



La Revue du Ciné-club universitaire, 2014, n° 2

Pierre Clémenti

la liberté à tout prix

ACTIVITÉS CULTURELLES
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Éditorial	1
Pierre Clémenti: un acteur engagé au cinéma comme dans la vie	3
Fulgurances d'un ange (noir).....	9
Italie, tour, détour.....	13
<i>Partner</i> , les deux visages d'un acteur pour un film schizophrène.....	25
Pierre Clémenti, cinéaste	29
Bibliographie	43
Programmation.....	44

Illustration

1^{ère} de couverture: Pierre Clémenti

Remerciements

Marco Sabbatini, Ana Luisa Castillo Vicente, Astrid Maury, Lionel Dewarrat, Pietro Guarato, Balthazar Clémenti, Antoine Ferrasson (Tamasa Distribution), Juliette Pham (Dynamics Films), André Schaublin (Cinémathèque suisse), Chantal Rime (Aker DVD – Kaer Sàrl), Pip (re:voir), Marine Goulois (Films du Losange), Giulia Casavecchia (Minerva Pictures Group srl), Claudine Kaufmann (Films Zanzibar) , Magali Dubois (Agility Logistics)

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Marco Sabbatini, Ana Luisa Castillo de Vicente, Astrid Maury, Lionel Dewarrat

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras **coordination:** Ola Serhan
édition: Véronique Wild **graphisme:** Julien Jespersen



Recevoir gratuitement
La Revue du Ciné-club universitaire
chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur **a-c.ch/revue**

Éditorial



par **Marco Sabbatini**

Rares sont les comédiens qui ont su préserver leur liberté d'homme et d'artiste dans le monde du septième art. Refusant toute compromission et privilégiant la création sous toutes ses formes, Pierre Clémenti fut de ceux-là.

Né en 1942 de père inconnu et de mère concierge, il se découvre presque par hasard un talent pour le théâtre et le cinéma. On lui promet une carrière aussi brillante que celle de Gérard Philippe: sa beauté magnétique, son extraordinaire photogénie, son élégance naturelle lui ouvrent toutes grandes les portes des studios, mais c'est le cinéma d'auteur qui l'attire avant tout. Visconti, Buñuel, Bertolucci, Pasolini lui confient tour à tour quelques-uns des rôles les plus marquants des années 1960. À la fois ange et démon, il incarne des personnages qui laissent transparaître sous la grâce des gestes et la beauté du visage les tourments du corps et les tumultes de l'âme: sadisme chez Buñuel, dédoublement à la Dr Jekyll et Mr Hyde chez Bertolucci, cannibalisme chez Pasolini, etc.

Sa quête de liberté apparaît transgressive, son indépendance d'esprit dérange, son goût des paradis artificiels choque. Et c'est le drame: le 24 juillet 1971, à Rome, les carabinieri arrêtent Pierre Clémenti pour détention et consommation de stupéfiants; il est condamné à deux ans de prison; finalement libéré pour insuffisance de preuves, il passe tout de même

près de dix-huit longs mois dans les geôles italiennes. Si cette douloureuse expérience lui inspire un livre magnifique, *Quelques messages personnels* (1973), elle marque sans aucun doute un avant et un après dans sa carrière, qui se fera de plus en plus discrète.

Passant du cinéma d'auteur à la télévision, du court-métrage indépendant au théâtre, sans oublier la radio (fictions, lectures de poèmes) et la musique, il retrouvera rarement l'aura de ses débuts, malgré ses collaborations avec des cinéastes aussi intéressants que Makavejev, Rivette ou Monteiro. Le seul fil qui ne s'est jamais réellement brisé est celui de la réalisation: en 1967, il s'achète une caméra qui l'accompagnera dans tous ses déplacements. Événements privés (famille, amis) et publics (Mai 68) formeront le répertoire d'images dans lequel il puisera inlassablement pour construire ses œuvres.

Fidèle interprète de Philippe Garrel, Pierre Clémenti a réalisé quelques-uns des plus beaux films du cinéma underground, qui éblouissent par leur montage virtuose et leur lyrisme hypnotique: *La révolution n'est qu'un début, continuons le combat...* (1968), *Film ou Visa de censure n° X* (1967-1975), *Soleil* (1988). Une œuvre à redécouvrir d'urgence, qui révèle une facette méconnue de cette figure indomptable du cinéma européen des années 1960 et 1970, disparue il y a tout juste quinze ans.

Pierre Clémenti dans *Les cannibales*.



Scène du film *Les idoles* qui rend bien compte de l'exaltation collective qui devait régner sur les plateaux de Marc'O.

Pierre Clémenti

Un acteur engagé au cinéma comme dans la vie

Homme engagé, Pierre Clémenti a su développer un style qui lui est propre. Influencé par le «jeu viscéral» promulgué par Marc O' dont il intègre la troupe, puis par Charles Dullin qui met l'accent sur le langage corporel et l'improvisation, le style de Clémenti s'affine mêlant tant la danse, la chorégraphie que le théâtre.

par **Lionel Dewarrat**

Comment parler de l'acteur Pierre Clémenti sans évoquer le Pierre Clémenti de tous les jours, engagé en politique? Les troubles dont sont atteints les personnages qu'il incarne font écho à sa vie mouvementée. Et les choix de ses rôles sont tellement liés à des choix militants qu'il serait malhonnête d'éclipser le pan politique de sa vie. Notre première question en soulève une autre: comment définir Pierre Clémenti, l'acteur et l'homme, sans du même coup passer sous silence ce qui fait sa spécificité? Pierre Clémenti est un acteur à part, trop libre pour qu'on le mette dans une case, qu'on le réduise à un portrait général: un être épris de justice au point d'en devenir repris de justice (enfermé dans les geôles italiennes pendant dix-sept mois – sous prétexte d'une affaire de drogue – en raison de ses sympathies d'extrême gauche), dont le physique frêle, androgyne contraste avec une intonation forte et un regard intense. Cette ambivalence se retrouve jusque dans son nom – Pierre évoque la dureté, alors que Clémenti

rappelle la clémence, la bonté – et dans son parcours d'acteur: Clémenti a tout autant été choisi pour incarner, malgré sa gueule d'ange, des rôles de voyou que pour interpréter des rôles plus lumineux, preuve d'un véritable talent de comédien. Son interprétation du héros éponyme de *Benjamin ou les mémoires d'un puceau* de Michel Deville (1968) en témoigne: dans ce film, il interprète un doux naïf, en complète opposition avec le personnage de l'amant sadique de *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967). De même, les deux faces de sa personnalité, fait à la fois d'ombre et de lumière, se font jour dans *Partner* (1968) de Bertolucci où il incarne avec une véritable joie enfantine Jacob, un professeur de théâtre hanté par son double funeste qui lui fait accomplir des actes anarchistes.

L'apprentissage du théâtre

L'acteur naît le 28 septembre 1942 à Paris, de père inconnu et d'une mère concierge¹. Comme celle-ci ne peut s'occuper de lui, il est placé en maison de correction. Là, un éducateur lui ouvre les portes de

«Il est arrivé un jour où j'ai senti qu'il fallait dépasser les mots du poème et ce dépassement, ce fut pour moi le théâtre et le cinéma, la poésie de la vie.»

la poésie² et, dès seize ans, il écrit et lit pour l'ORTF des drames radiophoniques³, dans lesquels il critique sévèrement les maisons de redressement⁴. Les talents de conteur et de lecteur qu'il a pu ainsi développer se remarquent très vite dans son travail

de comédien. Dans *Benjamin ou les mémoires d'un puceau*, par exemple, alors qu'il lit à haute voix son journal intime, il marque des pauses aux virgules et fait varier les émotions en accélérant ou en diminuant son débit. Une grande importance est ainsi accordée à la

façon de débiter un texte – qui, d'un rôle à l'autre, est soit dit lentement et d'une voix douceuse, soit déclamé beaucoup plus sèchement et brièvement (à l'instar de Marcel dans *Belle de jour* qui dévoile ainsi sa froideur) – sans oublier la respiration à laquelle il porte une attention toute particulière. Un choix qui n'aurait pas déplu à Antonin Artaud, qui conçoit l'acteur comme un «athlète affectif» dont chaque souffle, correspondant à un sentiment, doit être travaillé et maîtrisé en conséquence⁵. Et c'est bien ainsi, comme en «expirant» son texte, que le personnage de Marcel de *Belle de jour* acquiert un surplus d'agressivité. De même, au début du *Lit de la Vierge* de Philippe Garrel, lorsque le personnage du Christ qu'il incarne monte

à bord d'une barque où l'attend Marie, Clémenti utilise le tremblement, l'essoufflement de sa voix pour transcrire la faiblesse et l'effroi de son personnage. Ensuite lorsqu'il regarde vers le ciel pour s'adresser à Dieu, la langueur et la cassure de sa voix rendent compte du désespoir que ressent Jésus (au contraire du calme glaçant avec lequel le guerrier qu'il incarne dans *Porcile* de Pasolini avoue avoir mangé son père).

Après son parcours radiophonique, le jeune Pierre étudie à l'École de la rue Blanche puis intègre la troupe de Marc'O⁶, pseudonyme de Marc-Gilbert Guillaumin. Ce metteur en scène fut notamment proche du mouvement lettriste, qui s'est manifesté en littérature, au cinéma et en peinture. Pour son créateur Isidore Isou, le lettrisme est «l'art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes, et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes.»⁷ En d'autres termes, ce sont non plus les mots, mais les lettres et leurs combinaisons qui sont utilisées comme moyen d'expression. L'attention est portée aussi bien sur la décomposition de mots, l'alliance de lettres, que sur le rythme, la cadence, les vers de la poésie, sans oublier l'harmonie, les variations et les contrepoints musicaux. Ainsi la poésie lettriste intègre tous les bruits que peut produire le corps humain (aspiration, expiration, soupir, applaudissements)⁸, le but étant de dégager une émotion primitive, de revenir à la «pureté

«Quand tu n'as pas nourri ton corps depuis deux semaines et que tu erres dans les rues, tu avances dans une lumière fabuleuse, l'esprit de la vie t'habite, tu n'as même plus à contrôler en toi le désir de manger, car le seul fait de continuer à vivre en buvant un peu d'eau des fontaines suffit à nourrir ton esprit. Tu planes, la lumière t'aveugle et tu tombes d'illumination sur le pavé, comme d'autres tombent de faiblesse.»

originelle des modes de communication primitifs»⁹, de protester contre la fin utilitaire des mots, contre le poids des traditions qui entravent la liberté de la poésie¹⁰.

L'enseignement suivi chez Marc'O va avoir une vraie résonance sur le jeu de Clémenti. On retrouve par exemple quelque chose du lettrisme dans les chansons qu'interprètent Pierre Clémenti, Bulle Ogier et Jean-Pierre Kalfon dans *Les idoles*: il y a d'abord les sons dépourvus de sens émis par nos chanteurs en herbe, qui semblent dénoncer le caractère bêtifiant des chansons de cette époque dénuées de contenu à force de vouloir correspondre aux goûts de tous. Il y a, ponctués tout au long du film, les cris et les poussées d'hystérie caractéristiques du théâtre de Marc'O¹¹, connu pour exiger de ses acteurs un jeu «viscéral»¹². Il y a enfin la scène où les idoles se rebellent contre leur producteur, qui donne l'occasion à Pierre Clémenti, alias Charly, de crier et faire la fête, sur fond de musique psychédélique, levant les bras et dansant en claquant des mains¹³.

Dans *Quelques messages personnels*, Clémenti écrit: «Il est arrivé un jour où j'ai senti qu'il fallait dépasser les mots du poème, que ces mots devaient prendre corps, devenir gestes, actes – et ce dépassement, ce fut pour moi le théâtre et le cinéma, la poésie de la vie.»¹⁴ C'est dans cet état d'esprit qu'il commence alors à fréquenter l'école Charles Dullin, créée au début du siècle avec Jacques Copeau. Appelée jeu dramatique, la nouvelle pédagogie qui y était pratiquée s'inscrivait en réaction à l'enseignement des écoles de théâtre traditionnelles qui pensaient que l'élève devait apprendre par l'imitation. Dullin au contraire voulait que chaque acteur recherche au

fond de lui-même, par l'improvisation, ses propres moyens d'expression, qu'il développe une imagination créatrice «à travers les situations qu'il invente et surtout à travers les personnages qu'il endosse». Une telle école ne pouvait que plaire à un être aussi indépendant d'esprit et rebelle que Clémenti. Par ailleurs, on sait l'importance qu'a pour Charles Dullin le langage corporel et non verbal (postures, regards, mouvements...)»¹⁵. Cela aura une influence sur le jeu de Pierre Clémenti, manifeste par exemple dans *Porcherie* de Pasolini (1969) où il ne prononce aucune parole avant la toute fin du film¹⁶. Dans *Belle de jour* également, sa gestuelle est particulièrement travaillée, notamment dans la scène de rencontre entre son personnage et la bourgeoise jouée par Catherine Deneuve: avec une certaine animosité, il lui montre d'emblée ses deux dents en or. Il s'avance ensuite vers elle, torse bombé, menton relevé et yeux fixés sur elle avec condescendance, pour lui demander si elle a quelqu'un. Lorsqu'elle lui répond qu'elle n'est pas libre, il perd de sa superbe en laissant retomber son torse.

Le «style Clémenti»

Au-delà de ces diverses influences d'écoles et de maîtres, Clémenti avait une façon toute personnelle de jouer, associant la danse, la chorégraphie (Nijinski) et le théâtre (Artaud)¹⁷. Ainsi même lorsqu'il joue le rôle d'un voyou, une élégance naturelle se dégage de son jeu, à l'instar de son personnage dans *Belle de jour*,

La fameuse scène où Marcel dévoile ses dents en or dans *Belle de jour* (1967).





Pierre Clémenti dans *Belle de jour*, éternel voyou du cinéma français...

qui se déplace avec une canne à la façon d'un dandy ou d'un danseur de cabaret. Lorsqu'il incarne des personnages comme celui de Benjamin dans le film éponyme, il adopte au contraire une démarche légère, marchant presque sur la pointe des pieds, puis libre comme l'air, il virevolte se tourne et se retourne vers son interlocuteur avec vivacité et excitation. Dans *La pacifiste* de Miklós Jancsó, sa démarche confère cette fois-ci à son personnage de révolutionnaire violent une attitude ambivalente qui oscille entre celle d'un hippie sous l'emprise de drogue, et celle d'un soldat qui marche au pas. Dans d'autres scènes, il se déplace avec une certaine lenteur comme quelqu'un qui se laisserait porter par une mélodie qu'il serait seul à entendre. Ainsi, dans *La cicatrice intérieure*, lorsqu'il est à genou devant le personnage joué par Nico, ses mouvements semblent tourner au ralenti: il soulève

tranquillement l'une de ses jambes, puis l'autre, pour s'éloigner en marchant d'un pas lent et en faisant de longues enjambées.

L'engagement pour le théâtre

Si Pierre Clémenti est engagé, c'est d'abord dans son métier d'acteur. Parti de rien, mais habité par la passion de la scène, il s'est vu ouvrir les portes de la prestigieuse École de théâtre de la rue Blanche, puis a toujours fait preuve d'une grande exigence quant au choix des films dans lesquels il souhaitait tourner.

Le comédien s'est à tel point investi dans ses rôles qu'il semble parfois frôler la schizophrénie – il a d'ailleurs joué dans un film intitulé *Autoportrait d'un schizophrène*. Dans *Partner*, cet investissement total est manifeste puisqu'il incarne un professeur de théâtre qui souffre d'un dédoublement de la personnalité. Sa gestuelle incessante, son regard sombre, ses yeux écarquillés où se lit l'inquiétude ou l'étonnement ainsi que ses fréquents mouvements de tête reflètent avec force le trouble intérieur des personnages interprétés. Dans *Le lit de la Vierge*, son incarnation du Christ donne cette fois-ci à voir une personnalité craintive, notamment lorsqu'il se recroqueville contre un mur en se protégeant le visage

«Pour moi, créer, c'est faire tout ce que l'on fait comme pour la première fois. C'est ne jamais se satisfaire de la technique et de l'expérience que l'on a pu acquérir. Affronter chaque fois des problèmes si radicalement nouveaux que ton expérience se révèle – heureusement – incapable de les résoudre et qu'elle devient même un poids gênant pour toi, un frein que tu dois rompre. Être vierge devant le neuf.

