjectivité et, plus particulièrement son aspiration à un amour libéré des carcans moraux et politiques imposés par l'idéologie politique et la vision du monde religieuse. Cette aspiration à l'amour et à la liberté doit être vue à la fois comme un aspect de la lutte pour la liberté d'expression et comme une recherche de nouveaux départs artistiques. Dans cette rencontre, les *Nuits* sont dépouillées de leur idéologie de genre originelle et reformulée d'une manière qui exprime la vision du monde et les aspirations du réalisateur, façonnées par son idéologie/subjectivité. Que l'« auteur » s'insère dans son œuvre ouvertement ou non, la subjectivité auctoriale a les moyens de s'imposer au texte, que ce texte soit de son cru ou soumis à sa lecture. Dans le décodage et le recodage des *Nuits*, il laisse inévitablement sa subjectivité guider sa lecture. Le rôle de la subjectivité dans la lecture et l'écriture de textes, quand les deux processus sont entremêlés, peut être vu et articulé plus clairement là où l'idéologie de genre peut être soumise à un questionnement qui s'attaque à l'idéologie en même temps. Il n'y a pas d'autre choix que de prendre en considération la subjectivité auctoriale dans tous les aspects de la lecture de textes. Cependant, les voies par lesquelles la subjectivité auctoriale s'exprime et façonne le texte changent car aucune subjectivité auctoriale ne ressemble à une autre. En ce qui concerne Pasolini, sa subjectivité est façonnée par son idéologie, sa sexualité et ses sensibilités artistiques de manière tout à fait unique. L'unicité de ses œuvres découle nécessairement de la manière particulière dont sa subjectivité auctoriale est formée. La question pour les lecteurs d'un texte est de savoir s'il est toujours possible de mettre au jour les rouages complexes de la subjectivité dans un texte quand la subjectivité auctoriale est inconnue, masquée ou cachée, quand sa présence n'est pas irrésistiblement ressentie comme c'est le cas avec Pasolini ? Comme lire, par exemple, les *Nuits* « originales » ?

Travaux cités:

- Gordon, Robert S. C., Pasolini: Forms of Subjectivity (Oxford: Clarendon Press, 1996).
- , "Being and Film-Time in Pasolini's Cinema," Cinema and Ideology, sous la direction d'Eamonn Rodgers (Strathclyde: Université de Strathclyde, 1996).
- Greene, Naomi, Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy (Princeton: Princeton University Press, 1990).
- Hamori, Andras, "An Allegory from the *Arabian Nights*: the City of Brass," Bulletin of the School of Oriental and African Studies 34 (1971): 9-19.
- , "A Comic Romance from the Thousand and one Nights: the tale of Two Viziers," Arabica 30: 1 (1983): 38-56.
- , "The Magian and the Whore: Readings of Qamar al-Zaman," Mundus Arabicus 3, The 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography (Cambridge, MA: Dar Mahjar, 1983): 25-40.
- , "Notes from Tow Love Stories from the Thousand and One Nights," Studia Islamica 43 (1976): 65-80.
- , On the Art of Medieval Arabic Literature (Princeton: Princeton University Press, 1974).
- Ouyang, Wen-chin, "The Epical Turn of Romance: Love in the Narrative of 'Umar al-Nu'man," Oriente Moderno (à paraître).
- , "Metamorphoses of Scheherzade in Literature and Film," Bulletin of the School of Oriental and African Studies 66: 3 (Octobre 2003).
- Rey-M.R., Bernadette, "Pasolini brodeur iconoclaste des *Mille et Une Nuits*," (article inédit).
- Rumble, Patrick, Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's *Trilogy of Life* (Toronto: University of Toronto Press, 1996).
- Snyder, Stephen, Pier Paolo Pasolini (Boston: Twayne Publishers, 1980).
- Viano, Maurizio, A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice (Berkeley: University of California Press, 1993).