

Document Citation

Title	Un homme contre: Francesco Rosi
Author(s)	Jean A. Gili
Source	<i>Écran</i>
Date	1973 Dec
Type	article
Language	French
Pagination	2-11
No. of Pages	7
Subjects	Rosi, Francesco (1922), Naples, Campania, Italy
Film Subjects	Lucky Luciano, Rosi, Francesco, 1973 Il caso Mattei (The Mattei affair), Rosi, Francesco, 1972

un homme contre :

ECRAN

October 1973



DE LA SFIDA
à LUCKY LUCIANO,
l'œuvre de Francesco Rosi
se développe
selon une ligne cohérente.
Si on laisse de côté
LA BELLE ET LE
CAVALIER,
au demeurant divertissement
non privé d'intérêt,
on découvre
une grande continuité
dans la manière
d'appréhender la réalité.
Au cœur de la problématique
se situe la question du pouvoir,
du pouvoir entendu
non comme un exercice autoritaire
effectué au grand jour
mais comme une entreprise
qui tire sa force
de sa substance cachée.
Pour reprendre
une image un peu usée,
Rosi présente le pouvoir
comme un iceberg
dont n'affleure seulement,
face à l'opinion publique,
qu'une faible partie.

francesco ROSI

par Jean A. GILI

Pour le cinéaste, l'objectif consiste à révéler un peu de cette partie immergée, un peu de cette puissance qui plonge ses racines dans la corruption, les trafics d'influence, l'illégalité sous couvert de légalité, le crime. Les armes du cinéaste sont faibles, il ne peut que cerner un peu de la vérité, mais sa démarche inaugure une prise de conscience qui peut conduire le citoyen à mesurer jusqu'à quel point il est le jouet de forces qui le dépassent et sur lesquelles il n'a aucune possibilité de contrôle.

Rosi a poursuivi une œuvre qui s'appuie sur une exigence profonde par rapport aux sujets abordés, et cela malgré les difficultés rencontrées. *MAIN BASSE SUR LA VILLE*, pourtant Lion d'or à la Mostra de Venise, fut boycotté par la distribution. Devenu cinéaste dangereux, Rosi dut aller tourner en Espagne son film suivant, *LE MOMENT DE LA VERITE*, puis accepter un travail un peu excentrique comme *LA BELLE ET LE CAVALIER*, avant de pouvoir revenir à ses sujets de prédilections avec *LES HOMMES CONTRE*, une coproduction italo-yougoslave, puis avec *L'AFFAIRE MATTEI* et *LUCKY LUCIANO*. Pendant le tournage de *L'AFFAIRE MATTEI*, le journaliste De Mauro fut enlevé alors qu'il enquêtait pour Rosi (certes il n'y a eu que des soupçons sur le rapport entre cet enlèvement et la collaboration de De Mauro au film de Rosi). Déjà, pour *LUCKY LUCIANO*, Filippo Joe Imperiale qui participa au banquet donné par Luciano en octobre 1957 à l'hôtel des Palmes de Palerme, réclame la mise sous séquestre du film...

Au début de sa carrière, avec *LE DEFI*, Rosi a abordé un problème relativement limité : les rackets dans le commerce des fruits et légumes à Naples — la camora napolitaine avant les travaux ultérieurs sur la mafia. *I MAGLIARI* évoque d'autres trafics napolitains dans le cadre de l'Allemagne des immigrés italiens. Avec *SALVATORE GIULIANO*, le propos devient plus ample tant du point de vue du contenu que de la méthodologie retenue : Rosi inaugure ce style si personnel dans lequel un personnage historique sert de révélateur pour saisir les problèmes socio-politiques d'une société donnée. La démarche, grâce au refus de la chronologie et au balancement répété entre divers moments de la vie du protagoniste, se fait synthétique : dans le cadre d'un seul film, il devient possible de saisir des phénomènes complexes et de les rendre intelligibles à un public a priori peu ou mal informé. *MAIN BASSE SUR LA VILLE*, plus classique du point de vue de la construction dramatique, met en scène les mœurs politiques napolitaines notamment dans le domaine de la spéculation immobilière. *LE MOMENT DE LA VERITE* éclaire d'un jour nouveau le monde de la corrida : sous la caméra de Rosi, le toréador n'est plus qu'une marionnette entre les mains d'un impresario sans scrupules. *LES HOMMES CONTRE* révèle les fondements de l'autorité militaire, autorité de conservatisme face aux aspirations révolutionnaires des soldats. Enfin *L'AFFAIRE MATTEI* et *LUCKY LUCIANO* conduisent le discours jusqu'à son terme actuel. Revenu à une approche a-chronologique, Rosi envisage le pouvoir au niveau le plus élevé, celui de l'Etat. S'entourant d'un maximum de garanties et de précautions, Rosi met à nu la réalité du pouvoir. L'autorité de l'Etat ne repose pas sur les institutions mais sur des forces parallèles dont il

