

J'AVAIS CURIEUSEMENT OUBLIÉ que ma *notion* du réalisme au cinéma, si elle m'est incontestablement venue de Bazin – le *sentiment* du réalisme, je le possédais depuis « mon » premier film –, s'est trouvée sérieusement renforcée par la réflexion « hérétique » de Pasolini quand, dans les années 60 et 70, régnait l'impérialisme de la sémiologie. Avec Pasolini, j'ai alors pensé que vouloir comprendre comment nous comprenons un film n'était pas plus compliqué (ni moins) que de comprendre la réalité.

# Pasolini, le discours indirect libre et le cinéma de poésie

BARTHÉLEMY AMENGUAL

Voici déjà pour entrer en matière quelques postulats pasolinien : « *La réalité est structurée comme une langue... Le cinéma est la langue écrite de la réalité... Ce n'est pas la sémiologie du cinéma qu'il faut faire, c'est la sémiologie de la réalité... Aucun système de signes n'est décodable s'il n'était décodable dans le système de signes de la réalité (code des codes)...* »

Le plus urgent est de dépasser l'opposition, devenue caricaturale, entre cinéma de prose (montage invisible, transparence, l'auteur s'efface derrière son récit), et cinéma de poésie (montage manifeste, appuyé ; l'auteur s'implique et témoigne de sa présence par ses interventions). Opposition, au reste, venue de l'écrivain et scénariste Chklovski (Chklovski voyait dans *La Mère*, de Poudovkine, un film-centaure, addition de prose narrative – transparence – et d'effets poétiques – montage) ; venue aussi de ceux des formalistes russes qui posaient que, dans le cinéma muet, le non-verbal est un autre mode de verbalité.

En fait, pour Pasolini, ce dualisme n'est pas si simpliste. Pasolini rappelle avoir dit lui-même que le *cinéma des origines* avait été un cinéma de poésie : barbare, sans normes, sans lexique ni codes grammaticaux, hétérogènes fantastique – langue primitive uniquement écrite (« la langue écrite de l'action »). C'est aujourd'hui (1972) ce cinéma-là qui revient.

Confrontant littérature et cinéma, Pasolini s'interroge : qu'est-ce qui sépare la première du second ? – selon lui, une différence de *langues*. Parlée ou écrite, la langue est propriété collective, un patrimoine ; elle connaît différents niveaux : dialectes, jargons, argots, patois, langages spécialisés. Elle a une histoire, des étymologies. La littérature,

l'écrivain peuvent choisir entre prose et poésie. Le langage littéraire est rationnel, la poésie est irrationnelle. Le « langage » cinématographique, lui, est pris dans le monde, constitué d'images de la réalité ; il est du type irrationnel. Ses « discours » relèvent d'une communication brute, « presque sauvage », fantastique et fantasmatique, hyper subjective. De là sa « profonde qualité onirique », ses « flous » logiques et ses aspects néanmoins concrets,

« tableaux » autonomes et cependant liés comme sont ceux du rêve, de la rêverie et de la mémoire.

Toute image, dit Pasolini, prise à la réalité, nous parle selon notre expérience, notre culture. Elle est une source, plus ou moins riche, de connotations. « *Il n'existe pas d'"objets bruts", ils sont tous suffisamment signifiants à*

*l'état naturel pour devenir des signes symboliques.* » « *Le langage verbal traduit toujours le langage non-verbal de la réalité.* » On voit que, pour Pasolini, si le signe-image pris à la réalité par le cinéma n'a pas de passé ni d'étymologies – le cinéma est trop jeune –, la réalité dont l'image est le signe possède, elle, en revanche, une très longue et riche histoire.

Poursuivant le parallèle littérature-cinéma, Pasolini souligne que l'intervention de l'écrivain est une invention stylistique, tandis que celle du cinéaste est d'abord linguistique (il choisit ses images-signes) et seulement ensuite esthétique. De toute manière, le matériau de l'écrivain est la *langue* quand celui du cinéaste est la *matière* extérieure, physique ou humaine. Il existe une langue institutionnelle,

Orson Welles dans Rogopag, épisode La Ricotta de Pasolini





Ninetto Davoli, Totò, Silvana Mangano dans *Les Sorcières*, épisode *La Terre vue de la Lune* de Pasolini

domaine commun ; il n'y a pas de langue institutionnelle du cinéma. La langue, écrite ou parlée, est interdialectale, universelle, dans son champ d'exercice. Le cinéma n'a pas de dialectes : « *Les yeux sont partout pareils.* »

Pasolini, dans le travail de l'écrivain, s'est énormément attaché au *discours indirect libre* dont il étend généreusement la notion (en passant d'ailleurs, très astucieusement, par le *pop art*). À l'en croire, la plupart des romans du XX<sup>e</sup> siècle ne sont constitués que d'un long discours indirect libre. Pasolini se demande si le discours indirect libre de l'écrivain permettrait au cinéaste de dépasser l'antagonisme dehors-dedans, objectif-subjectif, personnage-caméra, personnage-narrateur, dépassement nécessaire puisque la caméra montre à la fois le personnage et la vision qu'il a du monde.

Qu'est-ce donc que le discours indirect libre ?

