

CAHIERS DU CINEMA HORS SERIE 9
PASOLINI CINEASTE
(1981, éd. De l'Etoile) 100 pages

1. PAROLES ET ECRITS DE PIER PAOLO PASOLINI:

pp.17-20 Pier Paolo PASOLINI, "La Veille", in Accatone, di Pier Paolo Pasolini (éd. F.M., Rome, 1961):

[...] je dois dire que bien des années plus tard, les films de Charlot, de Dreyer, d'Eisenstein ont eu, en réalité, beaucoup plus influence sur mon goût sur mon style que l'apprentissage littéraire contemporain ; après, bien entendu, les lectures épiques de l'adolescence, Shakespeare et Dostoïevsky.[...]
(trad. Annick Bouleau et Stefano Bevacqua)

p.23 Pier Paolo PASOLINI, "Mon goût cinématographique" in Mamma Roma, di Pier Paolo Pasolini (éd. Rizzoli, Milan, 1962):

Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais pictural. Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto - les peintres que j'aime le plus, avec certains maniéristes (comme, par exemple, Pontormo). Je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures, en dehors de ma passion fondamentale pour cette peinture du Trecento, qui place l'homme au centre de toute perspective. Quand mes images donc, sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si l'objectif se déplaçait devant un tableau: je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour cela que je l'attaque toujours de front. Et les figures se déplacent sur cette toile de fond de façon toujours symétrique, à chaque fois que c'est possible : gros plan contre gros plan, panoramique-aller contre panoramique-retour, rythmes réguliers (ternaires, si possible) des plans, etc. Il n'y a presque jamais de montages gros plans / plans généraux.[...]

Je ne peux pas être impressionniste. Ce que j'aime c'est le fond, pas le paysage. On en peut pas concevoir un rétable avec des figures en mouvement. Je déteste le fait que les figures se déplacent. Et donc aucun de mes cadrages ne peut commencer par le "champ", c'est-à-dire le paysage vide. Le personnage, même tout petit, sera toujours là. [...]
(trad. Stefano Bevacqua)

pp.25-26 Pier Paolo PASOLINI, "Totò" in Totò, l'uomo et la maschera de G. Fofi et F. Faldini (éd. Feltrinelli, 1977):

[...] Personnellement, j'utilise des acteurs professionnels et des non professionnels. Dans la pratique, j'ai le même comportement vis-à-vis des uns et des autres: je les prends comme ils sont, sans égards pour leur habileté. Un non-professionnel, je le prends pour ce qu'il est. [...] Naturellement, dans cette opération le professionnel apporte sa conscience et sans doute également une certaine forme d'opposition à n'être utilisé que pour ce fragment de réalité qui est en lui. Bien souvent, il ne l'accepte pas, résiste, etc... Mais, dans sa substance, la résultante expressive, à la fin ne tient pas compte de ce que l'acteur professionnel, par son métier, apporte, mais seulement de ce que cet acteur est, y compris en tant qu'acteur. Quand je dis que je prends la personne pour ce qu'elle est, je veux dire, avant tout, en tant qu'être humain. [...]
(trad. François Géré)

pp.35-42 Pier Paolo PASOLINI, entretien avec Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli, au Festival du Nuovo Cinema de Pesaro, juin 1965 (in Cahiers du cinéma n°169, août 1965):

[...] Lorsque je parle une langue de la poésie est une langue de la prose, je ne fais entre les deux aucune distinction de valeur ou de contenu : ce n'est qu'une division linguistique. À l'intérieur d'un système linguistique, il existe une langue typique de la poésie est une langue typique de la prose. Ainsi, pour ce qui est de la littérature, de certaines techniques (comme la rime), de certaines tournures grammaticales qui se sont maintenues longtemps dans la langue de la poésie alors qu'elles étaient tombées en désuétude dans la langue de la prose. Il est clair que la langue de la poésie, ainsi défini de façon strictement

technique, est très malléable, riche de toutes sortes de possibilités.[...] la langue de la poésie est celle où l'on sent la caméra, de même que dans la poésie proprement dite on sent immédiatement les éléments grammaticaux en fonction poétique ; alors que dans la langue de la prose on ne sent pas la caméra, c'est-à-dire qu'en effet on ne sent pas l'effort stylistique comme exprimé, que la présence de l'auteur n'y est pas apparente.[...]

