

Accattone

Extrait d'une préface à paraître

(livre tiré du film)

Par Hervé Joubert-Laurencin

Université de Paris VII

Walter Benjamin a su lire chez Baudelaire, la relation du chiffonnier à la ville, et à l'ivresse. Dans *Le vin du chiffonnier (Les fleurs du Mal)*, Baudelaire fait du vin, « fils sacré du Soleil », la délivrance terrestre, parallèle au cadeau divin du sommeil qui rassure : l'ivresse métamorphose les destinées médiocres des minuscules ramasseurs de déchets en glorieuses épopées. Pasolini fait de la pâle destinée d'Accattone une tragédie antique.

Lorsque Pasolini est amené à traduire Baudelaire peu de temps après la réalisation d'*Accattone*, à l'occasion d'un scénario qu'il ne réalisera jamais, *Le voyage à Cythère*, c'est une partie de la pièce homonyme des *Fleurs du mal* qu'il choisit, et notamment ses derniers vers, proches du sentiment accattonien : « - Ah ! Seigneur ! Donnez-moi la force et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! ». Quant à la stupéfiante allégorie du pendu (« Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout / Qu'un gibet symbolique où pendait mon image... »), elle est reprise en conclusion du scénario secret de 1962 : le professeur homosexuel du *Voyage à Cythère* pasolinien se pend, habillé en femme, dans son appartement citadin bourgeois. Elle fait écho aux quatre morts christiques conclusives des quatre premiers films réalisés, et renvoie encore plus explicitement au pendu

qui parle du Prologue ajouté d'*Orgie*, celui qui donne sa forme énonciative -proche de celle d'un François Villon, que Pasolini admirait- à la déclaration d'ouverture du « nouveau théâtre » pasolinien. Il est d'autant plus remarquable qu'elle revienne encore en conclusion des « Nuits blanches » qui ouvrent le livre d'*Accattone*, sous la forme d'une sinistre mais apaisante image urbaine et nocturne : « Les panneaux de circulation ... ressemblent à des crucifix : certains ont le bras droit décloué, d'autres le bras gauche, d'autres une jambe, et ils pendent, immobiles et inertes dans la nuit -si terriblement proche- des *Vingt ans après*. »

Ceci pour Baudelaire : mais l'ivresse n'est pas absente de la tragédie d'*Accattone*. Elle apparaît fort liée à la croyance dans le récit, lors d'une étrange et magnifique séquence de bar (séquence 10). L'ivresse d'*Accattone* est une ruse, qui lui réussit fort bien, consistant à donner aux féroces Napolitains la preuve de sa bonne foi. Ils pourraient le tuer s'il se confirmait qu'il avait volé la femme de leur ami proxénète en dénonçant lâchement celui-ci à la police. S'il ne change pas de version une fois saoulé, c'est qu'il dit la vérité : voilà ce que, dans le film, expriment les regards entendus des proxénètes qui ont gardé leur présence d'esprit. Mais qu'en est-il exactement ? Comme de l'attitude d'Ugolin dans la Divine Comédie commentée par Borges, nous ne saurons rien de façon sûre, notre savoir sur l'histoire et son crime oscillera définitivement : Ugolin a-t-il ou n'a-t-il pas mangé ses propres enfants pour survivre dans sa geôle ? *Accattone* croit-il à ses mensonges ? Est-il vraiment ivre avant que les Napolitains ne le soient ? Jamais le scénario, en tout cas, ne prétend donner, sur ce point, une vérité supérieure au film. Nous verrons les proxénètes s'en prendre à Maddalena (dans un excès de cruauté que

Moravia aura imaginé s'être reproduit sur la plage d'Ostie) : c'est la preuve qu'ils sont convaincus par la version, sans doute mensongère, d'Accattone – mais ni le scénario ni le film ne nous révéleront jamais qui, dans l'histoire préalable au début du récit, a bien pu trahir Ciccio (de même jamais Moravia, ni personne, n'a pu savoir qui avait pu être lié, hormis Pelosi, au crime d'Ostie).

