

« Les frères Taviani »

Michel Buruiana

Séquences : la revue de cinéma, n° 133, 1988, p. 36-40.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/50668ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LES FRÈRES TAVIANI



Ils sont tous les deux nés en Toscane, Vittorio en 1929 et Paolo en 1931. Ils sont frères. Métier: faiseurs de chefs-d'oeuvre, genre cathédrale cinématographique. Pour le reste, ils ne se ressemblent pas: Paolo, l'aîné, grosse tête, allure de P.D.G., chemise bleue, cravate, discours précis et sérieux; Vittorio, petite tête, moustachu, casquette, col roulé, toujours sourire aux lèvres. Ils écrivent ensemble, ils tournent ensemble, ils décident ensemble. Comment est-ce possible dans ce tortueux domaine de la création? Facile! De la même manière qu'ils ont répondu aux questions, chacun son tour, avec une précision mathématique. Quand l'un parle, l'autre se tait. Sur le plateau, quand l'un dirige, l'autre s'efface. L'oeuvre qui en ressort est d'une parfaite consistance. Le cinéma n'avait pas connu pareil phénomène depuis les frères Lumière.

Michel Buruiana

Séquences — Comment êtes-vous arrivés à tourner *Good Morning Babilonia*?

Vittorio — Nous montions *Kaos*. De retour à la maison, on nous dit: « Hollywood vous demande. » Nous n'avons pas répondu immédiatement à cet appel téléphonique, car l'expérience des autres metteurs en scène européens avec Hollywood n'a pas toujours été positive. Pensons à Sergio Leone, à Michelangelo Antonioni qui sont allés tourner aux États-Unis et par la suite se sont retrouvés en situation difficile. Mais Eddy Pressman, personne très décidée, a insisté: « Venez nous rencontrer. » Nous lui avons fait part de nos doutes, exprimé notre besoin de liberté totale pour être capables de travailler, liberté sans laquelle nous ferions du gâchis; ce qui ne conviendrait ni à nous ni à lui. Il nous répondit: « Votre liberté sera absolue. Nous avons pensé même vous fournir une idée. Cette idée vient de Lloyd Fonvielle qui connaît et aime beaucoup notre cinéma. Pourquoi, nous dit Pressman, ne reliriez-vous pas cette page de l'histoire du cinéma américain où l'on raconte que Griffith passe par San Francisco, voit ce que les artisans italiens ont fait de la grande exposition universelle et, admirant la tour des diamants, pense que seuls les Italiens peuvent réaliser les décors du film qu'il doit tourner, c'est-à-dire *Intolerance*. Il envoie donc chercher ces Italiens déjà partis puisque l'exposition battait son plein. Il en trouve tout de même trois qu'il engage pour la construction de ses décors. » De ces prémisses, nous avons construit, avec Tonino Guerra, notre scénario. Les trois artisans sont passés à deux, sont devenus Toscans, puis frères. Voilà notre histoire.

— **Tonino Guerra est surtout reconnu comme collaborateur de Federico Fellini et de Michelangelo Antonioni. Comment êtes-vous arrivés à collaborer avec lui?**

Paolo — Depuis plusieurs années, il y avait un rapport de sympathie entre nous, même si nous n'avions pas encore travaillé ensemble. Nous nous sommes donc rencontrés et tout de suite nous avons compris que nous avions des points communs très précis. Tonino Guerra a ce pouvoir d'entrer à l'intérieur de notre poétique, et d'intervenir en faisant surgir les meilleures idées. Il corrige un peu certaines scènes et quand nous nous séparons, encore tout excités par le rythme des dialogues qu'il a modelés, nous regardons l'heure et nous nous rendons compte qu'il ne s'est écoulé qu'une heure et demie. Voilà notre rapport avec Tonino Guerra.

— **Ce film, vous l'avez tourné en Italie. Vous me faites penser à Kafka qui a écrit *L'Amérique tout en ne bougeant pas de la Tchécoslovaquie*.**

Vittorio — Pour nous, cela a peut-être été plus simple encore. Il est vrai que notre film se déroule en grande partie à Hollywood, mais c'est un film italien parce que les deux protagonistes sont deux Italiens qui traversent l'océan. Mais s'il est vrai que nos deux Italiens découvrent le continent Amérique, ils découvrent surtout le continent Cinéma, lequel, au fond, est semblable des deux côtés de l'océan. Donc, ils débarquent dans un monde qui nous appartient. C'est comme arriver à la maison.

