



Italie

du néo-réalisme à la "nuova ondata"
automne 85



Introduction

A l'heure où le cinéma italien connaît une crise importante, il nous est paru intéressant de redécouvrir, à travers quelques films, les richesses d'un cinéma qui connut ses heures de gloire entre les années '45 et '70.

Parmi les films de cette période nous avons voulu privilégier, pour chaque réalisateur, ceux qui nous paraissent les moins connus. D'autre part, notre intention en présentant ce cycle étant aussi de mettre en évidence l'évolution du cinéma italien durant ces années, nous avons décidé de présenter les films dans un ordre chronologique. Comme trois générations étaient en présence, nous avons isolé les cinéastes dont les débuts remontent à la fin des années '30 et au début des années '40 (génération néo-réaliste): Rossellini, De Sica, Visconti De Santis; ceux qui appartiennent à la génération des années '50: Antonioni, Fellini, Lizzani, Bolognini, Monicelli, Zurlini; ceux enfin qui ont commencé à travailler à la charnière entre les années '50 et '60: Pasolini, Bertolucci, Olmi, Rosi, P. et V. Taviani, Bellocchio, Vancini, et pour lesquels le terme de «nuova ondata» (nouvelle vague) est parfois utilisé en Italie.



Ladri di biciclette

Roberto Rossellini

Les beaux plans ! C'est une chose qui me rend malade ! Un film doit être bien mis en scène, c'est le moins que l'on puisse attendre d'un homme de cinéma, mais un plan seul n'a pas à être beau.

La seule chose qui importe c'est le rythme et cela ne s'apprend pas ; on le porte en soi. Je crois à l'importance de la scène ; elle se résout, s'achève toujours sur un point. En général, on aime à développer ce point. En ce qui me concerne, je crois que dramatiquement c'est une erreur. Le néo-réalisme consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions. Il est un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le domine et qui, d'un coup, le frappera effroyablement au moment précis où il se trouve librement dans le monde, sans s'attendre à quoi que ce soit. Ce qui importe pour moi c'est cette attente ; c'est elle qu'il faut développer, la chute devant rester intacte. Prenons pour exemple la pêche au thon dans *Stromboli*. Pour les pêcheurs c'est l'attente sous le soleil, puis ils disent : «Ma touché, ma touché», car ils ont jeté les filets et brusquement l'eau s'anime et la mort frappe les thons, c'est le point final de la scène. De même, la mort de l'enfant dans *Europe 51*. Il y a eu le suicide manqué, l'enfant est rétabli, tout est calme et tout à coup, au moment où il était impossible de s'y attendre, il meurt.

Naturellement, cette attente se manifeste, dans mes films, par le déplacement, puisque mon travail consiste seulement à accompagner les personnages. Habituellement, dans le cinéma traditionnel, on «découpe» une scène de cette manière : plan général, on précise l'ambiance, on découvre un individu, on se rapproche de lui, plan moyen, plan américain, gros plan, et l'on commence à raconter son histoire. Je procède de la manière exactement opposée : un homme se déplace et à la faveur de son déplacement on découvre le milieu où il se trouve. Je commence toujours par un gros plan puis le mouvement de l'appareil qui accompagne l'acteur découvre l'ambiance. Il s'agit alors de ne pas quitter l'acteur et celui-ci effectue des trajets complexes.

Roberto Rossellini : Le cinéma révélé (Cahiers du Cinéma, coll. Ecrits, pp. 26-27).

Vittorio de Sica

Le néo-réalisme

J'ai fait descendre les caméras dans la rue, j'ai mis à nu le visage de la misère, de la souffrance en Italie après la guerre. Et les Italiens n'ont pas aimé, d'abord, qu'on étale ainsi leurs plaies. Mais ensuite, ils ont apprécié le contenu artistique et la valeur morale du film néo-réaliste.

«Le sens de mes films...»

Le sens réel de mes films, c'est la recherche de la solidarité humaine, la lutte contre l'égoïsme et l'indifférence. Dans *Sciuscià* ce thème était traité en tragédie ; dans *Le Voleur de bicyclette*, le récit garde tout son caractère dramatique, mais prend souvent un ton comique, dans *Miracle à Milan*, ce sera le développement burlesque du thème : l'homme contre sa solitude.

Vittorio de Sica : Cinéma d'aujourd'hui (Editions Seghers, 1966, pp. 110, 111).

Luchino Visconti: Le cinéma anthropomorphique

Ce qui m'a surtout conduit au cinéma, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants: des hommes qui vivent parmi les choses et non pas les choses pour elles-mêmes.

Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique

De toutes les tâches qui m'incombent en tant que réalisateur celle qui me passionne le plus est donc le travail sur les acteurs; matériel humain avec lequel on construit ces hommes nouveaux qui engendrent la nouvelle réalité qu'ils sont appelés à vivre, la réalité de l'art.

