

ETTORE SCOLA

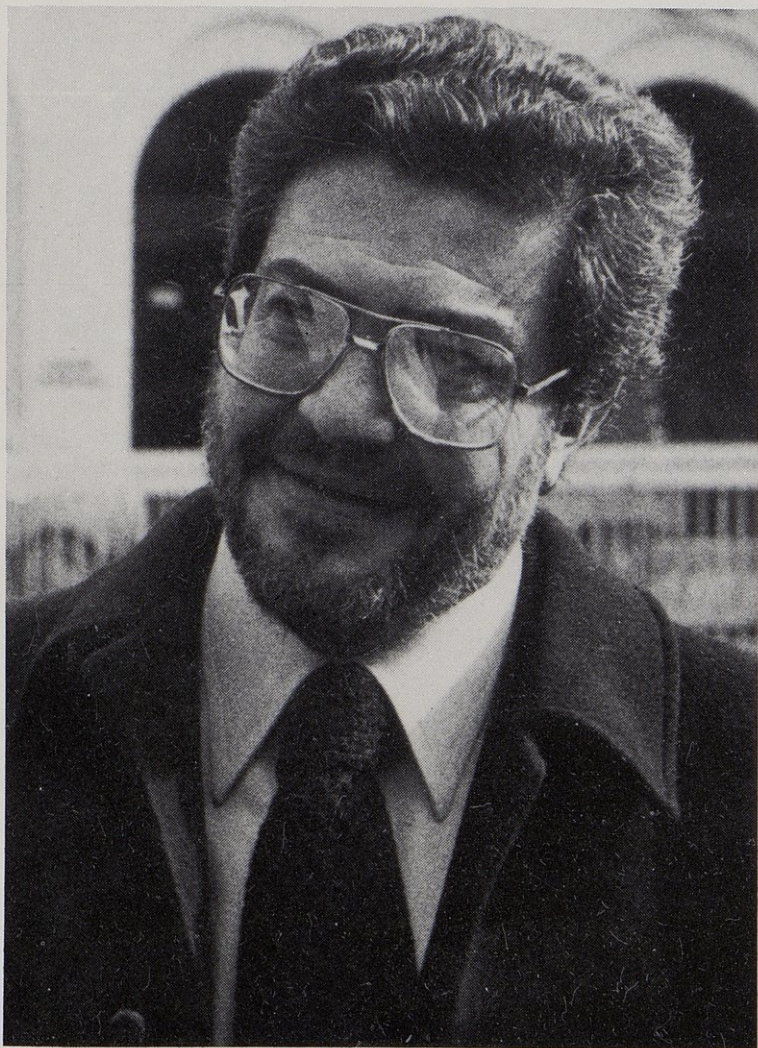
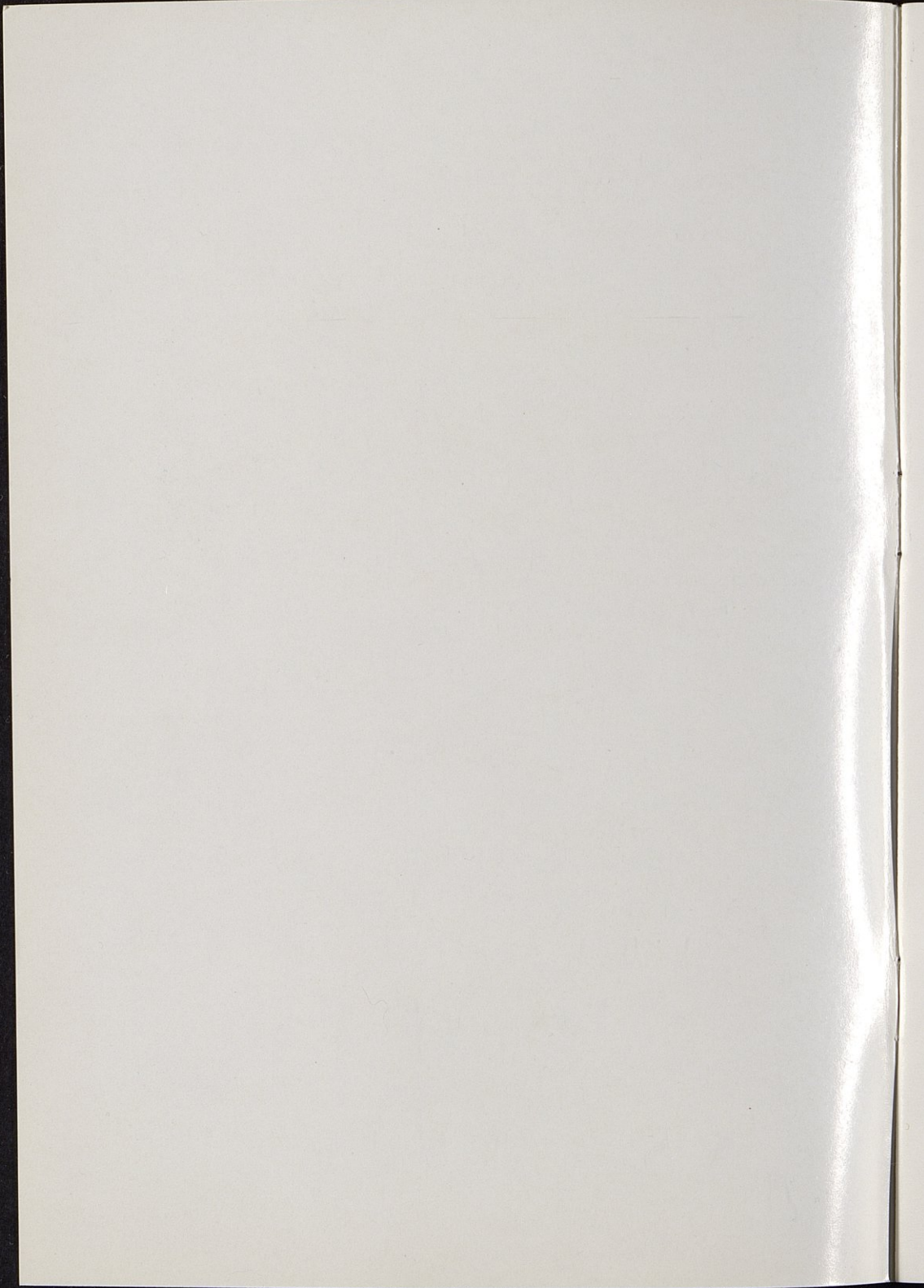


Photo X

Rétrospective 5-11 novembre 1979
GRENOBLE-CHAMBÉRY



ETTORE SCOLA

RÉTROSPECTIVE

GRENOBLE - CHAMBÉRY

NOVEMBRE 1979

Institut Culturel Italien de Grenoble : Maria Gabriella PASQUALINI
: Angelo MAZZONE

Maison de la Culture, Grenoble : Jean-Pierre BAILLY

Centre Culturel Cinématographique, Grenoble : Pierre BENEYTON

Assoc. Maison de la Culture Chambéry : Jacques LAURENT

Département d'Italien de l'Université de Savoie : Aurore FRASSON-MARIN

Présentation et traduction des textes } Hélène LEROY
Section d'italien de l'Université de Grenoble } Paul CRINEL

SOMMAIRE

- p. 5 En guise de présentation, de Paul CRINEL.
- p. 7 Filmographie.
- p. 10 Les films de la rétrospective.
- p. 17 Ettore Scola : genèse d'une œuvre, de Callisto COSULICH.
- p. 22 Ettore Scola, de Giovanni GRAZZINI.
- p. 25 Entre public et privé :
Une journée particulière, de Paul CRINEL.

Roma 13.10.79

Gentile professor Pasqualini,

apprezzo molto l'attenzione
e la cura che l'Istituto Nazionale
di Cultura pone nell'organizzazione
di iniziative cinematografiche che
sono strumento prezioso di conoscenza
sia per il pubblico non italiano
che assiste alle manifestazioni,
sia per gli autori dei film
presentati a spettatori di lingua
e cultura diverse -

Confermando tutto il
mio interesse per la "settimana",
che l'Istituto da lei diretto
ha voluto dedicare ai miei
film, mi auguro che essa susciti
lo stesso interesse nel pubblico
di Grenoble e di Chambéry -

A presto -

Ettore Sica

June 18 10 99

General Information

affected with ...

to a ...

to ...

the ...

in ...

the ...

the ...

the ...

the ...

the ...

the ...

the ...

the ...

the ...

the ...

