



Le Mostre

27

A mon ami, vero e falso, François De Banes Gardonne

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition



Regards, corps, paysages
Sur le cinéma de Paolo et Vittorio Taviani
par Lorenzo Cuccu et Andrea Mancini

ideation Andrea Mancini

projet graphique et mise en page Cristiano Minelli

technique Angelo Italiano

secrétariat Pilade Cantini, Anna di Maggio, Elena Patta





Centro Cinema Paolo e Vittorio Taviani
c/o Teatrino dei Fondi
Via Zara, 58
56020 Corazzano – San Miniato (PI)
centrocinema@teatrinodeifondi.it



COMUNE DI
SAN MINIATO



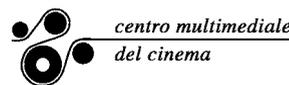
AGER 3

Via della Lungara, 3, 00165 Roma
tel: +39 06 5884003
fax: +39 06 5884206
e-mail: agertre@tin.it

in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI PISA



centro multimediale
del cinema



MUSEO della GRAFICA

Pisa - Palazzo Lanfranchi



Montpellier
Agglomération

Centre National des Écritures du Spectacle
LA CHARTREUSE
de Villeneuve lez Avignon



VILLENEUVE
LEZ AVIGNON

Merci à Sylvie Barnier (municipalité de Villeneuve Lez-Avignon),
Lucien Masson, Jacques Bonnefond et l'Association Franco-Italienne
de Villeneuve Lez-Avignon

© Titivillus Edizioni 2008
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it – info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-224-6

Andrea Mancini

Regards, corps, paysages

Sur le cinéma de Paolo et Vittorio Taviani

photographies et interview de
Umberto Montiroli

avec un essai et la filmographie complète de
Paolo et Vittorio Taviani

traduction de
Lucien Masson





Le vrai et le faux. Sur Paolo et Vittorio Taviani

par Andrea Mancini

Au cours d'une interview accordée à une jeune spécialiste en linguistique, Raffaella Setti (voir *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2001, p. 145), Paolo et Vittorio Taviani ont déclaré : « Dans *Padre padrone*, il y a une séquence où le rapport entre langue et dialecte est mis au premier plan: il s'agit de la scène dans laquelle Gavino se rend à la zone portuaire pour pouvoir émigrer. Là, le passage d'une langue à l'autre, la représentation d'une communication où s'alterne l'allemand, l'italien, le dialecte, devient l'élément dramaturgique et la scène joue précisément là-dessus. Un autre exemple illustrant la puissance de la convention, dans le bon sens du spectacle : le moment où, toujours dans *Padre padrone*, Gavino, militaire, s'adresse au commandant en dialecte et se retrouve pour cette raison consigné. En réalité, Gavino a parlé constamment en italien durant tout le film et nous nous étions interrogés sur ce brusque changement tout en sachant que le public accepte la fausseté, ce moment où toute la fonction du film est délibérément et consciemment démasquée car le faux est la vérité du spectacle, une vérité supérieure à la réalité ».

Partons de 1944, une année importante y compris dans la vie de Paolo et Vittorio Taviani. Ils sont encore à San Miniato, le lieu où ils sont nés, Vittorio a quinze ans, Paolo treize. Leur père, Ermanno Taviani, est un avocat engagé dans un antifascisme quotidien, bien avant la guerre de libération. Cette année-là, année pivot également pour l'histoire italienne, les deux garçons verront et ressentiront les actes atroces commis par les fascistes et les nazis et jouiront de

l'arrivée des alliés, les « américains ». Ils respireront la mort, en marchant sur les montagnes de décombres des villes à demi détruites par la guerre. San Miniato, petite ville médiévale si suggestive de la région de Pise, changeait d'identité, devenait une ville métaphysique, les maisons se transformaient en lieux tout à fait étranges où il manquait un ou de plusieurs murs mais identiques dans leur aménagement quotidien avec leurs chambres, désormais sans vie, portant encore l'odeur des personnes qui les avaient jusqu'alors habitées, les objets, les tableaux, les vêtements suspendus aux porte-manteaux, peut-être pour l'éternité. Scène d'un théâtre des choses où la destruction pouvait aussi se mêler à d'autres images, que le regard, alors non cinématographique, de Paolo et Vittorio Taviani, savait peut-être enregistrer. Images de la guerre, de la reconstruction, où un jeu quelque peu insolite se faisait place. L'effondrement des maisons, de la forteresse de Frédéric II, celui de la cathédrale qui devait provoquer la mort de dizaines d'habitants de San Miniato, pouvait et peut dans la mémoire collective, demeurer entièrement attribué au nazisme et au fascisme tandis que seule la partie positive, reste celle des alliés, des libérateurs.

