

Accattone va bien. Un personnage rythmique

Par Giorgio Passerone
Université de Lille III

Extrait du livre à paraître de René Schérer et Giorgio Passerone, *Passages pasoliniens*, Presses du Septentrion, Lille, 2006.

Il se balade en compagnie de Balilla et de Cartagine (« ah beato er giorno che son nato ! » – « bienheureux le jour où je suis né ! »); ils dérivent tous les trois ensemble, aux aguets de leur vol de crève-la-faim, sous le soleil d'un été romain rendu désert par l'oxydation d'une lumière sale (les effets granuleux de la pellicule dure Ferrania) et par deux thèmes de Bach. Le premier est l'*Andante* du deuxième *Concerto brandebourgeois*, le contrepoint du violon, du hautbois et de la flûte qui soutenait déjà la rencontre entre Stella et Accattone, la naissance innocente de leur amour (« Eh Stella Stella ! Indicheme er camino ! ... Insegna a st' Accattone qual è la strada giusta... pe' arriva a un piatto de pasta e facioli... » – « Stella ... montre-moi le chemin, enseigne à ce mendigot la voie pour arriver à un plat de soupe... »). À présent, l'*Andante* épouse l'errance somnambule des trois *borgatari* jusqu'à ce que, écrasés par la chaleur, n'en pouvant plus de tirer leur charrette pleine de fleurs, ils s'écroulent sur un trottoir de Testaccio. L'élégie mélodique de Bach ne sert plus simplement d'encadrement à la frontalité picturale des visages et des corps, visages et corps dont les objectifs (le 50 et le 75) alourdissent ici la matière et exaltent le relief, le clair-obscur, conférant à leur pauvre obsession l'aspect rugueux du bois, de la pierre. L'*Andante* fait trembler la fixation mythique de ces statues sous-prolétaires, dégage la capricieuse mobilité de leurs postures qu'il enchaîne à sa manière, par ellipse de l'action – des accolades, un fou rire, et puis juste l'image sonore de leurs jambes pliées d'où *fuse* l'invention et la tendresse de ces voix-corps, avec leurs boutades et leurs réparties en dialecte. Balilla : « A Cinerentola, quando s'è persa la scarpa, je l'ha riportata er principe... se la perdi te te la riportano i pompieri ! »... Accattone : « Ciai 'na fortuna, nei piedi te ! Perché nola sfruttà... Er DDT ammazza le mosche, ma che je fà !...Te co' la puzza tua ammazzi pure i cavalli ! » (Balilla : « Un prince a ramassé le soulier de Cendrillon, pour le tien il faudra les pompiers... » Accattone : « Tu te rends compte, t'as une fortune dans les pieds et tu ne l'exploites pas... Le DDT tue les mouches, toi tu tues même les chevaux ! »). Mais les trois complices sont déjà debout en train de dévaliser le camion (« c'est le ciel qui l'envoie ») et de reprendre leur marche épuisée, en

poussant la charrette chargée de mortadelle, tandis qu'Accattone sourit (« Ehi chi cìa fede nella Providenza nun se morirà mai de fame ! Cìa ragione Stella pora Stella mia ... » – « Qui a foi dans la Providence crève pas de faim... Stella a raison, ma pauvre petite Stella »). Il sourit au rythme de l'*Andante*. Son thème le plus figuratif (Pasolini l'appelait « naturaliste ») – le thème de l'amour – est devenu le paysage mélodique d'une tendresse-camaraderie, d'un vol, d'une balade urbaine sans but. Et c'est la grâce violente de cette vie *borgatara* qui hante la profondeur de champ englobant la masse sale, pelée, du mont Testaccio, lorsque le trio est stoppé par la voiture de police. Alors, brusquement, le deuxième leitmotiv, le Chœur 78 de la *Passion selon saint Mathieu* réapparaît, avec son caractère épique qui replonge dans les visions choc qu'il avait auparavant fait surgir – le corps à corps d'Accattone et de son beau-frère, la cruelle lueur provenant de leur étreinte acharnée, et déjà des postures de leurs jambes enlacées et, plus tard, la bagarre générale au café, avec la bande des amis qui se moquent de son rachat en le voyant revenir du travail. Sans doute ce Chœur qui avait amorcé les travellings spectraux, vides de tout son, d'Accattone rêvant son enterrement, propage le thème de la mort sur toute la narration de la dernière séquence – le plan d'Accattone qui enfourche la mobylette et s'enfuit, le champ-contrechamp de la rue, les cadres serrés sur les deux complices qui se font menotter, la double reprise du court travelling de leur course vers le pont parmi la foule, puis le nouveau champ-contrechamp qui raccorde le regard de Cartagine en pleurs (« A Accatto' a Accatto' che ciai... » – « ... qu'est-ce qui t'arrive? ») à celui d'Accattone gisant sur l'asphalte et enfin le plan rapproché de Balilla, brisé, digne et imperturbable, faisant son signe de croix renversé. Pourtant, l'expressivité des valeurs rythmiques du Chœur, qui se superpose au caractère appliqué du montage, comprime les images, les détend, les précipite, les désenchaîne – et quand elle investit, en particulier, le trébuchant double travelling à peine esquissé de Balilla et de Cartagine qui s'élancent menottés le long du Tibre, on se croirait dans le lyrisme hallucinatoire des longs plans séquences cauchemardesques de la Rome néoréaliste du *Voleur de bicyclette* – les murs, les rues et la foule où s'engloutit l'errance de l'ouvrier et de l'enfant...