— **Tout de même, il vous a fallu une bonne documentation.**

Paolo — Quand le cinéma est né, Hollywood était un endroit paisible où des retraités vivaient tranquilles et pensaient finir leurs jours en paix. Arrivent des jeunes fous de New York qui révolutionnent le monde pour faire du cinéma. Bien sûr, nous nous sommes documentés sur la Hollywood d'alors. Nous sommes venus voir. Nous avons cherché ce qui en était resté. Nous n'avons rien trouvé. Mais, à un certain moment, notre décorateur nous crie: « Halte! » Il nous indique un poteau de lumière qui penchait et nous présente une photo. « C'est le même, dit-il, il penche encore aujourd'hui comme il penchait autrefois. » C'est la seule chose demeurée semblable. Donc, en partant d'une documentation mais surtout des souvenirs des gens qui sont toujours là, de leurs témoignages émouvants, nous relevons leur complicité. Aujourd'hui, lorsque nous parlons de cinéma, nous parlons d'un métier comme un autre. Nous pensons à la compétition, à la concurrence, à la lutte même. Autrefois, les jeunes formaient une collectivité et ils se rendaient compte qu'ils détenaient quelque chose de merveilleux, d'étrange, d'inconnu, bref, une ciné-caméra. Ensemble, ils concrétisaient un projet de cinéma qui les impliquait tous. Par exemple, lorsqu'une troupe tournait une scène d'une façon étrange, comme en plaçant la ciné-caméra sur une auto ou dans un arbre, et que les cinéastes s'apercevaient après deux ou trois jours de tournage que la méthode avait donné de bons résultats, ils appelaient les autres groupes, sans craindre la concurrence et ils leur disaient: « Venez voir ce qu'on peut faire en plaçant la ciné-caméra comme ceci ou comme cela. » C'est cet esprit de collaboration qui régnait alors.

En racontant notre histoire, nous rapportons quelque chose qui se passe en Amérique. Cet impact est important pour nous. En fait, l'idée naît de Hollywood, mais nous nous sommes retrouvés un peu en famille. Ce n'est pas par hasard que, parlant de la Hollywood d'aujourd'hui avec des jeunes cinéastes américains, ils nous ont dit: « Il faudrait retrouver un peu cet esprit d'autrefois. » Ce n'est pas par hasard non plus que, cherchant où construire notre plateau de tournage, où reconstruire Hollywood, nous avons choisi la Toscane, à quarante kilomètres de l'endroit où nous sommes nés. J'ai trouvé de vieux théâtres abandonnés derrière lesquels l'espace s'étend sous un ciel bleu près de la mer. Cela ressemble à la Californie, un lieu où comme jadis le silence règne. Aujourd'hui, il n'est pas facile de trouver le silence pour tourner. Donc, notre expédition est partie de Toscane, est arrivée à Rome, puis en Amérique, et finalement c'est chez nous que nous avons réalisé *L'Amérique*.

FILMOGRAPHIE**Longs métrages**

- 1962: Un homme à brûler
- 1963: I fuorilegge del matrimonio
- 1967: Les Subversifs
- 1969: Sous le signe du Scorpion
- 1971: Saint Michel avait un coq
- 1974: Allonsanfan
- 1977: Padre padrone
- 1979: Le Pré
- 1981: La Nuit de San Lorenzo
- 1984: *Kaos*
- 1987: *Good Morning Babilonia*

Kaos



Good Morning Babilonia

— *Est-ce vrai que le poétique prend plus d'importance que le détail réaliste dans vos films?*

Paolo — *C'est assez vrai. Quand nous faisons un film historique, nous avons besoin de documentation. Nous demandons à nos collaborateurs le document le plus exact possible. Une fois que nous avons en main le document, nous l'oublions. Ce qui doit naître, c'est notre réalité qui est autre chose. Un film est un organisme audio-visuel qui a son monde propre, sa structure unique. C'est comme un être vivant individualisé. Tout en suivant l'histoire, nous faisons violence à une certaine réalité. Pour le film **Allonsanfan**, nous avons voulu que nos révolutionnaires portent des chemises rouges. Or, les chemises rouges n'existaient pas sous la Restauration de 1816-17. Elles ont été inventées par Garibaldi cinquante ou soixante ans plus tard. Mais, pour nous, il était important d'avoir cette image de force parce qu'elle nous servait à établir un équilibre visuel.*

