

Séance 2 - LE CINEMA DE PASOLINI

SOURCES Conférences - Empirisme critique – Hervé Joubert Laurencin

http://www.dailymotion.com/video/xcjetz_pier-paolo-pasolini-empirisme-heret_shortfilms

film d'Alain Bergala Pasolini, *la passion de Rome*

écrits sur le cinéma de Pasolini (éditions cahiers du cinéma)

Emission Hors champ avec Bonello et Joubert Laurencin (mai 2015)

« *La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie* » Pasolini

NOTIONS IMPORTANTES POUR COMPRENDRE LE CINEMA DE PASOLINI

Pasolini est poète, poéticien et cinéaste. Sa théorie n'est pas aussi nette qu'une doctrine universitaire. Pasolini est avant tout poète, il a pratiqué le cinéma comme le théâtre en poète.

1 un cinéma de poésie cette expression ne recouvre pas un concept complètement applicable aux films de Pasolini selon H.Joubert Laurencin. Les films de Pasolini ne sont pas de films de poésie (qu'il juge snobs et élitistes selon le curateur des œuvres complètes- Godard en est pour Pasolini un représentant emblématique, comme Glauber Rocha, Straub, c'est un cinéma formaliste que ne pratique pas Pasolini). Pasolini se range plutôt du côté du cinéma poétique (Mizoguchi par exemple qui est sa référence la plus constante).

Le cinéma entretient un lien étroit avec la poésie dès lors qu'il utilise certains procédés stylistiques
Caméra qu'on sent (**poésie- on doit sentir la présence d'un sujet-auteur**) ou qu'on ne sent pas (prose) :- **être perdu dans un film voilà le cinéma de poésie** selon Jean-Claude Biette. La poésie c'est une puissance d'arrêt (*césure, enjambement*) selon Giorgio Agamben. Le cinéma a cette puissance d'arrêt. **Le cinématographe c'est la parole faite image** pour Eugene Green.

Sa réflexion sur la poésie commence avec l'évangile selon saint Matthieu en 1965 lors d'une conférence au festival de Pesaro. C'est avec ce film que son style change. Mais sa poétique se modifie également à travers sa pratique du cinéma.

*On sent donc la caméra pour de bonnes raisons : l'alternance de différents objectifs, un 25 ou un 300 sur le même visage, l'usage des contrejours continus et faussement accidentels avec leurs éblouissements dans la caméra, les mouvements de caméra à la main, les travellings exaspérés, les montages faussés pour des raisons d'expression, les raccords irritants, les interminables arrêts sur une même image, etc., tout ce code technique est né presque d'une intolérance aux règles, d'un besoin de liberté insolite et provocatrice, d'un goût de l'anarchie, authentique et délicieux »
(Empirismo eretico)*

Selon Pasolini un auteur n'est jamais aussi grand et aussi pur que quand il est « apprenti ». C'est un cinéma qui ne recherche pas la maîtrise ou la démonstration.

Les choix dramaturgiques et esthétiques radicaux de Pasolini naissent après les désillusions qui suivent les soulèvements de 68. Pasolini choisit une forme résolument non conformiste pour montrer son horreur d'une certaine culture de masse. Le cinéma de Pasolini s'inscrit dans un double refus du naturalisme classique et du formalisme.

2 le Discours indirect libre : Deleuze : discours indirect = montage classique convenu

« *La vision indirecte libre* » ; l'auteur voit le monde par les yeux de ses personnages.

« *Au discours direct correspond au cinéma ce que j'ai appelé la « subjective » ; c'est à dire que la caméra se substitue matériellement aux yeux du personnage. »*

« Caméra subjective indirecte libre » selon Pasolini : la narrateur fait semblant de parler pour lui-même – parler à la manière de : (ce qui est très important pour Œdipe) - contamination entre le regard du réalisateur et le regard des personnages : regard en exposant (article de Bazin sur Rossellini). L'écrivain-narrateur/ le cinéaste éprouve avec le discours indirect libre un « besoin mystérieux d'intercommunication avec son personnage ».

