

Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma

Silvestra Mariniello

Volume 5, Number 1-2, Fall 1994

Le Temps au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001003ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001003ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mariniello, S. (1994). Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma. *Cinémas*, 5(1-2), 41-56.
<https://doi.org/10.7202/1001003ar>

Article abstract

The materiality of the cinematographic image makes film an "art" of the present. Film, institutionalized as narrative (of anti-narrative with the avant-garde), took on the role of representing the past. But when film resists the literary model and explores its own materiality, its images produce a different temporality, one that threatens the linearity and the dialectics of Western history. This article deals with the problematic of time in the work of the Italian film-director Pier Paolo Pasolini. In particular the author discusses how his "going back to mythical past" in fact leads to the production of a temporality where prehistory and history are no longer organized along a horizontal, or a vertical, axis. Myth and history coexist and contaminate each other. At the same time, their coexistence dramatizes the break that keeps them apart. In this regard, Pasolini's work becomes especially interesting in his "Third World" movies (from *Oedipus Rex* to *Notes for an African Orestes*, to *The Trilogy of Life*, etc.) that stage the mediation, accomplished by audio-visual technique, between Western culture and other cultures and that criticize the idea of development and progress, and, consequently, of a universal and linear temporality.

Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma

Silvestra Mariniello

RÉSUMÉ

La matérialité de l'image cinématographique fait du cinéma un « art » du présent. Le cinéma, institutionnalisé en tant qu'art narratif (ou antinarratif chez les avant-gardes), s'est donné la possibilité de représenter le passé. Mais quand le cinéma résiste au modèle littéraire et explore sa matérialité, un temps différent se produit dans les images, qui met en question la linéarité et la dialectique de l'histoire occidentale. Dans ce texte, l'auteure prend en considération la problématique du temps chez le metteur en scène italien Pasolini. En particulier, elle essaie de montrer comment son « retour au mythe » est, en effet, la voie vers la production d'une temporalité où « préhistoire » et « histoire » ne s'organisent plus sur une ligne horizontale ni verticale. Mythe et histoire coexistent en se contaminant et en dramatisant, en même temps, la rupture qui les sépare. Le travail de Pasolini est particulièrement intéressant dans ses films « tiers-mondistes » (de *Edipe Roi* à *Notes pour une Orestie africaine*, à *La Trilogie de la vie*, etc.). Par la technique audiovisuelle, ils mettent en scène la médiation entre culture occidentale et autres cultures, et critiquent l'idée de développement et de progrès et, partant, d'un temps linéaire et universel.

ABSTRACT

The materiality of the cinematographic image makes film an "art" of the present. Film, institutionalized as narrative (or anti-narrative with the avant-garde), took on the role of representing the past. But when film resists the literary model and explores its own materiality, its images produce a different temporality, one that threatens the linearity and the dialectics of Western history. This article deals with the problematic of time in the work of the Italian film-director Pier Paolo Pasolini. In particular, the author discusses how his "going back to mythical past" in fact leads to the production of a temporality where prehistory and history are no longer organized along a horizontal, or a vertical, axis. Myth and history coexist and contaminate each other. At the same time, their coexistence dramatizes the break that keeps them apart. In this regard, Pasolini's work becomes especially interesting in his "Third World" movies (from *Oedipus Rex* to *Notes for an African Orestes*, to *The Trilogy of Life*, etc.) that stage the mediation, accomplished by audio-visual technique, between Western culture and other cultures and that criticize the idea of development and progress, and, consequently, of a universal and linear temporality.

Le cinéma n'évoque pas la réalité, comme la langue littéraire ; il ne copie pas la réalité, comme la peinture ; il ne mime pas la réalité, comme le théâtre. Le cinéma reproduit la réalité : image et son ! Et en reproduisant la réalité, que fait le cinéma ? Il exprime la réalité avec la réalité (Pasolini, 1976, p. 99).