Parce que l'acteur est avant tout un homme. Il possède les qualités humaines clefs. Je cherche à me fonder sur elles en les graduant dans la construction du personnage: au point que l'homme-acteur et l'homme-personnage parviennent, à un certain point, à ne former qu'un seul.

L'expérience m'a surtout appris que le poids de l'être humain, sa «présence», est la seule «chose» qui remplit vraiment l'écran, que l'ambiance est créée par lui, par sa vivante présence, et que c'est par les passions qui l'agitent qu'elle acquiert vérité et relief. Au point même que son absence momentanée du rectangle lumineux ramènera tout à une apparence de nature morte.

Le geste le plus humble de l'homme, son pas, ses hésitations et ses impulsions, donnent à eux seuls poésie et vibration aux choses qui l'entourent et au milieu desquelles ils se situent.

Toute autre solution du problème me paraîtra toujours un attentat à la réalité telle qu'elle s'offre à nos yeux: faite par les hommes et continuellement modifiée par eux.

Le propos est à peine esquissé, mais fixant mon attitude sans équivoque, je voudrais conclure en disant (comme j'aime souvent à la répéter): je pourrais faire un film devant un mur si je savais retrouver les données de la véritable humanité des hommes placés devant un élément de décor nu: les retrouver et les raconter (pp. 110-113).

*

Je sais ce que l'on dit parfois: que mes films sont un peu théâtraux et mon théâtre un peu cinématographique. Je ne vois aucun inconvénient à cela. Tous les moyens sont bons. Je ne pense pas que le théâtre doive refuser ces moyens, s'ils lui viennent en aide. Je ne crois pas que le cinéma doive les refuser non plus, si ces moyens lui servent. Bien sûr on peut faire des fautes: peut-être ai-je exagéré en usant de procédés qui ne sont pas typiques du cinéma. Mais éviter de faire théâtre n'est pas une règle, surtout si l'on songe aux origines du cinéma, à Méliès, par exemple.

(Entretiens, Cahiers du Cinéma, no 23, mars 1959) Visconti, par Giuseppe Ferrara, Cinéma d'aujourd'hui, Seghers.

Giuseppe de Santis

Né à Fondi (Latina) le 11 février 1917. Sorti du Centro Sperimentale, il entre à la rédaction de la revue *Cinema* et fait partie de ce groupe de cinéastes qui se sont formés autour de cette revue et qui ont joué un rôle dans l'élaboration et l'évolution du néo-réalisme. En 1942, encore journaliste, il a collaboré avec Visconti au scénario de *Ossessione* et, l'année suivante, avec Rossellini à celui de *Scalo Merci (ou Desiderio)*, dont le tournage a dû être interrompu pour cause de guerre. En 1946, le renouveau du cinéma italien a trouvé sa voie, et De Santis collabore au scénario de *Il Sole sorge ancora* (Le Soleil se lève encore), de Aldo Vergano. C'est l'année suivante (1947) qu'il réalise son premier film, *Caccia Tragica* (Chasse tragique) avec Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti et Carla del Poggio. Son deuxième film, *Riso amaro*, connut un énorme succès populaire. A travers la représentation de Silvana Mangano, qui danse continuellement au rythme du boogie-woogie et qui voyage avec un grammophone pour unique bagage, le réalisateur met l'accent sur les transformations que les médias ont produites sur les classes populaires. Ce qui constitue la nouveauté du film par rapport aux films néo-réalistes qui l'ont précédé, c'est le langage corporel très agressif et même excessif par moment. Le succès du film était certainement dû à la présence de Silvana Mangano, la première en date des «vamps» italiennes de l'après-guerre, et au climat de sensualité qu'elle apporta au film.



La Terra trema

Michelangelo Antonioni

L'Antonioni néo-réaliste a eu une carrière très brève, qui s'est limitée à quelques documentaires. Quand j'ai tourné mon premier moyen-métrage (*Gente del Po*) le néo-réalisme n'était pas encore né. Quand je tournais *Gente del Po*, en 1943, Visconti tournait non loin *Ossessione*, le film qui marque le début du néo-réalisme. C'était la première fois en Italie que dans un film documentaire on observait la réalité, les pauvres. Je ne voudrais pas paraître présomptueux, mais je dois dire que j'ai découvert le néo-réalisme par moi-même.

Dans vos longs métrages, vous vous êtes éloigné de la réalité disons sociale et extérieure pour vous concentrer sur l'étude de l'intériorité.

La situation était en train de changer. Dans l'immédiat après-guerre la réalité était si brûlante que les problèmes de l'individu passaient au second plan. Par exemple, il n'était pas très important de s'interroger sur ce que pensait et ressentait l'ouvrier de *Voleur de bicyclette* aux prises avec les problèmes de l'emploi et de la survie. Dans les années cinquante il était plus intéressant pour moi d'étudier ce qu'était l'individu, de vérifier les conséquences psychologiques, idéologiques et sentimentales des changements apportés par la guerre. Du reste, mes documentaires avaient déjà une tendance narrative, il y avait des ouvertures vers les problèmes intimes des personnes, un air de récit.

