

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MARIO MONICELLI

Le Pigeon



MODE D'EMPLOI

Le déroulé de ce livret suit la chronologie du travail mené par les enseignants avec les élèves.

Les premières rubriques, plutôt informatives, permettent de préparer la projection.

Le livret propose ensuite une étude précise du film au moyen d'entrées variées (le récit, la séquence, le plan...), ainsi que des pistes pédagogiques concrètes permettant de préparer le travail en classe.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :

www.lux-valence.com/image



SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur	2
Un peintre acerbe de la société italienne	
Acteur	3
Vittorio Gassman, un clown au profil de conducteur	
Genèse	4
Le scénario avant tout	
Écriture	5
Du <i>Riffi</i> au <i>Pigeon</i>	
Découpage séquentiel	6
Analyse du récit	7
Une galerie de portraits	
La séance	
Genre	8
La comédie à l'italienne	
Parodie	
Mise en scène	10
Foncer dans le décor	
Une lumière de film noir	
Analyse de séquence	12
Cinéma amateur	
De l'observation à l'action	
Analyse de plans	14
Détournement de bibelots	
Après l'explosion	
Point technique	15
La profondeur de champ	
Figure	16
Filmer un hold-up	
Filiations	17
Risibles hold-up	
Pistes de travail	18
Atelier	19
Rimes et récurrences	
Lecture critique	20
Chercher l'humain	
Sélection vidéo et bibliographie	

Directeur de la publication : Véronique Cayla.

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

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel.

Rédacteur du dossier : Marcos Uzal.

Conception graphique : Thierry Célestine.

Conception (juin 2010) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre
24 rue Renan – 37110 Chateau-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achevé d'imprimer : septembre 2010

FICHE TECHNIQUE

Le Pigeon (I soliti ignoti)

Italie, 1958



Réalisation :
Scénario :

Mario Monicelli
Age et Scarpelli,
Suso Cecchi D'Amico,
Mario Monicelli, d'après une
histoire d'Age et Scarpelli
Gianni di Venanzo

Image :
Musique :
Montage :
Décors :
Costumes :
Production :

Piero Umiliani
Adriana Novelli
Vito Anzalone
Piero Gherardi
Lux/Vidès/Cinecitta, Franco
Castaldi, Nicolo Pomilia

Distribution (2010) :
Durée :
Formats :
Sortie française :

Tamasa
1 h 46 min
35 mm noir et blanc, 1:1,33
11 septembre 1959

Interprétation

Peppe :
Mario :
Tiberio :
Cosimo :
Michele Ferribotte :
Capannelle :
Dante Cruciani :
Nicoletta :
Norma :
Carmela :

Vittorio Gassman
Renato Salvatori
Marcello Mastroianni
Memmo Carotenuto
Tiberio Murgia
Carlo Pisacane
Totò
Carla Gravina
Rossana Rory
Claudia Cardinale

SYNOPSIS

Cosimo est arrêté pour vol de voiture. Peppe, boxeur raté, accepte de se dénoncer pour le disculper en échange de 100 000 liras, mais la police n'est pas dupe et emprisonne les deux hommes. En prison, Peppe obtient de Cosimo des informations au sujet d'un cambriolage que ce dernier a planifié : il s'agit de voler le coffre-fort du mont-de-piété en passant par l'appartement mitoyen. Libéré, Peppe est obligé de mettre au courant les proches de Cosimo qui lui réclament les 100 000 liras. Ensemble, ils décident de monter minutieusement le coup. Amnistié, Cosimo tente en vain de rejoindre la bande mais meurt écrasé par un tramway en tentant de voler un sac à main. Après des repérages et des préparatifs laborieux, vient le jour J. Peppe et ses complices parviennent à entrer dans l'appartement où se trouve le mur adjacent à la pièce du coffre-fort, mais ils se trompent de paroi et pénètrent finalement dans la cuisine où, en guise de seul butin, ils se contentent de déguster un plat de pâtes. En sortant de l'appartement, Peppe sera entraîné malgré lui dans un chantier où il rejoindra la foule des travailleurs.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Mario Monicelli

- 1935 *I ragazzi della via Paal*
(court métrage)
- 1949 *Totò cerca casa* (avec Steno)
- 1951 *Gendarmes et voleurs* (avec Steno)
Totò roi de Rome (avec Steno)
- 1952 *Totò e le donne* (avec Steno)
- 1953 *Les Infidèles* (avec Steno)
Totò e Carolina
- 1954 *Du sang dans le soleil*
- 1955 *Un héros de notre temps*
- 1956 *Donatella*
- 1957 *Père et fils*
- 1958 *Le Pigeon*
- 1959 *La Grande Guerre*
- 1960 *Larmes de joie*
- 1962 *Boccace 70* (coréalisation)
- 1963 *Les Camarades*
- 1965 *Casanova 70*
- 1966 *L'Armée Brancaleone*
- 1968 *La Fille au pistolet*
- 1970 *Brancaleone s'en va-t-àux croisades*
- 1971 *Mortadella*
- 1973 *Nous voulons les colonels*
- 1975 *Mes chers amis*
- 1976 *Caro Michele*
Mesdames et messieurs, bonsoir
(coréalisation)
- 1977 *Un bourgeois tout petit petit*
- 1979 *Voyage avec Anita*
- 1980 *Rosy la bourrasque*
Chambre d'hôtel
- 1981 *Le marquis s'amuse*
- 1982 *Mes chers amis 2*
- 1985 *La Double Vie de Mathias Pascal*
- 1986 *Pourvu que ce soit une fille*
- 1987 *Une catin pour deux larrons*
- 1991 *Rossini ! Rossini !*
- 1992 *Une Famille formidable*
- 1995 *Facciamo paradiso !*
- 1998 *Panni sporchi*
- 2006 *Le rose del deserto*

RÉALISATEUR

Un peintre acerbe de la société italienne

Fils d'un journaliste et critique théâtral, Mario Monicelli est né le 15 mai 1915 à Viareggio (Toscane). Alors qu'il est étudiant en philosophie, il se passionne pour le cinéma et réalise des films amateurs en 16 mm. L'un d'eux, *I ragazzi della via Paal*, est présenté au festival de Venise en 1935 où il reçoit un prix qui lui permet d'être embauché comme assistant réalisateur. Dès les années 1940, il devient également scénariste, notamment pour Vittorio de Sica (*Attention les enfants regardent*, 1944), Pietro Germi (*Gioventù perduta*, 1947) ou Riccardo Freda (*Le Cavalier mystérieux*, 1948). Il commence son activité de metteur en scène en 1949, en tandem avec Steno. Ensemble, ils écrivent et réalisent une série de films pour le très populaire comédien Totò, dont certains de ses meilleurs, comme *Gendarmes et voleurs* qui recevra le prix du meilleur scénario au festival de Cannes en 1951. En rompant sa collaboration avec Steno, Monicelli s'écarte parfois de la comédie, allant même jusqu'à réaliser un mélodrame (*Du sang dans le soleil*, 1954). Puis en 1958, *Le Pigeon* est le grand tournant de sa carrière. Il lui vaut une reconnaissance et un succès internationaux, et lui permet de s'imposer comme l'un des plus importants représentants de ce que l'on appellera bientôt « la comédie à l'italienne ».

Monicelli est un excellent artisan sachant s'entourer de très bons techniciens, mais il n'aime guère les expérimentations formelles, les effets trop voyants. Il accorde un soin particulier à l'écriture du scénario et des dialogues, à laquelle il participe toujours. Le travail avec les acteurs est un autre aspect essentiel de son cinéma. Totò, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Philippe Noiret ont été parmi ses favoris, mais c'est avec Vittorio Gassman qu'il alla le plus loin, encourageant parfois ce dernier à pousser son jeu vers une forme de grotesque proche de la *comedia dell'arte* (*L'Armée Brancaleone* en est le plus étonnant exemple). Si le comique est la dominante principale de l'œuvre de Monicelli, son art se caractérise aussi par son goût pour le mélange des genres et des émotions. Chez lui la comédie côtoie souvent le drame, elle peut prendre la forme d'un film historique (*La Grande Guerre*, *Les Camarades*, *L'Armée Brancaleone*) ou d'un pamphlet politique (*Nous voulons les colonels*). Il arrive qu'elle se teinte de



mélancolie (les deux *Mes chers amis*) ou qu'elle atteigne un niveau de noirceur qui fige le rire dans l'horreur (comme dans *Un bourgeois tout petit petit*, terrible dénonciation du fascisme ordinaire).

La nouveauté de *Gendarmes et voleurs* et surtout du *Pigeon* fut de raccorder la comédie populaire au néoréalisme en lui apportant un questionnement moral et politique qui fera école. Cette dimension sociale est la grande constante du cinéma de Monicelli, évidente dès ses premières réalisations pour Totò. « *Dichens a toujours été mon idéal, mon modèle* », affirma-t-il d'ailleurs¹. Ses films sont précisément inscrits dans un contexte social ou historique, s'intéressant à des groupes ou à des individus à travers lesquels il dessine le portrait d'une classe, décrit un caractère ou s'insurge contre un type de comportement. En 65 films réalisés en 75 ans (dont beaucoup restent injustement inconnus voire inédits en France), son œuvre présente un tableau très complet et impertinent de la société italienne, traversant différentes périodes de son histoire et explorant toutes ses couches sociales, avec un souci de plus en plus marqué pour le passage des générations. À travers son regard lucide et acerbe, la compassion fut souvent tendre mais jamais mièvre, et la critique parfois désabusée mais jamais cynique. Récemment, les italiens ont pu voir Monicelli à plusieurs reprises à la télévision s'en prendre au gouvernement de Silvio Berlusconi en des termes qui prouvaient qu'à 95 ans il n'avait rien perdu de sa verve satirique. En 2010, il a d'ailleurs signé un court-métrage pamphlétaire pour dénoncer l'état de la culture dans son pays, intitulé, en référence à l'un de ses propres films, *La Nouvelle Armée Brancaleone*. Toujours révolté et prêt à tourner, il pourrait encore revendiquer cette boutade qu'il lança à Vittorio Gassman sur le tournage du *Pigeon* et qui résume bien à la fois son humour, sa pudique mélancolie et son insoumission : « *Mourir ? Qui donc a dit qu'on devait mourir ? Il n'y a que les cons qui meurent.* »²

1) In Aldo Tassone, *Le Cinéma italien parle*, Edilig, 1982, p. 148.

2) Cité par Vittorio Gassman in *Un grand avenir derrière moi*, Julliard, 1982, p. 154.

ACTEUR

Vittorio Gassman, un clown au profil de condottiere

Le casting du *Pigeon* réunit autour du vétéran et très populaire Totò (qui joue l'expérimenté Dante Cruciani) toute une génération de jeunes acteurs incarnant le renouveau du cinéma italien. Il offre par exemple l'un de ses premiers rôles à Claudia Cardinale (née en 1938) et consacre le jeune premier Renato Salvatori (1933-1988). En 1958, Marcello Mastroianni (1924-1996) est certes loin d'être un débutant, il a commencé le cinéma à 15 ans et déjà tourné une quarantaine de films, mais il vient surtout d'être remarqué dans *Nuits blanches* de Luchino Visconti (1957) et il s'imposera définitivement en 1960 dans *La Dolce Vita* de Federico Fellini. Entre ces deux films, *Le Pigeon* lui permet une incursion dans la comédie, genre qui ne sera pas aussi essentiel pour lui que pour Vittorio Gassman. C'est en effet surtout dans la carrière de ce dernier que *Le Pigeon* jouera un rôle déterminant, en lui offrant à la fois son premier personnage comique et son premier grand succès populaire.

Malgré son rôle dans l'important *Riz amer* de Giuseppe De Santis (1949), Vittorio Gassman se considérait à cette époque surtout comme un comédien de théâtre (art auquel il resta fidèle toute sa vie), voyant le cinéma comme une activité essentiellement alimentaire. Son profil de « condottiere du Moyen Âge »¹, comme il le décrivait lui-même, l'avait confiné dans des rôles sérieux qui le satisfaisaient peu, souvent des séducteurs plus ou moins fourbes. Mario Monicelli dut batailler avec ses producteurs pour casser cette image et l'imposer dans sa comédie. L'acteur eut alors recours à de nombreuses séances de maquillage pour se façonner une « tête très peuple et éminemment sympathique »² (notamment en rétrécissant son front à l'aide d'une moumoute et en empâtant son nez avec des prothèses en caoutchouc), à laquelle il ajouta un accent et un bêgaiement aussi pathétiques que comiques.