est seul à détenir le mode de rapport. Les conflits politiques, économiques, sociaux, sont envisagés comme des luttes surnoises dans lesquelles entrent en jeu des forces dont il n'est pas possible au citoyen de contrôler l'action. Dans une sorte d'« interland », le pouvoir s'appuie sur la police, l'armée, l'église, et même — et là repose l'essentiel de l'analyse — sur les forces occultes de la mafia et du gangstérisme. La mort de Mattei demeure totalement inexplicable si l'on ne fait pas référence à ces zones troubles où le pouvoir officiel se confond avec les milieux marginaux du crime. La mise en liberté de Luciano, en 1946, puis la reprise des activités du gangster en Italie sont tout aussi inexplicables sinon dans l'éclairage des contacts entre certains hommes politiques et les chefs de la mafia italo-américaine. En somme, prenant le problème du côté des pouvoirs constitués dans *L'AFFAIRE MATTEI*, des pouvoirs diffus dans *LUCKY LUCIANO*, Rosi renvoie à chaque fois l'image inquiétante d'un univers dans lequel les rapports de force sont totalement incompréhensibles si l'on ne fait pas intervenir des puissances occultes, des cartels d'intérêts.

Ainsi, dans la logique propre du pouvoir, le pouvoir officiel et le pouvoir parallèle s'appuient réciproquement et s'interpénètrent. Une nouvelle preuve de cet état de choses est établie dans *LUCKY LUCIANO*. A l'inverse de *L'AFFAIRE MATTEI* qui reposait sur un personnage fascinant, Rosi a choisi cette fois-ci un homme « aux yeux tristes », à l'allure effacée. Pourtant, au travers de la vie de ce chef mafioso, tout un pan de l'histoire des Etats-Unis et de l'Italie s'éclaire d'un jour cruel. « Boss des bosses » après le massacre dit des Vêpres siciliennes en 1931, Lucky Luciano est condamné à un long internement à la veille de la seconde guerre mondiale. Pour service rendu aux U.S.A. (il aurait par ses contacts avec la mafia sicilienne favorisé la progression de l'armée de Patton dans le nord de l'île), il est libéré en 1946 et expulsé vers l'Italie. De là, il organise à une grande échelle un vaste trafic de drogue vers le marché américain. Echappant à toutes les tentatives de la police, tant le Narcotics Bureau que la police italienne, pour démontrer son rôle dans ce trafic, suscitant des remous jusqu'au sein de l'O.N.U., il vit à Naples apparemment retiré des affaires. En 1962, venu accueillir un ami à l'aéroport de cette ville, il meurt sans doute frappé d'un infarctus. Dans ce bref résumé de la vie de Luciano, trois éléments demeurent mystérieux et appellent des questions délicates : dans quelles conditions Luciano a-t-il été libéré en 1946 ? Comment a-t-il pu organiser le plus grand réseau de drogue dont ait eu à souffrir les Etats-Unis ? Dans quel contexte intervient sa mort ?

