

Pasolini : le cinéma et la langue

Asist. drd. Sarău Raluca Cristina
Universitatea « Dunărea de Jos » din Galați

Abstract: *The movie-director persona of Pasolini cannot be separated from the cinema theorist one, as he considers that the 7th Art is created in an utterly unique and universal audio-visual language. Resorting to linguistic and semiologic elements, Pasolini sets out to begin scientific research on the cinematic art; moreover, he believes that the cinematic language is a double-articulated language instrument, being granted an expression manner that embodies the audio-visual reproduction of reality, impossible to confront with other languages, as its arbitrary and conventional nature only concerns itself.*

Key-words: *Pier Paolo Pasolini, theory, cinema, language*

Introduction

Ecrivain, poète, scénariste, metteur en scène et acteur, Pier Paolo Pasolini s'est affirmé dans le monde littéraire et cinématographique et est reconnu comme l'une des figures centrales de l'art italien du 20^e siècle, dont l'œuvre engagée a marqué les critiques et a suscité des controverses ardentes.

Publiée et traduite en français en 1976 chez Payot, *L'expérience hérétique* fait illustrer la forte tension poétique, philosophique et politique de son auteur qui arrive à considérer son activité artistique comme un combat. Pasolini cinéaste était inséparable de Pasolini théoricien du cinéma ; pour lui, le 7^e Art n'est plus seulement l'objet d'une interrogation sur l'image mais aussi sur le langage.

Le cinéma se constitue dans une véritable langue audio-visuelle unique et universelle. Avec recours à la linguistique et à la sémiologie, Pasolini se propose d'ouvrir une recherche de caractère scientifique sur le cinéma ; ainsi considère-t-il que la langue du cinéma est un instrument de communication doublement articulé et doté d'une faculté d'expression consistant en la reproduction audio-visuelle de la réalité, impossible à confronter avec d'autres langues, car son caractère arbitraire et conventionnel ne regarde qu'elle-même.

Christian Metz, fondateur de la sémiologie du cinéma

Dans les années 70, beaucoup de domaines apparemment non-linguistiques ont pris comme modèle la linguistique structuraliste. Comme la sémiologie s'intéresse à l'étude des codes, règles et configurations structurales spécifiques, l'analyse sémiologie a commencé à réunir plusieurs disciplines, parmi lesquelles le cinéma.

Le premier à s'intéresser à ce domaine fut Christian Metz, dont les travaux constituent à la fois une contribution à la théorie française du cinéma et à la sémiotique visuelle. En 1964, il publie l'article *Le cinéma, langue ou langage ?* dans la revue *Communications* où, assez loin de l'intention originale annoncée dans le titre, il essaie de déceler si le système filmique pourrait ou non être expliqué par les méthodes de la linguistique structuraliste. Metz évite le langage traditionnel de la critique du film et préfère un vocabulaire technique tiré de la linguistique et de la narratologie. Plutôt que de donner des réponses, il ouvre des voies nouvelles vers la recherche: le cinéma est-il un système de la langue ou plutôt un langage artistique ? Est-il légitime d'utiliser la linguistique pour étudier un milieu « iconique » comme le film ? Si oui, y-a-t-il dans le cinéma un équivalent du signe linguistique ? Si un tel signe existe, la relation entre signifiant et signifié est-elle motivée ou arbitraire, comme chez Saussure ? Le signe cinématographique est-il iconique, symbolique, indexical, ou la combinaison de ces trois ? Le cinéma offre-t-il un équivalent à la « double articulation » de la langue [1] ? Quelles pourraient être les analogies avec l'opposition saussurienne paradigme et syntagme ? Y-a-t-il une grammaire normative du cinéma ? Quels éléments pourraient jouer le rôle des

marques de l'énonciation ? Quel est l'équivalent de la ponctuation dans le cinéma ? Comment les films produisent-ils du sens et comment sont-ils entendus ?

Metz poursuit ses essais durant vingt-cinq ans avec : *Essais sur la signification au cinéma* (1968 et 1973), *Langage et cinéma* (1971), les *Essais sémiotiques* (1977), le *Signifiant imaginaire* (1977) et arrive à définir le cinéma comme un « langage sans langue » ; pour lui, le cinéma est un langage culturel et, à ce titre, il ne se définit pas par des unités ou éléments linguistiques, à l'instar de la langue, mais tout d'abord par des règles langagières syntagmatiques et ensuite, paradigmatisées. Chez Metz, la syntagmatique est la règle d'usage langagier fondamentale du cinéma qui possède plusieurs caractéristiques : premièrement, elle représente un code cinématographique par excellence, qui organise la logique d'action et le message du film ; ensuite, c'est une règle qui spécifie les figures, segments ou syntagmes qui puissent apparaître dans la bande d'images, au niveau des grandes unités du film narratif classique ; troisièmement, elle désigne les types d'agencement qui régissent le « discours filmo-narratif », c'est-à-dire le récit pris en tant que discours narratif ou narrativité. La sémiologie envisagée par Christian Metz est fondamentalement basée sur la syntagmatique, puisque la paradigmatisée est, selon lui, « indéfinissable » et « illimitée » ; autrement dit, les unités qui entrent en communication restent indéfinies et les spectacles pro-filmiques sont, à eux seuls, illimités. De plus, Metz distingue quatre autres codes spécifiques, nécessaires à la construction de l'intelligibilité du film qui sont dépendants et provoqués les uns par les autres : les codes de ponctuation, les mouvements de l'appareil, l'organisation du son par rapport à l'image et le montage.

