

Entretien avec Nanni Moretti

Marie-Claude Loiselle and Claude Racine

Number 70, December 1993, January 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22878ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1993). Entretien avec Nanni Moretti. *24 images*, (70), 30–36.

Nanni Moretti

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE ET CLAUDE RACINE



PHOTOS: BEN MARK HOLZBERG

24 IMAGES: *Depuis votre premier court métrage en super 8, vous avez toujours tenu le rôle principal de vos films. De plus, les personnages que vous interprétez portent tous le nom de Michele — mis à part dans *La messe est finie*. Ne craignez-vous pas parfois que ne s'établisse, dans l'esprit du spectateur, une inévitable confusion entre Michele et vous?*

NANNI MORETTI: Mes films partent toujours de moi, de mes tics, mes obsessions, de ce qui m'irrite et si j'y joue le rôle principal, ce n'est pas que je crois nécessairement être le meilleur comédien, mais seulement celui capable d'offrir l'interprétation la plus juste de cela. Le point de départ de Michele c'est toujours moi mais il prend en cours de route une direction différente de ma personnalité. Dans *Bianca* par exemple, je voyage un certain temps avec lui et puis il part tout à coup pour son propre voyage, sa propre folie. Je sais qu'en Italie on m'identifie beaucoup à mes personnages, à un point tel que le public n'a pas voulu croire que Michele puisse être l'assassin dans *Bianca*! Les gens que je rencontrais croyaient tous que j'avais protégé mon ami, le vieux.

Parfois, on peut en effet créer de telles équivoques, mais il me faut surtout éviter qu'un film comme *La messe est finie* par exemple soit perçu comme un western dans lequel je suis le bon et les autres les méchants. Quand je fais violence aux autres, je dévoile une faiblesse en moi. C'est pour ça aussi que depuis mes premiers courts métrages, j'ai toujours fait alterner la douleur et la gaieté, les moments dramatiques et les moments comiques, parce que je crois que lorsqu'on parle de soi, l'auto-ironie est obligatoire pour éviter de célébrer ses propres vertus et d'être complaisant envers soi-même. Sinon, le film risque de devenir comme une partie de football où le public est pour moi et contre les autres. C'est peut-être ce qui explique qu'après *La messe est finie* j'aie voulu réaliser un film qui soit moins réaliste: *Palombella Rossa*. À ce moment, je savais que la façon de raconter que j'étais parvenu à développer de film en film m'avait procuré certains résultats, mais ceux-ci commençaient à ne plus me satisfaire. J'étais bien entendu content de ce que j'avais fait jusque-là, mais

je ne voulais surtout pas m'enfermer dans la logique de faire des films «à la manière de Nanni Moretti». J'ai essayé de trouver une forme narrative moins traditionnelle, plus libre. Ce n'est pas un hasard si le personnage de Michele dans *Palombella Rossa* ne sait plus qui il est, parce que je voulais moi-même, en tant que metteur en scène, aller au-delà de ce personnage. Ce sont les autres qui, dans le film, me rappellent comment j'étais avant en m'apportant des gâteaux. Le public de gauche, lui, attendait un film réaliste sur la crise d'un militant communiste, mais moi je n'aime pas donner au public ce qu'il attend. Avec *La messe est finie*, les gens s'imaginaient trouver un film sur les problèmes sexuels et sentimentaux, les amours interdites d'un prêtre, et c'est justement pour ça que je ne leur ai pas donné. Ce que le public attend, il l'a déjà le soir à la télévision sans rien avoir à payer...

*Il y a quand même chez vous cette question centrale de la communication, abordée par l'intermédiaire de personnages de cinéaste, de professeur, de prêtre. N'y a-t-il pas toujours ce désir, même non avoué, que ce que l'on fait puisse atteindre, sinon tout le monde, du moins un grand nombre de personnes? N'est-ce pas un peu ce à quoi fait allusion, sous le couvert de la blague, le geste du réalisateur que vous interprétez dans *Sogni d'Oro* qui fait venir le paysan dans la salle parce qu'on lui reproche de ne pas chercher à être compris de tous les publics?*

C'est évidemment une blague mais qui fait référence à quelque chose qui arrive souvent dans la réalité: il y a toujours quelqu'un qui se lève dans une conférence pour prendre la parole au nom des autres, du paysan des Abruzzes, de la femme qui est à la maison, alors qu'il vaudrait mieux que chacun parle et réagisse pour soi. La chose essentielle c'est que le paysan des Abruzzes voit le film. Après on verra ce qui arrive. Il pourra décider de ce qu'il pense.

