

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

UBERTO PASOLINI

Une belle fin



par Vincent Malausa

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Vincent Malausa

Iconographie : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achévé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Uberto Pasolini, sans frontières	2
Acteur – Eddie Marsan, le triomphe de la discrétion	3
Genre – Reflets changeants	4
Découpage narratif	6
Personnage – Un héros sans histoire	7
Récit – De fil en aiguille	8
Montage – Une mécanique de répétition	9
Mise en scène – Les vivants et les morts	10
Séquence – Deux belles fins	12
Plans – L'échappée belle	14
Motif – La nourriture	15
Figure – Le portrait	16
Parallèles – La mort au bout du chemin	17
Entretien – Un film sur la vie	18
Critique – Le visible et l'invisible	20

À consulter

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



Une belle fin (Still Life)

Grande-Bretagne, Italie, 2013

Réalisation et scénario : Uberto Pasolini
Image : Stefano Falivene
Montage : Gavin Buckley, Tracy Granger
Direction artistique : Lisa Hall
Décors : Pam Downe
Musique : Rachel Portman
Producteurs : Uberto Pasolini, Christopher Simon, Felix Vossen
Production : Redwave Films, Embargo Films, Rai Cinema, Cinecittà Luce
Durée : 1 h 32 (salle), 1 h 28 (DVD)
Format : 1.85, numérique, couleurs
Sortie : 12 décembre 2013 (Italie), 15 avril 2015 (France)

Prix Jean Renoir des lycéens 2015.

Interprétation

<i>John May :</i>	Eddie Marsan
<i>Kelly Stoke :</i>	Joanne Froggatt
<i>Mary :</i>	Karen Drury
<i>M. Pratchett :</i>	Andrew Buchan
<i>Shakthi :</i>	Neil D'Souza
<i>Jumbo :</i>	Ciaran McIntyre
<i>un SDF :</i>	Tim Potter
<i>un SDF :</i>	Paul Anderson

John May est un fonctionnaire méticuleux de l'arrondissement londonien de Kennington. Il vit seul, prisonnier de ses habitudes et de ses obsessions, et se laisse entièrement absorber par son travail très particulier : retrouver les parents et les proches de personnes décédées dans la solitude afin de leur organiser des obsèques les plus dignes possible. Lorsqu'on lui confie le dossier de Billy Stoke, un alcoolique mort à quelques pas de chez lui, John apprend son licenciement prochain par la voix du cynique Pratchett, son manager. Cette dernière affaire, qu'il doit résoudre en quelques jours, va le porter vers des horizons inattendus : voyageant à la recherche de témoins, il retrace la vie fascinante de Billy Stoke, personnage violent, épique et romanesque, et rencontre Kelly, la fille que ce dernier a abandonné dans son enfance. Cette rencontre lui redonne goût à la vie...

FILMOGRAPHIE

Uberto Pasolini

- 1995 : *Les Amateurs* (producteur)
1996 : *The Full Monty* (producteur)
2000 : *Séduction à l'irlandaise* (producteur)
2008 : *Sri Lanka Handball National Team*
(réalisateur et scénariste)
2012 : *Bel-Ami* (producteur)
2013 : *Une belle fin*
(réalisateur et scénariste)



The Full Monty de Peter Cattaneo (1997) – 20th Century Fox.



Sri Lanka Handball National Team d'Uberto Pasolini (2009) – UGC.



Bel-Ami de Declan Donnellan et Nick Ormerod (2012) – StudioCanal.

RÉALISATEUR

Uberto Pasolini, sans frontières

Pour la petite histoire, Uberto Pasolini n'a aucun lien de parenté avec un autre Pasolini, le mythique Pier Paolo, auteur d'*Accatone* ou de *Salo ou les 120 jours de Sodome*. Uberto est en revanche le neveu d'un autre grand maître du cinéma italien, Luchino Visconti. Né à Rome en 1957, il débute sa carrière loin de l'Italie et du cinéma en tant que banquier d'investissement à Londres, durant plus de dix ans. C'est dans sa ville d'adoption qu'il tente, par passion, d'entrer dans le monde du septième art. À force de persuasion, il obtient des postes de stagiaire ou d'assistant sur les tournages de gros films britanniques du milieu des années 80, comme *La Déchirure* et *Mission* de Roland Joffé, et suit même brièvement jusqu'à Hollywood le grand producteur anglais de l'époque, David Puttnam, qui lui permet de se lancer dans la production. À son retour à Londres en 1988, Pasolini est un producteur confirmé et s'engage auprès d'Enigma Films, qui lui permet de travailler sur des projets cinématographiques et télévisuels. Il fonde sa propre société en 1994, Redwave Films, et produit son premier film en solitaire, *Les Amateurs* avec Vincent Gallo. Il connaît dans la foulée un véritable triomphe avec *The Full Monty* (1996), mélange de chronique sociale et de comédie musicale qui demeure à ce jour l'un des plus grands succès de l'histoire du cinéma britannique.

Cette carrière de producteur se poursuit jusqu'à ce que Pasolini décide de passer à la réalisation. Un fait divers ayant défrayé la chronique en 2004 attire son attention : l'histoire rocambolesque de vingt-trois Sri-Lankais ayant réussi à se faire passer pour l'équipe de handball de leur pays – un sport inexistant au Sri Lanka – auprès de l'ambassade d'Allemagne de Colombo, afin de participer à un tournoi en Bavière et disparaître dans la nature. L'expérience de producteur de Pasolini influence à l'évidence ce projet tiré d'une histoire vraie, comme *The Full Monty*, et dont on mesure à la simple lecture du scénario l'aspect discrètement politique, l'auteur évoquant le sujet brûlant de l'immigration clandestine et des rapports entre tiers-monde et Occident. Ce mélange de réalisme et de cocasserie, ce choix d'une fable alliant légèreté de ton et conscience sociale révèlent un cinéaste qui a su hériter des leçons du néoréalisme et de l'art de la satire de la comédie italienne des années 1970. *Sri Lanka*



Version Originale / Condor.

Handball National Team (2008) bascule ainsi de la chronique sociale à la farce sans crier gare, révélant chez l'auteur un souci d'observation aigu – notamment lors des scènes situées dans les bidonvilles de Colombo – autant qu'une diabolique efficacité dans sa volonté de divertir avec une verve populaire directement liée à ses succès de producteur.

L'homme aux mille costumes

Formé à la culture anglo-saxonne, Uberto Pasolini réaffirme dans cette première tentative de mise en scène une truculence très latine. Sa fable, bien que modeste, fait valoir un geste de caricaturiste de son époque qui ne manque pas de rappeler certaines comédies de Dino Risi ou d'Ettore Scola. Mais le cinéaste « improvisé » vaut surtout par l'affabilité dont témoigne *Sri Lanka Handball National Team*. Sans être un triomphe, le film voyage dans de nombreux festivals et sort en France en 2009. Le cinéaste attendra plusieurs années pour revenir à la réalisation avec *Une belle fin* (2013), dans un tout autre registre. Cette rareté s'explique par les multiples vies qui semblent habiter Pasolini. En produisant *Bel-Ami* (2012) avec les superstars Robert Pattinson et Uma Thurman, il confirme cet aspect touche-à-tout qui lui permet de s'ouvrir à tous les horizons : cette adaptation du roman de Guy de Maupassant, portée par des acteurs américains, est une coproduction italo-britannique tournée en grande partie en Hongrie. *Bel-Ami* est une œuvre « internationale » au sens où peut s'entendre le geste même de Pasolini dans le paysage cinématographique. Producteur, scénariste et réalisateur à cheval entre l'Italie et l'Angleterre, touchant à tous les genres, Pasolini est un artiste sans frontières dont les films eux-mêmes empruntent à différentes cultures et s'adaptent à tous les publics. *Une belle fin* (2013) en témoigne à nouveau : portrait d'un fonctionnaire londonien enquêtant sur les personnes décédées seules et sans parents connus, le film brille d'un flegme, d'une raideur et d'un humour pince-sans-rire typiquement anglais, loin de l'esprit de bohème saltimbanque et farcesque de *Sri Lanka Handball National Team*. Les multiples costumes de Pasolini en ont fait à la fois un artiste caméléon et un auteur à la personnalité bien affirmée (cf. p. 18).

ACTEUR

Eddie Marsan, le triomphe de la discrétion

« Si les hommes voulaient me ressembler et les femmes coucher avec moi, j'aurais peut-être été une *movie star*. Mais seule ma femme veut coucher avec moi, et même moi, je ne voudrais pas être moi ! »¹ Par ces mots, Eddie Marsan, l'interprète de John May dans *Une belle fin*, témoigne de l'humilité et de la discrétion qui le caractérisent dans le paysage du cinéma contemporain. Depuis 2000, ce Londonien pure souche, né en 1968 dans le quartier de Stepney, apparaît avec régularité dans des rôles incroyablement variés, à cheval entre l'Angleterre et les superproductions hollywoodiennes. Avec sa bouille reconnaissable entre toutes et sa silhouette un peu râblée, son physique plutôt raide et ses yeux d'un bleu profond, il est devenu l'un des acteurs secondaires les plus importants de sa génération. Après quelques apparitions dans des films britanniques, c'est le cinéaste mexicain Alejandro Gonzalez Iñárritu, révélé à Hollywood par *Amours chiennes* en 2000, qui lui confie son premier second rôle majeur – un personnage de révérend – dans *21 Grammes*.

La carrière d'Eddie Marsan explose alors aux États-Unis, où il excelle à afficher sa figure singulière. Dirigé par Woody Allen (*Match Point*, 2005), Terrence Malick (*Le Nouveau Monde*, 2005), Michael Mann (*Miami Vice*, 2006) ou Steven Spielberg (*Cheval de guerre*, 2011), on le retrouve aussi comme second couteau familier dans des blockbusters tels que *V pour Vendetta* (2006), *Mission : Impossible 3* (2006), *Hancock* (2008) ou encore *Jack et le tueur de Géants* (2012). « Je ne suis pas surpris que les réalisateurs recherchent des gens comme moi. (...) Ils ont besoin de gens comme moi, sur lesquels ils peuvent compter, tout en se concentrant sur les stars qui ont besoin de plus d'attention », explique-il. Parallèlement, l'acteur poursuit sa carrière au Royaume-Uni dans des films d'auteur, notamment sous la direction de son ami Mike Leigh (*Vera Drake* en 2005 et *Be Happy* en 2008).

En haut de l'affiche

Uberto Pasolini est le premier à lui confier un rôle principal dans *Une belle fin*. Ironie du sort (ou du cinéaste), le personnage de John May qu'il interprète, s'il occupe quasiment tous les plans du film, répond en tout point à l'obsession de



discrétion d'Eddie Marsan (cf. p. 19). Une quasi volonté d'invisibilité définit John May : ce personnage d'homme seul, sans rien sur lui qui pèse ou qui dépasse, implique un jeu délesté de toute exubérance. Marsan apparaît donc dans un premier rôle qui, plutôt que le mettre en lumière afin de le révéler au grand public, ne fait que porter au carré son économie de jeu et son art du retrait. L'acteur se retrouve paradoxalement au centre de l'attention alors qu'il endosse un rôle de petit fonctionnaire propre sur lui cherchant avant tout à ne pas se faire remarquer. Son jeu repose donc sur une intériorisation des effets et un minimalisme expressif imposant une grande maîtrise technique. Ne haussant jamais la voix, ne prononçant pas un mot de trop, gérant méticuleusement le moindre de ses gestes (certains semblent même filmés au ralenti), raidi dans ses postures et engourdi dans ses interactions avec les autres personnages, Marsan rayonne par l'extraordinaire puissance de rétention de son jeu. L'art de la mesure et de la réduction dont il témoigne provoque un grand contraste d'émotions, du ridicule à la pitié, de la pudeur à la timidité, de la dignité à l'empathie. Marsan n'a pas son pareil pour s'enfermer dans une sorte d'armure silencieuse : cette armure que le récit tente de fissurer ouvre sur de discrètes embardées comiques – d'autant plus efficaces que Marsan, en bon Britannique, joue à merveille d'un humour à froid fondé sur l'apparence de sérieux – ou pousse au contraire le film vers une gravité émotionnelle qui le déborde, à l'image des plans piégeant le personnage dans le mécanisme parfaitement rythmé de sa solitude : dîners assis face au mur, sorties en solitaire, silences assourdissants. L'humilité à la limite de l'effacement que requiert ce rôle *a minima* demanderait à tout autre acteur une grande faculté de composition : pour Eddie Marsan, ce n'est qu'un job comme les autres, une manière de faire fructifier son capital de « super second rôle ».

1) Cité par Caroline Besse, « Eddie Marsan, un acteur très discret », *Télérama*, 16 avril 2015.



21 Grammes d'Alejandro Gonzalez Iñárritu (2004) – Focus Features.



Vera Drake de Mike Leigh (2005) – Mars Distribution.



V pour Vendetta de James McTeigue (2006) – Warner Bros..