Face à ces trois questions, Rosi ne donne pas de réponses directes, il essaie de déterminer des responsabilités, des faisceaux de soupçons qui finissent par constituer des preuves accablantes sur la collusion entre les milieux politiques et les milieux du gangstérisme. Ainsi sur le problème de la libération de Luciano, Rosi recueille le témoignage de Charles Siragusa, agent du Narcotics Bureau : si le procureur Dewey a remis le gangster en liberté, ce n'est pas parce que celui-ci avait aidé l'armée américaine lors du débarquement en Italie, mais parce que Luciano a fourni une grosse somme

d'argent au procureur pour sa campagne électorale. De même, si les policiers ne parviennent pas à faire inculper Luciano c'est que celui-ci profite de la bienveillance des juges américains mis en place au début des années trente alors que les gangs étaient tout puissant. Autre fait curieux, les Américains ont involontairement (?) préparé le terrain aux activités de Luciano au moment de la libération de l'Italie: le colonel U.S. chargé de l'administration de Naples prend comme bras droit Vito Genovese, un gangster italo-américain de notoire réputation. Sous couvert de justice sociale commencent les trafics d'influence, la corruption... ; en somme une anticipation du climat que l'on retrouvera dans MAIN BASSE SUR LA VILLE. A bien y regarder, Lucky Luciano, après son retour en Italie, a sans doute profité d'un certain nombre de connivences actives dans les milieux politiques italo-américains.

Se servant de l'éclatement de la chronologie comme d'un moyen d'enquête, Rosi choisit d'ouvrir son film sur l'élément le plus trouble du dossier. Si dans L'AFFAIRE MATTEI, cet élément était la mort du président de l'E.N.I., dans LUCKY LUCIANO, le point le plus mystérieux est constitué par la libération du personnage en 1946 : dans le climat trouble de l'après-guerre se noue une collusion d'intérêts qui conduira

au ravitaillement massif et clandestin de l'Amérique en drogue. La grande filière qui lie la Méditerranée aux Etats-Unis se met en place sous le « règne » de Luciano.

Refusant la fiction qui permettrait commodément d'échafauder les hypothèses les plus convaincantes, Rosi choisit l'ascétisme de l'authenticité : Rosi commente lui-même en voix-off certaines parties du film, il ne tourne une séquence qu'après en avoir vérifié au maximum le caractère plausible, il s'appuie sur le témoignage de Charles Siragusa qui accepte de tenir dans le film son propre rôle ; grâce à cette démarche, Rosi casse la participation élémentaire et renvoie le spectateur à des interrogations révélatrices. Peu importe en fin de compte si le public est en mesure de comprendre toutes les allusions, de saisir tous les aspects de la documentation, l'essentiel est que celui-ci se rende compte de la réalité du pouvoir et prenne conscience — même de façon fragmentaire — de tout ce qui peut se cacher derrière des attitudes apparemment limpides et démocratiques. Pour Francesco Rosi, il s'agit avant tout de mettre à nu des mécanismes de pouvoir assez explicites pour être transposables à l'actualité immédiate.

J.A. G.

Francesco ROSI : " Mon cinéma n'est en rien un cinéma de documentariste, c'est un cinéma documenté. J'interprète la réalité pour essayer d'atteindre un certain type de vérité."

CINEMA ET SOCIETE

— Quelle est la place de vos derniers films dans le contexte politique et social de l'Italie actuelle ?

— Je pense que l'information n'est pas suffisamment libre pour pouvoir remplir le vide qui s'est créé entre la société politique et la société civile ; ce vide devrait être normalement rempli par l'information, la presse, la télévision, le cinéma. Mais la presse, dont on ne peut pas dire qu'elle n'est pas libre ou insuffisamment libre, est fugitive ; quant à la télévision, elle est contrôlée, on ne peut pas y dire les choses que l'on peut dire avec un film. En faisant un film, l'auteur, s'il a envie de lancer un défi ou d'échapper à l'auto-censure, peut aller loin parce qu'un film a un grand pouvoir de concentration des idées que vous voulez exprimer. Le cinéma, c'est la synthèse ; vous pouvez arriver chez les gens avec un énorme pouvoir de concentration et d'émotion. Vous pouvez frapper les