Devenant après *Le Pigeon* l'un des acteurs phares de la nouvelle comédie italienne, Gassman garda ce goût du maquillage et du masque, étant capable dans certains films d'interpréter plusieurs rôles, y compris féminins (dans *Les Monstres* de Dino Risi ou *Parlons femmes* d'Ettore Scola). Ce don de l'acteur pour le transformisme rejoint la nature de la plupart de ses personnages, sou-



vent menteurs, fourbes, doubles. C'est ce que démontre d'une certaine façon la scène de carnaval du *Pigeon* où le masque grotesque de Peppe fait écho à la fausseté de son attitude vis-à-vis de Nicoletta. D'ailleurs, si dans *Le Pigeon* le jeu des acteurs est souvent outré, c'est pour mieux montrer combien les personnages ne cessent de simuler. On rit de les voir surjouer, comme dans la scène où Peppe se dénonce à la police avec une théâtralité qui ne trompe pas l'inspecteur. Le travail du comédien se confond alors avec la comédie que joue son personnage. Gassman définissait d'ailleurs l'acteur en des termes qui auraient très bien convenu à la plupart de ses rôles : « un hypocrite sincère ». Les fanfaronnements un peu veules qu'il interpréta sont au fond souvent attachants tant leurs défauts apparents se révèlent être effectivement un masque sous lequel ils cachent leur détresse affective et leur misère sociale, et tant le rôle qu'ils jouent finit par se retourner contre eux. La première apparition de Gassman dans *Le Pigeon*, où le boxeur sûr de lui est ridiculement mis K.-O. quelques secondes plus tard, est un parfait résumé de la façon dont la réalité se charge toujours de contredire le discours de ces vantards, d'arracher le masque de ces cabots. Son rôle dans *Le Pigeon* transforma donc définitivement l'image de Gassman aux yeux de la profession et du public. Il lui permit de s'engager dans un registre où son talent se déploya génialement et Gassman en demeura toujours très reconnaissant à Monicelli, dont il deviendra l'un des acteurs fétiches (comme il le sera également pour Dino Risi et Ettore Scola). Dans son autobiographie malicieusement rédigée à la troisième personne du singulier, il écrit : « La surprise d'un Gassman si totalement renouvelé retourna l'opinion générale en sa faveur et lui valut les éloges de la critique, des contrats, des prix, des distinctions. Et Vittorio, avec la désinvolture typique de ses métamorphoses psychologiques, changea totalement d'attitude envers le cinéma : en étant aimé, il l'aima en retour »³.

1) Les condottiere étaient des chefs d'armées de mercenaires. On en trouve beaucoup de représentations dans la peinture italienne.

2) Vittorio Gassman, *Un Grand Avenir derrière moi*, Julliard, 1982, p. 153.

3) *Ibid.*, p. 153.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Vittorio Gassman
(1^{er} sept. 1922 – 29 juin 2000)

- 1948 *Le Chevalier mystérieux* de Ricardo Freda
Riz amer de Giuseppe De Santis
- 1956 *Kean* de Vittorio Gassman
Guerre et paix de King Vidor
- 1959 *La Grande Guerre* de Mario Monicelli
L'Homme aux cent visages de Dino Risi
- 1962 *Anima nera* de Roberto Rossellini
La Marche sur Rome de Dino Risi
Le Fanfaron de Dino Risi
- 1963 *Les Monstres* de Dino Risi
- 1964 *Parlons femmes* d'Ettore Scola
- 1966 *L'Armée Brancaleone* de Mario Monicelli
- 1968 *Le Prophète* de Dino Risi
- 1970 *Brancaleone s'en va-t'aux croisades* de Mario Monicelli
L'Audience de Marco Ferreri
- 1971 *Au nom du peuple italien* de Dino Risi
Senza famiglia de Vittorio Gassman
- 1974 *Nous nous sommes tant aimés* d'Ettore Scola
Parfum de femme de Dino Risi
- 1976 *La Carrière d'une femme de chambre* de Dino Risi
Les Âmes perdues de Dino Risi
Le Désert des Tartares de Valerio Zurlini
- 1977 *Les Nouveaux Monstres* de Mario Monicelli, Dino Risi et Ettore Scola
- 1978 *Un mariage* de Robert Altman
- 1979 *Cher papa* de Dino Risi
- 1980 *La Terrasse* d'Ettore Scola
- 1982 *Di Padre in figlio* de Vittorio Gassman
- 1983 *La vie est un roman* d'Alain Resnais
Benvenuta d'André Delvaux
- 1987 *La Famille* d'Ettore Scola

Suso Cecchi D'Amico (1914 – 2010)

- 1948 : *Le Voleur de bicyclette*
de Vittorio De Sica
- 1951 : *Bellissima* de Luchino Visconti
Miracle à Milan de Vittorio De Sica
- 1954 : *Senso* de Luchino Visconti
- 1955 : *Femmes entre elles*
de Michelangelo Antonioni
- 1957 : *Nuits blanches* de Luchino Visconti
- 1959 : *Été violent* de Valerio Zurlini
- 1960 : *Rocco et ses frères*
de Luchino Visconti
- 1962 : *Salvatore Giuliano*
de Francesco Rosi
- 1963 : *Le Guépard* de Luchino Visconti
- 1965 : *Casanova 70* de Mario Monicelli
Sandra de Luchino Visconti
- 1972 : *Les Aventures de Pinocchio*
de Luigi Comencini
- 1976 : *L'Innocent* de Luchino Visconti

Age (1914 – 2005) et Scarpelli (1919 – 2010)

- 1949 : *Totò cerca casa*
de Mario Monicelli et Steno
- 1959 : *La Grande guerre*
de Mario Monicelli
- 1960 : *La Grande Pagaille*
de Luigi Comencini
Larmes de joie de Mario Monicelli
- 1962 : *À cheval sur le Tigre*
de Luigi Comencini
- 1963 : *Les Camarades* de Mario Monicelli
Les Monstres de Dino Risi
- 1965 : *Casanova 70* de Mario Monicelli
- 1966 : *Le Bon, la Brute et le Truand*
de Sergio Leone
- 1971 : *Au nom du peuple italien*
de Dino Risi
- 1974 : *Nous nous sommes tant aimés*
d'Ettore Scola
- 1980 : *La Terrasse* d'Ettore Scola

GENÈSE

Le scénario avant tout

Le Pigeon est né d'une demande particulière du producteur Franco Castaldi. Celui-ci venait de produire *Nuits blanches* de Luchino Visconti, qui avait nécessité la construction à Cinecittà d'un immense décor reproduisant une partie d'un quartier populaire de Livourne nommé Venise. Afin de rentabiliser ce décor, Castaldi demanda à Monicelli, Age et Scarpelli d'écrire un scénario qui pourrait s'y dérouler. En s'inspirant des mœurs de ce quartier, le cinéaste et ses scénaristes imaginèrent une histoire de voleurs de seconde zone confrontés à des marins américains. Puis finalement le décor fut détruit mais l'idée du scénario continua à faire son chemin et put être développée sans contrainte de lieu. L'histoire fut alors pensée comme une parodie de *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin (1955), qui racontait la préparation minutieuse puis la réalisation du cambriolage d'une bijouterie¹. L'idée était d'inventer des personnages cherchant à préparer un hold-up aussi « scientifique » qu'au cinéma mais qui échouait lamentablement dans leur entreprise ; il s'agissait donc en quelque sorte de confronter la mythologie du film noir (*Quand la ville dort* de Huston fut une autre référence pendant l'écriture du film) avec des personnages que Monicelli et ses scénaristes croisaient chaque jour dans les rues. C'est d'ailleurs en décors réels, à Rome, que fut finalement tournée une grande partie du film, transposant ainsi l'atmosphère et la lumière des films de gangsters dans des quartiers populaires et des banlieues en construction. Monicelli et ses scénaristes souhaitèrent donc inscrire fortement le film dans la réalité sociale de l'époque. La façon dont se déroulaient leurs séances d'écriture en est la preuve : « On parlait de tout sauf du film », raconte Monicelli. *On parlait des événements de la veille, de la politique, des nouvelles qu'on avait apprises, du film qu'on avait vu, du théâtre, des journaux, d'une multitude de choses, même de ragots. Après, on parlait véritablement du film pendant les 45 dernières minutes. Cependant, tout ce que l'on avait évoqué avant était très utile pour ce que l'on devait dire du film.* »² Par ailleurs, ne croyant guère à l'improvisation, Monicelli souhaitait un scénario très précis. C'était si essentiel pour lui qu'il stoppa le tournage pendant quelques jours lorsqu'il réalisa qu'il n'était pas satisfait de la première



Monicelli et Totò sur le tournage du *Pigeon*

fin prévue. C'est alors qu'avec ses scénaristes il eut l'idée de faire aboutir les cambrioleurs maladroits à un frigidaire (ressemblant à un coffre-fort) à l'intérieur duquel ils trouvaient un plat de pâtes qu'ils dégustaient goulûment. Cette fin convenait parfaitement à Monicelli parce qu'elle soulignait le côté dérisoire de ce cambriolage d'amateurs tout en disant qu'au fond ces pauvres hommes ne cherchaient rien d'autre que de manger à leur faim, comme beaucoup d'Italiens de l'époque.

Un quatuor décisif

Le scénario fut écrit par Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico, Age et Scarpelli. Cecchi D'Amico était directement issue du néoréalisme puisqu'elle avait travaillé avec Francesco Rosi, Michelangelo Antonioni et surtout Luchino Visconti dont elle restera la principale scénariste. Quant à Age et Scarpelli, ils avaient déjà souvent collaboré avec Monicelli pour ses films avec Totò. Ce tandem de scénaristes s'était formé au sein du journal satirique *Marc'Aurelio* où le premier (Agenore Incrossi de son vrai nom) écrivait des histoires comiques tandis que l'autre (Furio Scarpelli) faisait des caricatures. Selon Jean A. Gili, Age et Scarpelli sont ceux qui ont définitivement opéré « la greffe du néoréalisme sur l'arbre de la comédie populaire »³. Ils ont travaillé avec tous les grands réalisateurs de la comédie à l'italienne, et beaucoup d'historiens les considèrent comme les véritables cerveaux de ce courant. Leur ton très corrosif se caractérise par une connaissance profonde de la réalité sociale de leur pays (due notamment à leur expérience de journaliste) associée à un sens aigu de l'observation et à un humour féroce.

1) En clin d'œil à ce film, *Le Pigeon* faillit même s'intituler *Rufufu*, c'est d'ailleurs son titre en Espagne.

2) In bonus de l'édition DVD du *Pigeon*, StudioCanal.

3) Jean A. Gili, *La Comédie italienne*, Henri Veyrier, 1985, p. 111.

ÉCRITURE

Du *Rififi* au *Pigeon*

Du rififi chez les hommes de Jules Dassin est le film noir qui servit de modèle à Monicelli et ses scénaristes pour élaborer le scénario du *Pigeon*. « Nous nous sommes souvenus du *Rififi* et nous nous sommes mis à écrire quelque chose de drôle en partant du *Rififi*... en sommes un peu comme Totò le Moko ou Totò le sheik : le cinéma italien a toujours adoré faire des imitations comiques de certains films français », dit Age¹. « Le film de Dassin a été utile parce qu'il était très sec, très sérieux, précise Monicelli. C'était une bande de professionnels du crime qui se réunissait pour faire un coup magistral pour voler une banque américaine [il s'agit en fait d'une bijouterie]. Tout cela était fait de manière très scientifique. »² Ce film est donc peut-être aussi la référence que Peppe a en tête lorsqu'il évoque constamment la nécessité de réfléchir et agir « *scientifiquement* ».

Monicelli a repris certains motifs du film de Dassin en y remplaçant la maîtrise par l'amateurisme et la pauvreté des moyens. Dans *Du rififi chez les hommes*, les cambrioleurs se réunissent aussi dans une cave, mais pour y expérimenter des techniques sophistiquées (1a) tandis que la bande de Peppe ne possède que des méthodes et des outils précaires (1b). Le principal accessoire commun aux deux bandes est la scie circulaire utilisée pour percer un coffre dans une scène haletante du film de Dassin (2a), c'est justement la technique dont Dante fait une démonstration pendant sa leçon (2b). Les voleurs de Dassin percent également un trou dans une paroi, un pla-

fond en l'occurrence, pour parvenir à la salle où se trouve le coffre (3a), mais ils le font avec nettement plus de précision et de délicatesse que nos héros (3b). Dans *Du rififi chez les hommes*, le trou n'est pas un aboutissement mais juste un passage vers une pièce dont nous ne verrons presque rien (4a), alors que dans *Le Pigeon* il n'y aura finalement eu que ce trou inutile et absurde, ne menant les personnages qu'à eux-mêmes (4b).



1a



1b



2a



2b



3a



3b



4a



4b

Du Rififi chez les hommes – Gaumont

Le Pigeon

1) In Marie-Christine Questerbert, *Les Scénaristes italiens*, Hatier, 1988, p. 82.

2) In bonus de l'édition DVD du *Pigeon*, StudioCanal.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le Pigeon est constitué de plusieurs épisodes ayant parfois la cohérence d'un petit film dans le film. Nous avons opté pour un découpage faisant apparaître ces différents épisodes, même lorsque ceux-ci contiennent plusieurs séquences.

1. Vol de voiture. Le générique s'inscrit sur un plan de rue déserte. On entend le thème musical principal du film.

Cosimo et Capannelle tentent de voler une voiture. La police arrête et emprisonne Cosimo.

2. Le pigeon (00:02:50). Carton : « *Un mois plus tard...* »

En prison, Cosimo demande à sa compagne Norma de trouver un « pigeon » pour avouer le vol et se faire emprisonner à sa place en échange d'argent.

