

Jean DUFLOT, Entretiens avec Pier Paolo Pasolini  
(éd. Pierre Belfond, 1970, 176 pages)

Le gisement mental (pp.11-17):

[...] Je dirai simplement que j'ai éprouvé un grand amour pour ma mère. Sa "présence" physique, sa façon d'être, de parler, sa discrétion et sa douceur subjuguèrent toute mon enfance. J'ai cru longtemps que toute ma vie émotionnelle et érotique était déterminée exclusivement par cette passion excessive, que je tenais même pour une forme monstrueuse de l'amour. Or, je viens de découvrir, tout récemment, que mes relations d'amour avec mon père ont eu aussi leur importance, et que celle-ci est loin d'être négligeable. Il ne s'agit donc pas seulement de rivalités et de haine. [...]

J'ai toujours voué à mon père un amalgame de sentiments contradictoires. Toutes ces années, par exemple, je m'imaginai détester mon père, alors que ce n'était probablement pas le cas. En fait, ce qu'il y avait entre nous, c'était une sorte de conflit permanent où j'ai pu confondre l'hostilité et la haine... En somme, j'ai voué à ma mère un amour véritable, qui l'embrassait tout entière, alors que je n'avais pour mon père qu'un amour partiel, presque exclusivement tourné vers le sexe. [...]

j'ai réalisé que toute cette vie émotionnelle et érotique que je faisais dépendre de ma haine pourrait bien s'expliquer, avant tout, par l'amour pour mon père : un amour qui doit remonter, probablement, à mes deux ou trois ans, sans que je puisse donner d'autres précisions sur cette période. [...]

En réalité, avec le temps, depuis l'enfance, l'image s'est multipliée, et avec le refus s'est diversifiée : elle s'est transformée en pleine trans-historique, ou méta-historique, et elle m'a fait identifier à l'image paternelle tous les symboles de l'autorité et de l'ordre, le fascisme, la bourgeoisie... [...]

Je pris avec beaucoup d'ingénuité le parti d'être incompréhensible et choisis à cet effet le dialecte frioulan. C'était pour moi le comble de l'hermétisme, de l'obscurité, du refus de communication. Or, il s'est produit ce que je n'attendais pas. La fréquentation de ce dialecte me donna le goût de la vie et du réalisme. À travers le frioulan, j'apprenais que les gens simples, à travers leur langage, finissent par exister objectivement, avec tout le mystère de leur caractère de paysan. [...]

Le langage littéraire que l'écrivain emploie pour écrire une poésie ou un roman, ou un essai, constitue un système symbolique, conventionnel : de plus, tout langage écrit ou parlé est défini par un certain nombre de limites historiques, géopolitiques, ou si vous voulez, nationales (régionales)... Le cinéma, au contraire, est un système de signes non symboliques, de signes vivants, de signes -objets... Le langage cinématographique n'exprime donc pas la réalité à travers un certain nombre de symboles linguistiques, mais au moyen de la réalité elle-même. Ce n'est pas un langage national ou régional, mais bien trans-national... [...]

Or, j'ai découvert très rapidement que l'expression cinématographique me permettait, grâce à son analogie du point de vue sémiologique (j'ai toujours rêvé d'une idée chère à un certain nombre de linguistiques, à savoir d'une sémiologie totale de la réalité) avec la réalité elle-même, d'atteindre la vie complètement. De me l'approprier, de la vivre tout en la recréant. Le cinéma me permet de maintenir le contact avec la réalité, un contact physique, charnel je dirais même d'ordre sensuel.

Adieu, Rossellini ! Les débuts (pp.33-41):

[...] N'y voyez pas trop d'égoïsme de ma part, mais je crois que le cinéma d'auteur détermine un style et des méthodes de travail bien précises. Je ne conçois absolument pas la création d'un film comme un travail de groupe où chaque spécialiste apporterait son travail sans se préoccuper du projet personnel. Un film est l'oeuvre d'un auteur. Cet auteur est le seul à décider du scénario et de la mise en scène, de la direction d'acteurs ; et même il doit se charger des repérages, du choix des lieux de tournage, des costumes, si possible de la musique... [...]