J'espère que mes films soient en synchronie avec une certaine section du public, mais je n'y pense pas. Jamais je ne pense au public lorsque je travaille. Ce n'est pas une question d'orgueil ou

Nanni Moretti, derrière, dans
Palombella Rossa.
L'obsession des pâtisseries
omniprésente de film en film!



de présomption, mais je ne vois de sens à mes films que dans la mesure où je les fais comme je veux les faire. Les pires crimes dans le cinéma sont commis en pensant au goût du public. Je ne veux rien savoir de ce qu'il attend.

Mais vous avez malgré tout habitué votre public au personnage de Michele qu'il s'attend maintenant à retrouver...

Un jour, en lançant un mot d'esprit, j'ai déjà dit que j'aimerais faire toujours le même film, mais toujours plus beau. Malgré ça, je sais qu'il me faudra un jour changer quelque chose. J'en viendrai peut-être à réaliser un autre type de films où je ne jouerai plus. Peut-être que, d'une part, je m'identifierai toujours davantage à mes films — et je dis ça en pensant à celui que je suis en train de terminer —; je serai toujours plus moi et, d'autre part, je ferai peut-être des films dans lesquels mon personnage disparaîtra complètement.

Que devient Michele dans Caro Diario?

Ce n'est pas Michele mais vraiment moi puisque c'est un journal. Je n'aime pas parler d'un film avant de l'avoir terminé, mais je vais faire une exception parce que vous n'êtes pas Italiens. Je n'en ai parlé à personne encore parce que j'aime bien rendre furieux les journalistes italiens...! Au début, je voulais faire un film en six ou sept fragments de dix ou douze minutes, mais il est finalement composé de trois petits films, trois différentes histoires. Dans la première, je flâne sur une vespa dans les rues de Rome au mois d'août — si on peut flâner sur une vespa. Ce chapitre est tenu ensemble par les rencontres que je fais, les discussions, rendues par la voix off, alors que je me trouve confronté à une situation de ville déserte. Dans la deuxième histoire, qui, des trois, se rapproche le plus de la fiction, je pars retrouver un ami dans les Îles Éoliennes et nous nous déplaçons d'île en île, chacune étant dominée par une caractéristique, une obsession, un thème. La troisième partie, celle qui s'apparente le moins à la fiction, est l'histoire d'une grave maladie que j'ai eue ces dernières années et

de l'interminable série de rencontres avec les médecins.

Je suis très curieux de voir comment sera reçu ce film car il est non seulement très personnel mais aussi très privé. La formule est déjà prête pour la conférence de presse (rires)... «Aujourd'hui, devant l'impossibilité d'aborder les grands thèmes, je choisis de parler des choses privées et apparemment plus petites.» C'est le genre de phrases dont sont friands les journalistes italiens! Mais au fond, ce n'est pas juste une formule car, en effet, il est vraiment difficile d'affronter les grands thèmes alors qu'ils ont déjà été traités de toutes les façons par le cinéma et la littérature.

Vous êtes à la fois scénariste, acteur, réalisateur, mais également producteur de vos films. Est-ce que cette façon de contrôler chaque étape du film vous apparaît comme la seule façon de vraiment faire ce que vous désirez?

Ce n'est pas une volonté de contrôler. J'ai fondé il y a sept ans ma propre maison de production, Sacher Film, parce que j'avais envie de découvrir de nouveaux scénaristes, metteurs en scène, acteurs, mais aussi et surtout parce que ça me donne le plaisir de travailler avec des gens avec qui je m'entends bien. J'ai quand même toujours fait ce que je voulais: j'ai eu les acteurs que je souhaitais avoir, j'ai travaillé à partir de mes propres scénarios depuis mon premier film, mais j'étais fatigué de côtoyer des producteurs avec lesquels je n'aurais pas pu aller manger. Ce qui m'a vraiment incité à fonder ma compagnie, c'est qu'à ce moment en Italie, il se développait toute une rhétorique autour des films internationaux. Les producteurs disaient tous: «Ça suffit les films italiens provinciaux. Il faut faire des films capables de voyager outre-frontières, en Amérique.» Ils voulaient alors un casting international, et les scénarios avaient déjà fait le tour du monde avant même d'avoir eu la chance de devenir des films. Finalement, plutôt que de contenter tout le monde, ces films ne contentent personne. Ce ne sont même pas vraiment des films à portée universelle mais des productions hybrides qui n'ont aucun sens, ni en Italie ni ailleurs. Notre pari était de continuer à tourner des



