

Fiche technique

Italie - 1961 - 1h55

Réalisation & scénario :

Pier Paolo Pasolini

Collaboration aux dialogues:

Sergio Citti

Image :

Tonino Delli Colli

Musique :

Jean-Sébastien Bach

Carlo Rustichelli

Interprètes :

Franco Citti

(Vittorio, dit Accatone)

Franca Pasut

(Stella)

Roberto Scaringella

(Cartagine)

Paola Gaudi

(Ascenza)

Adèle Cambiria

(Nannina)

Adriana Asti

(Amore)

Sylvana Corsini

(Maddalena)



Résumé

Dans les faubourgs misérables de Rome, Accatone (littéralement "mendiant") souteneur de son état, passe le plus clair de son temps à la terrasse des cafés. Jusqu'au jour où Maddalena, sa "protégée", qui pour lui se livrait à la prostitution, est arrêtée et mise derrière les barreaux. Pour la sauver, il n'hésite pas à dénoncer un autre proxénète. Mais une autre jolie fille du nom de Stella intervient un beau jour sur son chemin...

Critique

On trouve souvent des éléments communs dans les débuts cinéma-

tographiques d'écrivains fort différents : on a l'impression que l'effort graphique reflète la tentative de l'artiste, qui, adoptant un nouveau moyen d'expression, ressent comme une crispation, un certain besoin de se garantir... On perçoit cette presque indéfinissable tension dans des œuvres aussi différentes (de personnes, d'époques différentes...) que **L'Espoir** de Malraux, **Le deuil sied à Electre** d'O' Neill, **Christ interdit** de Malaparte, ou **Accatone**. Pour son premier film Pasolini apparaît comme un descendant du néoréalisme, influencé par la spontanéité de ce qu'on n'appelle pas encore cinéma direct (il n'a pas la Coutant) - et pourtant il effectue un travail d'«ennoblissement» de l'image, tantôt par l'accompagnement de Bach, beau et envahissant, tantôt par des éclairages théâtraux impro-

ables, purement fictionnels et poétiques. La scène où les jeunes Napolitains corrigent la prostituée dans le terrain vague nous émeut parce que ce lieu-là ressemble terriblement à ce que nous savons du décor de la mort de Pasolini ; mais il est vrai que l'éclairage par les phares de la voiture donne un éclairage d'abord réaliste, même s'il est un peu théâtral, et que cet éclairage demeure quand la voiture s'en va, devenant alors purement irréaliste, dans un génial tour de passe-passe poétique. Le panorama du cinéma italien de l'époque est donc encore très largement marqué par le néoréalisme. D'ailleurs, le second film de Pasolini, **Mamma Rama**, trahira de façon évidente l'influence de **Bellissima**. La description du protagoniste "populaire", vu avec sympathie, était dans ce cinéma-là, et **Accattone** entre certes dans cette définition. Mais Pasolini subvertit le personnage standard, son petit voyou est un paumé qui, s'il n'hésite pas à voler son propre fils (piquant à l'enfant le bijou dont il tirera quelques lires) n'arrive à être ni un vrai voleur ni un vrai mac. A la limite ce pourrait être un «raté» comique, le malfrat qui échoue on le reverra dans **Le Pigeon**, le maquereau amoureux, on l'avait vu dans **Irma la Douce**. Et il va s'agir, sans clin d'œil, sans humour, de magnifier **Accattone**, d'en faire un héros - on pense un peu à Genet. Par la suite, Pasolini ne fera jamais plus de cinéma aussi provocateur - pas même dans **Salo** (où les bourreaux nazis restent vus comme tels). La volonté, donc, d'«ennoblir» le récit s'ex-

plique aussi bien par le caractère de défi que par la nouveauté du langage employé. (...)

En 1962 - un an après **Accattone** - Pasolini écrivait :

«Quand une troupe envahira les rues de cette nuit, ce sera une époque nouvelle

Alors : réjouis-toi de cette douleur aussi.

L'idée de faire un film sur ton suicide, «retentit dans les millénaires... elle rejoint, dans le passé Shakespeare... elle est sexe, grandeur «de la luxure, elle en est la suavité...