Mission : Impossible 3 de J. J. Abrams (2006) – Paramount Pictures.



Be Happy de Mike Leigh (2008) – MK2 Diffusion.



GENRE

Reflets changeants

Une belle fin n'est pas un film de genre mais emprunte de manière explicite à divers types de récits et de formes : polar, comédie, drame, mélodrame, fantastique... En se focalisant sur la vie de John May, le film d'Uberto Pasolini se lance sur les rails d'un type de récit très particulier : celui de la chronique, qui s'appuie ici sur une forme de réalisme du quotidien et sur un rythme régulier, voire monotone. La répétition des jours est traitée avec une certaine ironie par le cinéaste (cf. p. 8), selon un système qu'il s'agit à plusieurs reprises de casser ou de relancer. Mais le film ne tient pas seulement au fil de cette chronique froide, voire distante, et évolue à mesure que l'intrigue se déploie. La mise en scène se teinte alors d'un large panel de nuances et s'élance vers de nouveaux horizons (le polar, la romance, voire le mélodrame et le merveilleux à la fin) pour épouser l'état changeant, en constante évolution, du personnage principal.

De la chronique au film d'enquête

La chronique du quotidien de John se déploie à partir d'une série de saynètes, voire de vignettes. L'ouverture du film est une suite de plans assez brefs qui s'enchaînent autour d'ellipses scandant le travail journalier du personnage : trois cérémonies de funérailles, un passage par la morgue, d'autres au cimetière, au bureau ou dans l'appartement de John. La chronique joue sur deux niveaux : le premier vise à rendre compte de l'incongruité manifeste de ce métier pas comme les autres – d'où le caractère léger, voire comique des premiers plans ; le second dévoile, par des effets d'ellipse ou de répétition, l'extrême banalité que revêtent ces tâches dans la vie du personnage. Le cinéaste joue de ce mélange de cocasserie et de banalité pour instaurer un rythme à la fois mordant et mécanique. La chronique tient alors à des saynètes figées ou cliniques : on voit tour à tour John chez lui ou au travail, dans une espèce de jour sans fin renforcé par le caractère maniaque et obsessionnel du personnage, qui ne laisse jamais transparaître le moindre sentiment. Qu'il s'agisse de traiter ses dossiers ou de mettre la table, sa méticulosité extrême suit une temporalité pesante où la moindre scène du quotidien paraît s'étirer à l'infini.



Rapidement, les rails de la chronique empruntent une autre direction : à partir de la visite de l'appartement de Billy Stoke, le travail de John va s'apparenter à celui d'un enquêteur ou d'un détective. Les intérieurs des appartements visités sont filmés comme de véritables « scènes de crime » : John y fouine et y furète à la recherche d'indices à la manière de l'inspecteur Columbo. *Une belle fin*, tout en gardant la temporalité très lente de la chronique, prend alors les atours d'un authentique film d'enquête : il s'agit de retrouver les proches de Billy, de recueillir leurs témoignages et de reconstituer la vie de cet inconnu ayant passé une partie de sa vie en prison. Le champ lexical de son travail, qui réduit l'identité des disparus à des cas ou des dossiers, ajoute à cette dimension de polar. Mais un détail vient parachever ce basculement de la chronique : c'est le thème classique du « dernier coup » ou de la « dernière chance » (cf. p. 17) qui rapproche l'enquête sur Billy, ultime investigation à laquelle se frotte le héros avant son licenciement, de l'intrigue de nombreux films noirs. Il s'agit pour John d'accéder à une forme de rédemption via cette enquête qui va bouleverser son existence et le mener à la mort à la façon de ces perdants magnifiques qui hantent l'histoire du polar.

Comédie et romance

Il y a chez Pasolini une manière subtile de s'emparer de codes et de se tenir à la lisière des genres. La comédie, par exemple, irrigue *Une belle fin* de façon latente mais décisive, le plus souvent via des personnages secondaires décalés, comme celui de l'employé de la morgue qui joue aux mots croisés, ou des détails qui travaillent dans le fond des plans, tel cet indéboulonnable homme perché à sa fenêtre que l'on distingue à chaque fois que John passe dans la rue qui le mène à son bureau. Le comique pince-sans-rire du film est parfois oral (les réflexions de l'adjoint de John dans l'appartement de Billy), parfois purement visuel, comme dans cette scène où le héros croise une statue qui semble le renvoyer à sa propre raideur corporelle. Une certaine dimension burlesque ressort du montage – avec par exemple l'ouverture elliptique des plans de



funérailles – ou de la manière très anglaise qu’a le film de feindre le plus grand sérieux pour dévoiler des situations absurdes ou ubuesques comme la scène du chien dans le bureau de John. Cette gymnastique comique s’exprime enfin à travers le personnage principal, dont la silhouette particulière, la psychologie un peu lunaire, le caractère étrange et touchant sont plus proches de la comédie fantaisiste ou de l’art du portrait des meilleurs spécialistes de la comédie italienne comme Dino Risi et Ettore Scola, que de la peinture réaliste.

Si le polar et la comédie sont abordés de manière indirecte, un genre apparaît quant à lui comme le cœur secret d’*Une belle fin* : la romance amoureuse tirant vers le mélodrame. Le film s’étouffe progressivement en jouant sur plusieurs registres mais trouve véritablement son équilibre dans la forte montée émotionnelle du dernier tiers, au moment de la rencontre avec Kelly, la fille abandonnée par Billy dans sa jeunesse. L’instant est capital, car il offre à John la possibilité de rompre son quotidien sclérosé pour s’ouvrir à la temporalité de l’amour. Là encore, Pasolini s’empare d’un genre, la romance, de manière extrêmement délicate. La rencontre entre les deux personnages est traitée d’abord sur un mode professionnel avant de progresser par petits bonds, jusqu’à leur dernière rencontre sur le quai d’une gare. C’est un amour encore platonique mais cette scène d’au revoir qui s’étire, laissant John et Kelly face-à-face à travers la vitre du train, apparaît comme une promesse. L’émotion que suscite la séquence repose sur une infinité de détails : les vêtements enfin colorés de John, le sourire des deux personnages. Ils disent, quasiment sans mots, l’importance de cette *love story* qui n’avoue pas son nom. Cette approche a minima de la romance, qui n’est qu’un fil que le cinéaste tire avec beaucoup de subtilité, témoigne d’un remarquable art de la synthèse : Pasolini joue avec des traces de genres comme un alchimiste utiliserait des matières à températures variables – le froid de la chronique, le chaud de l’enquête et de la romance – afin de capter toutes les nuances de l’évolution du personnage principal.

Vers le mélodrame

L’importance de cette romance platonique est décisive en ce qu’elle amorce la dimension mélodramatique écrasante de la dernière partie. Il ne fait aucun doute que le mélodrame supplante tous les autres genres à partir du moment où Kelly ouvre la porte de son salon à John. Tout semble alors se déverrouiller afin de percer la carapace dans laquelle s’enferme le personnage, jusqu’alors parfaitement sous contrôle et raidi dans son rôle d’employé ne laissant paraître aucune émotion. Le déverrouillage du personnage apparaît immédiatement après, dans la scène où le héros se retrouve avec deux SDF ayant côtoyé Billy, buvant en leur compagnie à même la bouteille. Ce relâchement, qui suit un processus de libération générale, est accentué par l’accélération du récit et par l’emballement qui caractérise la fin de l’enquête et la préparation des funérailles de Billy. Cette précipitation, après tant de lenteurs et de latences, fait l’effet d’une bombe à retardement. La bombe explose avec la mort soudaine de John, scène extrêmement brève, traitée en trois plans, qui enclenche la grande parade finale : les funérailles d’un héros auquel tous les disparus du film viennent rendre un dernier hommage. La montée émotionnelle qui submerge alors le spectateur affirme *in extremis* la dimension de mélodrame d’un film ayant jusqu’alors louvoyé entre une multitude de pistes. Cette explosion mélodramatique, aussi franche que décidée du point de vue de la mise en scène, révèle le poids de vie, d’affect et de sentiments qui s’est accumulé au fil de l’enquête dans le cœur du personnage principal. Elle dévoile, enfin, l’art du cinéaste à composer avec les genres les plus hétéroclites sans jamais perdre de vue son objectif final.

L’intrusion du merveilleux

Si *Une belle fin* joue avec une multitude de genres, il se frotte au fantastique de manière ambiguë. On peut considérer que le métier de John, qui côtoie la mort en permanence, n’est pas éloigné de celui d’un vivant communiquant avec les fantômes des personnes décédées dont il a la charge. Plusieurs scènes posent la question de son rapport à la vie : le jeune employé de la morgue l’accueille en lui demandant s’il a « des nouvelles des vivants » ; à l’inverse, le manager de John passe son temps à lui reprocher de parler à des morts. John se situe à la lisière du royaume des ombres, qu’il finira par rejoindre.

La dernière séquence est un cas d’intrusion possible du fantastique dans le film : elle montre les disparus envahir le plan pour se réunir autour de la tombe du héros. Cette scène est-elle fantastique ? D’un point de vue littéral, elle occasionne, selon les termes de Tristan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), l’intrusion d’un élément surnaturel dans le monde logique du film. On notera pourtant que cette apparition est mise en scène comme un pur phénomène photographique : ces morts semblent incrustés dans le plan selon un processus de surimpression qui ne fait que répondre à d’autres scènes – notamment celle de l’album de portraits que John feuillette et qui semble s’animer via la musique et le montage. On verra, en se reportant à la définition de Todorov, que la scène finale répond plutôt à la logique du merveilleux : ces ombres qui s’avancent sont familières de John et du spectateur. Elles ne sont pas des apparitions fantastiques, mais des personnages qui appartenaient au film bien avant cette communion finale.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le découpage proposé ne correspond pas à celui du DVD Condor Entertainment.

1. Un travail particulier (00:00:00 – 00:05:46)

Générique d'ouverture et plan sur un cimetière. Trois messes de funérailles successives s'enchaînent de manière elliptique. John May y assiste seul. Il se rend au crématorium et disperse les cendres d'une urne sur un gazon. Il marche dans la ville et arrive à son bureau, où il manipule ses dossiers méticuleusement.

2. La vieille dame au chat (00:05:47 – 00:12:23)

John visite le logement d'une femme récemment décédée. Il cherche des indices pour identifier des proches. Une lettre laisse croire que la dame communiquait avec sa fille mais John se rend compte qu'il s'agit en fait de son chat, avec lequel elle entretenait une correspondance imaginaire. John récupère quelques objets personnels et observe ces lieux hantés par la présence de la vieille dame. Revenu à son bureau, il est contacté par le fils d'une autre personne décédée mais se heurte à des refus successifs. Gros plan : « Dossier fermé. » Le personnage rentre chez lui à pied.

3. À la maison (00:12:24 – 00:14:54)

Chez lui, John dresse la table avec un soin maniaque et prépare son dîner en solitaire : une tranche de pain de mie grillée, une boîte de thon, une pomme. Il se rend ensuite dans son salon où il consulte un album de souvenirs : les photos des défunts y sont collées soigneusement. John ajoute les photos des trois personnes dont il vient d'organiser les funérailles.

4. Une journée comme les autres (00:14:55 – 00:20:19)

Retour au bureau. John s'occupe de différents dossiers. Il reprend celui de la dame au chat et, à partir d'effets personnels, compose un discours. John assiste seul à la messe d'adieu de la vieille dame, où son discours est prononcé. Il assiste à l'inhumation et s'isole dans les hauteurs du cimetière pour s'étendre sur l'herbe. De retour à son bureau, il reçoit un appel lui annonçant une nouvelle affaire.

5. L'affaire William Stoke (00:20:20 – 00:26:41)

John se rend dans l'appartement d'une personne décédée juste en face de chez lui. Le logement est truffé de cadavres de bouteilles et dégage une odeur pestilentielle. En combinaison scientifique, il cherche des indices, trouve un album de souvenirs et une carte sur laquelle figure une photo de Stoke. À son retour au bureau, Pratchett, son supérieur, lui annonce son licenciement. John a trois jours pour résoudre l'affaire.

6. L'enquête (00:26:40 – 00:30:00)

Le soir, chez lui, John voit son propre reflet apparaître à la fenêtre de Billy. Dans son salon, il regarde l'album de souvenirs de ce dernier. Il se rend dans des bars du quartier pour trouver des témoins. Le lendemain, il revient chez lui et découvre dans des poubelles les disques de Billy. En fouillant les pochettes, il trouve des négatifs. À son bureau, il observe les photos développées et lit une mention qui ouvre une piste : « Oakham Bakery ».

7. Dans les pas de Billy (00:30:01 – 00:35:04)

John est sur un quai de gare. Il voyage vers Oakham où il retrouve un ex-collègue de Billy, Shakthi, qui lui fait visiter son usine et dresse le portrait du défunt : un séducteur à fort caractère qui s'est battu pour l'amélioration des conditions de travail des employés. Il lui apprend qu'il a fréquenté une femme de Whitby tenant un *fish'n chips*. John ne rentre pas à Londres : sur un coup de tête, il prend un bus pour Whitby.

