



# Histoire d'un film

Federico Rossin

*A mia madre, maestra di scuola*

Deux façons de voir les choses : pour moi, dans le pain couronne, ce qui compte, c'est le trou. Et la pâte de la couronne ? La couronne, on la mange – le trou, il reste. Le travail authentique – c'est une dentelle de Bruges. Ce qui compte dedans, c'est ce qui tient le motif : l'air, les vides, les ajours.

Ossip Mandelstam, *La Quatrième Prose*

Contrairement à Roberto Rossellini, qui avait renoncé dès les années 1960 à réaliser des films pour le cinéma afin de se consacrer à sa grande utopie, la transformation de la télévision en une encyclopédie historique des savoirs, Vittorio De Seta entreprit au début des années 1970 de travailler avec la télévision publique italienne sans perspective pédagogique ni politique <sup>1</sup>. Même s'il partageait les options formelles et éthiques de Rossellini, De Seta envisagea d'abord la télévision comme un outil économique qui lui garantirait la liberté de travail et le temps de recherche dont il avait été privé par l'industrie cinématographique italienne et française pour ses précédents films. Il ne comprit les possibilités pédagogiques et émancipatrices de la télévision que plus tard, au cours du tournage de *Diario di un maestro*, et surtout après son immense succès public. Il retrouva alors l'esprit de Rossellini.

Les thèmes de *Diario di un maestro* (le monde de l'enfance, l'école et le travail des enfants), la technique (caméra 16 mm portée et son direct), ainsi que ses choix esthétiques, comme on le verra, l'apparentaient en réalité davantage à l'œuvre d'un autre maître du cinéma italien, Luigi Comencini : en 1970, celui-ci avait réalisé pour la RAI une enquête en six épisodes d'une heure chacun, *I bambini e noi*, sans mise en scène, entièrement improvisée sur le tournage par l'équipe et par le réalisateur <sup>2</sup>. De Seta avait appris de Comencini à ne pas céder

1. Rossellini entendait retracer l'itinéraire de l'humain depuis la préhistoire jusqu'à la conquête de l'espace ; un cycle potentiellement infini de films, envisagé moins comme une tentative de connaissance du passé que comme un parcours qui éclaire le futur à travers le passé.
2. *I bambini e noi* (Les enfants et nous) fut diffusé sur la chaîne RAI 2 entre le 6 octobre et le 10 novembre 1970.

Les contextes et les thèmes varient d'un épisode à l'autre : Naples et le fléau du travail des enfants, Milan et la grande bourgeoisie du Nord, la disparition de la culture (*civiltà*) paysanne dans le centre de l'Italie, la dégradation de la banlieue romaine, le Sud dépeuplé par l'émigration en direction de l'Allemagne, et les zones-dortoirs pour immigrés à Turin, ville ouvrière. Les réponses

au réflexe idéologique d'illustrer ou de vérifier des schémas préconçus, et à faire surgir la pensée du travail lui-même, au risque de mettre en danger son statut d'auteur : selon Adriano Aprà, *I bambini e noi* produisit comme « un trou dans la carrière de Comencini, une lacération à travers laquelle le réel fit irruption dans son cinéma, en contaminant la fiction, en la rendant malade de réalité <sup>3</sup> ».

Au sortir de l'échec critique et public de *Un uomo a metà* (1966), De Seta préparait son film suivant, *L'invitata* (1969), et s'était déjà mis en quête d'un nouveau sujet. Sur le conseil de son ami le scénariste Ugo Pirro, il avait lu *Un anno a Pietralata* <sup>4</sup>, paru en 1968, dans lequel Albino Bernardini décrit au jour le jour sa vie d'instituteur dans une école de la banlieue de Rome, avec des enfants de familles du sous-prolétariat urbain pour la plupart immigrées du Sud de l'Italie. Dans ce livre, Bernardini raconte comment, lorsqu'il réussit à prendre à revers le modèle traditionnel de la pédagogie « par le haut » et à associer dans un même projet la question de l'école et celle de la société, l'expérience pédagogique se transforma en une extraordinaire découverte de l'humain et en une aventure intellectuelle « révolutionnaire » :