(...) je n'ai jamais eu de préoccupations sociales ou politiques... Je pense que les hommes, les individus, sont la chose la plus importante du monde. Evidemment, parce que je vis dans cette société, je suis en partie influencé par ce qui se passe autour de moi mais j'essaie d'éviter d'être conditionné. Borges écrit que «le temps est la matière de l'éternité». En descendant un peu plus bas, on pourrait dire que les hommes, les individus, sont la matière de la société. Si je m'occupe de la matière de la société... L'une des raisons pour lesquelles je n'aime pas tellement les films politiques c'est que dans ces films-là il n'y a que des «moments forts», c'est-à-dire que les événements y sont présentés avec une telle précision qu'ils finissent par sembler faux. Le rythme de la vie — avec ses moments de pause et de transition, ses silences — ne correspond pas au rythme des films politiques. Sans ces «moments de transition», qui sont les plus vrais pour moi, une histoire n'a plus d'intérêt.

Positif 242, juin 1985

*

Le cinéma opère une synthèse mnémonique, qui présuppose toujours, chez le spectateur, le souvenir de ce qui n'est pas sur l'écran mais qui est survenu auparavant, ainsi que de tous les développements possibles d'une situation présente. Voilà pourquoi la meilleure façon de regarder un film est d'en faire une expérience personnelle. Au moment même où l'on regarde un film, tout ce qui est en nous est inconsciemment évoqué: notre vie, nos joies et nos souffrances, nos pensées... C'est notre «vision mentale du présent et du passé», dirait Susan Sontag.

Aldo Tassone, Le cinéma italien parle, p. 22.

Carlo Lizzani

Depuis votre premier film, *Achtung! Banditi!*, jusqu'à *Fontamara* vous avez souvent abordé le thème du fascisme. Le thème du fascisme est d'ailleurs un thème récurrent du cinéma italien depuis 1945. Pourquoi cet intérêt persistant ?

Je crois que le fascisme est un thème d'une grande richesse. Le fascisme est d'abord un antique mal italien. Ensuite, le fascisme — de nombreuses études sérieuses l'ont découvert et établi de façon toujours plus rigoureuse — n'est pas tant un mouvement dictatorial violent permettant à un groupe d'établir une dictature militaire qu'un art du pouvoir, une technique qui a cherché le consensus, qui a divisé le prolétariat. Le fascisme a été un pouvoir populiste, il n'a pas été une dictature de classe claire et nette, une dictature de la bourgeoisie. Certes, le fascisme reposait sur le grand capital industriel et agraire, cependant il avait des composantes populistes inventées par Mussolini, un homme doté de génie politique. Il y a donc dans le fascisme une ambiguïté qui révèle à l'analyse toujours de nouvelles faces, de nouveaux replis intéressants. C'est pourquoi le cinéma repropose continuellement ce thème. Parler du fascisme, c'est parler du pouvoir. Moi je suis parmi ceux qui ont le plus souvent évoqué ce thème. J'ai examiné différents aspects du fascisme, des grands personnages aux humbles protagonistes de l'histoire, du «cafone» de *Fontamara* au prolétaire d'*Achtung! Banditi!*, du petit bourgeois ou du prolétaire urbain de *Chronique des pauvres amants* jusqu'à l'élite du pouvoir du *Procès de Vérone* ou de *Mussolini ultimo atto*. La thématique du pouvoir, la dialectique du pouvoir sont des thèmes qui me fascinent. Aujourd'hui, il est inutile d'être antifasciste si ce n'est pas pour évoquer le fascisme dans son ambiguïté.

Gilli, *Le Cinéma italien*, p. 175.



L'Avventura

Federico Fellini

Le rapport que j'ai à mes films est celui qui s'établit au fur et à mesure que le film se développe et va vers son achèvement, un rapport qui se répète et qui est le même pour tous. Un beau jour, le film auquel on est en train de travailler arrive à son terme, parfois même avant la fin effective des prises de vues. Dans les studios qu'on avait eus, il y a à présent d'autres troupes, d'autres décors se montent : et l'on voit ces présences comme une intrusion, une violation, un sacrilège, ce sont là des « bousilleurs ». C'est ainsi que la fin du travail prend l'aspect d'une dispersion, d'un démaillage. Toutefois, pendant ce temps-là, il se passe quelque chose qui ressemble un peu à un recommencement : c'est la phase du montage. Le rapport devient privé, personnel : plus la moindre confusion, plus d'étrangers, de visiteurs, d'amis qui, d'une manière ou d'une autre, constituent un magma nourrissant pendant le tournage. Je dois rester seul avec lui, mon film, et avec le monteur. On arrive ainsi à la première projection dans une petite salle : « il » sort de l'écran réduit de la moviola, où il avait encore une identité doucement amicale, pour envahir l'écran normal. Il a déjà acquis son autonomie : les images sont les siennes, celles qu'il a su obtenir et celles par lesquelles je l'ai poursuivi. Est-il encore mon film ? Le reconnais-je encore ? Il y a un cordon ombilical qui nous maintient liés, c'est à moi de le rompre. C'est le moment où je commence à m'en aller, à l'éviter, à ne plus avoir le moindre plaisir à le regarder droit dans les yeux. Le magma auquel je voulais l'arracher s'est décanté et désormais mon intérêt diminue rapidement. Je le finis, bien sûr je le finis : de plus en plus tatillon, tout en me détachant toujours plus de lui ; sans l'amitié contrastée d'avant, sans la solidarité difficile.