Le cinéma des deux frères Taviani est né peu de temps après, à travers un documentaire qui exprime ce sens et ce sentiment et choisit ensuite les histoires ; Paolo et Vittorio Taviani sont deux troubadours modernes et ce n'est pas le fruit du hasard si dans leur travail, dès leurs premières expériences des années cinquante vécues dans la semi-clandestinité pour la section de presse et de propagande du PCI, ils rencontrent conteurs et troubadours comme Ciccio

8 Busacca qui collaborera au film *L'Italia non è un paese povero* de Joris Ivens, en 1960, ou comme Ignazio Buttitta, qui jouera un acteur troubadour dans un intéressant court métrage réalisé par les Taviani en 1958 pour le comité régional sicilien du Parti Communiste Italien. Le film, intitulé *Sicilia all'addritta*, (il en existe une version de 18 minutes mais il durait en réalité plus d'une heure, avec divers documents importants de l'époque, dans les Archives audiovisuelles du mouvement ouvrier et démocratique, conservée aujourd'hui par l'Istituto Luce) est dédié aux mésaventures de la Sicile de cette période, racontées avec la gestualité des anciens conteurs, en utilisant même un drap peint représentant les différentes scènes décrites par Ignazio Buttitta, le grand poète régional, « découvert » par les frères Taviani au cours de leurs séjours successifs dans l'île. *Sicilia all'addritta* présente l'histoire contée de Turiddu Carnevali, un homme



'illuminé', tué par la mafia, une histoire que les frères Taviani esquissaient déjà avec cette maturité qui allait les accompagner dans *Un homme à brûler*, leur premier film, dont Buttitta serait non seulement le conseiller linguistique mais sans doute aussi un appui narratif. Le film fut réalisé par une sorte de collectif et l'on doit associer au nom des Taviani ceux de Valentino Orsini et de Giuliani G. De Negri, leur producteur historique mais avant tout l'élan, l'âme de leur travail, un commandant partisan, un homme plein de ressources et de désir de contester un système cinématographique qui choisissait de façon plutôt rigide les films à produire. Un choix qui laissait décidément très peu d'espace de production et à fortiori de distribution à un cinéma comme celui des Taviani, à moins de rencontrer quelqu'un comme Giuliani qui allait en faire sa vie et son porte-drapeau. Certes, *Un homme à brûler* fut la révélation du festival de Venise de 1962 mais il fut aussi durement contesté, y compris au sein du parti communiste. Le film partait du néo-réalisme mais pour s'en détacher aussitôt et puisait son inspiration dans le réel pour le transformer par la suite en une nouvelle histoire, privilégiant le caractère épique et les contradictions du héros déchu plutôt qu'un regard documentaire qui aurait pu sembler évident pour raconter l'histoire de ce syndicaliste assassiné par la mafia et de sa mère Francesca Serio, dont avait parlé notamment Carlo Levi dans l'émouvant *Le parole sono pietre*.

San Miniato, luglio 1944, titre de leur premier documentaire, marque le début d'un projet culturel, qui, avec une cohérence admirable, les accompagne depuis toujours : l'urgence de raconter, de créer des histoires, comme les grands narrateurs russes dont ils se seraient si souvent inspirés ou comme les poètes conteurs de leur terre, si proches de la poésie de Buttitta. Ou encore comme les grands peintres des églises toscanes, il suffit pour cela d'observer les grandes tâches apparaissant dans leurs premiers films en couleurs, comme *Saint Michel avait un coq* ou *Allonsanfan*, représentées par les immenses manteaux marron orangés de Giulio Brogi et Marcello Mastroianni. Hasardons-nous à les comparer au Saint-Pierre peint par Masaccio dans la Chapelle Brancacci de l'église du Carmine à Florence. Observons non seulement leurs manteaux mais aussi leurs visages, leurs barbes, leurs traits forts et marqués par la douleur et la rage de la vie, par la fatigue mais aussi par la sagesse qui semble liée aux personnages, à la physionomie même de leurs visages.