3 Langue de la réalité : Le cinéma est pour Pasolini un proto langage inarticulé. Dès lors que « la vie tout entière dans l'ensemble de ses actions est un cinéma naturel et vivant ». Rien n'est plus paratactique, plus mimétique, plus immédiat, plus concret, plus évident qu'un plan. (Pasolini)

Le langage de la réalité : *l'inexprimé existant* – Pasolini : « *mon magister stylistique a toujours été d'exprimer ce qui s'exprime sans langage.* » Matière non linguistiquement formée. – A travers la pratique du cinéma Pasolini élargit la notion d'écriture. Le cinéma permet d'inventer une nouvelle relation avec la réalité. Le cinéma est aussi un langage, Pasolini emprunte à la linguistique et notamment à la théorie de la double articulation de André Martinet : les **cinèmes** remplacent les phonèmes, unités minimales dépourvues de sens (les objets et actes que la réalité offre au cinéaste) les plans remplacent les **monèmes** (unités de sens- lesquels doivent être articulés par le montage de « **moments significatifs** »).

Pasolini pratique le cinéma comme une nouvelle langue. Il le fait en protestation contre une langue dominante.

Le cinéma de Pasolini est souvent muet. Les dialogues y sont plutôt rares. Pour Pasolini le cinéma n'est pas un outil de reproduction mais un langage. Et cette langue est faite de signes spécifiquement cinématographiques.

4 Un cinéma des marges et des limites

- Les marges : d'abord ce sont les *borgate*, les quartiers périphériques de Rome qui fournissent le décor des premiers films « réalistes » de Pasolini (tout en se démarquant très nettement du néo-réalisme). Puis ce sera le tiers monde. Le tiers monde est une alternative à l'Italie qui a perdu le sens du sacré. Rome et l'Italie l'ont déçu, notamment par la disparition d'un certain prolétariat périurbain avec ses codes et son langage.
- Le *ragazzo* : Oedipe est-il un Ragazzo ? (de Accatone au dernier film, on retrouve cette figure majeure du cinéma de Pasolini) : un défavorisé, un individu douteux : beauté, pureté et innocence. En somme des personnages marginaux et des sujets en marge de la morale.
- De même l'intérêt porté par Pasolini aux formes dialectales de la langue, contre la langue italienne normalisée, témoigne d'un attachement aux minorités.
- Son cinéma peut être considéré aussi comme un geste revendicatif singulier dans le cinéma majoritaire et mondialisé. Enfin comme la déclaré Pasolini, ce qu'il recherche ce sont des cas *limite et tragiques de la vie*. En cela il est très différent du cinéma néo-réaliste dont on l'a pourtant souvent rapproché.

5 Un cinéma du sacré et du blasphème - Le cinéma de Pasolini se propose de sacraliser les éléments du monde, de montrer que le réel est sacré. Cette expérience du sacré lui vient de son apprentissage auprès de Roberto Longhi professeur d'art à l'université de Bologne qui lui a appris à regarder les œuvres de la Renaissance. Pasolini y a été profondément marqué par la découverte de Giotto et de Masaccio. *Mamma Roma* lui est d'ailleurs dédié en hommage à la *fulguration figurative* que Pasolini lui doit. Le cinéma de Pasolini est un cinéma du regard. Son utilisation de la musique sacrée sur des images profanes (des visages de prolétaires par exemple) est un exemple de cette sacralisation du réel. L'art de Pasolini se réclame d'une triple allégeance selon les propos mêmes de l'auteur : « *Jésus Christ, Marx et Freud* ». En somme un regard sacré, socio-économique et psychanalytique. D'où une recherche du sujet mythique- selon Didi Huberman **les formes tragiques sont pour lui des opérateurs révolutionnaires** c'est à dire qu'elles sont toujours actuelles.

6- Casting et repérages – Selon Jean Claude Biette, le cinéma de Pasolini s'adosse à deux exigences fortes qui touchent d'abord le choix de l'acteur (le cinéma de Pasolini est un cinéma du visage) et celui des lieux qui font l'objet d'une recherche minutieuse (par exemple Pasolini après un séjour en Israël décide de n'y pas tourner son Evangile malgré tout).

7- violence et vitalité – Un cinéma des corps, des états paroxystiques. Le corps à corps, la rixe sont principaux chez lui.