

# PASOLINI DOCUMENTARISTE

## I. INTRODUCTION

Pasolini, poète et écrivain bien avant d'être devenu cinéaste, n'a pas réalisé que des films de fiction : il est également l'auteur de nombreux documentaires. Cet intérêt pour le documentaire n'est pas étonnant, quand on sait d'une part que Pasolini était un infatigable commentateur de son époque, et d'autre part qu'il voulait avant tout, même dans ses films de fiction, filmer une réalité existante (d'où son désir de filmer d'abord dans des environnements naturels, mais aussi de faire tourner des acteurs non professionnels, afin de filmer la réalité d'une personne plutôt qu'un acteur en jeu).

Les documentaires réalisés par Pasolini sont pourtant très variés : depuis *La Rabbia* jusqu'aux *Murs de Sanaa*, il filme tantôt une réalité existante, monte les images d'autres, ou se met lui-même en scène en documentant certaines de ses recherches.

## II. LA RABBIA (1963)

*La Rabbia* (en français, "la rage"), est le premier documentaire réalisé par Pier Paolo Pasolini. Il s'agit d'un film-montage, c'est-à-dire que Pasolini n'a tourné aucune image, mais s'est contenté de monter de nombreuses images d'archives afin d'obtenir un film. Il a également écrit un texte pour qu'il soit dit en voix off par deux commentateurs.

## **1. A L'ORIGINE DU PROJET**

Depuis *Accattone*, *Mamma Roma*, et surtout *la Ricotta* et les déboires judiciaires qui l'ont suivie, Pasolini est devenu un cinéaste célèbre, reconnu par la critique comme par le public ; c'est pourquoi il est contacté par le producteur Gastone Ferranti, producteur spécialisé dans les documentaires pour projection en salles, afin de réaliser un documentaire sur l'histoire politique contemporaine. En effet, Ferranti est propriétaire de nombreux fonds d'images, et il souhaiterait que Pasolini les exploite, en les montant. Le cinéaste, qui par ailleurs, lorsqu'il réalise de la fiction, tourne beaucoup et procède d'ordinaire à un véritable travail de montage, accepte de se prêter à l'exercice.

## **2. DESCRIPTION DU FILM**

Le film monté dure 50 minutes, et se propose de répondre à la question : "Pourquoi notre vie est-elle encore dominée par le mécontentement, l'angoisse, la peur de la guerre, et la guerre elle-même ?"

Pasolini monte des images provenant surtout des années 50, avec un commentaire lu par deux acteurs. Le résultat est un film engagé à gauche, selon l'orientation politique du cinéaste.

## **3. DEUXIEME PARTIE ET RETRAIT DE LA SIGNATURE**

Gastone Ferranti est désarçonné face à la production de Pasolini : bien qu'elle corresponde à la commande telle qu'il l'avait formulée, le film est trop engagé à gauche, et il craint qu'on ne le censure en salles. C'est pourquoi il décide d'embaucher un deuxième cinéaste pour se prêter au même travail, mais avec une orientation politique opposée : le résultat est la deuxième partie de la *Rabbia*, tournée cette fois par Giovanni Guareschi, avec une orientation raciste indiscutable.

Après avoir pris connaissance du projet de Guareschi, Pasolini décide de retirer sa signature au projet, afin de ne pas être assimilé à une production fasciste.

### III. ENQUETE SUR LA SEXUALITE (1964)

Si la sexualité est l'un des thèmes les plus présents dans les œuvres cinématographiques de Pasolini, c'est parce qu'elle est problématique : en effet, Pasolini est homosexuel, et doit vivre clandestinement cette homosexualité dans l'Italie catholique et puritaine de l'époque – il a notamment déjà été traîné en justice en raison de son orientation sexuelle.

Il décide alors de faire un film-enquête : il sillonne l'Italie, du Nord au Sud, et interroge les italiens, de tous âges et de tous milieux sociaux, sur des questions sexuelles. Par cette enquête, dans laquelle le cinéaste se filme lui-même, micro en main, Pasolini met en valeur l'innocence et la spontanéité de certains de ses compatriotes, mais aussi les gouffres d'ignorance de la plupart d'entre eux.

Ces bribes d'entretiens captés dans la rue sont entrecoupées d'interventions d'intellectuels, à savoir, son ami le romancier Alberto Moravia, mais aussi le psychologue Musatti, ou encore Ungaretti.

Les thématiques exploitées restent similaires à la plupart de celles aperçues dans ses films : l'opposition entre la bourgeoisie et les classes sociales les plus défavorisées, le sacré, mais surtout, les personnalités qu'il aimait à mettre en valeur dans ses films.

## IV. REPERAGES EN PALESTINE (1965)

Avec *Repérages en Palestine*, Pasolini inaugure le film "carnet de notes" : il documente ses recherches, et monte ensuite ces prises de vue avec son propre commentaire, comme un journal filmé. *Repérages en Palestine* est la sélection de prises de vue effectuées par le réalisateur, lorsqu'il se rend en Israël et en Jordanie afin de préparer le tournage de *l'Evangile selon Saint Matthieu*, en 1963 : en effet, il aimerait tourner son *Evangile* dans les terres décrites par les évangélistes, et veut se rendre compte des possibilités de tournage sur place.