C'est un grand cinéma que celui de Paolo et Vittorio Taviani, un cinéma à l'illustre lignée, pères et fils certes aussi, qui part d'une culture étroitement liée à leur terre d'origine dont ils tirent consciemment ou inconsciemment une très forte tradition culturelle. Pier Marco De Santi a pour sa part étudié les liens entre leur cinéma et le Mélodrame en voyant dans *Allonsanfan* l'hommage le plus explicite à ce théâtre cinématographique. Les frères Taviani auraient plusieurs fois affirmé – notamment dans la récente interview jointe au dvd produit par Surf film – qu'à la suite d'*Allonsanfan*, ils reçurent de nombreuses pro-

positions pour réaliser la mise en scène d'œuvres lyriques mais qu'au bout de quelques jours de réflexion, ne trouvant pas l'idée juste, ils décidèrent d'y renoncer, pour la bonne raison que leur théâtre d'opéra se trouvait précisément dans le cinéma qu'ils avaient construit. Souvenons-nous juste du début du film, les titres qui défilent sur un fond rouge puis ce rouge s'ouvrant comme un rideau sur Fulvio qui descend les escaliers, traversant une scène absolument théâtrale. Placés le long des escaliers, certains personnages frappent Fulvio qui descend à grande vitesse. A la fin, un premier plan : Mastroianni-Fulvio pourrait commencer à chanter. C'est cela le mélodrame, un moment à la fois grand et « populaire », de notre culture, quelque chose dont les caractéristiques mêmes peuvent rapprocher du cinéma.

Paolo et Vittorio Taviani ne vont jamais à la recherche de la vérité historique, leurs héros sont méta-historiques et immanquablement font allusion ou servent au présent ; les références en ce sens sont multiples : nous pouvons citer Roberto Rossellini, qui pour les frères Taviani fut bien plus qu'un maître et le grand cinéma soviétique, de Eisenstein à Tarkowski où la réflexion sur l'histoire sert totalement à l'homme d'aujourd'hui. Les accusations successives de manque de vérité à l'encontre des Taviani nous semblent tout à fait mal orientées, leurs images cinématographiques fonctionnant autant dans leur tête que dans leur cœur. Et généralement, dans le cœur des spectateurs. Reprenons par exemple les dernières images de *Good morning Babylone*. Un scénario tout à fait improbable où l'on aperçoit une église pisane, sur une montagne qui devrait ressem-

10 bler au Carso mais qui pourrait tout aussi bien être la Corse. Voilà la logique des Taviani, mais aussi celle d'un certain cinéma dans son ensemble, si la narration fonctionne, il n'y a rien à objecter. Mieux encore, pour certains (Fellini fut en ce sens un grand maître) cela devient une condition inéluctable, la fiction est plus vraie que la réalité, du moins dans le cadre d'une propre urgence expressive. Ce n'est pas un hasard, si toujours dans *Good morning Babylone*, le Hollywood du film est entièrement reconstruit dans les studios de la Pisorno à Tirrenia, entre Pise et Livourne, un peu comme la Venise de *Casanova* ou le bateau Rex de *Amarcord*, dans ce cas reconstruit à Cinecittà, chacun choisissant sa propre patrie d'élection.