8. Mary (00:35:05 – 00:43:07)

À Whitby, John observe la mer et se rend de restaurant en restaurant à la recherche de Mary. Il la retrouve et se voit relater une partie de la vie de Billy : il a été l'homme de la vie de Mary mais son comportement violent au travail l'a peu à peu fait sombrer dans l'alcoolisme. Mary avoue qu'elle a eu une fille de Billy sans que cette dernière, qui a désormais un enfant, ait jamais appris l'identité de son père. Dans le train du retour, John observe le poisson cru que lui a offert Mary.

9. Un délai nécessaire (00:43:08 – 00:51:30)

Une ellipse raccorde le plan du poisson cru à celui du poisson qui brûle dans une casserole. John, comme chaque soir, feuillette un de ses albums. Les photographies de tous les oubliés apparaissent en une suite de portraits. À la morgue, il annonce à un employé de se tenir prêt pour la sortie du corps de Billy. De retour à son bureau, où Pratchett évoque sa reconversion, John exulte : il supplie son manager de lui accorder quelques jours et les obtient. L'enquête reprend de plus belle : il visite une prison en quête de témoignages, puis un bureau d'archives qui lui permet de découvrir l'identité de la fille de Billy : Kelly Stoke.

10. Kelly (00:51:31 – 01:01:55)

John achète un nouvel album, dans lequel il colle les photos de Kelly enfant retrouvées dans l'album de souvenirs de Billy. Il part en train à la rencontre de Kelly, dans une petite ville où elle tient un

chenil. D'abord froide, leur rencontre s'ouvre peu à peu : dans une voiture, elle exprime sa colère contre son père, qui est parti lorsqu'elle avait 10 ans. Chez elle, elle confie une photo d'un ex-parachutiste ayant combattu avec Billy : Jumbo. Elle ne veut pas participer aux funérailles de son père. Départ et retour à Londres.

11. L'enquête s'accélère (01:01:56 – 01:10:21)

John rend visite à Jumbo. Celui-ci lui fait un éloge de Billy soldat. Il lui annonce que John est devenu SDF à son retour des Malouines. John retrouve sur le parvis d'une église deux SDF qui ont connu Billy. Autour d'une bouteille de whisky, ils évoquent ce vagabond hors du commun qu'ils considèrent comme un héros. John assure les derniers préparatifs des obsèques : cercueil, couleur du marbre, etc. Il offre sa concession à Billy, qu'il considère comme un « ami ». On le retrouve, le soir, buvant seul dans un pub.

12. La promesse (01:10:22 – 01:15:58)

Dans son bureau, John prépare ses cartons. Il reçoit un appel de Kelly, qui décide finalement de participer aux obsèques. Un rendez-vous est fixé : John se met en valeur en endossant un pull bleu clair, court au rendez-vous et évoque l'enterrement de Billy avec passion. Kelly, sous le charme de John, lui annonce sur le quai de la gare qu'elle aimerait le revoir après la cérémonie.

13. L'accident (01:15:59 – 01:19:14)

Dans le train de retour, John semble épanoui. Il marche dans les rues de Kennington et achète deux mugs décorés de chiens pour les offrir à Kelly. À la sortie de la boutique, il se précipite vers son bus et se fait renverser violemment. Long plan noir. John est allongé sur le bitume. Série de plans cut : appartement vide de John, album de portraits refermé, cimetière. Après une messe sans public, le corbillard démarre vers le cimetière.

14. Une belle fin (01:19:15 – 01:28:05)

Le corbillard s'avance tandis que l'inhumation de Billy est en cours. Ce sont des funérailles parfaites : tous les témoins retrouvés par John son présents. Kelly semble inquiète de ne pas voir John. Plus loin, l'enterrement de ce dernier, auquel personne n'assiste, se termine. La nuit semble tomber sur le cimetière. Soudain, l'ombre de Billy, bientôt suivie de celle de tous les oubliés auxquels John a redonné un visage, afflue autour de sa tombe pour lui adresser un dernier hommage. Générique.

PERSONNAGE



Un héros sans histoire



John May est le héros d'*Une belle fin*, mais en est-il pour autant le personnage central ? Entièrement absorbé par son travail, c'est un homme solitaire dont l'histoire personnelle nous échappe et qui semble avoir donné sa vie à sa profession : celle d'un fonctionnaire du conseil de Kennington chargé d'identifier des défunts disparus dans la solitude, afin de leur organiser des obsèques dignes de ce nom. Son passé restera jusqu'au bout un mystère, le récit ne nous dévoilant que la longue série d'habitudes qui rythment son quotidien comme une horloge suisse. Cette mécanique quotidienne est redoublée par le comportement du personnage : sa méticulosité extrême, la lenteur de ses gestes, la dimension répétitive de ses tâches, ses habits toujours identiques produisent un effet de monotonie qui traduit le grand dénuement social et affectif dans lequel évolue John May.

De manière ironique, Uberto Pasolini offre à ce personnage creux – au sens où il semble délesté de toute « histoire » et réduit à sa « fonction » – la mission de se fondre dans l'histoire des oubliés dont il s'occupe : en se nourrissant de leurs objets personnels et intimes, John retrace leur vie, ce qui lui permet de rédiger de beaux éloges funèbres et de retrouver des proches des défunts qui, eux-mêmes, lui racontent leur vie familiale. John se remplit de l'histoire des autres dans un rôle de confident et de médium. C'est là son travail : « *It's just my job* », répète-t-il à plusieurs reprises. Il refuse en revanche obstinément de parler de lui. Lorsqu'un ex-collègue du défunt Billy lui demande s'il comprend les femmes, May élude la question et passe immédiatement à autre chose. Mais cette mécanique est promise à se détraquer. Le personnage de Billy Stoke, sa dernière « affaire », apparaît comme un double inversé de May. C'est un homme à femmes, libertaire et violent, plein de vie, une figure épique et romanesque que May, par effet de contraste, admire comme un héros, au point de lui accorder sa propre place au cimetière et d'en parler comme d'un « ami ».

Un mort en sursis

Cette vie par procuration qui semble habiter le personnage de John laisse entrevoir, par-delà le vide qui emplit sa vie, l'horizon morbide de son existence : celui d'un mort en sursis, voire d'un mort-vivant qui se serait absenté du monde

et appartiendrait déjà à la société des ombres. Dans les rues, les interactions du personnage avec son environnement sont quasiment inexistantes. Plusieurs fois, la caméra le cadre immobile, comme bloqué dans un temps parallèle, au milieu des badauds ou attendant de traverser une rue. À deux reprises, dans une gare puis dans les petites rues de Whitby, on le voit se figer face à des statues qui semblent refléter sa propre raideur corporelle. C'est une métaphore évidente de l'empaillage qui menace ce corps mécanisé et robotique, dont le devenir spectral se dessine aussi à travers le jeu tout en retrait et transparence de l'acteur Eddie Marsan (cf. p. 3).

S'il est un héros sans histoire et sans passé, John May a-t-il un avenir ? Sa mort subite, à la fin du film, apparaît comme le résultat de tout ce que le récit semble avoir annoncé depuis le début. Il faut revenir sur ces instants où May s'isole dans le petit cimetière verdoyant de Kennington au point de s'allonger dans l'herbe, à l'abri des regards, là où il a prévu d'être enterré. L'un de ses collègues, le surprenant, le prédit : « Quand ce sera votre tour, les branches feront de l'ombre à vos visiteurs. » May revient souvent à cet endroit qui lui est promis, sur les hauteurs du cimetière, au point de l'évoquer en se projetant à la place du mort au cours d'une discussion avec Kelly, la fille de Billy, évoquant « un endroit si haut que l'on s'y sent à l'air libre, pas à l'intérieur, sous terre ». À ces effets d'amorce, il faudrait encore ajouter les remontrances du patron de John, le cynique Pratchett, qui après l'avoir licencié lui annonce qu'il sera meilleur pour sa santé mentale d'avoir affaire à des personnes vivantes plutôt que mortes. La « belle fin » du titre n'est donc que l'aboutissement d'une triste fatalité : celle d'un condamné promis à rejoindre les ombres qui l'ont accompagné toute sa vie.

Vivre dans un tombeau

Le destin mortifère de John May est annoncé par la mise en scène, notamment dans sa manière d'enfermer le personnage dans des espaces clos, souterrains, qui figurent un univers sans issue. On pourra recenser ces lieux peu avenants, voire lugubres :

- Les appartements des personnes décédées où flotte une odeur nauséabonde.
- La morgue où John revient à plusieurs reprises.

- La prison, la salle d'archives, les institutions publiques où le personnage se documente.

- L'appartement de John, qui lui-même donne l'idée de la vie étriquée qu'il mène : on y distingue une table, un bureau, des chaises, un fer à repasser. On n'y voit que des éléments domestiques raides et fonctionnels, les espaces intimes ne sont pas montrés.
- Le bureau où travaille John, qui se situe dans un sous-sol aux allures de cellule. L'escalier qu'il faut descendre est mis en évidence dès le début, tout comme les barreaux de sa fenêtre.

Ce sont des lieux oppressants, encaissés, aux fenêtres étroites ou obstruées, qui n'ouvrent sur aucune perspective extérieure : John semble vivre dans une sorte de caveau, comme un enterré vivant au milieu des morts dont il tente de reconstituer l'histoire. La blancheur de teint du personnage n'est d'ailleurs pas loin d'évoquer celle d'un vampire ou d'une goule : John vit dans un univers clos sur lui-même, tombe existentielle dont tout le film va essayer de l'extirper.

RÉCIT

De fil en aiguille



Le personnage de John May est un enquêteur traitant ses dossiers comme autant d'affaires à régler. On ne s'étonnera donc pas que le récit éclaire de manière quasi-pédagogique les différentes étapes qui composent une enquête : de nouveaux cas surgissent, il s'agit pour May de les résoudre afin de les classer. Du point de vue de la narration, cela passe d'abord par une présentation clinique et méthodique, nourrie de multiples exemples, du quotidien professionnel de John. On le voit s'agiter sur plusieurs fronts, gérant en simultané différentes affaires. À peine sorti d'une église, il file au cimetière (le dossier est bientôt clos) puis passe par la morgue pour récupérer des urnes ou annoncer quelles cendres seront bientôt dispersées. On le retrouve chez lui déposer les disques de musiques traditionnelles qui ont accompagné un de ses « clients » lors de sa dernière messe, ou se rendre au bureau pour contacter d'éventuels témoins, appeler des proches, trier de maigres indices. On suit enfin John en visite dans des appartements de personnes décédées, annonceurs de nouveaux « dossiers », celui de la vieille dame au chat ou celui de Billy Stoke. Cette manière de saisir John à différents stades de l'évolution de ses enquêtes a pour fonction de plonger le spectateur dans la routine et le « jour sans fin » de son travail quotidien.

Par petits bonds

Cette première partie permet de dévoiler le travail de fourmi auquel s'atèle le personnage, mais aussi d'accoutumer le spectateur à une mécanique narrative familière des polars et des films de détective privé : une avancée de fil en aiguille, fondée sur la méticulosité, l'attention aux détails, la capacité de tirer profit de tout indice ou information récupérée sur le terrain. C'est au moment où débute l'enquête concernant Billy Stoke, dont on sait qu'elle sera la dernière affaire de la carrière de John – qui apprend qu'il va être licencié – que le film débute vraiment. La narration se pose alors pour inscrire le récit dans une perspective plus ample, celle d'une enquête au long cours nourrie de multiples rebondissements, qui va pousser le personnage à fuir son bureau et se rendre « sur le terrain ». Ce mouvement d'ouverture est lié à la curiosité et à l'empathie naturelle qui caractérisent le héros, dont on sent dès le début qu'il aime profondément son métier, au point d'en faire un sacerdoce. Face à la médiocrité de certains dossiers, celui de Billy, personnage particulièrement romanesque, s'annonce comme une sorte de sommet dans la carrière de John. Fureter dans les coins, fouiner partout où c'est possible, sont les principales qualités de l'enquêteur : les premiers indices, des photos trouvées dans une pochette de disque récupérée dans une poubelle, ouvrent sur un jeu de piste qui dynamise la narration et élargit brusquement le champ d'action du personnage. Grâce à un simple logo agrandi à la loupe, celui-ci se rend à Okham, dans la banlieue de Londres, pour écouter Shakhiti, un des ex-collègues de Billy. De témoignages en témoignages, John s'échappe ensuite

vers Whitby, sur la côte nord-est du pays, pour retrouver Mary, ex-compagne de Billy. L'avancée du récit suit la progression en marabout-bout-de-ficelle de l'enquête et la narration épouse alors le mouvement des trains qui transportent John d'un bout à l'autre du pays, jusqu'à ce qu'il découvre enfin Kelly, la fille de Billy, qui va changer sa vie. Par petits bonds, puis à grandes enjambées, le récit d'*Une belle fin* se module ainsi entre lenteur méticuleuse et accélérations soudaines, phases de résignation et relances inattendues.