Quand le film est pour de bon fini, je l'abandonne avec quelque dégoût. Je n'ai jamais revu un de mes films en salle publique. Je suis pris par une sorte de pudeur, dans l'état d'esprit de quelqu'un qui ne veut pas voir un de ses amis faire des choses qu'il n'approuverait pas. Quand je dis que je ne revois jamais mes films, que je ne les ai jamais revus, il arrive que même des amis ébauchent un petit sourire d'incrédulité. Pourtant, c'est la vérité : il se peut que mes films ne soient ni loin ni près de moi, ils sont avec moi, ils sont moi, et je n'ai nul besoin de vérifications annuelles, de contrôles. S'ils me tombent sous les yeux, sur l'écran ou à la télévision, je m'en inquiète fortement, comme lorsque, dans la rue, en marchant, on voit réfléchi dans une vitrine ou une glace une figure qui nous regarde : et qu'on s'avise avec quelque affolement que cette figure, c'est la nôtre même.

Fellini par Fellini, entretiens avec Giovanni Grazzini, pp. 79-80.

Mario Monicelli

Les Français, qui sont passés maîtres en la matière, ont dit que mon cinéma est à tendance nationale-populaire. Je traite en effet d'arguments nationaux: la Grande guerre, les premières grèves, le Moyen Age, etc. sont des thèmes liés à notre histoire. Mais, en même temps, mes récits sont des récits populaires car les thèmes nationaux sont vus sous l'angle des classes les moins favorisées et reflètent leurs problèmes, leurs luttes pour survivre, la misère et le ridicule qui sont leur lot... Tout cela est typiquement italien: le comique a toujours été national et populaire en Italie. Il suffit de penser à la «commedia dell'arte» dont tout comique dérive. Dans la comédie napolitaine, vénitienne, dans le Ruzante (auteur de théâtre populaire vénitien de la Renaissance), etc., les thèmes sont toujours les mêmes: la misère, la faim, dans une Italie qui est celle des pauvres gens. C'est toujours la même veine tragi-comique. A partir de données tragi-comiques, on tire des motifs comiques. Cela correspond à notre vraie nature. En Angleterre, l'ironie, précise, ponctuelle, pénétrante, a un ton aristocratique (hormis chez certains personnages secondaires de Shakespeare), ce qui explique le caractère raffiné et le style de la comédie anglaise. En France, le comique est bourgeois à part entière, mais d'essence théâtrale (le vaudeville). En Italie, il existe cette veine populaire, sanguine, violente, grasse, débrillée et donc aussi vulgaire. Si telle est notre nature, je ne vois pas pourquoi nous devrions nous mettre à faire des comédies à l'image des comédies anglaises ou françaises. Cette veine, il ne faut pas l'étouffer, bien au contraire, il faut la mettre en évidence parce qu'elle est inhérente à notre nature la plus authentique. [...]

La comédie italienne a eu un grand retentissement dans l'histoire des mœurs italiennes. Plus que toute autre activité culturelle, elle a servi à modifier la mentalité du citoyen moyen, à éliminer ses préventions, ses préjugés, ses tabous (par exemple, celui de l'honneur, du divorce), à élever le niveau civil de la nation, à démocratiser les Italiens: cela, tout en continuant à fustiger et à prendre en dérision les défauts typiques de l'Italien. Je ne crois pas qu'il existe aujourd'hui au monde un cinéma comique qui ait eu cette ténacité pour combattre les fléaux sociaux. Notre comédie a eu en Italie le même effet que la comédie américaine aux Etats-Unis dans les années 30 et 40.

Tassone: Le cinéma italien parle, pp. 144-45.



