

Pasolini, sensualité et mystique

Par René Schérer

Université de Paris VIII

« *Gettare il proprio corpo nella lotta* ». « Jeter son corps dans la lutte », formule empruntée à un chant de la résistance des Noirs aux Etats-Unis, citée dans *L'expérience hérétique*, et simultanément, avec la variante « mon corps » dans *Qui je suis*, pourrait servir à résumer, pour l'ensemble de l'œuvre de Pasolini, la fonction du corps et sa célébration¹. Les deux vont ensemble. Chez le poète, cinéaste, romancier, journaliste et théoricien, tout dit le corps, part de lui, renvoie à lui. Que ce soit un corps éprouvé dans ses émois les plus informulables, dès la prime enfance, ceux des autres offerts au désir ou à la répulsion, ou cette part sensible et matérielle qui supporte l'incorporel du langage et le pénètre. Car le corps doit s'entendre, soit de l'individu de chair, soit comme composante de l'expression. Dans un cas comme dans l'autre, il n'est jamais objet parmi les objets ni simple organisme, mais *signe*.

Tout Pasolini est à comprendre dans le cadre d'une sémiologie générale dont le corps est la clef. Il n'y a que corps, que des corps ; le défaut des systèmes abstraits de la langue ou de la création artistique est d'oublier le corps, de même que le vice radical de la société actuelle, le néo-capitalisme ou « société de consommation » est d'avoir réduit les corps à n'être que la copie d'un modèle imposé, écrasant sous le conformisme les *singularités* irréductibles par lesquelles le corps se manifeste et s'exprime.

Tirer le corps de cet oubli, l'évoquer sous toutes ses formes, le célébrer, c'est en faire une arme pour les luttes variées que Pasolini a menées pendant sa trop courte vie :

- lutte contre le conformisme, de la langue de communication ;
reconnaissance des singularités dialectales ;

¹ *Empirismo eretico*, Milan Garzanti, 1972, p. 150; *Qui je suis*, Paris, Arlea, 1999, p.58, l'un et l'autre écrits en 1966.

- lutte contre le conformisme de la société consumériste ce nouveau ou *second* fascisme qui a produit une véritable « mutation » des corps ;

- lutte pour la « naturalité » du désir homosexuel : elle regroupe toutes les autres, en lui fournissant une illustration poétique, romanesque, cinématographique, avec le corps viril adolescent (*giovane* et *giovanetto*) formant le « plan d'immanence » ou de désir idiosyncrasique des divers combats pasoliniens

Il ne s'agit pas là d'une succession dans le temps, bien que l'adoption du mode d'expression cinématographique ait marqué, à partir des années 60, un engagement décisif avec la substitution des corps « réels » à leur expression verbale symbolique. Mais le corps est déjà présent et revendiqué avec les premiers poèmes en frioulan, et les commentaires théoriques sur la signification de la langue dialectale.

Le dialecte est, en effet, pour Pasolini, d'abord langage du corps. Le linguiste, en lui, de formation pourtant saussurienne, ne peut se résoudre à admettre l'arbitraire du signe, ce credo des structuralistes. La langue ne se laisse pas réduire en système signes *signifiants* ; pas plus qu'elle ne forme un simple moyen de communication : elle *exprime*. Elle est enracinée au corps, se trouve dans son prolongement, en quelque sorte. L'expressivité de la langue est sa matérialité, sa « corporéité ». *L'expérience hérétique* donne plusieurs exemples, pris précisément dans le dialecte, de mots dont aucune traduction exacte n'est possible, car leur sens se situe au ras du corps et dans les émois qu'il suscite, les évocations auxquelles il procède. Plus encore, la voix, accompagnement du gestuel, peut perdre toute attache avec un vocabulaire attesté pour avoisiner l'onomatopée ou le simple vocable, devenir une invention singulière et momentanée. Telle la vocalise accompagnant la jubilation de Ninetto Diavoli quand il vit la neige pour la première fois².

Ou encore cette anecdote qui trace un point remarquable dans toute biographie de Pasolini : son premier émoi, à l'âge de 3 ans, suscité par la vue de jeunes garçons, de leurs jambes, de la face intérieure de leurs genoux, ponctué par l'invention verbale d'un *teta veleta* dépourvu de tout autre sens que le langage amoureux du corps, précisément. A ce niveau, non seulement le corps parle, mais il est parole, il est parlé.