J'aurais pu citer plusieurs autres passages où Pasolini insiste sur la relation spéciale qui existe entre cinéma et réalité. La réalité persiste dans l'image cinématographique. On ne peut pas se passer des corps et des objets que l'on veut reproduire. Pasolini définit le cinéma en tant que langue écrite de la réalité : comme le moment oral de la langue ne peut être éliminé de la langue



L'Évangile selon saint Mathieu
de Pier Paolo Pasolini (1964)

Collection Cinémathèque québécoise

écrite, la réalité est ineffaçable de l'image cinématographique. Comme si les objets et les corps étaient « capturés » dans le film. Mais qu'est-ce que cette « réalité » qui habite le discours pasolinien de façon presque obsédante? Je dirais qu'elle recouvre à la fois la matière et le temps. Le temps historique, ou plus précisément le présent historique, s'inscrit dans les corps, dans les expressions, dans les gestes aussi bien que dans les paysages et les objets. Le cinéma ne peut pas reproduire le passé parce que son matériau est informé par le présent. Les visages et les gestes des acteurs qui jouent le rôle des soldats romains dans *L'Évangile selon saint Mathieu* (1964), sont les visages et les gestes des sous-prolétaires de la province italienne des années soixante. On ne peut pas effacer cette dimension historique pour en représenter une autre.

Une réponse de Pasolini à ce problème sera le recours à l'analogie : plutôt que de représenter le passé tel qu'il était, il produit, il suggère des analogies, des ressemblances entre ce passé qu'il veut raconter et *des passés* plus récents, aussi bien qu'entre ce

passé et le présent. L'analogie permet la coexistence du présent et des passés, avec la conscience de la différence et de la distance qui les séparent. Avant de tourner *L'Évangile*, Pasolini s'est rendu en Palestine pour repérer les lieux et les visages de son film (*Sopraluoghi in Palestina — Repérages en Palestine*, 1964). Dans des « notes » prises avec la caméra, il devait ensuite se rendre compte que ce paysage de la Palestine, « contaminé par la modernité », et ces gens — Juifs et Palestiniens — ne pouvaient pas apparaître dans le film. Il rencontre des Juifs dont « les têtes extrêmement modernes ont subi profondément toute la culture contemporaine du romantisme à nos jours et en sont profondément déchirées » ; ces têtes ont perdu tout le caractère archaïque que Pasolini cherchait pour son film. D'autre part, « les Arabes ont des têtes préchrétiennes sur lesquelles la prédication du Christ n'est pas passée ». Le matériau cinématographique — les corps et les lieux dans lesquels s'inscrit le temps —, dans son interaction avec la caméra et tout l'appareil cinématographique, impose une réflexion sur la représentation du temps. Il ne s'agira plus d'aller chercher des caractères archaïques. Cela n'est plus possible. Dans ses « notes », Pasolini parle de déception pratique : « Je ne pourrais pas parler de déception, ça serait absurde, ou bien peut-être d'un point de vue pratique, oui : je n'ai rien trouvé qui puisse me servir pour le film. »

Son idée de pouvoir représenter le passé doit être reconsidérée. Le fait qu'il distingue entre une déception absolue et une déception pratique est très intéressant. La déception dont il parle n'a rien à voir avec l'échec d'un rêve romantique sur la Palestine ou avec la constatation de la désolation du présent modernisé confrontée à la poésie du passé : « Cette déception serait absurde », dit-il. Mais la relation entre la lecture de l'Évangile, la Palestine actuelle et le regard-caméra exige une autre pratique d'écriture du temps que celle envisagée avant de se mesurer à la matière-Palestine.

Par sa propre nature, le cinéma ne peut pas représenter le passé. Le cinéma représente la réalité par la réalité ; un homme par un homme ; un objet par un objet. [...] Dans mes films historiques, je n'ai jamais eu l'ambition de représenter un temps qui n'est plus : si j'ai essayé de

le faire, je l'ai fait à travers l'analogie : c'est-à-dire en représentant un temps moderne en quelque sorte analogue au temps passé. Il y a encore des endroits du tiers monde où l'on fait des sacrifices humains : il y a encore des tragédies de l'inadaptabilité d'une personne du tiers monde au monde moderne : c'est cette persistance du passé dans le présent qu'on peut représenter objectivement (Pasolini, 1970).

Le discours de Pasolini sur l'impossibilité pour le cinéma de représenter le passé, nous le retrouvons chez d'autres metteurs en scène et théoriciens du cinéma. On pense à Koulechov, qui parlait, lui aussi, de relation organique entre le cinéma et la vie, et qui disait que les uniformes d'un policier ou d'un officier tsariste sont absolument anticinématographiques. On pense à Vertov qui parlait de l'impossibilité de filmer quelque chose qui ne soit pas là, présent. « Je peux écrire [avec la caméra] simultanément pendant que les événements arrivent. Je ne peux pas écrire sur la réunion du Komsomol après qu'elle a déjà eu lieu ¹ » (p. 77). On pense finalement à Bazin, à sa réflexion sur la matérialité « magique » de la photographie ; à son analyse du néoréalisme italien et à son étude de la durée au cinéma. Ce n'est pas par hasard si l'on retrouve le même type de discours chez ces auteurs. Il s'agit de gens qui se sont trouvés à opérer à des moments particuliers de l'histoire du cinéma : d'un côté, le moment où le cinéma se faisait institutionnaliser en tant qu'art narratif ; de l'autre, l'après-guerre, avec la crise d'un système de valeurs et le début d'un autre système.