I Soliti ignoti

PROGRAMME DU CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE

AUTOMNE 1985

21 octobre

- 19 h **Païsa** Rossellini, 1946
21 h **Ladri di Biciclette** (Le Voleur de bicyclette) De Sica, 1948

28 octobre

- 19 h **Riso amaro** (Riz amer) De Santis, 1949
21 h **La Terra trema** (La Terre tremble) Visconti, 1947-48

4 novembre

- 19 h **Cronaca di un amore** (Chronique d'un amour) Antonioni, 1950
21 h **Cronache di poveri amanti** (Chronique des pauvres amants) Lizzani, 1954

11 novembre

- 19 h **Le Notti di Cabiria** (Les Nuits de Cabiria) Fellini, 1956
21 h **I Soliti ignoti** (Le Pigeon) Monicelli, 1958

18 novembre

- 19 h **Un Estate violenta** Zurlini, 1959
21 h **La Notte brava** (Les Garçons) Bolognini, 1954

25 novembre

- 19 h **L'Avventura** Antonioni, 1960
21 h **La Lunga notte del '43** (La Longue nuit de '43) Vancini, 1960

2 décembre

- 19 h **Salvatore Giuliano** Rosi, 1961
21 h **Il Posto** Olmi, 1961

9 décembre

- 19 h **Accatone** Pasolini, 1961
21 h **Prima della rivoluzione** Bertolucci, 1964

16 décembre

- 19 h **I Pugni in tasca** (Les Poings dans les poches) Bellocchio, 1965
21 h **Allonsanfan** P. et V. Taviani, 1974

Tous les films sont en version originale sous-titrée, à l'exception de **Il Posto** qui est en version originale sans sous-titres.

Valerio Zurlini

Je considère que cette sincérité absolue vis-à-vis de son propre moyen d'expression est l'unique manière de construire un cinéma qui ne passe pas avec les années. Je n'ai jamais pensé en faisant un film qu'il fallait construire quelque chose qui un mois plus tard serait projeté au cinéma Corso. Etrangement, il faut construire pour l'éternité. Je dis cette phrase en la vidant de tout caractère présomptueux. Je suis convaincu qu'une chose résiste au temps lorsqu'elle est faite avec une extrême sincérité, une grande honnêteté de moyens et une profonde vérité intérieure; elle résistera comme une toute petite chose mais elle résistera. Une chose gigantesque faite sans vérité a toujours les jours comptés. Etant donné que je n'ai jamais voulu construire pour des jours comptés, j'ai construit de toutes petites choses. Toutefois, je suis convaincu que n'importe laquelle de ces toutes petites choses, si on va la revoir aujourd'hui, conserve intacte la vérité du moment où elle fut réalisée. Mes films sont des films qui ne vieillissent pas. Après, on peut peut-être penser que ce sont de très mauvais films: cela il ne m'appartient pas d'en juger. (Rome, novembre 1976.)

J. Gilli: Le cinéma italien, p. 440.

Mauro Bolognini

De manière générale, je crois que la recherche que je fais disons de la forme ne constitue jamais un but; je cherche à trouver la vie dans les choses, puis si j'y arrive je ne le sais pas. Quand je tourne à Florence ou à Rome, je cherche toujours, dans ces rues, dans ces costumes, la vie. La forme vient après, je ne cherche pas d'abord la forme pour trouver la vie. Voilà une chose dont je suis accusé très souvent. Dans ce cas, je sais que je suis parfaitement en règle avec moi-même parce que je ne me livre jamais, même si cela en a parfois l'air, à une recherche de la forme pour elle-même. Je cherche d'abord la vérité, la vie; ma présomption est de rechercher la vie des choses.

J. Gilli: Le cinéma italien, pp. 91-92.

Florestano Vancini

Ancien assistant de Soldati, Vancini aborde le long métrage après avoir passé par le documentaire. D'emblée son premier film suscite la sympathie car, en dépit de quelques lourdeurs narratives et d'une histoire d'amour psychologiquement peu convaincante, il exprime un climat singulier avec une force tranquille qui renoue avec ce qu'il y avait de meilleur dans le réo-réalisme: un profond attachement de l'homme à l'Histoire, à l'homme faisant l'Histoire et à l'Histoire marquant l'homme. Plastiquement, Vancini s'est inspiré du Rossellini de *Paisà*, de Visconti et d'Antonioni dont il reprend les paysages de boue et les ciels bas de *Il Grido*. La ville de Ferrare et les environs baignent dans la brume; des passions se nouent, politiques ou amoureuses, et les pas qui résonnent dans les rues désertes sont parfois ceux de la femme qui va rejoindre son amant, parfois ceux de la police fasciste qui, «à l'heure du laitier», frappe à la porte d'un démocrate et l'arrête. On songe aussi à *Il Sole sorge ancora* (1946) de Vergano ou à *La Chronique des pauvres amants* (1953) de Lizzani.

Freddy Buache: Le cinéma italien (1945-1979), p. 174.



Estate violenta



La lunga notte del '43

Francesco Rosi

Les thèmes que je choisis pour mes films reflètent bien ce désir fondamental de rationaliser et de connaître, surtout. Connaître les problèmes, donc les hommes et les milieux. Sans cette connaissance des hommes et des milieux, il est impossible de comprendre les problèmes et surtout de mettre en relation les effets et les causes des événements. Et c'est cette relation qui m'intéresse tout particulièrement. Si l'on me demandait quelle est la caractéristique de mon style cinématographique, je dirais que c'est justement cette tentative de mettre en relation causes et effets. Un effort de rationalisation sur l'attraction trop facile qu'exerce le chaos. Pour arriver à cela, je dois également m'efforcer de connaître tant soit peu l'histoire.