Dans l'absurde tout au moins, on peut imaginer la possibilité d'employer un système de signes visuels et non parlés pour communiquer. Ainsi la première opération du cinéaste serait d'inventer, ou plutôt de tirer de la réalité un vocabulaire hypothétique de ce que j'appelle les images-signes (imsegne) : un vocabulaire possible pour des gens qui communiqueraient par images. La deuxième opération du cinéaste est alors d'inventer ses images, sa langue, sa "parole" : sa langue poétique...[...]

Dans la technique même du cinéma, dans le fait brut de filmer lui-même, il reste ce sédiment - éliminable, comme dans le mot, où nous y sommes habituées depuis des siècles et:ou où il nous échappe - que j'appellerai limite du contraire : dans l'image comme dans le mot il y a la même limite : la limite du concret sensible (concreto sensibile) ; mais dans le mot il y a même temps que ce concret sensible, une signification symbolique ou abstraite [...]

Alors l'auteur a besoin d'emprunter le prétexte de ce que j'appelle le discours libre indirect soggettiva libera inderetta), c'est-à-dire qu'il fait de l'état d'âme et des dominantes psychologiques de son personnage dans le film le prétexte de son angle de vision du monde. Mais il y a aussi des films faits directement à la première personne, où le discours libre indirect n'existe pas, où l'auteur ne voit pas le monde à travers ses personnages mais raconte à la première personne. Par exemple, l'histoire de sa propre enfance : auquel cas les déformations stylistiques ne sont pas en fonction du mode de discours indirect, mais sont celles par exemple de la mémoire. Là, le second film, le film "non fait", est au contraire fait. [...]

A la limite, peut-être, le discours libre indirect entraînerait la destruction du spectacle, mais ce ne serait pas dû au fait de parler de soi. Parce que, très souvent, nous-mêmes sommes d'une certaine façon objets de spectacle. Par exemple, si certains souvenirs d'enfance sont racontés comme de vrais romans naturalistes, il en est un autre genre, où le procédé de style n'est plus de faire de soi l'objet de son oeuvre, mais de voir le monde entier à travers soi, c'est-à-dire d'en arriver à une intériorisation complète du monde : en ce sens, il se peut bien que le spectacle disparaisse. C'est la raison pour laquelle on a jamais eu de monologue intérieur, discours libre, individuel et total au cinéma jusqu'ici. [...]

Il est inévitable que dans le "cinéma de poésie", le récit tende à disparaître (il faut peut-être alors faire l'identification récit-spectacle). Il est clair que dans le cinéma de poésie, l'auteur tend à écrire des poésies, des poésies cinématographiques et non plus des récits cinématographiques. Il y a alors valorisation de la poésie, jusqu'ici poésie de la forme et du style. Le "cinéma de poésie" a pour fin dernière d'écrire des récits où le protagoniste est le style, plus que les choses ou les faits. [...]

L'Évangile me posait le problème suivant : je ne pouvais pas le raconter comme un récit classique, parce que je ne suis pas croyant, mais athée. D'autre part, je voulais cependant filmer "L'Évangile selon Saint Matthieu", c'est-à-dire raconter l'histoire du Christ fils de Dieu. Il me fallait donc raconter un récit auquel je ne croyais pas. Ce ne pouvait donc être moi qui le racontais. C'est ainsi que, sans le vouloir précisément, j'ai été amené à renverser toute ma technique cinématographique et qu'est né ce magma stylistique qui est propre "cinéma de poésie". Parce que, pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours libre indirect : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant. Et c'est l'utilisation de ce discours libre indirect qui est cause de la contamination stylistique, du magma en question. [...]

La construction d'un film est évidemment aussi déterminée par les techniques du langage de poésie. Tous les canons du récit sont contrariés. Pour la plupart, les films du cinéma de poésie ne sont pas faits selon les règles et conventions ordinaires de scénario, ils n'obéissent pas aux rythmes narratifs habituels. La disproportion au contraire est de règle : les détails sont énormément dilatés, les points considérés classiquement comme important très rapidement contés. Si

bien qu'il n'y a pas d'acmé narrative, pas de catharsis, pas de fermeture du récit. À travers la technique du discours libre indirect, le film est entièrement reconstruit de l'intérieur. [...]