Le cinéma s'est néanmoins donné la possibilité de représenter le passé. On a pris le théâtre et la littérature comme modèles, on a développé l'art du grimage et des trucages cinématographiques, on a produit des « vraisemblables » pour les passés à représenter (l'époque romaine, le Moyen Âge, la guerre civile américaine, etc.) et on s'est donné la possibilité de raconter en images n'importe quel temps historique. Le cinéma devenait l'instrument qui représente la réalité présente, passée ou future et non pas la médiation (n'oublions pas le mot média) entre la technologie et notre conception du temps, par exemple. Pourtant, les premiers théoriciens du cinéma avaient essayé de le définir en

tant que médium, non pas en tant que moyen (instrument) capable de représenter une réalité préexistante. La définition de médium qu'on peut lire dans le *Dictionnaire historique de la langue française* se révèle très intéressante : « le milieu dans lequel a lieu un phénomène », ou encore « milieu, champ d'action » (p. 1215). Dans cette définition, il y a l'idée de milieu, de quelque chose qui est entre deux réalités ; et il y a l'idée d'un événement, d'un phénomène en cours, d'un mouvement qui serait lié à cette position médiane. C'est une définition qui unit ce qui relève de l'espace et du temps. Les premiers théoriciens avaient parlé d'affinités entre le cinéma et la réalité contemporaine, de relation organique entre le cinéma et la vie (Pasolini utilisera les mêmes termes). Le médium cinématographique n'était pas pour Koulechov un moyen d'expression, mais ce lieu dans lequel tout phénomène devenait moderne ; en d'autres termes, il était le lieu du devenir de la société contemporaine prise entre la réalité historique et la technologie. D'autre part, le « je vois » du ciné-œil de Vertov s'opposait à la représentation visuelle du monde donnée par l'œil humain ; pour Vertov, la vie n'est pas séparable du regard de la caméra et ne devient pas un référent ; mais elle entre directement dans l'objectif sans se diviser en une représentation et en son objet. La vie est potentiellement visible et audible d'une façon spécifique à la technologie ; la technique cinématographique (la caméra, le montage) actualise telles visibilité et audibilité, et le cinéma est, d'abord, la possibilité de cette façon de voir et d'entendre. Ce qui avait rendu possible cette conception du cinéma, c'était un travail et une réflexion qui portaient sur le matériau cinématographique et sur le médium auquel il renvoie : tout matériau cinématographique ne pré-existe pas au regard de la caméra, au montage, à la projection. Quelles sont les conséquences de cette philosophie du cinéma par rapport aux concepts de temps, de dialectique, de progrès, de développement ?

Lorsque le cinéma résiste au modèle littéraire et explore sa propre matérialité, un temps différent se produit dans les images ; ce temps met en question la linéarité et la dialectique de l'histoire occidentale institutionnalisée. Un exemple très significatif et assez récent est constitué par le film de Claude Lanz-

mann, *Shoah* (1985). Ce film, au lieu de représenter ou de raconter le passé de l'holocauste, nous en montre le présent : le présent des espaces vides que la caméra explore et parcourt lentement ; le présent du train qui fait et refait, et refait encore le chemin qu'il faisait pour transporter les Juifs à Treblinka ; le présent des visages, des corps, des gens qui doivent vivre avec ce passé. La « physicalité » des lieux, des visages, des mains, des silences, des rails, des wagons, des murs décolorés nous impose une histoire où le passé persiste matériellement dans le présent, annule la séparation entre les deux temps, nous impose une reconceptualisation de l'histoire.

Le cinéma de Pasolini est un autre exemple de cette réécriture de l'histoire. La modernisation a mis fin à « notre histoire », à la conception linéaire du temps qui la sous-tend ; ce qui émerge est la rupture, qui ne peut pas être comblée, entre histoire et préhistoire : la coexistence non harmonieuse de temporalités différentes. Dans l'œuvre de Pasolini, il deviendra de plus en plus évident que le cinéma, par sa nature, est le médium qui permet d'intervenir dans cette temporalité hybride et de la comprendre.