L'information historique me sert de point de départ pour pouvoir ensuite exprimer mon interprétation des événements et des lieux. Ce n'est certes pas l'illustration des faits qui m'attire le plus. Je suis stimulé par le désir de mettre en évidence le rapport tout à fait personnel que j'établis avec la matière de mon récit, ce qui me permet ensuite de manifester d'une certaine façon ma présence. Mes films reflètent mes inquiétudes, mes angoisses, mes désillusions, mes joies, mais aussi mes espérances, mes connaissances et mes tentatives de mieux comprendre les choses. Je livre ensuite ma démarche au public, c'est-à-dire aux autres pour qu'ils vérifient à titre personnel.

Dans le passé, on a souvent pensé que je donnais dans le documentaire. Je crois que désormais l'équivoque a été dissipée. Mon cinéma se rapproche du document mais il reste très éloigné du documentaire. Je raconte des histoires, je décris l'homme par rapport à un contexte social et historique, dans une optique que l'on peut qualifier de «politique». Je n'ai certes pas la prétention d'avoir une influence sur la politique. La politique active est tellement complexe qu'après trente ans de cinéma j'ai la conviction de n'avoir fourni que des éléments... mais dont l'utilisation demeure un point d'interrogation.

A. Tassone: Le cinéma italien, p. 211.



Salvatore Giuliano

Ermano Olmi

Dans mes films, je me propose d'observer une certaine réalité, celle qui d'ordinaire n'est pas révélée par les moyens de communication habituels, soit parce que les auteurs ne la connaissent pas ou ne la vivent pas, soit parce qu'ils ne savent pas comment traiter le sujet.

Les véritables protagonistes de l'histoire disparaissent toujours dans l'ombre. Je veux raconter l'histoire des personnes qui, pour ceux qui font l'histoire, sont «sans histoire»: les employés, les ouvriers, les entrepreneurs, tous ceux à qui on confie rarement le rôle principal. Bien entendu, je ne veux pas créer le mythe de l'anonymat. Je désire simplement replacer l'être anonyme dans le contexte et à la place qu'il mérite, mais sans bruit, sans manifestation de rue.

Le cinéma n'est pas une «profession»; il devrait être pris au sérieux au même titre que la vie. Pour moi, travailler avec des acteurs non professionnels est une question de choix moral. Je trouve que la médiation de l'acteur professionnel est un obstacle qui barre le passage à la vérité. Le spectateur voit dans l'acteur professionnel le héros, le protagoniste, au lieu d'y voir l'homme avec une personnalité définie. Mes exigences vis-à-vis d'un interprète diffèrent de celles généralement requises par le cinéma: j'exige de cette personne ce qu'elle est. Je veux éviter les faux intermédiaires. Si je veux filmer une rue, je pars à sa recherche. Pourquoi ne devrais-je pas procéder de la même façon pour le paysan ou l'ouvrier dont j'ai besoin?

Une fois vos interprètes choisis, comment naît votre film ?

Je commence par explorer le contexte où j'ai l'intention de me mouvoir, l'esprit toujours braqué sur le sujet comme si c'était une lentille à travers laquelle observer pour mieux comprendre. Puis je détermine les personnages que je juge les plus significatifs, en fonction du thème. Alors débute un long dialogue avec eux dans l'intimité, un échange réciproque sur les faits et sur les situations qui les concernent plus particulièrement. Et comme on s'épanche plus volontiers en présence d'un étranger, je me retrouve tellement impliqué dans leur réalité que je finis par leur servir de point de référence critique. Cette phase d'exploration étant finie, je commence à organiser le «discours» du film. Mais je n'écris jamais de scénario à proprement parler, avec des scènes et des dialogues précis. Je fixe quelques points de référence, appelons-les des «rencontres obligatoires» entre deux personnages, entre un personnage et un «problème».

Dès lors, ayant tous les éléments en main, je cherche à stimuler les interprètes jusqu'à ce qu'ensemble nous ayons trouvé les répliques et les solutions qui nous satisfassent. Dans une certaine mesure nous pourrions comparer ce travail à la Commedia dell'arte lorsque les acteurs, liés ensemble par un canevas commun, apportaient chaque soir sur la scène leur contribution sous forme d'humeurs, d'expériences nouvelles. Ils n'étaient pas obligés d'évoluer selon les indications du scénario mais devaient se servir du canevas presque comme d'un prétexte, pour pouvoir restituer, chaque fois différemment, les péripéties propres à chacun des personnages. Et c'est précisément cet apport personnel qui est pour moi fondamental. C'est la raison pour laquelle je n'utilise jamais d'acteurs professionnels. Il est bien rare que la substance disons «privée» de leur être coïncide avec celle du monde qu'ils doivent représenter. Leur rapport avec cette réalité est celui de médiateurs, jamais de protagonistes.