Nanni Moretti devant la caméra sur le tournage de *Domani Accadrà* de Daniele Luchetti (1988), film dont il est aussi le producteur.

films italiens, avec des histoires, des acteurs italiens, avec des racines italiennes. Maintenant, même les producteurs les plus infâmes en viennent à dire cela; ils disent la même chose que nous! C'est un signe que quelque chose a probablement changé. On croit plus en des histoires italiennes, mais peu de films italiens plaisent pour dire la vérité. Il y a Gianni Amelio que l'on vient de découvrir un peu partout — on le considère comme un nouveau cinéaste, même s'il fait des films depuis plus de vingt ans — mais moi il me plaisait bien avant *Le voleur d'enfants*.

Mais Caro Diario est pourtant une coproduction avec la France.

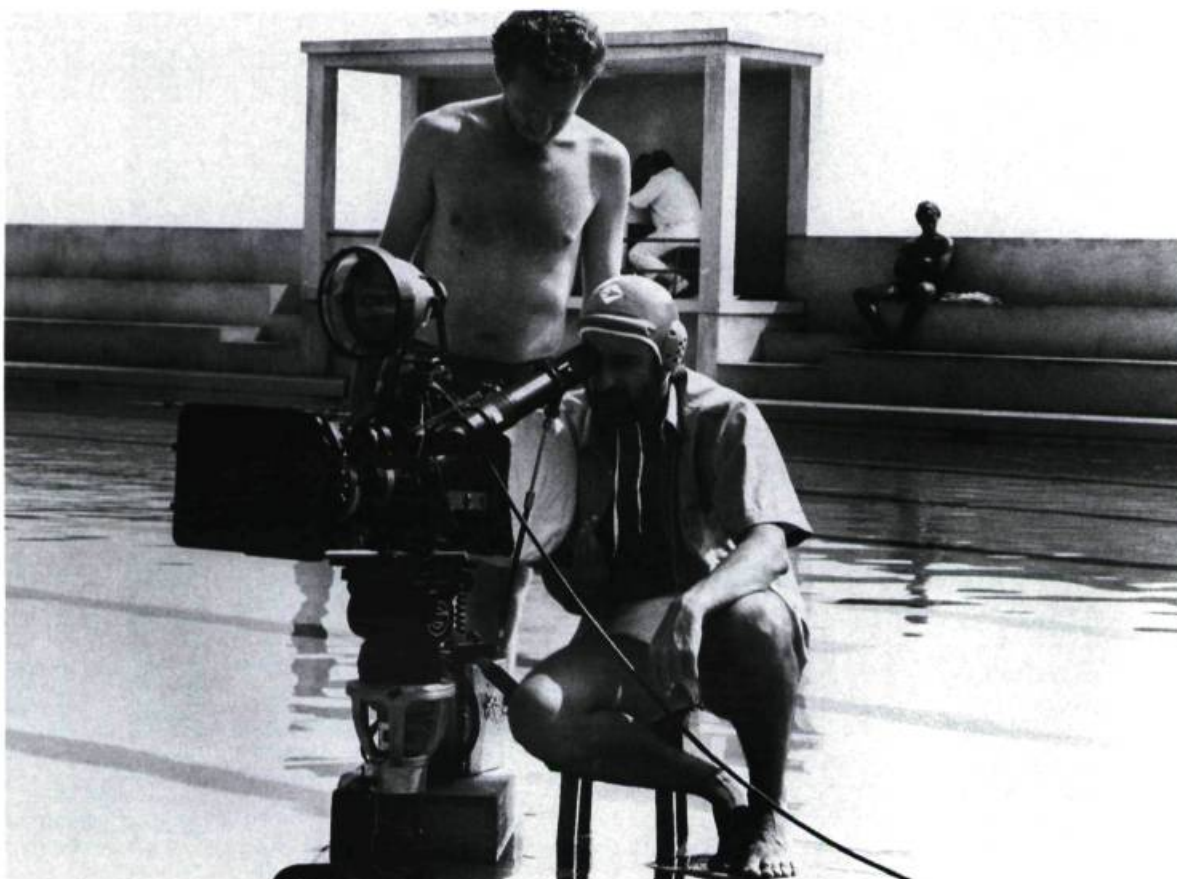
Oui, mais ça fonctionne très bien. Je ne sais pas pourquoi... on ne me demande rien! Ce n'est pas du tout le type de coproduction où il faut que la moitié des artistes soient français, peut-être parce qu'après l'Italie, c'est en France que mes films sont les plus connus. J'admets que parfois, dans certains films, il peut être justifié d'avoir ce genre de mixage créatif, mais ce ne l'est pas dans les miens, ni dans la plupart des cas. C'est peut-être pour cela par exemple que les films de Francesca Archibugi tournés en coproduction ne me plaisent pas tellement, alors que je la considère pourtant comme une metteuse en scène de talent.