Certains choix des frères Taviani sont déjà affirmés dès leurs débuts et leurs premiers engagements culturels, peu après l'adolescence, sont très liés à la création théâtrale. Entre la fin des années quarante et le début des années cinquante, il existait en Italie un mouvement aujourd'hui méconnu mais à l'époque de forte valeur, surtout en termes de mobilisation et de déploiement d'un projet vers la base : le 'Théâtre de masse' qui s'inspirait également des 'proletkult' de Gramsci ou des Chars de Tespi du fascisme ; des metteurs en scène pour la plupart de cinéma avaient monté des spectacles théâtraux de très fort impact émotionnel, comme par exemple *I 8 BL* (histoire d'un glorieux engin de la première guerre mondiale), réalisé par Alessandro Blasetti dans le parc des Cascine de Florence, avec des centaines de figurants. L'idée d'un théâtre utilisant des masses d'acteurs avait pris pied au sein de la gauche, sollicitée par un metteur en scène provenant d'expériences cinématographiques

qui n'était autre que Marcello Sartarelli et qui réalisa des spectacles (notamment à Modène en 1951) impliquant jusqu'à quatre mille acteurs, en se focalisant principalement sur l'ensemble et en moindre mesure sur la psychologie des personnages. Privilégiant par conséquent – pour employer des mots que Brecht aurait contesté – les grandes constructions, les murs de la ville plutôt que les esclaves qui les avaient construits. Paolo et Vittorio Taviani se trouvèrent ces années-là impliqués dans le travail du 'Théâtre de masse' tout comme Valentino Orsini qui collaborera avec eux ainsi que Giuliano Montaldo, Carlo Lizzani, Gianni Rodari et beaucoup d'autres, pour la plupart au début d'une importante carrière qui sera généralement peu liée à la création théâtrale, ces mécanismes représentatifs utilisant par ailleurs des techniques cinématographiques plutôt que théâtrales. Ce travail accompli avec de grands groupes constitua un exemple qui se révélera utile quelques années plus tard, les deux frères, à tort ou à raison, pouvant se targuer de leur expérience dans la direction de masses lors de leurs premiers engagements cinématographiques comme assistants ou plus simplement comme consultants. Si l'on observe les mouvements de masses dans leur premier film, *Un homme à brûler*, on se rend très bien compte que l'on avait déjà à faire à des metteurs en scène tout à fait mûrs, riches d'une expérience qui leur permettait de guider certaines scènes du film qui, de par leur singularité expressive, sont dignes d'une anthologie de grand cinéma. On pense notamment à ces images de latifundium sicilien où des groupes de paysans en chemise blanche effectuent une danse de petits insectes, abeilles ouvrières perdant toute physionomie et représentation indivi-

duelle, pour n'évoluer qu'en groupes, plus ou moins grands, tout cela naturellement en contraste avec le protagoniste, Salvatore, qui ne tardera pas à mourir, comme tous les « héros » de Paolo et Vittorio Taviani.

A Livourne, en 1954, l'idée des deux frères, qui provoqua quelques contestations, (il s'agissait là aussi



11 d'un collectif auquel participaient Valentino Orsini, Enrico Palla, Massimo Ghiara, Silvano Filipelli, presque tous issus de quelques cours pour acteurs et metteurs en scène organisés notamment à Bologne, dès 1950), se concrétisa à travers deux spectacles présentés à la Maison de la culture : le premier racontait la vie d'un quartier et avait pour titre *Il nostro quartiere*, plus proche des spectacles traditionnels du 'Théâtre de masse' tandis que le second, *Marco si sposa*, creusait l'histoire des personnages pour en rechercher l'individualité et le rapport aux autres, leur humanité, leur singularité, leur être différent, ce que nous pourrions appeler l'identité des personnages et l'humanité de l'histoire. Scènes de masse qui exaltent les scènes individuelles et du personnage principal. « Nous avons ressenti l'urgence et la nécessité de cet approfondissement dans son sens réaliste car diverses sollicitations nous parvenaient de manière impérieuse » ; l'interview, signée Dramaticus, date du 25 novembre 1952 dans 'La Gazzetta di Livorno'. Continuer à confier au 'Théâtre de masse' (dénomination désormais impropre) la tâche d'exprimer certains contenus uniquement à travers le folklore signifie... retomber dans l'erreur primitive selon laquelle *notre nouveau théâtre* devrait constituer en s'opposant au *vieux, l'autre théâtre*. Il est temps désormais de mettre de l'ordre dans les expériences acquises au cours de ces années et de reprendre le fil d'un ancien discours, brusquement interrompu, en nous fondant essentiellement sur les résultats de notre meilleur cinéma... Pour raconter les histoires différentes et toute simples de certains jeunes d'aujourd'hui nous avons tenté de donner à l'écriture du spectacle une tournure qui ne soit pas celle improprement définie 'épico-lyrique'.