— *L'influence des couleurs.*

Paolo — *Pour continuer notre récit, nous avons besoin de ce « coup de poing dans l'oeil ». Il importait peu que cette couleur rouge existât ou non. Nous faisons ainsi un peu souffrir nos collaborateurs. Je crois qu'il faut être des artisans parfaits, ensuite on va dans le dilettantisme. Il ne faut donc pas rester figé ou fixé dans les règles académiques parce que les règles on les possède en dedans de soi-même. Alors il faut transformer les règles en quelque chose qui a l'apparence du dilettantisme. L'art, en ce sens, c'est du dilettantisme.*

— *Dans Good Morning Babilonia, on discerne des valeurs comme l'amour, le mariage, la fraternité, la mort. Au départ, votre but était-il de passer à travers ces valeurs?*

Vittorio — *Après avoir fait un film, il est difficile de le décomposer en ses valeurs. Faire un film signifie que l'on part d'une série d'émotions, d'interrogations, de besoins, de doutes dont on veut parler. Le travail de construction d'une oeuvre consiste à faire en sorte que le matériel hétérogène se transforme en unité comme dans une opération chimique. Alors les éléments perdent leurs caractéristiques pour devenir quelque chose qui crée l'oeuvre. Le film terminé, demander de revenir en arrière est une opération terrible, car c'est demander de décomposer ce que, à travers tant d'efforts, on a essayé d'unifier pour que chaque élément disparaisse dans l'ensemble. On peut dire que chaque fois qu'on fait un film, on choisit une certaine histoire qui est comme un moment de sa vie. C'est dire que chaque film représente une étape de la vie du réalisateur. Cela veut dire que l'histoire permet d'apporter de la lumière, ce qu'on appelle « les incubations nocturnes ». Chacun de nous, dans les différentes étapes de sa vie, pense, la nuit, à des choses qu'il ne sait pas ou qu'il voudrait faire. Alors, en se réveillant le matin, il se dit qu'il fera un film pour essayer d'amener au jour ce qui lui a causé tant d'angoisse la nuit. Ainsi, probablement, dans **Good Morning Babilonia** les valeurs dont il est question étaient présentes non pas une à une mais dans un ensemble exprimé par l'histoire.*

Paolo — *Dans notre monde où la technologie, l'informatique, les moyens mécaniques sont en train de prendre toute la place, nous avons senti le besoin d'exprimer la créativité de l'homme. Certes, il ne faut pas nier l'importance de la technologie, mais elle doit être dominée par l'homme. Il faut donc réaffirmer la force créative de l'homme ou du groupe artisanal, c'est-à-dire des gens qui, avec fantaisie, construisent quelque chose pour les autres et avec les autres. Ainsi nous est venue l'idée du cinéma comme art de collaboration, accompli par des artisans à l'exemple de nos ancêtres qui, il y a quelques milliers d'années, ont bâti nos cathédrales. C'était un besoin pour nous de réaffirmer des valeurs, je ne dirais pas disparues, mais qui ne paraissent pas aussi fondamentales qu'autrefois. En un mot: réaffirmer la valeur de l'art. Il est devenu difficile de parler de l'art, car, pour nous, l'art c'est l'artisanat plus le hasard. C'est le pouvoir qu'à l'homme de conserver son identité propre à travers la mémoire. L'art est la mémoire de l'humanité. Par lui, l'homme sait d'où il vient et sachant d'où il vient, il peut réussir à comprendre ce qu'il est aujourd'hui et pressentir ce qu'il peut être demain. Il ne s'agit pas de nostalgie. Mais la mémoire donne à l'homme la force de se comprendre aujourd'hui. C'est un des motifs fondamentaux des valeurs que nous avons incarnées dans le film. De plus, il y a la mort qui provoque une série d'interrogations auxquelles on cherche à répondre, sachant bien qu'il n'y a pas de réponse possible. La finale de notre film n'est pas dû au hasard. Certains critiques auraient préféré que notre film finisse dans la gloire de nos personnages. Au contraire, ils meurent. Au moyen de leur cinécaméra, ils réussissent en quelque sorte à aller au-delà de leur mort individuelle pour transmettre leur image à leurs enfants qui ne les connaissent pas. C'est aussi peut-être un exorcisme contre la mort.*