La situation politique italienne à laquelle vous faisiez référence dans Palombella Rossa tourné en 1989, a énormément changé, et même depuis La Cosa réalisé l'année suivante. Vous n'êtes pas tenté de porter un nouveau regard sur la donne politique actuelle?

Pas encore, pas maintenant... Mais je dois dire une chose: à

la différence de mon ami Daniele Luchetti, qui a réalisé *Le porteur de serviette*, je ne crois pas que les citoyens italiens ont été mieux que les politiciens qui les gouvernent. Je me souviens que Luchetti disait en conférence de presse qu'il y avait une société civile meilleure que la classe politique, j'étais dans la salle et je ne suis pas intervenu parce que ça n'aurait pas été très gentil de ma part, étant donné que c'était son film, mais je ne suis pas du tout d'accord. Mon avis est que les uns ne sont que le reflet des autres.

Une deuxième mise au point, plus précisément sur 1989 et la chute du mur de Berlin... Je ne crois pas, comme l'ont pensé bien des gens de gauche, que cette année en fut une d'épouvante et de confusion. Ce fut plutôt une année d'ivresse et de libération. J'ai été renversé de constater à quel point il existait toujours un lien très fort avec les pays de l'Est, surtout parmi les plus jeunes militants du parti communiste; ce lien comme un cordon ombilical. Personnellement, jamais je ne me suis senti rattaché, ne serait-ce qu'un pouce de mon être, avec ces pays-là. Il m'a semblé que tout était clair depuis l'invasion de la Hongrie par l'Union soviétique en 1956; même avant. Et pour les plus paresseux, on peut se rendre en 1968 avec l'invasion de la Tchécoslovaquie, mais je ne m'attendais vraiment pas à ce qu'il y ait encore une telle identification en 1989. J'ai tourné mon film documentaire *La Cosa* après que le secrétaire général du parti ait proposé de faire une sorte de suicide collectif et de changer le nom du parti communiste. Je suis allé voir dans toutes les sections du parti, dans toute l'Italie. Il s'est opéré une véritable prise de conscience collective, dans un état de psychodrame national: des centaines de



Derrière la caméra sur le tournage de *Palombella Rossa*.

milliers de gens partout en Italie, en même temps, parlaient exactement des mêmes choses, avec une excitation mêlée de peur, certains étaient en colère, d'autres plein d'espoir.

J'ai fait cette longue parenthèse pour dire que je ne comprends pas la confusion qu'il y a eu dans la gauche partout en Europe après 89. La chute du mur de Berlin n'est peut-être devenue qu'un prétexte pour oublier tout ce qui restait encore de bon dans ce que la gauche avait été par le passé. Ce n'est pas un hasard si le personnage qui n'a plus de mémoire dans *Palombella Rossa* est communiste. J'avais compris, un peu avant les autres, qu'il y avait un problème de mémoire dans ce parti; que par un rejet de tout ce qu'il avait pu arriver de négatif, comme le stalinisme, les communistes italiens en étaient venus à oublier aussi ce qu'il y avait eu de positif. Comme s'ils voulaient demander pardon à la société d'être différents. À moins que ce ne soit la fatigue de rester dans l'opposition pendant quarante ans...?