Pressé par le temps

La question du temps travaille le récit. Elle se formule d'abord à travers l'opposition entre les moments où John travaille dans son bureau (le temps de la réflexion) et ceux où il part à la recherche de témoignages (le temps s'accélère alors brutalement). La partie administrative et bureaucratique, fondée sur des effets d'oppression et de répétition, est celle où, paradoxalement, le temps semble se rétrécir et se raidir, vouant John à une forme de passivité. Pressé par son patron qui lui donne deux jours pour résoudre l'enquête, le personnage ploie sous un poids écrasant d'impuissance et de résignation. Au contraire, le travail sur le terrain semble ouvrir sur un temps infini : il libère John du poids de l'autorité et de la bureaucratie et assouplit la temporalité du récit, soudain plus vive et plus alerte. La narration confronte ainsi les deux forces contraires qui cohabitent dans le personnage tour à tour passif et actif de John : celle qui définit son statut d'assis menacé d'inertie et de figement – un fonctionnaire bloqué dans son bureau et écrasé par sa hiérarchie – et celle qui, au contraire, le porte à se lever et à partir à la rencontre des témoins. Ces deux vitesses travaillent le récit en s'entrechoquant parfois, comme dans ce moment décisif où John, dans un élan de révolte intérieure, sort en courant de son bureau, à bout de souffle, pour supplier son patron de lui accorder quelques jours supplémentaires.

Une phrase revient à plusieurs reprises dans la bouche de John : « Toutes les portes ne sont pas fermées ». Cette affirmation symbolise l'optimisme et la ténacité qui caractérisent le personnage mais aussi sa façon de résister à une certaine fatalité bureaucratique. Elle agit aussi la redoutable menace de la clôture des affaires auxquelles le personnage accorde toute son énergie. Du point de vue du récit, la phrase a valeur de métaphore : derrière sa forme euphémistique, elle promet les multiples hypothèses à explorer. Prosaïquement, ces portes sont celles des témoins, les ouvertures par lesquelles la mécanique du récit est susceptible de se relancer. Lorsque Kelly offre l'hospitalité de son salon à John, venu lui annoncer le décès de Billy, le film repart brusquement et trace une nouvelle perspective : l'hypothèse d'une rencontre amoureuse qui pourrait bouleverser la vie du personnage. De fil en aiguille, à la manière d'un jeu de piste, le récit d'*Une belle fin* épouse la trajectoire, tout en hoquets et percées, du destin singulier de John May.

MONTAGE

Une mécanique de répétition



La mise en scène d'Uberto Pasolini repose sur une grande rigueur et le montage du film est au diapason de ce sentiment de maîtrise qui porte le film. Épousant le quotidien du personnage principal, le découpage vise à rendre compte de la sclérose existentielle qui le ronge : il s'agit d'exprimer la monotonie qui gouverne son mode de vie et les faibles perspectives de changement qui s'offrent à lui. Pasolini joue sur des effets de répétition et de variation, parfois infimes, afin de formuler cette lutte intérieure : comment briser la mécanique des habitudes qui rythme l'existence de John et ouvrir sur la possibilité d'une libération ?

Un jour sans fin

Le film repose sur des effets de répétition qui passent essentiellement par le montage et la réitération de plans emblématiques. Cette réitération concerne diverses séquences de la vie de John : les repas, les marches dans la ville et les scènes de bureau. Trois repas – chez lui, au bureau et chez l'ex-paramilitaire qui vit à l'hospice – se répondent par un effet de rime visuelle : le cadre parfait du plateau, sur lequel sont déposés une boîte de thon, une tranche de pain de mie et une pomme, devient un motif et dévoile la monotonie d'une existence sans fantaisie. De la même manière, une suite de plans identiques montre John refaire toujours le même trajet à pied : l'effet de mimétisme provoqué par le montage confine au comique avec la présence invariable d'un personnage accoudé à sa fenêtre à chaque passage de John. On notera encore les plans où ce dernier attend de traverser la rue, immobile avec sa petite valise et son éternel costume, toujours cadrés de la même façon : de loin, laissant entrevoir la vie passer derrière la silhouette robotique du personnage – qui croise d'ailleurs par deux fois une statue à peine plus raide que lui-même.

Montage et fatalité

Pasolini dissémine ces plans en plusieurs endroits du film afin de produire un sentiment de fatalité et d'enfermement. John ne serait qu'un robot dont les habitudes de vieux garçon et le travail extrêmement méticuleux nécessiteraient une rigueur et une patience insoutenables. Ce montage sans ouvertures, qui

repose sur une pure mécanique de répétition, trouve peut-être sa meilleure expression dans les séquences situées dans le bureau où travaille le personnage. Toujours cadré de manière identique en un plan frontal le montrant assis face à son bureau, John semble littéralement enfermé dans le bloc du cadre, incapable de pouvoir s'extirper du plan. Ce plan revient à de multiples reprises dans le film et devient une sorte d'emblème de la sinistrose qui menace de figer le personnage dans le temps. Par ces effets de rimes visuelles et de boucles temporelles, le montage semble annoncer l'issue fatale vers laquelle se précipite John.

Accélération et libération

La première image d'*Une belle fin* est un plan sur le cimetière désert de Kennington où reviendra régulièrement John. C'est le même plan, cette fois peuplé par la foule des morts venus lui rendre hommage, qui clôtуре le film. La boucle semble alors bouclée, mais ce rythme itératif ne vaut pas toujours comme force négative ou prémonition funèbre. L'exemple des scènes de voyage en train, qui se répondent d'un bout à l'autre du film, n'est plus le signe d'un enfermement mais celui d'une mise en mouvement décisive du personnage. En voyageant, John s'échappe de sa prison existentielle et la répétition des plans de voyage, bercés par un sentiment de vitesse et de fluidité, rouvre cet horizon complètement bouché auquel il semblait promis. La mécanique du récit se brise par un effet d'accélération que l'on retrouve dans toute la dernière partie, où Pasolini n'hésite pas à jouer d'ellipses bondissantes : la rencontre de Kelly puis les préparatifs de l'enterrement et la mort brutale du héros précipitent la scène finale où l'on retrouve comme par magie tous les personnages que John semble avoir réunis par-delà sa propre vie. Ce changement de vitesse accompagne la libération progressive de John, allégeant de beaucoup le poids de fatalisme qui surplombait jusqu'alors tout le film.

Dehors

Qu'elles se déroulent à Londres ou loin de la capitale, dans les provinces reculées où John se rend pour son enquête, les scènes filmées en extérieur sont particulièrement importantes. À partir d'un relevé de ces lieux, on pourra voir comment elles s'opposent à la fixité des scènes d'intérieur où semble étouffer le héros, et amorcent une ouverture au monde, une échappée libératrice. Dans les rues londoniennes, les plans sont portés par le mouvement de la marche et offrent une marge de liberté inédite au personnage, avec des cadres larges où John est filmé de loin, dans un environnement ouvert, comme un pion parmi les passants. En province, à Whitby où il part à la rencontre de Mary, John prend le temps d'aller voir le panorama de la mer qui s'élançait à l'infini. C'est un moment important où le personnage, par l'effet de plans très larges, disparaît quasiment du cadre, emporté dans la majesté du décor naturel et réduit à une petite silhouette au milieu du paysage. On retrouve cette dimension de balade lorsque John vient annoncer à Kelly le décès de son père. Dans le train ou dans le bus, le mouvement des véhicules, marqué par la vitesse et la fluidité, exprime la fuite en avant de John, aspiré par une force qui le dépasse. On notera les panoramas qui s'ouvrent à travers les larges vitres des trains et des bus, qui s'opposent aux fenêtres minuscules du bureau ou du salon de John. Le cimetière, enfin, est un lieu de refuge pour John. Le cadre verdoyant, la vue surplombant la ville, l'herbe fraîche invitent à s'isoler pour un moment d'apaisement ou de relâchement.

MISE EN SCÈNE

Les vivants et les morts



Le monde mis en scène dans *Une belle fin* est une sorte d'interzone où semblent cohabiter les vivants et les morts. Le spectateur, plongé dans le quotidien de John May, être asocial qui passe son temps à enquêter sur l'identité de personnes décédées, voit le monde à travers son point de vue. Ce point de vue excède doublement le monde sensible : il s'enfonce dans le passé en reconstituant l'histoire des disparus et en même temps, semble enjamber le présent et se projeter dans l'au-delà. John est en cela une figure de médium ou de voyant qui s'ignore. La mise en scène, si elle tend au réalisme de la chronique, se laisse traverser par ces ombres au milieu desquelles évolue le personnage principal. Afin de rendre compte de cette porosité existentielle, la mise en scène s'appuie sur trois axes : la représentation de la mort comme présence invisible et proche, un travail sur la mémoire ouvrant le film à la question des signes et de l'écrit – importance des documents, des albums, des archives et du langage – et une réflexion sur le double, mettant en lumière l'état indéfinissable d'un personnage ni tout à fait vivant ni tout à fait mort.

Une esthétique de la trace

L'une des principales questions posées par la mise en scène est celle de la représentation de la mort. Elle est le tabou social par excellence, rejetée dans une réalité qui échappe le plus souvent au monde visible. *Une belle fin* joue avec beaucoup d'ironie de ce déni. La mort y est présente partout, souvent de manière très physique, John passant son temps entre morgue, crématoriums, enterrements et visites d'appartements des personnes défuntées. Pourtant, un seul cadavre est figuré dans le film, de manière très discrète : celui du défunt qui semble endormi dans son cercueil lors de la messe orthodoxe de l'ouverture. Ce mort est maquillé, mis en scène le temps d'un plan rapide de funérailles. Les autres défuntés du film n'apparaissent jamais dans le cadre et sont systématiquement évoqués de manière indirecte. Deux scènes au cimetière montrent la dispersion de cendres en arrière-fond d'un cadre très pudique. Le reste du temps, ce sont des noms – dans le bureau de John ou à la morgue, où



des centaines d'urnes sont entreposées – ou de simples dossiers qui circulent, anonymes.

Le registre de représentation est celui de la trace. Lorsque le personnage se rend dans le logement de personnes récemment décédées, la présence de la mort irradie l'espace et les plans sont uniquement fixes. Dans le cas de la vieille dame au chat, la mise en scène se porte sur des photographies, des lettres et des objets intimes tels qu'un tube de rouge à lèvres ou un lit défait dont le matelas semble encore creusé par la présence de la défunte. La découverte de l'appartement de Billy Stoke est une étape supplémentaire dans cette façon d'investir le royaume des morts : Billy vient de mourir et John, accompagné de son assistant, pénètre dans l'appartement rempli de bouteilles et de déchets avec un mouvement de dégoût dû à l'odeur laissée par le cadavre. La tenue requise transforme le personnage en une sorte de cosmonaute marchant dans une zone irradiée. C'est une manière à la fois violente et indirecte de placer le spectateur face à la mort, présence invisible mais persistante dans le quotidien du personnage.

La mémoire et l'empreinte

Le film tire un certain malaise de cette promiscuité avec la mort dans ce qu'elle a de plus physique, avec le corps ou les chambres froides, mais s'échappe progressivement de cette dimension funéraire pour tendre vers un niveau d'expression plus abstrait : celui du langage, de l'écrit et des documents qui permettent d'identifier les disparus. Le travail bureaucratique de John le prédispose à la consultation d'archives et à la rédaction de dossiers visant à redonner un visage et une histoire aux défuntés. Ce travail de fourmi, visible dans les scènes où le personnage fouille les appartements à la recherche de pièces intimes susceptibles de reconstituer l'identité des disparus, déporte le film vers un autre type de récit : celui de l'enquête biographique, qui s'inscrit dans une perspective à la fois romanesque, littéraire et mémorielle. Des froides archives que sont les photos soigneusement découpées et assemblées dans des



albums, le héros fait une espèce de temple à la mémoire des défunts. Cette esthétique de la trace et de l’empreinte exprime une lutte contre l’oubli. Elle ouvre le film à un véritable « devenir-livre » : c’est le sens des discours écrits par John pour les funérailles des disparus – comme celui concernant la vieille dame au chat – ou de cet instant où l’album de portraits de John semble s’animer pour faire revivre les visages du passé.

La dimension abstraite de ce travail de mémoire ressort de l’importance du langage et de son usage dans le film. À plusieurs reprises, John et son entourage usent d’images, de symboles ou de figures de style pour exprimer la mort de manière détournée. C’est le cas de la scène où John enfila sa combinaison pour entrer dans l’usine de transformation d’aliments où travaille Sakthi, l’ex-collègue de Billy. La séquence fait écho à celle de la visite en combinaison de l’appartement de Billy. Lorsque Sakthi questionne John sur son métier, ce dernier se lance dans une incompréhensible métaphore pour évoquer les personnes avec lesquelles il travaille, « des gens qui ne feront plus rien cuire ». Quant à Pratchett, le directeur, il n’est pas avare en maximes cyniques telles que « les funérailles sont pour les vivants » ou « les morts sont morts, ils ne sont pas là, ça leur est égal » qui ramènent le travail de John à une dimension purement symbolique et sans la moindre rentabilité. Ces jeux de langage creusent l’horizon littéraire du film, qui, de chronique morbide, se transforme peu à peu en fable contre l’oubli aux accents philosophiques : il s’agit d’enfermer la mémoire des disparus dans une sorte de grand film-album.