Capannelle cherche le pigeon. Il va d'abord voir Mario, jeune cambrioleur qui refuse mais qui a l'idée de s'adresser à Ferribotte, sicilien qui séquestre sa sœur Carmela. Ferribotte n'accepte pas l'offre mais pense à Tiberio, photographe dont la femme est en prison. Ce dernier ne peut pas car il a la garde de son enfant mais il pense à Peppe, boxeur au casier judiciaire vierge. Celui-ci refuse au nom de son avenir dans la boxe, puis accepte après avoir perdu son match.

Peppe se rend à la police et confesse le vol de voiture. Non dupe, le commissaire le condamne à rejoindre Cosimo en prison.

3. En prison (00:14:45). Dans la cour de la prison, Cosimo demande à Peppe de rendre l'argent et laisse entendre qu'il est sur un gros coup.

Afin de le faire parler, Peppe fait croire à Cosimo qu'il en a pris pour trois ans ferme. Cosimo lui explique tout : il a l'intention de voler le coffre-fort du mont-de-piété en perçant le mur d'un appartement mitoyen. Après avoir obtenu l'adresse

exacte, Peppe annonce à Cosimo qu'il n'a en fait écopé que d'un an avec sursis.

4. Le retour de Peppe (00:20:41). Carton : « *La nouvelle courut avec la rapidité du vent.* »

Mario prévient Capannelle que Peppe est sorti et qu'ils doivent lui faire rendre l'argent de Cosimo. Mario se rend chez Ferribotte pour le lui dire, il y rencontre Carmela.

Peppe sort de prison. Norma l'entraîne chez elle où il est accueilli vigoureusement par les quatre autres. Il se voit obligé de leur faire part du plan de Cosimo et leur propose de « *préparer le coup scientifiquement* ».

5. Repérages (00:26:07). Tandis qu'au son Peppe décrit les lieux, de longs mouvements de caméra nous montrent le bâtiment du cambriolage.

Sur une terrasse, la bande observe la fenêtre de la pièce où se trouve le coffre-fort. Pour en obtenir le code, Peppe propose à Tiberio de filmer le coffre au téléobjectif.

Sur un marché, Tiberio vole une caméra grâce à un faux bras plâtré.

Le film de Tiberio s'avère de piètre qualité. À la projection, nous découvrons Dante Cruciani, expert en coffres-forts chargé de les initier en échange de 50 000 lire.

6. L'orphelinat (00:33:14). Carton : « *Ce fut à Mario qu'échut la tâche délicate de se procurer l'argent.* »

À l'orphelinat où il passa son enfance, Mario soutire de l'argent à trois employées qu'il appelle « *petite mère* », soi-disant pour s'acheter un manteau.

7. La leçon de Dante (00:36:27). Dante Cruciani donne une leçon d'ouverture de coffre-fort à la bande de Peppe. Lorsque la police surgit, ils font semblant d'étendre du linge.

8. Rencontre avec Nicoletta (00:40:26). En faisant des repérages, Mario et Tiberio s'aperçoivent que l'appartement par lequel ils veulent pénétrer est habité par deux vieilles femmes et leur employée, Nicoletta.

Carton : « *Ce fut un rude coup mais nos héros ne s'avouèrent pas vaincus.* »

Norma leur apprend que le jeudi l'appartement n'est occupé que par Nicoletta.

Dans la rue, Tiberio et Mario font semblant de molester Nicoletta, Peppe simule une bagarre pour se présenter à elle. Après une brève conversation, ils conviennent de se revoir.

9. Le retour de Cosimo (00:45:44). Carton : « *Peppe et ses amis n'avaient pas tenu compte qu'en Italie aussi il y a parfois une amnistie...* »

Cosimo a été libéré. Dans une fête foraine, il croise par hasard Peppe. Il le menace et reçoit un coup de poing.

Mario se rend chez Carmela avec laquelle il finit par échanger un baiser.

Carton : « *Cosimo, pendant ce temps, méditait sa vengeance : Peppe et ses complices ne devaient pas jouir du fruit de la trahison.* »

Cosimo se présente au mont-de-piété avec un pistolet caché sous un journal. L'employé lui propose 1000 lire contre son arme.

10. Le bal (00:51:01). Au bal, Peppe danse avec Nicoletta. Jaloux de ses prétendants, il déclenche une bagarre. Jalouse à son tour, de Nicoletta, Norma donne un violent coup à Peppe.

Après le bal, Nicoletta va retrouver Peppe.

11. La mort de Cosimo (00:58:36). Carton : « *Pendant ce temps...* »

Cosimo tente de voler un sac à main. En s'enfuyant il est écrasé par un tramway. Les membres de la bande sont réunis devant le funérarium.

Peppe annonce que le coup devra avoir lieu le lendemain.

12. Derniers préparatifs (01:02:07). Carton : « *Le grand jour* ».

Tiberio se rend en prison pour faire garder son fils par sa femme.

Michele rentre chez lui et fait une scène à Carmela pour sa relation avec Mario.

Dans leur repère, Dante et Peppe passent en revue leurs accessoires. Tiberio s'est fait casser le bras par l'homme à qui il a volé la caméra. Michele menace Mario avec un couteau. Mario annonce qu'il ne participera pas au cambriolage parce qu'il a trouvé un emploi. Nicoletta arrive et dit à Peppe qu'elle a démissionné. Elle s'aperçoit qu'elle a gardé les clés de l'appartement.

Peppe l'accompagne pour récupérer les clés. Elle lui propose de les rendre à ses patronnes.

13. Le cambriolage (01:18:11). La bande se retrouve à l'extérieur de l'immeuble du cambriolage. Par loyauté envers Nicoletta, Peppe dit qu'il n'a pas réussi à récupérer les clés. Ils passent donc par la chaufferie, la cave, la cour puis sur une verrière avant d'entrer dans l'appartement. En perçant le mur, ils provoquent une inondation. Puis ils parviennent à défoncer le mur qui s'écroule mais ne donne accès qu'à une cuisine. Les cambrioleurs y trouvent un plat de pâtes qu'ils dégustent.

14. Le lendemain (01:37:42). Au petit matin, la bande se sépare. Peppe se fait involontairement entraîner par un groupe d'ouvriers attendant d'être embauchés.

Un petit article de journal évoque les moyens disproportionnés utilisés par de simples voleurs de pâtes.

ANALYSE DU RÉCIT

Une galerie de portraits



Contrairement à beaucoup de films noirs dont il se veut une parodie, le récit du *Pigeon* n'avance pas en ligne droite, il ne cesse de déborder et parfois de se détourner de la mise en place du plan prévu par les personnages. L'histoire centrale, racontant la formation d'une bande de malfaiteurs, la préparation puis la réalisation d'un cambriolage, est avant tout le prétexte à composer une galerie de portraits à travers laquelle s'entremêlent de nombreux récits secondaires. Au début, la recherche du « pigeon » permet de présenter un à un les membres de la future bande de malfaiteurs, comme si le film s'écrivait au fur et à mesure de l'entrée en scène de ses personnages. Car les mésaventures de ceux-ci importent plus que l'efficacité du récit ; elles s'avèrent même particulièrement contreproductives dans la préparation du cambriolage, ce qui relève du film noir se délectant constamment dans les multiples saynètes comiques qui en découlent.

Par exemple, Peppe séduit Nicoletta pour pouvoir pénétrer plus facilement dans l'appartement mais celle-ci démissionne finalement avant le cambriolage en confiant ses clefs au cambrioleur qui n'en fera rien pour ne pas la compromettre. Du point de vue de l'efficacité scénaristique, séduire Nicoletta n'aura donc servi à rien, et toutes les scènes avec elle n'auront eu d'autre but que d'affiner le portrait de Peppe. De même, l'amourette entre Mario et Carmela n'a pas d'utilité dans le récit mais lui apporte une certaine fraîcheur. La réaction violente de Michele incite peut-être Mario à quitter la bande, mais ce départ imprévisible n'a lui non plus aucune réelle incidence sur la suite, il est plutôt l'expression de la liberté d'un personnage qui semble choisir de s'exclure du film.

Le destin du personnage de Cosimo est particulièrement représentatif de la façon dont le film privilégie la complexité des portraits plutôt que l'efficacité du récit. Les premières scènes peuvent nous donner à penser que Cosimo sera le personnage principal, mais il sera constamment écarté, notamment par celui qui était censé prendre sa place en prison. En ne l'aidant pas à retrouver la liberté et en lui soutirant son plan, Peppe lui vole effectivement la vedette. Le retour de Cosimo après une amnistie providentielle peut nous faire penser

qu'un rebondissement aura lieu, mais il ne sera pas intégré dans la bande et définitivement exclu du récit par une mort accidentelle. Il est donc revenu pour mieux s'effacer, et cet épisode ne fait en rien avancer l'histoire du cambriolage mais en souligne au contraire la part pathétique et dérisoire.

Tranches de vie

Après toutes ces mésaventures parallèles, ces fausses pistes et ces coups d'épée dans l'eau, le cambriolage ne fera aboutir les personnages qu'à un simple plat de pâtes. Nous aurons donc vu des êtres dont tous les efforts, toute l'énergie, toutes les ruses se seront avérés inutiles et voués à l'échec. Et finalement, le film de gangsters se sera dissout dans une série de risibles fiascos, d'hilarantes et touchantes tranches de vie. Monicelli et ses scénaristes s'intéressent donc surtout à la façon dont les aléas de la vie ne cessent de freiner ou de s'opposer à la « *préparation scientifique* » du cambriolage souhaitée par Peppe, et ils montrent de cette façon combien la vie de ces êtres démunis et malchanceux s'embourbe constamment dans le contexte social dont ils sont avant tout des victimes.

Le titre original du film dit bien comment la construction du scénario est ainsi intimement liée à son propos. *I soliti ignoti* pourrait se traduire par « les habitués inconnus » ou « les petits faits banals et ignorés ». Il souligne combien ce qui est perçu par les personnages comme le coup de leur vie se perd finalement dans l'indifférence et la banalité. Il résume en même temps la façon dont le scénario privilégie l'accumulation de choses quotidiennes et presque sans importance plutôt que des événements spectaculaires. Le film est ainsi construit autour de séquences rattachées au récit central tout en se suffisant à elles-mêmes (ce que souligne d'ailleurs l'utilisation des intertitres), comme autant d'épisodes ayant leurs propres développements et chute et pouvant être pleinement appréciés indépendamment du reste du film : la recherche du « pigeon », le repérage, le retour de Cosimo, la leçon de Dante Cruciani, le cambriolage, etc. *Le Pigeon* préfigure donc ce que l'on appelle les « films à sketches », genre dans lequel la comédie italienne sera très prolifique.

La séance

Pour préparer le travail en classe, on pourra demander aux élèves d'être attentifs à certains aspects du film pendant la projection.

Pour les sensibiliser à la dimension parodique, ils pourront repérer ce qui différencie ces cambrioleurs des gangsters dont ils ont l'habitude. En quoi peut-on dire qu'ils sont des amateurs ? Pourquoi nous font-ils rire ?

Afin qu'ils puissent mieux appréhender la construction du récit, on leur demandera de chercher des récurrences : phrases répétées, obsessions de certains personnages, motifs ou gestes auxquels ils peuvent être liés. On pourra aussi les amener à réfléchir à l'aspect choral du film. Combien y a-t-il de personnages importants ? Gardent-ils tous le même statut du début à la fin ?

Quelques notions simples de découpage pourraient leur être enseignées afin qu'ils soient plus perspicaces quant à certaines questions de mise en scène : échelles de plan, champ contrechamp, profondeur de champ. On leur demandera alors de distinguer ces figures dans le film, notamment dans la disposition des personnages. Sont-ils souvent réunis dans le cadre ? Si oui, la composition des plans met-elle en avant certains d'entre eux ? Enfin, on pourra également leur demander d'observer comment, dans les arrière-plans, la ville est utilisée.



Les Monstres – Opening



À cheval sur le Tigre – Opening



Divorce à l'italienne – M6 vidéo



Drame de la jalousie – Dean films

GENRE

La comédie à l'italienne

Le Pigeon est souvent considéré comme l'acte de naissance de ce que l'on appelle la comédie à l'italienne. Celle-ci se caractérise par un souci de rendre compte des travers de la société italienne, en s'inspirant de l'observation de la réalité tout en cultivant le goût de l'exagération, de la caricature, voire du grotesque.

Lorsque l'on demande à Mario Monicelli quelles sont les origines de la comédie à l'italienne, il répond que les Italiens portent celle-ci dans leur sang et qu'elle existait déjà au temps de Plaute et de Bocacce. Ou de la *commedia dell'arte*, cette forme théâtrale née au XVI^e siècle qui manifestait déjà la volonté de refléter la réalité en se moquant des défauts de ses contemporains à travers des personnages archétypaux et excessifs. Lorsque Monicelli décrit les personnages de la *commedia dell'arte*, il semble d'ailleurs aussi parler des siens : « des désespérés, des pauvres diables qui se battent contre la vie, contre le monde, contre la faim, la misère, la maladie, la violence. Cependant, tout cela est transformé en rire, est transmué en raillerie, en élément de moquerie. »¹

Autre racine importante, et plus directe, de la comédie à l'italienne : les différentes formes de théâtre populaire apparues à la fin du XIX^e siècle dans les cirques, les cafés-concerts, les théâtres de variétés. C'est là que surgiront des comédiens importants, comme le fameux Leopoldo Fregoli, connu pour son génie du transformisme et de la caricature, et dont un acteur comme Vittorio Gassman est une sorte de fils spirituel. C'est également sur les



La Grande Guerre – Seven 7



planches de théâtres populaires que le cinéma recrutera la plupart de ses premiers acteurs comiques, dont le grand Totò.