J'ai vite compris que l'industrie n'avait pas grand-chose à faire d'un tel souci de virginité. Qu'elle n'avait pas pour principal objectif de faciliter la recherche, ni de bouleverser les habitudes, de se risquer à l'inédit. Loin de là, même, puisqu'elle fonctionne selon le principe de la répétition, qu'elle sait surtout recommencer jusqu'à épuisement les formules qui ont connu quelque succès.»

Pierre Clémenti, *Quelques messages personnels*, p. 100

avec ses mains alors que résonne dans le lointain le bruit de bombes et des mitraillettes.

Clémenti va jusqu'à pratiquer le cinéma comme un acte sacrificiel. Ainsi le mal, la violence ne sont portés à l'écran que pour être détruits: les personnages violents qu'incarne Clémenti semblent souffrir tout au long du film, jusqu'à en mourir parfois. En cela il rejoint le «théâtre de la cruauté» élaboré par Antonin Artaud, qu'il admirait. Un théâtre qui doit se réconcilier avec la religion, dont il était jadis l'outil pour représenter le mal et la cruauté qu'il s'agissait alors de détruire, dans le but de purifier le monde par un effet cathartique. Selon Artaud, ce que cette théorie propose, c'est «une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison» et dont l'action «fait tomber le masque, découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie [...], secoue l'inertie asphyxiante [...] et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela» (*Le théâtre et son double*, «Le théâtre et la peste», 1938)¹⁸. L'aspect sacrificiel du jeu d'acteur de Clémenti apparaît dans des films comme *Sweet Movie* de Dušan Makavejev (1974), où son personnage est tué par sa partenaire alors que le couple fait l'amour dans un bain de sucre, mais aussi dans tous les films où il apparaît nu, et où il semble en quelque sorte faire don de son corps (dans *La cicatrice intérieure* par exemple).

Clémenti a certainement utilisé le cinéma pour exorciser ses démons intérieurs, lui qui n'a jamais connu son père, et que sa mère a placé dans une maison de correction. Ainsi, comme la méthode Stanislavski ou les théories de l'Actor's Studio le préconisent,



...Image que vient contredire son interprétation de Benjamin.

il a pu chercher dans sa mémoire émotionnelle et ses souvenirs les moyens de faire jaillir les émotions que son personnage exigeait. Dans le même sens, il cherchait à connaître chacun des personnages qu'il avait à incarner, en fouillant dans sa vie, dans les circonstances de l'action, dans son comportement pour ensuite travailler une gestuelle qui se fasse non pas imitation «mais transcription d'une sensation recréée à partir de fragments de sensations personnelles réactualisées»¹⁸.

L'engagement politique

À défaut de jouer un rôle en politique, Pierre Clémenti a joué des rôles politiques: que ce soit dans *Têtes coupées* de Glauber Rocha, qui annonce la fin de la dictature de Franco, *La pacifiste* de Miklós Jancsó, qui s'inscrit dans un contexte d'attentats des Brigades rouges en Italie¹⁹ ou encore *Le conformiste* de Bertolucci, trois films sortis en 1970²⁰. L'acteur, proche

des mouvements d'extrême gauche, y défendait par le biais de ses personnages des thèses contestataires.

Mais son engagement s'est poursuivi au-delà des plateaux de cinéma. Ainsi, selon Éric Dahan, qui lui rend hommage dans le journal *Libération* du 28 décembre 1999, Pierre Clémenti incarnait la «jeunesse refusant toute compromission». Tout au long de sa vie, il restera d'ailleurs fidèle à lui-même et à ses origines modestes: vivant dans une chambre de bonne, il n'hésite pas à reverser à des clochards le produit de son travail²¹. Il prendra part aux événements de Mai 68 à Paris, réalisant même un ciné-tract: *La révolution n'est qu'un début, continuons le combat*²².

C'est peut-être son engagement trop marqué à gauche, à une époque où les autorités italiennes devaient faire face à de nombreuses organisations terroristes révolutionnaires, qui lui vaudra d'être arrêté en Italie en 1971, officiellement pour possession de drogue. Il sera emprisonné durant dix-sept mois avant sa libération pour insuffisance de preuves²³. Cette expérience traumatisante mettra un frein à sa carrière, et ses rôles suivants seront alors beaucoup moins marquants.

N'ayant pas réussi à changer le monde, l'ange Clémenti a abandonné la lutte le 28 décembre 1999, emporté par un cancer du foie vers un ailleurs qui correspond sans doute mieux à ses idéaux.

1 Éric Dahan, «Pierre Clémenti traverse le miroir. Dandy destroy, acteur rebelle de Buñuel et Pasolini, il s'est éteint à 57 ans», *Libération*, 28. 12. 99, www.liberation.fr

2 «Biographie de Pierre Clémenti», choses-vues.com

3 «Pierre Clémenti», premiere.fr

4 «Biographie de Pierre Clémenti», *art. cit.*

5 Dominique Paquet, «Acteur», *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 15 janvier 2014, www.universalis.fr

6 Joël Magny, «Clémenti Pierre (1942-1999)», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 janvier 2014, www.universalis.fr

7 *Lettrisme. Poésie sonore. Poésie graphique*, www.serveur.cafe.edu/genres/n-lettri.html

8 Éric Monsinjon, *La poésie lettriste*, lelettrisme.com/pages/o2_creations/poesie.php

9 *Lettrisme. Poésie sonore. Poésie graphique*, www.serveur.cafe.edu/genres/n-lettri.html

10 Éric Monsinjon, *art. cit.*

11 Helen Donlon, «The Passion of Pierre Clémenti: European cinema's christ-devil child», londongrip.co.uk

12 «Biographie de Pierre Clémenti», *art. cit.*

13 Pour l'anecdote, Clémenti jouera un poète lettriste dans *Nini Tirebouchon* de Marcello Fondato en 1970. Joël Magny, «Clémenti Pierre (1942-1999) », *art. cit.*

14 Pierre Clémenti, idylles, http://archivescinereel.bpi.fr/media/doc_acc/CRC2011-092-000.pdf

15 Bernard Grosjean, «Jeu dramatique/Jeu/Théâtre: points de repère», *L'art et la manière de pratiquer le théâtre en milieu scolaire*, cddp49.crdp-nantes.fr/ftp/PREACTheatre/ArtetManiere/FLODOSSIER/TELECHARGEMENT/AM3BGa.pdf

16 Helen Donlon, *art. cit.*

17 «Pierre Clémenti», premiere.fr

18 «Artaud, l'homme-théâtre», classes.bnf.fr

19 Dominique Paquet, *art. cit.*

20 Éric Dahan, *art. cit.*

21 «Biographie de Pierre Clémenti», *art. cit.*

22 Éric Dahan, *art. cit.*

25 «Biographie de Pierre Clémenti», *art. cit.*

26 Éric Dahan, *art. cit.*

Fulgurances d'un ange (noir)

Portrait de Clémenti par Stéphane Lévy-Kuentz*

Acteur culte et contestataire, devenu l'emblème d'une génération, Clémenti nourrira à jamais l'image d'un éternel indompté par sa présence irradiante à l'écran, mi-maléfique, mi-angélique.

Si j'étais obligé de faire des choses qui ne me plaisent pas, il y aurait en moi quelque chose de mort.

Pierre Clémenti

Ange noir du septième art touché d'une beauté romaine, voyou aux allures d'aristocrate. On le dit culte et ça le fait sourire. Enfant terrible d'une génération perdue, le voilà dandy destroy, papillon expérimental, rebelle métaphysique. Il n'en est pas à un terme près. Icône de la contre-culture, jeune premier border line, chien fou, intrépide jusqu'à l'inconscience, son esthétique est celle du risque à tout prix. Indocile, incontrôlable, irradiant, il farouche dur.

Entre honnêteté intellectuelle et fureur poétique, ne pas rompre, ne pas plier, ne pas transiger avec l'inauthentique. Se mettre à distance de la compromission en payant de sa personne, vivre jusqu'au point de cassure de la dépense énergétique. Son sens de l'honneur est intraitable, son exigence fulgurante. Sa pudeur est impudique, sa violence précieuse. Sa fraternité est poreuse, sa clandestinité transversale. Sa dispersion est généreuse, son intégrité subversive. [...]

Théâtre partout, théâtre nulle part. S'extraire de soi-même, surjouer sa vie pour déjouer la mort, exorciser la collaboration organisée. Alors portes claquées, disparitions nomades dans les angles morts de sa mythologie secrète. Alors scandales telluriques, diatribes contre l'hypocrisie d'un système décidément trop lâche pour lui. Se ressourcer dans la fuite, oui l'errance céleste. La nonchalance de son pas dansé, les inflexions de son phrasé recruteront jusqu'à la fin de nouveaux frères d'armes. J'irai jusqu'à vous avec moi, dit-il. [...]

Quatre décennies de virées nomades, d'épreuves; la bohème insouciant, la débrouille en chambre de bonne, la vie nue et ses portes battantes. Les nuits blanches y sont des cieux enfermés. Les ivresses des phrases de peau. La dérive, oui, comme science inexacte considérée comme l'un des beaux-arts. Et puis, l'amour des perdants, ses cachets fraîchement touchés aux Diogènes du macadam. Tiens, l'ami. Tiens.

Alors le sang usé qui rattrape la fatigue, qui distribue ses jetons noirs à ceux qui n'ont jamais facturé leur talent à l'utopie. N'avoir jamais mendié la gloire aux puissants, se battre jusqu'au dernier atome,

devoir se rendre à l'évidence, rassasié d'on ne sait plus trop quoi.

Dernière séquence à Montparnasse, au cent vingt-six du boulevard. Un dimanche après-midi de décembre. Dehors il fait soleil et froid. Balisée de feux rouges, la rue bat son vide. Une grille, une porte dérobée, à gauche sous le porche. L'escalier silencieux, l'étage. Derrière la porte, Masai le chien géant aboie, il ne mord jamais. Lieu viscontien, hauteur de plafond et boiseries d'époque. Il est là, m'attend au fond d'un double salon. Il se repose dans un petit lit, sous une fenêtre Art nouveau, vitrail jaune et vert. Posé sur son ventre, un transistor minuscule diffuse des chants grégoriens. Je m'approche. Ses cheveux argentés ne semblent pas lui appartenir. Je lui ai apporté des roses blanches et puis, pièces à conviction de ce Sud aride qui reste le sien, cinq grosses figues violettes, charnues. Pas faim peut-être demain.

Une heure à son chevet, loin de l'extérieur, du tintamarre. [...] Parler sans détour, voir les choses en face, dit-il serein. Il sait. Direct au foie? Pietro? Gagner le royaume des chauves qui sourient? Vieillir au moins. Pas question. Même allongé, il verticalise. Simplement éreinté d'avoir trop dépensé, brûlé sa vie. Donné sans compter. Poétisé ses impatiences. Reste ce regret sourd de ne pas assister au triomphe d'une société idéale pour laquelle il avait œuvré à sa manière, qu'il aurait aimé voir surgir, qui dans son dos le fait attendre, lui ment si fort. La culture est devenue

un grand commerce, ce n'est plus du tout une aventure humaine et artistique, fredonne-t-il à mi-voix pour lui-même. Il espère pourtant renaître, attend un «foie de vestale», en ricane, vaguement libertin, vaguement diabolique. «Ils» peuvent l'appeler d'un moment à l'autre, jour et nuit. Il patiente. Non, pas de nouvelles pour l'instant.

Là-haut, dans la verrière, les nuages traversent à grande vitesse. On prévoit de terribles tempêtes ces jours prochains. *Il faut passer par les nuages*, sa toute première apparition sur les planches avec Jean-Louis Barrault, certes. Comme pour donner de l'élan à sa parole, son bras indique le ciel d'une arabesque elliptique. C'est beau, non? lance-t-il avec lyrisme, vaguement ironique. Un non remonté d'ailleurs. Dans ce non, il y a du passé, beaucoup; y affleure une nostalgie contenue qu'il m'a vu entrevoir. Je sais bien qu'il n'avoue jamais plus que nécessaire, qu'il effleure l'instant pour ne pas éventer la richesse. Qu'il euphémise. Tu sais, je passe mes journées dans le ciel, poursuit-il de ce détachement fragile, sauvage, qu'il a fait sien. [...]

Christ underground, sa vocation. Des mystiques, des marginaux, des illuminés, des sacrifiés, il en a habité, fulguré, dévalé. De Visconti à Pasolini, de Buñuel à Bertolucci, de Garrel à Monteiro, de Cavani à Deville, de Rocha à Rivette. Mais ici même, un chant du cygne joué sans public ou presque. Pas d'autre pellicule à

imprimer que la mémoire de l'œil, du texte témoin qui rendra compte.

Comme d'une orgie désertée au fond du souvenir. S'avance maintenant une assemblée hétéroclite, mi-rock mi-antique. Une procession immobile: illuminés en toge blanche, mauvais garçons en blousons noirs, ils sont tous venus. Ils sont là qui respirent, debout derrière. Ne pas se retourner. Au premier rang, un peu emprunté, le jeune prince Salina du *Guépard* change de pied. Quand on le présente à Visconti, celui-ci a un mouvement de mépris: «c'est ce type en guenilles que vous avez trouvé pour jouer un prince? Je vous engage».

Un peu en retrait, d'autres personnages jamais nés, délaissés par inattention ou par soif de liberté. Celui du *Satiricon*, de *La prisonnière*, de *Théorème* ou des *Valseuses*, des rôles emblématiques qu'il oublia de prendre à d'autres, préférant partir en virée en Italie ou tourner gratuitement pour un ami. L'art, l'amitié, valeurs phares.

L'heure s'écoule, dissimulée dans un temps provisoire. La durée ne dure pas quand elle est remplie. Alors l'adieu, le final. Peut-être la dernière fois que le courant est sous tension. Il sait, je sais. Nous savons. Je reviendrai, l'ami. Saisir fermement sa main, embrasser le symbole de son front. Puis lentement me relever, détiiser.

Sortie sans filet, dernier plan, la distance est longue du lit à la porte. Un désert, une voie lactée. Ne pas lui présenter mon dos pour dernier tableau, me retourner plusieurs fois, habiter l'ajournement. D'un signe légèrement forcé, nager à contre-courant de l'incontournable. L'allongé m'avalise à distance: on ne se reverra peut-être pas mon vieux, faisons comme si. C'est mieux. Un verre de bordeaux boulevard Raspail, un vent transparent qui défait les arbres.

Pas revu. Parti sans prévenir, à quelques phrases, à quelques gestes du nouveau siècle. Emprunter les tornades, un devoir qu'il a tenu jusqu'au bout. C'est un trente décembre, aspergé d'extraits de l'*Evangile selon Mathieu*, emporté par la coulée grave et lancinante d'une procession de saxophones, qu'on l'enterra dans ce col roulé rouge auquel il tenait tant. Celui dans lequel il avait scruté si souvent le large et relâché les poissons qu'il prenait.

* Tombeau de Pierre Clémenti 1942-1999, un texte de Stéphane Lévy-Kuentz paru chez Les Éditions derrière la salle de bains.

«L'important, c'est que quelqu'un te fasse confiance, te donne la possibilité d'agir, de créer, la détermination d'accomplir ce que tu sens en toi plus ou moins clairement, sans pouvoir encore l'identifier vraiment. Je suis sûr qu'en chaque homme il y a un créateur et que cela dépend des autres que cette lumière éclate ou s'éteigne, qu'elle trouve ou non son chemin.»



Belle de jour de Luis Buñuel (1967).

Ange ou démon?

par **Astrid Maury**

Belle de jour de Luis Buñuel et *Benjamin ou les mémoires d'un puceau* de Michel Deville, sortis respectivement en 1967 et 1968, lancent la carrière de Clémenti auprès du grand public. Ces films de facture pourtant si différente alimenteront la face double et réversible de l'acteur, émanation d'une beauté androgyne assortie d'une vénéneuse innocence et d'une angélique perversité. Avec sa gueule d'ange noir, Clémenti joue dans l'un Marcel, un petit truand sadien à la mâchoire de métal, client obsessivement épris de Séverine (Deneuve), une bourgeoise puritaine qui se prostitue. À l'opposé de ses rôles de marginaux déviants ou torturés, Clémenti incarne dans *Benjamin ou les mémoires d'un puceau*, un jeune orphelin naïf et vierge de dix-sept ans, qui, quittant sa campagne reculée, découvre les atours charmants du beau sexe sans pouvoir jamais l'approcher. La production du film de Deville souhaitait pour ce rôle de puceau un peu simplet initié aux roueries du marivaudage, Alain Delon ou Anthony Perkins. Mais Deville réussit à imposer Clémenti, avec lequel il avait tourné *Adorable menteuse*. On retrouve aussi dans ces deux films Deneuve – Clémenti – Piccoli, qui forme une triangulation variable toute en géométrie perverse. Chez Buñuel, le renversement de la morale puritaine et la mise en scène prégnante du fantasme et de son inconscient sont le moteur de la narration. Chez Deville, le fantasme cède à la concupiscence appuyée et le jeu des actrices déployant décolletés et stratégie de séduction confère un ton potache à cette comédie érotico-vaudevillesque, chassés-croisés d'occasions manquées de goûter pour Benjamin aux plaisirs de la chair.