² *Empirismo eretico*, p. 69.

Une réversibilité corps et sens qui fait songer à celle du corps et de l'âme à leur quasi-identité dans l'*Ethique* de Spinoza³.

Le corps, pour Pasolini, est, sans doute, une forme, une apparence sensible et, le plus souvent, une belle apparence esthétique dont il a donné de poétiques aperçus, dans *Atti impuri* et *Amado mio*, essentiellement, en ce qui concerne le corps des jeunes garçons, des « anges distraits » : « Il entendait l'écho du vers de Cavafy : Et je vis alors le corps extraordinaire, où Eros faisait preuve de sa propre existence »⁴. Mais il est surtout abordé à partir de sa puissance, du trouble qu'il suscite, comme celui ressenti par l'enfant poussé à inventer un nom pour exprimer (« compenser » écrit Pasolini) ce mystérieux sentiment. Mais il n'est ni un objet externe ni donné dans une évidence intellectuelle ; il s'annonce auréolé d'un charme irrationnel, avec la violence d'un désir viscéral. Il est parcouru d'une intensité de qualification toujours ambiguë, à la fois séduction et humiliation, plaisir et honte ou faute. C'est au niveau du corps que se produisent simultanément la plus intime communication et la plus intime incommunicabilité.

Dans le même texte autobiographique publié en annexe d'*Actes impurs*, il est accordé au corps le même attribut que celui qui « peut convenir sans fausseté à l'existence, celui de l'infini » qui absorbe les contraires et les annule, à la ressemblance de Dieu chez Nicolas de Cues⁵. Ce qui lui confère une dimension sacrale et mystique. C'est l'illumination émanant d'un corps-signe, qu'il soit donné dans le symbole de la langue, ou dans la réalité de l'image cinématographique, « ce qui toujours parle en silence est le corps »⁶. La forme n'est belle que lorsqu'elle laisse transparaître l'esprit. Ce qui renvoie à un certain archétype, omniprésent, mais qui culmine sans doute dans le florilège des *Mille et une nuits*. Ici, la perfection formelle est un système de signes qui, par la beauté, disent l'univers social et moral qui la rend possible. Simultanément, il renvoie à son référent dans le réel, aux peuples encore existant, mais en voie de disparition ou de corruption qui « produisent » cette beauté. Entre

³ *Ethique*, III, prop 2 : « una eademque res », une seule et même chose.

⁴ Cité dans *Amado mio*, éd. fr., p. 189, *Tutte le Opere*, I, Meridiani, p.1670, et aussi *Empirismo eretico*, p. 68.

⁵ *Tutte le Opere*, I, p. 135.

⁶ (*Pétrole*, note 130, traduction René de Ceccatty, Gallimard, 1995, p. 561.)

maints autres textes, celui, peut-être, qui exprime le mieux cette concordance, sont les notes de voyages sur l'Erythrée où le cinéaste est allé choisir certains de ses acteurs ou figurants. « Tous beaux à l'extrême (*bellissimi*). Pas une seule personne laide. Pas d'obésité, de difformité, ni pratiquement de calvitie ; aucun corps mal formé : jambes courtes, hanches torsées, épaules incurvées. Tous ont un beau corps maigre et sec, léger, gracieux, comme ensaché (*insaccato*) de soie brune. Les têtes avec leurs cheveux crêpus, presque ras, sont des têtes de statues. Les traits sémites et arabes ont la perfection des animaux, il n'y a pas d'œil qui ne brille d'une lumière splendide (*stupenda*) et directe (*senza profondità*), d'une grâce mystérieusement sans mystère (*misteriosamente senza mistero*) »⁷. Pour Pasolini, comme pour Walter Benjamin, la beauté est un voile, mais que l'on ne peut arracher, parce que tout ce qu'il y aurait derrière est déjà donné avec lui⁸. Ce qui est donné, ce sont les traits sociaux et moraux du « gentilhomme populaire » : une gentillesse sans flagornerie et sans abaissement, une dignité, une absence de vulgarité, une grâce sans louche féminisation. Tout cela qui fait que l'extérieur est l'expression d'une beauté intérieure : « *E la loro bellezza interiore che è bellezza fisica* ».