Un rire accordé à la réalité

La comédie à l'italienne va naître de l'exigence de faire un cinéma comique à la fois populaire et capable de se confronter à des problèmes sociaux et à des questions éthiques et politiques. Jusque dans les années 1950, les comédies produites en Italie sont majoritairement dénuées de toute dimension sociale et souvent portées par des idées conventionnelles. Malgré quelques exceptions notables (certains films de Mario Camerini, Mario Matolli ou Raffaello Matarazzo), il faudra surtout attendre l'arrivée du néoréalisme pour que le cinéma comique italien rencontre la réalité. Après le fascisme et la guerre, ce courant naît de la nécessi-

té de regarder en face un monde meurtri et incertain en débarrassant le cinéma de tout artifice idéalisant pour filmer dans la rue des histoires simples et réelles, souvent avec des acteurs non professionnels. Certes, les films phares du néoréalisme (*Osessione* de Visconti, *Rome ville ouverte* et *Paisà* de Rossellini, *Scuscia* et *Le Voleur de bicyclette* de De Sica,) ne prêtent guère à rire. Mais peu à peu apparaît une veine plus optimiste et drôle, parfois appelée le « néoréalisme rose », dont le plus important représentant est Luciano Emmer, auteur du beau *Dimanche d'août* (1949).

À peu près au même moment, du côté de la comédie traditionnelle, de nouveaux venus vont prendre en compte le néoréalisme et donner à leurs scénarios une dimension de plus en plus politique. Ainsi, Monicelli et Steno, avec la complicité des scénaristes Age et Scarpelli, n'hésiteront pas à confronter Totò à des difficultés propres à la société de l'époque (par exemple, la crise du logement dans *Totò cerca casa*). Cette nouvelle tendance de la comédie est renforcée par l'apparition d'une génération de scénaristes et de réalisateurs engagés à gauche et étant pour la plupart passés par le journalisme, en particulier par l'hebdomadaire satirique *Marc'Aurelio* où débutteront notamment Age et Scarpelli, Steno, Ettore Scola, Federico Fellini. Cette génération (à laquelle appartiennent aussi Luigi Comencini ou Dino Risi) ne conçoit plus la comédie comme un sous-genre mais comme une autre forme de réalisme, sans doute plus proche du peuple que les films des grands



L'Armée Brancaleone – Fair films



Les Camarades – Avala films

auteurs consacrés. « Nous savions bien, dira Monicelli, que le cinéma important était fait par Rossellini, Visconti, De Sica, mais cela ne nous empêchait pas de faire un cinéma de deuxième catégorie. Nous y prenions plaisir, ressentant son côté populaire, authentique, lié aux gens que nous connaissions et fréquentions, que nous avions côtoyés dans les usines, dans les gares et les bus. »²

Dans ce contexte, *Le Pigeon* va être la charnière décisive entre la comédie traditionnelle et la comédie à l'italienne. Ceci apparaît notamment dans son utilisation de plusieurs générations d'acteurs à travers lesquelles s'expriment divers registres de jeu. Il est symbolique que Totò, qui incarne presque à lui seul la comédie populaire italienne de l'après-guerre, joue le perceur de coffres chargé de forger les cambrioleurs débutants : à travers son personnage, on assiste littéralement au passage de relais entre deux époques. Par ailleurs, *Le Pigeon* marque une rupture avec les conventions traditionnelles en faisant preuve d'un pessimisme et d'une cruauté inédits, notamment en osant faire mourir un personnage. Du néoréalisme, le film retient la volonté de tourner dans la rue et d'être proche des préoccupations sociales du peuple, mais il s'en démarque en ajoutant de la dérision et en choisissant de rire même des choses les plus noires, quitte à forcer le trait pour toucher plus impitoyablement sa cible.

Le Pigeon ouvre ainsi la voie aux grandes comédies des années 60, celles de Comencini (*À cheval sur le Tigre*, *La Grande Pagaille*), de Risi (*Les Monstres*,

Le Fanfaron, *Une vie difficile*), de Ferreri (*Le Lit conjugal*, *Le Mari de la femme à barbe*), de Germi (*Divorce à l'italienne*), de Scola (*Drame de la jalousie*) et bien sûr de Monicelli (*La Grande Guerre*, *L'Armée Brancaleone*, *Les Camarades*). À partir de ce film, il n'est pas exagéré de dire que la comédie italienne sera conçue comme une véritable arme contre l'injustice et la bêtise. Monicelli n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que plus que tout autre art ou moyen d'expression, ces comédies auront « servi à modifier la mentalité du citoyen moyen, à éliminer ses préventions, ses préjugés, ses tabous [...], à élever le niveau civil de la nation, à démocratiser les italiens. »³ C'est dire si la comédie à l'italienne (qui s'est progressivement éteinte à la fin des années 1970) manque à l'Italie d'aujourd'hui. On peut considérer Nanni Moretti comme son seul digne descendant. Mais il se démarque de Monicelli par la dimension clairement autobiographique de son cinéma ou sa façon de privilégier la construction formelle plutôt que le réalisme (en particulier dans *Le Caïman*, 2006, qui s'attaque frontalement à Berlusconi). On retrouve également un peu de l'insolence de la comédie à l'italienne dans les films de Paolo Sorrentino, notamment *Il Divo* (2008) où il fait preuve d'un réjouissant talent de caricaturiste pour évoquer la carrière politique du sombre Giulio Andreotti.

1) Mario Monicelli in Jean A. Gili, *Le Cinéma italien*, tome 1, 10/18, 1978, p. 189.

2) In Aldo Tassone, *Le Cinéma italien parle*, Edilg, 1982, p. 144.

3) *Ibid.*, p. 145.

Parodie

En s'inspirant en partie d'un genre et de films préexistants, *Le Pigeon* possède une évidente dimension parodique. On peut demander dans un premier temps aux élèves d'y retrouver ce qui leur semble s'apparenter à des codes du film noir (situations, décors, éclairages) et ce qui relève de la parodie. Puis ils étudieront comment s'opèrent les récupérations et détournements propres à la parodie, s'ils sont plutôt de l'ordre de l'exagération caricaturale ou marqués par le souci d'un plus grand réalisme. Ils pourront enfin s'interroger sur la fonction de la parodie dans *Le Pigeon*. Est-elle purement formelle ? Ne vise-t-elle qu'à provoquer le rire ou correspond-elle à une volonté plus profonde ? On peut répondre que la parodie sert notamment à montrer le décalage et les contradictions entre les illusions engendrées par une certaine mythologie cinématographique et la réalité sociale et humaine des personnages.

D'un point de vue plus esthétique, on peut rattacher la dimension parodique du *Pigeon* à une tendance cinématographique dont les élèves connaissent très probablement des exemples, comme le cinéma de Quentin Tarantino, qui travaille sur le recyclage d'œuvres passées. *Le Pigeon* annonce en effet la façon dont un certain cinéma italien des années 60 et 70 va récupérer des formes établies en leur donnant une dimension à la fois plus réaliste et plus expressive, volontiers grotesque ou violente. Cela a donné lieu aux réinventions de genres anciens à travers de nouveaux genres proprement italiens : le *western spaghetti*, le *giallo* (thriller à l'italienne), un cinéma fantastique très formaliste et sanglant (Mario Bava, Dario Argento), sans oublier les imitations ou pastiches dont ne se privera pas la comédie à l'italienne. On peut aussi rattacher cet art de la récupération

à une école picturale dont l'Italie fut le berceau au XVI^e siècle : le maniérisme, qui se caractérisait par son goût de l'emprunt, de la distorsion et de l'exagération de figures ou de formes classiques. Quel que soit l'art ou le genre, ces parodies ou maniérismes correspondent à la volonté de faire éclater les schémas classiques en les poussant à bout, en les critiquant ou en les pervertissant. Cela peut être une bonne façon de montrer aux élèves comment un art se construit sur des codes et des conventions et comment il avance en les dépassant.





MISE EN SCÈNE

Foncer dans le décor



Le lien le plus évident du *Pigeon* avec le néoréalisme est le fait d'avoir été tourné en décors naturels. Dans les scènes d'extérieurs, les lieux choisis apportent une dimension documentaire, ils rendent immédiatement perceptible le niveau social des personnages, leur environnement quotidien et un certain état de l'Italie de l'époque. La plupart de ces scènes se déroulent dans des quartiers populaires de Rome et de sa banlieue, très précisément choisis par le cinéaste. Loin de la Rome touristique que Fellini mythifiera deux ans plus tard dans *La Dolce Vita*, on distingue ici essentiellement deux types de constructions : de vieux immeubles délabrés ou, au contraire, des barres d'immeubles neufs. Lorsque Capannelle part à la recherche du « pigeon », il passe d'un terrain vague où sont installées des roulottes à un autre terrain parsemé de bâtiments récents, ce raccord fait sentir qu'il s'agit là d'un monde en pleine évolution où la pauvreté change de forme, où la misère de l'après-guerre fait place à l'ennui des grands ensembles modernes. Lorsque Peppe rencontre Nicoletta, ils marchent d'ailleurs devant des immeubles en construction, et c'est dans un chantier qu'il se verra obligé de travailler à la toute fin du film.

Chaque membre de la bande (à l'exception de Capannelle) nous est d'abord présenté dans le lieu où il vit ou « travaille », des lieux très différents les uns des autres et qui apportent à la séquence de la recherche du « pigeon » une grande variété visuelle. Tout semble par exemple opposer le local encombré où Mario vend le fruit de ses larcins et l'appartement

très propre et ordonné de Ferribotte, ou le studio en verre de Tiberio et le sous-sol sombre qui sert de vestiaire à Peppe. Le lieu où Dante Cruciani donne son cours de perçage de coffres est aussi très frappant : une terrasse située sur le toit d'un immeuble très délabré, presque en ruine. Que ce soit le domaine du personnage interprété par Totò, c'est-à-dire une figure du passé, renforce l'impression que nous sommes face à des vestiges, peut-être ceux de la guerre (de nombreux trous dans le mur peuvent faire songer à des impacts de balles) ou en tous cas ceux d'une époque qui s'achève face à la reconstruction alentour. Notons aussi que l'état de cet immeuble fait écho à celui du coffre-fort qu'expose Dante pour sa leçon : démolé et troué.

Entre les grilles

Lorsqu'ils préparent leur coup, les personnages se retrouvent souvent dans des sous-sols ou au contraire en hauteur. Le vestiaire de Peppe annonce le repère confiné de la bande et les caves qu'ils traverseront le jour du cambriolage, tandis que la terrasse située face au mont-de-piété ressemble à celle de Dante. Dans ces rapports entre le haut et le bas, soulignons aussi l'importance des escaliers chez Ferribotte ou Norma, entre les vestiaires et le ring, dans la rue où Peppe rencontre Nicoletta et dans celle du cambriolage. Ils apportent du mouvement aux scènes, permettant notamment aux personnages de se déplacer durant de longues plages de dialogues.

Mais ces passages entre le haut et le bas, entre des



espaces confinés et d'autres totalement ouverts, répondent surtout aux rapports essentiels entre l'intérieur et l'extérieur. Ceux-ci prennent un sens fort dès le début puisqu'ils sont liés à la prison et au désir d'en sortir. Le cambriolage consistera au contraire à parvenir à pénétrer dans une série de lieux clos. En schématisant un peu, on peut dire que les personnages sont constamment obsédés par l'idée de sortir ou de rentrer quelque part. Les décors renvoient à cette question : aux escaliers qui facilitent les circulations s'opposent divers types de clôtures qui les entravent. Les grilles sont omniprésentes et mises en évidence par des cadrages qui les placent entre les spectateurs et les personnages. Par exemple, les barreaux du guichet du mont-de-piété derrière lequel se présente Cosimo rappellent le grillage du parloir de sa prison, comme si ce personnage était d'une certaine façon condamné à ne jamais vraiment sortir de sa cage. Le lieu du cambriolage est quant à lui parsemé de grilles en tous genres : barreaux de la fenêtre de la salle du coffre, grilles des soupiroux par lesquels les voleurs entrent et ressortent du sous-sol, grillages derrière lesquels nous les percevons lors du travelling dans la cave, grille sur laquelle ils rampent pour traverser la verrière. Il y a dans cette omniprésence de barreaux et de grillages comme une hantise de la prison, d'où viennent certains personnages et où ils risquent tous d'être envoyés. La vie de certains d'entre eux semble d'ailleurs marquée du sceau de la prison : Capannelle a passé ses premières années dans la



crèche d'une prison, et la grande grille d'entrée de l'orphelinat où Mario a été élevé évoque plus un établissement pénitentiaire qu'un jardin d'enfance. Dans une scène touchante, Tiberio va d'ailleurs faire garder son propre nourrisson par sa femme emprisonnée : l'échange est alors si naturel que l'on ne sait finalement plus qui est libre et qui est incarcéré. Carmela est quant à elle enfermée par son frère dans leur appartement, avec un judas comme seul lien autorisé avec le monde extérieur. Mario devra utiliser divers stratagèmes pour parvenir à lui faire ouvrir la porte derrière laquelle elle est cloîtrée. Elle n'est finalement guère plus libre que la femme de Tiberio, contrairement à la moderne Nicoletta qui se déplace sans contrainte dans les rues mais aussi d'un homme à l'autre, comme une véritable « femme libérée ».