Deneuve incarne dans *Belle de jour*, une bourgeoise esseulée et soumise, qui cherche à réaliser ses fantasmes d'humiliation en se prostituant les après-midis dans une maison

de passe. Dans *Benjamin ou les mémoires d'un puceau*, elle joue une orpheline manipulatrice, usant de son innocence pour exacerber le désir du comte (Piccoli) et prenant à témoin l'infortuné Benjamin (Clémenti), raillé sans ménagement. Le comte, rompu à tous les subterfuges pour attirer les femmes dans son lit, est le mentor libertin de Benjamin. Il est l'initiateur zélé de l'éducation sentimentale du jeune homme, incarné avec une étonnante candeur juvénile par Clémenti. Quant à Piccoli dans *Belle de jour*, il est Husson, l'ami ambigu du couple bourgeois Séverine/Pierre (Deneuve/Sorel), perfide initiateur du trouble, qui glisse à l'oreille de Séverine l'adresse d'une maison, où, lui apprend-il, Henriette, une amie de leur rang, se prostitue. Lorsqu'un jour, client lui-même de cette maison, il est face à Séverine, ses velléités de possession s'évanouissent et se chargent de mépris pour cette femme jadis désirée car inaccessible. Avec perversité, il révèle à son mari, devenu muet et paraplégique, suite à une tentative de meurtre de l'amant de sa femme (Clémenti), la double vie de Séverine, dont il idéalisait tant la pureté.

La puissance vénéneuse et l'aura fantasmagique de *Belle de jour* contaminent la comédie légère et désuète de Deville. Et dans ce télescopage où l'on retrouve le trio Deneuve – Clémenti – Piccoli, campant des personnages pris dans les filets de la manipulation et de la séduction, il est fort probable qu'un troublant glissement s'opérera alors dans l'esprit du spectateur, avec le passage fantasmé, d'un film à l'autre, de figures passives en figures sadiques et vice versa, comme autant de facettes ambivalentes de l'âme humaine.

Italie, tour, détour

Pierre Clémenti à Cinecittà

La carrière italienne de Pierre Clémenti, brusquement interrompue par son incarcération pour détention de drogue, n'a duré qu'une dizaine d'années, mais elle frappe par sa richesse et sa diversité: de Visconti à Bertolucci, de Pasolini à la Cavani, le comédien a marqué de son magnétisme quelques-uns des plus beaux films transalpins au tournant des années 1960-70.

par **Marco Sabbatini**

Le 24 juillet 1971, les carabinieri font irruption dans l'appartement romain d'Anna-Maria, amie de Pierre Clémenti; affirmant y avoir trouvé du haschisch et de la cocaïne, ils arrêtent le comédien et sa compagne pour détention et consommation de stupéfiants. C'est le début d'un long calvaire: incarcération, procès, condamnation à deux ans de prison, appel et enfin, près de dix-huit mois plus tard, libération pour insuffisance de preuves, assortie d'une expulsion immédiate.

Après son retour forcé en France, Clémenti écrit *Quelques messages personnels* (1973), émouvant témoignage sur cette épreuve qui l'a profondément marqué. Malgré le traitement humiliant que les autorités transalpines lui ont infligé, le comédien y exprime tout l'amour qu'il porte encore au peuple italien: «Voilà presque dix ans que pour la première fois je suis descendu à la Stazione Termini de Rome, centre vivant du pays, où convergent toutes les routes qui le sillonnent. Et pendant ces dix ans, je crois que j'ai vécu plus souvent en Italie qu'en France. J'aime ce pays et son peuple, même si je n'ai aucune sympathie pour sa classe dirigeante, complètement pourrie,



Le jeune Pierre Clémenti incarne un prince sicilien dans *Le Guépard* de Luchino Visconti (1962).

asservie au profit alors qu'elle traite tous les petits comme des esclaves tout juste bons à suer pour elle. Mais le peuple est grand, fort, en dépit des divisions qu'on entretient en son sein, entre Nord et Sud, d'une région à l'autre, entre villes et campagnes, en dépit de l'oppression séculaire de l'Église, en dépit de la longue purge du fascisme. C'est ici que je me sens bien, dans ce royaume des familles et des enfants, sur cette terre de fermentation et de fécondation.»¹

Mais cette mésaventure a mis un terme à sa carrière italienne, si l'on excepte un téléfilm de Franco Rossi, un vétéran de la télévision italienne, tourné

non pas à Cinecittà mais en Tunisie (*Un bambino di nome Gesù*, 1988). Et pourtant, les choses avaient si bien commencé! Au début des années 1960, Pierre Clémenti rencontre Alain Delon, son aîné de sept ans, au Café Flore, à Saint-Germain-des-Prés: ce dernier lui promet de le présenter à Luchino Visconti, qui s'apprête à tourner *Le Guépard* (*Il Gattopardo*, 1962), dont il sera l'une des vedettes. Selon une autre version moins romanesque, ce serait un collaborateur du cinéaste qui aurait repéré le jeune comédien. Dans tous les cas, Clémenti se rend à Rome et passe une audition, vêtu d'une paire de jeans et d'un blouson de cuir. La légende veut que le cinéaste italien se soit exclamé, en le voyant: «On m'a amené un voyou, alors que je cherche un prince!» Clémenti, lui montrant ses mains, aurait rétorqué: «Et ça, c'est pas des mains d'aristo?» Conquis, Visconti lui confie le rôle de Francesco Paolo, fils du prince Salina (Burt Lancaster), mais à une condition: qu'il teigne ses cheveux en blond?. Il s'agit là d'un rôle de second plan, certes, mais pour un comédien de vingt ans, cette collaboration avec le grand aristocrate communiste est à la

fois un tremplin professionnel et une extraordinaire occasion d'apprentissage.

Si son apparition dans *Le Guépard* ne lui vaut – du moins dans l'immédiat – aucun nouvel engagement à Cinecittà, le succès international de *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967) le remet sous les feux de la rampe. Et c'est encore une fois dans le rôle d'un aristocrate méridional qu'il arpente les studios italiens. La chose ne manque pas de piquant si l'on songe aux figures de rebelle et de révolutionnaire qu'il incarnera dans ses films suivants. Le film en question est une coproduction franco-italienne tournée durant l'hiver 1967-68, dans laquelle il côtoie Edwige Feuillère et Claudine Auger: *Et si l'on faisait l'amour?* (*Scusi, facciamo l'amore?*) de Vittorio Caprioli. «Clémenti était parfait pour le rôle de ce jeune homme névrosé et introverti mais quelque peu imprévisible. Je ne parvenais pas à trouver d'interprète convainquant en Italie. Giovannella Zanai, qui alors dirigeait la William Morris de Paris, me signala un jeune homme avec des cheveux et un corps comme ci et comme ça, qu'elle

Filmographie italienne de Pierre Clémenti

1962

Le Guépard (*Il Gattopardo*) de Luchino Visconti [Francesco Paolo]

1968

Et si l'on faisait l'amour? (*Scusi, facciamo l'amore?*) de Vittorio

Caprioli [Lallo di San Marciano]

Partner de Bernardo Bertolucci

[Giacobbe]

La sua giornata di gloria de Edoardo

Bruno [Prologue]

1969

Porcherie (*Porcile*) de Pier Paolo Pasolini [L'homme du désert]

Les cannibales (*I cannibali*) de

Liliana Cavani [Tiresia]

avait aperçu dans une boîte de Saint-Germain» se souvient Vittorio Caprioli³.

Une comédie érotique dont il est le protagoniste absolu: après avoir vécu aux crochets de plusieurs riches bourgeoises milanaises et avoir dû renoncer à la femme de ses rêves, Lallo di San Marciano, jeune noble napolitain sans le sou, est contraint de servir de gigolo à un libidineux baron teuton... Un rôle de Don Juan en herbe que Pierre Clémenti joue avec beaucoup de panache et qui constitue le pendant contemporain – et italien – de *Benjamin ou les mémoires d'un puceau* de Michel Deville, qu'il vient de tourner en France.

Bertolucci et son double

C'est la rencontre avec Bernardo Bertolucci – jeune cinéaste promis à un brillant avenir, fils d'un des plus grands poètes transalpins – qui va provoquer un virage dans la carrière de Pierre Clémenti. Inactif depuis quatre ans (ses deux premiers opus ont été des insuccès), Bertolucci propose à Clémenti de jouer dans un petit film indépendant inspiré du

deuxième roman de Dostoïevski, *Le double*. L'équipe est en bonne partie issue du Centro sperimentale di cinematografia (CSC), l'une des plus anciennes écoles de cinéma au monde, véritable creuset de talents que Clémenti va souvent croiser dans les dernières années de sa carrière italienne.

Commençant à manier lui-même la caméra (ses premiers films sont mis en chantier à cette époque), le comédien va d'ailleurs se tourner de plus en plus vers le cinéma indépendant et expérimental, délaissant les productions de studio, y compris les films d'auteur. Le cas le plus illustre est celui de Federico Fellini, qui lui propose de jouer dans le *Satyricon*: Clémenti lui opposera une fin de non-recevoir, préférant prendre part à un film de Philippe Garrel, *Le lit de la Vierge* (1969), au lieu de rester enfermé dans un studio pendant six mois à l'entière disposition du Maître⁴. Bon perdant, Fellini tiendra à témoigner en sa faveur au tribunal, lors de son procès pour détention de drogue.

Sympathisant d'emblée, Bertolucci et Clémenti s'attellent à la préparation de *Partner*, dont le

1970

Le conformiste (Il conformista) de Bernardo Bertolucci [Pasqualino

Seminara]

Necropolis de Franco Brocani [Attila]

Nini Tire-Bouchon (Nini Tirabusciò:

la donna che inventò la mossa) de

Marcello Fondato [Francesco]

La pacifiste (La pacifista) de Miklós

Jancsó [Michele]

1971

La victime désignée (La vittima designata) de Maurizio Lucidi

[Matteo Tiepolo]

1987

Un enfant nommé Jésus (Un

bambino di nome Gesù) de Franco

Rossi [Sefir]

Le cannibale (Pierre Clémenti) abandonne le combat dans *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini (1969).



Le tournage a lieu à Rome en avril-mai 1968. Ils relisent ensemble *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud et discutent des happenings du Living Theatre, dont ils découvrent les prémices dans le «théâtre de la cruauté» du grand théoricien français. Passionné par ce que Clémenti lui raconte de la situation française, Bertolucci va jusqu'à interrompre le tournage pour permettre à ce dernier de retourner à Paris et d'assister aux événements de Mai caméra au poing. De retour à Rome, Clémenti, qui insérera les images tournées sur place dans son court-métrage *La révolution n'est qu'un début, continuons le combat...* (1968), raconte à Bertolucci et à la jeune équipe du film tout ce qu'il a vu et entendu dans la capitale française: les barricades, l'occupation de la Sorbonne, les slogans, etc. *Partner* gardera des traces de ces moments d'exaltation collective.

Le film, opus malaimé dans la filmographie de Bertolucci, a une structure fragmentée, explosée: c'est à la fois un anti- et un méta-film. Clémenti y incarne Jacob et son double, les inquiétantes figures imaginées par Dostoïevski, en leur donnant des allures de Dr Jekyll et Mr Hyde, sans oublier la leçon de *Belle de jour*, où il interprétait déjà un personnage que n'aurait pas renié Stevenson. Comme l'écrit

justement Jeanne Hoffstetter dans sa biographie semi-romancée, «*Partner* achevé fait figure de film brechtien brûlé à son propre feu. Œuvre de cinéphile dans laquelle s'enchevêtrent curieusement théorie et abandon de tout contrôle, le film apparaît légèrement sadomasochiste, reconnaît son auteur, dans la mesure où le public n'est pas habitué à ce qu'on lui demande de rester en dehors, sans aucune possibilité d'identification.»⁵ La légende veut que Jean-Luc Godard, auquel Bertolucci vouait une grande admiration, ait assisté à une projection privée de *Partner*. Une fois la séance terminée, il se serait retourné vers son collègue italien, l'aurait regardé et lui aurait dit:

- Mais, c'est terminé?

- Oui.

- Ah bon? Ça pouvait continuer, continuer, continuer encore.⁶

Le père du cinéaste, Attilio Bertolucci, assiste au tournage de la séquence initiale du film. Ému par l'incarcération de l'ami de son fils, il écrira la poésie «Clémenti en prison»: il y évoque le café où a été tournée cette séquence et l'imitation de Nosferatu à laquelle se livre Jacob. Se remémorant ces épisodes, Bertolucci confie à Jeanne Hoffstetter: «On m'a souvent dit qu'à travers mes films, je tuais mon père. Mon père qui m'avait dit un jour: Ah! tu es malin, toi, tu m'as tué plusieurs fois sans jamais aller en prison. Alors, je pense qu'en écrivant ce poème sur Pierre, c'était peut-être sa façon à lui de me prendre quelque chose. Peut-être se disait-il qu'il était allé en prison à ma place? Dans le fond, moi j'ai toujours pensé que ces gens de mon âge qui s'étaient autodétruits, comme c'était le cas de Pierre, m'avaient sans doute sauvé sans le savoir.»⁷

Certaines filmographies signalent la participation du comédien à un film indépendant d'Edoardo Bruno, *La sua giornata di gloria* (1968). Clémenti n'y apparaît que l'espace de deux courtes minutes, juste avant le générique, dans une sorte de prologue où il proclame entre autres: «La révolution parle à travers l'acteur. L'acteur est l'intermédiaire entre les révolutionnaires et les bourgeois. Le spectacle doit trouver sa propre respiration, détruire les conventions...» Il s'agit là de rushes non utilisés de *Partner*, que Bertolucci a aimablement mis à disposition de son collègue, auquel il avait promis la participation de Clémenti. Mais celui-ci, souffrant, ne put prendre part au tournage. Il y aurait pourtant pu côtoyer des visages connus, puisqu'une partie de l'équipe provenait du CSC et l'autre de la rédaction de *Filmcritica*, l'une des revues de cinéma italiennes les plus dynamiques et progressistes, dirigée justement par Edoardo Bruno.

Pasolini, Cavani et les cannibales

On peut supposer que c'est Bertolucci qui a présenté Clémenti à Pier Paolo Pasolini, dont il était



un grand ami (et qui avait été le scénariste de son premier opus). Après *Partner*, le nouveau film que le comédien tourne en Italie est *Porcherie* (*Porcile*), l'une des œuvres les plus radicales du poète-cinéaste. Il est divisé en deux épisodes: l'un, ayant pour protagonistes Jean-Pierre Léaud et Anne Wiazemsky (à cette époque épouse de Jean-Luc Godard), est l'adaptation d'un drame en vers que Pasolini a écrit au milieu des années 1960, intitulé précisément *Porcile*; l'autre, dont le titre initial était *Orgia*, est interprété par Clémenti. Le tournage de cet épisode, se déroulant à la fin du Moyen Âge dans une sorte de désert, a lieu au mois de novembre 1968 en Sicile, dans le paysage aride et sauvage de l'Etna, et dans les environs de Rome.

Pour le comédien français, c'est le premier d'une série de films où il incarne des personnages quasiment muets ou parlant une langue incompréhensible. «L'homme du désert», en effet, ne prononcera quelques mots qu'à la fin du film: «J'ai tué mon père. J'ai mangé la chair humaine. Et je tremble de joie.» Dans notre société individualiste, selon Pasolini, toute révolte se réduit à une confrontation avec le Père, autrement dit le Pouvoir, dans une perspective œdipienne qu'il avait déjà explorée dans *Œdipe-Roi* (1967). Le personnage joué par Clémenti est «un intellectuel nietzschéen, qui aspire à la sainteté»⁸. Condamné à mort pour avoir pratiqué le cannibalisme, il proclame sa foi et glorifie son péché grâce auquel il a pu se révolter contre la société (qui est elle-même cannibale).