John et son double

Une belle fin n’est pas dénué d’un certain romanesque dans sa manière d’écrire le récit de figures inconnues. Dans cette perspective, le personnage de John lui-même, qui vit dans une solitude absolue, entre en relation directe avec la communauté des disparus auxquels il tente de redonner un visage. Le cas de Billy Stoke, par-delà celui de sa fille Kelly qui ouvre John à l’amour, devient ainsi l’emblème d’une véritable rédemption. Cette figure exubérante, qui prend

littéralement vie au fil de l’enquête comme un monstre de papier né d’un recoupement de photographies, d’archives et de témoignages, devient peu à peu un sujet de fascination et d’admiration qui emplit toute la vie du héros. Billy devient le deuxième personnage principal du film, ce que la mise en scène exprime de manière éloquente via la position en vis-à-vis de leurs appartements et leurs fenêtres qui se font face. Les deux personnages se nourrissent l’un de l’autre en miroir : John, dont l’histoire personnelle demeure le trou noir du récit, se sent exister par procuration à travers l’ombre du défunt dont la vie rocambolesque contraste avec son quotidien verrouillé. Billy, quant à lui, reprend corps à mesure que les témoins relatent son histoire.

Par deux fois, un même plan montre John qui observe, depuis son salon, la fenêtre du logement de Billy plongée dans l’obscurité : il voit alors son propre reflet apparaître dans la vitre qui lui fait face. Cet effet de miroir cite un film emblématique de la figure du dédoublement, *Le Locataire* de Roman Polanski (1976), dans lequel le personnage principal se retrouve observé par son propre double dans l’appartement qui lui fait face. La scission intérieure de John s’incarne dans le personnage de Billy comme un double inversé : le mort permet au vivant de reprendre goût à la vie. La scène marquante où John enlève sa ceinture et l’accroche aux barreaux de sa fenêtre est doublement symbolique : elle apparaît d’abord comme une tentative de suicide avant que l’on comprenne qu’il s’agit pour le personnage de mimer un exploit de Billy : se tenir pendu par la force des dents. Qu’il faille finalement en passer par la mort du héros pour atteindre une forme de plénitude n’est pas anodin. C’est une manière, pour le cinéaste, de réunir enfin la communauté des vivants et des morts et de réconcilier John avec lui-même.

Une question de lumières

La photographie du film joue sur un contraste violent entre lumières artificielles et lumières naturelles. Elle témoigne, par effet d’opposition, des différents états par lesquels passe le personnage de John. L’intérieur de son salon est filmé le plus souvent de nuit, ce qui donne à ce lieu domestique un caractère morne, voire macabre. Son bureau est mal éclairé, du fait de sa situation en sous-sol. Il fait écho aux multiples lieux où se rend le personnage pour travailler : morgue, salle d’archives, prison, appartements des défunts... Tous ces lieux intérieurs sont éclairés avec des néons ou des lumières neutres, renforçant les teintes pâles, les gris, les marrons, les couleurs sans vie qui composent l’univers bureaucratique et kafkaïen du quotidien de John May.

On repèrera au contraire que les extérieurs, ouvrant sur un sentiment de liberté (cf. p. 9), sont éclairés par des lumières naturelles. Les verts profonds de la colline du cimetière où vient se réfugier le personnage, ou ceux des environs du chenil de Kelly Stoke, replacent John dans un environnement naturel synonyme d’ouverture et de respiration. Cette dynamique est encore plus éloquente dans la scène de découverte du village de Whitby : John semble alors écrasé par les teintes du ciel immense et du soleil qui magnifient le panorama sur la mer. Enfin, les scènes de voyages en train ou en bus ont toutes en commun la présence d’un grand soleil filtré par la fenêtre : les lumières dorées saisissent le visage de John à la manière d’un baume réconfortant. La lumière aliénante et mortifère des intérieurs laisse alors place aux couleurs de la liberté et de la vie.

SÉQUENCE

Deux belles fins

La belle fin promise par le titre du film tient en une séquence, celle des funérailles simultanées de John et de Billy Stoke dans un petit cimetière de Kennington (chapitre 14, 01:19:15 – 01:23:30). La séquence succède immédiatement à la messe de l'enterrement de John, qui se déroule dans un extrême dénuement. Elle commence par un plan-séquence dévoilant le corbillard transportant le cercueil du héros et se termine avec l'apparition magique de tous les disparus dont John s'est occupé, réunis autour de sa tombe en un dernier hommage. Cette séquence condense en quelques minutes l'œuvre réalisée dans l'anonymat par le personnage tout au long du film. Elle reconstitue deux familles qui n'existeraient pas sans lui : celle de Billy Stoke, formée par quelques proches et anonymes, et celle de John, qui retrouve par-delà la vie cette grande communauté d'ombres auxquelles il a redonné un visage.

Le héros invisible

Le premier plan, très long, suit en panoramique le corbillard de John dans une allée du cimetière : le plan balaye de gauche à droite ce décor bucolique qui s'élève sur les hauteurs de la ville, bercé par le silence et le pépiement des oiseaux, en accompagnant la marche lente du véhicule. Le grand vide qui imprègne le cadre donne d'abord le sentiment de l'extrême solitude dans laquelle le héros a fini sa vie. Mais un événement extérieur à la cérémonie surgit : le mouvement d'accompagnement de la caméra laisse entrevoir, par la droite du cadre, une autre cérémonie, celle des obsèques de Billy Stoke qui se déroulent au même moment. La caméra délaisse alors le corbillard pour se rapprocher du petit groupe autour de la tombe de Billy (1). On y distingue des personnages familiers, ceux que John a réunis pour la cérémonie avant de mourir – Kelly Stoke la fille de Billy, Jumbo l'ex-para, les SDF ou encore Mary, l'ex-amante de Billy.

Le plan qui suit (2) inverse le point de vue du premier en montrant le petit groupe depuis le corbillard. À travers la vitre du véhicule, on voit Kelly se retourner et regarder le cercueil de John : c'est une manière pour le cinéaste de réinvestir la scène de l'enterrement de Billy depuis le point de vue du héros. La musique, dont on entend les premières notes à la fin du premier plan, prend alors de l'ampleur : sa tonalité élegiaque lance la montée d'émotion qui va assurer la continuité de la séquence. Le regard de Kelly, qui peut s'apparenter à un regard caméra, se détourne du groupe et semble redonner symboliquement à John un rôle actif. Ayant organisé toute la cérémonie, le personnage semble surplomber la séquence : l'effet de filtre provoqué par la vitre ainsi que le regard de Kelly fixant le corbillard, font du personnage un grand ordonnateur invisible. Un raccord dans l'axe vient alors décupler cette impression : c'est un plan rapproché sur Kelly (3) qui, en regardant vers la caméra, semble sentir la présence du héros et prendre conscience de son absence.

Une famille

La séquence de l'enterrement de Billy se substitue alors aux funérailles de John. Kelly, cadrée de face, lance une poignée de terre sur le cercueil de son père (4, 5). Son visage laisse transparaître un sourire d'apaisement dont la signification est double : il s'adresse à son père en un dernier instant de réconciliation mais aussi à John, en une espèce de reconnaissance post-mortem. L'enchaînement du plan rapproché sur son expression inquiète (3) et de celui qui la voit fixer le cercueil de son père (4) semble exprimer cette idée : à travers Billy, c'est à John que Kelly, sans même savoir qu'il est mort, rend hommage. Les plans qui suivent engagent une chaîne dynamique entre les personnages : Kelly lance un regard à Mary comme pour lui passer le relais (6) avant de s'isoler



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

du groupe filmé en cadre large (7). Un nouveau plan rapproché sur Kelly permet de resserrer les liens entre les membres du groupe, renforçant la charge émotionnelle de la séquence : on y distingue l'enfant de Mary, puis Mary elle-même qui rejoint Kelly pour l'embrasser (8).

Les passages d'un personnage à un autre suivent ce processus de reconstitution familiale. Les cadres sont alors resserrés autour de deux ou trois personnages, soudant par petits groupes cette communauté qui se forme pour la première fois. Jumbo et ses ex-compagnons de combat (9), les amis SDF de Billy (11, 13), Shakhti (15) prennent tour à tour la pose, avec des plans américains qui semblent les croquer en une série de portraits. Le pivot de cette série de portraits est la tombe de Billy (10, 14), qui fait figure de plaque tournante pour la scène. Trois plans s'isolent de cette chaîne pour accentuer la notion de famille : ce sont ceux où Kelly marche avec Mary et sa fille, enfant cachée de Billy qui a elle-même un enfant (le petit-fils de Billy) dans une poussette (12, 16, 18). Au-delà de la communauté des proches, ce sont les liens du sang et l'héritage de Billy qui sont ainsi projetés sur plusieurs générations : la figure de l'enfant comme promesse secrète – il s'agit bien du fil caché de la séquence – ouvre les enjeux de la cérémonie à la dimension de plusieurs vies.

Rupture et épilogue

En trois plans, Pasolini amorce une rupture et revient vers le personnage de John. Le petit groupe, cadré dans un plan très large, descend une allée du cimetière en un panoramique qui balaie l'espace de gauche à droite. Ce plan est une réplique du premier mais il en inverse les données : on découvre cette fois à l'avant-plan l'enterrement de John – deux employés communaux s'activent autour de sa tombe – et en arrière-plan les proches de Billy (17). Par sa lenteur et sa durée, le plan annonce par un effet de rime visuelle que nous allons assister cette fois à la cérémonie très particulière des adieux à John. Un plan de coupe vient briser la dynamique du panoramique : c'est celui où Kelly, prise en cadre rapproché, se détourne à nouveau du groupe pour jeter un regard vers la sépulture de John, sans même savoir qu'il s'agit de sa tombe (18). Ce long regard répond à celui du début (3) et paraît exprimer un adieu inconscient à

John, avec qui elle a entamé une relation pleine de promesses. Le plus long plan du film peut alors commencer (19a) : après que le groupe et les employés communaux se sont éloignés, la tombe anonyme de John se retrouve isolée au milieu d'un plan absolument vide. Surgit alors, par un truquage numérique rappelant un effet de surimpression, l'ombre de Billy qui s'avance depuis l'arrière-plan, bientôt suivie par celle de tous les personnages de l'album de souvenirs de John : la vieille dame au chat, le supporter du Celtic Glasgow, le taximan rasta... Le plan se gonfle d'une foule (19b) qui submerge peu à peu le cadre. Cet effet est accentué par la montée progressive de la musique commencée au début de la séquence. John a rejoint la nuit – un léger fondu au noir se déploie au fil du plan – et les fantômes qui l'ont accompagné au long de sa vie. Comme Billy, sa « famille » s'est réunie autour de lui pour un dernier hommage.



11



12



13



14



15



16



17



18



19a



19b

PLANS

L'échappée belle

La mort brutale du personnage principal (01:14:35 – 01:15:20) n'agit pas comme un rebondissement sordide dans le récit : elle participe symboliquement de la libération de John et amorce la bouleversante scène finale, qui lui permet de se réconcilier avec les fantômes dont il s'est fait l'ami tout au long du film (cf. p. 12). En neuf plans, Uberto Pasolini filme l'accident comme s'il s'agissait d'une échappée belle, figurant par sa mise en scène le désir du personnage de sortir de lui-même et du cadre.

Un héros décidé

La scène succède à la dernière rencontre entre John et Kelly, qui se termine par un adieu plein de promesses. John marche dans les rues de Kennington d'un pas léger et décidé. Il entre dans une petite boutique et découvre des mugs décorés de figures de chiens. Ce détail assure, en un écho à la scène du chenil, la continuité de son nouvel état amoureux. Le plan sur les deux mugs (1) est une promesse : une ellipse voit le personnage sortir de la boutique et permet de comprendre que les mugs sont promis à Kelly. Ce plan en extérieur, cadré large (2), contraste avec le premier, extrêmement rapproché. Il est le signe d'une ouverture brusque vers l'extérieur (John s'extirpe du fond du cadre pour arriver de face sur le trottoir), ce qui vaut symboliquement comme rupture avec de nombreux plans du film montrant le personnage écrasé dans des cadres fixes et rigides. Avec l'avancée de John et la marche des passants, les multiples mouvements qui animent le plan traduisent cette liberté. Lui succède un plan décisif (3) : la caméra retrouve un cadre familier du film, le plan resserré sur le visage de John cadré poitrine, en un raccord dans l'axe avec le précédent. Cette échelle, qui est l'une des plus utilisées par Pasolini, renferme à nouveau le personnage dans un cadre très composé : mais quelque chose a changé et l'on sent dans le regard de John, qui se porte vers l'au-delà du plan, la libération qu'a provoquée en lui la rencontre avec Kelly. Son visage est étonnamment



1



2



3



4



5



6



7



8



9

serein et ses yeux indiquent une ouverture vers l'avenir : posé, pensif, détaché de ses tâches, il apparaît comme un homme nouveau, ce que renforce sa chemise bleu clair, loin des costumes gris et noirs dont il est vêtu habituellement.