La temporalité produite par la modernisation est un objet de réflexion quasi obsédant dans l'œuvre de Pasolini et ce, à partir des vers dramatiques qui clôturent *Les Cendres de Gramsci*,

[...] Mais moi, avec le cœur conscient / de celui qui ne peut vivre que dans l'histoire, / pourrai-je désormais œuvrer de passion pure, / puisque je sais que notre histoire est finie (1973, p. 43) ?

jusqu'aux pages des *Écrits corsaires* ou aux images de *Salò. L'Homme de Bandung*, qui contient déjà le projet d'autres œuvres de Pasolini, en particulier *Le Père sauvage*, pose explicitement et de façon dramatique le problème de l'histoire. La société de consommation crée une situation tout à fait nouvelle : elle met des temporalités différentes en contact dans une dimension synchronique. Le présent de « celui qui est né pendant le temps de la production » (1993, p. 1778-1779) est le futur de celui qui vit dans la préhistoire des « royaumes de la faim » (p. 1778) et qui consomme les produits de ce présent moderne. Il ne s'agit pas ici de la métaphore du « primitif » innocent, de

l'Afrique en tant que passé de l'Occident dans le cadre d'une conception linéaire de développement, de primitif à industrialisé. Il s'agit plutôt d'une révolution dans notre conception du temps et de l'histoire.

[...] E, nel profondo, / nasce un nuovo compito, ignoto / finora agli uomini. Conoscere / le forme della storia che non è più storia, / come non accadde mai nei secoli, quando / i regni della fame coprivano tutta la Terra. (Et, au plus profond, une nouvelle tâche naît, inconnue jusqu'à présent aux hommes : connaître les formes de l'Histoire qui n'est plus Histoire, d'une manière jamais vue à travers les siècles, quand les royaumes de la faim couvraient toute la Terre) (1993, p. 1778).

La coexistence de temporalités différentes et leur contamination mutuelle à travers la consommation mettent en question l'histoire en tant qu'évolution, progrès et synthèse dialectique des contraires. Celui qui a compris tout cela, qui a vécu l'expérience de la synchronie du présent, du futur et du passé ne peut pas revenir à la conception linéaire du développement et de l'histoire. La seule réponse possible est de partir de cette reconnaissance de la coexistence tragique de temporalités différentes. À partir de la reconnaissance de cette tragédie, on peut revenir, mais pour aller au-delà, non pas pour rester au point de départ.

[...] Negretto battezzato, / coi calzoncini bianchi tra i Denka nudi, / tu sei il mio bambino. Non tornerò / dalla periferia di Roma o del Mondo, / secondo il destino del Figliol Prodigio, / su cui voi sareste pronti a scommettere, / borghesi volgari e borghesi squisiti, / o meglio, tornerò, se così è umano, / ma andando sempre più lontano. (Petit enfant noir baptisé, qui, parmi les Denka tout nus, porte des pantalons blancs. Je ne reviendrai pas de la banlieue de Rome ou du Monde, selon le destin du fils prodigue, sur lequel vous, les bourgeois vulgaires et les bourgeois exquis, seriez prêts à parier, ou bien je reviendrai, s'il le faut, mais pour aller de plus en plus loin) (1993, p. 1782).

Dans *Le Père sauvage*, cette réflexion se complique davantage. L'apport du cinéma est fondamental. En effet, dès qu'« il se sert

de la réalité pour exprimer la réalité», en d'autres mots, dès qu'il a une « relation organique » avec la réalité, le cinéma devient la « conscience tragique » de la modernisation. Le drame du changement et de la coexistence de temporalités différentes s'inscrit dans les visages, dans les lieux, dans les objets.