Avec cet épisode, Pasolini compose une sorte de poème visuel sur le désert, dont on trouve les prémices dans le final de *Théorème* (1968): le désert est

une représentation de l'absolu où essence et apparence ne font qu'un, alors que la vie en société incite les hommes à dissimuler leurs pulsions les plus inavouables sous un masque. L'entrelacement de cet épisode avec l'histoire de Julian, fils d'un industriel allemand compromis avec le nazisme et secrètement amoureux des porcs (qui finiront par le dévorer), ne fait que rendre encore plus transparente la parabole qui sous-tend tout le film: «La société – toute société – dévore aussi bien ses enfants désobéissants que ses enfants ni désobéissants ni obéissants: les enfants doivent être obéissants, un point c'est tout»⁹.

«L'homme du désert» est, tout comme Julian, un anti-héros vivant en marge de la société et, par là même, condamné à périr. Le constat d'échec est total: Pasolini a parlé à ce propos de nihilisme, d'«anarchie apocalyptique», de «contestation globale sur le plan existentiel»¹⁰. *Porcherie* remet en question la possibilité même d'une action politique révolutionnaire,

proche en cela du final d'un autre drame en vers de Pasolini, *Pilade*, qui se conclut par le renoncement à la Raison, coupable d'être toujours «consolatrice» et donc forcément complice du Pouvoir. D'où le caractère mystique du personnage incarné par Clémenti: son cannibalisme, pratiqué avec la foi d'un saint (quand bien même un anti-saint), exprime un refus total de la communication couramment acceptée par les hommes.

C'est justement le cannibalisme qui assure le lien avec le film italien que Clémenti interprète après *Porcherie: Les cannibales (I cannibali)* de Liliana Cavani (1969). L'œuvre a d'ailleurs d'autres points communs avec celle de Pasolini: le comédien y incarne une nouvelle fois un personnage quasiment muet, «corps étranger» qui subvertit l'État; la représentation et l'analyse des mécanismes du Pouvoir sont là aussi au centre du propos. Présent dans le titre et dans la chanson du générique (*Call me cannibal, I won't die*), le terme de «cannibales» n'a pas ici la même valeur que chez Pasolini. Comme l'explique Liliana Cavani dans l'une des nombreuses interviews qu'elle a accordées à l'époque, «Les «cannibales» sont les jeunes ou tous ceux qui, à tout âge, aspirent à reconquérir leur vraie nature d'hommes, le sens religieux de la vie, refusant certains conditionnements de la soi-disant société civile. Ils recherchent une pureté primitive, une sincérité oubliée, mais la société les rejette en tant que «cannibales», parce qu'ils troublent l'ordre tout extérieur de ses lois souvent inhumaines.»¹¹

Les cannibales, adaptation modernisée de l'*Antigone* de Sophocle, veut être une sorte de mythe *in progress*: «En me basant sur *Antigone* dans *Les cannibales*, j'ai voulu me servir du langage du mythe

Les cannibales de Liliana Cavani met en scène le côté sacrificiel de l'acteur qui se donne, nu, à la caméra, le tout rehaussé par les symboles liturgiques en arrière-plan qui font de Clémenti une figure christique.



et des symboles universels pour ne pas utiliser le discours contestataire qui était déjà un produit de consommation en 1969-1970.»¹² Pourquoi avoir choisi ce personnage-là plutôt qu'un autre? «Antigone c'est le mythe par excellence, le mythe de la menace, qui ne vient pas d'ailleurs, mais du fond de nous-mêmes, de notre histoire, de notre culture. Peut-être, avon-nous encore la possibilité de nous sortir de cette situation, mais en attendant, elle est là, cette façon que nous avons de tout accepter sans rien dire, de nous habituer à tout, même à l'horreur, à la guerre et à la mort.»¹³

Le personnage que Pierre Clémenti incarne dans le film, qui porte le nom de Tirésias dans le scénario, est vêtu de rouge-orangé, couleur du soleil, du sang et de la vie, mais aussi de la passion. Symbole renforcé par celui du poisson: «Quant au symbole du poisson qu'on voit tout le long du film, il ne s'agit pas d'un symbole chrétien comme certains ont pu le croire, mais d'un symbole anthropologique, le phal-lus, le symbole de vie, totalement païen.»¹⁴ À noter que le comédien ne porte pas de costumes de scène mais ses propres vêtements: l'ayant vu habillé de la sorte le premier jour du tournage, la réalisatrice lui a demandé de garder cet accoutrement pour jouer son personnage.

Le film s'ouvre sur le réveil de Tirésias sur une plage: c'est une créature venue de la mer, berceau de la vie primordiale; ce prophète énigmatique (il parle une langue incompréhensible, issue d'un dialecte africain) est l'emblème de l'homme nouveau: il s'exprime à travers un langage universel, celui du corps en mouvement. «Il invente une grammaire mysté-rieuse sur les éléments simples de la vie et autour de

la mort: le raisin, la terre, le pain, le symbole. Tirésias est le troisième œil; c'est la caméra qui, en filmant la réalité, découvre des événements nous échappant dans la vie réelle.»¹⁵

S'exprimant par l'action plutôt que par la parole, il propose une troisième voie entre le Pouvoir et la contestation. Son silence est le signe d'un refus de dialoguer avec le Pouvoir dans le but d'éviter toute récupération: «Clémenti, dans le film, c'est une idée. C'est l'homme du futur, le révolutionnaire de demain qui vient du dehors, ou plutôt qui est en dehors de la situation décrite, qui ne doit avoir aucun contact, ne doit pas parler. Il doit seulement voir, car les gens de la ville ne voient plus rien. Il ne doit pas parler parce que, dans la contestation, la parole est déjà le début de la compromission, de l'échec. Ma position est un peu extrême, mais je pense qu'il faut, d'une certaine manière, un être pur, vierge, un être tellement détaché qu'il peut comprendre. Clémenti est l'homme nouveau et ancien à la fois, chez qui paroles et actions ne font qu'un. Pourquoi devrait-il parler? Quand il parle, il agit. Nous avons oublié que parole et geste sont liés chez un homme non aliéné. Nous, nous sommes détruits par la parole. Les plus grands prophètes n'ont rien écrit.»¹⁶

Liliana Cavani rejoint ici la position radicale de Pasolini dans *Porcherie*, aussi méfiante et pessimiste que lui vis-à-vis de tout dialogue avec le Pouvoir: «Les mots n'ont plus de pouvoir. C'est pour cela qu'à la fin l'héroïne refuse le dialogue, accepter le dialogue, c'est voir avorter la contestation. Il ne reste plus qu'à

«Clémenti est l'homme nouveau et ancien à la fois, chez qui paroles et actions ne font qu'un.»

apprendre un nouveau langage, comme elle le fait à la fin avec le personnage de Clémenti.»¹⁷

La réalisatrice décline cet affrontement à travers des séquences poético-burlesques, comme celle où les deux protagonistes fuient les forces de l'ordre en passant d'un déguisement à l'autre, autrement dit en portant successivement tous les masques que la société nous impose, et en visitant tous les temples du Pouvoir: la caserne, le poste de police, l'église, la télévision, la prison, l'institut psychiatrique, etc. La poursuite culmine dans la longue scène où Antigone et Tirésias se retrouvent complètement nus, tels Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, se réappropriant leurs corps, seul instrument de langage capable de préserver leur pureté face à l'État dictatorial.

Fin de partie

Après ces deux œuvres en quelque sorte jumelles, habitées par le souffle du mythe et égratignant la contestation par le biais du sacré, Clémenti accepte de jouer un rôle secondaire – mais essentiel – dans le nouveau film de son ami et complice Bernardo Bertolucci: *Le conformiste* (*Il conformista*, 1970). S'il avait interprété Jacob et son double dans *Partner*, il incarne ici uniquement le côté obscur du protagoniste, joué par Jean-Louis Trintignant: hanté par le meurtre d'un homosexuel qu'il croit avoir commis dans son enfance, Marcello adhère au fascisme et

fait un mariage de raison, avant de se rendre à Paris dans le but d'assassiner un opposant politique. Le film brosse le portrait d'un individu qui préfère se réfugier dans la norme plutôt que d'affronter ses démons intérieurs.

La séquence où apparaît pour la première fois le personnage incarné par Clémenti – le chauffeur Pasqualino (Lino) – a un statut particulier dans la structure du film, puisqu'il s'agit du seul cas où un flash-back s'insère à l'intérieur d'un autre flash-back. Marcello se remémore la confession au cours de laquelle il a raconté à un prêtre l'épisode qui l'a traumatisé à jamais: il a tué d'un coup de revolver un homosexuel qui l'avait attiré dans sa chambre, refusant ainsi ses avances. En tirant sur Lino, Marcello se défend contre ses propres pulsions cachées, comme le Dr Jekyll tentant en vain de supprimer Mr Hyde. La culpabilité est double: meurtre du chauffeur, répression de ses propres pulsions homosexuelles.

Après son mariage avec Giulia, bourgeoise belle mais un peu sottie, il est attiré par la femme de l'opposant politique qu'il doit supprimer, Anna, qui semble préférer les femmes aux hommes. Or, dans le roman d'Alberto Moravia dont Bertolucci s'inspire, Anna s'appelait Lina: si Marcello voit en Lino le côté obscur de soi-même, Lina-Anna complète le schéma symbolique, illustrant le dédoublement psychique de Marcello. Cette gémellité de Lino et Anna, que le choix

Scène d'amour entre Barbara (Monica Vitti) et Michele (Pierre Clémenti) dans *La pacifiste* de Miklós Jancsó (1970).





Le comte Matteo Tiepolo (Pierre Clémenti) tente de convaincre Stefano (Tomas Milian) d'accepter son inquiétant marché dans *La victime désignée* de Maurizio Lucidi (1971).

onomastique de Moravia rendait trop transparente aux yeux du cinéaste, se retrouve dans le parallélisme entre deux séquences: Lino, assis aux pieds du lit, caresse les jambes de Marcello enfant, alors qu'Anna, exactement dans la même position, posera sa tête sur les jambes nues de Giulia.

Le personnage joué par Clémenti réapparaît à la fin du film, par une sorte de coup de théâtre. Lino a survécu à ses blessures. Après la chute du régime fasciste, Marcello le rencontre un soir en compagnie d'un jeune prostitué. Dans la séquence finale du *Conformiste*, nous découvrons ce dernier étendu sur un lit de fortune: libéré de son traumatisme et peut-être enfin disposé à accepter ses penchants homosexuels, Marcello contemple le corps nu du jeune homme...

Alternant films de grands auteurs et cinéma underground, Pierre Clémenti participe après *Le conformiste* à une œuvre expérimentale de Franco Brocani dotée d'un budget inhabituellement confortable, qui rend possible un tournage en studio dans les meilleures conditions: *Necropolis* (1970), où il renoue

avec le mythe, puisqu'il y incarne Attila, et retrouve les jeunes techniciens du CSC, dont le réalisateur est lui-même issu. Dans la séquence où Clémenti apparaît, nous voyons le comédien porter son inséparable blouson de cuir avant de revêtir l'accoutrement du roi des Huns dans une atmosphère tribale – soulignée par la musique de Gavin Bryars – et de monter nu sur un cheval, d'où il déclame en français une ode à cet animal qui doit le transporter «dans les villes souterraines» pour embrasser ses frères et «libérer les peuples de leur ignominie». Avec ses faux airs d'heroic fantasy, ce personnage préfigure directement celui qu'il incarnera dans *La cicatrice intérieure* de Philippe Garrel (1972), où le comédien évolue nu sur son cheval, muni de carquois et de flèches, dans des paysages de planète sauvage.

Les derniers films que Clémenti tourne en Italie avant son arrestation et son incarcération ont une orientation plus commerciale. Il y côtoie deux grandes vedettes de l'époque: Monica Vitti et Tomas Milian. Dans *Nini Tire-Bouchon* (*Nini Tirabusciò: la donna che inventò la mossa*, 1970), Marcello Fondato

«Je crois qu'il est beaucoup plus important, pour celui qui est acteur, de devenir un homme véritablement, d'apprendre dans la simplicité de la vie quotidienne à communiquer avec ses frères, d'aider par son travail à mettre en lumière la part du monde qui est vérité, et non celle qui est toc, préfabriqué, illusion. L'acteur est le représentant de l'inconscient collectif – son travail permet à chacun de prendre conscience de son bonheur ou de son malheur, de tenter de perpétuer l'un ou de faire cesser l'autre pour retrouver le sentier de la joie. L'acteur peut être l'étincelle qui donne naissance à un foyer où chacun pourra puiser un peu de chaleur, d'énergie pour continuer son voyage.»

Pierre Clémenti, *Quelques messages personnels*, p. 97

Pierre Clémenti a souvent incarné le rebelle, le double, porté par sa beauté méditerranéenne et son irrésistible magnétisme.

évoque les frasques de la délicieuse et scandaleuse Maria Sarti, vedette de music-hall à la Belle Époque, surnommée Nini Tire-Bouchon et interprétée par une Monica Vitti pétillante, visiblement heureuse de rendre hommage à cette femme émancipée qui inventa un déhanché scandaleux (la «mossa» du titre italien). Clémenti n'apparaît que dans le dernier quart du film et joue le rôle de Francesco, poète futuriste dont la fougue et les excentricités conquièrent le cœur de Nini.

La même année, il retrouve Monica Vitti dans *La pacifiste* (*La pacifista*) du réalisateur hongrois Miklós Jancsó, alors émigré en Italie. La comédienne se souvient avec amertume de ce film «incompréhensible», qu'elle a accepté de tourner en soutien au cinéaste en exil plutôt que par réelle conviction¹⁸. L'intrigue est simple: Barbara, reporter italien, enquête sur les nombreux extrémistes qui sèment le désordre dans

les rues de Rome; elle se lie au membre d'un inquiétant groupuscule, Michele (Pierre Clémenti), tombant amoureux de lui pour le meilleur et pour le pire.

Le film, techniquement éblouissant, est constitué de

longs plans-séquences sur lesquels sont plaquées de nombreuses voix off (dialogues reconstitués, conversations imaginaires, monologues intérieurs, etc.). Ajoutées aux dialogues post-synchronisés, ces voix créent une distanciation donnant à tout le film un caractère passablement artificiel. Visiblement mal à l'aise, Monica Vitti n'est guère crédible dans son emploi de grand reporter, pas plus que Clémenti, dont

le rôle manque d'épaisseur, malgré le magnétisme habituel de l'acteur. Le film paraît aujourd'hui très daté, même s'il constitue un bon exemple du cinéma contestataire au lendemain de Mai 68.

La carrière italienne de Clémenti s'achève avec un film qui pourrait être considéré comme un *giallo*, genre très en vogue à cette époque: *La victime désignée* (*La vittima designata*) de Maurizio Lucidi (1971). Il y interprète un rôle ambigu et inquiétant qui n'est pas sans rappeler les personnages qu'il a joués dans les deux films de Bertolucci. La trame est digne d'un thriller psychologique: publicitaire talentueux, Stefano Argenti (Tomás Milián, qui figurait aussi au générique des *Cannibales*) serait un homme heureux si sa femme ne l'empêchait de vendre sa société, enregistrée au seul nom de cette dernière. Il se console dans les bras de sa maîtresse, et c'est lors d'une romantique escapade à Venise qu'il rencontre le mystérieux comte Matteo Tiepolo (Pierre Clémenti). Celui-ci, après avoir conquis sa confiance, lui propose un étrange marché: il tuera son épouse si Stefano assassine en contrepartie son frère, qui le tyrannise...

Le coup de théâtre final (le frère en question n'existe pas; c'est son propre suicide que l'aristocrate vénitien a mis ainsi en scène) nous ramène encore une fois à la figure du double, dont Clémenti s'était fait une spécialité. Le rapport d'attraction-répulsion qu'entretient Stefano Argenti avec Matteo Tiepolo, non dénué d'ambiguïté sexuelle, a des accents assez proches du *Conformiste*, même s'il n'est pas développé avec la même maestria.