A ...

The ...

Paul CRINEL

EN GUISE DE PRÉSENTATION

Opération douteuse que cette rétrospective Scola, en ce sens qu'on y prend des risques : par exemple, l'Institut culturel italien, celui de faire tirer une copie neuve de tel film dont il existe un négatif en bon état mais dont toutes les copies en circulation sont usées jusqu'à... la corde. Et ceci pour le plaisir et le respect du public. Il faut aussi avoir la foi du charbonnier pour vaincre des résistances diverses : on n'imaginerait pas que le produit filmique soit l'objet de « protections » à ce point jalouses, et les cinémathèques, dépositaires et cerbères de trésors ne le sont pas moins que les Producteurs.

Il s'agit pourtant d'une chose toute simple : on sait parfaitement que la culture ne rapporte rien (n'est d'aucun rapport), sauf qu'après avoir vu tel ou tel film on se sent moins pauvre intérieurement. Pour ce qui est du « profit », la rétrospective se soldera peut-être par un déficit (comme les précédentes). Souhaitons qu'il soit tout petit tout petit, égal à rien, comme la Culture.

La Section d'Italien de l'Université de Grenoble (III), relativement bien fournie en compétences et talents divers mais d'une navrante pauvreté en numéraire, ne pouvait guère apporter en fait de garanties que son intention et sa volonté (bonnes toutes deux !). La problématique de l'intention bonne ne devrait pas égarer le cinéphile philosophe (cinéphilosophe) trop loin de l'existence concrète de cette brochure, laquelle pourtant a son prix.

Le hasard des rencontres a fait que nous avons demandé à deux critiques italiens importants leur contribution pour constituer l'ossature de cette publication.

Giovanni Grazzini, du « Corriere della sera » par antonomase, car il tient depuis toujours, ou presque, la rubrique cinématographique du quotidien milanais, et pour ne rien dire de ses recueils d'articles publiés en particulier chez Laterza. Nous lui avons demandé de nous donner « au jour le jour » et donc rétrospectivement son opinion de chroniqueur découvrant Scola film après film. Il nous a fait parvenir un riche et volumineux matériau. Il a été assez inconscient (ou paresseux) pour nous laisser le soin de la sélection/synthèse. A ses risques et périls ! Le lecteur aura compris qu'on aimerait trouver plus souvent des analyses de cette qualité.

Callisto Cosulich, de « Paese sera » et autres lieux de haute critique, s'est livré pour sa part à une mise en perspective historique doublée d'une rigoureuse appréciation des valeurs cinématographiques depuis un demi-

siècle. Le Scola de **Une journée particulière**, par exemple, n'est pas sorti tout armé de quelque cervelle mythique fendue d'un coup de hache. Auparavant il y a eu l'apprentissage du métier et, pourquoi pas, des productions dites « alimentaires ». La référence au meilleur De Sica tant pour Scola scénariste que pour Scola metteur en scène (à partir de 1964) est une garantie de qualité. Mais il fallait probablement que Scola s'arrache à la « comédie à l'italienne », sorte du genre et des habitudes prises par le public ainsi que — faut-il le rappeler ? — par une large fraction de la critique, sorte des codes, pour devenir soi-même et oser dire sur un ton à lui des choses personnelles. La référence de Cosulich à la comédie italienne des années 30 laissera peut-être perplexes certains spectateurs, faute de références visuelles. Mais comment réaliser une rétrospective sur ce thème et où trouver les films ? Voir plus haut la « jalousie des cinémathèques ».

Il nous a semblé, pour finir, que **Une journée particulière** pouvait se lire comme un apologue. Scola qui sourit dans sa barbe, ce pourrait être La Fontaine — qui n'en portait pas. Ils ne sont jamais plus sérieux que quand ils feignent de rire. Au fond, la tragédie est un genre facile : on sait d'avance qu'il faudra pleurer, rituellement, même si l'on s'efforce de ne pas le faire ; quoi qu'il en soit on en sortira soulagé. La comédie sait d'avance que, quoi qu'il arrive, il faudra faire rire quels que soient le lieu, le temps, l'histoire, les gens et leurs destins ; et on en sortira au bord du malaise. Scola nous prend au piège de l'humour, mais notre revanche est que lui-même n'y échappe pas.

FILMOGRAPHIE

R. Réalisateur

S. Scola scénariste (unique ou en collaboration)

Les films en caractères gras font partie de la rétrospective

DATE	TITRE OU FILM	R	S	REALISATEUR(S)
1952	CANZONI DI MEZZO SECOLO		X	Domenico Paoella
1953	FERMI TUTTI, ARRIVO IO		X	Sergio Grieco
1953	DUE NOTTI CON CLEOPATRA		X	Mario Mattoti
1953	CANZONI CANZONI CANZONI		X	Domenico Paoella
1954	ACCADDE AL COMMISSARIATO		X	Giorgio G. Simonelli
1954	UNA PARIGINA A ROMA		X	Erich Kobler
1954	AMORI DI MEZZO SECOLO		X	Pietro Germi, Roberto Rossellini, Antonio Pietrangeli (S), Glauro Pellegrini (S), Mario Chiari (S)
1954	ROSSO E NERO		X	Domenico Paoella
1954	GRAN VARIETA		X	Domenico Paoella
1954	UN AMERICANO A ROMA		X	Steno
1955	RIDERE RIDERE RIDERE		X	Edoardo Anton, Domenico Paoella
1955	CAROVANA DI CANZONI		X	Sergio Corbucci
1955	ACCADDE AL PENITENZIARIO		X	Giorgio Bianchi
1955	BUONANOTTI AVVOCATO !		X	Giorgio Bianchi
1956	LO SCAPOLO		X	Antonio Pietrangeli
1956	I PAPPAGALLI		X	Bruno Paolinelli
1956	GUARDIA, GUARDIA SCELTA BRIGADIERE E MARESCIALLO		X	Mauro Bolognini
1956	MI PERMETTE BABBO !		X	Mario Bonnard
1956	I GIORNI PIU BELLI		X	Mario Mattoli
1956	IL CONTE MAX		X	Giorgio Bianchi
1958	NATA DI MARZO		X	Antonio Pietrangeli
1958	IL MARITO		X	Nanni Loy, Gianni Puccini
1958	TOTO NELLA LUNA		X	Steno
1959	PRIMO AMORE		X	Mario Camerini
1959	GUARDATELE MA NON TOCCATELE		X	Mario Mattoli
1959	NEL BLU DIPINTO DI BLU		X	Pietro Tellini
1959	NON PERDIAMO LA TESTA		X	Mario Mattoli

DATE	TITRE OU FILM	R	S	REALISATEUR(S)
1960	IL MATTATORE		X	Dino Risi
1960	ADUA E LE COMPAGNE		X	Antonio Pietrangeli
1960	LE PILLOLE DI ERCOLE		X	Luciano Salce
1961	FANTASMI A ROMA		X	Antonio Pietrangeli
1961	IL CARABINIERE A CAVALLO		X	Carlo Lizzani
1962	ANNI RUGGENTI		X	Luigi Zampa
1962	LA MARCIA SU ROMA		X	Dino Risi
1962	IL SORPASSO		X	Dino Risi
1962	AMORE DIFFICILE		X	Nino Manfredi (S), Luciano Lucignani (S), Sergio Sollima
1963	LA PARMIGIANA		X	Antonio Pietrangeli
1963	IL SUCCESSO		X	Mauro Morassi, Dino Risi
1963	I MOSTRI		X	Dino Risi
1963	LA VISITA		X	Antonio Pietrangeli
1963	I CUORI INFANTI		X	Vittorio Caprioli
1964	SE PERMETTETE, PARLIAMO DI DONNE	X	X	Ettore Scola
1964	LA CONGIUNTURA	X	X	Ettore Scola
1964	IL MAGNIFICO CORNUTO		X	Antonio Pietrangeli
1964	IL GAUCHO		X	Dino Risi
1964	ALTA INFEDelta		X	Franco Rossi (S), Elio Petri (S), Luciano Salce (S), Mario Monicelli
1965	THRILLING	X	X	Ettore Scola (épis. Il Vittimista)
1965	IO LA CONOSCEVO BENE		X	Antonio Pietrangeli
1965	I COMPLESSI		X	Dino Risi (S), Franco Rossi, Luigi Filippo d'Amico
1965	MADE IN ITALY		X	Nanni Loy
1966	L'ARCIDIABOLO	X	X	Ettore Scola
1967	LE DOLCI SIGNORE		X	Luigi Zampa
1968	RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA ?	X	X	Ettore Scola
1968	IL PROFETA		X	Dino Risi
1969	IL COMMISSARIO PEPE	X	X	Ettore Scola