La mise en scène de Monicelli s'accorde à ces espaces complexes créés par les décors. Dans les plans fixes, la profondeur de champ permet de rendre compte des distances et des hauteurs, tandis que les mouvements de caméra apportent une vue plus globale et descriptive des lieux. La question est de savoir quelle place y trouvent les hommes qui les traversent, comment ils y sont opprimés et comment ils peuvent s'en détacher. Pour ces voleurs amateurs, le cambriolage représente l'espoir d'une libération sociale qui commence par se manifester dans le simple acte de forcer une grille, de trouver une fenêtre ou de défoncer une paroi. Certes, il n'y a finalement aucun trésor derrière le mur tant convoité, parce que ce n'était

pas le bon, parce qu'ils se ressemblent tous. Cette chute est aussi pathétique que drôle, mais on peut aussi se demander s'ils n'ont pas d'une certaine façon accompli l'essentiel : dominer momentanément un espace, y entrouvrir une brèche. Malgré l'inutilité de la chose, Peppe regarde d'ailleurs assez fièrement le trou béant, comme la preuve qu'ils ne sont pas totalement incapables et qu'il aurait suffi de peu pour qu'ils parviennent à leur but. À la toute fin, Peppe deviendra travailleur malgré lui en se laissant littéralement enfermer dans un chantier, probablement pour y construire de nouveaux murs.

Une lumière de film noir

Au-delà de son scénario, *Le Pigeon* se réfère au film noir par certains traits esthétiques, en particulier sa lumière. D'après Monicelli, le producteur se montra d'ailleurs très inquiet en constatant à la vision des premiers rushes que l'image du film était particulièrement sombre pour une comédie romaine. Comme le nom l'indique, les films noirs se caractérisent effectivement par leur lumière sombre, correspondant aux lieux marginaux que les personnages parcourent et à la prédominance des scènes nocturnes ou pluvieuses. On retrouve ces trois facteurs dans *Le Pigeon*.

En montrant des extraits de films noirs aux élèves (par exemple, *Quand la ville dort*, *Du riffi chez les hommes* ou *L'Ultime Razzia* pour s'en tenir aux films de hold-up), on peut leur demander de retrouver dans *Le Pigeon* les scènes qui correspondent le plus à cette esthétique : la fête foraine, les deux vols ratés de Cosimo, le cambriolage. En s'arrêtant sur quelques plans, il serait également intéressant d'analyser comment est construite cette lumière. Elle est souvent composée à partir de sources limitées, parfois visibles à l'image. On pourra ainsi remarquer l'omniprésence des lampes dans *Le Pigeon* : lampes de salons avec ou sans abat-jour, lustres, lampe torche, néons, réverbères. Cette limitation des sources lumineuses crée des ombres qui sculptent l'espace aussi bien que les visages. Il est par exemple fréquent qu'un visage ne soit éclairé que d'un côté tandis que l'autre moitié reste dans l'ombre. Lors de la bagarre près de la fête foraine, on remarquera aussi que l'arrière plan est plus éclairé que l'endroit où se trouvent les personnages : c'est un effet courant qui souligne à quel point ces marginaux se meuvent dans les zones sombres de la ville et de la société. Dans les scènes où Cosimo tente de

voler le mont-de-piété puis le sac d'une femme, on retrouve un autre trait caractéristique de l'atmosphère moite des films noirs : la lumière électrique se reflétant sur le sol mouillé par la pluie.



ANALYSE DE SÉQUENCE

Cinéma amateur

Le repérage de l'immeuble du mont-de-piété et de la salle des coffres s'articule en trois séquences formant un épisode cohérent (de 00:26:07 à 00:33:13).

- 1) Les personnages repèrent l'extérieur de l'immeuble puis observent la fenêtre derrière laquelle on peut voir le coffre et ceux qui le manipulent.
- 2) Tiberio vole une caméra pour filmer cette fenêtre au téléobjectif.
- 3) Tiberio enregistre puis projette ses images.

1) Dans la première partie, Monicelli utilise la voix de Peppe pour décrire l'immeuble tandis qu'à l'image le bâtiment nous est montré grâce à de longs et précis mouvements de caméra. Les déplacements des personnages sont suggérés de manière elliptique par leurs façons inattendues d'apparaître à l'image : d'abord lorsque Ferribotte est littéralement invité par Peppe à entrer dans le plan pour aller voir de plus près le soupirail, puis lorsque nous retrouvons les personnages sur la terrasse après les longs travellings descriptifs. Ces sauts dans l'espace sont d'autant plus étonnants que la voix *off* de Peppe ne change pas pendant toute la séquence, un peu comme si elle était omnisciente. À travers ces ellipses, Monicelli fait preuve d'une efficacité narrative lui permettant d'entremêler toutes les étapes du repérage des lieux en quelques minutes.

Les longs travellings sur le bâtiment s'accordent si parfaitement au commentaire de Peppe qu'il est parfois difficile de distinguer le point de vue du cinéaste de ce qui relèverait du plan subjectif. Mais il est improbable qu'il s'agisse là d'une vision subjective des personnages tant ces mouvements de caméra font preuve d'une virtuosité toute cinématographique, où la perception humaine est transcendée par la technique, par des rails de travelling, une grue, un zoom. On découvre d'ailleurs la fenêtre de la salle du coffre par un rapide zoom avant qui nous fait en quelque sorte passer du point de vue de la caméra à celui des personnages. Les jumelles de Capannelle ne suffisant pas, Peppe suggère justement d'utiliser une caméra munie d'un téléobjectif pour mieux observer cette fenêtre, comme si le regard du personnage cherchait inconsciemment à s'accorder à celui du cinéaste.

2) La caméra est volée dans un marché populaire, au milieu d'un amas d'appareils usagers plus ou moins antiques. Pour cela, Tiberio

utilise un stratagème ingénieux en fabricant un faux plâtre qui lui permet d'utiliser son bras sans être vu. Cela donne lieu à un plan d'une étrangeté quasi surréaliste où la main voleuse sort du dos de Tiberio pour saisir la caméra.

3) Puis deux plans assez brefs (un plan d'ensemble et un plan rapproché) nous montrent Tiberio assis sur la terrasse d'où il filme. Il est en train de manger, il semble avoir froid et être mécontent de se trouver là. Le voir dans un moment de pause plutôt qu'en train de filmer et las plutôt que concentré, annonce la catastrophe à venir. La projection a lieu dans un grenier. Elle s'ouvre par un plan du film projeté sur un écran de fortune, avec divers objets plus ou moins identifiables qui empiètent sur les bords du cadre. L'image de ce film dans le film est peu nette et très granuleuse, puis elle devient carrément floue. Tiberio répond aux protestations par un savoureux « *C'est une vieille bécane, on n'est pas à Hollywood* », qui peut aussi valoir comme un commentaire ironique de Monicelli sur son propre film. Soudain, un plan de nourrisson en train de pleurer succède à celui de la fenêtre. Tiberio n'a pas résisté au premier réflexe de tout père de famille à qui l'on confie une caméra : filmer son enfant. Nous retrouvons ensuite la fenêtre, cette fois-ci le plan est net et des employés s'apprêtent à ouvrir le coffre mais du linge étendu sur un fil s'interpose entre la caméra et la fenêtre, empêchant de distinguer la main qui compose le code d'ouverture. Puis l'on voit à nouveau le plan de l'enfant avant de revenir à la fenêtre, mais l'image saute et le film s'arrête brusquement alors que des employés s'apprêtaient à ouvrir le coffre. Les spectateurs protestent à nouveau et Tiberio se justifie en se plaignant de n'avoir eu droit qu'à dix mètres de pellicule.

La réalisation d'un film dans le film propose une petite réflexion sur le cinéma, sur sa capacité à amplifier la perception, sur les liens entre l'esthétique d'un film, ses contraintes techniques et son économie. Le petit film raté de Tiberio donne d'une certaine façon mieux à voir la mise en scène de Monicelli, car finalement tout éloigne ces plans inutilisables de la virtuosité des mouvements de caméra sur l'immeuble, la claire précision des uns et l'hésitation floue des autres. Le film de Tiberio est le reflet cinématographique de toute l'organisation du hold-up : pauvre et amateur. L'amateurisme tient ici à l'accumulation d'un grand nombre d'erreurs de filmage

mais il se manifeste aussi, de façon plus inattendue et touchante, à travers les plans de l'enfant qui renvoient à l'un des premiers gestes des frères Lumière (qui filmèrent régulièrement les bébés de leur entourage) avant de devenir le genre fondamental du cinéma amateur : le film de famille.

Les spectateurs du film de Tiberio sont nettement visibles pendant la projection, en amorce dans les plans où l'on voit l'écran ou de face dans les contrechamps. Seul l'un d'eux reste silencieux et dans l'ombre, se tenant juste sous le projecteur : Dante Cruciani, interprété par Totò. On le devine dans la pénombre mais il n'apparaît vraiment qu'à la fin de la projection, lorsqu'une lampe rallumée l'éclaire plus que les autres avant qu'il ne soit cadré au centre d'un plan rapproché. Cette apparition progressive le fait apparaître comme une sorte de *deus ex machina* et insiste sur le statut de « *guest star* » de ce personnage secondaire autant que de son interprète ; il est à la fois le professionnel expérimenté invité par ces amateurs et l'acteur très célèbre et déjà mythique au milieu de jeunes débutants. Contre toute attente, il trouve un intérêt au film de Tiberio en remarquant qu'il permet au moins de connaître la marque du coffre. Cet optimisme face à la déception des autres est certes peut-être intéressé puisqu'il lui sert à mieux vendre ses services. Son avis sur la qualité artistique du film est moins indulgent : « *Comme film, c'est une crotte* ». Il fallait tout le sens de la dérision de Monicelli pour oser inclure une telle phrase dans son propre film, a fortiori prononcée par Totò, le maître de la comédie italienne.



1a



1b



1c



1d



2



3a



3b



4



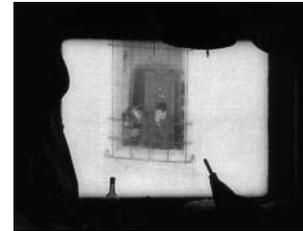
7



9



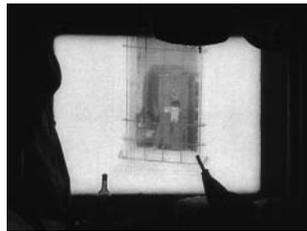
12



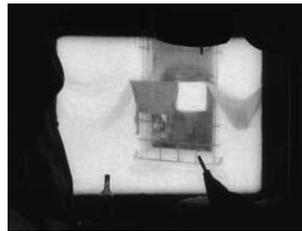
13



15



17



19



20



21



29



31



34

De l'observation à l'action

En comparant la séquence du repérage avec celle du cambriolage, on cherchera à voir en quoi la réalisation du vol coïncide ou diffère de sa préparation.

Le parcours de la porte de l'immeuble à l'appartement, qui correspond aux trois premiers plans lors du repérage, est filmé différemment dans chaque séquence. Pendant le repérage, les lieux sont montrés avec distance : on ne voit d'abord que la façade puis la cour est décrite d'un point de vue surplombant. Pendant le cambriolage, nous sommes au contraire à l'intérieur, dans la cave puis dans la cour et même sous la verrière. Le travelling dans la cave est comme une réponse au travelling sur le bâtiment : en sens inverse, il suit des personnages qui ne sont plus des observateurs hors champ mais qui ont réussi à pénétrer derrière la façade.

Après la cave, les voleurs sont filmés de près, comme si nous étions au milieu du groupe. Un plan fait exception : lorsqu'ils rampent puis s'arrêtent sur la verrière, ils sont vus de haut en plan d'ensemble afin que le moment où la lumière s'allume soit plus spectaculaire. Ils parviennent finalement sans trop de peine à entrer dans l'appartement mais n'atteindront jamais la pièce dont l'observation leur a demandé tant d'efforts. Ils (et nous, par conséquent) n'en auront rien vu d'autre que cette fenêtre à barreaux si mal filmée par Tiberio.

Après l'explosion

Les cambrioleurs sortent au petit matin dans une rue déserte. L'ampleur du décor et le silence renforcent la solitude et l'abattement que suggèrent leurs démarches. Ce contraste entre l'architecture imposante et les silhouettes misérables est drôle et pathétique à la fois. Nos héros ne sortent pas clandestinement, mais en plein jour dans un large carrefour, comme si leur ratage les préservait de toute précaution. Le journal le dira : ils sont d'insignifiants inconnus. Marchant en file indienne, ils n'osent plus se regarder : ces plans concluent leur aventure collective, ils sont à nouveau seuls. Sur le plan rapproché, les vêtements en loque de Capannelle et les visages noircis rappellent les effets des explosions dans les des-sins-animés. Ils rentrent encore plus misérables qu'ils ne sont arrivés.