(à propos de Uccellacci e uccellini:) Je me servirai de l'objectif 32 et c'est tout : les premiers plans, tout en 32, avec la caméra le plus souvent immobile, de rares travellings. Mais rien de plus, parce que c'est moi qui raconte à la première personne, et que je fais bouger mes personnages comme des marionnettes : cela a une signification très précise... brechtienement précise. [...]

(trad. Marianne di Vettimo)

pp.43-53 Jean-Louis FIESCHI, émission télévisée "Cinéastes de notre temps: Pasolini l'enragé", 1966, prod. Jeanine Bazin et André S. Labarthe (INA):

[...] Le cinéma c'est la reproduction de le langage naturel de la réalité. C'est la langue écrite de la langue naturelle de l'action humaine. [...]

Alors, si le cinéma est simplement la langue écrite de la langue de la réalité, quand on fait la sémiologie du langage cinématographique il faut qu'on fasse en même temps la sémiologie de la réalité.[...]

J'ai tourné avec beaucoup de simplicité.

Des gros plans, très peu de mouvements de caméra : mais ça, un peu pour pouvoir le faire, parce que je ne connaissais rien de la technique. Je ne connaissais pas le mot panoramique. Je ne savais pas qu'il existait des objectifs divers. La raison de la simplification, ce n'est pas la lutte avec la technique. C'est une raison plus profonde. Et c'est ma façon de voir la réalité comme une apparition sacrale. Et la sacralité c'est très simple. [...]

(à propos d'Accattone) Dans mon film il y a, en troisième lieu, la prédominance des gros plans, du gros plan frontal, pas en fonction de vivacité expressive mais en fonction je dirais de sacralité. [...]

Je ne parviens pas - même si je le voulais, je dirais physiquement, à faire de discrimination entre un individu et un autre. Si je me trouve en face du chef de la police ou en face d'un ouvrier ou d'un balayeur, pour moi c'est la même chose, d'un point de vue psychologique. Cela, à cause d'une sorte de timidité infantile. Parfois, j'ai même du mal à tutoyer un chien. Non seulement en face d'un être humain et même d'un animal, c'est cette sorte de timidité : elle vient du grand prestige que j'attribue à la personne devant moi. Toutes les personnes qui sont en face de moi sont presque toujours pour moi des pères et des mères. [...]

Donc pour moi, mon intérêt pour le sous-prolétariat, c'est-à-dire pour une humanité pré-industrielle, encore archaïque, rurale, religieuse, n'est pas une simple curiosité d'écrivain, de poète, ou de touriste, mais une nécessité historique de l'Italie elle-même.[...]

je cherche aussi la tension. J'ai dit plusieurs fois ici que j'ai une vision religieuse du monde et quand je dis une vision religieuse des choses et des personnages, je veux dire que mon rapport avec la réalité a toujours cette tension. [...]

(transcription et traduction Jean-André Fieschi)

pp.93-94 Luciano de GIUSTI, "Le cinéma de la réalité" citant Pasolini :

[...] On a dit que j'ai trois idoles : le Christ, Marx et Freud. Ce sont seulement des formules. En fait, ma seule idole est la Réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste en même temps qu'écrivain, c'est parce que, plutôt que d'exprimer cette réalité par l'intermédiaire de ses symboles que sont les mots, j'ai préféré le cinéma comme moyen d'expression : exprimer la Réalité par l'intermédiaire de la réalité ! [...]

Je découvre une Réalité qui n'a rien à voir avec le réalisme. C'est justement parce que cette réalité est ma seule grande préoccupation que je suis toujours plus attiré par le cinéma : il capture la réalité au-delà de la volonté de l'auteur et des acteurs eux-mêmes; Le cinéma, qu'on le veuille ou non, c'est la vie. [...]

