

Confessions techniques

Pier Paolo Pasolini Automne 1965

à propos d'*Accattone* et de *Il Vangelo Secondo Matteo*

Le texte suivant fait partie d'un ensemble de textes théoriques écrits par Pasolini et publiés en guise de préface au scénario de *Uccellacci-Uccellini*, par les éditions Garzanti. Il s'agit d'un journal d'après tournage pour *Accattone* et *La Passion selon saint Matthieu*, écrit en automne 1965.

Accattone (1961)

Avec *Accattone*, n'ayant aucune expérience du cinéma, j'avais simplifié au maximum la réalité objective. Et le résultat me semblait être - et était en partie - une sacralité : une sacralité technique qui envahissait en profondeur paysages et personnages. Il n'y a rien de plus techniquement sacré qu'un panoramique lent. Surtout quand ce panoramique est découvert par un amateur et utilisé pour la première fois (j'éprouve encore l'enchantement de ces panoramiques sur les petits murs décrépis, sur le sol désert du Pigneto...). Sacralité : frontalité et donc religion. Beaucoup ont parlé de la religion profonde d'*Accattone*, de la fatalité de sa psychologie. Les objectifs choisis étaient le 50 et le 75, objectifs qui alourdissent la matière, exaltent le relief, le clair-obscur, donne aux formes la lourdeur, la laideur des bois rongés, des pierres molles.

Surtout si on les exécute avec la lumière "sale", le contre jour (avec la pellicule Ferrania !) qui creuse les orbites des yeux, les ombres sous le nez, autour de la bouche, en dilatant les images et en faisant apparaître le grain comme sur un contre-type. Cela donnait à l'ensemble du film, dans la structure formelle, ce lourd "esthétisme de mort" dont me parlait le critique Pietro Citati. C'est en tenant compte de cela - de ce procédé technique ou, si on veut, stylistique - qu'il est permis de parler, pour ainsi dire, de "religiosité" à propos d'*Accattone*, comme on l'a souvent fait : parce que ce n'est qu'à travers ces procédés techniques et de style que peut se reconnaître la valeur réelle de cette religiosité. C'est parler de manière approximative et "journalistique" de la chercher dans les contenus implicites ou explicites. La religiosité n'était pas dans le besoin profond de salut personnel du personnage (un souteneur qui se fait voleur !) ou de l'extérieur dans la fatalité qui détermine et conclut tout dans un signe de croix final, mais dans "la manière de voir le monde", dans la sacralité de la technique qui le décrit.

Il Vangelo Secondo Matteo (1964)

Contrairement à ce que j'avais annoncé imprudemment au journaliste de *Paese Sera*, j'ai tourné *L'Évangile* avec une technique opposée à celle d'*Accattone*. Je me rappelle avec terreur les premiers jours de travail : je tournais comme je savais faire, avec mes chers objectifs, avec mes chers travellings. Comment ne m'en suis-je pas avisé avant de commencer ?

Il était évident que la sacralité technique, la simplicité filiale qui dépouillait de sa signification habituelle (et conventionnelle) la "matière" des faubourgs romains, devenait redondante et banale si on l'appliquait à la "matière", en soi sacrée, que je traitais. Un souteneur du Pigneto vu comme une sculpture romaine ou un personnage de Masaccio, ça allait très bien, mais le Christ ? Un Christ frontal, photographié avec un objectif 50 ou 75, accompagné de panoramiques courts et intenses, devenait emphatique : une reproduction. J'ai tourné en faisant cette erreur la scène entière de Gethsémani et de l'arrestation. Je n'ai pu, par la suite, en refaire qu'une partie et cette séquence porte le signe ineffaçable de cette erreur de départ. Quand je la revois passer sur l'écran, pourtant correctement travaillée au montage, j'en ai terriblement honte. Comme je tournais la scène du baptême au Jourdain, au cours d'une nuit indescriptible, dans un petit hôtel de Viterbe, je me suis rendu compte que j'allais à l'échec le plus catastrophique.

Rien n'est jamais acquis une fois pour toutes. Écrire des livres, tourner un film, vous donne chaque fois une peine terrible et disproportionnée. Les crises donnent toujours l'impression, après, d'être définitives et d'avoir tout détruit. Mais ce n'est que la première étape d'une série de souffrances à venir, qui se répètent de jour en jour, de détail en détail. Au réveil, ce matin-là, à Viterbe, j'avais décidé de recommencer toute la séquence de la foule qui est baptisée, avec tous ses détails, et de filmer d'un hélicoptère. Je n'ai pu l'obtenir, l'Arcofilm n'est pas une firme américaine. Mais le petit torrent, le Chia, qui faisait le Jourdain, était entouré de moulins. Je suis grimpé avec l'héroïque Delli Colli et l'Arriflex munie d'un télé-objectif, et là, sur les moulins, j'ai pris au zoom, les groupes, les personnages en pied, les gros plans : tout ce qui était frontal était bouleversé, il n'y avait ni ordre ni symétrie. C'était l'irruption du chaos, du hasard, de l'asymétrie : les figures ne se voyaient plus de face, ni au centre du plan, mais se

présentaient au hasard, dans n'importe quelle perspective, mais toujours décentrées. L'objectif principal était soudain devenu le 300. Cela avait deux résultats, celui de tasser les formes et de les rendre encore plus pittoresques, et en même temps de donner ce caractère d'être pris au hasard, à l'improviste, du documentaire d'actualité (une arrivée de course cycliste). Une fois brisées mes habitudes, tout doucement, en "tournant et retournant", je me suis libéré de mes schémas organisateurs, de la sacralité technique et me suis jeté dans le chaos : à l'objectif 300, j'ai ajouté son contraire, le 25, pour les gros plans. Cela m'aurait fait, avant, dresser les cheveux sur la tête.