ANALYSE DE PLANS

Détournement de bibelots

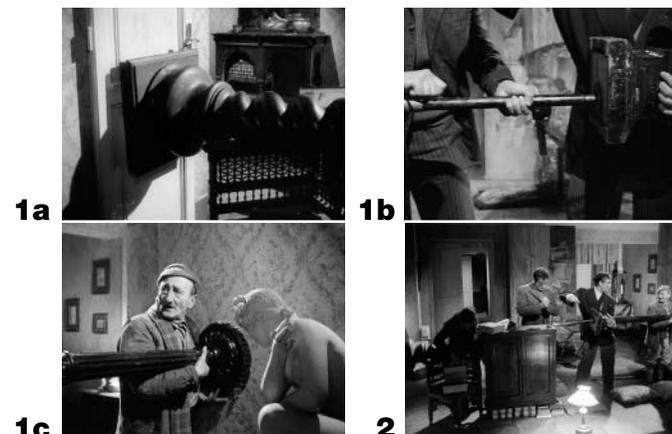
2 plans de 01:32:27 à 01:33:00.

Pour percer le mur derrière lequel se trouve le coffre du mont-de-piété, Peppe et sa bande utilisent des meubles et des objets avec lesquels ils forment une colonne entre deux parois, puis ils placent un cric au milieu et le déploient jusqu'à ce que la pression fasse éclater le mur. Peppe a évoqué cette technique juste avant le cambriolage, mais sa réalisation n'en est pas moins surprenante.

1. Dans un premier temps, nous la découvrons en gros plan grâce à un mouvement de caméra qui nous montre successivement tous les objets utilisés. Le gros plan permet de voir les objets en détail, et le mouvement de caméra de découvrir l'installation progressivement pour mieux apprécier ce cocasse agencement qui n'est pas sans évoquer une sorte de collage surréaliste. Dans cette installation s'exprime aussi une forme de révolte sociale puisqu'elle est formée d'objets représentatifs du goût et de la culture bourgeois (bibelots luxueux, meubles anciens, livres reliés en cuir) qui sont ainsi détournés de leur fonction première contre leurs propres propriétaires.

Dans le plan qui précède, nous avons vu Tiberio et Ferribote déplacer une statue très classique représentant une jeune femme nue. Finalement nous ne la retrouvons pas parmi les objets utilisés mais posée en face de Capannelle de façon à ce qu'elle semble observer la bande. L'indolence de la femme de pierre contraste avec l'affairement fébrile des cambrioleurs, et sa grâce semble narquer la lourdeur du dispositif qu'ils ont mis en place.

Le mouvement de caméra est en deux temps : il débute par un travelling (déplacement sur un chariot) puis s'arrête de façon presque imperceptible au niveau du cric avant que la caméra panoramique (pivote sans changer d'axe) jusqu'au mur. Ce changement d'angle a pour but de terminer le plan sur un cadre plus large où l'on peut voir Capannelle en plan américain. Ce dernier est le seul qui ne semble pas vraiment faire d'effort et dont nous voyons le visage plus que les mains, un visage exprimant une curiosité enfantine lorsqu'il déclare à propos du coffre : « *Qui sait les trésors qu'on va y trouver ?* ».



2. Ce plan est suivi d'un plan d'ensemble qui nous fait découvrir l'installation dans son intégralité. Dans le plan précédent, elle était incongrue et drôle par elle-même, ici c'est la façon dont elle prend place au milieu du décor et près des personnages qui devient intéressante. Notons la petite lampe allumée au premier plan, sans doute placée là pour mieux éclairer le cric que manipule Peppe. Monicelli aime ainsi donner à voir des sources de lumière, mais ce détail est peu réaliste car l'on remarque bien que d'autres sources éclairent le plan afin que le spectateur perçoive l'ensemble du dispositif, des personnages et du décor. Au fond à droite, on distingue bien un bout de la pièce, très éclairée, qui semble avoir été préservé de l'assaut des cambrioleurs, avec des meubles et des bibelots encore bien en place. Cela nous fait d'autant mieux voir à quel point leur installation a mis sens dessus dessous le coquet intérieur bourgeois, mais selon une méticuleuse logique dont témoignent les gestes concentrés des personnages ainsi que de charmants détails, tels ces coussins disposés sous la dernière colonne (sans doute pour amortir sa chute).

Cette installation a quelque chose d'absurde qui rappelle l'humour enfantin et la poésie de certains burlesques, en particulier de Buster Keaton et des Marx Brothers chez qui le détournement d'objets et le désordre organisé sont fondamentaux. L'absurdité vient aussi du fait que les personnages s'acharnent à défoncer un mur alors que le cadrage montre bien les portes situées aux deux côtés de la pièce. Dans un premier temps, nous restons un peu incrédules face à cette méthode de perçage de mur qui peut nous sembler être une preuve de plus du catastrophique amateurisme de ces voleurs, mais la suite nous donnera tort. L'erreur n'est pas dans la technique mais bien dans une mauvaise évaluation de l'espace : nous ne tarderons pas à découvrir qu'il aura suffi à Capannelle de passer par la porte de droite pour arriver de l'autre côté du mur. Ce contraste entre les efforts produits par la bande et l'inutilité de ceux-ci anticipe le dénouement dérisoire : le mur sera bien percé mais le seul « trésor » trouvé sera un plat de pâtes.

POINT TECHNIQUE

La profondeur de champ

La profondeur de champ d'un plan est la zone de l'espace que le spectateur perçoit comme nette. Dans *Le Pigeon*, elle est presque toujours totale, c'est-à-dire qu'il est très rare qu'un arrière-plan ou un avant-plan soit flou. Ainsi les personnages ne sont jamais isolés dans le cadre mais toujours intégrés dans un environnement bien visible. Cela permet d'ancrer l'action du film dans la réalité et de donner à la fiction un arrière-fond documentaire. Dans les plans en extérieur, on distingue toujours clairement la ville et ses habitants, les passants et les figurants semblant vivre leur vie indifféremment du tournage, comme si les images avaient été saisies sur le vif. C'est notamment frappant au marché aux puces, dans la prison ou lors de la fête foraine. Dans certains plans en intérieur, les fenêtres peuvent aussi donner à voir la vie alentour. Par exemple, dans le commissariat où va se dénoncer Peppe, de grandes vitres situées autour du bureau du policier font clairement apparaître la rue. Et lorsque Mario s'assoit sur son lit lors de sa visite à l'orphelinat, il est filmé en plongée de façon à ce que l'on puisse distinguer au fond du plan, à travers une fenêtre, des groupes d'enfants en train de jouer ou manger dans une salle située en bas.

La profondeur de champ permet également de prendre en compte l'architecture de la ville, ses différents types de constructions, ses chantiers. Elle met en valeur les lieux réels choisis par Monicelli, nous donnant ainsi une idée très concrète de la réalité sociale dans laquelle évoluent les personnages. Parfois, le cinéaste utilise également l'architecture dans la composition des plans, notamment en se servant des lignes et des perspectives dessinées par les bâtiments, comme dans le plan d'ouverture. Dans la cour de l'immeuble de Ferribotte, les balcons approfondissent la perspective et il s'en dégage l'impression d'être dans une grande prison, ce que confirme l'enfermement de la sœur derrière une lourde porte avec judas.

Dans les nombreuses scènes où les personnages discutent, à un découpage en champ-contrechamp Monicelli préfère les plans d'ensemble où ils se trouvent



placés côte à côte ou les uns derrière les autres. Ce parti pris permet de faire de plus longues prises et donc de privilégier le jeu des acteurs en évitant de les interrompre trop souvent et en les contraignant moins dans la durée et l'espace. L'utilisation de la profondeur de champ permet alors de les disposer dans toutes les parties du décor et d'y organiser leurs déplacements. Deux exemples parmi cent : lorsque Peppe doit signer un reçu pour Dante, il vient s'appuyer sur un tas de papier situé au premier plan afin que ceux qui le regardent ne se rendent pas compte qu'il a du mal à écrire ; lorsque Mario sort du placard de Ferribotte, on le perçoit tout au fond tandis que celui dont il se cache est au premier plan. Dans ces deux cas, il s'agit de personnages tentant d'échapper au regard de ceux qui se trouvent dans le même plan qu'eux tout en étant perçus par les spectateurs privilégiés que nous sommes. On voit ici combien l'utilisation de la profondeur de champ permet également de faire ressentir la distance réelle qui sépare les personnages. Ainsi, lorsque les cambrioleurs doivent s'arrêter et se mettre à plat ventre sur la verrière au moment où un couple se dispute en bas, les champs et contrechamps sont filmés en plongée et en contre-plongée de façon à ce que l'on voit toujours à la fois le couple et les voleurs. Selon le point de vue, l'un ou l'autre passe à l'arrière-plan et l'on perçoit alors mieux la hauteur impressionnante qui les sépare, ainsi que le décalage cocasse entre une scène de la vie quotidienne et des personnages bloqués dans une posture incongrue.

L'avant-dernier plan du film offre également un bel exemple d'utilisation de la profondeur de champ : tandis que Peppe s'éloigne avec les ouvriers vers le fond de l'image, Capannelle se tient de dos au premier plan pour l'appeler mais une haute barrière en bois les sépare. Il était essentiel de filmer ce plan ainsi pour montrer à quel point Peppe s'éloigne à la fois de son complice et de notre regard, et pour figurer à travers la distance et l'obstacle le caractère irrémédiable de cette fin tragi-comique.



Bob le flambeur – Studio Canal



Un après-midi de chien – Warner Bros



Ocean's Eleven – Warner



Reservoir Dogs – Metropolitan

FIGURE

Filmer un hold-up

Les films de hold-up constituent un sous-genre à l'intérieur du film noir. Ils sont généralement construits selon un même schéma correspondant au processus nécessaire à tout cambriolage : formation d'une bande, recherche d'argent, repérage des lieux, élaboration d'un plan, préparation du matériel nécessaire, réalisation. Ainsi, un film de hold-up part souvent d'un simple projet que l'on voit peu à peu prendre forme puis se confronter avec la réalité. Au début il n'y a presque rien puis des hommes se réunissent, étudient ensemble et réalisent un acte qui ne pourra avoir lieu qu'une fois. C'est un processus éminemment cinématographique puisqu'il fait clairement écho à celui de la fabrication d'un film : casting, financement, repérage, scénario, préparation technique, réalisation.

Quand la ville dort de John Huston (1950) est le film fondateur du genre et la référence essentielle de la plupart des cinéastes qui s'y sont essayés, dont Monicelli qui le cite comme l'une des deux sources du *Pigeon*. Ce film fut novateur parce qu'il s'attachait à montrer précisément la préparation du hold-up tout en s'intéressant aux personnages plus qu'à l'action. Il fait du hold-up et de ses conséquences le théâtre d'une tragédie humaine où se jouent et se perdent les ambitions et les espoirs d'une vie. Il est peuplé d'êtres complexes, marqués par l'existence, et dont le hold-up va précipiter la perte. On retrouve cette même densité tragique dans les grands films du genre qui se caractérisent avant tout par la force de leurs personnages (par exemple, *L'Ultime Razzia* de Stanley Kubrick, *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin, *Bob le flambeur* et *Le Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville, *Un après-midi de chien* de Sidney Lumet). Souvent, ces films s'apparentent aussi à des films choraux, c'est-à-dire constitués d'un entrecroisement de personnages et de récits (*Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino ou *Ocean's Eleven* de Steven Soderbergh en sont des exemples frappants). On retrouve cette prédominance des personnages sur l'action dans *Le Pigeon*, avec deux paramètres nouveaux : le choix de pauvres qui n'ont rien de cambrioleurs professionnels et la volonté de rendre risibles leur tentative et leur échec.



Quand la ville dort – Warner

Autre source du *Pigeon* est *Du rififi chez les hommes* (1954), le film qui donna probablement aux scénaristes de Monicelli l'idée du mur mitoyen qu'il faut percer : il s'agit ici de pénétrer dans une bijouterie en creusant un trou dans le plafond qui se trouve au-dessus. Ce film s'attache plus encore que celui de Huston à la préparation du hold-up. Une longue partie nous montre les cambrioleurs observer scrupuleusement chaque mouvement à l'intérieur et à l'extérieur de la bijouterie, chronométrer leurs propres déplacements, fabriquer de fausses clefs, étudier le système d'alarme et expérimenter des moyens de le neutraliser. C'est ce que Peppe appelle une « *préparation scientifique* » et qu'il va tenter d'appliquer au cambriolage qu'il planifie. Mais la préparation du *Pigeon* s'avère aussi maladroite que celle du *Rififi chez les hommes* est rigoureuse, notamment parce qu'elle se heurte constamment à des questions humaines imprévues. De même, les professionnels du film de Dassin se munissent d'un matériel choisi qu'ils utilisent avec adresse tandis que les amateurs de Monicelli n'ont qu'un attirail incomplet et usagé, car Dante Cruciani a déjà fourni ses meilleurs outils à deux autres cambriolages.