A. Tassone: Le cinéma italien, pp. 163-165.

Pier Paolo Pasolini

Mon goût cinématographique

Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais pictural. Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto — les peintres que j'aime le plus, avec certains maniéristes (comme, par exemple, Pontormo). Je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures, en dehors de ma passion fondamentale pour cette peinture du *Trecento*, qui place l'homme au centre de toute perspective. Quand mes images, donc, sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si l'objectif se déplaçait devant un tableau: je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour cela que je l'attaque toujours de front. Et les figures se déplacent sur cette toile de fond de façon toujours symétrique, à chaque fois que c'est possible: gros plan contre gros plan, panoramique-aller contre panoramique-retour, rythmes réguliers (ternaires, si possible) des plans, etc. Il n'y a presque jamais de montage gros plans/plans généraux.

Je cherche la plasticité, avant tout la plasticité de l'image, en suivant la voie jamais oubliée de Masaccio: son fier clair-obscur, son blanc et noir — ou bien, si vous voulez, en suivant la voie des Primitifs, en un curieux mélange de finesse et de grossièreté. Je ne peux pas être impressionniste. Ce que j'aime c'est le fond, pas le paysage. On ne peut pas concevoir un retable avec les figures en mouvement. Je déteste le fait que les figures se déplacent. Et donc, aucun de mes cadrages ne peut commencer par le «champ», c'est-à-dire le paysage vide. Le personnage, même tout petit, sera toujours là. Tout petit pour un instant seulement, car je crie aussitôt au fidèle Delli Colli de mettre le «soixante-quinze», et ainsi j'arrive sur la figure: un visage en détail. Et derrière, le fond: le fond, pas le paysage.

Cahiers du cinéma (hors série): Pasolini cinéaste (1981), p. 23.



Accatone

Bernardo Bertolucci

Comment êtes-vous passé de la poésie au cinéma, était-ce désir profond ou accident ?

Je l'ai déjà dit à plusieurs reprises, il n'y a pour moi aucune différence entre le cinéma et la poésie. Je veux dire que, de l'idée au poème, il n'y a aucune médiation, comme il n'y en a aucune de l'idée au film. L'idée doit déjà être en poésie sous peine de ne pas le devenir. C'est suivant le même processus que j'ai écrit mes poésies et réalisé mes deux films. Les rapports entre la poésie et le cinéma sont infinis. Je crois, pour être bref et généraliser, qu'il y a des valeurs sémantiques dans la poésie que l'on peut retrouver également au cinéma. Certains critiques auxquels je fais confiance ont trouvé dans mes films des émotions lyriques et c'est, je crois, le point commun entre ma poésie et mon cinéma. Mais je ne pense pas que ce soit un point important.

Cahiers du cinéma No 164, mars 1965, p. 31.

Les deux éléments qui pour moi sont les plus poétiques, émouvants, essentiels pour le cinéma sont le temps et la lumière. Il est facile d'oublier le visage des interprètes, mais on se souvient toujours de l'ambiance. Chaque film a la sienne propre et sa durée. Par exemple, dans *Ultimo tango*, j'ai choisi un appartement vide, mais, pour ne pas représenter ce que l'on a déjà vu tant de fois, je me suis servi de la lumière naturelle comme d'un meuble : l'appartement rond — les atmosphères fermées renvoient à l'univers foetal, à l'état prénatal — a pour unique ameublement la lumière. Elle devient quelque chose de liquide.

Restituer la notion de l'écoulement du temps — une idée à la base de certaines de mes poésies de jeunesse — est une autre chose qui me passionne beaucoup. Toute relation entre les gens a sa périodisation, différente de celle de l'horloge et du calendrier. Par exemple, dans *Ultimo tango*, on a l'impression que le rapport Brando-Schneider dure une éternité; mais, au moment où nous voyons Brando entrer dans la pièce où gît le cadavre de sa femme Rosa, on se rend compte que l'histoire a duré seulement deux ou trois jours. C'est la durée de ce rapport qu'il m'intéressait de représenter. Le cinéma a cette extraordinaire capacité de recréer un temps intérieur, dialectique. Ne me demandez pas comment on y arrive, je ne le sais pas. C'est toute une question de rythme, de pulsions.

Les ombres au cinéma sont aussi importantes que les personnages et les objets. Pensez à l'évocation du mythe de la caverne de Platon dans *Il conformista*. Il y a une unique source de lumière (comme chez Welles) qui vient de la fenêtre. Quand le professeur, qui joue le jeu de Merello mais jusqu'à un certain point, veut détruire la complicité que le conformiste cherchait, il ouvre la fenêtre et l'ombre du conformiste disparaît sur le mur. Je ne sais pas si vous l'avez remarqué, mais dans le mythe de la caverne il y a, pour la première fois dans l'histoire de la culture, la préfiguration du cinéma. Les prisonniers sont assis enchaînés dans la caverne et regardent le fond, tournant le dos à la lumière; entre eux et le feu-projecteur, passent des individus portant des statues de bois dont l'ombre est projetée aux yeux des esclaves sur le fond de la grotte. Qu'est-ce sinon une salle de cinéma où l'on donne un film ?