Alors les harmoniques de la *Passion selon saint Mathieu* explosent, massives, dans leur tonalité majeure. Elles inspirent une troublante confiance et la fermeté d'une persévérance qui ne se réduit pas à l'esthétisme funèbre de la machinerie figurative pasolinienne. La sonorité de la dernière réplique du mourant les fait glisser vers une résonance plus secrète : « Ah ! mo' sto bene » ; et cela non sans que la virtualité, réelle et *contente*, de cette image ne relance, en boucle, l'invocation de Stella (« ... povera Stella

mia ») soutenue par la douceur élégiaque « profane » du *Concert Brandebourgeois*. Le paysage mélodique de l'*Andante* qui rendait perceptible la dimension collective du réalisme violent inscrit en creux dans la lutte quotidienne de tous ces Balilla et de tous ces Cartagine (Maddalena et Ascensa, la putain et l'épouse délaissée, le Napolitain, souteneur infâme...) – dominés, et pourtant jamais esclaves - passe dans les images mentales du Chœur liturgique. Le parachèvement de la narration véridique du destin inéluctable du héros, son identification dans le récit avec la caméra du cinéaste, bascule dans le *tempo* fabulé, suspendu, persistant jusque dans la mort, de la lente obstination d'une vie *borgatara* parmi d'autres – Accattone, le personnage rythmique...

Il sourd des images des balades sans but, des espaces urbains vides, des liaisons précaires qu'elles racontent – tout le flottement de ces faits ordinaires qui viennent le frapper sans qu'il n'y comprenne rien (« boh... »), un peu loque insouciant et désespéré, un peu voyant face à l'intolérable quotidien. C'est pourquoi la Torpignattara, Pigneto et Testaccio évoquent les images *chroniques* néoréalistes de De Sica et de Rossellini, les enfants s'éloignant au milieu des gravats dans « la lumière âcre d'une Rome inconnue »¹ qui faisaient sangloter Pasolini. Mais la foi en l'avenir, justification de l'amour inconditionnel pour l'homme moyen qui caractérisait la révolution culturelle marxiste issue de la résistance est pour lui désormais révolue. Il oppose aux choix stylistiques de l'espoir néoréaliste (plans-séquences, forte proportion de plans larges et de plans moyens, très peu de gros plans et pour la plupart en fonction de la vivacité expressive), le désespoir des siens : aucun plan-séquence, jamais de raccords entre deux plans larges, ni entre deux plans moyens, prédominance des gros plans en fonction non pas de la vivacité expressive mais, disait-il, « de la sacralité ». Il substitue à l'amour pour l'homme moyen, l'amour pour le personnage exceptionnel. Toutefois des descriptions-présentations *crystallines* du désespoir « exceptionnel » d'un pauvre homme des faubourgs de Rome qui déambule, se dégage quelque chose de plus : une matérialité hallucinatoire. Elle est la nôtre, elle est la sienne aussi. Il s'éprouve comme mort bien avant sa propre mort et dès lors cette mort ne lui appartient plus, car seule l'étrangeté de son corps excentré n'en finit pas de mourir, ne cessant d'empoigner farouchement ce monde (« o il mondo ammazza me o io ammazzo lui »). Comme sa mort, le désespoir de la vie met

¹ Cf. la scène finale de *Rome ville ouverte*, qui succède à l'exécution du prêtre résistant : Pasolini y consacre le poème *Larmes* dans *La Religion de mon temps*.

Accattone hors de lui, nous contraignant à percevoir la vie « contente » la plus singulière (« mo' sto bene » [J'vei bien]) qui s'y substitue.