Le protagoniste est massacré, une bulle d'air gonfle sa peau, il pourrait voler, si forte est sa terreur,

Il est coupé en deux du palais au sternum, et tout son corps est irradié de tremblements, l'intoxication

troue son estomac, lui donne la diarrhée.

Se suicider, c'est l'idée la plus simple

qui lui vienne à l'esprit, il entre, en attendant,

dans un cinéma (cela fait des années «qu'il ne l'a pas fait, comme ça, tout seul) et dans les brefs espaces

en montage alterné, les énormes espaces en couleur de la publicité.

Réfrigérateurs, dentrifrices, joues «souriantes. Ensuite il sortira.»

Paul Louis Thirard
Positif n°343

«Ce qui était vraiment extraordinaire en faisant **Accattone**,

c'était lorsque Pier Paolo disait : on fait un travelling. Je regardais alors les ouvriers qui montaient le travelling. Et c'était vraiment le premier travelling de l'histoire du cinéma. Le soir, on allait ensemble voir les rushes et on voyait le premier plan, le premier gros plan, le premier travelling de l'histoire du cinéma. Pier Paolo découvrait le langage.»

Bernardo Bertolucci
(assistant de Pasolini sur **Accattone**)

www.objectif-cinema.fr

Propos du réalisateur

«Quand je fais un film, je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un bien où le sacré fût en imminence d'explosion.»

Pier Paolo Pasolini

Le réalisateur

Une vie violente

Ce titre d'un de ses romans (d'ailleurs non autobiographique) résume sommairement la trajectoire de Pasolini. Né à Bologne le 5 mars 1922 d'un père officier de carrière, son enfance se déroula dans les villes de garnison de l'Italie du Nord. Sa mère, elle, appartenait à une famille de paysans de la province «excentrique» du Frioul. L'enfant, fait exceptionnel pour l'époque et le pays ne reçut pas d'éducation religieuse après son baptême. Diplômé ès lettres, intéressé très tôt par les questions linguisti-

ques (les habitants du Frioul parlent un dialecte bien différencié), Pasolini s'installe à Rome en 1949.

Il renonce vite à l'enseignement pour entreprendre une carrière littéraire qui, selon un parcours fréquent en Italie à cette époque, le conduira au cinéma, mais qu'il n'abandonnera jamais pour autant. Ses premiers romans décrivent, dans une langue âpre et nue l'existence de ces *ragazzi* désœuvrés, prompts à violer les lois, qui hantent les faubourgs misérables de Rome (*Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta*, 1959). La sympathie évidente que Pasolini éprouve à leur égard évite l'attendrissement, et la sève de ce qu'il faut bien appeler son "optimisme" le garde aussi bien de la sécheresse que de la prédication, malgré la noirceur prosaïque des anecdotes qu'il raconte.

(...) A partir de ses premiers travaux de scénariste et surtout de sa première mise en scène (1961), la vie publique de Pasolini est avant tout celle d'un cinéaste. Pratique et théorie vont s'y enlacer inextricablement (étant entendu que Pasolini reste un théoricien de l'impulsion par-delà sa vaste culture).

Scénariste, Pasolini prête son concours à des films tels que **La Donna del fiume** de Mario Soldati (1954), **Les Nuits de Cabiria** (Federico Fellini, 1956) et, d'une façon plus personnelle et plus révélatrice de ses préoccupations, aux premiers films de son ami Mauro Bolognini : notamment à **La Notte brava, 1959 (Les Garçons)** et à **La Giornata Balorda** (1960). En 1962, il rédige le scénario du premier film de Bertolucci, **La Commare Secca**, comme il le fera en 1969 pour le premier film d'un autre de ses assistants, Sergio Citti : **Ostia**.