Cette scène de la cuite auprès de Napolitains fait l'objet d'une reprise, trait pour trait, avec le même Franco Citti jouant Ciappelletto, dans *le Décaméron*, beaucoup plus tardif : à cette occasion l'on retrouve la problématique de la petite larme de repentance *in extremis* (de fait, les chaudes larmes d'ivrogne de la séquence 10 d'Accattone y renvoient aussi ironiquement), et l'on comprend que Pasolini s'est bien projeté personnellement dans cette immense indécision purgatoriale, puisque Ciappelletto-Accattone (ou Ciappelletto-Pasolini), pécheur et sodomite s'il en fut, premier narrateur du *Décaméron* pasolinien avant le plus explicite Giotto-Pasolini pour la seconde partie du film, se trouve comiquement canonisé par le naïf curé incarné par Giuseppe Zigaina. Au-delà de son réalisme, la cuite d'Accattone fascine parce qu'elle est vraie et fausse à la fois. Ses protagonistes semblent d'ailleurs, comme souvent les acteurs amateurs de Pasolini, ne pas y croire : mais c'est le propre des hommes saouls. En cela, l'ivresse rejoint, dans cet étonnant tissu narratif que constitue *Accattone*, le rêve et les indécisions, l'errance et les bagarres, le renoncement et la contingence des paris et des défis, toutes ces bifurcations imprévisibles qui le démaillent et font indubitablement du mendiant ainsi entendu un *chiffonnier du récit*. Le réel non affirmé d'Accattone, capable de se nier lui-même, compose des chiffons de narration, des lambeaux d'histoire, autant de piécettes de

vie mendiées au passant spectateur sur le trottoir du film (c'est dans son film suivant que Pasolini inventera le travelling péripatéticien).

Le héros tragique de *La ricotta* s'appelle « chiffons ». C'est explicitement sous les glorieux oripeaux de la misère du peuple, en adaptant un épisode de Boccace, que Pasolini apparaît dans son autoportrait en Giotto, second narrateur des épisodes du Décaméron. Le « plus illustre peintre » est glorifié d'être habillé comme un chiffonnier. « Le chiffonnier est la figure la plus provocatrice de la misère humaine. Lumpenprolétaire en un double sens : vêtu de vieux chiffons, il s'occupe des chiffons. *Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts.*¹ » Quant au héros du premier film de Pasolini, il récupère de la ferraille à l'épisode 67, et au début de l'épilogue traîne une charrette de fleurs fanées : aussi Accattone peut-il être retrouvé *mendiant* en tant que *chiffonnier* de la ville de Rome, celle dont le poète Pasolini, depuis son arrivée dans ses murs dix ans plus tôt, n'avait pas cessé d'exalter, baudelairiennement, en en collectionnant amoureuxment les rebuts les plus vils.

Parmi ces chiffons urbains, une grande place est donnée aux événements inaperçus de langage. La force du Pasolini romain, la beauté esthétique indémodable d'Accattone réside dans sa quête aussi scientifique que sensuelle des parlers et des postures minoritaires. Sur ce que l'on pourrait appeler avec précision la période

¹ Walter Benjamin commentant et citant Baudelaire (« Du vin et du haschisch ») dans *Paris Capitale du XIX^e siècle Le Livre des Passages*, les éditions du Cerf, 1989, p.364.

accattonienne de Pasolini, l'émouvant témoignage de Gianfranco Contini précise ceci : « La qualité que Pasolini possédait de façon rare était donc, non l'humilité, mais quelque chose de bien plus difficile à découvrir : l'amour de l'humble, et je voudrais dire la compétence en humilité. Le monde de Pasolini est habité d'êtres indigents, dont la tradition n'avait pas encore pris note. Pasolini arrive à Rome comme un paria et il connaît la périphérie et l'abjection de la misère. Respectant le principe du « sublime d'en bas » de Flaubert invoqué par le plus aigu des critiques de Pascoli, qu'entre temps Pascoli réalisait en descendant, dans une propreté irréprochable, tout simplement en dessous du niveau humain, le Pasolini des romans des faubourgs se renferme rigoureusement dans un horizon d'immondices.² »

À nouveau, on ne s'étonne pas des nombreux renvois, dans *Accattone*, à la *Divine Comédie* (du reste plus nombreux encore dans le scénario que dans le film réalisé, et intégrés sans invraisemblance sous forme de répliques populaires), si l'on pense que Dante s'était lui-même défini, dans *Le Banquet*³, comme un exilé « s'en allant pérégrinant, presque mendiant, dans presque toutes les contrées où se répand cette langue qui est la nôtre » (*peregrino quasi mendicando*).

Comme Dante, le Pasolini narrateur, celui de la ville de Rome plus que tous les autres, est pèlerin de vies et de vocables inusités, en tout cas non considérés comme littéraires, ou filmables. C'est là un autre sens du mot « mendiant », applicable à l'écrivain, au scripteur (au

² Gianfranco Contini, « Témoignage pour Pier Paolo Pasolini », intervention à la bibliothèque municipale de Novoli, mars 1980, in *Il Ponte*, n°4, 30 avril 1980, en français dans *Avec les armes de la poésie*, Garzanti, Fondo Pasolini, Maison des cultures du monde, Milan-Rome-Paris, 1984.