Les corps pasoliniens sont rarement immobiles ou ne le sont que pour s'exposer et s'offrir, comme Amado de *Promenades romaines*, apostrophé par le narrateur : « Nu ; à découvert, exposé avec la brise poisseuse de la mer Tyrrhénienne, jouant sur ta peau et dans le duvet récent de ton sexe recroquevillé, angoissé et offert comme un martyr »⁹. Généralement, ils se meuvent, marchent, ainsi que les apôtres de *L'Évangile* suivant Jésus. Les garçons d'*Une vie violente*, *Ragazzi di vita* ne font qu'aller et venir des banlieues au Tibre, avec leurs corps lascifs et équivoques : « Il avait l'allure de ces titis qui s'en vont sur leur trente et un lever un type le long du Tibre »¹⁰.

Le corps est événement et affect, et non dissimulé dans quelque insondable profondeur. Il déborde constamment ses limites, il consiste dans la projection hors de soi de ces « intensités » qui le parcourent. Il est au plus consistant de sa réalité lorsqu'il s'expose, nu et

⁷ *La grazia degli Eritrei*, Œuvres, OC, p. 1870.

⁸ « Les affinités électives » de Goethe, *Essais I*, p. 25.

⁹ Le livre de poche, trad., p. 71.

¹⁰ *Les ragazzi*, trad., p. 7.

accueillant : il est offrande. Ce n'est que lorsqu'il se replie et se ferme qu'il se détériore.

A la fois donnée immuable et suppôt pour une constitution historique et sociale dont, finalement, est le produit. Car, corps bourgeois et corps pauvre sont fondamentalement différents, d'une autre essence. De même qu'il y a célébration, sacralisation du corps adolescent, il y a, chez Pasolini, une consécration du corps paysan, et, plus encore que de l'ouvrier, celui du sous-prolétaire, le « corps pauvre ». Corps paysan, dans sa naturalité, sa simplicité confiante, corps pauvre du sous-prolétaire abondant en signes de reconnaissance, en « singularités » comme aurait dit Deleuze qui, spécialement, s'attachent à une sexualité, une virilité simple et naïve. Naïvement offerte à travers l'étoffe rude, souvent souillée qui la met en relief en même temps qu'elle la voile. Car le vêtement fait aussi partie du corps qui, à travers lui, se propose. Vêtement, et autre signe incontestable du corps paysan ou pauvre : la coupe de cheveux, le dégagement de la nuque, signe, à la fois d'attrait érotique et de maintien d'une tradition. C'est là un thème récurrent que l'on peut se permettre, pour l'illustrer, de limiter à des citations choisies dans *Pétrole*, le texte écrit en marge de toute une partie de la vie de Pasolini, composant, entre autres, un véritable poème et répertoire des corps, spécialement de l'opposition entre celui du bourgeois et celui du sous-prolétaire.

« Dans ce sexe, il y avait la pureté et l'inviolabilité que les pantalons des garçons pauvres scellaient, comme si leur membre était plus proche de la grâce créatrice ou, en tout cas, plus égal et rapproché du modèle initial... Entre la sexualité culturelle du pantalon – fermé par une simple fermeture-éclair – et la sexualité naturelle corps dont on entrevoyait la forme rendue conventionnelle par l'usage précisément, du pantalon, il y avait un rapport harmonieux et parfait »¹¹.

Poème qui forme aussi une sorte de *Divine comédie*, à la manière de Dante, de descente dans un Enfer tout contemporain, celui du tournant des années 50-60, où l'on assiste à des changements sociaux qui conduisent à une véritable « mutation » corporelle. Car un des traits caractéristiques de la présence du corps chez Pasolini, appartenant, au même titre que la sacralisation des *giovani* et *giovanetti*, à son idiosyncrasie, est cette mutation du corps lui-même, cette destruction

¹¹ *Pétrole*, note 66.