*Ce livre n'est pas né de mon imagination, ni du désir de formuler pour formuler, mais d'un combat quotidien, dans ma classe et dans le quartier, contre mes collègues je-m'en-foutistes et contre l'autorité scolaire dont le seul souci était d'avoir la paix. Ma seule préoccupation, et c'est pour cela que j'ai écrit, fut de fournir un outil de lutte susceptible de transformer notre école archaïque, en partant de la réalité quotidienne. Je crois pouvoir dire, au-delà de toute présomption, que*

aux questions de Comencini révèlent la distance pour ainsi dire infranchissable entre parents et enfants : le fossé générationnel y est montré comme la conséquence des migrations et des écarts socio-économiques dans l'Italie de la fin des années 1960. L'école est visée, directement ou indirectement, dans chacun des épisodes : Comencini stigmatise l'inadaptation de l'école italienne, son retard sur l'intelligence des enfants, sa structure productrice d'inégalité et de discrimination. Cependant, le changement qui se dessine – l'apparition d'enseignants déterminés à réformer l'institution scolaire en profondeur, l'invention de nouvelles techniques pédagogiques, les acquis de « l'école nouvelle » – rencontre un écho dans la forme novatrice de l'enquête télévisuelle. Les six épisodes furent tournés en 16 mm, en noir et blanc et en son direct ; la technique employée était rudimentaire, si on la compare à celle utilisée couramment à l'étranger et encore marginalement en Italie (par des cinéastes comme Gian Vittorio Baldi, Gianfranco Mingozzi ou Gianni Amico). Le réalisateur est à l'image, le micro à la main relié par un long câble au magnétophone porté en bandoulière par l'ingénieur du son (que l'on aperçoit

dans le champ ici ou là, avec la seconde caméra). Les prises de vues sont le plus souvent désordonnées – accompagnées de nombreux zooms « sauvages » –, la qualité du son est médiocre et le montage ne se soucie pas de lisser ce matériel quasi brut. Il arrive qu'on entende la voix hors champ de Comencini, qui explicite ou commente. Ces « défauts » de forme font paradoxalement la grande qualité du film, en dévoilant le parti pris documentaire et l'éthique du réalisateur. L'auteur découvre le monde de l'enfance au fil du tournage, et le spectateur avec lui. En 1977, Comencini réduisit *I bambini e noi* à quatre épisodes, ajoutant à chacun d'entre eux une coda dans laquelle on retrouvait quelques-uns des jeunes protagonistes, avec quelques années de plus : le temps passé et les illusions perdues donnent à cette seconde version une tonalité mélancolique absente de la première.

3. Adriano Aprà (dir.), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Venise, Marsilio, 2007, p. 47. [Sauf mention contraire, les traductions sont les nôtres.]

4. Albino Bernardini, *Un anno a Pietralata*, Florence, La Nuova Italia, 1968.

*mon travail fut révolutionnaire. Si on pense à ce qui se produisit dans ma classe après une année de vie collective, à la transformation profonde des enfants qui, de « gamins des rues » qu'ils étaient, prirent conscience de leurs capacités, surent travailler de manière organique et systématique et se donner des objectifs de travail, on comprend alors de quelle manière une « école nouvelle », si elle est conçue comme un lieu de vie démocratique, peut contribuer au développement de l'ensemble de la société. C'est la raison pour laquelle je n'ai jamais cru ni aux « destructeurs » de l'école ni aux idéologues du « spontanéisme » bavard <sup>5</sup>.*

Quand De Seta commença à réfléchir à *Diario di un maestro*, il ne connaissait ni les ouvrages ni les noms des militants pour la transformation de l'école : « Je n'avais même pas lu don Milani ! [...] je ne connaissais absolument rien de l'école ni de ses problèmes <sup>6</sup>. » Cette ignorance n'empêcha pas De Seta d'appliquer à ce nouveau projet ses principes de toujours, d'envisager le cinéma comme un parcours de connaissance, de se laisser guider par la curiosité pour l'existence humaine et de se placer dans une position d'expérimentation permanente. *Diario di un maestro* a plusieurs points communs avec ses autres films : l'approche anthropologique, qui était déjà celle des courts-métrages des années 1950 (la question de la distance à laquelle se situer pour s'insérer dans une communauté dont il va s'agir de partager et de filmer le temps et l'espace de vie ; la prédilection, de tradition évangélique et tolstoïenne <sup>7</sup>, pour le monde des « oubliés » <sup>8</sup>) et qui lui fit reconnaître, dans les enfants de la banlieue romaine, les enfants et petits-enfants des paysans, des pêcheurs et des mineurs de l'Italie

5. Albino Bernardini, « Perché scrissi *Un anno a Pietralata* », *Rinascita*, n° 8, 23 février 1973 ; repris dans Sergio Toffetti (dir.), *Il maestro impaziente*, Milan, Feltrinelli, 2012, p. 47.