gens, les émouvoir et en même temps les intéresser en leur communiquant des choses qu'ils ne connaissent pas. Les gens commencent à sentir qu'il y a peut-être un moyen de participer à des choses importantes dont on les tient éloignés. Même s'ils n'ont pas encore trouvé la façon, ils cherchent parce qu'on ne peut pas la découvrir seulement à travers les syndicats. Je pense que les gens ont envie de s'approcher de certains problèmes parce qu'ils sentent qu'ils ne seront pas toujours soumis au pouvoir et à certains privilégiés. Pour une question de droit et de dignité du rôle de l'homme, ils sentent qu'ils ne peuvent pas toujours être victimes de quelque chose que l'on a décidé à leur place. Attention ! Je ne suis pas optimiste, tout cela, je le pense, demandera beaucoup de temps ; je suis convaincu que les gens vont encore aujourd'hui dans la direction où on les conduit malgré eux et qu'ils y iront encore longtemps, mais tout de même il y a une évolution qui me donne l'espoir que les choses commencent à changer et que les gens vont prendre conscience de certains problèmes.

En Italie, cette question est très importante parce que nous avons un parapluie qui protège notre responsabilité ou qui, plutôt, nous enlève toute responsabilité, c'est l'église catholique, apostolique et romaine, ce cancer qui dévore l'Italie depuis si longtemps. L'église est comme une mère, une mère énorme qui a laissé les gens dans l'ignorance jusqu'à maintenant ; aujourd'hui cette mère essaye d'évoluer mais pour survivre parce qu'elle a compris que pour demeurer elle doit essayer de changer les choses de l'intérieur. Jusqu'à présent, elle a laissé les gens dans l'ignorance la plus absolue ; mépriser ainsi le pays réel est l'un des crimes les plus graves. Nous, Italiens, nous avons toujours envie de refuser les responsabilités parce que nous pensons qu'il y a quelqu'un qui les prend pour nous. Mais, petit à petit, je pense que les choses vont changer, c'est un travail très long mais très important auquel les cinéastes peuvent collaborer. Tout de suite après la guerre, le néoréalisme italien, quand il est né (pas après quand il est devenu une mode) a été une révolution, et pas seulement en Italie, mais dans le monde entier : le cinéma a changé de visage ; dans le monde entier vous trouvez des traces du cinéma italien d'après-guerre. La situation de l'époque a provoqué cela comme la situation italienne des années quarante et cinquante a entraîné la nécessité d'un personnage comme Mattei. De même, aujourd'hui, dans l'Italie de 1972, nous sommes en train de retrouver le même centrisme politique et le même immobilisme économique que dans les années d'après-guerre. Il faut faire attention parce que c'est dans ces moments-là que le grand pouvoir occulte, le grand pouvoir de la droite économique, produit ou peut produire des ruptures qui, en ce moment, ne se présenteraient pas comme à l'époque de Mattei : Mattei était progressiste, il a beaucoup contribué à changer la culture italienne qui, d'agricole, est devenue industrielle. Maintenant l'affaire serait différente, ce serait beaucoup plus dangereux, alors que les changements opérés par Mattei ont été entièrement positifs ; les inquiétudes n'ont commencé qu'après.

De toute façon, je suis sûr que maintenant en Italie, le cinéma remue quelque chose.

L'AFFAIRE MATTEI

— A partir de quel moment vous êtes-vous intéressé à l'« affaire Mattei » ?

— J'ai commencé en 1964, deux ans après la mort de Mattei. J'avais senti qu'il s'agissait d'un personnage qui me donnait la possibilité d'étudier une certaine situation italienne, de l'analyser et de communiquer mon interprétation dans une sorte de débat cinématographique comme je l'avais déjà fait à propos du bandit Giuliano dans SALVATORE GIULIANO ou de la ville de Naples dans MAIN BASSE SUR LA VILLE. Toutefois, la mort de Mattei était encore trop proche et le moment n'était pas opportun pour un pareil projet. SALVATORE GIULIANO et MAIN BASSE SUR LA VILLE étaient des phénomènes absolument anormaux dans le cinéma italien et même dans le cinéma international : bien qu'ayant obtenu le grand prix au Festival de Venise, MAIN BASSE SUR