Cette vision est aussi une pensée qui échappe à la comparaison entre le montage et la mort proposée par Pasolini lorsqu'il s'attachera au projet de structurer – via le cinéma – une Sémiologie générale de la Réalité. Le montage, écrit-il alors, opère sur le matériel du film ce que la mort opère sur la vie, puisqu'il choisit ses moments significatifs et les organise dans une succession qui fait du présent instable et incertain un passé clair, stable et descriptible. « La mort accomplit un foudroyant montage de notre vie », et cette note noire renforce, ainsi que l'explique Deleuze, la conception classique et grandiose du montage-roi où le temps ne peut être que représenté, puisqu'il découle de la synthèse des images-mouvement, perçues exclusivement au présent. Il s'agit d'une analogie théorique qui oriente, sans doute déjà dans *Accattone* les choix de sa narration organique, tant Pasolini se devait d'être à tout moment l'auteur de son œuvre (« Je suis celui qui raconte en vérité le récit... »). Cependant, ne craignait-il pas que son immersion passionnelle dans le particularisme profond et *infernal* du monde sous-prolétaire, l'amenant à une forme d'identification avec son héros, Franco Citti, interdise à l'épopée du film d'acquérir une valeur universelle ? En effet, les paysages mélodiques et le personnage rythmique d'*Accattone* se déroberont à sa représentation héroïque fondée sur le circuit entre ses différents présents aléatoires et leur signification dans un passé clair, stable, que seule la mort comme destin assure, et tendent vers un futur qui est toujours déjà passé, l'un et l'autre étant irréductibles à d'anciens présents ou à des présents à venir, puisque le seul présent qui subsiste est l'étrange vitalisme de ce mourir, toujours déjà et pas encore là, d'*Accattone*. Si bien que le montage, tout comme la mort, change aussi de fonction. Il produit tout d'abord un *montrage* de ces images, il leur est inhérent, il finit par dépendre de leurs rapports non représentatifs, rapports temporels et de pensée, tout comme les anomalies des situations sensori-motrices (la balade...). Et de même que le spectateur est poussé à un ré-enchaînement libre des images, Pasolini, à la pointe non maîtrisée de sa narration organique et de son récit véridique, dépasse leur rationalisation idéologique (ce sera d'ailleurs la même tension qui entraînera sa théorie du cinéma comme « langue de la réalité au-delà de l'analogie sémiologique liant l'image à l'énoncé langagier, et donc au-delà de l'application des codes du discours jakobsonien – la similarité et la contiguïté – au montage). La vertigineuse temporalité *finie* des images, leur « rythmème » libéré de la maîtrise de l'organisation analogique du montage, rend caduc le particularisme de

l'empathie entre l'auteur et le héros et fait basculer son désir de mourir dans une intensification de la vie qui emporte la subjectivité du personnage-acteur et l'objectivité de la caméra pour produire le circuit réciproque d'un Accattone non-réconcilié, qui traversera l'œuvre et la biographie de Pasolini².

Sous le signe de Bach. On sait que le cinéaste néophyte se plaisait à avouer le caractère rudimentaire de ses compétences techniques, quitte à ajouter que les raisons des simplifications d'*Accattone* n'étaient pas dues à une aversion pour la technique, mais à la cause plus profonde de sa vision de la réalité comme apparition sacrale : prédominance du gros plan à la Dreyer, solennité austère des panoramiques... Il répliquait d'ailleurs aux critiques qui l'accusaient d'être un cinéaste catholique : « En fin de compte, la religiosité n'était pas tant dans le besoin suprême de salut personnel d'Accattone (qui passe d'exploiteur à voleur !) ni dans la fatalité qui détermine et conclut tout, par un signe de croix final, elle était dans la manière de voir le monde : dans la sacralité technique de voir-le-monde ». Que suggère-t-il, lorsqu'il ajoute que, de cette sacralité de la technique, la musique de Bach est l'élément le plus éclatant ? Son traitement des leitmotive, le tragique, le lyrique et l'élégiaque, qui intensifient, d'une image sonore à l'autre, les thèmes de la mort, du mal mystérieux³ et de l'amour laisse entendre que les mots « sacralité de la technique » n'expriment en *réalité* chez Pasolini qu'un oxymoron de plus affirmant son démon de la contamination. Comme si, d'un côté, il renouait intuitivement avec le génie du Cantor, avec l'acte créateur de la plus transcendante harmonie baroque en lutte contre la séparation de la musique sacrée et de la musique profane, et de l'autre, réalisait pleinement sa définition de la valeur irremplaçable de la source musicale : « elle naît d'un ailleurs physique par sa nature profonde, sans individuation sur l'écran, elle perce les images plates ou illusoirement profondes du film, en les ouvrant sur les profondeurs confuses et sans limites de la vie ». Cette valeur opératoire déborde jusqu'à la composante musicale du premier film de Pasolini, et imprégnera une à une ses différentes