2. ANALYSES, POSITIONS:

pp.7-10 Alain BERGALA, "Pasolini, pour un cinéma deux fois impur":

Le cinéma de Pasolini, qui va de 1961 (Accattone) à 1975 (Salò), apparaît de

plus en plus comme l'énigme du cinéma moderne, son contemporain. Mais cette énigme n'a rien pour décourager; elle est devenue tout à fait stimulante en ce début des années 80 où quelques cinéastes commencent à sortir de cette modernité post-classique, de ce «cinéma du cinéma» des années 60, par la voix d'un cinéma plus archaïque, moins marqué par la loi du cinéma classique (américain), affrontant avec une violence frontale primitive la question de la représentation. Voie que Pasolini, par son fétichisme de ce qu'il appelait la Réalité (au moment où les cinéastes de la modernité fétichisaient le cinéma), dans sa quête de la sacralité (au moment où ces mêmes cinéastes étaient à la recherche d'une vérité qui viendrait du cinéma et de lui seul) a été à peu près seul à frayer pendant ses quinze ans d'activité de cinéaste. [...]

Nul doute que la question décisive qui s'est posée aux cinéastes de la modernité, au cours des années 60-75, a été celle du rapport du cinéma à la vérité, et que cette question fait apparaître le clivage le plus net entre Pasolini et les cinéastes qui ont incarné aux Cahiers cette modernité : Bresson, Godard, Straub. A l'opposé de ces cinéastes, pour qui il ne saurait y avoir d'autre critère et d'autre instrument de la vérité que le cinéma - ce qui se traduit par la morale du cinéma la plus farouche alliée à la tentation d'une certaine terreur dans l'acte cinématographique -, Pasolini n'a jamais pensé ni pratiqué le cinéma comme forceps et critérium de la vérité. Pour lui, la seule vérité, qui se confond avec le caractère sacré, irréductible, des choses (des corps, des visages) qu'il élit une à une pour son film, ne peut se trouver que devant la caméra conçue comme un instrument d'enregistrement posé devant des morceaux du monde déjà « isolés » avant leur cadrage, ce monde que Pasolini voudrait rendre « à son innocence de poème ». [...]

« Mon amour fétichiste pour les « choses du monde » m'empêche de les voir naturelles. Il les consacre ou les déconsacre une une : il ne les lie pas dans leur fluidité exacte, il ne tolère pas cette fluidité. Il les isole et les idolâtre avec plus ou moins d'intensité ».

Le cinéma de Pasolini n'est donc pas un cinéma de la révélation, au sens rossellinien ou bazinien, mais un cinéma condamné à buter sur la sacralité du gros plan, du visage, du détail dilaté. [...]

pp.57-62 Jean-Claude BIETTE, "Dix ans, près et loin de Pasolini" (enregistré en février 1981 par Serge Daney et Alain Bergala):

[...] C'est quelqu'un qui n'a jamais considéré les acteurs comme étant des intermédiaires pour obtenir une représentation. Dans la mesure où, pour lui, ce qu'il filmait c'était la réalité (ce qu'il a longuement expliqué dans ses textes sur le cinéma), à partir de cette foi cinématographique, les gens qui sont filmés par lui ce sont les gens de la réalité ; donc il est vis-à-vis d'eux comme dans la vie, en dehors d'un tournage. Il ne fait pas de différence. Il s'agissait pas évidemment pas de naturalisme. [...]

Je pense que la grande force du cinéma de pasolinien vient avant tout de son génie du casting. De tous les cinéastes, il n'y a que Griffith, Stroheim et Dreyer pour avoir un sens du casting aussi fort. C'est-à-dire faire exister déjà quelqu'un dès qu'on le voit, avant même de lui faire faire des gestes ou de le mettre dans une situation ou de le mettre à l'intérieur d'une scène, la capacité d'exprimer par un visage, par un regard... [...]

Quand il arrivait sur le lieu du tournage, la scène n'était pas découpée, tout était dans sa tête, il avait le scénario à proximité et il se référait tout le temps aux indications des actions qu'il voulait filmer, mais la manière dont ça allait être filmé n'était pas écrite sur le scénario, autant que je me souviens. Il tournait la scène avec plusieurs focales, mais le plus souvent du même axe, avec des grosseurs différentes, et il choisissait au montage, en fonction de l'impression visuelle, en fonction de l'expression dégagée à tel moment par l'acteur, en fonction aussi de ce qu'il apercevait comme direction stylistique d'ensemble du film. Il faisait assez peu de prises. [...]