DATE	TITRE OU FILM	R	S	REALISATEUR(S)
1970	DRAMMA DELLA GELOSIA, TUTTI I PARTICOLARI IN CRONACA	X	X	Ettore Scola
1971	PERMETTE ? ROCCO PAPALEO	X	X	Ettore Scola
1971	NOI DONNE SIAMO FATTE COSI		X	Dino Risi
1972	LA PIU BELLA SERATA DELLA MIA VITA	X	X	Ettore Scola (d'après La panne , de F. Durrematt)
1972	TREVICO TORINO : VIAGGIO NEL FIAT-NAM	X	X	Ettore Scola
1972	FESTIVAL DELL'« UNITA 72 »	X	X	Ettore Scola
1974	C'ERAVAMO TANTO AMATI	X	X	Ettore Scola
1974	SIGNORE E SIGNORI BUONANOTTI	X		Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni, Mario Monicelli, Ettore Scola
1974	SILENZIO E COMPLICITA (sur P.P. Pasolini)	X	X	Collectif : Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Mario Monicelli, Maurizio Ponzi, Ettore Scola, Laura Betti, Kim Arcalli, Sergio Citti, Dacia Maraini
1976	BRUTTI SPORCHI E CATTIVI	X	X	Ettore Scola
1977	UNA GIORNATA PARTICOLARE	X	X	Ettore Scola
1978	I NUOVI MOSTRI	X	X	Ettore Scola, Mario Monicelli, Dino Risi
1979	TERRAZZA (en préparation)	X	X	Ettore Scola

LES FILMS DE LA RÉTROSPECTIVE

Se permettete, parliamo di donne, 1964 (Parlons femmes)

Réal. : E. Scola.

Sujet et scénario : Scola, Ruggero, Maccari.

Images : Alessandro d'Eva.

Décors : Arrigo Breschi.

Montage : Marcello Malvestiti.

Musique : Armando Trovajoli.

Prod. : Mario Cecchi Gori pour la Fair Film (Rome) et Concordia Film (Paris).

Int. : Vittorio Gassman, Maria Fiore, Sylva Koscina, Antonella Lualdi, Giovanna Ralli, Eleonora Rossi Drago, Jeanne Valérie, Walter Chiari, Umberto d'Orsi, Riccardo Garrone, Attilio Dottesio, Edda Ferronao, Mario Brega, Heidi Strah, Olga Romanelli.

« Dès ce premier film, un film de neuf portraits de femmes, j'ai été satisfait parce que j'ai compris que, tout en n'ayant jamais été assistant-réalisateur, ni technicien, mais seulement scénariste, la mise en scène était dans mes possibilités... C'est la poursuite d'un discours sur la femme commencé avec Pietrangeli et qui continue à vivre à l'intérieur de cette œuvre de débutant. »

E. Scola in J.A. Gili, *Le cinéma italien*, Coll. 10-18 - 1978.

La Congiuntura, 1964 (inédit en France)

Réal. : E. Scola.

Sujet et scénario : Scola, Ruggero, Maccari.

Images : Alessandro d'Eva.

Décors : Arrigo Breschi.

Montage : Marcello Malvestiti.

Musique : Luis Enriquez Bacalov.

Prod. : Mario Cecchi Gori pour Fair Film (Rome) et Concordia Film (Paris).

Int. : Vittorio Gassman, Joan Collins, Jacques Bergerac, Hilde Barry, Pippo Starnazze, Marino Masé.

« C'était le moment — qui a continué ensuite et qui continue encore — des grandes fuites de capitaux à l'étranger : dans le film, il y avait une noble imbécile qui exportait des capitaux. Ici, la satire de mœurs était limitée à cette classe de nobles romains. »

E. Scola, in J.A. Gili, op. cit.

Thrilling, épisode **Il Vittimista**, 1965

Réal. : **E. Scola.**

Sujet et scénario : **Scola, Ruggero, Maccari.**

Images : **Alessandro d'Eva.**

Décors : **Piero Poletto.**

Montage : **Marcello Malvestiti.**

Musique : **Ennio Morricone.**

Prod. : **Dino de Laurentiis** pour **Dino de Laurentiis Cinematografica** (Rome).

Int. : **Nino Manfredi, Alexandra Stewart, Carlo Ceriani, Luigi Battaglia, Cesare Garbini, Renato Castigliano, Alessandro del Grosso, Magda Kanopka, Tino Binazzeli, Cesare Gelli, Luciano Bonanni, Piero Poletto, Milena Vukotic.**

Autres épisodes de **Gian Luigi Polidoro** et **Carlo Lizzani.**

« J'ai tourné avec Manfredi un épisode de Thrilling... Le thème était celui de l'incompréhension qui s'installe dans un couple, avec cet homme qui commençait à avoir peur de sa femme. Il me semble que le thème de l'incompréhension qui va jusqu'à la peur était analysé d'une manière assez approfondie. »

E. Scola, in J.A. Gili, op. cit.

L'Arcidiavolo (Belphégor le Magnifique), 1966

Réal. : **E. Scola.**

Sujet et scénario : **Scola, Ruggero, Maccari.**

Images : **Aldo Tonti.**

Décors : **Luciano Ricceri.**

Montage : **Marcello Malvestiti.**

Musique : **Armando Trovajoli.**

Prod. : **Mario Cecchi Gori** pour **Fair Film** (Rome).

Int. : **Vittorio Gassman, Mickey Rooney, Claudine Auger, Gabriele Ferzetti.**

« L'Arcidiavolo une comédie " en costumes " inspirée, un peu comme en écho, de la Nouvelle de l'Archidiabole Belphégor, de Machiavel. Il a beaucoup plu à Orson Welles en tant que travail de mise en scène. Il s'agit d'une comédie qui se situe au XV^e s., sur le diable qui arrive à Florence à la Cour de Laurent le Magnifique. »

E. Scola in J.A. Gili, op. cit.

Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa, 1968 (Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique).

Réal. : **E. Scola**.

Sujet et scénario : **Age-Scarpelli, Scola**.

Images : **Claudio Cirillo**.

Décors : **Gianni Polidori**.

Montage : **Franco Arcalli**.

Musique : **Armando Trovajoli**.

Prod. : **Gianni Hecht Lucari et Fausto Saraceni** pour Documento Film (Rome).

Int. : **Alberto Sordi, Bernard Blier, Nino Manfredi, Franca Bettoja**.

« Après plusieurs mois de repérages en Angola, je suis allé tourner dans ce pays. A l'époque, l'Angola était une colonie portugaise. Avec Age-Scarpelli j'avais écrit un scénario avec des éléments qui ne relevaient pas seulement de la comédie. Riusciranno i nostri... est mon premier film qui ne soit pas uniquement une " comédie à l'italienne ". »

E. Scola in J.A. Gili, op. cit.

Il commissario Pepe, 1969 (Le fouineur).

Réal. : **E. Scola**.

Sujet : d'après le roman homonyme de **Ugo Facco de Legarda**.

Scénario : **Scola, Ruggero, Maccari**, avec la collaboration de **de Legarda**.

Images : **Claudio Cirillo**.

Décors : **Gianni Polidori**.

Montage : **Tatiana Morigi-Casini**.

Musique : **Armando Travajoli**.

Prod. : **Pio Angeletti et Adriano de Micheli** pour Dean Fil-Jupiter Generale Cinematografica (Rome).

Int. : **Ugo Tognazzi, Silvia Dionisio, Gaetano Cimarosa, Marianna Contelli, Véronique Vendell, Giuseppe Maffioli, Dana Ghia, Rita Calderoni, Elena Persiani, Gino Santercole**.

« Pepe a été le premier commissaire du Cinéma italien. Le film est un portrait de la province vénitienne, avec, au centre, la figure d'un homme dégoûté par le travail qu'il fait. Pour l'époque le film était très courageux. Par ailleurs le film était porté par un Tognazzi en grande forme. »

E. Scola in J.A. Gili, op. cit.

Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca, 1970
(Drame de la jalousie).