L'apocalypse selon Pasolini (pp.47-54):

[...] Je crois que si j'insiste tant sur la nostalgie du sacré, c'est parce que

je reste attaché aux valeurs anciennes. J'ai parfois le sentiment qu'elles sont victimes d'une accélération artificielle, un oubli injustifié, prématuré... [...] Marxistes ou non, nous sommes tous impliqués dans cette fin d'un monde. La société, pas plus qu'Oedipe, n'a pas résolu le mystère de son existence. Je regarde la face d'ombre de la réalité car l'autre n'existe pas encore. Il y a quelques années, je pensais que les valeurs neuves surgiraient de la lutte des classes, que la classe ouvrière accomplirait la révolution, et que cette révolution engendrerait des valeurs claires, la justice, le bonheur, la liberté... Or, j'ai d'abord été ramené à la réalité par les révolution russe et chinoise, puis cubaine. Le cynisme béat, inconditionnel m'était désormais interdit.

...Pasolini ne répond plus... (pp.55-58):

[...] j'éprouve une immense tendresse pour cette institution et la langue italienne comme koinè, pour cette langue italienne au sens le plus large du terme, car c'est dans ce cadre qu'il m'est permis d'innover et c'est à travers ce code institué je fraternise avec les autres ; ce que je retiens de l'institution, c'est le code qui permet la fraternité. [...] le code, et notamment le code linguistique, est la forme extérieure indispensable à la fraternité humaine que je ressens toujours comme une chose que j'ai perdue. [...]

si je parais actuellement rechercher un langage hermétique et précieux, apparemment «aristocratique », c'est parce que je considère la tyrannie des mass-media comme une forme de dictature à quoi je me refuse de faire la moindre concession. [...]

La contestation (pp.59-65):

(à propos du retour au modèle mythique archaïque) [...] la "mythisation" de la nature implique la "mythisation" de la vie telle qu'elle était conçue par l'homme avant l'ère industrielle et technologique, c'est-à-dire à l'époque où notre civilisation s'organisait autour des modes de production agraire ("l'éternel retour" : Mircea Eliade). [...]

Mon idée précise, sur ce point, et que seuls ceux qui croient aux mythes sont réalistes, et vice versa. Le "mythique" n'est que l'autre face du réalisme. [...]

...Et les contestataires (pp.67-71):

[...] Je pense, moi aussi, que toutes les civilisations "agraires" ou paléo-industrielles, sans doute la nôtre beaucoup plus que nous ne le croyons, utilisent la résignation à la mort comme une technique de soumission au pouvoir. Les religions, dans cette perspective ont une fonction répressive, d'essence radicalement réactionnaire, en tant qu'elles renforcent l'habitude du Pouvoir.

Le centaure (pp.79-85):

[...] je tiens à dire que si je suis marxiste, ce marxisme a toujours été extrêmement critique à l'égard des communistes officielles, particulièrement à l'égard du PCI ; j'ai toujours été dans une minorité située en dehors du parti depuis mon premier ouvrage de poésie, les Cendres de Gramsci. [...] (à propos de l'hermétisme) Il y a d'abord la forme qui est très expérimentale et qui a pu dérouter, désorienté, par rapport à la forme des films précédents, au type de récit... Quant au scandale, il vient aussi de ce que je suis de plus en plus scandalisé par l'absence de sens du sacré de mes contemporains.

Éloge de la barbarie, nostalgie du sacré (pp.87-97):

[...] Je défends le sacré parce que c'est la part de l'homme qui résiste le moins à la profanation du pouvoir, qui est la plus menacée par les institutions des Eglises. [...]

(À propos de Mircea Eliade) Il dit exactement la même chose : que la caractéristique des civilisations paysannes, donc des civilisations sacrées, est de ne pas trouver la nature "naturelle". Il me semble qu'en cela je n'ai fait que redécouvrir une chose déjà connue. [...]

Dans la création (!), je me laisse aller et l'utilisation que je fais du mythe et authentique (!), même compte tenu de la transposition autobiographique que j'opère. Par contre, quand je prends du recul avec cette nostalgie poétique, quand j'écris des essais théoriques, quand je critique telle ou telle position

d'un homme politique, je sens que c'est une position qui relève de l'utopie et qu'en ce sens, elle est réactionnaire. [...]