du second fascisme que le premier n'avait pu obtenir. Il s'agit chez lui d'une véritable « Vision » exposée comme telle et sous ce titre dans la série des « Notes » formant autant de cercles et de « bolges » dantesques du nouvel enfer. Ici, les corps se font repoussoir, sont affectés du signe contraire à celui de la sacralisation : corps – excréments, issus d'un accouchement excrémental, méritant le seul nom d'une « merde » personnifiée : « Le merde » (*Merda*). On peut choisir au hasard tel de ces textes : tous n'expriment que le même dégoût en évoquant ce corps affecté des signes de sa déchéance. « Laid et hideux ; rongés par une dégradante volonté de mélange des classes (avec leurs petits sacs de pute) ; pâlis par une névrose qui leur fait venir de la bave aux lèvres et leur tord la bouche de façon livide... brutalement prêts à renier tout ce qu'ils ont été, eux-mêmes et leurs frères ; prétentiers aux aguets afin de passer pour respectables, libres, avec une indécence pénible de jouir d'une liberté sexuelle qui, en réalité, ne fait que mettre en évidence la pauvreté de leur chair et leur vulgarité... les nouveaux jeunes sont, avant tout, parfaitement militarisés par le conformisme même »¹². A quoi s'oppose l'évocation de ces points singuliers qui localisent les intensités et la beauté des corps de naguère : « des odeurs de sueur et de poussière, c'est-à-dire de pauvreté et d'innocence. Les pantalons en sont imprégnés...et les tricots de coton à quatre sous ; en sont également imprégnés les touffes de cheveux et les belles nuques nues et parfaitement dessinées »¹³.

« Même la réalité des corps innocents a été violée, falsifiée par le pouvoir de consommation ; cette violence sur les corps est devenue l'événement le plus macroscopique de la nouvelle ère de l'humanité », écrit Nico Naldini¹⁴. Si, dans la distinction première entre corps bourgeois et corps pauvre, il s'agit d'une différence de classe, ce n'est plus, à présent, cette différenciation trop rationnelle, trop marxiste qui est en cause. Mais une différence plus subtile qui s'appuie sur des valeurs proprement esthétiques, qui préside à ce qu'en termes nietzschéens on appellera une transmutation des valeurs : au corps pauvre se trouve opposé le corps « vulgaire ». Une

¹² *Ibid.*, note 71 u, p. 381.

¹³ *Ibid.* Note 71 z, p. 387.

¹⁴ *Pasolini, Biographie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 392.

vulgarité qui forme également un des points remarquables de l'esthétique pasolinienne du corps, dont on peut choisir la définition la plus frappante dans une note pour *La divina mimesis* : « le moment de pleine vigueur du conformisme ».

Le corps, chez Pasolini, est inséparable d'une « politique du corps », présentant des similitudes avec la « biopolitique » de Michel Foucault ; si l'on entend par là une prise en charge des corps par les pouvoirs, leur discipline et leur façonnement. Et, également, que les corps sont le lieu où le politique s'affirme et s'exprime. Si ce n'est que le terme de « politique » ne possède pas, pour Pasolini, cette valeur prééminente qu'il semble avoir acquis pour la pensée contemporaine. Selon la philosophie actuelle, avec la qualification de « politique », on semble avoir tout dit : c'est un mot-force. L'œuvre ni la pensée pasolinienne n'assurent pas cette prévalence au politique. D'autres valeurs l'emportent, et, précisément, celles qui touchent au corps, au désir, à la sexualité. Entre bien d'autres références qui pourraient en convaincre, il suffit de se reporter à tel texte de 1973 sur la préparation des *Mille et une nuits*. A propos de l'épisode où Haroun-al-Rachid et Zobeida contemplant la scène d'amour des deux adolescents, Hassan et Sitt, — qui paraît bien d'un intérêt central pour l'esthétique et l'érotique pasolinienne — Pasolini soulève précisément la question de « l'intérêt sexuel » relativement à un « intérêt politique » dont on aime à se prévaloir, alors que l'on dissimule le premier, affecté même d'un sentiment de honte, alors, écrit-il que « l'intérêt politique comme l'intérêt religieux sont *réellement* (souligné par lui) inférieurs à l'intérêt sexuel », et que « la recherche formelle n'est pas opposée à la représentation du sexe, mais en est le point culminant (*il culmine espressivo finale*) »¹⁵.

Admettons que le qualificatif « politique » renforce l'intérêt du sexuel et, généralement, du corps. Il ne connote pas, toutefois, le propre de sa prévalence qui est d'un autre ordre. A tel point qu'il convient de renverser les préséances : ce n'est pas le corps qui prend valeur auprès du politique, mais celui-ci qui s'enrichit « du corps ».