² C'est au niveau de cette virtualité de l'«enchaînement désenchaîné» des images, dont le ré-enchaînement reste à accomplir par un spectateur en tension de création, que le cinéma de Pasolini se rapproche de celui des Straub (et de celui de Godard). Il le laisse lui-même entendre dans un article de *L'Expérience hérétique*, Payot, 1976, « Le cinéma impopulaire », qui déborde le cadre systématique de sa théorie, en témoignant par là de son incompatibilité avec les interprétations sémiologiques du cinéma. Cf. Dominique Paini, « Straub, Holderlin, Cézanne » in *Straub, Conversation en archipel*, Mazzotta-Cinémathèque française, 1999, pp. 96-99.

³ Le thème lyrique du mal mystérieux est la « Sonatine pour flûte à bec de la Cantate BWV 106 » et retentit comme un « Actus tragicus » lorsque Accattone vole la chaînette à son enfant ou bien quand Amour, la prostituée éconduite, le dénonce en prison.

expérimentations en coïncidant avec la source, nécessairement extérieure à toutes les techniques, *sémiotiquement* matérielle qui peut seule les justifier (la tension du non-style). Il reste que, dans *Accattone*, le dénouement rugueux des attaques frontales des images qui doivent tant à la passion de Pasolini pour la centralité de la figure humaine dans la peinture du Trecento et du Quattrocento, chez Masaccio, ne pourrait atteindre aux postures corporelles de ces petits malfrats sans la puissante dramatisation due à la force dominante « primitive » de Bach, qui se mêle à la bassesse dialectale des voix et dévore les résidus illustratifs des images visuelles jusqu'à l'acmé de la dernière réplique, « *Mo' sto bene* », à l'unisson du Chœur de la *Passion selon Saint Mathieu*. Il va donc de soi que le film ne se clôt pas. Car l'immersion dans cette vie vertigineusement pauvre du réel, où l'on souffre, où l'on fait des *capricci*, où l'on désespère, et où l'on meurt comme on se bat, tout en étant irréductible aux idéologies dialectiques de la conscience historique, est liée à une région du monde. Et peu importe si *Rome ville ouverte*, l'après-guerre populaire de De Sica, les *borgate*, sont filmés en plan séquence ou en gros plan, puisque la tension néoréaliste perdure au-delà des espoirs-désespoirs des auteurs, à la limite la plus singulière de leur art, la limite d'une *dolce vita* romaine qui n'existe pas encore...⁴

La géographie de cet illimité fini, contingent, est le sacré du profane et le profane du sacré, dans lequel se produisent les contaminations entre les cultures les plus hautes (l'ascèse baroque de Bach) et les plus humbles.

⁴ Nous songeons aux images de la Rome fellinienne et aux germes de vie enfouis dans le cours inexorable de la décadence de ses personnages cyniques et mesquins, égoïstes et pervers, orgueilleux et lâches. Dans son article sur la *Dolce Vita*, (« Pour moi, c'est un film catholique »), Pasolini, tout en étant profondément fasciné, critiquait en marxiste, « l'amour irrationnel et indifférent » pour cette nouvelle bourgeoisie italienne à laquelle Fellini ajoute « quelques monstres non intégrés, les nobles d'en haut, les sous-prolétaires d'en bas, tous porteurs d'un autre souffle de pureté et de vitalité », mais en fin de compte interchangeable avec le petit monde du cinéma, arriviste, superstitieux et fasciste. (« Fellini, il danse il danse... », lâchera Orson Welles, le double du poète, dans la fameuse interview de la *Ricotta*). Cependant Pasolini indiquait aussi un *waste land* commun où l'on pouvait découvrir, chez lui, « des restes (ô combien abondants) de décadentisme et en Fellini des prémisses (ô combien abondantes) de réalisme ». C'est dans un tel *waste land* historiquement et culturellement donné, grondant sous la Rome des années 60, que « la réserve infinie d'amour » de Fellini perd sa dimension immuable et éternelle et que son « anarchie magico-lyrique » acquiert une fonction de résistance-artiste inconnue vis-à-vis de l'homologation à venir. Elle renouvelle, au-delà même de la *Dolce Vita*, la tension de la vieille image néoréaliste. (cf. P. P. P., *Écrits sur le cinéma*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, pp. 79-91).