Réal. : **E. Scola.**

Sujets et scénario : **Age-Scarpelli, Scola.**

Images : **Carlo di Palma.**

Décors : **Luciano Ricceri.**

Montage : **Alberto Galliti.**

Musique : **Armando Trovajoli.**

Prod. : **Pio Angeletti et Adriano de Micheli** pour Dean Film-Jupiter Generale Cinematografica (Rome) et Midega Film (Madrid).

Int. : **Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Giancarlo Giannini, Manolo Zarzo, Mariza Merlini, Hercule Cortez, Josefina Serratos, Fernando Sanchez-Polak, Gioia Desideri, Juan Diego, Bruno Scipioni, Giuseppe Maffioli, Corrado Gaipa, Paolo Natak, Nerina Montagnani, Bruno Montinari.**

« Pour ce film, Marcello Mastroianni a obtenu le prix d'interprétation masculine (à Cannes). Ce film a constitué dans le cinéma italien un petit tournant : le réalisme acquiert une dimension magique, une dimension dans l'imaginaire, étroitement liées à la satire politique... Je voulais voir comment les classes prolétaires subissent une culture bourgeoise... En somme, à partir de ce film, je crois que j'ai toujours fait le même film. »

E. Scola, in J.A. Gili, op. cit.

Permette ? Rocco Papaleo, 1971 (inédit en France)

Réal. : **E. Scola.**

Sujet et scénario : **Scola, Ruggero, Maccari.**

Images : **Claudio Cirillo.**

Décors : **Luciano Ricceri.**

Montage : **Ruggero Mastroianni.**

Musique : **Armando Trovajoli.**

Prod. : **Pio Angeletti et Adriano de Micheli** pour Dean Film-Jupiter Generale Cinematografica-Rizzoli Film (Rome) et Francoriz-Paris Productions (Paris).

Int. : **Marcello Mastroianni, Lauren Hutton, Tom Reed, Margot Novak**

« C'est un film que j'ai tourné à Chicago avec Mastroianni. C'est l'histoire d'un émigrant italien qui va aux États-Unis, tout comme Trevico Torino est l'histoire d'un émigrant qui, du Sud de l'Italie, va à Turin. Dans Permette ?.. on trouve toujours le discours sur la "marginalisation" du sous-prolétaire. »

E. Scola, in J.A. Gili, op. cit.

La più bella serata della mia vita, 1972 (La plus belle soirée de ma vie).

Réal. : **E. Scola.**

Sujet : d'après la pièce « La panne » de **Friedrich Durrenmatt.**

Scénario : **Sergio Amidei, Scola.**

Images : **Claudio Cirillo.**

Décors : **Luciano Ricceri.**

Montage : **Armando Trovajoli.**

Prod. : **Dino de Laurentiis** pour Dino Laurentiis Cinematografica Intermaco (Rome) et Columbia (Paris).

« Il s'agit d'un procès au bourgeois italien, collectionneur de privilèges, détenteur de toutes les "vertus" de sa classe. C'est un homme égoïste, conservateur, exploiteur, pratiquant la fraude fiscale, avide, corrompu et corrupteur, sûr de son éternité alors que son rôle historique touche à sa fin. Condamné à mort par un hypothétique tribunal, il meurt allègrement, riant et railleur, encore fier de son "immortalité". »

E. Scola, in J.A. Gili, op. cit.

Trevico Torino

« Ce film, pratiquement, n'a pas eu de production — je l'ai produit moi-même — et il n'a pas eu de distribution, sinon à travers la distribution du PCI. On a pu le voir marginalement dans quelques cinémas d'Art et d'Essai. »

E. Scola, in J.A. Gili, op. cit.

C'eravamo tanto amati, 1974 (Nous nous sommes tant aimés).

Réal. : **E. Scola.**

Scénario et dialogue : **E. Scola, Age-Scarpelli.**

Images : **Claudio Cirillo** (technicolor).

Décors et costumes : **Luciano Ricceri.**

Montage : **Raimondo Crociani.**

Musique : **Armando Trovaioli.**

Prod. : **Pio Angeletti** et **Adriano De Micheli** pour Dean Film.

Distribution : **A.M.L.F.**

Int. : **Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefa Satta Flores, Stefania Sandrelli, Giovanna Ralli, Aldo Fabrizi et Isa Barbizza, Marcella Michelangi, Livia Cerini, Elena Fabrizi, Fiametta Baral, Armando Curcio, Carla Mancini, Lorenzo Piani,** et dans leurs propres rôles **Vittorio De Sica, Federico Fellini, Marcello Mastroianni, Mike Bongiorno.**

« (Film) autobiographique au sens strict, je dirais non. Je n'ai pas participé à la Résistance : en 1944, j'avais 12 ans. Cependant, comme idéologie et comme thématique, je dirais oui ; j'ai participé aux premiers ciné-clubs. J'ai aimé les premiers films de De Sica... Je suis comme tous les auteurs de cinéma, d'extradition bourgeoise..., de cette bourgeoisie italienne qui, dans les années 60, a cru au boom économique (comme Gianni-Gassman). Par ailleurs, l'autobiographie indirecte existe même dans le personnage d'Antonio-Manfredi pour tout ce qui concerne plus précisément l'idéologie, les convictions politiques. Je peux dire qu'il y a un peu de moi dans chacun des trois personnages. »

E. Scola. Propos recueillis par J.A. Gili, Rome, mars 1976, in « Ecran 76 » n° 46, repris dans J.A. Gili, op. cit.

Brutti, Sporchi e cattivi, 1974 (Affreux, sales et méchants)

Réal. : **E. Scola.**

Scénario : **Ruggero Maccari et E. Scola.**

Images (Technicolor) : **Dario di Palma.**

Décors : **Luciano Ricceri et Franco Velchi.**

Musique : **Armando Trovaioli.**

Montage : **Raimondo Crociani.**

Production : **Champion.**

Distribution : **Marceau-Cocinor.**

Int. : **Nino Manfredi, Francesco Anniballi, Maria Bosco, Giselda Castrini, Alfredo d'Ippolito, Giancarlo Fanelli, Marina Fasoli, Ettore Garofolo, Marco Marsili, Franco Merli, Linda Moretti, Luciano Pagliuca, Giuseppe Paravati, Silvani Priori, Giovanni Rovini, Adriana Russo, Maria Luisa Santella, Mario Santella, Ennio Antonelli, Marcella Battisti, Francesco Crescimone, Beryl Cunningham, Cilvia Ferluga, Zoe Incrocci, Franco Marino, Marcella Michelangelli, Clarisse Monaco, Aristide Piersanti, Assunta Stacconi.**

« Pasolini dans ses dernières publications du "Corriere della Sera", dans ses Ecrits corsaires parlait de génocide. Pasolini avait été l'homme de la culture des bidonvilles... Je lui avais proposé, et il avait accepté, de faire une préface au film : une préface filmée. Une fois le tournage terminé... le film est resté sans préface... Peut-être n'étions-nous pas d'accord sur les conclusions. Il était d'accord avec mes analyses, mais il ajoutait que les habitants des bidonvilles étaient également responsables de leur évolution : "C'est leur faute : ils ont voulu se faire coloniser, ils ont voulu se faire détruire". »

E. Scola, in J.A. Gili, op. cit.

Una giornata particolare, 1977 (Une journée particulière).

Réal. : **E. Scola.**

Scénario et dialogues : **E. Scola et Ruggero Maccari**, avec la collaboration de **Maurizio Costanzo.**

Production : **Compania Cinematografica Champion S.P.A. (Rome), Canafox-Films inc. (Montréal).**

Producteur : **Carlo Ponti.**

Images : **Pasqualino de Santis.**

Musique : **Armando Trovaioli (Editions RCA).**

Montage : **Raimondo Crociani.**

Décors : **Luciano Ricceri.**

Int. : **Sophia Loren, Marcello Mastroianni, John Vernon, Françoise Berd, Patrica Basso, Tiziano de Persio, Maurizio de Paolantonio, Antonio Garibaldi, Vittorio Guerrieri, Alessandra Mussolini, Nicole Magny.**

« Ainsi, avec cette transparente métaphore du fascisme, d'un fascisme qui n'est plus le moment historique compris entre 1921 et 1945, mais la dimension constante du pouvoir, hier comme aujourd'hui, à l'échelon de la collectivité ou au niveau des préjugés individuels. Scola met à nu les structures mentales qui portent à l'exclusion de tous ceux qui ne correspondent pas aux normes. »

J.A. Gili in « L'Avant-Scène-Cinéma », n° 230, **Une journée particulière.**

I nuovi mostri, 1978 (Les nouveaux monstres)

Réal. : Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola.

