

Godard et Pasolini : irréconciliés

André Roy

Number 187, June 2018

1968... et après ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88693ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2018). Godard et Pasolini : irréconciliés. *24 images*, (187), 32–36.



↑ Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard et Pier Paolo Pasolini, présentation du film collectif **Amore e rabbia** (1969)

*Comme dans un film de Godard : seul
dans une voiture qui roule sur les autoroutes
du Néocapitalisme latin.*
Pier Paolo Pasolini, « Une vitalité désespérée »

Godard et Pasolini : irréconciliés

PAR ANDRÉ ROY

S'il y a deux cinéastes abondamment cités à la fin des années 1960, au moment où le monde est ébranlé par les mouvements étudiants et ouvriers, c'est bien Jean-Luc Godard et Pier Paolo Pasolini.

Et même au-delà. Figures tutélaires. Figures phares. Références pour tous ceux et celles intéressés par l'avenir du cinéma. Que faire avec cet outil merveilleux qui ne semble plus correspondre à ce qu'on attend de lui ? Cinéastes, cinéphiles, critiques, universitaires tentent de le comprendre. On l'interroge, on l'ausculte, on le décortique pour savoir comment il peut répondre à nos désirs, nos angoisses, nos folies. On est dans la fièvre des débats spéculatifs qui touchent tout autant la politique que l'esthétique. On est dans l'idéologie, on définit la théorie, on met en œuvre sa pratique. L'approche intellectuelle du cinéma en ces années d'effervescence s'inspire du structuralisme, de la psychanalyse, de la sémiotique, du marxisme. Lacan, Barthes, Metz, Althusser auront une

grande influence auprès de nombreux critiques et chercheurs, entre analyse politique et analyse textuelle. Jamais le cinéma ne vivra si intensément, si brutalement la remise en question de son statut et de ses œuvres. C'est au milieu de ces débats entre intellectuels et artistes que naissent les désaccords entre Godard et Pasolini sur le cinéma et ses différentes approches. Ils réfléchissent à haute voix, comme au deuxième Festival du nouveau cinéma de Pesaro en 1966 (le numéro 184 des *Cahiers du cinéma* en reproduit les conférences et discussions), et par l'écrit, en particulier pour Pier Paolo Pasolini dont les textes sont réunis dans *L'expérience hérétique, langue et cinéma* (1976), mais également pour Jean-Luc Godard à travers entretiens et textes à la sortie de ses films (*Week-End, La Chinoise, Le gai savoir, British Sounds*, etc.).

DEUX POINTS DE VUE

Les deux cinéastes se connaissent bien et s'admirent. Ils se voient, ils s'écrivent. Tous les deux ont participé au film à sketches *Rogopag* (1962). Pourtant, deux conceptions du cinéma les divisent. Pasolini a la fibre théoricienne, alors que Godard théorise par le détour de la pratique en réalisant ses essais filmés. On pourrait même affirmer que Pasolini est un théoricien cinéaste et que Godard est un cinéaste théorique. L'un peut être considéré comme un humaniste, l'autre comme un iconoclaste. Ou l'un apparaît comme un (auto)didacticien (Pasolini n'a pas étudié à l'université), l'autre comme un pédagogue. PPP se dit marxiste, JLG devient maoïste.

À la fin de la décennie, leur cinéma reflète leur point de vue : Pasolini est pessimiste, découragé même (il se sent vieux) ; *Théorème* et *Porcherie*, films à la fois idéologiques et métaphysiques, sont des œuvres exténuées, frappées par l'angoisse et le désespoir. Godard est, lui, sur la ligne de feu, transgressif (il croit à la révolution) ; avec le marxisme-léninisme teinté de maoïsme, il tente de faire coïncider cinéma et politique (la caméra est une arme dans la lutte des classes) ; son propos est toutefois toujours ramené au cinématographe : comment ne pas faire juste des images, mais des images justes.