C'est vrai que l'objectif 25 déforme les visages en leur donnant une perspective en fuseau. Mais pour compenser, quelle force expressive dans l'effet de brillance, de netteté des contours : l'étirement des lignes, la transparence des surfaces (comme j'avais toujours cherché l'effet opposé dans mes premiers plans, cela s'inscrivait comme un élément de contraste, de liberté extrême dans ce style de chaos). Au montage, les juxtapositions de plans d'ensemble filmés au 18 et de gros plans filmés tantôt avec objectif à focale longue 75 ou 100, tantôt avec un objectif 25, furent très nombreuses. Il y eut aussi abondance de prises de vue faites au petit bonheur - j'ai gâché pas mal de pellicule - et filmant d'elles-mêmes, ce qu'un objectif 300 peut saisir. Quand le film était encore simple matériau (c'est le moment merveilleux), j'avais l'impression, précisément, que ce "magma", démystifiant ma technique précédente, en reconstruisait une autre, moins religieuse et plus épique, moins hiératique et plus moderne, moins romane et plus impressionniste. Et j'en recevais une impression de grande vitalité (à laquelle n'était pas étranger tout ce que j'avais choisi de filmer - et pas seulement la manière de filmer !). Devant mes yeux, ondoyaient, de manière plus affreuse de jour en jour, les costumes, la reconstruction historique (pourtant réduite au maximum), les foules de figurants, tous ces gens payés, inconscients et indifférents, plus haïssables dans leur opacité que le soleil ou les nuages.

Dans cette matière complexe et malodorante, avec ses éléments hétérogènes, qu'un réalisateur a devant soi, le risque était non seulement d'échouer ou d'être obscur, mais de faire un film ridicule, pénible, honteux. Il me fallait vaincre cette matière en trouvant chaque fois le moment de sincérité, c'est-à-dire d'expressivité. En ce qui concerne ce qui se trouvait devant la caméra, je dirais que j'avais continuellement besoin d'une référence à la vie actuelle, de manière que rien ne fut reconstruit historiquement mais toujours ramené à notre expérience historique. Non le passé portant le masque du présent, mais le présent celui du passé. Pour les thèmes principaux, une fois décidé le mécanisme de l'analogie, le choix a été facile.

Au monde pastoral, féodal, paysan, des Hébreux, j'ai substitué le monde analogue du Sud italien (avec ses paysages, ses mondes de gens humbles et de gens puissants). Mais le choix des détails qu'il fallait parfois improviser, sur le terrain, au jour le jour, était beaucoup plus difficile. Par exemple pour les soldats romains, lors de la prédiction à Jérusalem, j'ai pensé à la Celere (1) ; pour les soldats d'Hérode, avant le massacre des Innocents, j'ai pensé à la racaille fasciste ; Joseph et la Vierge Marie ont eu comme modèle des réfugiés de tant de drames analogues du monde moderne (par exemple l'Algérie). Or tout cela aurait dû se détacher avec violence, avec virulence du récit, d'autant plus que la forme visait à donner aux détails une valeur expressive. Et tout au contraire : de même que les détails de style, traités de manière violente et expressive, ont été effacés, intégrés dans un ensemble calme et lisse, de même les détails de contenu ont été absorbés par des détails historiques et mythologiques qu'ils devaient bouleverser. Par exemple un Joseph extrêmement anti-conventionnel (on ne trouve nulle part dans l'iconographie un Joseph de ce type) a finalement disparu devant le Joseph préexistant du mythe. C'est donc que je n'avais pas eu la force ou la volonté réelle de le renverser.

Je dois cependant souligner que c'est un film que j'aime que je considère important dans mon travail, non par son résultat mais parce qu'il semble indiquer une direction assez valable : la réhabilitation du récit bref, de la nouvelle, du pamphlet, de l'anecdote à caractère critique, genres qui prêtent au changement de style, qui permettent l'expression la plus souple, qui exercent l'influence la plus large sur le spectateur. Ces préoccupations sont peut-être venues de mon expérience à la télévision : j'ai pris conscience qu'aujourd'hui, on peut sauter d'un sujet à l'autre, qu'on peut aborder des thèmes et des personnages très divers, que même en une minute on peut raconter une histoire qui occupait, il y a 4 ou 5 ans, un film entier. Il est clair qu'à voir le film on peut être déconcerté et soulever des objections...

Pier Paolo Pasolini
Jeune Cinéma n°27-28, Spécial italien, janvier-février 1968