LA VILLE n'a pas réalisé de grosses recettes en Italie, non par manque d'adhésion du public mais par absence de soutien au niveau de la distribution... Peut-être des oppositions au film se sont-elles manifestées. Donc je n'ai pas été encouragé à développer le projet sur Mattei et j'ai tourné d'autres films. Mais j'avais toujours gardé l'idée de ce projet ; j'en avais parlé à Gian Maria Volontè pendant le tournage de UOMINI CONTRO et il avait adhéré avec enthousiasme à cette idée. Aussi, quand j'eus terminé UOMINI CONTRO et que je dus choisir le sujet de mon prochain film, je décidai de reprendre mon idée de film sur Mattei. En Italie, le film politique ou soi-disant politique est devenu plus facile à mettre sur pied : j'ai trouvé un producteur qui était d'accord avec moi, Franco Cristaldi, et, malgré des difficultés de distribution — Italoaleggio, société de distribution appartenant à l'Etat, n'a pas répondu à nos propositions — nous avons pu tourner le film. Vis-à-vis d'un pareil projet, je trouve toujours des gens qui pensent que je vais réaliser un documentaire, c'est ma destinée ! Après, ils s'aperçoivent que c'est un film et même un film qui a du succès et qui intéresse le public, mais a priori ils me soupçonnent de vouloir faire un documentaire. Pendant la préparation du film, Cristaldi a réussi à donner au projet une dimension plus acceptable par les distributeurs.

— Qu'est-ce qui a plus particulièrement retenu votre attention dans ce sujet ?

— La même chose que ce qui m'a intéressé dans SALVATORE GIULIANO et MAIN BASSE SUR LA VILLE, c'est-à-dire la possibilité de raconter un morceau de la vie italienne contemporaine à travers un personnage ayant des caractéristiques fortement significatives par rapport à la situation générale, politique, économique, sociale, humaine et donc culturelle de l'Italie. Ce qui m'intéressait, c'était la possibilité de mieux connaître moi-même ce que ce personnage avait été. Cet homme est connu comme un mythe en Italie, donc il n'est pas connu, moi le premier je ne le connaissais pas et j'ai dû commencer à apprendre qui il était. A travers ce processus de connaissance, j'ai pensé que je pouvais toucher les gens, que ce que je voulais mettre au jour devait absolument intéresser les autres. D'ailleurs, il s'agissait de mettre en scène un homme avec ses passions, des passions qui sont communes à tous les hommes. Raconter des histoires de dossiers, de coups de téléphone, de pourcentages, c'est montrer la lutte d'un homme, les passions d'un homme, les limites d'un homme, c'est évoquer le pouvoir, l'autorité, l'espoir, des sentiments que tout le monde partage. En plus de cela, Mattei a une valeur symbolique, il représente tout ce qu'on peut dire d'un certain type d'Italien — l'individu né pauvre et qui s'est fait tout seul, d'abord ouvrier puis directeur de l'usine dans laquelle il était ouvrier, résistant, démocrate-chrétien, mais insolite dans son propre parti parce que possédant une certaine dose de progressisme, malin, intelligent, pas tellement cultivé, sentimental, populiste, nationaliste, pas fasciste à mon avis car, en tant que manager et créateur de productivité, c'était un homme qui était obligé de mener une certaine lutte parce que dans notre pays il n'y a pas une culture générale moyenne, il n'y a pas une

bourgeoisie assez forte pour être une base culturelle aux possibilités de cet homme, même dans leurs aspects les plus négatifs. Donc dans ce personnage, il y avait la possibilité d'une identification de la part des Italiens, et pas seulement des Italiens, mais aussi d'autres gens : David qui lutte contre Goliath, l'homme qui a quelque chose à atteindre, des obstacles à abattre, à vaincre, doit intéresser tout le monde si l'on est capable de raconter son histoire d'une façon passionnante et avec tension. J'ai voulu montrer Mattei dans sa problématique, dans ses aspects différents, les questions que pose son action, aspects positifs qu'il a sûrement eu au début, aspects inquiétants que l'on relève ensuite quand, au lieu d'être un serviteur de l'Etat, comme il aimait le dire de lui-même, il commence à devenir le patron de l'Etat. Ce dernier aspect pose de multiples problèmes, problèmes de la vigilance démocratique, du contrôle démocratique exercé par la collectivité, de la programmation économique dans le cadre de laquelle doit entrer l'activité des entreprises publiques, du contrôle de l'autorité de ces entreprises afin d'éviter qu'elles ne deviennent plus fortes que l'Etat lui-même. J'ai donc pensé qu'il y avait beaucoup de choses à raconter, et pas seulement pour un film, peut-être pour deux ou trois ; j'espère que quelqu'un d'autre tournera le film que je n'ai pas fait sur Mattei...

