

UBERTO PASOLINI

■ ■ ■ Entrée en matière

Pour commencer

Enfant de l'aristocratie italienne, Uberto Pasolini dall'Onda est né à Rome en 1957. Au début des années 1980, il s'installe à Londres et entame une carrière de banquier d'affaires, dont il se lasse vite. À 26 ans, en souvenir de la passion développée au cours de ses jeunes années passées à la cinémathèque de Milan, il préfère se tourner vers le milieu du 7^e art. « Je voulais essayer quelque chose, raconte-t-il, où je ne devrais rien aux contacts de ma famille. J'ai donc lâché bureau et secrétaire pour me retrouver à servir le thé sur un tournage. » Stagiaire sur *La Déchirure* de Roland Joffé (1984), Pasolini (aucun rapport avec son illustre homonyme) est remarqué par le producteur David Puttnam, qui fait de lui son assistant pendant et après sa chute de la Columbia. Des dix années passées aux côtés de celui qui présida aux destinées de *Midnight Express* (1978) et des *Chariots de feu* (1981), Pasolini retient surtout la capacité (et le plaisir) à intervenir dans le processus de création.

En 1994, il fonde sa propre société, Redwave Films, qui produit notamment *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997). Le succès est colossal, mais des revers de production poussent bientôt l'Italo-Britannique à passer lui-même à la réalisation. En 2007, il tourne *Sri Lanka National Handball Team*, une comédie « à l'italienne » adaptée de l'histoire (vraie) d'une (fausse) équipe sri-lankaise de handball qui disparaît lors du tournoi auquel elle avait été invitée en Allemagne en 2004...

Tout en continuant de produire (*Bel-Ami* de Declan Donnellan et Nick Ormerod, en 2012), Pasolini tombe un jour sur l'interview d'une employée des pompes funèbres de la mairie de Westminster, « une femme chargée à la fois de retrouver les proches de personnes disparues sans famille connue, mais aussi, quand elle n'y parvient pas, d'organiser leurs funérailles. » Le cinéaste, alors en période de crise à la suite d'un divorce, est troublé. « J'ai commencé à me demander pourquoi, dans nos sociétés actuelles, on peut en arriver à cette situation [...]. Je voulais comprendre pourquoi aujourd'hui on peut être seul et ce que cela veut dire. » Autant de questions qui marquent alors le début de l'écriture d'*Une belle fin*, que Pasolini considère aujourd'hui comme son projet de cinéma « le plus personnel ».

Synopsis

Modeste fonctionnaire dans une banlieue de Londres, John May se passionne pour son travail. Quand une personne décède sans famille connue, c'est à lui de retrouver des proches. Malgré sa bonne volonté, il est toujours seul aux funérailles, à rédiger méticuleusement les éloges des disparus... Jusqu'au jour où atterrit sur son bureau un dossier qui va bouleverser sa vie : celui de Billy Stoke, son propre voisin.

Fortune du film

Entre autres récompenses festivières (à Reykjavik, Édimbourg, etc.), *Une belle fin* a remporté le prix du Meilleur réalisateur dans la section « Horizons » et le prix CICAIE du Meilleur film à la Mostra de Venise où il était sélectionné en 2013. Sorti en Italie en décembre de la même année, le film a reçu un accueil enthousiaste tant du public que de la critique.

 Zoom



© Exponential (Still Life) Limited 2012 – Version Originale/Condor. All rights reserved.

John May, homme des intérieurs étroits et de la routine, est ici dans un endroit inhabituel pour lui : la gare de Saint-Pancras, à Londres. Lieu des départs, des changements, des possibles. Pour autant, on n'est pas surpris de le trouver dans cet espace ouvert au mouvement. La double nouvelle de la perte de son emploi et de la mort de son voisin a provoqué un « choc » qui l'a fait sortir de ses rails, modifiant ainsi la trajectoire toute tracée de son existence. Contre la résignation souhaitée par son chef, l'employé sédentaire s'est alors mis en marche. Il a décidé de pousser plus loin encore les prérogatives de son travail administratif en allant directement sur le terrain. Il a choisi de ne plus être « seulement » présent aux côtés des morts lors de leurs obsèques, mais de se joindre en personne au monde des vivants.