Direct, le discours est la transposition, avec ou sans guillemets, des propos tenus par le(s) personnage(s), position technique extérieure : le personnage se peint lui-même par son langage, ses mimiques, ses actions. Indirect, le discours est *rapporé* par l'auteur, qui en respecte ou ré-élabore les formes. Indirect libre, le discours du personnage

(et plus souvent ses perceptions, ses pensées, ses désirs, voire son monologue intérieur) est revêtu par l'auteur qui s'y introduit, s'y mêle, s'y ajoute, et manifeste sa présence en direction du lecteur. « *La langue n'est plus celle du personnage mais celle du destinataire.* »

Immergé dans le personnage grâce au discours indirect libre, l'auteur en adopte la psychologie mais aussi la langue, tout en gardant conscience qu'il appartient, lui, à une autre classe sociale, une autre culture, une autre langue. État de chose dont Pasolini tire les conséquences : « *Dans la littérature bourgeoise, devenue conscience de classe (s'identifiant à l'humanité tout entière), le discours indirect libre est souvent un prétexte ; l'auteur construit un personnage pour exprimer sa propre interprétation du monde [...], le personnage est alors uni à l'auteur par le fait essentiellement qu'il appartient à son idéologie.* »

Revenant au cinéma, Pasolini constate que le discours indirect libre, de par sa charge de matérialité et sa synthèse d'objectif et de subjectif, s'y transforme en ce qu'il nomme : la subjective indirecte libre. La langue, alors, ne différencie plus auteur et personnage. La subjective indi-

recte libre n'est plus d'ordre linguistique mais d'ordre stylistique, et cette « subjective » rend possible une « langue technique de la poésie », dans « une sorte de retour aux origines jusqu'à retrouver, dans les moyens techniques du cinéma, les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires, des origines ».

Le cinéma de poésie, que Pasolini voit naître (renaître) autour de 1965, fait du formalisme, de la technique cinématographique, l'essentiel du fond du film. Dans *Le Désert rouge*, dans *Prima della rivoluzione*, Antonioni, Bertolucci n'appliquent pas leur vision du monde à un contenu donné ; ils s'identifient à leurs héros névrosés et représentent le monde tel que ceux-ci le voient. Ils ont remplacé la vision névrosée de leurs personnages par leur propre vision, non moins névrosée. Est-il besoin de préciser qu'emporté par son enthousiasme théorique, Pasolini, sans insister trop, juge ce cinéma parfaitement bourgeois.

Nous voilà loin, on le voit, de la formule bateau : prose/on ne sent pas la caméra ; poésie/on sent la caméra. Aussi bien Pasolini rappelle, pour finir, que Chaplin, Mizoguchi, Bergman, dans « leurs grands poèmes cinématographiques, ne faisaient pas sentir la caméra ». D'où venait alors la poésie de leur cinéma ? Voici ce que Pasolini répond : leur caractère poétique ne parvenait pas « d'un langage spécifiquement poétique », ce qui signifierait que « leurs films n'étaient pas des poèmes, mais des récits », donc des œuvres de prose<sup>1</sup>.

Poésie vient de poïen, faire. Suffirait-il de montrer qu'on fait et qu'on sait faire pour entrer en poésie ? Non. « Cinéma de poésie », précise Pasolini, n'a qu'une simple utilité terminologique et, pour conclure, il se tient à la fois dans le mouvement qu'il analyse et en dehors. Après le néo-réalisme, les décadents, la Nouvelle Vague, l'école du regard (le Nouveau Roman et le nouveau Nouveau Roman), « la formation d'une tradition de "langue de poésie du cinéma" témoigne d'une forte reprise générale du formalisme en tant que production moyenne et typique du développement culturel du néo-capitalisme [...] Tout cela fait partie de ce mouvement général de récupération, par la culture bourgeoise, du terrain perdu dans la bataille avec le marxisme et son éventuelle révolution. Cela s'inscrit dans ce mouvement, grandiose en quelque sorte, de la bourgeoisie, selon les axes d'une "révolution interne" du capitalisme, le néo-capitalisme qui met en discussion et modifie ses propres structures [...] et réattribue aux poètes une fonction tardo-humaniste : le mythe et la conscience technique de la forme ».

Cela fut écrit en 1965.

On pourrait être tenté de juger contradictoire la double thèse de Pasolini : le cinéma est la langue écrite de la réalité ; et : le cinéma doit tourner le dos au naturel (« *Mon*



Franco Citti dans Œdipe roi de Pasolini

amour fétichiste pour les choses du monde m'empêche de les considérer comme naturelles ; ou il les consacre ou il les désacralise [...], Il les isole et les idolâtre, plus ou moins intensément, une par une »). La contradiction, en fait, n'est qu'apparente. « Il faut idéologiser, il faut déontologiser. » Idéologiser, c'est traduire le réel. L'ontologiser, c'est s'incliner devant le naturel, autrement dit devant les techniques. Une fois encore, Pasolini se donne une clé politique. « Les techniques audio-visuelles constituent désormais une grande part de notre univers, c'est-à-dire du monde néo-capitaliste technique qui avance, qui tend justement à rendre ses techniques a-idéologiques et ontologiques ; à les rendre tacites et absolues ; à en faire des formes religieuses. » « Nous sommes des humanistes laïques [...], nous devons nous battre jusqu'au bout pour démystifier l'"innocence de la technique"<sup>2</sup>. » On perçoit là des échos brechtiens. Cela fut écrit en 1966. ■

Silvana Mangano, Franco Citti, Œdipe roi



1. Un an plus tard (1967), Pasolini se demandera si un cinéma de poésie non narrative ne serait pas possible, de « poésie-poésie », de poésie lyrique. Il n'y croit pas, convaincu qu'on ne peut faire du cinéma poétique en exaspérant la technique du cinéma de poésie.

2. Toutes les citations de Pier Paolo Pasolini sont tirées de *L'Expérience hérétique - langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Payot, Paris, 1976.