— **Quelle documentation avez-vous consultée sur Mattei ?**

— J'ai fait de nombreuses recherches. Il n'y a que deux livres sur Mattei. J'ai consulté des journaux, les textes des discours de Mattei, les interviews télévisés, les débats politiques. A l'ENI, je n'ai pas pu consulter les archives, par contre, j'ai trouvé dans cet organisme toute une documentation, les critiques favorables ou défavorables publiées pendant des années sur Mattei.

— **Comment est née la structure narrative du film ?**

— Il ne s'agissait pas de partir d'un moment particulier, mais de répondre à une exigence de la narration. Je ne voulais pas suivre le personnage pas à pas depuis sa naissance, mais je voulais donner l'impression d'étudier une personnalité avec tout ce qu'elle avait fait d'important dans sa vie en liaison avec le contexte historique et politique. Comme je voulais commencer à dominer le personnage, j'ai décidé de le prendre à la fin de sa vie : à ce moment-là, j'ai collectionné les moments les plus intéressants et j'ai vu que je devais à un moment donné casser la chronologie des événements pour les ramener au présent ; sans cette opération, je n'aurais pas pu conduire ce mode de narration qui était le seul me permettant de tracer non seulement une biographie, mais aussi un moment historique de l'Italie avec, de la politique à la société, des implications de tous genres.

— **Comment s'est imposée l'idée de vous mettre dans le film ?**

— C'était l'unique façon de continuer à situer le film dans la contemporanéité. Il n'était pas possible de raconter cette histoire en partant et en terminant à des moments donnés, alors que dans la réalité, avec la disparition du journaliste De Mauro, toute l'histoire de Mattei

recommençait ; je ne pouvais mettre en scène une histoire qui avait une fin dans le film et qui dans la réalité ne se terminait pas : cela a donc été une exigence, une exigence de loyauté vis-à-vis de certaines responsabilités que je voulais prendre et que je ne voulais pas cacher. Pour que le film reste ouvert jusqu'à la dernière minute, il fallait raconter le film dans le film.

— **La disparition de De Mauro est-elle en liaison directe avec l'enquête que vous faisiez sur les deux derniers jours de la vie de Mattei ?**

— Personne ne peut le dire. Il y a une hypothèse, c'est l'hypothèse de la police, c'est-à-dire que, même indirectement, en travaillant autour de cette documentation qu'il était en train de rassembler pour moi et des témoignages qu'il recueillait auprès de personnes ayant rencontré Mattei pendant les deux derniers jours passés en Sicile, De Mauro a peut-être touché à quelqu'un de concerné par les intérêts de Mattei en Sicile. Quand Mattei entreprenait quelque chose, il remuait un monde d'intérêts énormes ; par exemple, vous pouvez imaginer le mouvement, le trafic, qui avait lieu pour fournir des armes au F.L.N. : à ce que l'on dit, les armes partaient de Gênes, de Sicile, sur des bateaux de pêcheurs. Il voulait faire en Sicile quelque chose d'analogue à ce qu'il avait réalisé dans la vallée du Pô, il voulait nationaliser quelques secteurs, ce qui était contraire à certains intérêts. La version de la police, c'est donc que De Mauro, même s'il n'a pas trouvé des preuves formelles de l'attentat, a mis la main sur quelque chose de compromettant. Les carabinieri, au contraire, pensent que De Mauro a été séquestré à la suite d'une enquête qu'il menait sur le monde de la drogue ; les carabinieri n'ont sûrement pas avancé cette hypothèse à la légère. D'autres suppositions encore ont été faites, le nom de Mattei a pu constituer un paravent merveilleux pour d'autres raisons ; si quelqu'un voulait faire disparaître De Mauro, le nom de Mattei était un alibi extraordinaire, on a soufflé sur la flamme pour la faire monter. Au total, l'affaire reste très mystérieuse.