Le Père sauvage est le scénario d'un film jamais réalisé. L'action se situe dans un village africain, où un professeur blanc, « progressiste », arrive plein d'enthousiasme et d'idéaux dans une école coloniale. Le professeur, aux prises avec la « culture blanche » institutionnalisée à transmettre de façon non critique aux jeunes autochtones, se heurte à la culture « secrète », « autre », des étudiants. Il est aussi aux prises avec leur résistance face à ses tentatives de critiquer les institutions, tentatives qui sont finalement tout à fait propres à l'idéologie même qui a produit ces institutions. Le texte met en scène, dans l'espace de la ville de Kado, la contamination et l'incompréhension entre cultures, la différence entre une culture dominante et une culture subalterne, mais aussi la possibilité dynamique de la médiation. L'Afrique est l'espace dans lequel s'articule la collision / rencontre entre histoire et préhistoire. Il s'agit d'un espace pluriel, divisé, où les signes de la soi-disant civilisation occidentale coloniale — l'école, le dortoir, les jeeps des soldats de l'ONU, les cabinets, le bar — coexistent avec les villages tribaux, la forêt, la couleur « rose » de l'Afrique ; ces signes se mêlent dans les espaces ambigus des murs du dortoir, du bar africain, du campus : des photos sur les murs du dortoir qui représentent les familles des quelques étudiants, par exemple. La technologie — la photographie dans ce cas spécifique — altère les traits et l'expression des personnes photographiées, en les immobilisant hors de leur milieu culturel. De plus, l'endroit où ces photos sont exposées, parce qu'il est étranger à l'expérience des personnes représentées, les transforme. Simultanément, la présence des gens représentés dans ces portraits, marquée par les signes d'une vie différente, produit un effet sur l'espace de la chambre et, plus généralement, sur l'institution scolaire. De surcroît, cette présence produit aussi un effet sur la technologie, considérée, neutre et objective. Les contradictions explosent et coexistent. En d'autres termes, ce texte très complexe inscrit dans l'espace (non plus

géographique du « tiers monde ») la possibilité d'une temporalité différente : non pas le progrès de la préhistoire à l'histoire, de la culture tribale à la culture occidentale importée, mais une temporalité non dialectique, qui n'admet pas de synthèse. Temporalité en tant que médiation entre préhistoire et histoire, entre Afrique noire et Afrique blanche, entre culture dominante et subalterne.

Considérons brièvement la fin du « film ». Le thème de l'incommensurabilité des cultures anime tout le texte, jusqu'à la tragédie et la mise en acte du rituel. Dans une sorte de montage parallèle, les cultures européenne et africaine s'opposent, mais de telle manière qu'il n'est plus possible de construire une progression de la première à la seconde, ou de construire l'une comme le pôle négatif et l'autre comme le pôle positif. Nous sommes seulement témoins de la tragédie de leur collision.

Les faits : pendant la période de fermeture estivale de l'école, Davidson, un jeune étudiant, prend partie, avec sa tribu, à un rituel cannibale dont ses amis d'auparavant, les soldats de l'ONU, sont victimes. La rupture est totale, irréversible. Pourtant, le dialogue se rétablit. Qu'est-ce qui le rend possible ? La poésie... et le cinéma. La façon dont le cinéma et la poésie se lient dans le scénario est très intéressante. Dans le film en devenir, la poésie explose, arrive soudainement à la fin d'une séquence : « Un mot retentit soudain, prononcé par sa voix intérieure » (1975, p. 53). Le texte ne nous dit pas quel mot, il nous renvoie à la séquence suivante, à une image : « Forêt ensoleillée. Jour. Extérieur » et immédiatement, nous lisons : « C'est le premier mot d'un poème. À ce mot, quelque chose commence à bouger dans la forêt » (1975, p. 53).

D'autres images suivent, entamées par d'autres mots, des mots qui ne sont pas révélés, mais seulement annoncés — un autre mot... un troisième mot — pour être tout de suite transformés en images. Dans la scène suivante, le poème oral est relégué à une forme écrite. Le professeur demande aux étudiants d'écrire une composition. Davidson écrit le poème qui lui était venu aux lèvres la nuit précédente. La poésie devient texte, objet, mais conscience aussi. La scène 69 du scénario se conclut ainsi : « [...] et mot après mot, image après image, voilà sa poé-

sie » (1975, p. 55). Une autre séquence suit, dont la description est la suivante : « A,B,C,D,E,F,G,H,I. Milieux africains poésie. Extérieur, jour » (1975, p. 55).

Le scénario nous dit qu'il s'agira d'une poésie critique : la conscience s'est développée à travers l'écriture ; c'est le moment de la médiation, de la « langue écrite de la réalité ». Le texte nous présente une série d'images et à la fin le mot POÉSIE. Mais la poésie en tant que texte littéraire continue à être annoncée et à rester absente, tout comme le film dans le scénario.