Ce qui a assurément moins changé par contre c'est l'attitude des journalistes, des médias... Ne les désignez-vous pas comme coupables d'un nivellement du discours actuel sur ce qui nous entoure?

Oui, et ça se voit aussi dans la façon dont les journaux sont conçus. Je parle évidemment de ce que je connais le mieux, c'est-à-dire des journaux italiens — et surtout les hebdomadaires. C'est comme s'il y avait une pensée rédactionnelle qui rend homogène les discours sur toute chose, et cela se remarque plus spécifiquement dans le langage utilisé. On pourrait y voir des conflits,

une chose écrite semble aller contre une autre, mais au fond tout est pareil et la démocratie n'est qu'apparente. Je crois qu'au lieu d'informer, les médias créent davantage de confusion; tout devient du pareil au même et il y a un réel manque de courage qui empêche de faire des choix. Les quotidiens italiens sont devenus pires encore que la télévision, cherchant à être toujours plus populaires. En fait, *Palombella Rossa* est un film sur le bavardage journalistique, sur tout ce bruit inutile, qu'il soit sportif ou politique: ce bruit qui toujours continue... Il s'agit d'un film sur le manque de silence.

Don Giulio, à la fin de La messe est finie, veut d'une certaine façon s'isoler de tout ce bruit, du bruit de la société, en partant s'isoler en Terre de Feu. Ne voyez-vous pas cette retraite comme une démission de sa part?

Oui, mais... comment dire?... La défaite dans ce lieu-là, la prise de conscience de cette défaite, est peut-être la précondition pour pouvoir recommencer ailleurs; pour vaincre avec d'autres moyens et dans d'autres lieux. Peut-être que Don Giulio était dans l'erreur par sa façon de s'occuper des autres qui révèle aussi un problème qu'il a avec lui-même. Je voulais un personnage dont le rôle était de s'occuper des autres.

J'étais justement en train de penser que les personnages dans mes derniers films appartiennent tous un peu à une autre époque: un professeur, un ancien militant communiste, un prêtre... Pour ce qui est de Don Giulio, lui, qui est un personnage très extrême, il me fallait l'imaginer dans une situation aussi



Don Giulio (Nanni Moretti) entouré de sa mère (Margherita Lozano) et de sa sœur (Enrica Maria Modugno) dans *La messe est finie*.

extrême que lui, sur la Terre de Feu. C'était clair pour moi qu'il devait partir à la fin. Du point de vue de la narration, je voulais raconter l'histoire d'une défaite, sachant que le cinéma, dans la mesure où il offre toujours implicitement la possibilité de renaître ailleurs, permet de dépasser cela. Un personnage comme Don Giulio, aujourd'hui, ne peut que perdre, et c'était la sensation que je voulais donner.

De quelle façon procédez-vous lorsque vous écrivez un scénario? Comment les idées se mettent-elles en place?

Jusqu'à maintenant, j'ai toujours travaillé de la même façon. Je prends des notes pendant des années: des dialogues, des scènes, des personnages. Et paradoxalement, ce sont des morceaux de scénario qui surgissent en premier lieu, avant l'idée générale ou le sujet. Je commence donc la préparation du film alors que le scénario n'est pas terminé, et je le finis en même temps que s'effectue le choix des lieux et des acteurs. Je n'improvise jamais comme le fait Roberto Benigni, même si, en tant que metteur en scène, je ne prépare pas les plans à l'avance; même pas la veille. Je fais toujours ça au dernier moment, quand on m'accompagne en voiture sur le plateau, comme l'enfant qui fait ses devoirs à la dernière minute, et même, ce qui se passe le plus souvent, ce n'est que lorsque je vois les acteurs, le lieu, et que tout le monde est là, que les choses se précisent et que je définis comment je veux tourner la scène. Finalement, je fais la plupart du temps peu de plans, mais je tourne beaucoup de prises.

Combien?