Muni de son titre de transport, et de son unique indice (le logo de la boulangerie Oakham remarqué sur une photographie) pour remonter la piste des proches de feu son voisin Billy Stoke, John est donc sur le point de prendre un train qui le reliera à la vie et bientôt à lui-même. L'homme est évidemment encore mal assuré dans sa démarche. Il paraît perdu dans ce lieu immense. Petit, à côté des hauts murs de la gare. Si banal, et comme écrasé par ce pesant décor de style néogothique. Il hésite, cherche des yeux quelque repère, jauge la statue située à sa gauche, tente d'accrocher son regard qu'il finit par suivre dans la même direction, vers le haut, se figeant enfin dans une attitude parfaitement identique.

L'image de ces deux silhouettes sombres, l'une de chair, l'autre de bronze, qui voisinent dans cet espace vide de monde, amuse et intrigue. La répétition du geste arrêté, de la position du corps et de la tête levée évoque quelque motif, scène ou personnage burlesque. Par une sorte de faux hasard comme le genre de la comédie sait en inventer, le (déjà) très statique John prend la pose, et imite son double en

arrêt pour l'éternité. La force comique de l'image vient non seulement de la symétrie de l'attitude mais aussi de la « vie », sinon du crédit, que l'homme semble vouloir accorder au regard de la statue par son comportement mimétique. Qu'observe-t-elle? Comme elle, les yeux orientés vers l'espace du hors-champ, le voyageur interroge le *sens* de son regard. Son billet de train à la main, il paraît lui demander son chemin, la voie à suivre pour éviter l'erreur d'aiguillage et mener à bien sa mission. Le moment, charnière de son existence, est capital.

Réunis côte à côte, les deux « personnages » se rejoignent dans le même geste, tendus dans la même perspective, tournés vers la même « haute » destinée. De fait, la similitude de la disposition des corps apparaît comme une évidente mise en parallèle de leur trajectoire respective. D'un côté, la statue de John Betjeman, un « plumitif » anglais, qui doit sa présence dans la gare à l'hommage qui lui a été rendu en 2007 pour son rôle éminent dans la restauration du bâtiment (son regard est d'ailleurs dirigé vers le fleuron du lieu, l'immense structure métallique dont on aperçoit l'amorce des poutres). De l'autre, notre héros, dont la vie est entièrement dédiée à la réunion des morts avec leur famille. D'un héritage l'autre, l'un culturel, l'autre familial, les deux « John », passeurs de mémoire et d'histoires, se retrouvent donc comiquement (parfait reflet de l'esprit distancié du film) dans l'espace de l'entre-deux par excellence, unis dans le même cadre et le même geste, le même destin de lutte contre la ruine et l'oubli du passé des hommes.

Carnet de création

« Le point de départ visuel du film, nous dit Pasolini, c'est l'image d'un cercueil solitaire, sans personne autour. » Après la lecture de l'interview de l'employée londonienne des pompes funèbres, le producteur-réalisateur enquête pendant six mois sur le métier des agents municipaux chargés de réunir les défunts – morts dans la solitude – avec leur famille (quand il y en a une). Il commence par rencontrer l'employée susnommée ainsi qu'une trentaine de ses collègues œuvrant dans différents districts de la capitale anglaise. Il les suit dans leur travail, visite le domicile des défunts, assiste lui-même à des enterrements, se rend à des crémations. À chaque fois, c'est le même sentiment de désolation qui l'opresse. Mais aussi, à mesure que son enquête progresse, l'idée de la vie émerge davantage, et le titre (original) du film apparaît, *Still Life* ou « Nature morte », que Pasolini préfère traduire par « "encore de la vie" ce qui est pour moi le sens le plus important [...]. Mon film est un film sur la vie, pas sur la mort. C'est un film sur la valeur de la vie des gens. »

Pour construire son personnage principal, John May, Pasolini se nourrit de ses entretiens, mais aussi du caractère de quelques-uns des fonctionnaires rencontrés. « Certains voient leur fonction comme une question de paperasserie, d'autres passent plus de temps sur le souvenir de ces personnes décédées seules. Le personnage de mon film est un condensé de deux ou trois de ces employés. »

Pour incarner ce dernier, Pasolini songe à Eddie Marsan qu'il a rencontré sur le tournage de *The Emperor's New Clothes* (d'Alan Taylor), film qu'il a produit en 2001 (et qui demeure inédit en France). « En six répliques et trois scènes, se souvient le cinéaste, il a su représenter le personnage dans toute sa complexité. Je voulais faire un film très discret. Pour moi, c'est la manière la plus efficace de saisir l'émotion du spectateur. Et la maestria et l'humanité d'Eddie [dont c'est ici le premier rôle principal dans un long métrage, NDR] ont donné une authenticité à chaque action et petit changement dans la vie du personnage. »