Sujet et scénario : Age-Scarpelli, Ruggero Maccari, Bernardo Zapponi.

Prod. : Pio Angeletti, Adriano De Micheli pour la Dean Film.

Images : Tonino Delli Colli.

Décors : Luciano Ricceri.

Musique : Armando Trojaveli (Editions Cam-Adap Rome).

Dir. prod. : Gianni Cecchin, Giorgio Scotton.

Assist. réal. : Claudio Risi.

Chansons : « La Nostalgie » et « Fin che la barca va » chantées par Orietta Berti ; « Ti Amo » par Umberto Tozzi ; « All by Myself », par Eric Carmen.

Int. : Vittorio Gassman, Ornella Muti, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Orietta Berti, Luigi Diberti, Eros Pagni, Yorgo Voyagis, Nerina Montagnani, Paolo Baroni, Luciano Bonanni, Vittorio Zarfati, Carla Toderò, Fiona Florence, Alfredo Adami, Ayce Nana Nur, Emilia Fabi.

« Rendre compte d'un film comme Les Nouveaux Monstres, c'est égrener un chapelet d'énormités plus ou moins terrifiantes qui relèveraient normalement des genres dramatiques les plus noirs... C'est pourquoi, quel que soit le talent des scénaristes et des metteurs en scène, la réussite de ce genre de cinéma est impensable sans la " présence " d'acteurs caméléons de l'envergure de Gassman, Tognazzi ou Sordi. »

Michel Sineux in « Positif » n° 207, juin 78.

WEEK-END CINEMA A LA M.J.C. DE CHAMBERY organisé par l'AMCC dans le cadre de "l'Automne italien" samedi 10 novembre et dimanche 11 novembre

VENDREDI 9 - 20 h 45 : **Le Fouineur** (V.O.S.T.) Cinéduc.

SAMEDI 10 - 14 h 00 : **Les Nouveaux Monstres**, M.J.C.

17 h 00 : **Not Heros**, M.J.C.

20 h 45 : **Trevico-Torino** : viaggio sul Fiat-Nam
(Théâtre Charles-Dullin).

DIMANCHE 11 - 9 h 30 : **La plus belle soirée de ma vie**, M.J.C.

14 h 00 : **Nous nous sommes tant aimés**, M.J.C.

16 h 30 : **Mesdames, Messieurs, bonsoir**, M.J.C.

18 h 30 : **Débat**, M.J.C.

Callisto COSULICH

Ettore SCOLA : Genèse d'une œuvre

« Dans notre pays, les révélations ne viennent que d'outsiders qui chantent à côté du chœur ». Aldo Tassone prête cette affirmation péremptoire à Marco Bellocchio dans son recueil d'interviews : **La parole est au cinéma italien** publié à Milan en 1979 par les éditions du Formichiere. Et c'est un peu vrai. Un choriste se voit généralement interdire la carrière de soliste. Le mot « chœur » entend désigner ici la production moyenne, appelée aussi « de consommation », étroitement soumise à la logique de l'industrie cinématographique. Dans le cinéma italien, ce chœur se révèle presque toujours comme un ghetto auquel on ne peut échapper, à la différence de ce qui se produit à Hollywood où, au contraire, on passe d'un domaine à l'autre avec une certaine facilité et où, plus qu'ailleurs, de Ford à Hawks, de Cukor à Douglas Sirk, les genres conventionnels arrivent à donner naissance à des œuvres d'art.

Dès leurs débuts, les outsiders italiens ont toujours chanté à côté du chœur. Alessandro Blasetti a commencé avec **Sole** (Soleil) à une époque où le chœur n'existait pas encore, c'est-à-dire pendant la grande léthargie du cinéma italien qui suivit les fastes des années Dix ; Roberto Rossellini a produit tout d'abord des documentaires de vulgarisation scientifique sur les poissons, puis des films de guerre atypiques avant d'inaugurer avec **Rome ville ouverte** la saison néoréaliste qui se situe dans son ensemble, elle aussi, à côté du chœur ; Luchino Visconti a fait des débuts retentissants avec **Ossessione** (Les amants diaboliques), après un court apprentissage en France sous la houlette de Jean Renoir ; Michel Angelo Antonioni venait, lui, de la critique cinématographique et s'est familiarisé avec la caméra en tournant des documentaires ; Alberto Lattuada est arrivé au cinéma à travers toute une série d'expériences culturelles : il a fondé des cinémathèques, organisé sous le Fascisme des rencontres antifascistes, publié de précieux livres de photo, **Occhio quadrato** (L'œil carré), créé des mouvements artistiques comme le groupe « Corrente » (Courant) ; c'est après avoir tâté de mille métiers que Federico Fellini s'est lancé sur les traces des outsiders confirmés, avant de débiter vraiment avec l'original **Cheik Blanc** ; Giuseppe De Santis enfin, comme Godard, a considéré que le cinéma était le prolongement logique de l'activité théorique et critique qui avait été la sienne pendant et après la guerre, dans les revues spécialisées. On pourrait continuer l'énumération et arriver ainsi aux révélations plus récentes : de Marco Ferreri qui part en Espagne vendre des instruments d'optique et en revient metteur en scène à Bernardo Bertolucci qui, à guère plus de 20 ans, obtient le prix « Viareggio » pour un livre de poésie et amorce à Venise sa carrière cinématographique avec **La commare secca** (La camarde) ; des frères Taviani qui se convertissent au cinéma en voyant **Paisà** et en faisant le coup de poing contre les spectateurs réticents, à Nanni Moretti qui réussit le tour de force de faire entrer dans le circuit commercial un film en super 8.

Rares sont les exceptions qui arrivent comme Mario Camerini, Vittorio De Sica, Luigi Commencini, Dino Risi, Mario Monicelli, Franco Giraldi ou Ettore Scola, à sauter la barrière qui sépare les solistes des choristes. Nous n'en connaissons pas d'autres. Un point commun à tous ces cinéastes : ils viennent, excepté Giraldi qui a appris son métier en tournant des westerns spaghetti, de ce que l'on a coutume d'appeler la « comédie brillante ». Certains même, tels Camerini, Monicelli et Risi en sont devenus les maîtres. D'autres comme Commencini évoluent à leur aise dans des genres très différents à la manière des grands metteurs en scène hollywoodiens. D'autres enfin en sont sortis progressivement pour pénétrer dans le domaine réservé de ce que l'on nomme le cinéma d'auteur, ce cinéma inclassable selon les paramètres industriels qui, bien plus que les autres types de cinéma porte la marque d'une personnalité, d'un soliste, pour reprendre notre métaphore.

C'est précisément le cas de De Sica et de Scola, deux hommes qui présentent plus d'un trait commun : leur provenance géographique d'abord ; ils sont originaires de deux régions méridionales proches et toutes deux sous-développées (Frosinone pour De Sica, Avellino pour Scola) ; le lent mais progressif affinement de leurs moyens d'expression ; l'exigence toujours plus grande dont ils font preuve dans le choix de leurs thèmes ; l'abandon graduel et irréversible jusqu'à un certain point des stylèmes de la comédie en faveur d'une dramatisation tout aussi graduelle et irréversible du scénario. Si l'on voulait représenter par un diagramme l'évolution de De Sica à la fin des années Cinquante et celle de Scola jusqu'à aujourd'hui, c'est une ligne droite ascendante qu'il conviendrait de tracer.