12 Nous avons suivi les divers personnages avec la fidélité d'une caméra. Nous avons voulu les découvrir chez eux, dans leurs gestes les plus quotidiens et minuscules ». L'influence du cinéma néoréaliste est particulièrement évidente, d'autant plus que, comme nous le révélait aussi cette intéressante interview, il y avait en scène « la présence... de tons 'vierges' (d'acteurs improvisés c'est-à-dire qui portent sur scène dans une extrême simplicité leur personnalité d'hommes du peuple), (qui) impose, à nous-mêmes metteurs en scène comme aux acteurs professionnels, la recherche la plus assidue qui soit d'une authenticité totalement perdue dans le vieux théâtre ».

Il a été souvent dit que les Taviani ont posé un regard singulier sur la Toscane mais ce n'est pas tout à fait exact. Leurs films ont pour cadre différentes régions et bien que plus rarement, l'étranger. Il serait donc plus juste d'affirmer que Paolo et Vittorio Taviani ont regardé le monde avec les yeux de deux toscans, attentifs à la nature, à l'évolution des choses et des saisons, les arbres et le paysage étant souvent protagonistes de leurs films, tout comme chez d'autres cinéastes poètes : pourquoi ne pas citer Pasolini ou Tarkowski ?

Le rendez-vous des quatre-vingt ans, auquel aucun des deux n'est encore parvenu, pourrait être l'occasion de faire le bilan. Nous ne savons pas, ou mieux il nous importe peu de savoir si le voyage culturel puis peu après cinématographique des Taviani est original ou s'il ressemble à celui accompli par d'autres, d'une génération proche de la leur. Dans ces années-là, des cinéastes de cultures différentes

ou ne serait-ce que les réalisateurs italiens ont traversé ce moment pivot que représenta la guerre. Nous tenons ici à souligner avant tout la grande cohérence de leur discours artistique qui jamais, ou presque jamais (nous ajoutons « presque » uniquement par prudence), ne suivit les modes et resta fidèle à sa propre ligne expressive. En cela les frères Taviani sont des hommes d'un autre temps, des hommes d'une seule pièce, pouvant ressembler à la figure de Omero Antonutti, protagoniste de bien de leurs films, de *Padre padrone* à *La nuit de San Lorenzo*, de *Kaos* à *Good morning Babylone*. Un héros souvent paysan, parfois un peu rustre comme Efsio de *Padre padrone* ou plus raffiné, comme le personnage de Pirandello dans *Kaos*, avec son inoubliable barbe en pointe, quelque peu démoniaque.

Dix-huit films au total, peut-être un peu plus en ce qui concerne les documentaires (tous ne sont pas connus ni signés) et il serait intéressant de savoir combien d'œuvres de théâtre ils ont réalisé ou celles dont ils formèrent seulement le projet, théâtre pour la radio (peut-être un seul, *Ruffo* sur lequel s'étend Guido Aristarco dans son livre sur les Taviani) le nombre de leurs participations en tant qu'assistants-metteurs en scène, les autres genres qu'ils ont tournés (films publicitaires, carrousels etc.), combien de films ont été conçus et portés à un stade avancé sans être finalement réalisés pour des raisons essentiellement de production. Il serait sans doute relativement simple de savoir tout cela mais nous préférons écrire sans chercher un contact direct avec les Taviani, toujours prêts à ouvrir les archives de leur mémoire. Nous nous efforçons uniquement dans ces quelques