Entre-temps, Pasolini est passé derrière la caméra. D'emblée, ses films provoquent une curiosité qu'il attise par le caractère provocant, parfois un

peu brouillon, de ses déclarations : il commence en effet à tourner à l'époque où, le néo-réalisme étant mort, la critique cherche de nouveaux auteurs. Dans ses deux premiers films **Accatone** et **Mamma Roma**, Pasolini porte à l'écran les thèmes de ses romans. Leur alternance de dureté et de préciosité, leur passage constant, quoique heurté, du vérisme aux allusions esthétiques (celle par exemple au Christ mort de Mantegna à la fin de **Mamma Roma**) retiennent moins l'attention des premières critiques que la pénurie des moyens utilisés et l'aspect expérimental (son direct, plans-séquences et longs plans fixes cà et là) qui ont fait parler, à son propos, d'un Godard italien. A la différence de Godard, Pasolini ne cultive guère la dérision et aura tendance à séparer le cinéma ethnologique, descriptif, du reste de son œuvre, comme en témoigne son film-enquête sur la sexualité de ses compatriotes, entreprise sérieuse, pleine de tendresse pour ceux qu'il interroge, et qui, aujourd'hui encore fort intéressant comme document, n'en marque pas moins une date dans l'œuvre du cinéaste.

En 1963, la participation de Pasolini au film à sketches **Rogopag** provoque un premier scandale : il y met en scène le figurant minable d'un *peplum* qui, chargé de jouer le Christ sur la croix, finit par mourir d'une indigestion de fromage blanc (**La Ricotta**). Mais la tempête se déchaîne quand Pasolini tourne en Italie du Sud son adaptation prolétarienne de **L'Évangile selon saint Matthieu** : accusé de blasphème et condamné à quatre mois de prison avec sursis pour **La Ricotta**, il se trouve à présent coincé entre l'Église (fort réticente devant son Christ prophétique jusqu'à la colère et totalement "paysan", mais défendu par les milieux catholiques progressistes) et les partis marxistes auxquels le cinéaste

reproche de ne pas prendre la religion au sérieux. Par provocation, d'ailleurs, il va jusqu'à confier à sa propre mère le rôle de la Vierge. En outre, le film est un magma stylistique (auquel ne manque même pas, malgré les efforts de son auteur, la touche "Saint Sulpice"). Il recevra néanmoins un prix spécial à Venise.

Libéré de l'hypothèque réaliste, le cinéma de Pasolini trouve alors son expression théorique la plus cohérente quand, au festival de Pesaro (juill. 1965), Pasolini lance la distinction entre "cinéma de prose" et "cinéma de poésie" ; ce dernier, affirme-t-il (sous l'influence évidente de Cocteau, de Godard, mais aussi et surtout de Welles), a pour principal objet sa forme même, tant au niveau des symboles qu'il déteste de leurs attaches naturalistes, qu'à celui, plus important encore, de la plastique ; le sens révolutionnaire ne sera donné que par surcroît. Les films qui suivent, qu'il s'agisse de paraboles dramatiques comme **Teorema (Théorème)**, de films d'horreur comme **Porcile (Porcherie)** ou de créations savamment fantaisistes comme **Uccellacci e uccellini (Méchants Oiseaux, petits oiseaux)**, montrent tous un cinéaste en pleine possession de ses moyens, qu'il applique avec un même bonheur au traitement des mythes grecs.

Ayant reçu le prix de l'Office catholique international du cinéma pour **Teorema** (film qui, en d'autres lieux, lui vaut de violentes attaques pour obscénité et "insultes à la religion"), Pasolini exploite au mieux sa position apparemment inconfortable, non toutefois sans commettre quelques erreurs qui décontenaient ses admirateurs. C'est ainsi que, en 1968, il prend la défense des policiers "fils de prolétaires" qui ont agressé les étudiants en révolte, tout en ironisant (et c'est là le fond de son propos) sur le "retard" du Parti communiste italien sur ce

sujet. Il se prononcera, de même, avec des arguments très faibles, dont il ne parvient pas à dissimuler le caractère sentimental, contre la liberté de l'avortement.