Que faut-il entendre par là ? Que le corps apporte un supplément « ontologique, immuable »¹⁶ ; caractères qui dépassent, ainsi que certains traits appartenant au sexuel, comme l'homosexualité, la

¹⁵ *Tutte le opere*, I, p. 1908.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1909.

contingence des variabilités historiques. Aussi, s'il y a un corps « politique », concerne-t-il surtout la surface du corps, l'enveloppe. Le corps « réel » ou intime, à la fois profond et adhérent (« superficiel par profondeur », comme disait Nietzsche), concerne incontestablement beaucoup plus le sexuel que politique. Cette scission essentielle, constitutive, est au mieux exprimée dans *Pétrole*, le meilleur témoignage, peut-être, de la pensée de Pasolini, dans le dédoublement initial de Carlo, et allégorisée avec les noms des anges qui se disputent les deux protagonistes. L'un, qui s'approprie le premier, l'enveloppe extérieure, se nomme *Polis*, justement, tout ce qui, du corps, est modelé par le politique, en l'occurrence, l'appartenance bourgeoise, l'autre, revendiquant l'intérieur, s'intitule *Thétis*, la Néréide océanique, mère des dieux : ce sera le Carlo II, dans sa sexualité ambiguë, homosexuel, se métamorphosant en corps féminin.

Il faut même, pourtant, aller au-delà de cette bi-partition encore assez conforme à l'ordre psychanalytique entre l'océanique maternel et la loi paternelle. On n'atteint le secret ou la singularité de la thèse pasolinienne du corps qu'avec sa conception d'un enfantement paternel. C'est le père qui donne naissance, qui enfante. Thèse où il ne faut pas voir, en un sens tout freudo-lacanian, la simple affirmation de la primauté du phallus, mais qui se relie à une vision toute différente. Le poème consacré aux « deux paradis » de *Théorème*, ainsi que plusieurs passages de *Pétrole*, entre autres, font apparaître cet enfantement paternel comme appartenance à l'illimité de l'espace cosmique. Le paradis premier n'est pas le sein maternel et son humidité océanique, mais l'immensité désertique d'un giron (*grembo*) dont l'usage courant est de désigner la région pelvienne du ventre. Le grand corps paternel expose autant qu'il abrite et met en rapport le corps propre avec un infini. Cet infini même d'un Dieu où toutes les contradictions coexistent.

Ainsi enveloppé et compris, le corps se trouve affecté des déterminations contraires de la plus haute évaluation et d'une radicale dépréciation. Dans la plupart des œuvres de Pasolini les deux se trouvent associées. Dans *Théorème* même, par exemple, dans la scène où Pierre confronte son propre corps humilié à celui, glorieux, de l'hôte, ou, de façon plus banale mais significative, dans tous les récits

autobiographiques de jeunesse où une conscience de l' anormalité d'un désir pour les garçons s'associe à l'affirmation de sa parfaite naturalité, ou bien lorsque, transposé en jugement moral, le sentiment de la faute accompagne la jouissance.

Il y a là un dualisme qui n'a rien à voir avec la distinction de l'âme et du corps, mais qui traverse le corps lui-même avec ses affects. Dualisme qui, ainsi que l'ont établi Charles-Henri Puech et Jean Doresse est celui même de la Gnose. Un dualisme qui frappe d'équivoque le mode privilégié d'expression du romancier comme du cinéaste : l'image, à la fois apparence ou faux-semblant et plus haute réalité. Aller à la rencontre de son image est toucher à l'être en vérité. L'image est l'expression de la plus haute consistance, et annonce à la fois la fragilité toujours imminente de l'être de chair, du vivant. En ce sens, les corps de Pasolini peuvent être qualifiés de « gnostiques ». Au sein de leur apothéose, perçoit leur dégradation. Songeant à la promesse des corps anciens, le poète se sent étranger à ce monde-ci qu'il ne peut évaluer qu'en comparaison avec des corps « allogènes ». La conscience de cette étrangeté est éminemment propre aux GnoSES décrites par Henri-Charles Puech dans la célèbre « quête »¹⁷.