lignes de rechercher ce qui se trouve derrière eux, derrière leurs débuts, semblables à ceux de beaucoup d'autres, partis mais sans doute jamais arrivés nulle part, dans les domaines politiques, culturels, humains d'une petite ville, San Miniato, à l'entre deux guerres ; une famille antifasciste, un père avocat, la bonne bourgeoisie de San Miniato qui ne voulut jamais être mêlée aux différents régimes en place. Si les Taviani réussirent à résister pendant presque vingt ans, nourris de la ferme intention, jamais assoupie, de devenir metteurs en scène de cinéma, ce fut certes grâce à leur détermination mais aussi grâce à l'aide qu'ils reçurent de leurs familles, de leurs amis, aide économique et fort appui culturel par la suite. Ils n'auraient pas été sans cela en mesure de réussir, malgré la grandeur de leurs idées, de leur imagination poétique, des personnages et des histoires qu'ils allaient peu à peu inventer ou faire ressurgir de leur passé et de leurs expériences.

Tout aura peut-être commencé avant cette date mais c'est en 1944 que l'accélération se produit. Ils sont en cela semblables à beaucoup d'autres, bien que chacun ait vécu sa propre guerre, sa résistance, son après-guerre. Paolo et Vittorio virent leur maison détruite par les bombes allemandes, leur ville quasi anéantie par ces dernières mais aussi par les bombardements américains. Ils étaient trop jeunes pour faire autre chose, trop petits, trop grands ou peut-être à

l'âge juste pour vivre cette saison sous l'aile du mythe et non seulement à travers celle de l'histoire. A peine dix ans après, en 1954, les frères Taviani, déjà mordus de cinéma (on cite souvent la fabuleuse projection de *Paisà* de Rossellini dans un cinéma de Pise d'où les deux frères ressortirent exaltés devant la possibilité que représentait l'art cinématographique), réalisèrent leur premier documentaire. Le titre, *San Miniato, luglio 1944*, tout un programme, est la tentative de redonner la parole aux victimes de la guerre. La reconstruction avait alors attribué la responsabilité des victimes de la Cathédrale de San Miniato aux bombes des allemands qui avaient réuni de force la population dans certains lieux de la ville. Une autre version des faits serait ultérieurement avancée, attribuant cette même responsabilité du bombardement de la cathédrale et des victimes aux américains, sans

13





rent des analyses généralement très intéressantes. Ils quittèrent San Miniato pour se transférer à Pise où les attendaient le lycée puis l'université et avec eux les premières difficultés car, comme pour beaucoup d'autres, la vie prit le dessus, tant et si bien qu'ils n'obtiendront leur Licence que bien des années plus tard, conférée *Honoris Causa*, au début de l'année 2008.

Pendant le tournage du documentaire, les Taviani réalisèrent une interview d'un grand intérêt à un important personnage de San

Miniato de l'époque, un grand organisateur de manifestations culturelles mais surtout un « prêtre embarrassant » comme on avait coutume de dire, qui n'avait jamais craint de s'exposer: don Giancarlo Ruggini, âme de 'l'Istituto del dramma popolare', institution de renom au niveau local et international. Don Ruggini fit quelques déclarations très peu conciliatrices qui, pour raisons de censure, furent exclues du film. Déclarations publiées par la suite et qui mériteraient d'être relues, devant les polémiques sur l'attribution des responsabilités. Un prêtre, fils de l'une des victimes de la cathédrale, célèbre pour ses formidables discussions avec les communistes et qui n'avait aucun doute sur le massacre, fruit d'une lucide stratégie nazie. « Pauvre papa – raconte don Ruggini (le texte est extrait de *Cinema e resistenza*, par G. Veno et M. Mida, Landi, Firenze, 1959, pp. 164-165) – il

que cela ne modifie en rien la substance des événements ni le ressentiment envers les troupes nazis. Le documentaire a été perdu et seules quelques parties du scénario ont été publiées au fil des années, dont certaines photographies montrent, dans la pureté des regards, la relative simplicité de la thèse, supervisée par Cesare Zavattini qui se porta garant du travail des deux jeunes cinéastes de San Miniato. Durant ces années, les Taviani s'étaient investis dans la politique culturelle d'un très puissant Parti Communiste Italien, en particulier en Toscane. Vittorio, un peu plus grand, collaborait à la *Nazione* et à *L'Istituto del Dramma Popolare*, journal et institution théâtrale renommés dans la petite ville toscane. J'ignore si les deux frères aient jamais été inscrits au PCI ; leurs noms apparaissent dans les pages de certaines publications pisanes de gauche dans lesquelles ils signè-