La langue écrite de la réalité

Dans l'essai *La langue écrite de la réalité*, conçu comme réponse au premier essai de Metz et comme esquisse d'une grammaire cinématographique, Pasolini rejoint certaines thèses du sémiologue français, mais s'en écarte aussi en affirmant, que, tout au contraire, le cinéma est premièrement « langue » et ensuite « langage ».

Les exposés sur le cinéma ont été presque toujours de type stylistique et normatif, lorsqu'ils ne traitaient pas la question sous l'angle mythique ou technique, affirme l'auteur ; expliquer le cinéma par le cinéma, n'était ni suffisant ni scientifique : Pasolini est parmi les premiers à soutenir que seule l'intervention de la linguistique et de la sémiologie pourrait ouvrir une recherche de caractère scientifique sur le cinéma. De là s'ensuit un conflit terminologique entre les termes techniques utilisés dans le discours cinématographique et les termes linguistiques qui devraient être employés.

Sur la question préliminaire et fondamentale de savoir si le cinéma est « langue » ou « langage » ou les deux à la fois, contrairement à Christian Metz, Pasolini soutient qu'on peut déceler une véritable « langue » du cinéma : une « langue » audio-visuelle et que, par suite, on peut esquisser une grammaire du cinéma, même si elle ne sera certainement pas normative :

Il est probablement erroné de parler de cinéma : il serait plus exact de parler d'une « technique audio-visuelle », comprenant également la télévision. En outre, le mot « cinéma » tend à se confondre avec l'œuvre cinématographique (et jusqu'ici les œuvres cinématographiques ont fait le « cinéma », en étant réunies de manière indistincte par leur caractère principalement « narratif » de « prose » : dorénavant, cela sera impossible. Le cinéma commence à s'articuler, à se différencier en divers jargons spécialisés). [2]

Pour bien illustrer son point de vue, le cinéaste s'arrête sur plusieurs points de la théorie de Metz : tout d'abord il critique la déconstruction des théories linguistiques du

cinéma antérieures qui étaient en fait des théories stylistiques, et dont le code n'était pas linguistique mais prosodique ; ensuite, il souligne que la caractéristique de la communication cinématographique n'est pas, contrairement à ce que dit Metz, « une impression de la réalité », mais « la réalité tout court » ; et à propos de la « double articulation », qui serait refusée au cinéma, il avance la nécessité d'élargir et de révolutionner la notion de langue et « être prêts à accepter jusqu'à l'existence scandaleuse d'une langue sans double articulation » [3]

Pourtant, ajoute-t-il, le cinéma possède aussi une double articulation : l'unité minimale du cinéma n'est pas l'image, mais les divers objets réels qui composent un plan, impossibles à changer parce qu'ils font partie de la réalité.

Prétendre nous exprimer par le cinéma sans employer les objets, les formes, les actes de la réalité, sans les insérer et sans les incorporer dans notre langue, serait aussi absurde et inconcevable que de prétendre nous exprimer linguistiquement sans employer les consonnes et les voyelles, c'est-à-dire les phonèmes (les matériaux de la seconde articulation). [4]

Par analogie avec « phonèmes », Pasolini invente le mot « cinèmes », pour appeler tous les objets, les formes ou les actes de la réalité permanente à l'intérieur de l'image cinématographique. Pourtant, à la différence des phonèmes qui sont peu nombreux, « les cinèmes sont infinis, ou du moins innombrables », sans que cela soit une différence importante du point de vue qualitatif ; et, ajoute Pasolini, « de même que les mots ou monèmes se composent de phonèmes, de même les monèmes du cinéma – les plans – se composent de cinèmes ».

La langue du cinéma – remarque l'auteur – forme une « continuité visuelle » ou une « chaîne d'images » : autrement dit, elle est linéaire comme toute langue, ce qui implique une succession dans le temps. Pour les cinèmes, note-t-il, il est vrai que ceux-ci se montrent tous ensemble, et non successivement au regard, mais il existe toutefois une succession des perceptions : physiquement, nous les remarquons tous ensemble, mais « un graphique cybernétique de notre perception indiquerait une courbe de successivité ». [5]

Pour aboutir à sa définition de la langue du cinéma, Pasolini paraphrase Martinet qui précisait que « chaque langue a une articulation particulière », et que, par conséquent, « les mots d'une langue n'ont pas d'équivalents exacts dans une autre ». Mais cela, demande-t-il, ne contredirait-il pas la notion de langue cinématographique ? A cette question il répond négativement, dans la mesure où le cinéma est une langue internationale ou universelle, unique pour quiconque l'utilise. Aussi est-il matériellement impossible de comparer la langue du cinéma avec une autre langue du cinéma.