6. Franca Faldini et Goffredo Fofi (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, Milan, Feltrinelli, 1981, p. 398. Don Lorenzo Milani (1923-1967) était prêtre, écrivain, maître d'école et éducateur. Son nom est associé à l'expérience pédagogique de l'école de Barbiana, où eut lieu la première tentative d'enseignement à temps plein (jusqu'alors, l'école, en Italie, n'avait lieu que le matin). L'école de Barbiana proposait un modèle d'institution inclusive, démocratique, dont le but était de faire accéder tous les élèves, quelle que soit leur classe sociale, à un niveau minimum d'instruction garantissant l'égalité, et cela par un enseignement individualisé. L'école suscita immédiatement protestations et critiques, en provenance du milieu ecclésiastique comme du milieu laïc. Les réponses à ces critiques furent publiées dans *Lettera a una professoressa* en mai 1967 (*Lettre à une maîtresse d'école*, trad. Michel Thurlotte, Paris, Mercure de France, 1968). Dans cette lettre, les enfants et don Milani dénonçaient un système éducatif et des méthodes pédagogiques qui

favorisaient l'instruction des classes les plus riches en laissant s'étendre l'analphabétisme dans une grande part du pays. *Lettera a una professoressa* fut écrit durant les années de maladie de don Milani. Publié après sa mort, le livre devint l'un des évangiles du mouvement étudiant italien de 1968. Voir à ce propos le texte de Francesco Grandi, *infra*, p. 118-119 et le post-scriptum de Sandra Alvarez de Toledo, *infra*, p. 121.

7. L'intérêt de De Seta pour l'œuvre de Tolstoï théoricien de l'art, éducateur et activiste social – davantage encore que pour l'œuvre du romancier – est une des clés de la pensée et de la culture du réalisateur. Cet intérêt va jusqu'à une forme d'identification : tous deux sont d'origine aristocratique et s'intéressent au destin des classes populaires (les paysans surtout) ; tous deux sont des chrétiens hétérodoxes, anarcho-pacifistes, promoteurs d'un art utile compris comme un instrument d'émancipation collective ; tous deux sont des antimodernes sur le plan des idées et de grands modernes sur le plan de l'invention formelle.

8. *I dimenticati* (Les oubliés) est le titre du dernier des dix films tournés entre 1954 et 1959 par De Seta. L'ensemble, intitulé *Il mondo perduto*, porte sur les coutumes et traditions en voie de disparition dans les îles Éoliennes, en Calabre, en Sicile et en Sardaigne.

méridionale; et enfin l'intérêt pour la psychanalyse et pour le récit d'un processus de reconstruction psychique: « S'il faut dire les choses comme elles sont, je n'aurais jamais réalisé *Diario di un maestro* si je n'avais pas fait *Un uomo a metà*; beaucoup d'éléments de ce film viennent de Jung, entre autres, ce que presque personne n'a remarqué... l'idée de tolérance, de persuasion, d'épanouissement de la personnalité individuelle<sup>9</sup>. »

### Prémises techniques et esthétiques : un dispositif antiautoritaire

Au début des années 1970, la RAI mit en chantier de grands projets télévisuels (*l'Odyssée*, *l'Énéide*, *Pinocchio*), en coproduction avec des sociétés internationales, et se lança dans la production de films d'auteurs italiens (Pasolini, les frères Taviani, Bertolucci, etc.). Le cinéma devenait d'autant plus dépendant de la télévision<sup>10</sup> que celle-ci se modernisait et s'engageait dans la production d'œuvres ambitieuses qui n'auraient jamais vu le jour dans le contexte de la production cinématographique italienne alors en crise. Mais travailler pour la télévision ne changea rien à la conception du cinéma de De Seta<sup>11</sup>; ce qu'il découvrit en revanche, c'est un monde, celui de l'école nouvelle, et cette découverte le conduisit à revoir l'idée qu'il se faisait du cinéma en optant pour une méthode de travail, par analogie, *nouvelle*. En juin 1969, il s'engagea auprès de la RAI à

9. Michele Mancini, « Conversazione con Vittorio De Seta », *Filmcritica*, n° 231, janvier-février 1973, p. 16. *Un uomo a metà* (*Un homme à moitié*) raconte, comme s'il s'agissait d'une longue séance psychanalytique, les névroses, les rêves et les souvenirs d'un homme qui revoit sa vie, enfermé dans une clinique psychiatrique. Les personnages, les scènes et les dialogues sont la projection du monde intérieur du protagoniste, ils n'ont pas d'existence propre. Le film est une critique du déterminisme psychologique. Il est dédié à Ernst Bernhard, pédiatre et psychanalyste juif allemand, disciple de Jung, réfugié en Italie durant la persécution nazie et avec qui De Seta était en analyse depuis 1958. Parmi les patients les plus illustres de Bernhard, les réalisateurs Federico Fellini et Luciano Emmer, les écrivains Cristina Campo, Natalia Ginzburg et Giorgio Manganelli, l'industriel Adriano Olivetti. Bernhard fut aussi théoricien : sa réflexion porte sur les origines culturelles et psychologiques juives dans leurs expressions les plus mystiques, sur le rapport entre judaïsme et christianisme, entendus comme les deux courants profonds, indissociables, de la structure psychologique de l'individu occidental contemporain. De Seta a déclaré : « L'influence de la psychanalyse a été déterminante. Elle m'a sorti du marxisme, du matérialisme. Grâce à la pensée de Jung, j'ai redécouvert le sens du mystère, je me suis rapproché de la religion. J'ai eu l'impression