Fuir le cadre

Le plan ramène cet instant de flottement à la réalité : le regard de John voit quelque chose au-delà du cadre – probablement le bus qu'il attend – et se met à courir (4). Au-delà de l'accident qui s'annonce, c'est une fuite en avant que semble formuler le plan : le plan qui suit, cadré de dos (5), donne l'impression littérale que le personnage cherche à sortir du cadre où le maintient constamment la mise en scène. Les deux plans, plus larges, rouvrent l'espace et montrent John se mettre en mouvement avec une énergie inédite. Les plans sont de plus en plus rapides : l'effet d'accélération le propulse hors du cadre et la mise en scène de Pasolini, par ailleurs éprise de contrôle et de fixité, semble ne plus pouvoir le suivre. John est

presque flou, pris dans un mouvement de précipitation qui semble faire écho à son processus de désaliénation. Il s'échappe du cadre, comme pour sortir de lui-même.

L'accident survient alors de manière elliptique : deux plans très brefs se télescopent pour rendre compte du choc. C'est d'abord l'avant d'un bus arrivant à pleine vitesse (6) puis la surprise de John (7). Ces deux plans ouvrent sur un long plan noir (8). Après de longues secondes traduisant de manière abstraite la mort du héros, avec des crissements de pneus puis un klaxon qui se fond dans la bande sonore, le silence envahit la scène pour dévoiler à nouveau le visage de John, face au ciel, en un long plan fixe rapproché (9). Le figement progressif de ce dernier plan est extrêmement doux, ce que renforce le sourire du personnage et un discret effet de ralenti symbolisant l'apaisement. John est revenu dans le cadre mais le plan fétiche de Pasolini – le visage de John enserré dans le cadre – prend pour la première fois une teinte délicate, presque joyeuse.

MOTIF

La nourriture



La nourriture est très présente dans *Une belle fin*, au point de s'afficher comme un motif approfondissant de nombreux traits de la personnalité de John. Le film, on l'a vu, repose sur une mécanique de répétition (cf. p. 9) dans laquelle la cérémonie du repas tient une place essentielle. Pour John, manger n'est qu'une tâche vitale qui s'ajoute aux autres, un maillon dans la chaîne de ses habitudes. Le plaisir n'a pas sa place dans la vie de ce personnage de pure rétention qui oppose à toute forme de désir une pesanteur résignée. John se nourrit parce qu'il doit se nourrir, de la même manière qu'il répète ne faire « que son job » lorsqu'il s'adresse à Kelly au moment des préparatifs de l'enterrement de Billy. Cette absence de plaisir dans un domaine tel que celui de l'alimentation – le « bien manger » demeurant la pierre angulaire d'un certain art de vivre – ressort à de nombreuses reprises avec une certaine ironie de la mise en scène.

Uberto Pasolini insiste trois fois sur la frugalité extrême et sur le manque de variété du régime de John : une boîte de thon, une tranche de pain de mie grillé et une pomme semblent être les seuls aliments dont le personnage se nourrit, que ce soit le soir chez lui ou dans son bureau pour déjeuner. Un troisième repas, pas vraiment plus festif, advient comme un véritable gag : c'est celui où John, accueilli dans la chambre d'hospice de Jumbo, l'ex-compagnon de combat de Billy, découvre que le menu que ce dernier lui a préparé correspond en tout point à ses habitudes. La mine satisfaite et rassurée de John, à cet instant, dit avec beaucoup de malice combien cet ordre alimentaire quasi-militaire fait écho à la psychorigidité et à la morale très stricte du personnage.

Pingrerie et fantaisie

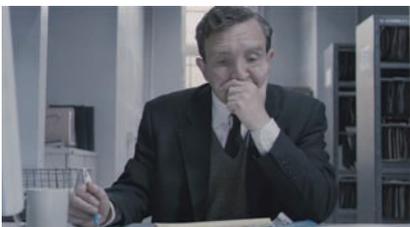
Ces moments font valoir le statut de cérémonial que peut tenir le repas dans l'existence ordonnée de John May, notamment à travers leur mise en scène maniaque : carré parfait du plateau, gestes millimétrés, silence absolu. Ils révèlent l'économie et la mesure qui définissent son rapport à la vie. Ce refus du moindre écart, qui peut passer pour une forme de pingrerie, s'exprime encore dans deux plans, un peu plus tard dans le film : il s'agit du plan très bref où John fait cuire le poisson que lui a offert Mary, l'ex-fiancée de Billy qui

dirige un restaurant de *fish'n chips*, et de celui où il déguste chez lui une des glaces tombées plus tôt dans la journée d'un camion frigorifique. Plutôt que l'ouvrir au changement, ces deux entorses improvisées au régime du personnage ne font que souligner que pour John, « rien ne se perd » et tout répond à une logique de récupération dénuée d'émotion. Le surgissement du poisson introduit en outre une dimension de dégoût (avec l'ellipse poisson cru / grillé) qui surligne la laideur de son quotidien avec un art du détail sordide rappelant les affreux mets du *Frenzy* (1972) d'Hitchcock, grand maître dans l'art de filmer les repas et la nourriture.

D'autres scènes se dérobent à cette mécanique négative. Lors de ses voyages en train, John semble s'échapper de son quotidien. La nourriture tient alors une place essentielle, bien que discrète, dans sa transformation. C'est en acceptant de boire le délicieux chocolat que lui propose une serveuse dans le bar d'une gare de province que John décide au dernier moment de ne pas repartir pour Londres et de poursuivre son chemin vers Whitby, ce village côtier aux horizons magnifiques où il retrouvera Mary dans son restaurant. La nourriture joue un rôle un peu magique, suivant le mouvement d'échappée de John : la tourte offerte par Shakhti, l'ex-collègue de Billy – qui travaille dans la transformation des aliments – est aussitôt dégustée dans un train, tout comme la viennoiserie qu'il dévore au cours d'un autre voyage ou le whisky qu'il partage à même le goulot avec deux SDF. Ces « douceurs » apparaissent comme les cailloux du Petit Poucet dans la trajectoire du personnage : ils accompagnent secrètement le fil de l'enquête, devenant les symboles de sa libération et de son brusque désir de s'arracher à lui-même.

Figures de l'ironie

Le thème de la nourriture permet de mettre en avant l'ironie en œuvre dans certaines séquences d'*Une belle fin*. La scène du train (ch. 8) où John déplie un papier qui contient le poisson que lui a offert Mary, nous en convainc : le regard plein de dégoût du voisin, comme le gros plan sur l'animal mort, laissent imaginer l'odeur qui envahit la voiture. Ce genre de détail sordide participe d'un comique de situation fondé sur le décalage, qui perce le film en plusieurs endroits. On tentera d'énumérer les différentes modalités par lesquelles s'exprime cette ironie et de souligner comment elle repose souvent sur un détail qui brise le sérieux présumé d'une séquence. Il peut s'agir d'un personnage secondaire, comme celui de l'employé de la morgue qui joue aux mots croisés, complètement extérieur à l'atmosphère des lieux. Il désamorce la gravité de la scène en plaisantant avec John, figé dans l'arrière-plan, qui semble partagé entre habitude et consternation. L'ironie peut aussi ressortir d'une réplique. Le collègue de John qui l'accompagne dans l'appartement où est mort Billy réagit avec beaucoup de nonchalance à la découverte d'une photo du défunt : « Ils se ressemblent tous, non ? » Enfin, un élément de l'arrière-plan peut introduire cette distanciation. On relèvera la saynète mettant aux prises deux voisins de John se disputant pour savoir si le chien du premier a uriné ou non sur le mur du second. Ainsi s'accroît d'un détail à l'autre la tonalité cocasse et décalée qui travaille le film en profondeur.



FIGURE

Le portrait

La figure du portrait joue à deux niveaux dans le film. De manière littérale d'abord : dans l'album où John May archive soigneusement les photographies des défunts dont il s'est occupé, une suite de clichés dévoile le visage de ces êtres morts dans l'isolement et l'oubli. Mais le portrait s'entend aussi à un sens plus large. En cherchant des indices concernant la vie et l'histoire de ces disparus, John dresse à sa façon leur portrait, comme un biographe. Le cas de Billy Stoke est éloquent : en partant d'une photographie d'identité, le personnage cherche littéralement à donner corps à ce simple cliché afin de produire un récit, à l'image des éloges funèbres qu'il écrit lui-même. Dresser le portrait en creux de Billy est l'un des enjeux majeurs d'*Une belle fin* : du portrait photographique au portrait biographique, il n'y a que quelques pas que le film franchit au fil des investigations du héros.

Portraits vivants

L'importance de la figure du portrait s'affirme de diverses manières à travers la mise en scène. À plusieurs reprises, Pasolini montre John May se plonger dans l'album de photographies qu'il met à jour méthodiquement. Cet album a deux fonctions : c'est une base de données qui vaut à la fois comme ouverture, car les photographies récupérées chez les personnes décédées sont un point de départ pour l'enquête, et comme fermeture, chaque photo symbolisant la clôture d'un dossier. Cette dimension d'archive est ambiguë, à l'image des autres photographies qui circulent indistinctement entre l'appartement de John et le bureau où il travaille. Ces allers-retours semblent exprimer cette idée : la frontière est extrêmement poreuse entre pièce administrative et relique personnelle, inventaire clinique et émotion intime.

Une scène le dévoile particulièrement : c'est celle où John, après son traditionnel dîner en solitaire, plonge dans son album bleu et se laisse absorber par la communauté de ces dizaines de visages qui semblent prendre vie sous ses yeux. Cette communauté d'amis imaginaires contraste avec la solitude pesant sur le personnage. La mise en scène joue alors d'un effet de miroir : le visage



de John cadré en gros plan s'oppose à la frontalité des clichés. Les plans sur les photographies sont de plus en plus rapprochés, au point de remplir tout le cadre. La montée progressive de la musique au piano produit une intensité émotionnelle qui efface la limite entre monde réel et monde du passé : par-delà vie et mort, John semble cohabiter avec ces disparus dont l'album recueille pieusement la mémoire.

Figures de l'isolement

Cette équivalence entre images réelles et portraits se reporte dans la manière qu'a Pasolini de filmer son héros dans un cadre qui rappelle celui d'une vue photographique : le personnage, dont l'aspect statique renvoie parfois à l'idée d'une « pose », se retrouve souvent filmé dans son bureau en plan très rapproché, dans un encadrement sans perspectives, systématiquement fixe. Par cette rigueur de composition, Pasolini dresse le portrait de son personnage et donne une image de son rapport au monde : écrasé dans ce cadre qui ne respire pas, absorbé dans sa tâche, John est coupé de toute extériorité et condamné à l'isolement. Il semble lui-même un de ces portraits figés dans l'éternité qui composent son album.

Le portrait du héros, qui apparaît comme une figure aussi opaque que celle de ses « clients » (on ne sait rien de son passé ou de son histoire), s'éclaire et s'enrichit à mesure que le portrait de Billy se dessine. La vie en apparence si vide de John semble ainsi se nourrir de celle, pleine et entière, de ce personnage haut en couleur. Pasolini joue de ce processus d'échange et de circulation des identités, qui se répondent en creux comme des reflets inversés, pour dresser un double portrait, celui de Billy mais surtout celui de John, ce personnage invisible dont le film écrit en quelque sorte la biographie. On voit bien comment la figure du portrait, dans *Une belle fin*, évolue pour ouvrir sur un niveau supérieur de récit : voir au-delà du cliché et de la simple image pour accéder au secret d'une vie entière.

PARALLÈLES

La mort au bout du chemin



Quand la ville dort de John Huston (1950) – Metro Goldwyn Mayer.



La Grande Évasion de Raoul Walsh (1941) – Warner Bros.



Police Fédérale Los Angeles de William Friedkin (1985) – Metro Goldwyn Mayer.



Heat de Michael Mann (1995) – Warner Bros.

Uberto Pasolini aime jouer avec les genres, empruntant et infléchissant les codes de multiples univers cinématographiques (cf. p. 4). Dans *Une belle fin*, le cinéaste n'hésite pas à affronter un véritable tabou scénaristique : la mort du personnage principal avant le terme du film. Pourtant les cas de mort inattendue ou prématurée du héros sont légion au cinéma. De manière emblématique, la mort du personnage principal interprété par Vera Miles dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1959), qui se fait assassiner après 45 minutes de film, crée une véritable rupture dans l'histoire du cinéma. La mort accidentelle de John, dans *Une belle fin*, n'a évidemment pas la même dimension révolutionnaire : elle n'est pas à proprement parler un choc, tant le film joue d'un principe de fatalité qui semble préparer à cette issue. Mais Pasolini en fait tout de même un point de rupture, conscient de l'effet de surprise qu'il est susceptible de produire chez le spectateur.