«J'ai beaucoup d'amour – écrira Clémenti en 1973, après être sorti de prison – pour les cinéastes italiens,

Fellini, Visconti, Pasolini, Bertolucci, De Sica, Franco Brocani... Je crois qu'ils sont les héritiers directs de l'esprit de la Renaissance. Ils ont le sens de la beauté et de la finesse, mais ils ne sont pas coupés du peuple. Ils ne se conduisent pas comme une élite, une aristocratie d'artistes qui vivraient en parasites des largesses du système – et pourtant ceux-là sont, comme on dit, "arrivés". Je crois qu'ils travaillent vraiment pour les masses populaires italiennes, qu'ils savent mettre leur ancienne et vaste culture au service de la vie.»¹⁹

Le comédien français avait trouvé en Italie un cinéma proche de sa sensibilité, «au service du peuple». Heureux de collaborer avec des cinéastes à la sensibilité de gauche (mais tout sauf dogmatiques), le «Français» Pierre Clémenti a souvent incarné pour eux l'étranger, le rebelle, le double, tour à tour muet, taciturne ou équivoque, porté par sa beauté méditerranéenne et son irrésistible magnétisme, vivante icône d'une liberté absolue. Les instances les plus réactionnaires et répressives de la société italienne de l'époque ne s'y sont pas trompées, condamnant à une lourde peine de prison celui qui avait si bien symbolisé sur les écrans transalpins l'élan libérateur de Mai 68 et les aspirations de toute une génération.

- 1 Pierre Clémenti, *Quelques messages personnels*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2005, p. 113.
- 2 Frédéric Bonnaud, «Pierre Clémenti – L'ange noir», *Les inrockuptibles*, 19 janvier 2000.
- 3 *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 382; c'est nous qui traduisons.
- 4 Frédéric Bonnaud, *art. cit.*
- 5 Jeanne Hoffstetter, *Pierre Clémenti. Roman*, Paris, Denoël, 2006, p. 213.
- 6 Anecdote rapportée par Jeanne Hoffstetter, *ibidem*, p. 214.
- 7 *Ibid.*, p. 216.
- 8 Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 208.
- 9 *Ibidem*, p. 207.
- 10 *Idem*.
- 11 Cité in *Lo sguardo libero. Il cinema di Liliana Cavani*, a cura di Paola Tallarigo e Luca Gasparini, Firenze, La Casa Usher, 1990, p. 54; c'est nous qui traduisons.
- 12 «Liliana Cavani. Le mythe, le sexe et la révolte. Entretien» par Claire Clouzot, *Écran 74* (juin 1974), n° 26, p. 37.
- 13 Propos recueillis par Gérard Langlois, *Les lettres françaises* (avril 1972), n° 1431, p. 18.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Cité in *Lo sguardo libero. Il cinema di Liliana Cavani, op. cit.*, p. 57; c'est nous qui traduisons.
- 16 «Liliana Cavani. Le mythe, le sexe et la révolte. Entretien», *art. cit.*, p. 38.
- 17 Propos tenus dans *Les lettres françaises, op.cit.*, p. 18.
- 18 Laura Delli Colli, *Monica Vitti*, Roma, Gremese, 1987, p. 36.
- 19 Pierre Clémenti, *op. cit.*, p. 109.



Jacob en proie à ses démons
dans *Partner* de Bernardo
Bertolucci (1968).

Partner, les deux visages d'un acteur pour un film schizophrène

Pierre Clementi a bien souvent tourné en Italie. Son premier film avec Bernardo Bertolucci est un des plus emblématiques de l'esthétique de l'avant-garde cinématographique et du mélange entre l'art et la politique de son époque.

par **Pietro Guarato**

La sortie dans les salles de *Partner* en 1968 marqua un moment important dans la carrière de son auteur (Bernardo Bertolucci, enfant prodige de la Nouvelle Vague italienne des années 1960, avait vingt-sept ans à cette époque et avait déjà tourné deux longs-métrages) comme dans celle de son interprète principal, Pierre Clémenti, destiné à devenir l'un des acteurs les plus demandés du nouveau cinéma italien. Bertolucci réalisa *Partner* après une longue inactivité due à l'échec commercial, en 1964, de son film *Prima della rivoluzione* (dont on retrouve quelques thèmes dans *Partner*). Durant cette période, il avait développé une réflexion théorique de plus en plus en accord avec les instances radicales du cinéma d'avant-garde, parallèlement au discours politique antibourgeois des mouvements gauchistes de l'époque. Selon cette optique, et conformément aux enseignements de Bertolt Brecht, le spectateur devait être mis en état d'ouvrir son esprit critique face au film et non de subir passivement la séduisante puissance imaginative propre au cinéma classique



Jacob et son double: la dimension
dostoïevskienne de *Partner*.

hollywoodien: il fallait donc que le nouveau langage cinématographique soit caractérisé par le rejet de toutes les conventions (au niveau du montage, des images et même du jeu des comédiens) qui poussent les spectateurs à s'identifier aux personnages du film, et qu'il favorise une approche qui ne cache pas mais révèle l'illusion filmique, en déconstruisant les canons traditionnels de la composition cinématographique bourgeoise.

Partner constitue l'apogée de cette recherche esthétique dans le parcours créatif de Bertolucci: dans cette œuvre (certainement la plus théorique de son auteur), librement adaptée d'un des premiers romans de Fédor Dostoïevskij, *Le double*, il est question d'un enseignant à l'Académie d'art dramatique de Rome, Jacob – paradigme de l'intellectuel frustré qui rêve de la révolution sans réussir à mettre en pratique ses propres projets – dont l'existence change soudainement suite à l'apparition d'un individu qui affirme être son double. Peu à peu, il commence à se substituer à lui, en accomplissant à sa place les gestes dont il se sent incapable, en traduisant les paroles en actions et le désespoir en déchaînement de violence. Le fait que Jacob et son double (joués tous les deux par Clémenti) deviennent quasiment indiscernables pour le spectateur favorise l'ambiguïté de la trame: ainsi, est-ce vraiment le double qui enseigne aux

étudiants de Jacob à préparer une bombe molotov, à tuer avec une froide précision les personnalités les plus représentatives du milieu du consumérisme



bourgeois qui entoure le professeur, à prêcher la subversion pas seulement au théâtre mais aussi dans la vie? L'interprétation finale reste délibérément obscure, même si elle suggère une progressive compénétration des deux faces de Jacob et indique un possible cheminement révolutionnaire aussi bien dans l'art que dans la politique. Mais le film entier est dichotomique, si l'on considère que l'un des thèmes les plus prégnants est le dualisme entre le théâtre et la vie, qui à son tour cache (et, partiellement, révèle) celui entre le cinéma et la vie.

Film schizophrène, donc (comme Bertolucci lui-même l'a reconnu), *Partner* est délibérément anti-naturaliste dans sa mise en scène: «La nature, ça n'est pas naturel!» dit en effet Jacob dans le film (en paraphrasant Pasolini, l'un des premiers maîtres

de Bertolucci). Cela se reflète dans l'univers stylistique du film, toujours sur le point d'exploser entre retenue et relâchement, au rythme vacillant et à l'atmosphère déroutante, où le jeu des comédiens est souvent empreint de bouffonnerie et d'angoisse comme dans une comédie de l'absurde beckettienne, et où les décors et les visages des acteurs rappellent les formes abstraites d'un peintre comme Francis Bacon: «[...] Cet appartement-là [...] ne ressemblerait-il pas à l'une des célèbres pièces ou monades de Bacon, où l'individu se tortille dans la solitude, gémit sans être entendu, souffre atrocement sans aucun espoir de rédemption?»¹ Plus que d'anti-naturalisme, cependant, le réalisateur préféra à l'époque parler d'«innaturalisme»: «Pendant toutes ces années d'inactivité, j'ai probablement trop réfléchi [...]. Voilà pourquoi j'ai dit que j'ai senti une perte de naturel dans mon approche des choses. Je pense que *Partner* n'est pas un film très naturel.»²

Cet «innaturalisme» est évident dans les références stylistiques du film, qui sont souvent apparemment contradictoires (c'est là une caractéristique qui se retrouve dans la filmographie bertoluccienne). L'inspiration la plus manifeste est fournie peut-être par les œuvres de Jean-Luc Godard de la même époque, particulièrement *La Chinoise* (1967) pour son usage sans préjugés d'éléments appartenant à la culture pop (on peut penser à la scène, très godardienne, de la vendeuse de détergents, avec tout son corollaire de critiques à la société de consommation, l'un des chevaux de bataille du réalisateur français) et pour ses images très nettes, qui organisent les couleurs primaires en fonds clairs et bien définis, ainsi que *Week-end* (1967) pour son ton fortement caricatural

et, à un niveau plus formel, pour son usage de plans généralement longs, avec un montage très parcimonieux. En effet, comme l'a expliqué à l'époque Bertolucci lui-même, dans *Partner*, «j'ai essayé autant que possible de faire des plans qui soient autonomes. En outre, j'ai été obsédé pendant deux ou trois ans par l'idée que c'est au montage que chaque film perd sa violence stylistique: un moment où le film entier est "nivelé" et ses aspérités sont émoussées. Je pense que le montage a stoppé l'évolution du cinéma, parce que tourner [...], c'est un acte gestuel et instinctif qui produit des moments d'authentique liberté stylistique. Le montage a été inventé par les auteurs et exploité par les studios justement pour éliminer cette liberté, pour tout niveler. Les studios américains, en effet, se réservaient par contrat le droit de modifier le montage de leurs films. [...] À un certain moment, je me suis retrouvé presque paralysé par de telles idées: une scène sans coupes ou la mort!, etc. Et dans mes films vous pouvez sentir mon désir d'abolir le montage, de le réduire, lorsqu'il est complètement absent ou réduit à sa forme la plus élémentaire. Par exemple, dans la scène de la fête, j'ai fait usage du montage, mais il s'agit d'un montage très élémentaire, à la Chaplin.»³

Le réalisateur fait en outre explicitement référence au cinéma expressionniste allemand (Jacob tient souvent sous le bras un livre sur Murnau, et la séquence nocturne de l'ombre gigantesque rappelle le cinéma muet) et au cinéma classique hollywoodien: dans la

«Tourner est un acte gestuel et instinctif qui produit des moments d'authentique liberté stylistique. Le montage a été exploité par les studios pour éliminer cette liberté»

scène du rendez-vous nocturne où Clara (la jeune fille dont Jacob est amoureux) descend un immense escalier, la musique et le décor pourraient être ceux d'un film de Minnelli, bien que cette séquence soit immédiatement suivie par l'un des moments les plus effrontément brechtiens du film: le serviteur-patron Petruschka au volant mime avec sa voix le bruit d'un moteur inexistant, causant par là une opposition qui crée un effet de grande distanciation chez le spectateur. En moins de deux heures, donc, Bertolucci se sert de tout, remixe tout, contredit tout, en restant toutefois cohérent avec lui-même et avec sa poétique: on ne peut pas ne pas remarquer en effet que *Partner* entretient un dialogue souterrain et continu avec les thèmes de *Prima della rivoluzione*, où le protagoniste Fabrizio, bien que d'idéologie marxiste, se résigne à intégrer la société bourgeoise en épousant une jeune fille de cette classe sociale; dans *Partner*, le dédoublement du personnage principal (au fond, une version remaniée de Fabrizio) permet à sa moitié révolutionnaire de s'affranchir des inhibitions de l'autre moitié et de se révolter contre les conventions sociales, en arrivant à tuer sa fiancée, symbole d'une

classe entière. Le poétique et passionné romantisme de *Prima della rivoluzione* est dans *Partner* constamment parodié, dégradé, réduit à un simulacre vide et renié par un iconoclasme agressif.

Pierre Clémenti donne une interprétation du professeur Jacob parfaitement en accord avec toutes les composantes stylistiques soulignées précédemment et avec la duplicité intrinsèque de son personnage: il sait être tour à tour l'intellectuel frustré et impuisant et le terroriste froid et résolu, l'ange et le démon, Dr Jekyll et Mr Hyde; il se montre capable d'exprimer, avec son visage aux traits fins et d'une gestuelle digne à la fois d'un acrobate et d'une marionnette, une gamme extraordinairement vaste de nuances, passant d'une personnalité à une autre non seulement dans la même séquence (par exemple celle où Jacob introduit le double dans son appartement), mais aussi dans le même plan (voir la scène où Jacob «joue» devant le miroir un dialogue surréel avec son double). Il incarne jusqu'au bout la schizophrénie de son personnage et, en fin de compte, celle du film lui-même.

1 Stefano Socci, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Il Castoro Cinema, 2003, p. 43.

2 Bernardo Bertolucci, *Interviews (Conversations With Filmmakers)*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p. 41.

3 *Ibidem*, pp. 39-40.

«Plus j'entre en moi-même, plus je rencontre des choses que je ne connais pas. Donc, lorsque je suis face à la caméra, je suis moi-même en recherche. Il y a une grande différence, d'ailleurs, entre la réalité et le cinéma: car le cinéma est l'un des multiples moyens de représenter la réalité. Avec un film on peut reconstruire un monde, dans la réalité, c'est plus difficile. Toutefois, le cinéma est l'un des instruments qui permettent aux hommes d'être reconduits vers la réalité.»

Pierre Clémenti, cinéaste

Les films réalisés par Pierre Clémenti dans les années 1960 et 1970 comptent parmi les œuvres pionnières du cinéma expérimental français moderne. Ses choix de réalisateur sont guidés autant par une quête intérieure que par la recherche d'un art libre et spontané. Le spectateur est convié à une expérience cinématographique exaltant la poésie du monde et la richesse des sensations.

par **Ana Luisa Castillo**

« Si Pierre Clémenti nous importe tant, c'est en premier lieu par l'impossibilité de distinguer chez lui l'acteur et le poète », déclarait le directeur de la Cinémathèque de France au printemps 1998¹. La poésie semble en effet avoir été le fil conducteur reliant toutes les formes de création cultivées par Clémenti. À ce propos, le comédien écrit : « Il est arrivé un jour où j'ai senti qu'il fallait dépasser les mots du poème, que ces mots devaient prendre corps, devenir gestes, actes – et ce dépassement, ce fut pour moi le théâtre et le cinéma, la poésie de la vie »².

*Une bouée à la mer,
une chambre d'hôtel dans un encrier,
un lit avec des amis.*

*Douce voix de la rue qui gémit des conquêtes,
des luttes du pouvoir dans le ghetto des villes,
combien sont-ils, les suicidés?*

*Combien sont-ils, ceux que vous avez dévorés?
Croyez-vous que le Principe de vos principes
va continuer?*

*Je ne le crois pas. Je sais ce que je ne savais pas.
Je suivrai la route jusqu'à l'extinction des feux,
et le monologue de l'existence,
de l'asile jusqu'à la communication,
jusqu'au cinéma, art de survivre.³*



Le visage de Pierre Clémenti est encadré par un cercle aux bords obscurcis. Ce type de vignettage est récurrent dans ses films. Photogramme de *La révolution n'est qu'un début, continuons le combat* (1968).

Dès l'âge de douze ans, Clémenti rédige des poèmes et tient un journal intime qui l'aide à soigner ses blessures d'enfant malheureux. Devenu comédien, il parvient à créer un jeu d'acteur très personnel et se constitue en acteur lyrique, insufflant à ses interprétations une rare puissance dramatique et une « poésie sombre et rimbaldienne »⁴. Dans ses œuvres de réalisateur, la caméra remplace son stylo et sa chair de poète.

L'envie de devenir un cinéaste naît sous l'influence du réalisateur canadien Étienne O'Leary, pionnier du cinéma underground européen moderne, et premier cinéaste (et non pas artiste plasticien) expérimental français à proprement parler⁵. Grâce à O'Leary (*Day Tripper*, 1966; *Homeo: Coming Back From Goin' Home*,



Chez Clémenti comme chez Arthur Rimbaud, la transgression de mœurs et le dérèglement de sens faciliteraient l'accès à une nouvelle esthétique.

1967; *Chromo Sud*, 1968), Clémenti découvre qu'en se servant d'une caméra et en filmant sa propre vie, il peut aussi donner naissance à des poèmes. «En réalisant des films – dit Clémenti – j'écris aussi avec l'image. Le cinéma est l'écriture de la réalité»⁶. Ses réalisations, telles que *Visa de censure n° X*, *New Old* ou *les chroniques du temps présent*, *À l'ombre de la canaille bleue* montrent des dérives poétiques pénétrées d'onirisme, de violence et d'une profonde force vitale.

Aux alentours de 1967, le comédien achète sa première caméra, une Beaulieu 16 mm dont le format lui permettra de limiter le coût de ses films et de s'auto-produire. À partir de ce moment et pendant presque vingt ans, il filmera sa famille, ses amis, ses tournages et ses voyages. Il accumulera un matériau qui sera par la suite retravaillé à la main, coloré en halos rouges, roses ou bleus, coupé, monté, poussé au bout de ses

capacités avec des surimpressions, des clignotements étincelants, des collages.

