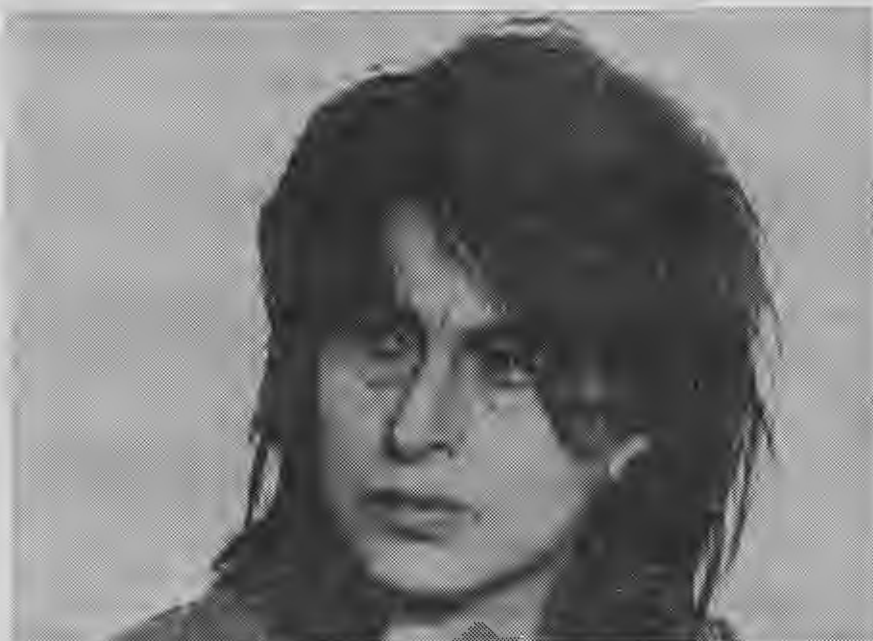


g
art
1982

3. Une esthétique de la transcendance

La roue de l'art une fois de plus a tourné. Le début des années 80 marque le retour des «tortionnaires» du cinéma (Godard, Pialat, etc.) aux sources «archaïques» du septième art. La référence n'est plus aujourd'hui le classicisme hollywoodien qu'il s'agirait, comme au temps des nouvelles vagues, de mettre en crise par un démontage de ses codes de représentation. Le fondement de la vérité et de sa recherche n'est plus le cinématographe, mais la réalité. Voilà en quoi l'œuvre de Pasolini, qui fut pendant quelque quinze années à rebours de toutes les modes, acquiert soudain une modernité stupéfiante. En effet, le cinéaste a fait du réel l'objet d'un véritable fétichisme. Selon ses écrits théoriques et sémiologiques, le cinéma n'est rien d'autre que la «langue de la réalité.»



Anna Magnani dans «Mamma Roma» (1962). La passion des visages comme miroirs de l'âme...

En d'autres termes, le concert sensible et physique est la matière première du cinéma. Chaque objet, paysage, visage, authentique miroir de l'âme, le passionne et le fascine. Son regard charge tout ce qu'il appréhende d'une intensité émotionnelle extrême et en fait jaillir la substance sacrée et mythique. Le style s'apparente donc chez Pasolini à une véritable transcendance de la réalité enregistrée.

Un cinéma de poésie

Cette approche imprègne déjà «Accattone» (1961) et «Mamma Roma» (1962), ouvrages que certains critiques ont qualifiés à tort de «néo-réalistes». Certes, par leur sujet, leur décor, leurs personnages, ces films s'inspirent du cinéma italien d'après-guerre. Mais Pasolini utilise déjà ce qu'il appelle la «sacralità tecnica», clef de voûte de son esthétique et de sa vision du monde épico-religieuses. Comme le clame le corbeau de «Uccellacci e Uccellini» (1966), le temps de Rossellini et de son art de la révélation est terminé.