³ *Convivio*, I, III, 4, comme le rappelle Giorgio Passerone, qui en tire toutes les conséquences théoriques et historiques dans son ouvrage *Dante cartographe de la vie*, Kimé, Paris, 2001.

cinéaste metteur en scène et chasseur de voix), autant qu'au narrateur et au personnage principal. Plus exactement, ce vocable définit un dispositif qui rassemble écrivain et personnage dans leur relation commune au locuteur modèle. Dante – ce n'est pas un hasard si Pasolini a, chez lui, étudié cette posture – est un pèlerin mendiant les mots de la langue vulgaire à ceux qui se présentent à lui comme différents, afin de se les approprier à travers le discours indirect libre. Par ailleurs, et cela n'est pas sans rapport, il assume par lui-même le rôle de son personnage principal qui traverse à la fois l'extrême de la vie et l'extrême de la mort.

En ce sens, un personnage tout aussi traditionnel dans la culture populaire littéraire italienne peut être étonnamment rapproché d'Accattone : c'est Pinocchio. De fait, les dernières paroles si énigmatiques d'Accattone mourant sont la reprise presque exacte de celles du pantin sous-prolétaire de Collodi, à l'instant précis où, digne du voyageur de l'au-delà dans la *Divine Comédie*, celui-ci se réveille d'un étrange coma, retour d'une pendaison. Lorsque le Faucon, mandaté par la Fée aux cheveux bleus décroche Pinocchio pendu par le Renard et le Chat, celui-ci s'exclame, en bon italien : « Ora mi sento meglio ! », Maintenant je me sens mieux ! La signification ironique contenue dans la réplique (un pantin de bois ne peut pas mourir étouffé) se prolonge sur deux chapitres qui pourraient constituer des suites comiques à la tragédie d'Accattone (les médecins doivent décider si le pantin est mort ou vivant, puis la Fée présente cruellement à celui-ci son propre cercueil afin qu'il choisisse personnellement de vivre ou de mourir). Pasolini a prouvé qu'il était capable d'écrire et de filmer de pareilles continuations totalement inattendues : avec *Des oiseaux, petits et gros* et ses histoires de corbeau et de faucons

parlants, avec ses deux courts métrages comiques en couleurs présentant des personnages en marionnettes ou aux cheveux colorés, enfin explicitement avec leur suite inédite que constitue son projet d'adaptation de *Pinocchio*. Mais au-delà de la seule ironie cruelle du conte de fées, dont Pasolini était capable, c'est plutôt le caractère dantesque du grand livre de Collodi qui retient l'attention : son économie narrative particulière en l'occurrence, consistant à retourner les événements sans craindre ni la crudité de la mort ni le voyage « transhumain », fût-il, par inversion, en direction de la sous-humanité. Collodi reprend son histoire, et ressuscite le pantin en feuilleton dans le *Giornale per i bambini*, huit mois et demi après l'avoir terminée par la pendaison apparemment définitive du héros⁴ : le « Maintenant je me sens mieux ! » de Pinocchio est l'annonce de la reprise du voyage à l'intérieur des mots et de la fable, la remise en route du pèlerinage « presque mendiant » à la recherche des vocables et des situations inédites dans la Toscane sous-prolétaire d'après 1850. Longtemps après Dante. Un siècle avant Pasolini.

« Presque mendiant » : c'est en cela que le créateur d'Accattone rejoint son personnage, ni miséreux sociologiquement catalogué ni pauvre pécheur chrétiennement rachetable, mais odieux mendiant d'amour et répugnant chiffonnier de la vie des autres dans la vieille ville de Rome, encore immémoriale. Le Pasolini scénariste des *Nuits de Cabiria* et de *La dolce vita*, le Pasolini d'Accattone et d'*Alì aux yeux bleus* est le pèlerin de vies obscures et enivrantes amenées à disparaître, avec les

⁴ Voir Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*, édition bilingue, traduction de Isabel Violante, présentation et dossier de Jean-Claude Zancarini, GF Flammarion, Paris, 2001, chapitre XVI et *passim*.

lucioles au-dessus des collines de la nouvelle Rome, au cours des années 1960⁵.

⁵ Voir Pasolini, « L'article des lucioles », *Ecrits corsaires*, Flammarion, Paris, 1976, pp.180-189 ; « Mon Accattone à la télévision après le génocide », *Lettres luthériennes*, Le Seuil, Paris, 2000.