Clémenti et le cinéma underground des années 1960 et 1970

En plus d'un besoin vital de poésie, le passage de Clémenti vers la création de films tient à sa grande volonté d'indépendance et à la nécessité de ne pas être étranger à sa propre vie⁷: «Je me crois beaucoup plus utile, beaucoup plus dans mon élément, dans le cinéma auquel je participe», dira-t-il à un journaliste⁸.

Bien que son entrée dans le monde de l'underground ait lieu par l'intermédiaire d'O'Leary, Clémenti adhère à cet univers du fait de ses propres convictions: en témoignent, d'une part, sa théorie de la création comme un acte de liberté virginale destiné à bouleverser les habitudes et, d'autre part, son regard très critique envers l'industrie cinématographique, qui le conduit à mettre en avant le potentiel créatif de chaque individu.

Clémenti conçoit le cinéma comme un espace ouvert à tous, où chaque personne peut définir ses propres objectifs: «Quand les gens découvriront le cinéma, ils changeront, en créant leur propre cinéma»⁹. Cette idée d'un cinéma démocratique prend chez lui des tournures révolutionnaires: «...Quand les gens voient un film underground, ils réalisent soudain qu'ils pourraient faire pareil, voire mieux. Et c'est le stimulus qu'il faut pour leur faire acheter une petite caméra. Ces jeunes cinéastes qui passent un ou deux ans à trouver l'argent pour finir leurs films... Une caméra super 8 ou 16mm leur permet de faire le film qu'ils veulent, et rien que pour ça, le cinéma underground est révolutionnaire. Et le cinéma

underground a aussi de positif qu'il éveille quelque chose dans les consciences»¹⁰. Il est certain que le cinéma underground lui permet de réaliser des images sans être passé par une école et lui offre la possibilité d'adapter ses pulsions artistiques aux moyens techniques dont il dispose¹¹.

Pour Clémenti, le but principal de la création est de bousculer l'ordre habituel des choses en se frottant à l'inconnu. L'acte de créer consisterait à «être vierge devant le neuf, à faire tout ce que l'on fait comme pour la première fois»¹². Cette approche semble être à l'origine d'un processus de recherche personnel visant à éviter toute contrainte à sa liberté.

Le cinéma commercial ou «cinéma des banquiers» est pour Clémenti un ennemi de la création, puisque celui-ci «fonctionne selon le principe de la répétition des formules à succès et ne propose que la perspective de s'imiter soi-même»¹³, ôtant aux artistes la possibilité de pouvoir s'exprimer. Selon lui, l'industrie cinématographique est un «véritable opium, qui détourne les énergies de la voie créatrice, qui assèche les cœurs, qui mobilise les forces vivantes vers l'objectif mesquin et négatif de la "réussite" individuelle, [...] une industrie malhonnête, qui trahit les potentialités culturelles du cinéma et fait du fric en ne cultivant que la débilité humaine»¹⁴. Dans un entretien accordé à un journaliste de *L'humanité* en 1997, plus de vingt ans plus tard, il revient sur son refus de l'industrie du cinéma: «Si j'entrais dans une industrie, même très honnête, je serais obligé de faire des choses qui ne me plaisent pas. Il y aurait en moi quelque chose de mort. Il faut éviter de faire des compromis qui se retournent contre celui qui les commet»¹⁵.

Au cours des années 1960 et 1970, c'est Clémenti lui-même qui finance la réalisation et la production de ses films, en grande partie grâce à ses propres honoraires de comédien. Il peut également compter sur le soutien d'amis-mécènes comme la célèbre comtesse Marie-Laure de Noailles ou Jean-Pierre Kalfon et Valérie Lagrange. Par ailleurs, il bénéficie de l'appui du Musée national d'art moderne (Paris), qui contribue notamment à la production de ses films *New Old* ou *les chroniques du temps présent* et *À l'ombre de la canaille bleue*.

Sa volonté d'indépendance et d'authenticité est si forte qu'il reste même en marge des coopératives informelles de cinéastes underground des années 1970, avec lesquelles

il collabore de manière ponctuelle¹⁶. À l'époque, des coopératives comme Ciné-Golem – qui organise à Bordeaux les premières séances de cinéma underground en France – offrent à ces cinéastes la possibilité de s'autogérer en partageant des moyens techniques et une même structure de diffusion non commerciale dans certaines salles de cinéma¹⁷ et dans des festivals comme SIGMA, dédié aux arts contemporains. Le noyau dur de Ciné-Golem réunit entre autres Philippe Bordier (*Le poisson-lune*, 1969; *Le pain quotidien*, 1971), Jean Pierre Bouyxou (*Satan bouche un coin*, 1968; *Sortez vos culs de ma commode*, 1972), Patrice Énard (*Différence et répétition*, 1970)¹⁸. Engagés dans un travail militant en faveur de la promotion d'un «cinéma différent» allant bien au-delà des étiquettes de cinéma «underground», «marginal», «parallèle» ou «expérimental», ils ont pour but premier de «nettoyer

Pour Clémenti l'acte de créer consiste à «être vierge devant le neuf, à faire tout ce que l'on fait comme pour la première fois»

les soixante-quinze ans de merde accumulée dans les yeux»¹⁹ des spectateurs en leur montrant un cinéma qui n'est «ni raciste ni fasciste»²⁰. Ces films sont présentés dans des villages, des cafés, des théâtres, des ciné-clubs anarchistes ou des maisons de la culture.

Clémenti demeure volontairement en marge de ce réseau parallèle²¹. Il reste également à l'écart de la plupart des espaces culturels de l'époque, à l'exception de la Cinémathèque française où, avec la complicité d'Henri Langlois, il participe en 1968 à quelques pro-

jections. Il ne cherchait visiblement pas à montrer ces films en dehors de son cercle d'amis. Son compagnon de voyage Philippe Garrel explique cette auto-marginalisation par le désir qu'a Clémenti de ne pas être mêlé au cinéma français

(Nouvelle Vague?) et de conserver une sorte de clandestinité ou de «rapport secret» avec un type d'art que la majorité des gens méconnaît²². Cette attitude suggère l'adhésion de Clémenti aux codes éthiques du monde de l'underground et révèle son envie d'être reconnu comme cinéaste expérimental.

Toutefois, même si la position de Clémenti se distancie de celle des réalisateurs de Ciné-Golem dans la

manière de produire les films et de les rendre accessibles au public, quelques points communs méritent d'être relevés. La plupart de ces créateurs ne sont pas des réalisateurs professionnels; ils font du cinéma en 16 mm et avec peu de pellicule; ils partagent la même volonté de chambouler les repères du spectateur en lui refusant les facilités du film narratif et «le droit de vivre par procuration» en s'identifiant au film; ils veulent subvertir le discours en arrachant le spectateur au monde illusoire dans lequel le cinéma de spectacle veut l'enfermer.

Clémenti est néanmoins proche de «Productions Zanzibar», un groupe de jeunes cinéastes, d'écrivains et d'artistes plasticiens qui, dans la mouvance de 1968, se réunit de manière informelle et éphémère autour de la mécène Sylvina Boissonnas. La jeune héritière française et historienne de l'art finance la production d'environ quinze films entre 1968 et 1973. Malgré leur diversité, ces films ont en commun l'utilisation de scénarios minimalistes, l'improvisation et l'emploi de comédiens non professionnels. Parmi ces œuvres cinématographiques, on trouve *Détruisez-vous* (1968, Serge Bar), *Acéphale* (1968, Patrick Deval), *L'homographe* (1969, Michel Fournier), *Un film porno* (1968, Olivier Mosset), *Home Movie: autour du Lit de la Vierge* (1968, Frédéric Pardo), *Vite* (1969, Daniel

Clémenti adhère aux codes éthiques du monde de l'underground et révèle son envie d'être reconnu comme cinéaste expérimental.

«Pour les gens, le cinéma, c'est ce qu'ils ne voient pas à la télé. Comme la télé leur apporte ce qu'ils trouvent généralement au cinéma, tôt ou tard ils ne bougeront plus de chez eux. Ils iront directement à l'usine. La télé sera la nouvelle machine divine qui les comblera, qui satisfera tous leurs désirs. Le cinéma disparaîtra. C'est une possibilité, parce que je suis certain que si des gens très intelligents s'emparent de la télé, ça deviendra quelque chose de très puissant, de fabuleux, colossal. Quand la télé recouvrera tout son pouvoir, chacun, tous ceux qui travaillent seront ramenés à leur ghetto. Elle aliènera des nations entières, les gens ne sortiront plus, sauf pour aller à l'usine – ils seront complètement aliénés par une machine, qui prendra la place de la religion, des histoires, des grandes histoires. Je crois que le seul art capable de combattre cela aujourd'hui est le cinéma. Au moins le cinéma en tant qu'extension logique de ce qui se passe aujourd'hui.»

Pommereulle), *Deux fois* (1969, Jacqueline «Jackie» Raynal), ou encore *Le révélateur* (1968, Philippe Garrel) et *Le lit de la Vierge* (1969, Philippe Garrel). Garrel est vraisemblablement le réalisateur le mieux connu du groupe.

L'appartenance de Pierre Clémenti au groupe Zanzibar semble tenir à ses rôles dans *Le lit de la Vierge* de Garrel ou dans *Un film porno* de Mosset. Aucun des films dont il est le réalisateur ne fait référence à «Zanzibar Productions». Philippe Garrel ne fait pas non plus usage de cette mention dans sa filmographie de l'époque. Cependant, il est fort probable que *La révolution n'est qu'un début...*, court-métrage sans bande-son filmé par Clémenti lors des affrontements de Mai 68, soit issu de cette association²³: la plupart des films Zanzibar naissent d'images tournées dans les rues insurrectionnelles de Paris²⁴. Cet ensemble de films autour de Mai 68 constitue aujourd'hui une matière documentaire d'exception car il exprime de manière explicite les idées véhiculées par les protagonistes de cette révolution culturelle.

Tant Clémenti que les réalisateurs Zanzibar commencent à tourner des films lorsqu'ils sont très jeunes, se distinguant des cinéastes de la Nouvelle Vague qui débute autour de la trentaine. Aussi bien dans les films Zanzibar que dans ceux de Clémenti la répétition d'images est une ressource employée avec constance, cherchant probablement à reproduire la puissance expressive du rêve et de l'inconscient. Clémenti et ce groupe de réalisateurs se démarquent par leur attitude nonchalante à l'égard de la distribution de leurs films, rarement diffusés pendant ces années. Ils entretiennent par ailleurs des liens avec le cinéma underground américain produit autour de la

Films réalisés par Clémenti

1967-1975	<i>Visa de censure n° X</i>
1967-1978	<i>Souvenirs Souvenirs</i>
1967-1978	<i>La deuxième femme</i>
1968	<i>Positano</i>
1968	<i>La révolution n'est qu'un début, continuons le combat</i>
1969	<i>Art de vie</i> (aussi connu sous le titre <i>Carte de vœux</i>)
1970	<i>Esméralda</i>
1971	<i>L'ange et le démon</i>
1978	<i>New Old ou les chroniques du temps présent</i>
1978	<i>Vision spectacle première</i>
1978-1985	<i>À l'ombre de la canaille bleue</i> (aussi connu sous le titre <i>Hassan ou le bougnoule sexuel</i>)
1988	<i>Soleil</i>

Factory d'Andy Warhol (Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Jonas Mekas, Ronald Nameth), bien qu'à cette époque les films de Warhol ne circulent pas en France. En outre, Clémenti et les «zanzibars» mettent en relation le langage cinématographique avec celui de la peinture. L'exposition organisée en 1968 par le galeriste Claude Givaudan en est un exemple éloquent: Étienne O'Leary, Pierre Clémenti (avec une version courte de son film *Visa de censure n° X*), Jean-Luc Godard, William Klein, Daniel Pommereulle, Jacques Monory, entre autres, projettent leurs films contre les murs de la galerie, remplaçant ainsi les toiles qui y sont habituellement accrochées²⁵.

Cependant, Clémenti s'éloigne de l'esprit Zanzibar par la place qu'il accorde au montage. Il crée des films à partir d'une succession vertigineuse de plans courts, tandis que les films Zanzibar privilégient un montage strictement minimal, avec un nombre limité de plans,

souvent très longs. Ils se distinguent également par l'emploi du générique dans leurs films. Tandis que les «zanzibars» suppriment les génériques parce qu'ils «emmerdent le gens» et «salissent les images»²⁶, ou trahissent le culte de l'auteur, dont il fallait abolir le statut privilégié²⁷, Clémenti, pour sa part, les utilise de manière expérimentale en les intégrant à l'ensemble de plans ou à la bande sonore (génériques prononcés par une voix off, hors-champs).

Si Clémenti est une figure solitaire qui transite librement parmi les différents protagonistes du cinéma expérimental des années 1960 et 1970, son œuvre filmique est emblématique de sa génération et de son époque: rupture avec les pouvoirs institutionnels, mépris des conventions sociales, recherche du scandale et de l'émoi du spectateur, entre autres exemples²⁸. Ce qui fait la particularité de son cinéma est l'«Ode à la vie-cinéma»²⁹, dans le sens où le film, plus qu'un témoignage de sa vie, devient pour lui une raison de vivre. Jouissant du statut de vedette au sein du cinéma commercial, il se fait distinguer comme «le premier jeune espoir du cinéma français et international à réaliser ses propres films»³⁰.

Clémenti ou le cinéma comme style de vie

La majeure partie de la filmographie de Pierre Clémenti est constituée de films non narratifs issus de son journal intime filmé. On y trouve les

courts-métrages *Visa de censure n° X*, *Souvenirs souvenirs*, *La deuxième femme*, *Positano*, *La révolution n'est qu'un début...*, *Soleil* et le long-métrage *New Old ou les chroniques du temps présent*. Seul le long-métrage de fiction *À l'ombre de la canaille bleue* est un récit, et s'apparente donc au registre du cinéma narratif.

Pendant une période d'intense création, correspondant à son existence nomade d'acteur se déplaçant d'un tournage à l'autre (1960-1970), Pierre Clémenti filme sans arrêt et avec frénésie son travail,

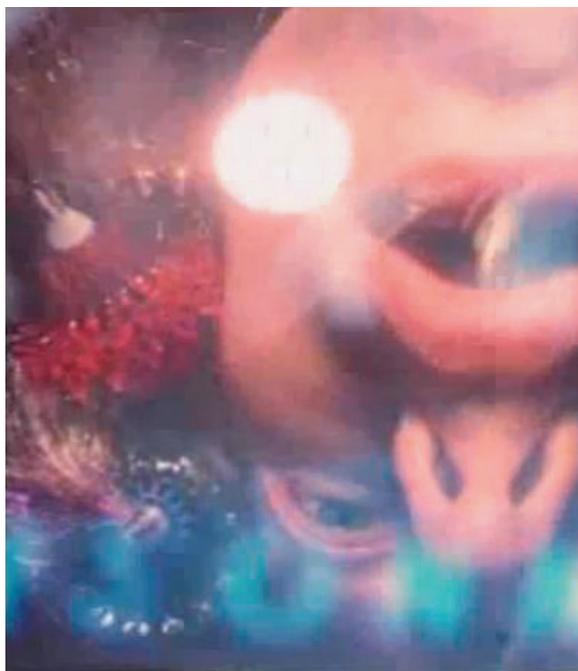
Les films de Clémenti donnent priorité à la présence du corps, aux sensations et aux rythmes intimes. *Visa de censure n° X* (1967-1975).



ses amis et sa famille. À propos de son activité de «filméur» passionné, Philippe Garrel commente: «Au début, c'était pour le plaisir de manier une caméra, mais après, il s'est complètement investi, il a commencé à monter sérieusement, à chapitrer ses films, à en faire un, puis un autre, puis un autre. À la fin il était devenu un véritable cinéaste underground. Ça, c'est une grande ambition qu'il a eue. Ça voulait dire

vivre totalement avec sa Beaulieu, partir aux États-Unis et en même temps être fauché, être en contact avec d'autres qui faisaient la même chose, des Français émigrés là-bas comme Michel Auder, des Anglo-Saxons, Jonas Mekas, Warhol à la Factory. C'était aussi comme s'il tenait le journal de sa vie. Je pense qu'il aimait bien la vie qui allait avec et que ses films l'ont aidé à tenir debout à un certain moment»³¹.