Il faut rechercher leur point de divergence dans le genre de comédie pratiqué à leurs débuts. La comédie cinématographique des années Trente, terrain sur lequel s'est affirmé De Sica comme acteur d'abord, puis comme metteur en scène, a été bien différente de celle des années Soixante qui a vu l'épanouissement sinon les débuts de Scola. Cela est à souligner car on tend généralement à confondre allègrement toutes les époques de la comédie italienne. Il suffit de penser pour en avoir un exemple, à ce qui s'est passé en 1974 à Avignon lorsque Lorenzo Codelli a organisé pour le Festival une rétrospective monstre de la comédie à l'italienne, mêlant à ces films des années Trente où apparaissent des demoiselles de pensionnat, domaine réservé du premier De Sica, le comique d'auteur des années Soixante représenté par le marginal **Uccellacci e uccellini** de Pasolini. C'est le type même de rétrospective qui tend à institutionnaliser la confusion dont nous parlions et qui a été la source de bien des équivoques. La comédie des années Trente qui promène ses personnages dans d'impeccables pensionnats et dans des appartements de rêve qui tiennent davantage du hall d'exposition de meubles que de l'habitation véritable, balançait entre la sophistication hollywoodienne et la pesanteur du film léger d'Europe centrale ; elle mettait en scène des personnages sans épaisseur, évanescents, avait pour base des intrigues romanesques totalement artificielles dont l'irréalité était renforcée par leur situation géographique non italienne, mais dans un Budapest ou un Paris mythiques. Dans le même temps, ses stylèmes et son lexique étaient devenus si répétitifs qu'elle en acquérait une sorte de rigueur à tel point qu'un historien du

cinéma de cette époque a pu écrire que « jamais " art d'atelier " ne fut plus homogène, habile et artificiel que celui-là » (Francesco Savio, **Proiezione privata** (projection privée), Roma, Bulzoni (1972). Et pourtant, au milieu de cette foule d'exécuteurs de basses œuvres devait s'imposer un « petit maître », le Camerini de ces années-là, et un élève très doué, De Sica qui, à son quatrième film (**Un garibaldien au couvent**), eut la satisfaction de s'entendre dire qu'il avait « rattrapé et peut-être dépassé le maître ».

La comédie des années Soixante, au contraire, a été essentiellement une comédie de mœurs dont les quatre piliers étaient les suivants : une vision désenchantée de la vie, le refus systématique de tout optimisme naïf (y compris l'espoir trompeur dans les « lendemains qui chantent » ' et qui devraient être les nôtres), l'habitude de ne pas s'attendrir sur soi-même et donc d'éviter les pièges du mélo, la collaboration quasiment indispensable d'acteurs consommés capables de rendre crédibles leurs personnages tout en restant dans les conventions du genre. Le risque qu'elle courait et que, souvent, elle n'a pas su éviter, était de ravalier ses personnages au rang de marionnettes et de stéréotypes et de tomber dans la farce. Par ailleurs, dans ses réussites et ses échecs, son personnage récurrent a toujours été l'Italien moyen, le bourgeois et son insertion dans la société (parfois même dans la politique active), son adaptation à l'instabilité des temps.

C'est comme scénariste d'abord puis comme metteur en scène que Scola collabora à cette nouvelle école. Nous avons parlé à son sujet d'épanouissement et non de débuts : en effet, les siens ont été assez longs et ont embrassé toute la décennie des années Cinquante. Il s'est fait peu à peu une place dans une production alors sans caractère bien défini qui englobait les farces faites sur mesure pour Tôtô, les comédies populaires, paysannes surtout, qui représentaient alors la mutation idéale dans une direction populiste des comédies soi-disant bourgeoises des années Trente, mais aussi les films à sketches et les premiers essais de comédies de mœurs. Scola participa aux multiples aspects de cette énorme production, utilisant son passé de rédacteur dans un journal humoristique romain, le « Marc'Aurelio » qui comptait parmi ses collaborateurs Giuletta Masina et Federico Fellini, ce dernier en qualité de dessinateur. Ce fut un long et pénible apprentissage qui lui permit néanmoins de fourbir ses outils et de découvrir deux compagnons de travail qu'il retrouvera, à la satisfaction générale, dans les années Soixante : le scénariste Ruggero Maccari, qui venait lui aussi de la presse humoristique, et le metteur en scène Antonio Pietrangeli. Il est pratiquement impossible de discerner l'apport personnel de Scola dans les films de ce long cheminement. Il s'est agi évidemment d'une activité alimentaire lui permettant de vivre, qui se doublait néanmoins d'une propédeutique à sa future carrière.

Mais il n'est pas plus aisé de cerner sa personnalité dans la période de maturation, dans ces années Soixante qui le virent signer le scénario de quelques films remarquables comme **La visita** (La visite) et **La conosco bene** (Je la connais bien), de Pietrangeli ou **Il Sorpasso** (Le Fanfaron), de Dino Risi. Le rôle de scénariste est presque toujours si strictement

subordonné à celui du metteur en scène que, l'œuvre terminée, il n'est pas facile de faire la part de l'un et de l'autre. On doit faire remarquer par ailleurs que Scola scénariste n'a jamais travaillé seul mais toujours en collaboration avec Maccari. Il serait donc plus équitable, au lieu d'essayer d'analyser son apport personnel, de mettre en relief les caractéristiques de ce compagnonnage que l'on confronterait avec d'autres célèbres duettistes du scénario : Age et Scarpelli, Leo Benvenuti et Piero De Bernardi, Pasquale Festa-Campanile et Massimo Franciosa. Mais cela reste à faire. Limitons-nous ici à dire que si Age et Scarpelli ont marqué de leur empreinte les dialogues des films auxquels ils ont collaboré, Maccari et Scola se sont distingués par la construction de leurs scénarios et leur habileté à introduire des éléments humoristiques dans des trames essentiellement dramatiques.

Autre différence entre De Sica et Scola : les raisons qui les ont poussés à passer à la mise en scène. On peut dire qu'en 1940, De Sica a cherché refuge derrière la caméra car il craignait une chute soudaine de sa popularité d'acteur. Ce fut en somme une solution de repli inspirée par un légitime souci de survie, qui s'est révélée extrêmement heureuse par la suite. Pour Scola, au contraire, passer à la mise en scène a représenté le couronnement du rêve secrètement caressé par tous les scénaristes que leur position de subordination condamne à la longue aux frustrations professionnelles. Il est curieux de noter que tandis que De Sica, metteur en scène presque malgré lui, a manifesté très vite des dons hors du commun et sa capacité à tirer profit de l'enseignement de Camerini (l'élégante discrétion du maître), Scola metteur en scène parce qu'il l'avait longuement désiré et grâce à l'aide de l'acteur Vittorio Gassman sembla perdre en un premier temps toutes les qualités que son travail de scénariste laissait présager.

L'analyse de la comédie de mœurs des années Soixante révèle que l'indice de qualité réside d'ordinaire dans le juste rapport entre toile de fond et premier plan, c'est-à-dire entre le milieu et les personnages. Dans le meilleur des cas, les uns et les autres sont au même niveau, l'acteur ne prévaut pas sur le milieu. Dans le pire des cas, la toile de fond s'efface devant les coups de zoom sur l'acteur qui, privé de son back-ground, finit par se répéter, se limite à exhiber sa technique, libère son histrionisme, se réduit au stéréotype. Nous affirmons que quelques-uns des derniers films dont Scola a signé les scénarios comme **La Visite, Je la connaissais bien** et **Le Fanfaron** sont sans nul doute ce que la comédie de mœurs a produit de plus parfait, tandis que les premiers films dirigés par lui, **Se permettete parliamo di donne** (Parlons femmes), **La congiuntura**, le sketch **Il vittimista** (Le maso) du film **Thrilling**, et **L'arcidiavolo** sont au nombre des plus mauvais.

A quel moment Scola metteur en scène a-t-il commencé à remonter la pente ? Lui-même estime que le film-tournant de sa carrière est celui qui suit immédiatement **L'arcidiavolo**. Il s'agit de **Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique ?** « Avec le film suivant, il y a eu un saut, une volonté plus nette de dire certaines choses », a-t-il confié à Jean A. Gili dans une interview (Jean A. Gili, **Le cinéma italien**, page 287).

Ce n'était de toute façon qu'un essai bien timide. A notre avis les progrès ont été constants, perceptibles même dans les films discutables qui font suite à **Nos héros...** et qui ont pour titre : **Il commissario Pepe** (le fouineur), **Drame de la jalousie, Permette ? Rocco Pappaleo** (Je me présente : Rocco Pappaleo) et **La plus belle soirée de notre vie.**

Mais on peut situer le vrai saut qualitatif à partir de **Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-Nam**, film militant que l'auteur a tourné en 16 mm et en prise directe, devant les grilles des usines Fiat. Cette expérience a coïncidé pour lui avec un engagement politique plus cohérent dans sa vie personnelle qui l'a obligé à redécouvrir la rue, à revisiter l'Italie comme nos cinéastes ne l'avaient plus fait depuis l'époque du néo-réalisme. Qu'il ait dédicacé **Nous nous sommes tant aimés** à De Sica ne s'explique pas seulement par les circonstances — De Sica était mort, on s'en souvient, après avoir interprété son propre personnage dans le film — c'est avant tout le signe que Scola était conscient d'être le dépositaire d'un héritage à faire fructifier. C'est l'adieu symbolique au genre qui l'avait vu faire ses premiers pas de metteur en scène et mûrir pour pénétrer enfin sur cette « terre de personne », « terra di nessuno », « no man's land » où vit avec toutes ses contradictions, le cinéma d'auteur.