S'agissant de la mise en scène qu'il dit inspirée du cinéaste japonais Yasujiro Ozu, Pasolini souhaite d'emblée qu'elle soit en accord avec le titre et la trajectoire du héros du film. « Littéralement, ces mots [*Still Life*], précise-t-il, veulent dire "vie

immobile” et représentent bien la vie du héros [...]. La caméra est presque toujours immobile, car le monde est vu et perçu du point de vue du personnage, de sorte que nous avons toujours adopté cet angle. Et, à partir du moment où John rencontre Kelly, les plans sont faits à l'épaule. »

La palette chromatique fait enfin l'objet d'un gros travail de recherche entre Pasolini et ses techniciens, la décoratrice Lisa Marie Hall, la costumière Pam Downe et le chef-opérateur Stefano Falivene (auteur également de la photo du *Pasolini* d'Abel Ferrara en 2014). D'abord « désaturée », cette palette se densifie à mesure que l'esprit et la vie du héros retrouvent des couleurs. « John n'a pas conscience d'avoir une vie limitée, ajoute Pasolini. Il ressent beaucoup de compassion pour son prochain, mais pas pour lui-même. Et puis, au fil du récit, sa vie gagne en couleurs : aux tons de gris, bleu et marron de la première partie se mêlent petit à petit d'autres teintes. John découvre, à petits pas, les saveurs de la vie – le film est en partie un parcours d'éveil des sens. »

Parti pris

« [...] un film singulier et unique dans le cinéma récent. Uberto Pasolini, qui n'a visiblement pas peur de mélanger les tonalités, parle de choses graves et tristes sous un angle cocasse, et raconte des faits joyeux en les parant d'une noirceur paradoxale. *Still Life* en devient un objet partiellement indéfinissable dans lequel son acteur principal, l'étonnant Eddie Marsan, fait plus que simplement endosser un rôle ou lui servir de fil rouge. Il est littéralement l'âme du film [...]. »

Pascal Gavillet, *Tribune de Genève*, 17 décembre 2014.

Matière à débat

Cinématographies tutélaires

L'influence revendiquée du maître Ozu apparaît d'abord dans le choix du plan moyen fixe qui, sans être cadré au niveau du tatami, l'est souvent à mi-hauteur du personnage principal (qu'il soit assis ou pas). Si bien que John May, qui est quasiment de toutes les images du film, se trouve filmé en légère contre-plongée, à une « hauteur » de prise de vue qui confère à son sérieux un peu raide une certaine dignité. D'autre part, les plans de coupe, d'usage fréquent chez l'auteur de *Printemps tardif* (1949), apparaissent ici comme des vignettes poétiques ou notes de silence de la musique douce-amère du quotidien de John. C'est tantôt une branche d'arbre, une pomme ou une photographie, tantôt un gobelet de chocolat ou une marquise en verre multicolore, qui définissent par petites touches la réalité du monde extérieur en même temps qu'ils prêtent une existence tangible au regard de John. Et c'est au bout du compte tout l'univers mental du héros, homme tranquille, qui émerge progressivement.

Héritage encore de la grammaire d'Ozu, Pasolini use en permanence du plan horizontal et de l'axe perpendiculaire de la caméra. Il ne construit pas l'espace (toujours évidé, y compris de ses couleurs au début), il le montre frontalement. En un mot, il filme droit. Les plans frontaux sur le visage de John abondent. La théâtralité du dispositif est marquée, les silences accentués, le jeu de l'acteur Eddy Marsan épuré. Les répliques de ce dernier, pourtant simples, sont souvent porteuses d'une gravité solennelle. Aussi l'atmosphère générale du film évoque-t-elle

également (dans sa première partie) la cinématographie d'Aki Kaurismäki et son sens du hiératisme des corps, son dépouillement de la mise en scène, son découpage de l'espace, son utilisation de la couleur et de la lumière, etc.

Distance et géométrie

L'image d'*Une belle fin* est simple, directe, efficace; elle tire sa force de sa grande lisibilité. L'espace et le jeu sont fondés sur une stylisation de la mise en scène parfois si étrange qu'elle en devient comique; un décalage, une *distance* est alors perceptible, qui semble vouloir débusquer ce que la vie peut avoir d'absurde sous son apparente banalité. Cette distance, ou géographie à traverser, c'est aussi et surtout du visible, de la profondeur de champ, celle constituée par la perpendicularité de la perspective qui heurte ou qui s'échappe de l'horizontalité du plan (une horizontalité qui est d'ailleurs régulièrement doublée par les déplacements latéraux du héros dans le cadre).