Quoi qu'il en soit, ce sentiment du sacré était au coeur de la vie humaine. La civilisation bourgeoise l'a perdu. Par quoi a-t-elle remplacé ce sentiment du sacré après la perte ? Par l'idéologie matérialiste du bien-être du pouvoir. [...]

Le mot barbarie - je l'avoue - est le mot que j'aime le plus au monde. [...]

Tout simplement, dans la logique de mon éthique, parce que la barbarie est l'état qui précède la civilisation, notre civilisation : celle du bon sens, de la prévoyance, du sens de l'avenir. Je comprends que cela puisse paraître irrationnel et même décadent. [...]

Mais la barbarie primitive à quelque chose de pur, de bon ; la férocité n'y apparaît qu'en de rares cas exceptionnels. En tout cas, plus l'est primitive et moins elle est "intéressée", calculée, agressive, terroriste... [...]

(à propos d'Oedipe roi et de Porcherie) Les deux récits sont unis par la "morale" du récit, c'est-à-dire obéir ou mourir. Ils ont en commun, dans Porcile, un lien pratique, logique ; mais également un lien poétique, ou si vous voulez, l'idée formelle qui a inspiré le film : à savoir alterner un épisode muet et méta-historique et un épisode parlé et historique.

Conscience du langage, le style (pp.98-106):

[...] j'appelle les images cinématographiques « im-signes », calquant ce terme sur la formule sémiologique "linsignes" par quoi l'on désigne les signes linguistiques, écrits et oraux. Donc il s'agit d'une simple composition terminologique. Pour résumer sommairement ce que j'induis de ces signes visuels je dirai simplement ceci : alors que tous les autres langages s'expriment à travers des systèmes de signes "symboliques", les signes du cinématographe ne le sont pas ; ils sont "iconographiques" (ou iconiques), ce sont des signes de "vie", si j'ose dire ; autrement dit, tandis que tous les autres modes de communication expriment la réalité à travers des "symboles", le cinéma lui, exprime la réalité à travers la réalité. [...]

Donc, au niveau grammatical, chaque signe est l'objet réel, signe de lui-même. Au niveau esthétique, chacun a son style. À ce niveau-là, en tant qu'auteur, possesseur d'un style personnel, d'un système linguistique privé, je vous introduis dans un univers donné, selon des modalités projectives données. Seul le système "stylistique" (paranoïde) varie. [...]

Quand je fais un film, je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fût en imminence d'explosion. [...]

Énigmes, grande énigmes... Petites énigmes (pp.107-114):

[...] Le premier épisode présente un petit enfant d'aujourd'hui, entre son père et sa mère, cristallisant ce que l'on appelle communément « le complexe d'Oedipe ». Il fait, à son âge, où rien n'est encore conscient, la première expérience de la jalousie. Et son père, pour le punir, le pend par les pieds - accomplissant à travers le « symbole » du sexe (les pieds) une sorte de castration. Après quoi, dans la seconde partie, commence la projection de ce fait psychanalytique dans le « mythe ». Oedipe roi se présente donc, dans cette seconde partie, comme un énorme songe du mythe qui se termine au réveil, par le retour à la réalité. [...]

(à propos du troisième volet) C'est le moment de la sublimation, comme l'appelle Freud. La variante du mythe et qu'Oedipe se retrouve au même point que Tirésias : il s'est sublimé comme le fait le poète, le prophète, l'homme exceptionnel, en quelque sorte. En devenant aveugle, à travers l'autopunition, donc à travers une certaine forme de purification, il accède au domaine de l'héroïsme, ou de la poésie. [...]

J'ai tourné le prologue en Lombardie, pour évoquer mon enfance dans le Frioul, mon père était officier, et le dénouement, ou plutôt le retour d'Oedipe poète, à Bologne, où j'ai commencé à écrire des poésies ; c'est la ville où naturellement je me suis trouvé intégré dans la société bourgeoise ; je croyais alors être un poète de ce monde, comme si ce monde eût été absolu, unique, comme si les divisions de classe n'eussent jamais existé. Je croyais dans l'absolu du monde bourgeois. Avec le désenchantement, Oedipe quitte donc le monde de la bourgeoisie et s'enfonce de plus en plus dans le monde populaire, des travailleurs. Il s'en va chanter, non plus pour la bourgeoisie, mais pour la

classe des exploités. D'où selon cheminement vers les fabriques. Où l'attend un autre désenchantement, sans doute... [...]