Tout commence, pourrait-on dire, au Premier Festival du nouveau cinéma de Pesaro, en Italie, en 1965. Pasolini y lit un texte théorique encore cité aujourd'hui : « Le cinéma de poésie ». Après un préambule aux références sémioticiennes, il cerne son appellation : le cinéma de poésie est un cinéma rompant avec les conventions narratives traditionnelles et commerciales. Les qualificatifs que PPP lui donne sont : métaphorique, expressif, expressionniste, subjectif, intérieur. Bref, il est d'une « liberté stylistique insolite et provocante. » Il relève d'un art hautement auto réflexif, d'un art de la transmutation de la réalité. Il donne des exemples à partir des films d'Antonioni, Bertolucci, Godard, Mizoguchi, Bergman, et leur style indirect libre. Il l'oppose au cinéma de prose, naturaliste et objectif, sans nouveauté ou proposition formelle, majoritaire dans l'histoire du cinéma ; en gros : c'est le cinéma américain (PPP n'aime ni Hawks, ni Hitchcock, ni Ford). Pasolini entend s'inscrire dans ce mouvement qui renouvelle le cinéma, mais il avoue qu'aucun de ses films ne répond véritablement à la définition du cinéma de poésie. Il reste que pour lui le cinéma doit interpréter la réalité et être engagé dans les problèmes de l'époque. Préoccupé par l'idéologie (« Il

↑ Godard sur le tournage de *One + One* (1968)
→ Pasolini. Source photo : *The New York Times*



faut idéologiser le cinéma », écrit-il), par des convictions politiques (le marxisme) et culturelles (le sacré), Pasolini néglige les dimensions artistiques de ses films – comme si leur audace formelle arrivait par accident.

ENTRE IDÉOLOGIE ET ONTOLOGIE

Pasolini poursuit sa théorisation du cinéma en s'appuyant sur la méthode structurale et les grandes lignes d'une grammaire cinématographique. Il revient à Pesaro l'année suivante à l'occasion d'un colloque intitulé « Pour une conscience du langage cinématographique ». Les *Cahiers du cinéma*, qui avaient publié son intervention en 1965, le font de nouveau en 1966. Mais l'ambiance n'est plus la même. Au cinéma de poésie, au cinème, au discours libre indirect, que Pasolini – remettant ainsi en question les fondements théoriques du sémioticien Christian Metz – associe à la « langue écrite de la réalité » que serait le cinéma, s'opposent des cinéastes comme Luc Moullet et, surtout, Jean-Luc Godard (ce dernier plus amicalement que l'autre). La sémiologie devient inacceptable parce que non nécessaire selon JLG. En fait, celui-ci n'abandonne pas sa posture de sociologue qui l'a guidé pour *Masculin féminin* et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (tous les deux de 1966). Mais il reste surtout fidèle à Bazin et son ontologie du cinéma, en porte-à-faux avec le fondement de la démarche que Pasolini lui-même résume ainsi : « Il faut déontologiser (le cinéma) » dans une lutte pour démystifier l'innocence de ses techniques.

Chacun précise sa pensée à sa façon : Pasolini par l'écriture et les mots, Godard par le cinéma et la vidéo. L'Italien se tourne encore plus vers le passé pour le subsumer et porter un regard critique sur la société. Toute technique doit être au plus près de l'intensité et de l'authenticité ; le langage filmique devient un miroir que l'on promène sur la route de la réalité. Quant au Suisse, qui demeure un redoutable critique de son cinéma et de celui des autres, il cherche de plus en plus la beauté absolue. Procédant par essais et expériences, il est dans une exploration formelle et intellectuelle à nulle autre pareille. Il invente en cinéma.

Quand Mai arrive, Godard se jette tout entier dans la bataille, se mêle aux manifestants, filme, s'autocritique, se veut auteur anonyme, tourne avec le collectif Dziga Vertov quatre films entre 1969 et 1970 (*Pravda*, *Vent d'Est*, *Luttés en Italie*, *Vladimir et Rosa*). En Italie, le mouvement des jeunes surprend Pasolini, qui le qualifie de « guerre civile » et non de « révolution ». La révolte révèle sa marginalité (il déteste les cheveux longs) et ses contradictions (il la condamne en se portant à la défense des policiers, qui sont fils de prolétaires, alors que les étudiants sont fils de bourgeois).

Les deux cinéastes ne se parleront plus. Pasolini mourra assassiné en 1975. Godard continuera, dans sa solitude et avec orgueil, à interroger le monde et le cinéma.

QUE RESTE-T-IL DE CETTE POLÉMIQUE, SINON QUE LE CINÉMA, DE PASOLINI COMME DE GODARD, AURA RAISON DE LA SÉMIOLOGIE : LUI, RESTERA, ET LA SÉMIOLOGIE POUR LE COMPRENDRE ET L'AIMER : NON.