

Entretien avec Valerio Zurlini

Enzo Natta

Number 36, March 1964

Cinéma italien

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51878ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Natta, E. (1964). Entretien avec Valerio Zurlini. *Séquences*, (36), 29–34.



entretien avec VALERIO ZURLINI

Directement de Rome, notre correspondant Enzo Natta, nous adresse l'interview qu'il a eue avec Valerio Zurlini pour les lecteurs de **Séquences**.

N.— *Tout d'abord, M. Zurlini, comment êtes-vous venu au cinéma et comment votre carrière cinématographique a-t-elle débuté ?*

Z.— Des intérêts divers m'ont conduit au cinéma. Lorsque j'étais petit garçon, je fus épris de littérature. Après mes études universitaires, je me suis intéressé longuement aux arts figuratifs. Je fus même tenté de devenir historien et critique d'art.

Un beau jour, j'ai découvert le théâtre. Je me suis transporté à Milan où j'ai vécu un an. J'ai travaillé au *Piccolo Teatro* de Milan comme assistant-metteur en scène de Mario Landi. J'ai monté quelques

spectacles. Durant un an environ, j'ai dirigé le Centre universitaire théâtral de Rome mettant en scène des textes comme *Asmodée* de Mauriac, *Le Provinciali* de Kotzebue, *La Célestine* de De Rojas, *Parole divine* de Ramón del Valle Inclán. Ce fut une activité débordante et utile. Justement, en ces années-là, le théâtre était en train d'opérer un rajeunissement même hors des limites de l'Italie. Une étrange coïncidence m'empêcha, quoique je l'aie maintes fois demandé, d'être assistant-réalisateur ou de suivre le tournage d'un film. Mais, un jour, quelqu'un a eu confiance en moi et m'a confié un million et demi de lires, somme avec laquelle j'ai réalisé mon premier film documen-

taire. Par la suite, j'ai fait une quinzaine d'autres documentaires, dont six sur l'histoire de l'art. Les autres — et parmi eux quatre ou cinq dont je garde un bon souvenir — ont été autant de pas pour arriver à un long métrage. Ces documentaires constituent mes premières tentatives de récit basé sur la réalité. En fait, ils sont le produit de longues observations sur certains milieux, sur des groupes de travail, sur la boxe amateur, sur les problèmes syndicaux, sur quelques métiers. Après quoi la « Lux Film » m'offrit de tourner un film : *Le Ragazze di San Frediano* (Les jeunes Filles de San Frediano).

N.— *Comment est donc né votre premier film ?*

Z.— Mon premier film, *Le Ragazze di San Frediano*, est dû à l'invitation précise de l'ingénieur Guido Maria Gatti, administrateur délégué de la "Lux Film" et responsable de mon entrée dans le domaine du cinéma. Un jour, il me dit qu'il était temps de tenter un film à scénario. Depuis ce moment-là, et durant six mois, je proposai à la Lux Film tous les sujets possibles et imaginables. Par la suite, plusieurs de ceux-là ont vu leur réalisation couronnée de succès même en Amérique. Par exemple, je proposai un « remarque » de *A Fare-*

well to Arms (L'Adieu aux armes), *Lord Jim*, roman de Joseph Conrad, que tourne actuellement Richard Brooks, un film sur la guerre de libération, *Tender is the Night* (Tendre est la Nuit), de Francis Scott Fitzgerald. Je sais que je présentai vingt-deux projets, dont *Cronache di poveri amanti* (Chronique des pauvres amants) et *Cronaca familiare* (Journal intime). Alors que je perdais courage et que se profilait la crise du cinéma, celle de 1954-55, la "Lux Film" m'offrit de tourner *Le Ragazze di San Frediano*, film dont je m'occupai de la réalisation uniquement. Qu'est-ce donc que ce film ? Une comédie à l'italienne, ni vulgaire, ni banale, je l'espère, mais de toute façon déjà assez éloignée de mes intérêts.