Beaucoup! Trop...! J'en fais beaucoup pensant qu'elles seront différentes les unes les autres et lorsque je me retrouve au montage, je me rends compte qu'elles sont toutes pareilles! Toutes ces prises sont égales... Mais travailler avec les acteurs est une des

choses que je préfère. À la différence d'autres metteurs en scène, je ne leur parle pas de leur personnage, je ne raconte pas toute son histoire, ses motivations, pourquoi il fait ceci, pourquoi il fait cela, son enfance. Je leur dis: «Il faut faire comme ci. Pas comme ça.» Je sais précisément ce que je ne veux pas avoir des acteurs, de la même façon que je sais très bien ce que je ne veux pas avoir de tous mes collaborateurs: celui qui compose la musique, le directeur de la photographie, les costumes, etc. Je sais ce que je ne veux pas parce que je vois beaucoup de films et j'en ai vu beaucoup de très mauvais dans ma vie. En fait, je vois presque tout, et en voyant tout, on développe le sens critique. Le cinéma ne me plaît pas tellement en soi; ce qui m'intéresse c'est aller au cinéma voir des films, parce que je distingue le fait d'aller au cinéma et l'idée que beaucoup s'en font, comme Bertolucci par exemple qui, lui, est amoureux du CINÉMA. Moi, je suis simplement amoureux du fait de voir des films et de les voir en salles, et c'est pour cette raison que je suis propriétaire d'un cinéma à Rome où j'établiss moi-même la programmation.

Vous accordez manifestement une grande attention à la musique, qui donne toujours une couleur très personnelle à vos films, et cela se reconnaît aussi à votre fidélité envers les musiciens: Franco Piersanti pour vos quatre premiers films et Nicola Piovani pour *La messe est finie* et Palombella Rossa. Comment concevez-vous le rôle de la musique?

J'essaie constamment de créer des contrastes dans mes films et la musique me permet cela. Je l'utilise non pas pour souligner l'effet d'une scène, mais pour contraster une situation psychologique. Je ne veux pas non plus de musiques de fond. Dès l'étape du scénario, il m'arrive très souvent d'écouter de la musique en travaillant: tous les types de musique. Puis je fais lire le scénario au compositeur qui verra très tôt les premières choses que