Contrairement aux néo-réalistes, Pasolini ne recourt pas au plan-séquence et ne cherche pas à coller à la vie quotidienne. A l'inverse du «cinéma de prose», qui vise à faire oublier le filmage au profit du réel reproduit, il ne craint pas de souligner la présence de la caméra et les interventions de la technique. Sans jamais céder aux attraits du formalisme, il rejette toute forme de naturalisme. Aussi refuse-t-il le son direct en faveur du doublage qui lui permet de jouer créativement des rapports complexes entre les voix et les corps.

Montage et distanciation

Le «moment» crucial de l'art pasolinien est le montage. Rien à voir toutefois avec le montage dialectique des attractions (Eisenstein) ou avec l'articulation hollywoodienne. L'essentiel reste l'image, en tant que segment autonome et autosuffisant. Tout en respectant une certaine linéarité narrative, le montage sert à morceler la continuité spatio-temporelle du récit. L'objectif de ce style syncopé et elliptique à souhait est de briser la magie envoûtante du cinéma. On ne compte plus les effets de rupture dans les ouvrages de l'auteur de «Médée» (1970): raccords abrupts de l'ombre à la lumière crue, passages directs d'un ensemble à un détail, inscription d'un gros plan subit et arbitraire dans une séquence, utilisation d'intertitres en forme de commentaires subjectifs («Uccellacci e Uccellini»), fragmentation de l'évolution psychologique des personnages exacerbés encore par le jeu souvent expressionniste et outré des acteurs.

Sur ce dernier point, notons que Pasolini a fait preuve d'un sens particulièrement remarquable du «casting». Il avait l'habitude de recruter ses acteurs parmi ses amis, au nombre desquels on compte des mascottes comme Laura Betti, Franco Citti et Ninetto Davoli. Il les choisissait plus pour ce qu'ils étaient réellement que pour leur capacité à être et à jouer quelqu'un d'autre.

Pasolini affectionnait également les procédés de distanciation. Ainsi, dans «Salo» (1975), il use abondamment du plan général, glacial et théâtral. Face à la tor-

ture et au facisme, ceci lui permet de ne jamais tomber dans le piège de l'ambiguïté comme le fait Liliana Cavani dans «Portier de nuit». Aucune identification complice et complaisante n'est possible avec la jouissance des bourreaux. Le simulacre propre au spectacle est souligné. Il y a toujours quelque chose entre nous et la vie sur l'écran. Ne serait-ce qu'une paire de jumelles que le cinéaste nous flanque sur les yeux pour nous forcer à regarder l'abominable et l'inacceptable.

La musique et la peinture

L'un des piliers de la sacralisation opérée par l'esthétique pasolinienne est la culture classique dont le réalisateur s'est nourri d'abondance. Les références foisonnent. Du jazz au folklore, la musique très variée sert de contrepoint à l'image. Elle constitue l'un des moteurs créateurs du mythe et du mystère. Comme illustration exemplaire de son utilisation chez Pasolini, on peut citer la célèbre bagarre d'Accattone. Avec un effet saisissant, la musique de Bach sublime et transforme en beauté épique la laideur et la violence.

Une autre composante fondamentale de la vision plastique et figurative de Pasolini est la peinture. Un art que le poète pratique d'ailleurs avec beaucoup de talent. Ses fresques débordent d'emprunts picturaux. On peut citer Masaccio (Accattone), Mantegna (Mamma Roma), Holbein, Bosch, Dürer, Carpaccio (Contes de Canterbury), Breughel, etc., et tous les peintres du Trecento qui ont redonné à l'homme sa place centrale dans la perspective.

Quand l'intellect tue l'émotion

C'est dans ce sillon que germe le goût de Pasolini pour la fable. Par sa polysémie, l'allégorie est une méthode qui instaure une relation indirecte avec le réel. Le détour par la métaphore constitue donc un moyen idéal pour traduire l'invisible et l'indicible.

Cette démarche est cependant riche en écueils.