Traduction de Héléne LEROY.

Giovanni GRAZZINI

ETTORE SCOLA

Tout comme dans la vie des hommes, il y a dans l'œuvre des cinéastes une heure fatidique, capable de révéler le futur. Je crois que pour Ettore Scola, cette heure a sonné en 1972, aussitôt après le film **Permette ? Rocco Papaleo**, un film plein d'esprit mais inégal encore aux ambitions de son auteur. C'est en effet à la fin de 1972 qu'est sorti le film **La plus belle soirée de ma vie**, un film par lequel Scola passe de la comédie à l'italienne à des œuvres beaucoup plus élaborées et à la thématique plus riche, et commence ce cheminement vers le haut que depuis lors il a poursuivi avec un admirable sérieux et un grand talent. Comme je n'aime pas la soupe réchauffée et crois que le jugement d'un chroniqueur doit toujours être resitué dans le moment où l'événement s'est produit, je reproduis ce que j'ai écrit à cette occasion :

« **La plus belle soirée de ma vie** (titre pétri d'ironie macabre) est un film bien construit, que l'on apprécie du début à la fin grâce à la maîtrise avec laquelle Scola rassemble tous les motifs grotesques de Durrenmatt et ses pointes satiriques, et les adapte au personnage désormais classique d'Alberto Sordi, bien-pensant, filou et menteur, et les achemine vers le grand éclat de rire final à travers un récit qui relie solidement le long procès dans les salles du château, de marque théâtrale, au vagabondage à travers les montagnes accompagné de signes sinistres. A l'évidence de la métaphore et à la sûreté de la structure narrative, correspondent le pittoresque du décor, le goût de l'absurde et surtout la parfaite maîtrise des interprètes, tous acteurs de grande classe. Photographie et musique augmentent les mérites d'un film qui, s'il atteint son but, fouette en riant ou du moins inquiète les philistins ».

Deux ans plus tard est sorti **C'eravamo tanto amati**. Voici le texte de mon compte rendu (extraits) :

« Le film est convaincant sous tous ses aspects : à cause du rapport étroit entre l'invention stylistique et l'orchestration de la matière (l'usage du blanc et noir pour toutes les scènes situées dans le passé rend plus intense le voyage dans la mémoire) ; par la discrétion avec laquelle il absorbe les motivations idéologiques dans une structure narrative largement articulée sur l'analyse psychologique et l'étude de mœurs, de sorte que Antonio lui-même n'a pas ces traits fastidieux du héros positif ; par la fusion réussie, sur un fond d'humour mélancolique, des motifs nombreux et divers du clavier existentiel. " Le souvenir de ces jours nous maintiendra toujours unis ", affirmait la chanson des partisans. Démentant avec tristesse cette illusion, le film cherche les raisons du désenchantement dans un juste équilibre de fautes personnelles et collectives assumées dans la conscience déchirante de la fuite du temps et des mutations imposées par la réalité ».

A propos de **Brutti sporchi e cattivi**, la critique italienne n'a pas été unanime. Je fus de ceux qui accueillirent le film tièdement :

« Il est possible que le royaume des cieus leur appartienne mais en attendant, ils sont affreux, sales et méchants. Souvent charognes comme le vieux Giacinto qui défend en montrant les dents le million qu'il a touché pour la perte d'un œil. Le film ne nous convainc cette fois qu'à moitié. Il reste en effet à mi-chemin entre l'apologue surréel et la tragédie sociale. Il vise au grotesque, mais en dépit du changement de cadre, fait écho souvent à la comédie à l'italienne ; il tend au réalisme fantastique et trébuche quelquefois dans le pittoresque. Il durcit les figures et les situations pour qu'il soit clair que nous sommes dans l'absurde, et toutefois l'histoire a des accents tellement sinistres que le rire est bloqué. Presque toute la première partie se passe en descriptions ; la seconde accumule les effets calculés, et s'accroît le fossé entre le jeu d'acteur professionnel de Nino Manfredi, parfois surchargé de "manières" et celui d'acteurs provenant du théâtre dialectal ou non-professionnels. Par ailleurs, l'intention avouée de Scola, d'imputer au système capitaliste les fautes des pauvres, finit par rester dans l'ombre : on n'est pas du tout convaincu que l'auteur ne partage pas le dégoût et l'indignation suscités par tant de bassesse.

Scola est un metteur en scène intelligent à qui on ne peut attribuer certaine contemplation démagogique de l'infamie produite par la misère. Le monde des bidonvilles le trouble, même si sa vocation au brillant le pousse à tenter une parodie colorée. Pour se soustraire au soupçon du tableau de genre, il faut, en fait, savoir saisir les vertus les plus authentiques de Scola, enfouies sous les vieilles coquetteries du cinéma léger, mais révélées par les notes tendues qui ouvrent le film et le referment : jaillissements de liberté, d'invention et de lyrisme mélancolique dérivés du meilleur De Sica.

Scola est toujours à suivre avec attention, même quand il se trompe ; il est tout entier homme de cinéma. Et en tant que tel il transfigure la réalité, il voit ce que nous ne voyons pas. Il a même le courage de nous dire que oui, après tout, les saines vertus des pauvres diables sont des fantaisies littéraires ».

Je n'ai eu, au contraire, aucun doute en mettant en relief, comme il le méritait, le film **Une journée particulière**. J'ai exprimé ma certitude par ces mots :

« **Une journée particulière**, en co-production avec le Canada (qui a prêté au film l'acteur John Vernon) est, en effet, un petit joyau : une pénétrante contribution à l'analyse historique et sociologique de l'époque actuelle à travers l'évocation des années où l'adhésion au fascisme était au plus haut ; un petit poème crépusculaire exquis écrit de main d'orfèvre ; un duo interprété par un couple d'acteurs qui semblent ressuscités, si grande est la nouveauté de leurs accents, si grande l'ardeur à renverser leur propre mythe. Trouvant son élément unificateur dans la photographie de Pasqualino De Santis qui, avec une grande sagesse, a plongé toutes les couleurs dans un bain de cendres qui les dilue et les ternit, le film est

convaincant sous tous les angles. Le choix du décor est captivant par l'intelligence avec laquelle Luciano Ricceri, en forçant à peine la vérité, fait revivre un intérieur petit-bourgeois d'un mauvais goût déprimant et un monde livide et grotesque, fait de fanatisme agressif et de nausées domestiques en opposition à la voix martiale de la radio qui chante un hymne aux grands chefs. De nombreux livres ont déjà été écrits sur le fascisme mais rares sont les films qui, comme celui-ci, sans être un film politique militant, ont exprimé à travers les images le mensonge qui sous-tend la farce mussolinienne, le chantage imposé jusque dans les familles par le mythe hystérique du « gallismo » (phallocratie institutionnelle) dont les femmes furent et sont les premières victimes.

D'une rare qualité et d'une haute tenue dramatique est à son tour le contrepoint entre les deux personnages, et entre eux et l'environnement. Peu importe qu'il s'agisse d'un couple que, conventionnellement, on qualifierait de mal assorti et sans avenir. La métaphore est transparente : de même que le fascisme a retiré à un pays le droit de distinguer le public du privé, de même la démocratie se réalise en laissant à chacun l'espace qu'il faut pour être soi-même. C'est ainsi qu'il faut comprendre également la présence obsédante de la radio en fond sonore : tout moyen de communication de masse qui administre les idées et les goûts des familles est un odieux instrument de violence.

Ce n'est pas non plus l'un des moindres mérites de Scola que d'avoir célébré les funérailles de la comédie à l'italienne, en renversant deux symboles érotiques de l'imaginaire collectif. On doit donner acte à Mastroianni et à S. Loren d'avoir employé le meilleur de leur talent, connu de longue date, à retrouver tant d'éléments du néo-réalisme dans un cadre d'une sensibilité très moderne. C'est aussi grâce à cette heureuse rencontre entre un auteur qui s'est élevé désormais aux premières places et deux acteurs sur lesquels nous pouvons à nouveau compter, que **Une journée particulière** constitue une île dans le paysage du cinéma italien ».