Dans l'essai qui a pour titre « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », Pasolini donne une définition très intéressante de l'*être-entre* (deux ou plusieurs réalités différentes) : cet *être-entre* est un principe dynamique, ce n'est pas un état. Il est mouvement, il est allusion à quelque chose qui est absent, qui doit se produire ; il est anticipation de quelque chose et, en même temps, il renvoie à une origine, à un point de départ, lui aussi absent. Le scénario, entre littérature et cinéma, se prête à nous faire comprendre la nature dynamique du médium.

La poésie fonctionne ici comme métaphore du cinéma : elle est l'événement de la prise de conscience de l'oralité (de l'Afrique) ; elle est la médiation et le cinéma (même s'il est seulement évoqué ici) est sa matérialisation ; poésie et cinéma s'identifient. En d'autres termes, la poésie est un moment dynamique, une force qui, comme le cinéma, met en mouvement les choses ; comme le cinéma, elle relie de façon scandaleuse ce qui est séparé. Mais ce mouvement vif et pragmatique est menacé par l'institutionnalisation, la réification ; le mouvement sera arrêté, détruit et se présentera à nouveau. Quand la poésie du garçon africain est évaluée sur la base des catégories esthétiques du professeur blanc qui veut la publier dans une revue européenne, on est à la limite d'une contamination / médiation entre deux mondes et de la fin d'un de ces deux mondes. Or, lorsque la poésie écrite devient objet esthétique à enfermer dans une revue européenne, il faut recommencer à chercher d'autres réponses. Tout comme quand le film, bien que nouveau et révolutionnaire, se fait récupérer par l'institution, il faut trouver d'autres voies, d'autres façons de filmer. La médiation pour Pasolini n'est

jamais la synthèse dans laquelle les opposés s'harmonisent, mais elle est le « point de passage » entre des réalités différentes, la dynamique de leur rapport.

C'est le cinéma qui, de plus en plus, révèle à Pasolini la nature du temps et la nécessité de repenser l'histoire. Le travail du metteur en scène se fait particulièrement significatif dans ses films « tiers-mondistes » (du *Père sauvage* à *Œdipe*, aux *Notes pour une Orestie africaine* et à *La Trilogie de la vie*) qui mettent en scène la médiation entre culture occidentale, dont notre conception du temps fait partie, et autres cultures. Un des projets cinématographiques de Pasolini était un « Poème du tiers monde » qui devait comprendre le film sur l'Inde, l'*Orestie africaine* et *Le Père sauvage*. Ces films n'ont jamais été réalisés. La médiation entre les cultures que Pasolini met en scène s'opère par la technique audiovisuelle, et par la critique de l'idée de développement et de progrès qui s'est élaborée à partir d'un temps linéaire et universel. Dans les *Notes pour un film sur l'Inde*, Pasolini cherche dans l'Inde d'aujourd'hui quelqu'un qui puisse jouer le rôle du maharajah : d'après la légende, il se serait sacrifié pour sauver deux jeunes tigres qui allaient mourir de faim. La caméra cherche le visage du maharajah, son corps et son attitude. La quête fait partie d'une quête plus large : celle des sentiments religieux qui animent l'histoire du maharajah et de la dynamique entre changement et conservation des traditions dans un pays « en voie de développement ». Serait-il possible d'interpréter au cinéma le drame de cette dynamique ? Pasolini partit en Inde pour vérifier, avec la caméra, la possibilité de réaliser l'histoire qu'il avait à l'esprit, pour en vérifier le rythme... Mais bien évidemment, son Inde ne correspondait pas à l'Inde réelle et son film ne fut jamais réalisé. Il avait dit : « Si finalement mon Inde ne tient pas, je ne ferai pas le film » (1991, p. 174). Quelle est la signification de tout cela ? Peut-être que l'Inde, comme l'Afrique ou la Palestine, ne se laisse pas raconter et oppose une résistance à la représentation. Évidemment, les événements médiatisés dans les *Notes*, qui s'enfoncent dans un temps « réel », présent, seraient profondément transformés dans un film de fiction ou dans un documentaire. Faire une narration cinématographique, faire un film, à partir des maté-