sentait que son heure était arrivée, il nous le disait. Je l'avais emmené avec moi au Séminaire. Il se plaisait dans ce séminaire, bien que ses longs couloirs silencieux, ses pièces remplies d'ombre fussent alors assourdis par le brouhaha des évacués... Ce matin-là, je le quittai tandis qu'ils l'emmenaient à la cathédrale. Avec deux autres sacerdotés, je courais d'un officier à un autre. Mais il était difficile de se déplacer dans ces rues encombrées par la foule qui était poussée vers la cathédrale ; les femmes surtout, mais aussi les personnes âgées nous reconnaissaient et nous interpellaient, nous demandant ce qui les attendait, d'aucuns répétaient qu'il s'agissait d'une mesure de précaution, l'important étant, surtout, de rester tous ensemble, pour l'amour de Dieu ! Les officiers nazis semblaient ne pas nous comprendre, ils répétaient de temps en temps *Partizanen* puis nous regardaient en silence ; nous nous offrîmes comme otages. Mais quand je courus auprès de mon père et le retrouvai dans la cathédrale, près de la balustrade de l'autel, c'en était fini pour lui... ».

Nous nous sommes attardés sur ce documentaire car nous aimons le lire comme une sorte de prélude à leur film le plus populaire, un film comme par hasard tourné sur les mêmes lieux, dans les campagnes et les places de San Miniato et de ses environs. Je veux bien sûr parler de *La nuit de San Lorenzo*, un film de 1982 qui a marqué leur succès international. Un film, notons-le,



tourné avec peu de moyens, que les Taviani commencèrent en 16 mm, comme du reste ils avaient fait cinq ans auparavant pour *Padre padrone*, palme d'or à Cannes qui les révéla au public et à la critique du monde entier. Deux films qui cherchent leur message poétique à l'intérieur d'un univers paysan et populaire auxquels les deux cinéastes sont substantiellement étrangers, mais qui semble leur restituer une force de sens et de signification, peut-être parce que c'est précisément là que naît leur culture et leur éducation. Antonutti, le père dans les deux films, représente aussi leur propre père, les deux films étant une transposition extrêmement autobiographique et les histoires racontées par les nourrices sont également racontées aux spectateurs ; ce n'est pas la « vérité vraie », c'est quelque chose de plus, nous sommes là dans la « vérité mythique » qui peut être encore plus vraie et qui de toute façon a cette capacité inimaginable de véhiculer les sentiments.

C'est un peu ce qui se produit dans les premiers films de Pasolini lors de sa rencontre avec la vitalité désespérée des jeunes de la périphérie romaine, le comique surréel de Totò et de Ninetto ; il s'en fit le chantre extraordinaire, l'interprète sublime tout en restant étranger à leur monde. En 1982, les Taviani arrivèrent à San Miniato dont ils ne s'étaient probablement jamais éloignés, commencèrent à tourner avec un matériel modeste puis persuadèrent Giuliani de changer de rythme, en tournant en 35 mm ; comme d'habitude, le peu d'argent à leur disposition fut dépensé, ils firent quelques dettes, appelèrent à l'aide. Ils tournèrent finalement un film rempli de pages magnifiques et empreint d'un souffle poétique qu'il arrive rarement de pouvoir écouter et apprécier. Peut-être la plus grande preuve de maturité des deux cinéastes.