(à propos de l'exclusion) La plupart de mes ennuis, la plus grande partie de la haine qui m'est vouée viennent de ce que je suis différent. Je la sens, cette haine, elle est « raciale ». C'est le racisme que l'on exerce contre toutes les minorités du monde. [...]

Questions de méthode (pp.115-125):

[...] En fait, la fonction de la musique dans mes films est double : l'une est d'ordre esthétique et quelquefois arbitraire, purement "esthétisante" ; l'autre est didactique et "fonctionnelle". [...]

Pour ma part je recherche souvent ces mélanges de styles, qui contribuent à rompre la convention du soulignement musical, dans la plupart des films réalistes commerciaux. Dans Oedipe roi, j'ai introduit des airs du folklore roumain : airs ambigus où l'on retrouve les influences slaves, arabes, grecques... et qui ont la fonction de transcender l'histoire, de gêner la localisation historique. Dans ce cas-là, la musique se fait intemporelle et augmente le mystère indéfinissable du mythe. [...]

Le doublage, en déformant la voix, en altérant les correspondances qui relie le timbre, les intonations, les inflexions d'une voix à un visage, à un type de comportement, confère un nouveau mystère au film. [...] j'aime élaborer une voix, la combiner à tous les autres éléments d'une physionomie, d'un comportement. Amalgamer... C'est toujours mon penchant pour le pastiche, sans doute ! Et... le refus du naturel. [...]

Je préfère travailler avec des acteurs choisis dans la vie, au hasard, je veux dire choisis pour ce qu'ils me semblent exprimer à leur insu ; avec des non professionnels. L'acteur professionnel a trop l'obsession du naturel et de la fioriture. Or je hais le naturel (que l'acteur exagère d'ailleurs la plupart du temps par peur de manquer les nuances), je déteste, en art, tout ce qui se rapproche du naturalisme. [...] Le néo-réalisme, pour imiter la vie, se sert de plans longs, de séquences cherchant à reproduire le rythme de la vie quotidienne, réelle... Pour ma part, je m'efforce de tout reconstruire, de ne pas reproduire naturellement ce qui se passe dans la vie. J'use du champ-contrechamp pour éviter précisément le récit long. Il est bien évident dans ce cas que le jeu d'un acteur s'en trouve mutilé, ou plutôt morcelé, et qu'il ne peut plus guère prétendre à ses effets habituels. En outre, j'attache une telle importance au montage qu'il ne reste plus grand-chose de leur jeu personnel. [...]

Comprenez bien ce que j'entends par linéarité : il s'agit de l'ordre dans lequel les choses se représentent à nous naturellement. Par exemple, nous avons d'elles une série continue de cadrages que l'on ne peut pas faire permuter, compte tenu de l'impossibilité de faire permuter les objets mêmes de la réalité. Par contre, au cinéma, il nous est possible, à travers l'opération du montage, de faire permuter des syntagmes (des séquences). Le montage ne détruit donc pas la linéarité, n'interrompt pas la continuité, il la réduit à un certain nombre de segments : il a une fonction synthétique. [...]

Langue et paroles. Interview dans Cinéma et film n°1, hiver 66-67 (pp.127-137) : [...]

Si le cinéma n'est donc que la langue écrite de la réalité (qui s'exprime toujours à travers l'action), cela signifie qu'il n'est ni arbitraire, ni symbolique : il représente donc la réalité à travers la réalité, c'est-à-dire concrètement, à travers les objets de la réalité qu'un appareil de prise de vues reproduit, moment par moment (de là, ma définition linguistique des "cinèmes").