Il retire de ce voyage la certitude qu'il ne peut pas tourner son film en ces lieux (la Palestine est trop construite, trop peuplée, pour pouvoir encore illustrer les lieux décrits par les évangélistes) ; mais aussi un certain sentiment du mystique, de l'adoration divine. C'est pour rendre ce sentiment qu'il décide finalement de monter ses notes, un an après la sortie en salles de *l'Evangile* (qu'il a finalement tourné en Italie du Sud), et de leur donner un statut de film à part entière.

## V. CARNETS DE NOTES POUR UNE ORESTIE AFRICAINE (1970)

Pasolini a toujours été fasciné par le Tiers Monde : il comprend ce terme au sens littéral de troisième monde ; le Tiers Monde étant les laissés pour compte de l'industrialisation, ce terme inclut les habitants des pays en développement, particulièrement ceux qu'il a l'occasion de visiter (Inde, Kenya, etc.), aussi bien que les prolétaires italiens, exploités par l'industrialisation. C'est pourquoi Pasolini caresse l'idée de filmer un *Poème sur le Tiers Monde*.

En décembre 1968, en plein tournage de *Porcherie*, il profite d'une pause de la

production pour se rendre en Tanzanie et au Kenya (un pays important dans l'histoire familiale du cinéaste, puisque c'est là que son père a été emprisonné durant la seconde guerre mondiale).

A l'époque, le continent africain est déjà le lieu de terribles affrontements et de guerres. L'idée artistique de Pasolini est de transposer *Oreste*, la tragédie grecque d'Eschyle, dans un contexte africain contemporain : il veut superposer la tragédie antique classique avec les événements contemporains, afin de mettre en valeur l'horreur de la guerre.

Pour citer Piero Spila, dans *Pier Paolo Pasolini* (éditions Gremese): "*Pasolini songe à l'Orestie depuis qu'il a écrit, en 1959, une adaptation pour le théâtre, destinée à Vittorio Gassman qui voulait monter cette œuvre. Ce qui frappe surtout Pasolini dans cette pièce, c'est la modernité du thème que l'on entrevoit dans la structure des personnages, dans cette société primitive sur le point de se transformer en une forme de système social plus évoluée, dans cette époque transitoire qui, au niveau individuel, génère le doute et l'angoisse*" (p. 88)

Finalement, le projet de l'adaptation d'*Oreste* n'aboutira pas, et Pasolini se contentera de monter les images pour faire état du projet. Il monte donc des images qu'il a tournées lui-même (et dans lequel on le voit considérer certains personnages croisés dans la rue pour tenir tel ou tel rôle), avec des images d'archives représentant la guerre (ce qui n'est pas sans rappeler son travail sur *la Rabbia*), des images d'une jam session de musique noire, et des entretiens avec des étudiants (ce qui évoque, cette fois, le film-enquête *Enquête sur la sexualité*, dans la mesure où il se filme en train de poser des questions).

Quant au projet de superposer une forme de tragédie avec l'histoire contemporaine, afin de révéler l'horreur d'une situation proche du spectateur, il se réalisera à la fin de la vie de Pasolini, sous une forme inattendue : il s'agira de *Salò ou les Cent Vingt Journées de Sodome*, une adaptation du roman du marquis de Sade.

## VI. LES MURS DE SANAA (1971)

Lors du tournage des *Mille et Une Nuits*, Pasolini découvre le Yémen du Nord : il est frappé à la fois par la beauté du pays, et par l'aura sacrée qu'il y ressent.

Ainsi, il écrit dans ses notes : *"Sur tout le territoire du Yémen, il n'y a pas un seul palmier, mais on se sent plongé dans un univers profondément fantastique. Cela tient à l'admirable architecture verticales des maisons, hautes et pauvres, serrées les unes contre les autres, dans les ruelles étroites. Le Yémen est le plus beau pays du monde. Sanaa, la capitale, est une Venise sauvage, perdue dans la poussière du désert, sans Saint-Marc ni la Giudecca : une ville-forme, une ville dont la beauté ne réside pas dans des monuments fragiles, mais dans son dessin incomparable. Une des rares cités dont un urbaniste devrait conserver l'apparence extérieure intacte, en ne refaisant pour bien faire que les intérieurs."*

Face à une telle cité, Pasolini apporte donc un témoignage documentaire de la beauté architecturale, mise en danger par les changements que l'homme apporte sans cesse à son environnement.

Sous ce prétexte, le cinéaste revisite certaines de ses thématiques favorites : l'importance du sacré et son lien avec le passé ; ainsi que la mise en danger de la beauté sacrée par les formes industrielles contemporaines.

## VII. CONCLUSION

Si Pasolini est passé à la postérité en tant que cinéaste de fiction plutôt qu'en tant que documentariste, ses documentaires restent des sources passionnantes pour quiconque

souhaiterait mieux connaître son œuvre ; d'autant qu'il a exploré différents aspects du documentaire au cours de sa carrière.