Dès 1962 avec *Un homme à brûler*, les Taviani firent preuve d'une compétence technique incomparable par rapport à d'autres cinéastes, comme par exemple le Pasolini de *Accattone*, qui, comme l'écrivait Bernardo Bertolucci, son tout jeune assistant, inventait en quelque sorte le cinéma sans pour autant le connaître. Ce n'est donc pas un hasard si *Un homme à brûler* remporta un succès considérable au Festival du Cinéma de Venise, ce qui ne l'exempta pas pour autant des critiques, très dures, de droite comme de gauche ; ce film facilitait pourtant la compréhension de l'apprentissage du groupe qui l'avait réalisé, un apprentissage fait d'innombrables visions cinématographiques, suivies d'une dizaine d'années de documentaires, alors désavoués ou peut-être seulement dépassés mais certainement bien présents dans ce

film extraordinaire. Il est certes facile de citer le très grand Antonioni des débuts, en particulier dans sa première période de documentariste ou Olmi, un autre cinéaste exceptionnel en relation avec la vie et les pulsions contemporaines. Il apparaîtra un peu trop simple de comparer *L'avventura* à certaines scènes de *Un homme à brûler* (et naturellement à celles de *Kaos*, plus récent, tourné sur les mêmes lieux). Que voyons-nous ? Un peintre en train de travailler non pas avec un pinceau mais avec une caméra, dans un paysage, dans un lieu d'une immense force expressive qui avait pu, déjà, inspirer Ulysse et les Cyclopes. Un cinéma où l'image est construite non seulement avec les moyens du cinéma mais également avec ceux du théâtre, de la peinture, de la musique. C'est avant tout avec ceux de la poésie qu'une fois de plus, selon moi, le cinéma se réinvente, bien qu'il parte d'autres contextes et discours, d'une certaine manière sans doute plus intrinsèque à certains mécanismes de production, qui semblaient pourtant se désavouer eux-mêmes, ne contemplant que la machine des merveilles dont les Taviani parleront, à travers le choix de Griffith comme personnage de l'un de leurs films, évoquant une tradition du cinéma qui rappelle celle des bâtisseurs de cathédrales, inventant, encore une fois avec les moyens du cinéma, l'histoire, vraisemblable, de ces artisans toscans, constructeurs du film le plus visionnaire du grand cinéaste américain dans le Hollywood des abords de Pise, comme si le voyage mythique se déroulait près de chez soi, un destin qui pourrait être celui des frères Taviani, si toutefois ils reconnaissaient les deux frères du film au moins comme leurs semblables.

Les Taviani ont tourné non moins de trois documentaires en Sicile, découvrant ce paysage extraordinaire (cette fois encore médiatisé par la vision d'un autre cinéma, *La terre tremble* de Visconti, *Stromboli, terra di Dio* de Rossellini), sa nature de terre mythique et malheureuse qu'ils ont tant aimée et montrée dans leurs films. Dans *L'Italia non è un paese povero* di



Joris Ivens, les Taviani tourneront, avec Orsini, la partie sicilienne, le metteur en scène hollandais étant occupé à Rome pour le montage d'autres parties du documentaire. Ivens appréciera beaucoup leur travail, notant par ailleurs sa nature en rien documentaire. Un conseil en somme qui fut par la suite suivi : celui de changer de métier pour arriver au cinéma, au véritable cinéma.

Les images de *Un homme à brûler* nous font percevoir toute la maestria et la connaissance technique des Taviani, au risque d'apparaître à certains moments irritantes, ainsi qu'une capacité à construire les prises de vues qui nous induisent à parler de chef-d'œuvre ; on trouve rarement l'équivalent chez d'autres cinéastes à leurs premières armes. Il me vient notamment à l'esprit *L'enfance d'Ivan*, le très beau film de Tarkowski, récompensé lui aussi à Venise en 1962. Le film démarra avec très peu de moyens financiers, grâce aux seules primes de production des documentaires et fut interrompu peu de temps après, pratiquement sans plus d'espoir ; mais l'été qui s'annonçait s'avéra bénéfique. Ce fut un magnifique été, marqué pour le groupe toscane par la rencontre avec un homme qui peut-être l'attendait et qui sera fondamental les années suivantes, Giuliani G. De Negri. Giuliani misa sur eux et le tournage put être mené à bon port. Le défi fut gagné au prix de nombreuses pauses et de nouveaux départs. On notera qu'en 1982, année de *La nuit de San Lorenzo*, les films tournés par Paolo et Vittorio Taviani étaient seulement au nombre de huit, dont *Un homme à brûler* et *Les hors-la-loi du mariage*, réalisés avec Valentino Orsini. Très peu donc, avec des pauses de cinq ans, dues