— *Votre film est quasiment une épopée mêlée de tendresse. C'est un film optimiste. Mais tout à coup vous introduisez des éléments dramatiques. Le film aurait pu finir plusieurs fois. Mais chaque fois que le spectateur a l'impression que c'est fini, vous introduisez des nouveaux éléments comme la mort. Pourquoi?*

Paolo — *On peut dire qu'il existe un optimisme de la volonté et un pessimisme de la raison. Avec la volonté, nos deux personnages réussissent à conquérir, à travers des chemins difficiles, le monde qu'ils voulaient conquérir. Nous savons cependant que la volonté n'est pas tout. Ce serait trop facile. Nous savons qu'il existe une autre partie, obscure, mystérieuse, que nous ne connaissons pas, c'est la nature, c'est l'histoire et, si vous le voulez, le destin. Les Grecs disaient les dieux ou la fatalité. Cela aussi fait partie de notre vie. Nous ne pouvions pas terminer notre film sur un happy end, parce que cela ne correspond pas à ce que nous pensons de l'existence. Nous avons senti le besoin, à ce point-là, de faire intervenir*

Vittorio Taviani



le destin. Le destin nous emporte justement parce que nous ne sommes pas préparés. Il faudrait, au contraire, y penser toujours, être toujours prêts, car il arrive toujours d'une façon différente de celle imaginée. Quand, au début du film, le père dit: « Attention! Vous devrez toujours rester ensemble. Si vous vous séparez, vous perdrez votre force », je pense que le public sait que cela doit arriver et les jeunes, particulièrement, dans leur inconscient, le savent, mais ils se seraient attendus à ce que cela arrive de façon plus prévisible. L'un a plus de succès que l'autre. Ils sont amoureux de la même fille. Voilà des éléments qui apportent la rupture entre deux personnes, même si elles s'aiment. Au contraire, nous avons choisi quelque chose de tout à fait inattendu: la mort d'une des deux épouses. Quand une mésaventure arrive à l'improviste, c'est comme une digue qui se rompt, un fleuve qui se précipite et emporte tout. Et tout arrive si vite! En très peu de temps, les malheurs arrivent l'un après l'autre. Rappelez-vous le proverbe: « Un malheur n'arrive jamais seul. » Les malheurs détruisent nos personnages qui se séparent. Le film finit plusieurs fois mais, comme le dit Vittorio, chaque fois survient quelque chose qui détruit et alors tout court vers la finale. La ciné-caméra devient une arme pour réagir contre cette digue, ce fleuve et essayer de recomposer la volonté et vaincre encore. Les deux frères mourront, mais ce n'est ni le deuil ni le néant. C'est une mort qui a la force de transmettre une image aux enfants et aux autres qui continueront à vivre. Ce n'est pas une mort totale, absolue. Prenons un exemple. Si on filme la mort en gros plans de souffrances, elle devient vraiment la mort. Si on filme avec détachement comme à la fin quand le garçon se fond dans la cathédrale rêvée, dernière une image où apparaît l'esprit du film tout entier, je pense que ce n'est plus une mort pessimiste.

— Vous disiez que vous aviez peur de la mort.

Vittorio — Parler de la mort me semble un discours si commun que l'on ne sait plus quoi ajouter. Je pense que celui qui croit fermement en la force de l'homme arrive à dépasser sa propre existence pour se sentir inféodé à une collectivité. Alors il peut affronter le noeud absolu. Je dirais que la mort est le moment où le mystère dans lequel nous vivons prend le plus d'importance. Avec la volonté et la rationalité, l'homme peut faire beaucoup. Ne soyons pas orgueilleux. Rappelons-nous que tout ce que nous ne savons pas est beaucoup plus grand que ce que nous connaissons. Alors la mort, cette fermeture sur notre vie individuelle peut devenir la poussée aux portes du mystère qui fait avancer l'humanité.

— Trouve-t-on des éléments autobiographiques dans votre film? Ne seriez-vous pas identifiés aux deux frères?