Des rochers pointus auxquels Pasolini s'achoppe à plus d'une reprise, notamment dans «Porcherie» (1969). La réflexion cérébrale prend ainsi parfois le pas sur le contact charnel avec le réel que Pasolini met pourtant à la base du cinéma. La recherche du symbolique, la priorité donnée au message idéologique et au discours étouffent et dessèchent l'expérience émotionnelle ainsi que la présence sensorielle de l'image. Ecrasés par cette chape de plomb lourde et stérile, les personnages en arrivent à perdre toute leur chair pour ne plus être que des incarnations d'idées.

Moralité: si la culture, en tant que système de signes et de médiation, permet de pénétrer la réalité pour en extraire sa substantifique moelle, elle peut aussi devenir un obstacle. Une pellicule protectrice et opaque face à la vie. Une forme d'hermétisme intellectuel qui en rend la lecture et la saisie ardues.

A cet égard, Pasolini reconnaît s'être volontairement éloigné des masses par sa manière agressive et provocante de traiter les problèmes métaphysiques et idéologiques. Selon lui, les masses sont aliénées par les produits standardisés de la société de consommation. Intoxiquées, elles ne sont plus capables d'accéder aux œuvres d'art authentiques. Leur capacité de réception s'est irrémédiablement étioyée. Le moindre effort leur fait baisser les bras. Il faut donc lutter contre cette tendance. Au risque de rester incompris, il faut inventer un langage qui bouleverse les modes de communication conventionnels et les rapports de l'homme avec son environnement.

Un hymne à la vie

Cependant, la contradiction est partout dans l'œuvre et la personnalité de Pasolini. Comme une seconde nature. Aussi ne faut-il pas s'étonner de le voir prendre un tournant à 180 degrés par rapport à ses options dans l'avant-dernière phase de son travail. Sa «trilogie de la vie» («Décameron», 1971; «Contes de Canterbury», 1972; «Mille et une nuits», 1974), qu'il devait d'ailleurs abjurer peu de temps après, prend le contre-pied radical de l'abstraction. Elle couronne un retour à la tradition populaire de la farce truculente et du fabliau légendaire, du conte picaresque et de la verve comique. Puisant dans le patrimoine de l'imaginaire des sociétés orales, le cinéaste corsaire délivre le récit de sa gangue culturelle pour laisser libre cours à la réalité la plus simple. La déclaration d'amour qu'il fait à la vie, à la jeunesse, à la beauté et à l'érotisme des corps contraste avec le pessimisme foncier affiché dans les autres films. Nous voilà soudain loin des rivages de l'idéologie et des angoisses morales et métaphysiques.

Ce vent nouveau de liberté, de légèreté et de spontanéité, amène Pasolini à flirter avec un autre danger. Par moments, le cinéaste cède en effet quelque peu à la tentation du spectacle et de la gratuité. Ses convictions et sa passion profonde plongent malheureusement parfois la tête sous les eaux du décoratif et du pittoresque.

Michel EGGER

Prochain article: *La vie commence de l'autre côté du désespoir.*



«Le Décaméron» (1971). Un retour à la tradition populaire du conte et des légendes.



«Les contes de Canterbury» (1972). La tentation du spectacle.

Pier Paolo Pasolini ou les durs chemins de l'hérésie

4. Un metteur en scène pour qui la vie commence de l'autre côté du désespoir

La multiplicité des matériaux culturels qui composent la vaste mosaïque cinématographique pasolinienne finissent par se fondre dans un véritable «magma» stylistique. «L'Évangile selon saint Matthieu» (1964) représente sans doute le prototype de ces formes composites habitées par un goût certain pour le pastiche et le collage. Pasolini n'est pas à un paradoxe près. Sa sensibilité baroque est irrésistiblement sous-tendue par une recherche de l'épure qui s'affirme dans des structures géométriques très rigoureuses («Théorème», 1968).