riaux qui constituent le film *Notes pour un film sur l'Inde* — la cérémonie de la crémation, le paysage industriel, la réalité des intouchables, les pratiques anciennes des paysans, et surtout la simultanéité, la *all-at-onceness* de tout cela — exigerait une organisation qui pourrait seulement être imposée de l'extérieur et qui devrait transformer en relatif ce qui est absolu. Le sourire filmé du jeune homme qui, dans l'Inde d'aujourd'hui, se sacrifierait pour sauver des jeunes tigres affamés — et qui pourrait donc jouer le rôle du maharajah dans le film — dépasse, excède la représentation ; il appartient à une temporalité qu'on ne peut pas saisir ni comprendre sans essayer de la simplifier, de la réduire à quelque chose qu'on connaît. Au début du film *Notes pour un film sur l'Inde*, Pasolini affirme : « Je ne suis pas ici pour faire un documentaire, une chronique, une enquête sur l'Inde, mais pour faire un film sur un film sur l'Inde. » À peu près la même phrase introduit le film *Notes pour une Orestie africaine* : « Je suis venu ici pour filmer, mais pour filmer quoi ? Pas un documentaire, pas un film de fiction. Je suis venu tourner des notes pour un film ; l'*Orestie* d'Eschyle, qui doit être tournée dans l'Afrique d'aujourd'hui, dans l'Afrique moderne. » La mise en question, la réflexion sur le cinéma devient une partie intégrante du travail cinématographique : le premier objet des deux films est le cinéma lui-même. Pasolini insiste sur le fait que ce que l'on voit n'est pas un documentaire, n'est pas un texte classifiable selon un genre, c'est plutôt un texte en devenir : l'épisode d'un poème du tiers monde. « Poème », ce n'est pas le mot le plus approprié pour décrire un film ou une série de films. La poésie a un statut spécial dans la théorie et dans la pratique pasolinienne, un statut qui nous ramène à l'étymologie du mot : poésie, du grec *poieo*, qui signifie faire, agir. La poésie est « translinguistique », dit-il, elle fait, elle produit la réalité et crée à l'infini des relations multiples — entre destinataire et destinataire, oralité et écriture, histoire et préhistoire — sans jamais les fixer.

Dans la poésie *Tarsus, de loin*, composée pendant le tournage du film *Médée* en avril 1969, un panneau de signalisation, « bleu comme en Allemagne », indiquant la direction de la ville de Tarsus, révèle à la fois le pont et l'abîme entre deux réalités historiques, deux moments éloignés dans le temps. La ville de Tarsus

du panneau de signalisation bleu est aussi la Tarsus de saint Paul, la Tarsus d'il y a deux mille ans. Le présent des visiteurs rejoint le passé.

Eh già, per Noi tutto questo tempo è stata una parentesi, / chiusa dal Nostro arrivo. Furono aboliti / questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo / era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui / Eh già, la forma d'uovo del tempo ci congiunge tutti. (Eh oui, pour Nous tout ce temps a été une parenthèse, fermée par notre arrivée. Ces deux millénaires éternels furent abolis. Le point spatio-temporel de Paul et celui de Notre arrivée furent contigus. Eh oui, la forme d'œuf du temps nous rejoint tous.) (1993, p. 1888).

Pour « re-trouver » la ville du passé, il faut ignorer les marques visibles du présent, ces marques qui, à cause de leur relation inévitable avec le passé, produisent une temporalité non harmonieuse, mais faite tragiquement de la coexistence du présent et du passé.

La « forme d'œuf du temps » est l'image dont Pasolini se sert pour faire allusion à l'invention de la continuité, de la totalité, des origines : elle est la métaphore de l'historiographie occidentale.

La realtà è che vorrei sfracellare l'uovo / [...] abbandonare / una volta per sempre la linea curva, coi suoi Paoli / e tutto il resto... Invece sono incorreggibile. / Davanti ai Nostri occhi appare un benzinaio / e il Nostro cuore, che ama le Origini, lo ignora. (En réalité, je voudrais écraser l'œuf [...] abandonner une fois pour toutes la ligne courbe, avec ses Pauls et tout le reste... Mais je suis incorrigible. Devant nos yeux, une station de service apparaît et Notre cœur, qui aime les Origines, l'ignore.) (p. 1888).

Tarsus, de loin nie la possibilité de séparer le passé et le présent pour les organiser dans une diachronie : l'histoire de Tarsus et la présence de saint Paul font du panneau signalétique bleu et de la station de service de l'avant-dernier vers des objets chargés d'une temporalité intolérable, mais nécessaire. Cette urgence de réécrire l'histoire, tout en reniant les catégories qui l'ont rendue

possible, anime profondément le film *Médée* (1970) auquel Pasolini travaille pendant qu'il compose ces vers.