Scola est en train de terminer **La terrazza** qui s'annonce comme une savoureuse fresque sur les mœurs contemporaines. Bien qu'il puisse arriver que même un auteur désormais mûr comme Scola dérape ou trébuche, l'estime et la sympathie qu'il s'est acquises, renforcées dernièrement par sa participation au Conseil de Direction de la Biennale de Venise, justifient l'attente de tous ceux qui incluent Scola, avec un petit nombre d'autres de sa génération, parmi les valeurs sûres du cinéma italien. Il est l'exemple peut-être le plus pertinent de la manière dont on peut faire du spectacle avec l'intelligence, de la manière dont un film destiné au grand public peut être porteur de valeurs critiques et sociales sans tomber dans l'idéologisme. Parfaitement en possession de son métier, Scola est l'un de ces metteurs en scène, plutôt rares, qui répondent à l'assaut de Hollywood avec une sévère élégance, avec l'humour un peu triste d'une Europe pour qui s'amuser veut aussi dire lécher ses blessures.

Traduction de Paul CRINEL.

Paul CRINEL

**Interprétation et contradictions
du « public » et du « privé »,
du « particulier » et du « général »
à propos de « Une Journée Particulière »**

Il s'agit du film par lequel Scola a vraiment percé nos écrans hexagonaux. Nous disposons, à la base, outre le film, d'un bon instrument de travail (Avant-Scène-Cinéma - N° 230, **Une journée particulière**, Découpage après montage et dialogue in extenso) - (Certaines « notes au texte », dans cette publication, seraient à revoir, car l'exégèse ne révèle pas toujours ces deux défauts maniaques éminemment universitaires que sont d'une part le souci d'une information rigoureuse et d'autre part le ton non péremptoire qui naît d'un doute salutairement cartésien sur soi-même. En fait, aucun historien français sérieux du Fascisme n'a écrit sur le film, ce qui apparemment autorise à tout dire, sauf à bluffer sur les faits. Il reste que ce numéro de **l'Avant-Scène**, comme tous les autres, est irremplaçable).

La datation des faits (6 mai 1938 à Rome) et la situation globale ne doivent pas nous faire oublier le « problème ». Certains de nos maîtres qui étaient, à cette date, assistants ou boursiers en Italie — ils nous racontaient la chose il y a près de trente ans — se souviennent d'avoir été « éloignés » des lieux où devaient apparaître l'Hôte de marque, mais c'était avec ces manières bon-enfant, dont sait user l'Ordre lorsqu'il n'y a pas lieu, selon ses prévisions et son esprit, de frapper plus fort. Méfiance tout de même, et souci d'écarter le témoin étranger d'une opération spectaculaire essentiellement autochtone.

Apparemment, c'est la fête entre soi, et non la Terreur.

Les archives officielles de l'« Istituto Luce » (Cinegiornale = Actualités) nous restituent l'enregistrement de l'événement, la version officielle, selon l'esprit du temps et l'ordre du monde d'alors. Ce « Luce » résultant comme chacun sait d'un jeu de mots, ô combien lumineux, à partir du sigle U.C.E. (Union Cinématographique Educative, l'équivalent linguistique de nos vieux Cinéduc). On a probablement intégré l'article initial, pour éviter qu'un plaisantin ne lui attribue une Direction, ce qui aurait donné, au lieu de LUCE (lumière), D..E (inadmissible !). Il faut d'ailleurs rappeler que ces « actualités cinématographiques », pour officielles ou officialisées qu'elles aient pu être, étaient censurées avec diligence, du fait du prince. C'était prudent car, de mémoire de caméra, on n'a jamais empêché l'œil d'un caméraman d'être insolent, impertinent, s'il le veut. (Le Duce se

grattant le dos aux bains de mer, cela doit exister dans les photogrammes rejetés par la censure.)

Scola a mis à profit ce qui résulte de toutes ces opérations et qui leur a survécu, pour reconstituer à la fois l'arrière-plan en images et le fond sonore (puisé également aux sources radiophoniques). L'absence de Télévision se fait sentir : elle restait, sinon à inventer, du moins à populariser ; mais la voix-off-radio, ce n'est déjà pas rien ! Les « actualités », gloires oubliées depuis qu'elles ne font plus partie de nos soirées au cinéma, Scola les a colorées du sépia nostalgique des cartes postales archaïques.

Tout effet de re-montage mis à part (ou non perçu), « l'effet de réalité » joue à plein : nous y sommes, ou croyons y être, ou y être encore. Sépia de jeunesse ! Nous en étions, nous, aux toutes dernières années de la 3^e (République).

Mais à quoi bon ce jeu de narcissisme au miroir de la mémoire ?

On en vient ainsi à une première question, fondamentale et qui ne souffrirait nulle esquivance : ce « décor historique », en fait, est-il « nécessaire », au sens strict qui exclut toute substitution par un autre décor ? Répondre par avance : « Certes non ! » serait par trop péremptoire, et pourtant !

Tout ceci (ce que dit le film) n'aurait-il pas pu, ne pourrait-il pas, se passer ailleurs, à l'occasion de quelque autre grand rassemblement de place « océanique » comme on disait en bonne rhétorique mussolinienne, capable d'attirer les foules, parfois aussi baptisées « peuple » ? En ces occasions, des intérieurs diversement luxueux et meublés selon le goût et les revenus, se vident de cette faune humaine qui, en temps ordinaire, les occupe à des degrés de concentration variables et qui, pour la circonstance, se déverse là où l'appellent ces fanfares qui « versent l'héroïsme au cœur du citoyen ». Les commentaires océaniques finissent par se ressembler tous ; la voix de Guido Notari, speaker préposé au compte rendu des fastes officiels, en évoque d'autres en dépit de visibles anachronismes.

Un petit jeu de substitutions pourrait très vite se colorer d'humour noir, mais à quoi bon, car c'est la fête pour tous, y compris pour ceux qui ce jour-là ont la chance de n'être pas dans la rue.

En fait, la comédie (il s'agit d'une comédie tragique — qui finit mal — le contraire d'une tragi-comédie, alors que le décor historique relève de la farce de tout Pouvoir qui s'abaisse au grotesque) se joue seulement entre quatre personnages : Lui, Elle, l'oiseau et la concierge. Deux sont épisodiques : l'oiseau les rapproche, la concierge — qui, selon toute vraisemblance, émerge à quelque organisme d'Ordre — les épie. Par récupération/élimination on aboutit ainsi à un couple : deux êtres vivent cette journée sur le mode du « particulier », c'est-à-dire oublient un moment tout ce qui les relie à l'« intérêt général » et qui normalement aurait dû les tenir à cent lieues l'un de l'autre. Car c'est bien là le sens profond du titre : cette journée particulière n'est pas seulement exceptionnelle, spé-

ciale, unique, digne de mémoire, etc. ; depuis Guichardin on donne un sens précis à « particolare ». Il s'agit donc d'une journée que l'on vit « pour soi », une île de bonheur flottant sur un océan d'absurdités d'ordre général.

La chance sourit à ces deux êtres le temps d'une journée.

Après quoi chacun d'eux retourne ou s'en va vers un destin marqué par l'Ordre général où l'un ne peut plus rien pour l'autre : un homosexuel vivant la tendresse d'une femme peut-il ipso facto changer son destin ? Le film dit non ; l'épouse d'un fonctionnaire du Régime, redécouvrant le bonheur d'aimer avec un réprouvé, peut-elle ipso facto le sortir de l'enfer ? Le film dit encore non. Le mélo n'a plus cours.

Mais chance tout de même : Lui, d'être arrêté après ; Elle, de n'avoir pas été, en tant que mère de famille nombreuse, conviée/convoquée au défilé (pas de gymnastique en tête, juste devant les bersaglieri et autres virilités troupières - voir les « Actualités » d'époque).

Ainsi, plutôt qu'une réflexion sur la politique (qui, de toute manière, ne dépasserait guère les bornes du connu !), le film appelle peut-être une réflexion sur le hasard, qui reste en définitive le garant le moins aléatoire des droits de la personne.