La mise en scène de Pasolini s'ordonne donc sur ces deux axes; et cette géométrie de l'espace cinématographique, c'est précisément ce qui fonde le rapport, éminemment orienté, monomaniacal, de John au monde. C'est ce qui définit sa « vision » austère, droite du monde, ses relations étrangères à l'autre quand il ne s'agit pas de son travail. L'autre, comme par exemple son défunt voisin d'en face, double inversé, *opposé* (désordonné et alcoolique, quand John est sobre et bien rangé).

Voyage chez les vivants

Longtemps, John est spectateur de la société qu'il observe en silence et dans le retrait de son existence routinière. La vie des autres, il la regarde défiler plein axe comme sur un écran, sans y participer vraiment (la mort est son affaire). Dès lors que son rapport spatial au monde est menacé, John décide d'agir. Il commence par affronter l'autorité de son chef et le persuade de lui accorder le « loisir » d'achever son ultime mission. Laquelle consiste à retrouver la fille de Billy Stoke, à relier le passé avec le présent, à compléter l'album des photos de Kelly. Cela revient aussi pour John à inscrire sa propre histoire en filigrane de ces pages dont la virginité le heurte (il se met subitement à courir après son chef), à se projeter en somme dans la perpendicularité de cette vie qui lui *fait écran* et défaut.

John délaisse son téléphone (la sédentarité) pour le train (le mouvement). Il se place alors dans la perspective de franchir l'espace qui le sépare de cet écran horizontal, d'entrer en contact avec lui, la vie, les gens, Kelly, lui-même. Combler la distance qui le sépare des autres, voilà bien l'enjeu de son enquête sur Billy Stoke, qui devient aussi une quête de soi. Retrouver les vivants, les proches de Billy, s'apparente donc à se trouver soi-même, à se sentir exister. Chaque personnage rencontré (l'employé de la boulangerie Oakham, Mary, du Fish & Chips, le gardien de prison, Jumbo le parachutiste, les deux clochards, Kelly, la fille de John) constitue une étape nouvelle sur la voie qui le conduit à la connaissance de soi.

Naissance et mort

Au cours de cette prise de conscience intime, chacun lui fait don de quelque chose en retour de sa bonté. Deux fois rien, une tourte au porc, un poisson ou du whisky, ou encore simplement du temps partagé, qui l'aident à se renouveler. L'homme des petits intérieurs tristes s'ouvre alors à de nouveaux territoires (bord de mer), découvre de nouvelles sensations (odeurs, saveurs, émotions), se livre à de nouveaux gestes (achat de la tasse pour Kelly). Il change ses habitudes alimentaires et se transforme physiquement. Il tombe cravate et veste, sourit, s'épanouit.

UBERTO PASOLINI

À mesure que le fonctionnaire solitaire (mais serein) et gris (à l'identique des intérieurs, appartement et bureau, qu'il occupe) s'amenuise et se libère de ses limites, l'homme apparaît. Il s'illumine de l'intérieur, s'agrége au groupe et nourrit enfin des sentiments amoureux inédits pour Kelly. Il se livre même, lui qui n'est *jamais sorti des clous* et qui a suivi les mêmes rails pendant vingt-deux ans de carrière, à quelques actes transgressifs tels que rater volontairement son train, uriner sur la voiture de son chef, voler le rapport d'incident dans les archives du ministère de l'Intérieur. Or, cette humanisation ou processus d'émancipation du personnage, finit par le faire « dérailler ». John le prudent, qui traverse toujours la chaussée après avoir bien regardé de part et d'autre, est percuté mortellement par un bus. Sa trajectoire est coupée à angle droit, la mort arrivant selon une ligne perpendiculaire à la sienne...

Chute ironique de la fable, la mort de John intervient précisément au moment où il se sent plus vivant que jamais. Après avoir retrouvé la « riche » histoire de Billy Stoke – la mémoire des vivants, c'est la seule trace que chacun laisse après sa mort –, John le solitaire n'a guère plus que la présence des morts dont il s'est occupé de son vivant pour lui rendre un dernier hommage, et faire de sa mort *une belle fin*.



Envoi

Monsieur Schmidt (2003) d'Alexander Payne. À l'heure de la retraite, un homme (Jack Nicholson à contre-emploi) découvre avec terreur le vide de son existence et la pauvreté des souvenirs qu'il a laissés dans son entreprise. Il décide de rejoindre sa fille, qu'il n'a pas vue depuis des années. Voyage initiatique et rédempteur, esthétique de la solitude pour une plaisante satire de la classe moyenne états-unienne.