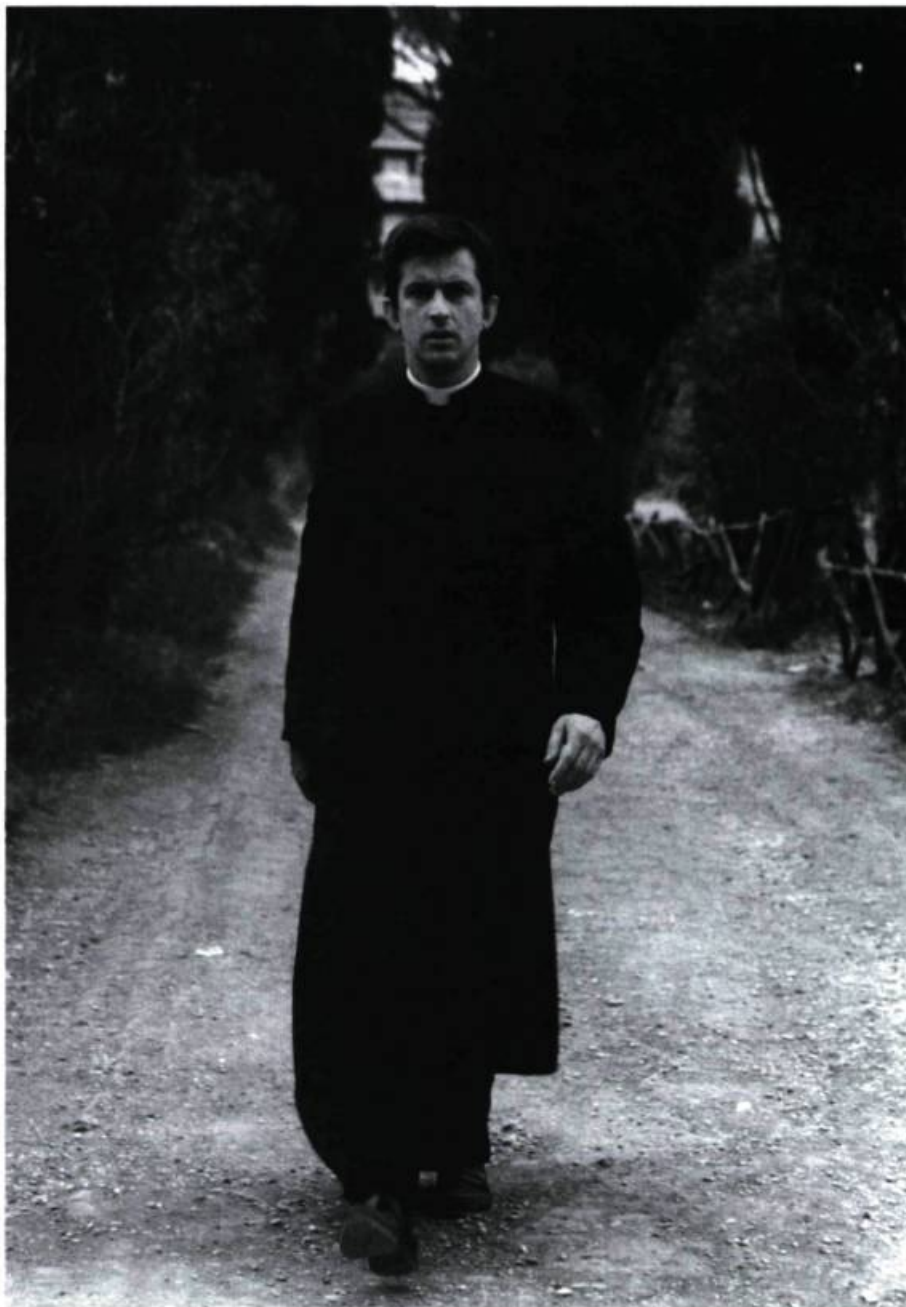
j'aurai tournées. Parfois, je lui fais écouter quelques disques, tout en sachant qu'il faut faire très attention à la sensibilité des musiciens, parce que c'est quand même la musique d'un autre que je lui fais entendre... Et puis j'aime beaucoup aller dans la salle où on enregistre la musique. Bien que je me considère ignorant en ce qui a trait à la musique, nous discutons beaucoup et j'essaie de donner le maximum d'indications aux musiciens, même pour le choix des instruments. Mais j'aime aussi toutes ces petites chansons que j'intègre à mes films, bien que je sois toujours très embarrassé à cause de cela... Je trouve que c'est une violence que je leur fais qu'ils supportent avec beaucoup de résignation...

Une autre chose aussi est assez frappante, c'est que vous avez très souvent recours à des plans frontaux, ce qui contrevient à la convention du cinéma selon laquelle la caméra devrait toujours adopter une position diagonale par rapport au sujet filmé...

Lorsque j'ai commencé à faire du cinéma, les films des Taviani me plaisaient beaucoup et particulièrement l'utilisation théâtrale qu'ils faisaient de la caméra fixe. Je désire rappeler au spectateur, quoique sans exagérer, qu'il est en train de voir, non pas la réalité, mais un point de vue sur la réalité. Je cherche donc à rappeler l'artifice qu'il y a dans le film, et ceci grâce également à la façon de réciter des acteurs que je ne veux pas trop réaliste. Je ne peux pas supporter ce type de jeu où les acteurs tombent en transe, s'identifiant complètement avec leur personnage. Je crois que l'acteur doit au contraire pouvoir maintenir une grande distance, un détachement face à son personnage, il doit jouer avec son personnage et même conserver un rapport ambivalent avec celui-ci.

C'est aussi ce que j'ai cherché à faire en interprétant ce rôle de ministre totalement corrompu dans le film de Daniele Luchetti, *Le porteur de serviette*. Je me suis beaucoup amusé à jouer ce rôle, et là non plus je n'ai pas fait ce qu'un autre acteur aurait fait. Je ne me suis pas indentifié à mon personnage, mais plutôt avec notre point de vue, le metteur en scène, le scénariste et moi, sur ce personnage, tandis qu'un acteur, même très bon, se serait préparé pour interpréter le rôle du méchant.