Clémenti filme sa vie, fait de sa caméra un réceptacle de sa mémoire et parfois son principal lien avec les autres³². De ce fait, l'acte de filmer devient avant tout une expérience de partage avec sa famille et ses amis. Pour Clémenti, dira Jean-Marie Samocki, «l'acte cinématographique, comme le rock, s'éprouve en groupe, se partage et s'offre...»³³. Pier Paolo Pasolini s'enquiert de son travail en collectif et lui demande: «Quelle serait ta façon idéale de faire du cinéma?» Question à laquelle le jeune réalisateur français répond: «Faire un voyage au bout duquel on aura rencontré la vie et la mort. Par exemple, partir avec une équipe d'hommes qui ont les mêmes besoins, les mêmes aspirations... Et arriver à faire une création tellement forte qu'elle serait supérieure à la réalité». «Vers où?» – renchérit le célèbre interlocuteur. Ce à quoi Clémenti réplique: «L'homme fait son voyage seul, et ceci est la réalité. Dieu, patrie, famille, etc., c'est-à-dire les habitudes qui sont la faute de cette solitude. Restent alors deux solutions: ou prendre un fusil et tirer ou prendre une caméra et faire du cinéma. Ainsi, on va au-delà de la solitude»³⁴. En effet, vivre et travailler avec ceux qui lui sont proches est la démarche à laquelle Clémenti accorde le plus d'importance, autant dans ses activités d'acteur que dans celles de réalisateur. Pour lui, le



cinéma doit avant tout vaincre la solitude, s'opposer à l'isolement et à l'incommunication.

Le journal intime de Pierre Clémenti

Les pellicules accumulées tout au long de cette décennie constituent une réserve d'images servant de point de départ à ses films d'inspiration autobiographique, qui présentent des caractéristiques propres au genre cinématographique dit «journal filmé», à savoir: auto-filmage, refilmage et ton confidentiel donné grâce à la voix off³⁵.

Clémenti se filme lui-même (auto-filmage), seul ou accompagné, au point où l'on se demande s'il ne met pas en scène sa propre vie³⁶. Il le fait cependant en rejetant «toute possibilité d'autoanalyse pour parvenir coûte que coûte au primat du senti et du vécu»³⁷. Ces

Les films de Clémenti se caractérisent par la saturation du cadre visuel à travers la coloration de la pellicule ou l'emploi des surimpressions et de clignotements lumineux. *Visa de censure n° X* (1967-1975).

Les films expérimentaux de Clémenti «sont le fruit de la rencontre entre un désir sincère de révolte politique et la volonté de s'inscrire dans une modernité esthétique»

images constituent une sorte de mémoire visuelle permettant au réalisateur de retracer son histoire personnelle et de revisiter certains épisodes importants de sa vie (sa détention dans les prisons italiennes, son errance dans les rues de Paris, sa vie de bohème). La voix off évoque de manière poétique des passages de sa vie empreints de désespoir et d'une quête mystique vers la recherche de soi. Clémenti se sert également d'images puisées dans diverses archives audiovisuelles et les filme à nouveau (refilmage) afin

d'élargir les sujets de ses films par la mention de figures politiques (Richard Nixon, Charles de Gaulle), le rappel de faits historiques ayant marqué des nations (les massacres des indigènes nord-américains, les manifestations contre la guerre du Vietnam), ou l'évo-

cation de cadres de vie qu'il trouve ankylosants (le métro, la police). Le refilmage lui donne aussi la possibilité d'incorporer certains passages de son activité d'acteur en recréant un jeu de mise en abyme entre le Clémenti intérieur et/ou extérieur au film.

Ainsi, les images de son quotidien saisies en famille (avec les mères de ses enfants Balthazar et Valentin, ou sa mère Rose Clémenti) ou lors de ses activités d'acteur (tournage de films, spectacles de théâtre ou de danse), s'entrelacent aux souvenirs de personnes qui lui sont chères (Marie-Laure de Noailles), de compagnons de vagabondage (Frédéric Pardo, Tina Aumont, Valérie Lagrange, Jean-Pierre Kalfon et bien d'autres), à des extraits de concerts (Bob Marley, Patti Smith, James Brown, Johnny Halliday ou Urban Sax),

Un artiste polymorphe

Comédien de théâtre et de cinéma, Pierre Clémenti était également auteur de poèmes, de pièces de théâtre, et d'autres textes qu'il a lui-même parfois interprétés sous forme de «radio-drame». L'acteur jouait aussi notamment de la guitare, de la scie musicale, de l'harmonica, de la flûte et du saxophone. Dans les années 1960, il intègre «Les fabuleux Loukoums», un groupe de rock'n'roll devenu ensuite «Les Jeunes Rebelles », avec Philippe Garrel, Valérie Lagrange et d'autres. Entre 1968 et 1971, il fait partie des «Crouilles marteaux», groupe qui compte parmi les pionniers du rock français. Abusivement incarcéré en 1971 pendant près de dix-huit mois, il s'initie à la peinture de style dit naïf avec un compagnon de cellule.

à des jeux vidéo et à des archives télévisuelles riches en références socio-politiques. Le tout se superpose à une bande-son aussi bariolée que les images, assortie de textes poétiques en voix off, de musiques rock, jazz ou concrète.

C'est à travers l'édition, c'est-à-dire l'assemblage de toutes ces images et de tous ces sons, que les films de Clémenti retrouvent un sens, orienté vers l'exploration du langage cinématographique, vers l'examen des états intérieurs (plaisirs, euphories, délires...) ou d'autres aspects de l'intimité du réalisateur, et vers l'apologie de la création filmique comme un espace d'expression libre, spontanée, où le monde est mis en poésie. En d'autres termes, les films expérimentaux de Clémenti «sont le fruit de la rencontre sur une table de montage entre un désir sincère de révolte politique et la volonté de s'inscrire dans une modernité esthétique (à l'instar des poètes romantiques français)»³⁸.

Le montage est le moment où Clémenti se distancie de l'ensemble des vécus enregistrés. En triant les images, il met de l'ordre dans sa vie et la réinterprète³⁹. Clémenti accomplit ce travail de manière indépendante pour ses films *Soleil* ou *À l'ombre de la canaille bleue*, ou avec la collaboration d'autres professionnels pour *New Old ou les chroniques du temps présent*, par exemple. Le montage est un processus qui lui demande parfois des années pour sélectionner et assembler les images, et sonoriser les films. Ceci expliquerait l'intervalle prolongé entre la date de début (1967) et la finalisation (1975 ou 1978) de certains films, en plus des dix-sept mois passés en prison entre 1971 et 1972 et de leur impact psychologiquement destructeur pour le cinéaste.

Vers une apologie du cinéma comme montage

Souvent décrites comme un «flot lyrique d'images psychédéliqués», les réalisations autobiographiques de Clémenti se caractérisent par un montage rapide et entrecoupé, oscillant entre une multitude de plans très brefs et quelques plans longs. Le dynamisme des plans courts qui défilent en continu est accentué par des effets d'accélération. Tandis que les plans longs correspondent à de rares moments de sérénité durant lesquels Clémenti observe des enfants, les éclats de lumière ou les transformations de la nature. La coexistence et l'alternance de deux vitesses de montage (rapide et lente) semblent être un principe ordonnateur



Une scène d'*À l'ombre de la canaille bleue* (1978-1985). L'actrice Nadine Hermand, deuxième épouse de Clémenti, y joue le rôle d'une prostituée.

de ses films. Clémenti voit dans le «montage à fonction rythmique» un élément spécifique de l'art cinématographique. Il déclare d'ailleurs à propos de *New Old ou les chroniques du temps présent*: «c'est un film sur la découverte du langage, de l'image, du rythme; une naissance du cinéma, ma propre naissance»⁴⁰. À travers cette démarche, Clémenti tente de créer une matière musicale avec les images⁴¹ et fait écho à l'idée de certains théoriciens pour qui le rythme mis en place lors du montage serait l'essence du cinéma⁴², tout comme une manière particulière d'entrelacer film, poésie et musique, trois formes d'art qui sont chères au jeune réalisateur.

Le rythme comme principe structurel se retrouve dans le traitement de la bande sonore, composée de divers genres de musique et de commentaires en off superposés aux images lors du montage. Les musiques contribuent à compléter l'image ou à créer

PILO ARIEN ▲

Petite bibliographie autour du cinéma expérimental français

Raphael Bassan, *Cinemas d'avant-garde (expérimental et militant)*, Paris, Éd. Papyrus, 1980.

Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française-Mazzotta, 2001.

Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2010 (1979).

Clémenti évoque le souvenir de sa participation au ballet *Héliogabale* dirigé par Maurice Béjart en 1977 dans *New Old ou les chroniques du temps présent* (1978).

des atmosphères et subissent parfois les mêmes traitements (des accélérations, par exemple) que l'image. La voix off – celle de Clémenti, ou parfois celle d'un acteur ami – est détournée de sa fonction principalement narrative au cinéma, au profit d'une utilité rythmique, celle de scander les images. La voix off est aussi un lieu de poésie et de confidences.

À la succession frénétique d'images et de sons s'ajoute le traitement plastique du cadre visuel. Celui-ci est bombardé de couleurs (à travers l'emploi de filtres de gélatine), de variations d'intensités lumineuses (clignotements) et d'effets visuels (surimpressions, vignettages) parfois accentués par des distorsions optiques (objectif «œil de poisson»).

De cet amalgame résulte des films visuellement saturés érigeant un portrait éclaté du réalisateur.

À l'ombre de la canaille bleue, seul film narratif de Pierre Clémenti

Ce film raconte l'histoire d'Hassan, «le bougnoule sexuel» qui mène une vie errante dans un milieu de drogue, de sexe, et de mort à Necrocity, ville-terreur. L'origine du récit est la nouvelle éponyme du poète tunisien Achmi Gahcem dont Clémenti s'inspire pour écrire le scénario. Cependant, le script sert uniquement de point de départ à la création du film. L'improvisation prend le dessus lors du tournage, les scènes ne sont pas préparées à l'avance et les comédiens

n'ont aucune indication précise sur la conduite de leur personnage. Jean-Pierre Kalfon, un des acteurs du film et fidèle ami de Clémenti, raconte son expérience: «À *l'ombre de la canaille bleue* est un film libre... Pierre était un être totalement libre... Alors il a un vrai scénario, mais en même temps il n'a rien à faire de la logique et passe d'un truc à l'autre et aussi d'un personnage [à l'autre]... Lui, il joue aussi bien le militaire que le personnage Flash. Moi, je suis le Capitaine

Speed et puis, je suis aussi le docteur Speed. Tout ça c'est juste pour dire qu'il n'y a pas de référence [dans ce film]. Il passe d'un truc à l'autre. Il faut suivre. C'est un truc assez magique parce que c'est surtout un univers, c'est une époque. La ville dans laquelle tout se passe c'est Necrocity, déjà ça donne un petit ton

au film. Le film parle de la violence, de la drogue, de la violence qu'on subit, de ce que risque de devenir la société... Mais ce n'est pas un film, c'est une œuvre! [Clémenti] s'y est consacré. Il a tourné lui-même avec sa petite caméra Beaulieu. Il a synchronisé après. Il a fait faire la musique après. Il a acheté ses petites bobines pour sa caméra... Il n'y a pas de production derrière. C'est lui avec son cœur et avec ses tripes, avec lui-même, avec sa force et son imaginaire et sa liberté. [...] Nous [les autres comédiens] n'avions pas d'indications. Il n'y avait pas de logique. [Clémenti] disait "tu as envie de faire ça? Vas-y fais ça". À un moment on voit quelqu'un jouer de la guitare. Ça, ça n'a rien à voir avec la logique des personnages»⁴³.



À l'ombre de la canaille bleue est le seul film narratif de Pierre Clémenti. Le réalisateur y respecte l'ordre chronologique comme principe organisateur de l'histoire: tout d'abord, le Général Corzacouille ordonne au Capitaine Speed d'aller à la chasse aux racailles; ensuite Hassan, le tueur, abat l'un des membres de la bande du capitaine Speed et prend par la suite du plaisir à tuer. Après s'être enfui, Hassan est fait prisonnier.

Clémenti prolonge sa démarche expérimentale en essayant cependant de mettre en évidence le caractère illusoire de son récit. Il s'éloigne des normes narratives «classiques»; en explicitant par exemple le processus de montage, soit par le biais des surimpressions soit par l'emploi des commentaires off. Il évite ainsi le «montage invisible», qui fait oublier au spectateur le processus de création filmique. Plutôt que d'éclairer les lieux de tournage et les personnages depuis trois sources afin de garantir la profondeur et la clarté de l'image en donnant l'illusion que celle-ci est réelle, Clémenti les éclaire de face, créant par là une image plate et «irréelle». L'image, ainsi contrastée, souligne l'atmosphère sordide du film. De même, il ne capte pas le son «direct» lors du tournage, mais l'enregistre et le monte a posteriori, ce qui produit une impression de décalage entre le son et l'image. Les commentaires off jouent un rôle important dans ce film. Ils racontent l'histoire depuis différents points de vue (principalement à la première et la troisième

personne), ce qui a pour conséquences d'amplifier l'impression de bizarrerie dégagée par le film et d'augmenter la sensation d'étrangeté. Dans À l'ombre de la canaille bleue, la voix off s'associe d'ailleurs aux techniques du film noir. Mais plus que de faire appel à l'imaginaire du spectateur pour générer une ambiance ou décrire un décor, elle rythme les images tout en évoquant le monde sombre et rude dans lequel se déroule le récit. Elle devient aussi le support des génériques (sonores), intégrés à la composition même du film par le son plutôt que par l'image.

Pierre Clémenti a été, par son esprit provocateur et marginal vis-à-vis de l'industrie cinématographique et du système commercial, un précurseur du cinéma expérimental moderne en Europe. En même temps, ses films autobiographiques, issus de son journal intime, inaugurent un nouveau type de cinéma expérimental français où se mêlent histoire personnelle et histoire collective. Sa démarche a inspiré le travail de cinéastes comme Lionel Soukaz.

Le cinéma expérimental auquel Pierre Clémenti participe a ouvert la voie à des pratiques contemporaines de l'image en mouvement parmi lesquelles comptent l'art-vidéo et le cinéma amateur.

Tous mes remerciements à
Heidi Hassan et à Fiore Suter

«Je pense que l'art doit être au service du peuple, et c'est pourquoi il me semble qu'il est inconciliable avec le statut de l'idole, qui est au-dessus du peuple, qui le domine et l'humilie, qui se fait servir par lui. Je vois l'artiste comme un ouvrier parmi les autres. Il doit accomplir sa tâche quotidienne, représenter les joies et les souffrances, avec sérieux et humilité. Il doit aussi ne pas cesser de chercher, de développer son expérience et ses connaissances, et ne pas s'arrêter surtout aux buts et aux moyens que lui donne le système. S'arrêter, c'est mourir.»