Ce que le cinéaste a désigné pour lui-même comme « abjuration de la trilogie de la vie » représentée par *Les mille et une nuits*, *Le décameron* et *Les contes de Canterbury*, ne marque pas seulement une rupture historique indiquée par la vulgarisation des corps contemporains dans la société de consommation et la transformation marchande de la « libération sexuelle » ; elle est inscrite dans une logique de l'hédonisme qui s'accomplit dans la destruction. A l'enfer jovial et dionysiaque des *Contes* fait place l'horreur de celui de *Salo*. La composante essentielle de cette horreur est qu'il s'agit de ces mêmes corps nus adolescents qui avaient servi à la sacralisation de la vie. Mais pris dans un contexte où n'est retenu que leur être objet, l'échange de leurs services pour la jouissance. Alors que manque tout l'autre aspect qui les insère dans l'ambiguïté d'un univers de signes, même lorsqu'ils se font ceux du sacrifice le plus cruel, comme dans les scènes barbares de *Médée*, ou la dévoration anthropophagique de *Porcherie*, lors de la rencontre des deux jeunes guerriers, lorsque l'un tue l'autre et le dévore. Le corps sacrificiel conserve et même

¹⁷ *En quête de la Gnose*, Paris, Gallimard 1978, I, 208.

accentue l'aura dont *Salo* a pour fin et sens de le dépouiller : les jouisseurs de *Salo* en usent et le détruisent comme la société de consommation est en train de le faire sous nos yeux. Il faut en rendre la vision insoutenable pour que nous en prenions conscience.

Gnostique est cette vision qui nous rappelle que le corps est autre chose que son enveloppe et, débordant sa limite, nous porte vers un illimité qui est toujours lui et plus que lui : son auréole et son âme, cette dernière étant, selon une expression d'Artaud « l'illimité du corps », son infini.

Cet infini peut être également atteint par le renversement du signe habituellement associé à la jouissance sexuelle : celui de la possession. Ce que montre un important passage de *Théorème*, ainsi que, dans *Pétrole*, la fin de la grande séquence se déroulant dans un terrain vague, où Carlo se livre, livre son « corps prostitutionnel » (pour employer ici une formule qui semble singulièrement pertinente, de Pierre Guyotat), à la pénétration des verges juvéniles. Dans ce texte, qui se veut philosophique, ontologique, Pasolini expose une véritable théorie de la possession que l'on peut interpréter dans une perspective gnostique, en se souvenant que certaines gnoses ont pu associer la copulation à une ascèse. Ascèse obtenue au sein de la jouissance par abandon de soi, dépassement de toute limite. Une analyse, ou mieux une vision qui est peut-être le dernier mot de la pensée pasolinienne du corps. En établissant le caractère limité de la possession, illimité de l'être-possédé, que ce soit dans *Théorème* ou dans *Pétrole*, Pasolini dessine, non sans humour, une sorte de théologie du corps. Une distanciation obligée n'en retranche ni l'intérêt ni la profondeur : « Etre possédé est une expérience cosmiquement opposée à celle de posséder. Il n'y a pas de rapport entre les deux choses. Elles ne sont pas simplement le contraire l'une de l'autre. Celui qui possède ne communique qu'illusoirement avec celui qui est possédé parce que celui qui est possédé fait une expérience incomparable par rapport à la sienne ». Une incommensurabilité qui consiste précisément en ce qu'il y a quelque chose de toujours limité du côté du plaisir de la possession, limité au pénis, alors que « celui qui est possédé perd la conscience de la forme du pénis, de son achèvement limité et il le sent comme un moyen infini et informe à travers lequel Quelque chose ou Quelqu'un [majuscules dans le texte] s'empare de lui, le réduit à la possession, à un néant qui n'a pas

d'autre volonté que celle de se perdre dans cette Volonté différente qui l'anéantit ».

D'où il suit qu'« il va de soi que la possession est un mal, qu'elle est même, par définition Le mal : par conséquent être possédé est ce qui est le plus éloigné du mal, ou plutôt, c'est l'unique expérience possible du Bien, comme Grâce, vie à l'état pur, cosmique. Qui toutefois vient quand elle le veut et s'en va quand elle le veut »¹⁸.

La pensée du corps débouche sur une Ethique. Comme chez Spinoza, « ce que peut un corps » en constitue le centre l'articulation de l'individuel avec le cosmique, ou encore, le « devenir divin » de la Nature ou de « devenir-Nature » de Dieu.

¹⁸ Note 65, « Confiance au lecteur », trad., p. 338.