Cette ambiguïté vient de la manière qu'a le cinéaste de faire référence, sans vraiment y toucher, à un schéma narratif bien connu de l'histoire du cinéma : celui de la « dernière chance », du « dernier coup », élevant l'intrigue à la dimension d'un rituel de rédemption. L'un des modèles du genre demeure un film noir de Raoul Walsh, *La Grande Évasion* (*High Sierra*, 1941), dans lequel Humphrey Bogart interprète un gangster décidé à assurer ses derniers jours le temps d'un ultime braquage. Le braquage tourne mal, et le héros finit abattu après avoir vécu une dernière passion amoureuse. Cet élan tragique et romantique nourrira de multiples polars, de *Quand la ville dort* (John Huston, 1950) aux *Deuxième Souffle* de Jean-Pierre Melville (1966), jusqu'aux films de Michael Mann (*Heat*, 1995) ou de Brian De Palma (*L'Impasse*, 1993).

Rituel de rédemption

Une belle fin, on l'a vu, dialogue discrètement avec le polar, notamment avec la veine crépusculaire et désespérée du genre. On retrouve dans le film ce vertige illusoire du « dernier coup » à travers l'enquête concernant Billy Stoke, qui est l'ultime mission dont May est chargé avant son licenciement. Cette dernière

aventure prend elle aussi des allures de rituel de rédemption et voit le personnage s'ouvrir à la possibilité d'une rencontre amoureuse juste avant de mourir. Le visage apaisé et presque souriant de John, dans le plan où on le découvre allongé sur le bitume, exprime la paix intérieure et la transformation qui a eu lieu en lui, comme s'il pouvait désormais mourir tranquille et sans regrets. Ce plan formule aussi l'idée que la frontière entre la vie et la mort, chez lui, n'a toujours tenu qu'à un fil, celui qui le séparait de l'ombre des disparus auxquels il avait sacrifié chaque instant de sa vie. John May rejoint en cela la dimension abstraite des héros de Huston, Melville ou Michael Mann : des ombres traversant la vie, dont l'histoire demeure en grande partie inconnue, errant comme des spectres parmi les vivants. Ces personnages tentent généralement ce fameux dernier coup après leur sortie de prison. John, dont le bureau laisse entrevoir une minuscule fenêtre avec des barreaux, s'est lui aussi extirpé d'une forme de prison, mentale et existentielle : celle qui l'enfermait dans une vie de solitude et d'isolement. L'accident qui le frappe apparaît donc comme un aboutissement, l'issue fatale vers laquelle tout le film l'a entraîné. Cette mort annoncée, chargée de celle des dizaines d'autres personnages de « morts en sursis » qui hantent l'histoire du cinéma, est d'autant plus légère qu'elle s'appuie sur ce schéma éprouvé du polar. Uberto Pasolini ne cherche pas à créer un choc ou un trauma chez le spectateur, à l'inverse de Richard Fleischer dans *Les flics ne dorment pas la nuit* (1972) ou de William Friedkin dans *Police Fédérale Los Angeles* (1985), dont les héros policiers sont brutalement tués en toute fin d'enquête. Le cinéaste préfère faire de la mort accidentelle de John un événement presque doux, amenant l'épilogue qui apportera au personnage la plus belle des fins : la cérémonie magique de sa rédemption.

Un beau titre

Le titre français du film, *Une belle fin*, semble assez éloigné de l'original anglais *Still Life*. On remarquera que ce dernier renvoie d'abord à l'absence de mouvement et à un univers figé. « *Still life* » est en effet l'équivalent de « nature morte » dans le domaine pictural (cf. p. 18), « *still* » désignant l'immobilité d'une vie qui persiste malgré tout. Le titre anglais contient d'ailleurs en soi un jeu de mots significatif puisque « *still life* » pourrait aussi être traduit par une formule du type « tant qu'il y a de la vie ». C'est donc bien l'interzone dans laquelle évolue John qui est désignée : un univers où morts et vivants cohabitent sans que l'on sache vraiment si le héros est vraiment vivant ou déjà partiellement mort. Le titre est néanmoins marqué par une forme d'optimisme : John s'acharne sur ses dossiers comme s'il avait affaire à des êtres vivants et il assure à ses « clients » une sorte de vie post-mortem, celle de la perpétuation de la mémoire. Il sera intéressant de voir ce qu'un tel titre peut encore suggérer, de la ténacité du personnage à la leçon de vie dont le film rend compte comme une fable. Le titre français joue une autre carte et annonce le pic émotionnel final. Sans agir comme un révélateur, il vaut comme programme et comme promesse. Pour aller plus loin, on verra comment l'expression désigne ici non sans ironie deux éléments différents : la magie qui préside à l'ultime hommage rendu au personnage sur sa tombe, ou la fin du film, son « climax ». Le bouquet final d'*Une belle fin* produit une montée d'émotion incommensurable, assurément liée à la superposition de ces deux dimensions.



ENTRETIEN

Un film sur la vie

À l'occasion de la sortie du film, Uberto Pasolini accordait un entretien à Thomas Périllon pour le site de critique cinématographique *Lebleudumiroir.fr*. Cette suite de propos éclaire les enjeux du projet autant que certains aspects de la mise en scène.

Comment vous est venue l'idée de faire ce film ?

Le voyage a commencé avec la lecture d'un article qui donnait la parole à une dame qui travaillait pour la mairie de Westminster, dans le centre de Londres. Dans cette interview, elle parlait du triste fait que chaque année ont lieu des milliers de funérailles en Angleterre où personne n'est présent. Cette image mentale d'une tombe abandonnée au moment-même de l'enterrement m'a beaucoup marqué. J'ai décidé de la rencontrer, puis de passer six mois en compagnie de deux officiers funéraires dans le sud-est de Londres. Avec eux, j'ai assisté à des crémations mais aussi à des visites dans les maisons des disparus, me retrouvant à les aider en fouillant dans leurs effets personnels, à la recherche d'indices (lettres, numéros de téléphone...), de relations... Ces moments se sont avérés assez forts car l'existence de la personne paraît encore plus forte par son absence. C'est assez étrange, mais c'est ainsi que je l'ai ressentie. Je me suis par la suite retrouvé à des funérailles, en étant la seule personne présente. J'ai pu voir que certaines personnes faisaient ce travail de façon très humaine, en s'impliquant personnellement, tandis que d'autres le

faisaient d'une manière plus bureaucratique – comme je l'ai montré dans le film – en gérant les dossiers (il insiste sur ce mot) les uns après les autres. J'ai essayé de faire entrer dans le film tous les sentiments contradictoires que j'ai pu ressentir : l'émotion véritable mais aussi une sorte de pression à être le seul représentant de l'humanité à assister à ces tristes enterrements. Je me considère comme quelqu'un de très privilégié, j'ai grandi avec une cuillère en argent dans la bouche... (...) Mon intérêt pour ces personnes-là était presque social. Ma démarche, intellectuelle au départ, est devenue plus émotionnelle ensuite (...). Je me suis alors interrogé sur notre rapport aux autres, sur les connexions que l'on établit avec ceux qui nous entourent. Enfin, j'ai voulu parler de la solitude. Après trente ans de vie commune, j'ai redécouvert ce qu'était la solitude. Même si je vois mes filles régulièrement, certains jours je rentre chez moi dans une maison vide. Je sais que tout cela est très commun mais c'était presque une expérience nouvelle pour moi : rentrer chez soi, dans une maison vide... et ouvrir les rideaux pour faire rentrer la lumière, allumer la télévision ou la radio pour avoir un peu de présence humaine. Cela m'a vraiment frappé. Finalement, la préparation du film a commencé comme une enquête sociale et s'est transformée en une expérience de vie, en quelque sorte. (...)



Le titre original du film est Still Life, dont le mot « life » ressort particulièrement. Parler de la mort pour mieux parler de la vie, était-ce là votre démarche avec Une belle fin ?

Je vous remercie de l'avoir remarqué. Pour moi, c'est un film sur la vie, pas un film sur la mort. C'est très important. Pourquoi est-ce un film sur la vie ? Car c'est un film sur les relations humaines, celles des gens qui sont en vie. Il n'est pas question de ce qui se passe après la mort mais plutôt de ce qui se passe avant, de comment on gère notre vie et notre lien avec les autres. Pour moi, c'était très important que le titre n'ait pas de lien avec la mort. « Still life » en anglais, c'est l'expression que l'on utilise pour dire « nature morte ». Mais cela veut aussi dire « une vie immobile », mais aussi « toujours en vie » (« Still alive ») et enfin « still » renvoie aux photos, aux souvenirs qu'on immortalise. (...)

Puisque l'on parle de fin, évoquons celle de votre film, qui est assez surprenante...

(...) C'est une image que j'avais en tête dès le départ, avant même de commencer mes recherches pour le film. J'avais cette vision d'un homme, solitaire, dont la vie se termine de la même façon que la vie de ces milliers de gens dont il s'est occupé. Votre question porte sur les dernières vingt secondes du film... c'est exactement ce que j'avais en tête. C'était une décision émotive, instinctive. Pas intellectuelle.

Et je l'ai compris plus tard. J'ai compris que j'avais besoin de terminer le film de façon à ne pas nous faire oublier la valeur de cet homme, la générosité de celui-ci dans son travail. Je voulais signifier que toute cette dévotion dont il fait preuve n'était pas vaine. C'était aussi une façon de renvoyer à cette scène où son supérieur lui dit que « les funérailles sont pour les vivants, pas pour les morts » et que lorsqu'il n'y a personne pour y assister, cela n'a aucun intérêt. D'une certaine façon, il a raison. Mais alors là où il se trompe, c'est que ces funérailles sont aussi pour tout le monde, pour la société. La façon dont on gère les cendres de ces personnes disparues caractérise aussi la manière dont on gère, avec sensibilité ou pas, toutes les situations impliquant les plus défavorisés, les orphelins, les toxicomanes... (...) On me demande pourquoi j'ai réservé un tel sort à mon personnage... Je ne voulais pas que le spectateur ait à se projeter sur la belle vie qu'il pourrait avoir par la suite. Je veux qu'il se dise que la vie qu'il a eue jusqu'à maintenant était une belle vie. Une vie faite de générosité, remplie de la vie des autres. Je ne voulais pas sortir de cette expérience en oubliant la dévotion dont cet homme avait fait preuve.

Pensez-vous que les réseaux sociaux peuvent contribuer à créer du lien ?

Oui et non. J'ai un peu peur qu'Internet donne aux gens l'impression d'être mis en lien avec le monde, avec les autres. Je crains que la majorité de ces relations soient faussées. Pourquoi ? Parce que pour moi, le contrôle d'une relation appartient aux deux personnes. Dès lors que vous pouvez interrompre un échange en appuyant simplement sur une touche, alors ce n'est pas une vraie relation. Une vraie amitié se construit ensemble, c'est un compromis entre deux personnes. Bien sûr, Internet permet de rencontrer des gens, mais l'important est de donner suite à cette connexion virtuelle. J'ai peur que certaines personnes se construisent une identité sur Internet, se construisent une personnalité qui n'est pas la leur. Il y a vingt ou trente ans, les gens timides étaient obligés de sortir pour trouver un contact humain. Bien sûr, certains ne sortaient jamais. De nos jours, ils n'ont même plus l'obligation de sortir car ils pensent qu'ils peuvent trouver ce contact par le biais d'une machine. (...)

John May est un nom très ordinaire, assez commun. Pour l'interpréter, vous avez choisi Eddie Marsan, un comédien hors du commun, au physique singulier. Comment l'avez-vous convaincu de prendre part à ce projet ?

J'ai voulu donner à mon personnage un prénom très commun, le plus basique possible. Et comme vous avez pu le voir, j'ai choisi de faire mon film avec une grammaire très simple. J'avais besoin de quelqu'un qui soit capable de communiquer énormément sans trop en faire. J'avais travaillé avec Eddie il y a quelques années, je savais qu'il pouvait s'impliquer énormément sans parler, sans faire l'acteur qui cherche à trop « jouer le personnage ». J'ai écrit ce personnage avec une photo d'Eddie devant moi. C'est un acteur assez connu en Angleterre, par le théâtre et quelques seconds rôles marquants au cinéma. Les gens ne retiennent pas forcément son nom, mais il a un talent extraordinaire, une technique impressionnante et c'est un acteur généreux. Il ne les utilise que pour servir son personnage, pour le créer en fonction de ce qu'a écrit le réalisateur. S'il ne fallait retenir qu'un point positif de mon film, ce serait le travail d'Eddie Marsan dans la peau de John May. Il est fantastique.