A. Tassone: *Le cinéma italien*, p. 57.

Marco Bellocchio

Je suis encore un auteur agité. Cette inquiétude correspond à une angoisse puérile, une envie de fuir, de disparaître, mais aussi de chercher la vérité. Les grands auteurs comme Antonioni, Fellini, Rosi font leur chemin à pas de géant, rien ne semble les arrêter. Ce qu'ils font n'est pas prévisible mais presque. Leur œuvre est un tout. Moi, en revanche, je cherche sur des routes différentes. Il y a en moi comme deux tendances : fuir, et en même temps ne jamais être content.

Je suis très attiré par l'excessif, le grotesque, par les personnages qui, pour s'exprimer — et être exprimés —, ont besoin de faire un pas de plus. J'ai toujours eu des difficultés à représenter le quotidien, les moments réels de la vie. J'ai besoin d'accélérer; l'angoisse me fait courir. J'aime les personnages possédés, délirants, qui agissent pour de grands idéaux, pour des théories, qui recherchent vérité et justice... qui s'évanouissent à l'improviste et qui ont fréquemment de fortes fièvres.

A. Tassone: op. cit., p. 40.

Paolo et Vittorio Taviani

Cela m'amène à vous poser une question très simple: comment travaillez-vous tous les deux?

P. Taviani. En plaisantant, on peut établir une liste, et nous disons en général que nous sommes deux demi-névroses qui, réunies, n'en font qu'une seule! Nous pouvons dire ensuite que le cinéma est né grâce à deux frères, les frères Lumière! Ou bien donner une interprétation astrologique, je suis scorpion et lui est vierge, deux signes complémentaires. Un écrivain que nous aimons beaucoup, Goethe, commence une de ses poésies par ces mots : je suis né sous le signe de la Vierge, mais avec un ascendant Scorpion! Nous sommes nous-mêmes très étonnés de la façon dont nous arrivons à fonctionner ensemble. Nous essayons donc de nous l'expliquer, mais rationnellement, ce qui n'est jamais suffisant. Nous pensons qu'il s'agit là peut-être d'un mystère étrange, un peu horrible, beau certes, presque incestueux que deux frères restent aussi attachés l'un à l'autre; il y a ce double aspect qui va de l'avant et nous avons toujours dit que tant que nous réussirions à travailler et à produire ensemble, nous resterions ensemble. Jusqu'à quand? Ça, je ne le sais pas. Essayant de donner une explication rationnelle, nous dirons que probablement, étant tous les deux de caractères assez différents, nous pouvons lui et moi aller jusqu'au bout de nous-mêmes puisque chacun sait que l'un servira en quelque sorte de médiateur à l'autre. Je peux courir le risque d'amener jusqu'à des conséquences extrêmes les idées qui naissent de mon caractère justement parce que l'autre est là pour équilibrer.

Paolo. Tirer l'unité de la multiplicité, la cohérence de la contradiction, voilà ce qui nous intéresse dans le cinéma; dans le cinéma pris en tant que fraction de la multiplicité et partie de la contradiction qui constituent la vie et nous-mêmes. Dans *Soversivi*, c'était l'assemblage forcé d'éléments contradictoires qui en faisait un film unitaire.

Vittorio. Quand nous réalisons un film, nous ne procédons pas par étapes hiérarchiques (idée, scénario, tournage, montage...). Elles sont toutes sur le même plan ou presque. Quand il passe à la moviola, le film se réinvente, s'affirme ou se nie comme durant le tournage ou la première phase du projet.

Cahiers du cinéma No 342, décembre 1982, pp. 38-39.



I Pugni in tasca



Allonsanfan

OÙ

Auditoire Piaget, au sous-sol d'UNI II, 24 rue Général-Dufour.

QUAND

Séances du soir : le lundi à 19 h. et 21 h.

QUI

Tout le monde peut adhérer au Ciné-Club universitaire.

COMMENT

Nous vous proposons deux formules :

Cartes d'abonnement à Fr. 15.—, valables pour trois entrées.

Abonnement général à Fr. 35.—, pour tous les films.

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser
au Service des Activités culturelles de l'Université
4, rue de Candolle, 1^{er} étage, tél. 20.93.33, internes 2705/6.

L'abonnement à Fr. 35.—, muni d'une photographie dûment
validée par un timbre des Activités culturelles, donne droit à
l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas **Corso** (20, rue de
Carouge) et **Classic 3** (rue des Alpes) durant la période
mentionnée au verso de l'abonnement.

Le Notti di Cabir