(...) Esquisser un bilan du cinéma pasolinien est presque impossible, moins à cause de ses contradictions qu'en raison de son caractère inachevé qui apparaît même dans les meilleurs films. En dépit des apparences, Pasolini doit peu à Godard, hormis la relative déconstruction du récit, et son intérêt pour les théories des sémanticiens n'a guère eu d'impact sur son travail. Malgré une clause précipitée, **Mamma Roma** frappe aujourd'hui davantage par la sobriété de sa construction, et l'admirable "double monologue" de la Magnani renvoie à un cinéma américain de plans longs, qui était déjà bien connu en 1962 ; de même, Pasolini manie avec aisance la narration picaresque, quitte à en rendre plus abruptes les transitions. Cinéaste littéraire s'il en fut, il a néanmoins le sens du visuel assez développé pour proposer dans **Teorema** un prologue quasi muet d'une demi-heure, magistralement photographié, et qui constitue peut-être la meilleure part d'un film par ailleurs trop systématique. Le recours croissant à la solitude des espaces désertiques, après les débuts romains, vise à reconstituer la stylisation cinématographique (au sens large) comme un *sacré* inédit, ou du moins vierge d'institutions. Le style, jouant tour à tour des rimes visuelles (le papillon et le doigt sur la bouche qui ponctuent **Porcherie**) et de la douceur en équilibre instable, ce style parfois rugueux, nonchalant, maîtrise sa propre tendance au bâclage lyrique grâce à une rigueur désarticulée par quelques procédés de montage. Il renvoie à la somme circulaire des contradictions de Pasolini, que celui-ci assume d'ailleurs par le recours à une tradition très italienne de Dante à Gramsci, celle de la surenchère visant à la con-

ciliation, autant que par l'affirmation libertaire de sa personnalité et de ses curiosités. Grand directeur d'actrices difficiles, comme Silvana Mangano ou la Callas, plus encore que d'acteurs, éveillé de sympathies qui se répercutent sur lui sans jamais solliciter outrancièrement ceux et celles qu'il questionne dans **Comizi d'amore**, Pasolini est aussi l'auteur de remarquables collages comme les obsèques de Togliatti dans **Uccellacci** ou le "rêve de la colombe" dans **Les Mille et Une Nuits**. Il a su faire preuve, à maintes reprises, d'un instinct plastique en parfait accord avec ses inquiétudes et ses obsessions et cependant universel. (On pense ici au prologue et à plusieurs scènes "africaines" d'**Edipe roi** encore que l'esprit profond du mythe païen demeure étranger à Pasolini ; voir aussi **Le Décaméron** et **Les Mille et Une Nuits**.) Après l'échec de son adaptation infidèle de Sade, qu'aggrave une écriture impersonnelle, le meurtre du cinéaste n'a pu que renforcer l'image d'une œuvre incomplète, en tout cas brouillonne autant que bouillonnante. Mais, jouant le rôle d'un élève de Giotto, Pasolini n'avait-il pas dit : «Pourquoi achever une œuvre ? Il est tellement plus beau de la rêver ?» Si la grâce (artistique) tombe du ciel, le blasphème et l'humour restent nécessaires : les films de Pasolini contiennent assez de beauté pour lancer un défi paradoxal aux critiques idéologiques qui s'élèvent contre son pouvoir de "fascination".

Gérard Legrand
Encyclopédia Universalis

Filmographie

Longs métrages :
Accatone 1961
Mamma Roma 1962
La Ricotta 1963
Le fromage blanc

La Rabbia
 1ère partie
Comizi d'Amore 1964
Enquête sur la sexualité
Sopraluoghi in Palestina
Repérages en Palestine pour l'Évangile selon Saint-Matthieu
Il Vangelo secondo Matteo
L'Évangile selon Saint Matthieu
Uccellacci e uccellini 1966
Méchants oiseaux, petits oiseaux
La terra vista della luna 1967
La terre vue de la Lune
Che cosa sono le nuvole ?
Qu'est-ce que les nuages ?
Edipo re
Oedipe Roi
Teorema 1968
Théorème
Appunti per un film sull'India
Notes pour un film sur l'Inde
La sequenza del fiore di carta 1969
La séquence de la fleur de papier
Porcile
Porcherie
Medea 1970
Médée
Appunti per un'Orestide africana
Carnet de notes pour une Orestie africaine
Il Decameron 1971
Le Décaméron
I Racconti di Canterbury 1972
Les Contes de Canterbury
Il fiore delle mille e una notte 1974
Les Mille et une Nuits
Salò o le 120 giornate di Sodoma 1975
Salò ou les Cent Vingt Journées de Sodome

Documents disponibles au France

Revue du Cinéma n°175
 Positif n°343
 Cahiers du Cinéma n°418
 (...)

Pour plus de renseignements :
 tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com