Vittorio — Non. Nous croyons qu'un cinéaste qui désire faire un film autobiographique se choisit une histoire loin de sa propre vie afin de pouvoir révéler ses secrets sans que cela paraisse. Et puis, l'autobiographie à un certain âge devient une autohagiographie.

— Je ne vous demande pas si vous vouliez faire un film autobiographique mais plutôt s'il y a des éléments autobiographiques.

Paolo — Dans un certain sens, oui. Pour raconter cette histoire, nous avons utilisé deux frères et des matériaux que nous connaissons bien et qui sont nos rapports, notre complicité et le désir de faire du cinéma ensemble. Nous les avons utilisés pour modeler nos personnages, mais ce ne sont que des instruments. Ce n'est pas le film.

Vittorio — Il y a une similitude. On dit que l'homme a été créé à l'image de Dieu, avec de la terre, de la boue. Ce que nous disons, c'est que nous avons pris de la boue d'une jambe, de la boue d'un bras... pour modeler deux personnages. Ce n'est pas nous.

— Finalement, n'est-ce pas l'histoire de votre vie, c'est-à-dire celle de deux frères qui s'entendent très bien? Alors si l'un des deux se sépare, l'histoire peut-elle continuer?

Paolo — La séparation vient à la suite de la mort d'une des femmes. Nous devons donc dire que le film n'est pas autobiographique.

— D'accord. Mais ne sagit-il pas d'une métaphore?

Vittorio — Je ne sais pas. Dans la vie, tout est possible. Peut-être, un jour, nous nous séparerons. Pour l'instant nous n'y pensons pas, parce que les films viennent. Tant qu'il y aura un résultat, un produit, nous travaillerons ensemble.

— Alors qui d'entre vous domine l'autre?

Vittorio — Nous avons grand peur l'un de l'autre. Nous sommes constamment prêts à nous contrôler mutuellement.

— N'y a-t-il pas compétition?

Paolo — Le film est le moment dans lequel toutes les compétitions se fondent dans un résultat qui est une pacification.

Vittorio — Personnellement, je crois que la compétition existe entre nous. Mais un auteur, quand il est seul, est toujours en compétition avec lui-même. Quand on voit une page d'un écrivain, on constate toutes les ratures, toutes les corrections qu'il a faites, alors on conclut qu'il compétitionne avec lui-même.



Good Morning Babilonia

Paolo Taviani



Paolo — Si, même seul, un auteur est en compétition avec lui-même, alors imaginons quand il y en a deux...

Vittorio — La construction du film annule la compétition qu'il y a entre nous et qui devient féroce quand nous jouons au tennis. Nous en sommes venus à nous donner des coups de raquettes sur la tête.

— **Est-ce que Good Morning Babilonia est un film testament?**

Paolo — Non. De grâce! Nous avons commencé dans ce métier avec un grand amour du cinéma. Après tant d'années, nous l'aimons encore plus. C'est un métier merveilleux.

— **Quelles difficultés avez-vous rencontrées en tournant ce film?**

Vittorio — Je pense que, pour faire ce film, un metteur en scène américain aurait mis le double ou le triple du temps et de fonds. Mais nous devons planifier le travail avec les techniciens et les acteurs. Si nous avons besoin du soleil pour certaines scènes, il faut organiser le travail à partir du matin. Cela demande un gros effort psychologique parce qu'il faudra couper des scènes. Et puis, il y avait le problème de la langue de nos acteurs. Car il nous a fallu suivre des cours d'anglais. Après un an, nos professeurs se sont rencontrés et ont déclaré qu'ils n'avaient jamais eu d'élèves aussi ânes que ces deux étudiants italiens. Toutefois nous avons pu maîtriser l'anglais contenu dans le scénario et avons pu trouver des acteurs américains qui parlaient également l'italien. À cause de cette complicité, le travail s'est bien déroulé.

— **Les projets?**

Paolo — Nous travaillons lentement. Nous faisons un film tous les deux ou trois ans.

— **Alors ce sont les vacances?**

Vittorio — Pas du tout. Nous avons dû mettre des choses de côté. Nous pensons à certaines choses, mais nous n'en parlons pas avant de commencer à tourner.

Good Morning Babilonia