L'Occident avait besoin de la dialectique historique pour fonder sa « supériorité ». Les distinctions, les catégories sur lesquelles la pensée occidentale a construit sa supériorité supposée et sa stabilité s'écroulent ; la technologie, et en particulier la technique audio-visuelle, joue un rôle important dans la production de cette crise. Le cinéma, « langue écrite de la réalité » et donc conscience de la réalité, nous présente l'être humain « réel », non pas logique ni prélogique ; il nous révèle que la thèse et l'anti-thèse coexistent avec la synthèse et que l'histoire est autre chose que l'histoire occidentale. Considéré de cette manière, le cinéma nous révèle aussi sa propre histoire et l'œuvre cinématographique de Pasolini devient une vérification continue des limites et de la nature du « médium » dans son interaction avec la « réalité ». *Médée*, l'Afrique, la « barbarie », les sociétés « primitives », le cinéma, la révolution, Callas, l'Histoire... quel parcours traquent-ils, ces noms et ces concepts ?

Le cinéma est né à la fin du XIX^e siècle, au même moment que la recherche anthropologique sur le terrain. D'après Marc-Henri Piault, ce n'est pas une coïncidence : en effet, le cinéma et la recherche anthropologique participent d'un même processus d'observation scientifique, de collection de données et d'appropriations de la « réalité ». L'expansion industrielle, qui a comme corollaire la conquête coloniale, a besoin de se fabriquer des justifications : celle de transformer des cultures et des êtres humains en « divers », « autres », « primitifs » constitue une des opérations dirigées vers ce but. Le cinéma des origines s'engage dans l'accomplissement de cette tâche.

Cinéma et ethnographie, enfants jumeaux de l'esprit de collecte, d'identification et sans doute d'appropriation, caractéristique du développement européen, contribuaient ensemble à la tentative d'assimiler toute histoire à l'histoire de l'Occident.

[...]

Là encore, cinéma et ethnologie se rejoignent dans un même programme : repérer et enregistrer, sinon conserver, ces sociétés-témoins, considérées comme des étapes sinon des déviations sur le chemin continu du dévelop-

pement de l'espèce vers un état supérieur identifié, bien entendu, aux sociétés blanches (Piault, p. 61).

Mais la « réalité matérielle » — les corps, les visages, les gestes, les regards, les objets, les couleurs, les paysages, le rythme, les éléments de la tradition et du développement, leur coexistence — capturée dans les images cinématographiques interagit avec la technologie, effrite le discours du pouvoir qui veut l'organiser de façon linéaire et cohérente. Le cinéma de Pasolini est la découverte de cette interaction, donc de la nature non instrumentale de la technique et de la nature dynamique de la « réalité » qui ne se laisse pas cataloguer ; sa compréhension ne peut pas se baser sur la tradition de la pensée occidentale.

Université de Montréal

NOTE

1 La traduction est de nous. C'est le cas aussi de tous les propos de Pasolini, dans la suite du texte, tirés d'ouvrages en langue italienne.

OUVRAGES CITÉS

Dictionnaire historique de la langue française. Paris : Robert, 1992.

Pasolini, Pier Paolo. « Il sentimento della storia », *Cinema Nuovo*, n° 205 (mai-juin 1970).

Pasolini, Pier Paolo. « L'Uomo di Bandung », dans *Bestemmia*. Milano : Garzanti, 1993.

Pasolini, Pier Paolo. « La fin de l'Avant-Garde », dans *L'Expérience hérétique*. Paris : Payot, 1976.

Pasolini, Pier Paolo. « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », dans *L'Expérience hérétique*. Paris : Payot, 1976, p. 156-166.

Pasolini, Pier Paolo. « Tarso, da lontano », dans *Bestemmia*. Milano : Garzanti, 1993.

Pasolini, Pier Paolo. *Il Padre Selvaggio*. Torino : Einaudi, 1975.

Pasolini, Pier Paolo. *Le Regole di un'illusione*. Roma : Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

Pasolini, Pier Paolo. *Poesies 1953-1964*. Paris : Gallimard, 1973.

Piault, Marc-Henri. « Du colonialisme à l'échange », *CinémAction*, n° 64 (1992).

Vertov, D. « Kinoks-Revolution. Selections », dans Harry M. Geduld (dir.), *Filmmakers on Filmmaking*. Bloomington : Indiana University Press, 1967.