Vous qui avez eu une vie remplie, personnellement et professionnellement, qu'aimeriez-vous que l'on dise au moment de votre éloge funèbre ?

J'ai une réponse simple à vous donner. Comme le dit le patron de John May dans le film, je ne serai pas là. Mes filles seront là, ma famille aussi. La seule chose que je peux souhaiter est que ce moment-là soit davantage un moment de joie que de tristesse pour mes filles. J'aimerais qu'elles voient mes amis autour d'elles, qu'elles voient les connexions humaines que leur père a su créer, afin qu'elles puissent gérer ce moment avec un certain bonheur en voyant la vie que j'ai eue.

Thomas Périllon, « Uberto Pasolini, entretien », *Lebledumiroir.fr*, 2 avril 2015.

Une rime visuelle

La performance d'Eddie Marsan dans le film correspond bien à cet idéal d'être parvenu « à s'impliquer sans faire l'acteur » (cf. ci-contre). Deux plans, qui se répondent à chaque extrémité du récit (0:17:29 et 1:15:29), opèrent un raccourci saisissant : ils montrent John, étendu au sol, le visage cadré frontalement. Les deux plans sont quasiment identiques, seule la couleur du fond change : l'herbe verte du cimetière pour le premier (1), le bitume rose pour le second (2). Il s'agit à l'évidence pour Pasolini de faire entrer en écho, à la manière d'une rime visuelle, ces deux plans qui expriment le rapport particulier du héros à la mort et à son destin – celui d'un être dont on a vu qu'il flottait perpétuellement à la frontière qui sépare morts et vivants. Allongé bien vivant à la place où il sera enterré (1), John simule sa propre mort avec un léger

sourire d'apaisement, yeux tendus vers le ciel ; gisant sur le bitume après son accident (2), le héros meurt sous nos yeux mais on retrouve sur son visage le même plissement d'yeux et le même sourire qu'en 1. La durée dilatée des deux plans, l'un porté par une musique élégiaque, l'autre plongé dans le silence, prend un caractère emblématique. La composition rappelle les multiples plans où le visage de John apparaît en cadrage rapproché frontal, enfoncé dans un cadre rigide, dans les scènes de bureau notamment. Ici au contraire, l'effet d'oppression est comme annulé par la position allongée du personnage : le relâchement est visible, une certaine quiétude se lit sur son visage. Le relâchement de 1 n'est que l'annonce prémonitoire de 2 : vivant ou mort, John May ne cesse jamais de communiquer avec l'au-delà.



1



2

CRITIQUE

Le visible et l'invisible

Publié en ligne sur le site *Critikat* la veille de la sortie française du film, le texte d'Adrien Mitterrand se propose de l'analyser dans une perspective qui dépasse le cadre d'une simple évaluation critique. Si quelques considérations de cet ordre vont ponctuer les deux paragraphes à propos de l'acteur Eddie Marsan (qui « irradie ») et de « l'émouvante modestie » dont finit par témoigner *Une belle fin*, le choix de se confronter au film sans recourir au jugement ni aux habitudes du « jargon » du métier est un geste assez fort qui témoigne de l'intérêt réel porté au second opus d'un cinéaste dont la place sur l'échiquier critique n'est pas clairement établie.

« Au début du film, une succession de plans fixes nous laisse explorer les vestiges d'un quotidien. Nous reconstituons avec le protagoniste les gestes de celle qui investissait les lieux avant sa dernière heure. Le film laisse le passé s'emparer de décors immobiles, pour donner le temps de parcourir des yeux ce qui s'apparente à un portrait en creux. En se concentrant sur une photo, une lettre, une bouteille de lait, ou encore un lit défait, John May interprète, imagine et écrit sur la personne qui a imprimé sa présence sur les lieux. Dans cette approche d'un monde découpé dans des cadres irrémédiablement fixes, naît alors la projection d'un mouvement disparu. Uberto Pasolini prépare en fait le spectateur à regarder son protagoniste de la même manière. Chaque cadrage, tout autant que chaque point de raccord, révèle un trait de caractère, une habitude, qui resteraient invisibles sans leur révélation par les procédés du cinéma. L'imagination investit jusqu'au moindre détail, et s'insinue dans ce qui est d'abord perçu comme une simple toile de fond. La fenêtre d'une façade d'immeuble que nous pouvons désormais relier au logement d'un personnage ouvre à elle seule la possibilité d'entrevoir ce que cachent toutes les autres. L'insignifiant devient signifiant, dans un procédé qui a cette subtilité d'encourager l'envie d'explorer chaque recoin de l'image, plus que de forcer le regard vers un élément en particulier. Point de fuite de ce travail patient de composition, l'acteur Eddie Marsan irradie chaque scène tantôt d'une mélancolie bienveillante, tantôt d'un humour irrésistible.

Dans une dernière enquête qui occupe la majorité du film, John May va devoir s'intéresser à un certain Billy Stoke. Assumant leurs obsessions de la maîtrise, Uberto Pasolini et son personnage esquissent méthodiquement les contours d'une vie chaotique qui se révèle au fil des traces qu'elle a laissées. (...) Et dans une dernière scène qui laisse d'abord croire à un dénouement tristement convenu, cette frontière entre visibles et invisibles s'efface finalement au moyen d'un ancestral effet de cinéma. Il n'en fallait pas plus pour que la rigueur sans faille du film se révèle être l'expression d'une émouvante modestie. »

Adrien Mitterrand, « Intérieur-extérieur », *Critikat*, 14 avril 2015.



L'analyse s'attache à des questions de mise en scène et déploie une idée qui permet de circonscrire ses enjeux : le portrait d'un homme qui communiquerait avec un monde invisible. Cela passe d'abord par la description des longs plans fixes qui caractérisent les scènes situées dans le logement des personnes défuntées. Cette fixité, cette attention au détail permettent de détecter la présence de la personne « qui a imprimé sa présence sur les lieux ». Pour l'auteur, cette mécanique d'observation a deux fonctions. La première est de permettre au spectateur d'aborder lui-même la figure du personnage principal, que la mise en scène saisit de la même manière que les personnes dont il s'occupe à travers de simples détails qui témoignent chacun « d'un trait de caractère, d'une habitude qui resteraient invisibles sans leur révélation par les procédés du cinéma ». C'est une façon de décrire l'esthétique du film et ses procédés d'énonciation : une mise en scène d'une « rigueur sans faille » qui unit le cinéaste et son personnage principal dans « leurs obsessions de la maîtrise ».

La seconde fonction de cette mise en scène fondée sur l'observation minutieuse est d'initier le spectateur à dénicher, avec le personnage, l'invisible qui se cache au cœur de l'univers « visible » du film. Cette dialectique du visible et de l'invisible traverse l'article et se révèle féconde. Elle ouvre à une lecture en creux reportant la question des deux mondes qui cohabitent en John May – celui des vivants et celui des morts – dans l'idée d'une « frontière entre visibles et invisibles ». C'est une manière de se débarrasser de la question du genre (celle que pose par exemple l'intrusion du merveilleux à la fin) et de réduire l'enjeu du texte à une pure question de cinéma : celle de l'empreinte, de la trace des défunts qui finissent par apparaître dans le cadre de la scène finale « au moyen d'un ancestral effet de cinéma ». Ce truquage visuel – un effet de surimpression plus ou moins actualisé à l'ère du numérique – ne vise pas à créer une impression de sidération ou de révélation mais permet de reconsidérer *Une belle fin* à l'aune de la « maîtrise » et de la « rigueur » de sa mise en scène. Le miracle d'un simple phénomène photographique, qui se rapproche d'un tour de magie et renvoie aux origines foraines de l'art cinématographique, s'oppose à l'obsession de contrôle qui travaille partout ailleurs. Cette fin a aussi le mérite de désamorcer un malentendu, celui qui concerne la séquence de la mort prématurée de John May dans un accident de circulation. Cette fausse fin pourrait être assimilée à un « dénouement tristement convenu », mais ce n'est qu'une fausse piste. C'est l'un des rares moments du texte où le jugement critique de l'auteur paraît négatif, avec l'idée de faire d'abord croire à une fin indigne. Mais ce bémol, de la même manière que le film lui-même, ne fait qu'amorcer la surprise décisive qui suit : la scène finale bouleversante qui révèle « l'émouvante modestie » du projet d'Uberto Pasolini.

À CONSULTER



Filmographie

Uberto Pasolini, *Une belle fin*, DVD, Condor Entertainment, 2015.

Uberto Pasolini, *Sri Lanka National Handball Team*, DVD, UGC PH, 2010.

Page Facebook

<https://www.facebook.com/unebellefin/>

Critiques du film

Stéphanie Belpêche, « La mort lui va si bien », *Le Journal du dimanche*, 12 avril 2015 : <http://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Une-belle-fin-la-mort-lui-va-si-bien-727452>

Samuel Douhaire, « Lami des morts », *Télérama*, 15 avril 2015 : <http://television.telerama.fr/tele/films/une-belle-fin,83274282.php>

Julien Gester, « Errements et enterrements », *Libération*, 14 avril 2015 : http://next.liberation.fr/cinema/2015/04/14/errements-et-enterrements_1241132

Hubert Lizé, « Une belle fin : déchirant », *Le Parisien*, 15 avril 2015 : <http://www.leparisien.fr/cinema/critiques-cinema/une-belle-fin-dechirant-15-04-2015-4694337.php>

Franck Nouchi, « Enfin un rôle de premier plan pour Eddie Marsan », *Le Monde*, 14 avril 2015 : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/04/14/une-belle-fin-enfin-un-role-de-premier-plan-pour-eddie-marsan_4615455_3476.html

Vincent Ostria, « La mort comme ressort d'humanisation. Why not ? », *Les Inroductibles*, 10 avril 2015 : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/une-belle-fin/>

Marc Quaglieri, « Le deuil lui va si bien », *À voir à lire*, 15 avril 2015 : <http://www.avoir-alire.com/une-belle-fin-la-critique-du-film>

Corinne Revou-Nativel, « La minutie et l'émotion », *La Croix*, 15 avril 2015 : <http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Une-belle-fin-la-minutie-et-l-emotion-2015-04-15-1302750>

Adrien Mitterrand, « Intérieur-extérieur », *Critikat*, 14 avril 2015 : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/une-belle-fin.html>

Transcriptions d'entretiens

Thomas Périllon, « Uberto Pasolini, entretien », *Le Bleu du Miroir*, 2 avril 2015 : <http://www.lebleudumiroir.fr/uberto-pasolini-entretien/>

Philippe Lagouche, « Uberto Pasolini, auteur et producteur italien, anglais, universel », *La Voix du Nord*, 14 avril 2015 : <http://cine.blogs.lavoixdunord.fr/archive/2015/04/14/uberto-pasolini-auteur-et-producteur-italien-anglais-universel.html>

Guillaume Méral, « Rencontre avec Uberto Pasolini », *Écran large*, 20 avril 2015 : <http://www.ecranlarge.com/films/interview/938691-une-belle-fin-rencontre-avec-uberto-pasolini>

« Eddie Marsan : "J'incarne des types pathologiquement ordinaires" », *Première*, avril 2015 : <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Eddie-Marsan-Jincarne-des-types-pathologiquement-ordinaires>

Caroline Besse, « Eddie Marsan, un acteur très discret », *Télérama*, 16 avril 2015 : <http://www.telerama.fr/cinema/eddie-marsan-un-acteur-tres-discret,125503.php>

Entretien vidéo :

Fabio Gramegna, « Interview d'Uberto Pasolini par Clap.ch », septembre 2013 : <http://www.youtube.com/watch?v=1fU7MSN8k>

transmettre
LE CINEMA
www.transmettrelecinema.com
• Des extraits de films
• Des vidéos pédagogiques
• Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Entre deux mondes

Une belle fin est un film tirillé entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts. La chronique du quotidien de John May, petit fonctionnaire solitaire, se déploie selon un comique sec et pince-sans-rire dans le quartier londonien où vit le personnage. Mais John s'extirpe de cette morne vie en communiquant, via ses recherches et ses voyages, avec les disparus dont il a la tâche d'instruire la mémoire. Le film s'ouvre alors à une dimension discrètement onirique, proche de la fable, et libère une émotion de plus en plus puissante. Cette balance entre fatalisme et merveilleux fait tout le charme d'*Une belle fin* et révèle le regard très sûr d'un cinéaste capable de jouer à la fois sur le terrain de la satire naturaliste – contre l'isolement du monde moderne – et sur celui du mélodrame le plus pur, à travers le portrait bouleversant d'un héros pas comme les autres.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Vincent Malausa est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*, il a rédigé les dossiers sur *Noi Albinoi* (2006), *La Famille Tenenbaum* (2008), *Grizzly Man* (2009), *Bamako* (2011), *Burn After Reading* (2013), *Au nom du peuple italien* (2014) et *Tel père tel fils* (2015).

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINEMA



CNC