Son idée, c'était de créer un personnage en prenant le corps de quelqu'un et la voix de quelqu'un d'autre. C'est un principe que je trouve assez peu défendable en tant que principe, mais la chose étonnante c'est que lui il y parvenait parfaitement : le doublage de ses films est parfaitement réussi (Visconti et Fellini devinrent à leur tour plus exigeants) et les personnages existent au moins autant avec les voix qu'il a choisies qu'avec les corps et les visages. Il disait que le son direct c'était du fétichisme et que même si on captait un son

réel, ce son réel était transformé par la technique et devenait autre chose. Je crois qu'il se basait sur des films au son imparfait. [...]
Le doublage était pour lui un très long travail : il passait autant de temps à chercher les voix des gens qu'à chercher les gens qui joueraient.[...]
Son cinéma est une sorte de point de jonction entre la peinture et la poésie, le cinéma n'est qu'une technique qui permet cette jonction, mais tout ce qu'il y a dans ses films excède le cinéma, ça déborde et ça devient des films; Il produit un point de jonction entre des choses visées par la peinture italienne une certaine époque et d'autres choses visées par la poésie. [...]

pp.65-66 Sergio CITTI, "Tout est style":

[...] Il improvisait toujours avec la caméra. Le scénario n'avait pas beaucoup d'importance et on le détruisait lorsqu'on tournait. Il découvrait la vérité au fur et à mesure qu'il réalise le film est seule l'idée de départ était indestructible. Quand il montait le film, il n'admettait ni conseils ni jugements : c'était là qu'il reconstruisait à partir de l'improvisation, tout seul. Il était alors tout à fait égoïste. [...]
J'ai un souvenir qui explique bien tout ça. La première scène d'Ostia que j'ai tournée était celle de la prison, avec Terzieff et Franco mon frère; C'était très compliqué, une scène pleine de virtuosité. À la projection des rushes, je m'attendais à des éloges de la part de Pier Paolo, et voilà ce qu'il m'a dit : « Mais qu'est-ce que tu fous? Ces choses-là, laisse-les faire à Bertolucci ». C'est là que j'ai compris ce qu'est le cinéma. Pier Paolo me connaissait bien et il m'a appris que ce n'était pas la ma façon de raconter. Parce qu'un metteur en scène doit raconter selon sa personnalité, selon sa vie et selon sa voix. J'avais essayé de faire une sorte de plan -séquence, je bougeais la caméra en avant et en arrière, comme un fou.[...]
(trad. Stefano Bevacqua et Alain Bergala
pp.73-75 Paolo et Vittorio TAVIANI, "Paysages":
[...] Chez le Pasolini que nous aimons le plus - peut-être parce qu'il est le plus éloigné de nous - la réalité n'est pas vraiment une immersion dans la dimension physique et transparente du réel, mais un rêve "idéologisé": un rêve de fraîcheur et de vitalité perdues, une promesse de nouveaux mythes.[...]
(trad. Michèle Poupin et Alain Bergala)

pp.81-82 Glauber ROCHA, "Le Christ-Oedipe":

[...] la sauvagerie, la barbarie, l'anarchie pasoliniennes étaient maîtrisées par la discipline marxiste, par le mysticisme catholique et étaient donc une barbarie maquillée. Ce qui me choque, dans son cinéma, c'est l'absence de puissance, ce n'est jamais convaincant, ces personnages sont faibles et je pense que c'est pour ça qu'il ne synchronise pas les dialogues. J'ai toujours remarqué que dans le doublage des films de Pasolini, il y avait toujours un léger décalage entre les mouvements des lèvres des acteurs et les paroles. Une fois, nous mangions ensemble au restaurant, à Rome, il m'a dit que la langue italienne n'existait pas, que c'est pour ça que le théâtre n'existait pas dans la littérature italienne et qu'il avait tourné Oedipe en dialecte sicilien. [...]
Cette fusion Christ-Oedipe le porte au désespoir, à la dérision, au malheur permanent. Donc il parle toujours de sexe mais on ne bande pas devant ses films, les personnages sont froids, théoriques, la violence est programmée, le sexe toujours doublé par le cerveau (c'est pour ça que ces films sont toujours doublés) et il va vers la tragédie, le sacrifice, l'autopunition oedipienne et chrétienne. [...]
(transcription Alain Bergala)

pp.85-87 Yann LARDEAU, "Le mur des métamorphoses":