N.— *Quelle méthode de travail employez-vous durant la réalisation d'un film ?*

Z.— Voilà une question générale à laquelle on ne peut répondre de la même façon. Je m'efforce toujours de ne pas aborder le cinéma comme un métier, même s'il en est un. Je réalise un film quand vraiment je le ressens intimement. Cela signifie un temps fort long pour le choix et pour la préparation : *Cronaca familiare* m'a demandé onze ans de gestation, *L'Estate violenta* (Été violent), un an et demi, *La Ragazza con la valigia* (La Fil-

**Été
violent**



le à la valise), trois ans et demi. J'écris, seul ou avec des collaborateurs de grande confiance, un scénario que diverses rédactions transforment. C'est dire que je tente de mettre ou de faire mettre tout sur papier afin d'apporter le plus de précisions et d'éviter ainsi le plus d'erreurs possible. Je change les scènes, je refais les dialogues une vingtaine de fois. Alors quand arrive le premier jour de la réalisation, je ne regarde plus le scénario mais je cherche plutôt une continue et complète réinvention. Que se produit-il ? Si ce qui est écrit résiste aux exigences de la mise en scène, le découpage original demeure inchangé. Dans le cas

contraire, j'apporte des modifications et je me sens extrêmement libre.

Pour certaines scènes difficiles, je n'aime pas reprendre le tournage plusieurs fois. Je préfère travailler *longuement* avec les acteurs avant le tournage et durant les pauses. Les acteurs avec qui je tourne un film ne terminent pas leur travail à huit heures du soir, mais à une heure ou deux du matin. J'évite toujours la manière autoritaire, recherchant plutôt une méthode extrêmement amicale et persuasive avec les acteurs. Evidemment, il y a les reprises. Je devine rapidement comment réaliser une scène déterminée. Je la situe et je la pré-

pare. Mais, immédiatement après, j'essaye vingt ou vingt-cinq autres solutions aussi longtemps que naturellement l'instinct ne me reporte à ma première version. J'ai alors la preuve que cette version-là était la meilleure.

J'avoue apparaître des plus ennuyeux quand je tourne un film, mais je crois que la chose la plus ennuyeuse est encore de le voir tourner. Noter que je tourne toujours plus que ce qui est prévu par le découpage. Je cherche à obtenir beaucoup de matériel, non pas par des reprises à angles différents de la même scène, mais en tournant plusieurs scènes variées avec des détails qui développent et élargissent le contenu de la mise en scène. Généralement, je m'enferme seul dans la salle de montage et je mets un temps infini à monter mon film.

N.— *Quels sont vos projets pour l'avenir? Avez-vous quelque film important en chantier?*

Z.— Tout d'abord survivre, car le cinéma traverse une crise épouvantable. Je dirais qu'il est présentement dans le coma. Je ne sais pas si je dois souhaiter la mort de ce cinéma qui jusqu'aujourd'hui, avec des moyens de financement absur-

des et extravagants, a survécu aux erreurs des producteurs et à l'absence d'une politique de production. Peut-être vaut-il mieux qu'il disparaisse pour qu'il renaisse certainement meilleur? Si le cinéma ne meurt pas à cause de certaines opérations d'urgence, il s'éteindra faute d'inspiration. Je ne trouve pas que l'Italie accomplit le miracle cinématographique qu'on prétend. Il me semble que nos films frôlent la maniérisme et l'académisme; ils se sont dangereusement éloignés de la réalité. Mais c'est là une triste considération qui dépasse l'aspect cinématographique et pourrait nous détourner de notre sujet.

Je suis à préparer *Il Giardino dei Finzi Continù* de Giorgio Bassani. C'est-à-dire, non seulement un film sur ce roman de Bassani, mais peut-être un panorama de ses oeuvres réunies en un long métrage dans lequel on compterait beaucoup de personnages. Une espèce de petite "Comédie humaine" qui mettrait en lumière les années de 1938 à 1940, à travers le point de vue particulier de la communauté juive de Ferrare.