À ce stade, il est possible de définir le rapport de ma notion grammaticale du cinéma avec ce qu'est ma philosophie - ou du moins ce que je crois qu'elle est - , mon mode de vie : en définitive, rien d'autre que mon amour pour la réalité, un amour halluciné, infantile et pragmatique. Un amour religieux, d'ailleurs, dans la mesure où il se fonde, en quelque sorte, par analogie, sur une sorte d'immense fétichisme sexuel. Le monde ne m'apparaît que comme un ensemble de pères et de mères vers qui j'éprouve une attirance totale, une attirance faite de respect et de vénération en même temps que j'ai le besoin de violer une telle vénération à travers un certain nombre de désacralisations parfois violentes et scandaleuses. [...]

En traduisant cet amour en termes linguistiques, je suis enclin à affirmer que

le cinéma est une langue qui ne s'éloigne jamais de la réalité (il en est la reproduction), et qu'il est donc un plan-séquence infini (le rapport elle-même qu'entre langue orale et langue écrite). Mais ce plan-séquence est constitué d'une suite ininterrompue de cadrages (long cadrage immobile sur Aprà assis et sur Aprà qui se lève et va à la porte, panoramique équivalent à une suite accélérée de cadrages fixes, etc.). Le monème de cette langue écrite de la réalité est donc ce que l'on appelle l'unité de base. Pourtant, un cadrage n'est en fait qu'une composition d'objets que j'appelle, par analogie avec les phonèmes composant le monème linguistique, « cinèmes ». Ma vision du cinéma comme langue est donc une vision "diffuse" et "continue" : une reproduction de la réalité, ininterrompue et fluide comme la réalité elle-même...[...]

En somme, concevoir le cinéma comme un plan-séquence infini et continu n'a rien de naturaliste. Bien au contraire ! En revanche, le plan-séquence, appliqué concrètement, dans les films, est un procédé naturaliste (en soi : mais il ne l'est pas s'il est corrigé par l'opposition d'autres procédés). Voilà pourquoi j'évite le plan-séquence, parce qu'il est naturaliste, et partant... Naturel. Mon amour fétichiste pour les "choses du monde", m'empêche de les voir naturelles. Il est consacre ou les déconsacre, une à 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. [...]

La différence entre le cinéma et le film, tous les films, consiste justement en ceci : le cinéma a la linéarité d'un plan-séquence infini et continu - analytique - tandis que les films ont une linéarité, potentiellement infinie et continue, synthétique. Il y a des auteurs qui cherchent, par une sorte d'amour débonnaire et naturaliste des choses du monde, à reproduire dans leur film la linéarité analytique, une linéarité qui ait le plus possible la durée de la réalité ; d'autres, au contraire, sont partisans d'un montage qui rende cette linéarité le plus possible synthétique. (J'appartiens, pour ma part, à cette dernière catégorie).[...]

En somme, les cadrages d'un film ne peuvent être substitués, comme les feuilles d'un almanach, car on ne peut pas remplacer les objets de la réalité, représentée par l'enchaînement des cadrages selon l'enchaînement ou ces objets « se représentent » naturellement à nous.

Je ne puis substituer ni supprimer les cadrages : mais il m'est possible de le faire avec les syntagmes (les séquences) : car la "conventionnalité" et, partant, la liberté du cinéma réside dans le montage, dans les cadrages. C'est dans le montage que s'opère la stylisation.

Conclusion : Aujourd'hui, nombres d'auteurs font tout pour qu'"il ne se passe rien", dans le cinéma lui-même ; ce faisant ils s'alignent sur le "nouveau roman" et sur certaines avant-gardes qui parlent d'"anti roman"... ou de « roman sans roman »..., etc. (Personnellement, je n'y crois pas : toute forme d'art et de langage artistique ne fait qu'évoquer la réalité, et dans la réalité il se passe toujours quelque chose, parce que le temps passe, ou du moins semble passer : et c'est la grande illusion de notre vie...) [...]

L'écriture perd donc à nouveau, avec le cinéma, sa nature "signique" et recouvre son "archaïque" nature "figurale" ? Quelle relation existe-t-il entre l'empirisme de l'homme des cavernes, du à certaines nécessités physiques, et l'empirisme de l'homme contemporain, du à des nécessités technico-productives ? Le signe, avec le cinéma - l'im-signé - retrouve-t-il son archaïque puissance de suggestion eidétique, à travers la violence physique de sa reproduction de la réalité ?[...]

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