Il vous arrive même parfois dans vos films de regarder la caméra...



Don Giulio dans *La messe est finie*.

Oui, oui, c'est vrai dans *Palombella Rossa*... J'ai voulu me donner beaucoup de liberté dans ce film. Même dans les ralentis qui est un procédé que je n'aurais jamais pensé utiliser. L'idée de regarder la caméra m'est venue pendant que je tournais la scène.

Mais cette liberté — qui surtout n'est jamais une recherche d'effets — que vous vous accordez avec le plus grand naturel n'est certainement pas étrangère au fait que vous n'avez fréquenté aucune école d'acteurs, mais vous n'êtes jamais passé non plus par une école de cinéma...

Dans une école, ce qui est bien, c'est qu'on peut voir beau-



Michele et le pot de Nutella dans *Bianca*.

coup de films et en discuter avec les autres, mais on apprend pas comme ça à faire du cinéma. Ce n'est plus la même chose que lorsque autrefois les peintres allaient étudier avec les maîtres pour apprendre les trucs du métier. Zeffirelli a été l'assistant de Visconti, et pourtant, il ne semble pas qu'il ait appris grand-chose de lui.

Dans la mesure où l'enseignement du cinéma peut permettre de réfléchir et de se familiariser avec cet art, il a certainement sa place. Ce qui par contre ne va pas, c'est qu'il semble surtout valorisé en ce qu'il constitue le pendant d'une institutionnalisation croissante du cinéma, alors qu'il semble de moins en moins y avoir de cinéastes capables de poser véritablement un regard sur le monde.

Je suis tout à fait d'accord avec ce que vous dites. Les écoles peuvent être la précondition d'une sorte de cinéma standard, et cela ne m'intéresse pas du tout. Ça donne des capacités techniques et professionnelles — un professionnalisme entendu au sens péjoratif — qui remplacent en fait le cinéma. Ceux qui sortent des écoles arrivent le plus souvent au cinéma avec une sécheresse. Beaucoup de leurs films sont très rigoureux, mais totalement arides, sans vie et sans affectivité.

Les mêmes considérations valent aussi pour les spectateurs. Les jeunes ont aujourd'hui un tout autre type de rapports avec le cinéma que celui que nous avons il y a vingt ans, lorsque nous allions voir les films de Pasolini, de Cassavetes ou de Buñuel. Ils ont un rapport beaucoup moins passionné, qui semble comparable à ce que nous venons de dire au sujet du professionnalisme des cinéastes.

*Vous procédez beaucoup par revirements subits et par effets de rupture. Je pense notamment à cette séquence dans *La messe est finie* qui suit la dispute entre Don Giulio et sa sœur. Tout semble s'être parfaitement apaisé, puis brusquement, le poing de Don Giulio vient briser la vitre de la fenêtre par laquelle il regardait s'éloigner sa sœur. Il y a très souvent dans vos films ces effets inattendus...*

C'est probablement parce que je n'aime pas les développements et les passages logiques d'une scène à l'autre. Je n'aime pas téléphoner au spectateur pour l'avertir de ce qui va se passer. Cet aspect est aussi fortement lié à la dimension comique dans mes films: je ne veux pas faire de clins d'œil au spectateur pour lui dire «maintenant il faut rire», je cherche toujours à ce que ça passe de façon plus dissimulée. Mais ces revirements s'expliquent peut-être aussi par le fait que je suis moi-même un peu comme ça...

Les moyens traditionnels du cinéma sont usés et, en réalité, beaucoup de choses que je fais viennent de mon refus de suivre des voies déjà tracées qui ne me plaisent pas. Certains metteurs en scène font des films qui sont une sorte d'hommage et de réaffirmation du type de cinéma qu'ils aiment. Moi, je fais plutôt des films qui sont une négation des films et de la façon de faire que je déteste. ■

FILMOGRAPHIE

La Sconfitta (1973) CM
Pâté de bourgeois (1973) CM
Come parli frate? (1974) MM

LONGS MÉTRAGES

Je suis un autarcique (1976)
Ecce Bombo (1978)
Sogni d'Oro (1981)
Bianca (1984)
La messe est finie (1986)
Palombella Rossa (1989)
La Cosa (1990)
Caro Diario (1993)