N.— *Que pensez-vous des cinémas italien, français, américain et soviétique?*

Z.— Le cinéma italien ! Je ne suis pas du tout convaincu de ce "printemps de beauté" de notre cinéma. Les Festivals ne comptent pas. Je pense, au contraire, qu'on tourne au maniérisme. Car il n'existe plus de ces grands peintres qui révolutionnent et s'affirment comme les Pontormo, les Bronzino, les Rosso Fiorentino. Nous sommes en voie d'atteindre une perfection formelle, une élégance plutôt anémique. Le cinéma italien semble avoir atteint la subtilité de l'art alexandrin.

Je n'ai pas beaucoup d'estime pour le cinéma français, mais j'aime quelques réalisateurs français. J'admire beaucoup Truffaut, Alain Resnais me fascine, mais chaque fois que je vais voir un de ses films, je dois me boucher les oreilles pour ne pas écouter les dialo-

gues. Je n'aime pas cette mésalliance forcée avec le nouveau roman français. Resnais, me semble-t-il, vaut beaucoup plus que ses films. Louis Malle m'apparaît être un réalisateur français important même si on peut le juger peu inventif, c'est-à-dire celui qui utilise le langage le plus traditionnel.

Pour ce qui est du cinéma américain, je connais malheureusement assez peu le cinéma indépendant. De toute façon, je trouve que le cinéma américain a sept ou huit grands maîtres qui, même lorsqu'ils avilissent leur talent au profit d'entreprises industrielles, et, pis encore, commerciales, demeurent toujours des grands professionnels capables de produire des oeuvres des plus subtiles. Je vais toujours voir un film de George Stevens et j'y apprend toujours quel-

Journal
intime



que chose. Un film de Huston suscite toujours mon admiration. Chez le vieux Ford qui sait faire alterner avec tant de talent des oeuvres de peu d'importance et des oeuvres de haute valeur, je trouve même dans ses erreurs un souffle que nous, très souvent, nous ne connaissons pas. En conséquence, il se peut que le cinéma américain traverse une grave crise de fatigue, mais non pas une crise d'épuisement.

Quant au cinéma soviétique, je dois dire que l'opinion que j'en ai n'est pas bonne. Selon moi, il ne tient pas compte que l'oeuvre d'art est une fusion parfaite du contenu et de la forme. Les clichés y abondent et le contenu du film, plus souvent amorcé que traité, n'aboutit pas à une forme artistique.

Le cinéma tchécoslovaque m'apparaît plus intéressant, quoique j'aie vu fort peu de films de ce pays. Enfin, je trouve du plus grand intérêt ce produit standard qu'est le cinéma anglais.

N.— *Comme auteur de films, à quelle école appartenez-vous ou de quel courant avez-vous subi l'influence ?*

Z.— Quoi qu'il en soit, nous sommes tous, nous, réalisateurs italiens, les fils du néo-réalisme, même si celui-ci a changé d'objectif pour aller plus en profondeur et plus à

l'intérieur des êtres, au lieu de maintenir l'ample regard social qui a caractérisé sa naissance. Pour moi, en dehors de tant d'inutiles définitions critiques qui ont été tentées (et donc qui l'ont limité), le néo-réalisme ne me semble pas être autre chose qu'une *attitude humaniste* de l'auteur en face de la matière, une attitude d'humilité et d'attention amoureuse à l'égard de la vérité.

N.— *On a dit que vous vous intéressiez particulièrement aux sentiments des jeunes et à la psychologie de la jeunesse. Selon moi, au contraire votre thème préféré est celui de l'amour impossible, de l'amour difficile. J'ai vu, par exemple, Estate violenta, La Ragazza con la valigia et cet amour difficile entre les deux frères protagonistes de Cronaca familiare.*

Z.— Je ne peux dire le pourquoi des thèmes que je choisis. Ils sont ce qu'ils sont. De toute façon, selon moi, tout sentiment contient toujours en lui la contradiction de l'impossible. Est-ce là pessimisme, affaire d'éducation ou tribut à payer à certains aspects de ma formation bourgeoise ? Ma conclusion demeure toujours la même : l'impossible est lié au sentiment même. Et c'est vrai. Je ne m'occupe pas des jeunes. Je m'occupe de sentiments, toujours et de toute façon, impossibles.