Il en résulte un balancement étrange entre la retenue et l'abandon, la fascination pour la magie illusionniste de l'écran et le besoin d'une distanciation critique, l'émotion la plus dense et l'abstraction la plus mathématique. Ce mélange insolite éclate dans la mise au point de ce que Pasolini a appelé le «discours libre indirect». Inaugurée dans l'«Évangile», cette figure de style permet au réalisateur, athée, de rester fidèle à la mentalité du peuple en se projetant dans la peau et le regard de celui qui croit en Dieu.

Echapper à l'aveuglement

Dans leur action sur le spectateur, les films de Pasolini ressemblent à l'«Ange» de «Théorème». Bousculant nos habitudes de perception et de vie, ils constituent des expériences cataleptiques, des irruptions de sacré dans une existence quotidienne souvent figée, fonctionnelle, névrosée et superficielle. La révélation poétique qu'ils apportent met à nu la vérité fondamentale de l'être humain. Les masques imposés par la société se dissolvent au contact de l'écran. Les valeurs communément admises s'effritent. Le voile se lève sur l'étoffe du destin humain, montrant ses peurs, son désarroi et son immense besoin d'amour.

Toutefois, Pasolini sait très bien que les problèmes ne se résolvent pas dans l'abstrait, mais qu'ils doivent se vivre. Loin de lui l'intention de faire la leçon. Il nous invite simplement à prendre conscience de notre singularité et de notre différence, même si cette découverte doit nous conduire à la solitude et à l'angoisse existentielle. Car ce retour sur soi s'accompagne inévitablement d'une nostalgie de l'enfance. Après s'être dénudé, l'homme doit avoir le cran d'aller jusqu'au bout de lui-même, de se réconcilier avec ses pulsions et ses désirs, de se forger une identité où l'âme et le corps, l'absolu et le relatif, sont harmonisés.

Il faut donc oser s'arracher au confort offert par l'hypocrisie, le mensonge et

l'indifférence. «Ce n'est pas la banalité de la vie qui produit les crimes. Ils sont commis parce que les gens ne veulent pas comprendre leur histoire et leur vie», crie Pasolini. Œdipe est donc coupable de pratiquer la politique de l'autruche. De refuser de savoir. De se laisser porter comme une victime inconsciente par le fleuve d'un fatum qu'il croit implacable.

La réalité a toujours raison

Nous touchons ici à l'essence même et à la justification de la création cinématographique. Tant qu'elle nous enveloppe «naturellement», la réalité reste extérieure à notre conscience. Le rôle du cinéma est précisément, en l'«écrivant» par des images et des sons, de la rendre présente à notre conscience. Donc déjà, d'une certaine manière, de modifier la représentation que nous nous en faisons. Cependant, Pasolini n'est pas dupe. Il ne se méprend pas sur les pouvoirs réels de l'art. Le créateur n'est pas un démiurge

omnipotent. La réalité a finalement toujours raison. Le dernier mot appartient au monde et à la vie.

Le cinéma peut certes engendrer des mythes. Mais, même s'il accepte de feindre d'y croire, le spectateur sait que ce ne sont que des simulacres, des utopies. L'effet de «visitation», le réveil produit par le film, ne seront que momentanés, aussi éphémères qu'une luciole. La transgression des interdits n'est qu'imaginaire et symbolique. Lorsque les feux de la rampe s'éteignent, nous quittons la mouvance de l'absolu pour réintégrer le relatif de l'acquis. Tout reste à faire. La vie commence de l'autre côté du désespoir, donc de l'écran.

A moins que nous ne soyons comme Œdipe. Que la révélation nous soit insupportable. Que la lumière brûlante du désert et du projecteur soit trop vive pour nos yeux et trop douloureuse pour notre âme. L'aveuglement, comme le masque, n'est-il pas nécessaire pour supporter l'existence quotidienne?

Michel EGGER



Silvana Mangano dans «Théorème» (1968). Le visage apaisé d'une femme soudain réconciliée avec elle-même.