La langue du cinéma est un instrument de communication par lequel on analyse – d'une manière identique dans les différentes communautés – l'expérience humaine, dans des unités reproduisant le contenu sémantique et dotées d'une expression audio-visuelle : les monèmes (ou plans). L'expression audio-visuelle s'articule à son tour dans des unités distinctives et successives, les cinèmes, ou objets, formes et actes de la réalité, qui subsistent, reproduits dans le système linguistique, et qui sont discrets, illimités, et uniques pour tous les hommes à quelque nationalité qu'ils appartiennent. [6]

De cela découle, ajoute Pasolini, paraphrasant toujours Martinet, que la langue du cinéma est un instrument de communication doublement articulé et doté d'une faculté d'expression consistant en la reproduction audio-visuelle de la réalité ; et il en découle encore que la langue du cinéma est unique et universelle, et qu'on ne peut donc pas la confronter avec d'autres langues ; son caractère arbitraire et conventionnel ne regarde qu'elle-même.

Avant de construire son schéma de grammaire de la langue du cinéma, Pasolini fait une analogie entre la langue orale et la langue écrite et le cinéma qui pourrait avoir une dichotomie semblable. L'auteur renvoie ici à son assertion selon laquelle il existe avant tout un « langage de l'action » : « Le premier langage des hommes me semble donc être leur action. La langue écrite-parlée n'est qu'une intégration et un moyen de cette action ». [7] Ce qu'il faut donc faire, insiste le cinéaste, c'est la sémiologie du langage de l'action ou tout simplement de la réalité, car, à son avis, « La vie tout entière, dans l'ensemble de ses actions, est un cinéma naturel et vivant : en cela elle est linguistiquement l'équivalent de la langue orale dans son moment naturel ou biologique » [8] La camera devient alors un moyen mécanique « d'écriture », et ce qui en résulte c'est le cinéma, le moment « écrit » d'une langue naturelle totale, qui est l'action dans la réalité.

D'ailleurs, dans une entrevue accordée à Nico Naldini, Pasolini remarque qu'en étudiant le cinéma comme système de signes, il est arrivé à la conclusion que c'est un langage non conventionnel et non symbolique, différent de la langue parlée et qui exprime la réalité non pas à travers des symboles, mais par l'intermédiaire de la réalité même.

Le cinéma est un langage qui exprime la réalité avec la réalité. [...] Je me suis rendu compte que le cinéma est un système de signes dont la sémiologie correspond à une sémiologie possible du système des signes de la réalité même. [...] Quand je fais un film, je suis toujours dans la réalité; il n'y a aucun filtre symbolique ou conventionnel entre la réalité et moi, comme c'est le cas dans la littérature. Ainsi, en pratique, le cinéma a été une explosion de mon amour pour la réalité. » [9]

Conclusions

Il nous semble que Pasolini est le premier théoricien à avoir tenté de construire une sémiotique du cinéma, indépendante de la linguistique. D'ailleurs, tous ses écrits cinématographiques réunis dans le volume *L'expérience hérétique* en sont un témoignage. Cependant, le mérite d'avoir établi et développé de façon rigoureuse et bien fondée une sémiotique du cinéma revient à Gilles Deleuze dans ses deux volumes *Cinéma 1 : L'image-mouvement* et *Cinéma 2 : L'image-temps*. Dans ces ouvrages, l'auteur a fait du cinéma et de la sémiotique du cinéma une science descriptive de la réalité, ainsi qu'elle a été envisagée par Pasolini. Deleuze a réalisé une synthèse théorique remarquable en fondant les principaux chapitres de la sémiotique pure du cinéma et en dégagant les principaux concepts suscités par les plus grands auteurs, écoles, mouvements et tendances du cinéma.

Notes

1. entre les phonèmes en tant qu'unités minimales du son et les morphèmes en tant qu'unités minimales du sens
2. Pasolini, P., *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p. 48
- 3, 4. Idem, p. 51
- 5, 6. Idem, p. 53
- 7, 8. Idem, p. 55
9. Naldini, N., *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, Paris, 1991, p. 235

Bibliographie

- Deleuze, G., *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983
 Deleuze, G., *Cinéma 2 : L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985
 Estève, M., *Etudes cinématographiques*, Minard, Paris, 1977
 Metz, C., *Le cinéma, langue ou langage*, revue *Communications*, 1964
 Naldini, N., *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, Paris, 1991
 Parente, A., *Cinéma et narrativité*, Harmattan, Paris, 2005
 Pasolini, P., *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976
 Pasolini, P., *Ecrits sur le cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, 2000