Dans la plupart des films de hold-up, les cambriolages réussissent mais c'est après que les choses se gâtent. Le partage des gains, des rivalités ou la police se chargent souvent d'empêcher les voleurs de profiter de leur butin. Dans *Quand la ville dort*, les membres de la bande sont progressivement abattus ou arrêtés. Dans *Du rififi chez les hommes*, un règlement de compte entre rivaux fait s'entretuer tous les protagonistes du casse. La fin du film de Huston est particulièrement tragique : blessé, le dernier survivant part mourir dans le lieu de son enfance et s'écroute finalement dans un champ au milieu des chevaux. La fin de *L'Ultime Razzia* de Stanley Kubrick (1957) est la plus cruellement ironique : la valise pleine d'argent du protagoniste finit par s'ouvrir accidentellement près d'un réacteur d'avion qui éparpille les billets aux quatre vents. Dans *Le Pigeon*, la dérision est amère mais nettement moins tragique : les protagonistes n'ont rien à perdre puisqu'ils n'ont rien gagné.

FILIATIONS

Risibles hold-up

On peut considérer *Le Pigeon* comme l'étalon des « comédies de hold-up », films où la maîtrise et la science des cambrioleurs professionnels fait place à l'amateurisme et à la malchance, et où la maladresse rend constamment risible ce qui ailleurs était tragique.

Le Pigeon eut deux suites : *Hold-up à la milanaise* de Nanni Loy (1959) et *Le Pigeon vingt ans après* d'Amanzio Todini (1985). Le premier est également écrit par Age et Scarpelli, il réunit les mêmes personnages, interprété par les mêmes acteurs (sauf Mastroianni, remplacé par Nino Manfredi), autour d'un nouveau projet : dérober la valise contenant les enjeux des paris du football. Cette fois, le vol réussit mais le problème est de récupérer la valise qui ne cesse de passer de main en main. La seconde suite, écrite par Suso Cecchi D'Amico et par Age, fait se retrouver trois personnages, Peppe, Tiberio (à nouveau Mastroianni) et Ferribote, qui ont ici l'idée de passer des faux billets en contrebande. Quelques extraits du film de Monicelli apparaissent en guise de flash-back. Par ailleurs, certains critiques ont vu *Operation San Gennaro* de Dino Risi (1966), comme un « Pigeon napolitain ». Ce film aborde directement l'opposition entre le professionnalisme « à l'américaine » et l'amateurisme à italienne en montrant des gangsters américains ayant dérobé le trésor de San Gennaro tentant de fuir leurs maladroits complices italiens.

On peut considérer *Tueurs de dames* d'Alexander Mackendrick (1955), comme un lointain cousin anglais du *Pigeon*. Une bande de faux musiciens y investit la maison d'une vieille dame pour cambrioler la banque voisine. Après le vol, ils tentent d'éliminer ce témoin gênant mais ce sont eux qui meurent un à un. La comparaison de ce film avec *Le Pigeon* montre bien tout ce qui différencie la comédie anglaise des années 50 de la comédie à l'italienne : le réalisme est sacrifié au profit de la sophistication de la mise en scène et l'humour noir tend vers le fantastique plus que vers la satire sociale. Dans le cinéma anglais, *Un poisson nommé Wanda* de Charles Crichton (1988) propose également une belle galerie de voleurs maladroits et de gaffes catastrophiques.

Aux États-Unis, Louis Malle réalisa un remake du *Pigeon* : *Crackers* (1983),



Le Pigeon vingt ans après – Excelsior films

insistant beaucoup sur les rencontres amoureuses des personnages, qui les détournent de leur plan. Woody Allen a aussi créé et interprété des cambrioleurs maladroits, dans *Prends l'oseille et tire-toi* (1969), son premier film, puis dans *Escrocs mais pas trop* (2000) où des voleurs amateurs achètent un snack mitoyen à une banque pour creuser tranquillement un tunnel qui les y mènera. Mais le vol échoue lamentablement tandis que les cookies de l'épouse du chef de bande connaissent un succès qui leur apporte la fortune. La première partie, montrant la préparation et l'exécution catastrophique du hold-up, fait plus d'une fois songer au *Pigeon*, notamment lorsque le premier trou dans le mur provoque une inondation.

Depuis les années 1990, de jeunes cinéastes américains ont repris des figures du cinéma classique souvent avec une distance faisant basculer leur film dans l'ironie, voire la parodie. D'où leur affection pour les gangsters ou les voyous qui, comme Peppe, semblent chercher maladroitement à imiter leurs héros de cinéma. Certains films de Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*) et surtout des frères Coen, plus franchement comiques (notamment *Fargo* ou *Ladykillers*, leur remake de *Tueurs de dames*) en sont les exemples les plus connus. Citons aussi *Bottle Rocket* (1996), beau premier film de Wes Anderson montrant la préparation et le ratage d'un hold-up par des bras cassés aussi enthousiastes que malhabiles. En 2001, *Ocean's Eleven* de Steven Soderbergh remet au goût du jour le film de hold-up sophistiqué (il s'agit du remake d'un film de Lewis Milestone de 1960). Ici, l'humour vient moins des personnages eux-mêmes, particulièrement habiles, que d'une sorte de ludisme aussi réjouissant qu'irréaliste.

En France, les exemples sont plus rares, les comédies de Georges Lautner ou de Michel Audiard s'intéressant plus aux règlements de comptes entre gangsters qu'aux hold-up eux-mêmes. Le personnage de Pierre Richard dans *Les Fugitifs* de Francis Veber, nous offre cependant un bel exemple de cambrioleur catastrophique. Citons également *Pour 100 briques t'as plus rien* d'Édouard Molinaro (1982) où des chômeurs tentent un hold-up pour lequel ils sont aidés par leurs propres otages.



Hold-up à la milanaise – Opening



Tueurs de dames – Studio Canal



Prends l'oseille et tire-toi – Aventi



Fargo – MGM – United Artists

PISTES DE TRAVAIL



1. Aspects d'une ville

Le Pigeon montre un pan précis de la société italienne de son époque. Les élèves pourront étudier cette dimension sociale en répertoriant ce que Monicelli choisit de nous montrer de Rome :

- les lieux ayant une fonction sociale et dont la liste en dit beaucoup sur le statut des personnages : prison, commissariat, mont-de-piété, orphelinat, morgue.
- les lieux d'habitation, tous précaires mais de différentes façons puisque l'on y voit aussi bien une roulotte qu'un immeuble neuf, de type HLM.
- les lieux de divertissement, tous très populaires : boxe, fête foraine, bal, cinéma.
- les moyens de transport utilisés par les personnages : vélo, bus, tramway. Mais ils se déplacent surtout à pied, jamais en voiture. Toute l'histoire commence d'ailleurs par un vol de voiture raté.

2. Les personnages féminins

Le Pigeon est centré sur une bande d'hommes mais les différents personnages féminins y jouent cependant un rôle important. On remarquera qu'ils sont tous emblématiques d'un type de rapport entre les femmes et les hommes :

- Carmela est enfermée par un frère possessif et machiste. Elle est la femme soumise à des principes archaïques, devant servir un homme qui a tout droit et pouvoir sur elle.
 - Nicoletta est au contraire une femme moderne, revendiquant d'être avec plusieurs hommes à la fois, sortant librement faire la fête et quittant son travail par refus de la routine.
 - Norma est une femme forte comme on en trouve parfois dans les films de gangsters. Elle passe librement de Cosimo à Peppe et se charge de corriger violemment ce dernier lors du bal. Bien que discrète elle joue un rôle non négligeable dans la préparation du cambriolage.
 - Teresa, la femme de Tiberio, est en prison, ce qui force le couple à inverser les rôles. C'est son mari qui devra en effet garder l'enfant et le nourrir au biberon.
- On peut analyser ces personnages d'un point de vue social, comprendre ce qu'ils nous disent du statut de la femme dans la société italienne de l'époque. Mais il est aussi intéressant de voir quel rôle précis ils jouent dans le récit. On s'aperçoit finalement que les femmes y représentent, chacune à sa façon, une respiration pour les personnages masculins, voire une possibilité de s'échapper de l'hasardeuse entreprise du hold-up, parce qu'elles sont aimantes mais aussi plus mûres et finalement plus libres.

3. Le mensonge

Peppe est un personnage qui fonctionne essentiellement sur le jeu et le mensonge. Lors de sa première apparition il se vante, puis il est engagé pour jouer une comédie au commissariat. Emprisonné, il ment à Cosimo pour obtenir des informations. Puis il joue à nouveau la comédie pour approcher et séduire Nicoletta, non parce qu'il tient à elle mais parce qu'elle lui est utile pour le hold-up. Finalement attachée à elle, il mentira à ses amis pour ne pas la compromettre en leur donnant les clefs qu'elle lui a confiées.

Les élèves pourront analyser quels sont les enjeux dramaturgiques de tous ces mensonges et quelles sont leurs conséquences. Ils pourront différencier divers types de mensonges ayant différentes fonctions : la simple vantardise, la volonté de cacher ses faiblesses ou ses véritables intentions, l'apitoiement stratégique et même le pieux mensonge lorsqu'il s'agit de protéger Nicoletta. Ces mensonges sont exprimés de différentes façons et ils pourront aussi être analysés par rapport aux variations et aux nuances du jeu de Vittorio Gassman. Comment joue-t-il le menteur, le comédien ? Comment le spectateur comprend-il qu'il ment ? Et quand et comment les autres personnages s'en aperçoivent-ils à leur tour ?

ATELIER

Rimes et récurrences

La légèreté du *Pigeon* ne l'empêche pas d'être très rigoureusement construit. La meilleure façon de le démontrer est d'y repérer les récurrences, répétitions et rimes à travers lesquelles s'élaborent en partie son récit, sa forme et certains de ses personnages. Un tel inventaire fait appel à l'attention et à la mémoire du spectateur, il lui permet de mieux comprendre le processus de création du film et le point de vue qui lui est inhérent. Ayant précédemment évoqué l'utilisation constante des grilles, portes et cloisons (pages 10-11), nous nous pencherons ici uniquement sur les récurrences liées aux personnages.

Cosimo apparaît dès le début du film en train de rater un vol qui le mènera en prison. Tout son parcours va ainsi être marqué par une série d'échecs préfigurant le grand échec auquel son plan conduira la bande de Peppe. Une fois en prison, son idée de trouver un « pigeon » s'avère non seulement inefficace mais aussi néfaste à ses projets. À la faveur d'une amnistie, il sort enfin de prison mais pour mieux échouer : il est rejeté par ses anciens complices, sa femme le quitte, il rate à nouveau deux vols et meurt finalement en tentant de s'enfuir.

Le destin pathétique de Cosimo est ironiquement lié à des moyens de transport. Au début, il tente de voler une voiture, puis retrouve Peppe aux autos-tamponneuses où il s'installe près d'un enfant à qui il demande de suivre son rival. C'est sans doute le seul « vol » de voiture qu'il aura réussi puisque dans les scènes suivantes il ne se déplace qu'à vélo, avant d'être finalement écrasé par un tramway. Revoyons la fin de la première scène pour mieux comprendre la cruelle ironie de cette mort. Quelle excuse y donne-t-il aux policiers qui l'appréhendent dans sa fuite ? « *Je courais pour attraper le tram !* »

Lorsque nous découvrons Peppe, il a des prétentions de boxeur mais un seul coup de poing suffira à le mettre K.-O. Tandis que les autres membres de la bande ne recourent jamais à la violence physique, il gardera pendant tout le film cette vocation à prendre ou donner des coups. Dans la cour de la prison, il se fait frapper par certains de ses codétenus. Il est plus héroïque dans la fausse bagarre avec Mario et Ferribotte servant à attirer l'attention de Nicoletta. À la fête foraine, il donne, un peu à contrecœur, un coup de poing au pauvre Cosimo. Au bal, il déclenche une vraie bagarre dont il sort vainqueur, jusqu'au moment où Norma lui assène un violent



coup de sac à main (endurci par un cendrier) qui le met dans un état second.

Par ailleurs Peppe a tendance à bégayer, ce qui relativise sa propension à jouer les beaux parleurs tout en faisant écho à sa façon de répéter certains mots comme « *scientifiquement* ». En lui fendant la lèvre, le coup de sac de Norma lui ajoutera momentanément un nouveau défaut de prononciation : un zozotement.

On voit bien avec les coups reçus par Peppe, combien les rimes et récurrences peuvent prendre la forme d'un retour de bâton. C'est aussi le cas pour Tiberio, lorsque le soir du cambriolage il apparaît avec un plâtre semblable à celui qu'il feignait d'avoir pour voler la caméra. C'est justement sa victime qui s'est vengée en lui cassant le bras, comme si elle avait voulu rétablir la justice en accordant la réalité à l'illusion qui la trompa.

Chez d'autres personnages, le jeu des récurrences est lié à des obsessions. Comme celle de Ferribotte pour l'honneur des jeunes filles et le respect dû aux mères, qu'il partage avec Mario. Quant à Capannelle, il a toujours faim. Face à de la nourriture (de la bouillie pour enfant aussi bien qu'un sandwich) il semble oublier tout ce qui l'entoure. La fin lui donnera en quelque sorte raison : au fond, il n'y a pas grand-chose d'autre à faire que de chercher à manger.