Si chaque film de Pasolini fait énigme, c'est vraisemblablement pour cette raison : l'exigence de tout montrer, que rien ne soit caché, dans sa réalité matérielle aussi bien que dans sa transposition fantastique. Le refus d'un hors-champ dramaturgique et la cohabitation, nouvelle dans le plan cinématographique, d'un réalisme de la description et d'une mystique de la figuration (sans doute déterminants de l'hétérogénéité de l'originalité du style de Pasolini) apparaissent en même temps le pur effet d'une vitesse d'écriture soucieuse de ne pas fixer des images stables du monde. Du sketch Rogopag, La Ricotta, tourné en accéléré, jusque dans la lenteur cérémonielle de Salò, l'oeuvre

cinématographique affirme d'abord cet évident trait de style: un érapidité d'action liée à une rapidité de filmage.

Double vitesse donc : en premier lieu, des actes, des gestes, qui s'enchaînent les uns aux autres du seul fait de leur exécution. Il y a là une littéralité de l'image, une transparence des contenus ou se résout immédiatement toute situation, sans recourir à un dénouement ultérieur : la rencontre d'un homme et d'une femme aboutit inévitablement à leur union sexuelle. C'est d'ailleurs la source du ton léger, voire badin, l'humour de Pasolini. L'absence d'une signification cachée, en privilégiant l'exposition, introduit la question de la continuité fictionnelle, de la narration, et celle des modalités d'un "cinéma de poésie" construit sur le refus de tout naturalisme.

Vitesse de filmage en deuxième lieu. Le cinéma de Pasolini n'est fait que de ruptures : faux raccords, changements de lieu, de protagonistes, de situation, de compte, allers et retours constants d'une histoire à l'autre (les Mille et une nuits). La continuité narrative est d'emblée refusée. La vraisemblance d'une fiction, sous le prétexte de respecter la perception naturelle, appauvrit appauvrit l'expression cinématographique aux fins de la transmission intelligible d'un message ou d'un récit. [...]

Pasolini, on le sait, préférait la post-synchronisation au son direct. C'est que le son n'a pas pour fin véritable de redonner aux images une continuité de sens qui, par ailleurs, leur ferait défaut. Rumeurs inaudibles des souverains espagnols de la Sicile du XVe siècle, bourdonnement de bombardier dans le ciel invisible de Salò, il est une information supplémentaire de l'image selon le même fonctionnement analogique de traces mnésiques d'un rêve. [...]

p.39 Jean-Louis COMOLLI, entretien avec Pier Paolo Pasolini et Bernardo Bertolucci, au Festival du Nuovo Cinema de Pesaro, juin 1965 (in Cahiers du cinéma n°169, août 1965):

[...] Vous dites aussi, à propos du cinéma, défini comme "cinéma de poésie", où la présence de la caméra de l'auteur sont non seulement sensibles mais plus essentiels que le prétexte narratif, et constitue le véritable propos, qu'il présente des oeuvres en quelque sorte dédoublées, que dans ou en plus du film il y a un second film se déroulant parallèlement au premier est simultanément... Pour en revenir à vos propres films, il me semble que c'est précisément l'un des traits de Mamma Roma, par exemple, que de comporter ces deux films : un premier, sorte de documentaire sur les drames de l'existence des "petits" dans la banlieue romaine, un second, en filigrane du premier, où se déroule une sorte de parabole christique...[...]

(trad. Marianne di Vettimo)

pp.93-94 Luciano de GIUSTI, "Le cinéma de la réalité" :

[...] La réalité que cherche Pasolini est celle, irrémédiablement perdue, de l'enfance. La réalité des rapports humains authentiques de la civilisation paysanne s'est éteinte sous les attaques de la consommation et du mercantilisme total imposé par la bourgeoisie néo-capitaliste à travers le pouvoir le plus fasciste dont l'histoire ait gardé le souvenir. Les "hommes humains" une fois disparus, l'irréalité triomphe. Tel un obsédé, Pasolini est à la recherche de la réalité perdue, comme un amoureux fou d'amour.[...]

(trad. Alain Bergala et Bernard Mangiante)

Jean-Philippe Boucher, lycée Saint-Paul IV, académie de la Réunion
jean-philippe.boucher@ac-reunion.fr