- 1 Hommage rendu à Pierre Clémenti, à sa carrière d'acteur et de réalisateur. Cité par Jeanne Hoffstetter, *Pierre Clémenti*, Paris, Denoël, 2006, p.440.
- 2 Pierre Clémenti, *Quelques messages personnels*, Paris, Gallimard, 2005, p. 88.
- 3 Poème de Clémenti, *ibidem*.
- 4 Jeanne Hoffstetter, *op.cit.*, p. 116 et p. 294.
- 5 Raphaël Bassan, «Pierre Clémenti: le prophète blessé», *Bref*, n° 79 (septembre 2007). D'après l'auteur, les spectateurs des films underground tenaient souvent à la main des recueils de poèmes.
- 6 Pierre Clémenti cité par Jeanne Hoffstetter, *op.cit.*, p. 60.
- 7 Olivier-René Veillon, «Entretien avec Pierre Clémenti», *Cinématographe*, n° 61, dossier *L'acteur aujourd'hui* (octobre 1980), p. 38.
- 8 Bruno Vincens, «Pierre Clémenti: Ne jamais faire de compromis», propos recueillis dans *L'humanité*, le 29 Octobre 1997, consulté sur les archives digitales www.humanite.fr/node/137140
- 9 *Ibidem*.
- 10 «Conversation entre Pierre Clémenti, Miklos Janscó, Glauber Rocha et Jean Marie Strau ». Rencontre organisée par Simon Hartog à Rome, février 1970. Discussion retranscrite par Patrick Letessier (1970), traduite de l'anglais par Mehdi Benallal (2008). Version anglaise initialement publiée dans *Cinematics* n° 4 et disponible sur www.rouge.com.au/3/international.html
- 11 *Ibidem*.
- 12 Pierre Clémenti, *op. cit.*, p. 100.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibid.*, pp. 97 et 145.
- 15 Bruno Vincens, «Pierre Clémenti: Ne jamais faire de compromis».
- 16 Jean Pierre Bouyxou, «Métro (sans Goldwyn ni Mayer) pour l'underground», in Brenez et Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française – Mazzotta, 2001, p. 277.
- 17 Philippe Bordier, «Ciné-Golem. L'underground français, 1967-1979», in Brenez et Lebrat, *ibidem*, p. 272.
- 18 Pour aller plus loin, consulter Philippe Bordier, *ibidem*.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*
- 21 Notez que dans le «Festival international du jeune cinéma d'Hyères. Cinéma différent», seulement un film de Pierre Clémenti fut programmé, et cela en 1982, dans la catégorie hors compétition. Il s'agit d'une version de *À l'ombre de la canaille bleue*.
- 22 Propos repris par Hoffstetter, *op.cit.*, p. 293.
- 23 Pour aller plus loin, consulter Sally Shafto, *Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Éd. Paris Expérimental, 2007.
- 24 Les ciné-tracs de Jean-Luc Godard, ainsi que son film *Le fond de l'air est rouge* (1977) participent également de l'esprit Zanzibar.
- 25 Sally Shafto, «Productions Zanzibar, ou les dandys de mai 1968», in *Jeune, pure, dure...*, *op. cit.*, p. 303.
- 26 *Ibidem*, p. 302.
- 27 Notons qu'en 1968 Roland Barthes publia son célèbre article «La mort de l'auteur».
- 28 Cette énumération reprend en mode paraphrase un extrait du texte de Jean-Marie Samocki. «À propos des films réalisés par Pierre Clémenti», in Brenez et Lebrat, *Jeune, pure et dure!..., op.cit.*, p. 284.
- 29 Éditorial de la société de production *House on Fire*. houseonfire.fr/content/les-inedits-de-pierre-clementi/
- 30 Hoffstetter, *op.cit.*, p. 280.
- 31 Philippe Garrel, in Hoffstetter, *ibidem*, p. 295.
- 32 Olivier-René Veillon, «Entretien avec Pierre Clémenti», p. 38.
- 33 Jean-Marie Samocki, «À propos des films réalisés par Pierre Clémenti», in Brenez et Lebrat, *Jeune, pure et dure!..., op.cit.*, p. 284.
- 34 Extrait d'un entretien accordé à Pier Paolo Pasolini, publié dans «Écrits sur le cinéma, petits dialogues avec les films», *Cahiers du cinéma*, n° 42, p. 11.

35 Définition tirée du dossier pédagogique «Le film», Centre Pompidou, mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-film/ENS-film.html

36 Jeanne Hosftetter, *op.cit.*

37 Jean-Marie Samocki, *op.cit.*, p. 284.

38 *Ibidem.*

39 Olivier-René Veillon, «Entretien avec Pierre Clémenti», p. 38.

40 *Iidem.*

41 Jean-Marie Samocki, *ibidem*, p. 284.

42 Pour aller plus loin, consulter Laurent Guido, «Le paradigme du rythme: vers une théorie du montage», in *L'Âge du rythme*, Lausanne, Éditions Payot Nadir, 2007.

43 Jean-Pierre Kalfon. Présentation d'*À l'ombre de la canaille bleue*, dans le cadre de l'Étrange Festival 2010, Forum des Images, 7 septembre 2010. Consulté sur vimeo.com/15655913





*Necropolis de Franco
Brocani (1970).*

Bibliographie

Écrits

CLÉMENTI Pierre, *Quelques messages personnels*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2005.

CLÉMENTI Pierre, «Époque acidulée», in BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian, *Jeune, pure et dure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française – Mazzotta, 2001, pp. 280-281.

Entretiens

BOLLON Patrice et VILLECROSE Jacques, «Interview à Pierre Clémenti», *Le grand huit*, n° 3 (1979).

Conversation entre Pierre Clémenti, Miklos Jancsó, Glauber Rocha et Jean-Marie Straub, www.derives.tv/Conversation-entre-Pierre-Clementi.

VEILLON Olivier-René, Entretien avec Pierre Clémenti, *Cinématographe*, n° 61 (octobre 1980).

VINCENS Bruno, «Pierre Clémenti: Ne jamais faire de compromis», *L'humanité*, 29 octobre 1997.

Sur le comédien et son parcours

ANGER Cédric, «Pierre Clémenti», *Cahiers du cinéma* n° 543 (février 2000).

BONNAUD Frédéric, «Pierre Clémenti – L'ange noir», *Les inrockuptibles*, 19 janvier 2000.

DAHAN Éric, «Pierre Clémenti traverse le miroir. Dandy destroy, acteur rebelle de Buñuel et Pasolini, il s'est éteint à 57 ans», *Libération*, 28 décembre 1999.

DONLON Helen, «The Passion of Pierre Clémenti: European cinema's christ-devil child» londongrip.co.uk/2012/04/the-passion-of-pierre-clementi-european-cinemas-christ-devil-child/

GÉVAUDAN Frantz, «Pierre Clémenti», *Cinéma*, n° 138 (juillet 1969).

HOFFSTETTER Jeanne, *Pierre Clémenti. Roman*, Paris, Denoël, 2006.

LÉONARDINI Jean-Pierre, «Pierre Clémenti», *L'humanité*, 29 décembre 1999.

LÉVY-KUENTZ Stéphane, *Tombeau de Pierre Clémenti 1942-1999*, Les Éditions derrière la salle de bains, 2009.

Sur son œuvre de réalisateur

ARNOLDY Edouard, BRENEZ Nicole, *Cinéma, politique*, Bruxelles, Labor, 2005.

BASSAN Raphael, *Cinéma d'avant-garde (expérimental et militant)*, Paris, Éd. Papyrus, 1980.

BASSAN Raphaël, «New Old», *Image et Son – La revue du cinéma*, n° 346 (janvier 1980).

BASSAN Raphaël, «Pierre Clémenti: le prophète blessé», *Bref*, n° 79 (septembre 2007).

BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan, Cinémathèque française – Mazzotta, 2001.

CORNAD André, «Visa de censure», *Image et son – La revue du cinéma*, n° 76 (octobre 1976).

NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2010 (1979).

SHAFTO Sally, «La "Révolution" de Clémenti», *Cahiers du cinéma* n° 605 (octobre 2005).

LUNDI 7 AVRIL À 20H 7 12

Belle de jour

FR, 1967, Coul., 35mm, 101'

■ Luis Buñuel

INT Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Pierre Clémenti, Geneviève Page

Séverine est une jeune bourgeoise bien sous tous rapports. En couple avec Pierre, un jeune médecin à qui elle se refuse parce qu'il est trop gentil, elle trompe son insatisfaction en se livrant à des passes de jour dans une maison close. Mais bientôt sa double vie la rattrapera: un client sadique et possessif au charme duquel elle n'est pas insensible, s'immisce dans son quotidien avec la ferme intention de prendre la place de Pierre.

Le rôle du truand sadique joué par Pierre Clémenti permettra à l'acteur de se faire connaître internationalement.

► p. 12

LUNDI 14 AVRIL À 20H 16 16

Benjamin ou les mémoires d'un puceau

FR, 1968, Coul., DVD, 103'

■ Michel Deville

INT Pierre Clémenti, Michèle Morgan, Michel Piccoli, Catherine Deneuve, Jacques Dufilho

Recueilli à sa naissance et élevé à l'écart de la société, Benjamin est un jeune homme d'une grande naïveté qui ne connaît rien du monde et des femmes. Avec son précepteur, il part chez sa tante, la comtesse de Valandry, dans l'espoir que celle-ci subviene à son existence. Le comte Saint-Germain, l'amant de sa parente, le prend rapidement sous son aile et décide de parfaire son éducation sentimentale pour l'initier aux ruses libertines de l'amour. Brisant avec son image de mauvais garçon et de héros torturé, Clémenti rayonne d'innocence dans ce rôle de candide découvrant l'amour.

► p. 12

LUNDI 28 AVRIL À 20H 12 14

Partner

IT, 1968, Coul., DVD, 105', vo st fr

■ Bernardo Bertolucci

INT Pierre Clémenti, Tina Aumont, Stefania Sandrelli, Sergio Tofano, Giulio Cesare Castello

Jacob est professeur à l'Académie d'art dramatique de Rome. Rêvant de changer le théâtre et la société, il projette de monter un grand spectacle d'avant-garde, mais redoute de ne pas avoir les capacités de passer à l'action dans la vie réelle. Un jour, son existence est bouleversée par l'apparition d'un individu qui affirme être son double. Librement inspiré de Dostoïevski, *Partner* est probablement le film le plus avant-gardiste de Bernardo Bertolucci, une œuvre d'une très grande liberté stylistique.

► pp.16 et 25-28

LUNDI 5 MAI À 20H 16 16

Porcherie

Porcile

IT, 1969, Coul., BETA SP, 99', vo st fr

■ Pier Paolo Pasolini

INT Pierre Clémenti, Jean-Pierre Léaud, Anne Wiazemsky, Ugo Tognazzi, Alberto Lionello

Dans le désert, à la fin du Moyen Âge, un homme affamé devient anthropophage. Quelques siècles plus tard, le fils d'un riche industriel allemand voue quant à lui une étrange passion aux porcs.

Construit comme une parabole, *Porcherie* est l'un des films les plus radicaux de Pier Paolo Pasolini. Les destins parallèles des personnages interprétés par Pierre Clémenti et Jean-Pierre Léaud illustrent une idée chère au cinéaste italien: toute société finit par dévorer ceux qui ne se plient pas à ses lois.

► p. 17

LUNDI 26 MAI À 20H 12 16

Le pont du Nord

FR, 1981, Coul., 35mm, 130'

■ Jacques Rivette

INT Bulle Ogier, Pascale Ogier, Pierre Clémenti, Jean-François Stévenin

À sa sortie de prison, Marie, une ancienne terroriste, rencontre par hasard Baptiste, une étrange jeune fille avec qui elle se lie d'amitié. Toutes deux arpentent Paris et se retrouvent plongées dans une ténébreuse affaire, à laquelle est mêlé l'ancien petit ami de Marie.

Dans ce conte désenchanté construit comme un jeu de l'oie parsemé de signes et de pièges, Pierre Clémenti joue Julien, le mystérieux amoureux de Marie.

LUNDI 2 JUIN À 20H 16 16

La cicatrice intérieure

FR, 1972, Coul., 35mm, 60', vo: fr, en, de

■ Philippe Garrel

INT Nico, Philippe Garrel, Pierre Clémenti, Daniel Pommereulle, Ari Boulogne

Dans ce film-poème aux images incandescentes, Philippe Garrel conte un voyage aux confins de l'amour. Nu et armé d'un carquois et de flèches, Pierre Clémenti y joue l'amant en quête de paix et de liberté.

New Old

FR, 1978, Coul., DVD, 63'

■ Pierre Clémenti

INT Pierre Clémenti, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Viva, Klaus Kinski, Margareth Clémenti, le Ballet du XX^e siècle, Nadine Hermand

Avec *New Old*, Pierre Clémenti réalise un journal intime filmé qui témoigne de sa vie et de ses activités d'acteur avant et après 1973.

► p. 37

Soleil

FR, 1988, Coul., DVD, 14'

■ Pierre Clémenti

INT Pierre Clémenti, Marie-Laure de Noailles, Rose Clémenti

Mémoire visuelle de Pierre Clémenti ou essai autobiographique, *Soleil* évoque avec une certaine mélancolie quelques épisodes de sa vie, comme sa détention dans les prisons italiennes, son errance dans les rues de Paris, sa vie de bohème, sa gratitude envers sa mécène Marie-Laure de Noailles, son amour envers sa mère...

Soleil accompagna le spectacle théâtral *Chronique d'une mort retardée* écrit, réalisé et joué par Clémenti lui-même. Dernier court-métrage du réalisateur, ce film est, d'après lui, son œuvre filmique la plus aboutie.

LUNDI 16 JUIN À 20H 16 16

À l'ombre de la canaille bleue

FR, 1978-85, Coul., DVD, 84'

■ Pierre Clémenti

INT Achmi Gahcem, Jean-Pierre Kalfon

Nécrocité, la cité de la terreur. Suite à des émeutes, un général mène une campagne de «nettoyage social», alors que le chef de la police et son gang sont chargés de donner la chasse aux racailles...

Ce premier long-métrage est l'unique film narratif de Pierre Clémenti. Le réalisateur le considérait comme sa «première fiction politique» et comme un essai inachevé.

Film ou Visa de censure n° X

FR, 1967-1975, Coul., DVD, 43'

■ Pierre Clémenti

INT Pierre Clémenti, Jean-Pierre Kalfon

Entrelaçant un album vidéo de famille, des extraits de concerts et d'archives télé, Pierre Clémenti engendre un flot lyrique d'images psychédéliques qu'il explore en toute liberté.

► p. 38

LUNDI 12 MAI À 20H 1616

Les cannibales I cannibali

IT, 1970, Coul., blu-ray, 88', **vo st anglais**

■ Liliana Cavani

INT Britt Ekland, Pierre Clémenti, Tomas Milian, Francesco Leonetti, Delia Boccardo

Dans un pays totalitaire, les autorités interdisent qu'on enterre les cadavres des opposants. Aidée par un mystérieux jeune homme, Antigone donne une sépulture à son frère et s'attire les foudres de la police. Relecture poético-burlesque de l'*Antigone* de Sophocle, le film de Liliana Cavani épouse le point de vue des «cannibales», qui osent s'opposer au conditionnement social et prônent un retour à la pureté primitive, n'hésitant pas à renoncer au langage dans leur refus de dialoguer avec le Pouvoir.

► p. 18

LUNDI 19 MAI À 20H 712

Wheel of Ashes

USA-FR, 1969, NB, DCP, 95'

■ Peter Emanuel Goldman

INT Pierre Clémenti, Katinka Bo, Pierre Besançon, Judith Malina, Juliet Berto, Stasia Gelber

De parcs en cafés, de cimetière en peep-shows, Pierre tourne en rond dans Saint-Germain-des-Prés, poursuivant une quête mystique de l'amour, avant de se réfugier dans le mantra.

Chaînon manquant entre l'underground new-yorkais et la Nouvelle Vague, le film de Peter Emanuel Goldman offre un tableau saisissant de Paris à la veille de Mai 68, dans un noir et blanc sublime. Pierre Clémenti, traqué par une caméra digne du cinéma-vérité, y campe avec son magnétisme habituel, un jeune homme s'enfermant peu à peu en lui-même.

LUNDI 23 JUIN À 20H 1616

Séance spéciale aux Cinémas du Grütli, en présence de **Balthazar Clémenti** (fils du réalisateur)

La deuxième femme

FR, 1967-78, Coul., 16mm, 48'

■ Pierre Clémenti

INT Pierre Clémenti, Philippe Garrel, Bulle Ogier, Viva, Nico, Tina Aumont, Frédéric Pardo, Marc O'

Maelström visuel issu du journal filmé de Pierre Clémenti, ce film, inédit jusqu'en 2010, n'était pas considéré par Clémenti comme un film achevé.

Souvenirs Souvenirs

FR, 1967-1978, Coul., 16mm, 27'

■ Pierre Clémenti

INT Pierre Clémenti, Bulle Ogier, Philippe Garrel, Jean-Pierre Kalfon, Marc O'

Ce court-métrage témoigne des années de travail que Clémenti, passionné, a dédié au montage et à la coloration des images par le biais de la surimpression ou du collage...

Positano

FR, 1968, Coul., 16mm, 28'

■ Pierre Clémenti

INT Tina Aumont, Pierre Clémenti, Philippe Garrel, Valérie Lagrange, Frédéric Pardo, Nico...

À Positano, lieu de rencontre pour la communauté underground de l'époque, Pierre Clémenti poursuit son ode à la vie-cinéma.

La révolution n'est qu'un début, continuons le combat...

FR, 1968, Coul., DVD, 23'

■ Pierre Clémenti

INT Tina Aumont, Yves Beneyton, Margareth Clémenti, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Frédéric Pardo

À la fois album de famille et ciné-trac, *La révolution...* de Pierre Clémenti, où alternent des prises de vue des émeutes de Mai 68 et des images privées, est un film coloré et étincelant.

Auditorium Ardit
Place du Cirque | Genève

Les lundis à 20h
du 7 avril au 23 juin 2014

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30
bar multiculturel à l'entrée

Tarifs:
8.- (1 séance)
18.- (3 séances)
40.- (abonnement)

a-c.ch/clementi
Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Université de Genève