Cette recherche des récurrences permettra de mieux comprendre la logique qui structure ce récit apparemment très éclaté, ainsi que la précision avec laquelle chaque personnage a été pensé. On pourra aussi se demander si ces répétitions et autres retours de bâtons n'ont



pas un sens. Ils sont en effet une façon de faire ressentir combien les personnages sont tous d'une façon ou d'une autre prisonniers de leur environnement, de leur culture, de leur nature profonde et peut-être d'un destin. Évoluent-ils vraiment beaucoup au cours du film ? Jusqu'à quel point peut-on dire qu'ils sont libres ? La dernière scène est particulièrement intéressante à ce sujet : Peppe ne choisit pas mais se laisse porter par le mouvement de la foule, tandis que Capannelle choisit d'être dehors. En est-il pour autant plus libre ? Finalement, ne sont-ils pas tous mus depuis le début par des circonstances et des forces qu'ils ne contrôlent pas ? Peut-être n'ont-ils tout simplement pas choisi le meilleur chemin pour échapper à leur condition. Mario est alors sans doute le bon contre-exemple et ce n'est probablement pas un hasard s'il quitte la bande pour travailler dans un cinéma.

LECTURE CRITIQUE

Chercher l'humain

Cet extrait de l'analyse du *Pigeon* par Michel Serceau est une proposition pour en définir précisément la nature comique. Il part de certaines idées courantes sur le film, pas exactement pour les contredire mais plutôt pour en souligner l'insuffisance.

« (...) Sorte de chronique picaresque, *Le Pigeon* n'est pas une parodie factuelle ou formelle ; ce n'est pas un remake burlesque. (...) Le récit joue certes, presque de bout en bout, sur l'écart entre le discours des héros, qui prétendent à la scientificité, et la réalité de leurs actes. Mais plus que l'incompétence, les étourderies et les maladresses, les causes de leur échec tiennent, dans l'ordre, à de malencontreux hasards et aux limites que leur imposent leurs caractères. Le comique ne réside pas seulement dans des situations, dans l'écart entre des intentions et des gestes (aucun n'est à proprement parler maladroit), mais, plus subtilement, dans une disproportion entre les gestes, voire les intentions, et la nature de ceux qui les font, une disproportion présente avant même qu'ils passent à l'acte. Certes, nos héros se comportent en professionnels qu'ils ne sont pas ; mais c'est plutôt d'anachronisme ou d'inadéquation qu'il faut parler. Plus que sur la technicité, l'affaire achoppe – pourrait-on dire – sur leur humanité. (...) »

Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, Éditions du Temps, 2001.

Certes, le film possède à certains instants une dimension parodique mais ce n'est pas l'essentiel, car sinon il ne se référerait qu'au cinéma. Il ne s'agit pas non plus exactement de burlesque, celui-ci étant fondé sur la maladresse des personnages et sur leur rapport immédiat au monde qui les entoure. Or, Serceau explique autrement que par la maladresse les raisons de l'écart entre ce que les personnages désirent et leurs actes :

– par des causes extérieures (« de malencontreux hasards ») – on peut penser au linge qui se place entre la caméra et le coffre-fort au plus mauvais moment, à la dispute interminable qui plantent nos héros sur la verrière...

– par des causes intimes, comme si l'échec était déjà inscrit dans les personnages. Leur « caractère » et leur « humanité » font obstacle : Mario abandonne la bande par amour, Peppe n'utilise pas la clé de l'appartement pour la même raison, Tiberio filme son bébé au lieu de filmer le coffre-fort...

« (...) Si dès ses préparatifs, leur projet prête à rire, c'est que les conditions dans lesquelles ils le préparent accusent d'anachroniques et cocasses situations de dépendance. (...) »

À quelles dépendances se réfère Serceau ? Dépendance à la nourriture pour Capannelle qui ne cesse de manger tout ce qu'il trouve, dépendance financière pour Mario qui va quémander de l'argent à ses tuteurs, obligation de s'occuper de son bébé pour Tiberio dont la femme est en prison. Et ces dépendances, toutes liées aux conditions dans lesquels vivent les personnages, auront des conséquences ou des échos lors du cambriolage et de sa préparation : Tiberio n'aura pas assez de pellicule parce qu'il aura filmé ce fils près duquel il doit être presque constamment, et finalement Capannelle devra encore se contenter de nourriture lors du cambriolage raté. Quant au manque d'argent, il est la cause principale de ce que Serceau appelle « l'anachronisme » des conditions dans lesquelles se prépare le hold-up et qui est notable dans les objets et les techniques utilisés. Par exemple, le ratage du film dans le film n'est pas seulement dû à l'incompétence de Tiberio mais aussi, et peut-être surtout, au matériel très limité dont il dispose. Pour Serceau il en va de même pour tout : la maladresse n'est pas première mais la conséquence d'un manque concret.

« (...) ni gangsters ni même à proprement parler délinquants, les héros du *Pigeon* volent parce que c'est, dans leur environnement, un moyen naturel, voir le seul moyen, de gagner sa vie, parce qu'ils n'ont jamais connu autre chose. »

L'inadéquation des personnages à leur projet est donc également due à un déterminisme social. Le vol est une solution normale pour eux, car ils ont toujours connu cela, depuis leur plus petite enfance pour certains. Mais acculés au vol, ils n'ont pas les moyens d'y parvenir : ils sont doublement condamnés par leur précarité. On voit donc à quel point ce comique ne naît pas de personnages purement cinématographiques, d'abstractions détachées de toute réalité, mais au contraire d'êtres précisément ancrés dans un milieu et un contexte social. À travers eux, nous rions de la société qui a déterminé et qui entrave leurs actes.



« S'il faut absolument les qualifier, ajoute Serceau, on dira que ces personnages sont des velléitaires, que leur incapacité à atteindre leurs ambitions ne ridiculise pas, mais au contraire humanise. »

En quoi les personnages peuvent-ils être qualifiés de « velléitaires » ? Ne sont-ils pas en effet tous tentés par des actions périphériques qui les éloignent du projet de hold-up ? Capannelle cherche avant tout à manger ; Peppe met en péril le hold-up pour préserver Nicoletta ; Mario abandonne le projet pour la sœur de Ferribotte, qui est obnubilé par l'honneur de celle-ci ; Tiberio s'occupe de son bébé. On est effectivement loin de l'image habituelle des spécialistes de hold-up mus par l'idée fixe du pactole.

Le propos de Serceau s'est rapidement concentré sur les personnages, car c'est en les analysant plus précisément qu'il définit leurs gestes, et plus encore l'écart entre ces gestes dictés par un contexte et le caractère de ceux qui les accomplissent tant bien que mal. C'est au nom de cet écart que leur échec peut aussi être perçu comme une manifestation de leur humanité. Cette humanité est une des sources principales du comique de Monicelli.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE



Sur *Le Pigeon*

Jean Douchet, *Arts*, 1^{er} novembre 1959.

Jean A. Gili, *Le Cinéma italien*, La Martinière, 1996, pp. 192-196.

Danièle Parra, *Le Pigeon*, Collège au cinéma – dossier 44, CNC, Films de l'Estran, 1992.

Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, Éditions du Temps, 2001, pp. 231-234.

Jean Wagner, « L'Art du cabotinage », *Cahiers du cinéma*, n° 101, novembre 1959.

Sur *Mario Monicelli*

Articles et entretiens

Lorenzo Codelli, « Entretien avec Mario Monicelli », *Positif* n° 185, septembre 1976.

Jean-Louis Comolli et François Géré, « Entretien avec Mario Monicelli », *Cahiers du cinéma*, n° 298, mars 1979.

Luc Moullet, « Monicelli ou la comédie extrême », *Cahiers du cinéma*, n° 635, juin 2008.

Livres accordant une place importante à *Monicelli*

Freddy Buache, *Le Cinéma italien 1945-1990*, L'Âge d'homme, 1992.

Vittorio Gassman, *Un grand avenir derrière moi*, Julliard, 1982.

Jean A. Gili, *Le Cinéma italien*, tome 1, 10/18, 1978.

Jean A. Gili, *La Comédie italienne*, Henry Veyrier, 1983.

Marie-Christine Questerbert, *Les Scénaristes italiens*, Hatier, 1988.

Aldo Tassone, *Le Cinéma italien parle*, Edilig, 1982.

Livres sur *Monicelli* publiés en Italie

Mario Monicelli, Lorenzo Codelli, *L'Arte delle commedia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1986.

Leonardo De Franceschi (dir.), *Lo sguardo eclettico – Il cinema di Mario Monicelli*, Saggi Marsilio, Venise, 2001.

DVD

Le Pigeon est édité en vidéo chez StudioCanal.

Autres films de *Monicelli* édités en France

Boccace 70 (coréalisation), Carlotta.

Les Camarades, LCJ éditions.

Casanova 70, Carlotta.

Gendarmes et voleurs, Opening.

La Grande Guerre, René Château vidéo.

Les Nouveaux Monstres (coréalisation), René Château vidéo.

Autres films évoqués

Woody Allen, *Escrocs mais pas trop*, TF1 vidéo.

Woody Allen, *Prends l'oseille et tire-toi*, Aventi Distribution.

Wes Anderson, *Bottle Rocket*, Sony Pictures.

Frères Coen, *Fargo*, MGM-United Artists.

Frères Coen, *Ladykillers*, Touchstone Home Video.

Charles Crichton, *Un poisson nommé Wanda*, MGM.

Jules Dassin, *Du rififi chez les hommes*, Gaumont.

John Huston, *Quand la ville dort*, Warner Bros.

Stanley Kubrick, *L'Ultime Razzia*, MGM.

Nanni Loy, *Hold-up à la milanaise*, Opening.

Alexander Mackendrick, *Tueurs de dames*, StudioCanal.

Édouard Molinaro, *Pour 100 briques t'as plus rien*, StudioCanal.

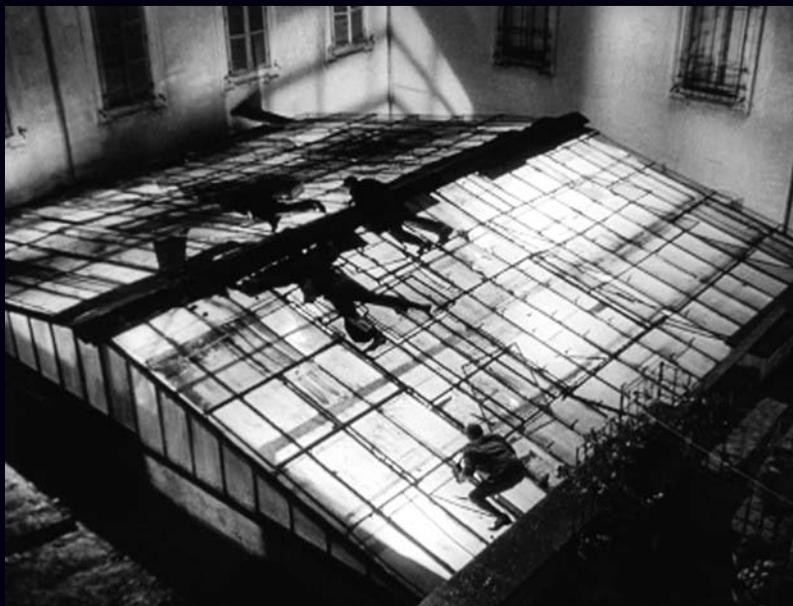
Steven Soderbergh, *Ocean's Eleven*, Warner Bros.

Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs*, StudioCanal.

Francis Veber, *Les Fugitifs*, Opening.

Un rire lucide

Le Pigeon est une date importante dans l'histoire du cinéma italien, un film charnière, à la croisée de plusieurs genres et de plusieurs courants esthétiques. Il marque la naissance d'un nouveau type de comédie qui connaîtra son apogée dans les années 1960. Il s'agit alors pour Monicelli de se démarquer du cinéma comique classique en prenant en compte la leçon du néoréalisme, de rire de problèmes sérieux en portant un regard insolent sur la société de son époque. Sous son apparente transparence, la mise en scène s'avère d'une grande maîtrise pour inscrire la fiction dans la réalité et les personnages dans un environnement social précis, essentiellement à travers son utilisation de l'espace et de la profondeur de champ. Le film se distingue aussi par un scénario très construit, bien plus élaboré qu'il peut en avoir l'air au premier abord, par la place primordiale accordée aux comédiens - en particulier Vittorio Gassman qui s'imposa ici comme un immense acteur comique – et par sa lumière, qui rappelle tout ce que cette comédie doit au film noir.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Marcos Uzal a écrit pour les revues *Exploding*, *Cinéma*, *Trafic* et *Vertigo*. Il a codirigé des ouvrages sur João César Monteiro (Yellow Now) et Tod Browning (Cinémaction). Il est directeur de la collection « Côté Films » aux éditions Yellow Now, pour laquelle il a écrit un essai sur *Vaudou* de Jacques Tourneur. Depuis une dizaine d'années, il anime régulièrement des ateliers cinéma destinés au jeune public, ainsi que des formations pour des enseignants et des bibliothécaires.

Centre
IMAGES

CNC

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère
Culture
Communication