d'être revenu à la foi. Mais je n'étais pas satisfait, quelque chose n'allait pas, je ne pouvais pas renoncer à la raison. Enfin, j'ai été aidé de manière décisive par les essais moraux et religieux de Tolstoï. Ce fut un processus continu, voyez-vous. En substance, je n'ai pas fait mes films après avoir compris, je les ai faits pour comprendre. Je ne suis jamais devenu un spécialiste. Mes films ont été davantage un moyen qu'une fin (c'est pour cela qu'il y en a peu et qu'ils sont différents les uns des autres). Mais je ne voudrais pas me prendre trop au sérieux. Je veux dire que l'énergie, l'engagement continu, à la première personne, m'ont empêché de sombrer dans le nihilisme. » (Propos extraits de Amedeo Caruso, « Le radici junghiane del cinema italiano d'autore. Intervista a Vittorio De Seta, il regista dell'"Ombra" », *Giornale storico del Centro studi di psicologia e letteratura*, n° 4, 2007.)

10. Notons que les différentes chaînes de la RAI correspondaient aux diverses orientations du paysage politique italien (RAI 1 : Démocratie chrétienne ; RAI 2 : Parti socialiste italien ; RAI 3 : Parti communiste italien).

11. « Je n'avais pas le choix. On m'a proposé de travailler pour la télé, je n'ai pas laissé passer l'occasion. Mais j'étais terrorisé par le sujet, je ne savais pas ce que je pourrais en tirer. » (Vittorio De Seta, cité dans Goffredo Fofi et Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Turin, Lindau, 1999, p. 37).

livrer une adaptation du livre de Bernardini. Comme lors de ses films précédents, De Seta consacra beaucoup de temps à l'étape de préparation. L'école de *Un anno a Pietralata* n'existant plus, De Seta décida de tourner pour l'essentiel dans le quartier de Tiburtino III, dans la banlieue est de Rome (non loin de Pietralata). Parallèlement, il rattrapa son retard en lisant Célestin Freinet, don Lorenzo Milani, Mario Lodi et d'autres, et parcourut l'Italie à la rencontre de spécialistes et d'instituteurs. Au cours de sa recherche, il prit conscience de la diversité des courants à l'intérieur de l'école nouvelle, et décida de profiter du film pour en faire une synthèse *utile*.

Le travail sur le terrain débuta par des repérages à Tiburtino III, à la recherche de lieux et de visages; la réalité des bidonvilles l'amena à intégrer chaque jour davantage la réalité sociale et ses acteurs dans le projet. Il envisagea peu à peu l'idée que les enfants des immigrés de ces quartiers, les exclus du « boom économique », avec leurs familles et leurs territoires, puissent devenir les protagonistes du film. Au cours de cette étape, De Seta comprit soudainement, et comme une évidence, que tourner un film à la manière traditionnelle (avec scénario et plan de travail) n'aurait aucun sens à Tiburtino III. Il eut alors l'intuition à la fois de la méthode et de la forme du film : puisque l'école nouvelle visait à rendre l'enfant libre, il adapterait le film à cette conception, révolutionnaire, de l'éducation.

*Le choix fondamental, ça a été de ne pas faire de film; en réalité, nous avons fait une école et nous l'avons filmée. Ma position a été d'une modestie absolue. L'école d'avant-garde est basée sur l'intérêt de l'enfant. Faire un film sur un enseignement qui ne doit pas être notionnel, qui ne doit pas être « enseigné ». Du coup, le film ne peut pas être « interprété ». De la même manière qu'on abolit les manuels scolaires, on abolit le scénario<sup>12</sup>.*

L'étape qui suivit cette décision capitale fut l'abandon du livre de Bernardini (néanmoins mentionné au générique de début comme source d'inspiration du film). De Seta prit le parti de faire de *Diario di un maestro* le récit en images d'une véritable expérience pédagogique, c'est-à-dire de mettre en scène une vraie classe. La phase de documentation fut déterminante dans sa décision de rompre avec les logiques du vieux cinéma, et dans le choix d'une méthode et d'une forme qui procédaient toujours chez lui d'une intuition et d'une éthique de la vie saisie sur le vif : le cinéma devait s'adapter à la vie, et non l'inverse.

12. Vittorio De Seta, cité dans Goffredo Fofi et Gianni Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, op. cit., p. 37. [En italien, la formule *scuola d'avanguardia* (« école d'avant-garde ») est régulièrement utilisée. NDT]