LUCKY LUCIANO

— **Comment avez-vous préparé le scénario de LUCKY LUCIANO ?**

— De la même manière que je m'étais documenté pour SALVATORE GIULIANO et L'AFFAIRE MATTEI. J'ai consulté des livres, des journaux, des documents, par exemple quelques procès-verbaux d'interrogatoires. J'ai lu aussi beaucoup d'interviews de Lucky Luciano publiées dans la presse. J'ai pris également connaissance de documents inédits : les rapports de Charles Siragusa au chef du Narcotics Bureau, Anslinger. Le journaliste américain Joestin a écrit un livre qui nous a été très utile, *Luciano Story*. Ce livre a été consuré, le procureur Dewey en a retardé la publication pendant plus de deux ans. Joestin a d'ailleurs écrit un autre livre, *Luciano, Dewey and I*, dont il a déposé le manuscrit à la Bibliothèque du Congrès : il s'agit d'un ouvrage dans lequel le jour-

naliste raconte toutes les difficultés rencontrées par son premier livre.

Grâce à tous ces documents, j'ai eu la possibilité de poursuivre la route que j'ai choisie pour faire le type de cinéma qui est le mien. A partir de faits historiques, de personnages ayant réellement vécus, je cherche à présenter une certaine réalité, mais pas dans les termes d'un documentaire. J'ai souvent lu, surtout en Italie, que mes films relevaient d'un travail de documentariste. Selon moi, il s'agit d'une grave erreur ; mon cinéma n'est en rien un cinéma de documentariste, c'est un cinéma documenté. J'interprète la réalité pour essayer d'atteindre un certain type de vérité, une vérité que je construis à partir de mon optique et à travers mon interprétation de la réalité. Mon exigence est de demeurer fidèle aux documents, c'est une question de nécessité par rapport à la méthode historique : on ne peut pas ajouter des personnages, inventer des actions, quand on prétend s'insérer dans un débat et dans une analyse qui peuvent avoir une fonction historique. J'ai commencé à employer cette méthode avec SALVATORE GIULIANO et je l'ai reprise avec L'AFFAIRE MATTEI et LUCKY LUCIANO. Pour ce dernier film, j'ai également consulté à New York les archives de certains journaux américains : j'ai trouvé là de nombreux articles et aussi des photographies qui m'ont permis d'avoir un panorama iconographique assez important. En dehors de Charles Siragusa qui a accepté d'interpréter son propre rôle dans le film et qui m'a apporté ainsi une garantie de vérité à l'égard de certaines assertions proposées dans LUCKY LUCIANO, j'ai rencontré, soit du côté de la loi, soit du côté des hors-la-loi, des personnes ayant connu Luciano — assez peu nombreuses, dois-je dire, parce que je cherche toujours à me libérer assez vite du scrupule du détail, car cela devient alors pesant dans le travail d'interprétation de la réalité. Avec mon scénariste Lino Januzzi, avec qui j'avais fait toutes les recherches en Amérique, nous avons mis de l'ordre dans tous ces matériaux, nous les avons structurés de manière à laisser, comme dans les autres films, un espace pour le spectateur, un espace qui prétend continuer le discours du film au-delà de la dernière image vue sur l'écran. Le spectateur doit pouvoir se faire une idée propre. Je ne veux pas dire que je ne communique pas la mienne — Je crois que mon point de vue est plutôt clair — Je pense simplement qu'une œuvre qui se développe à partir d'événements authentiques, a l'avantage de demeurer ouverte à une interprétation personnelle de la part du public. Par exemple, Lucky Luciano est un personnage très mystérieux, très énigmatique ; moi, je n'avais pas l'intention de raconter les actions de Lucky Luciano alors qu'il était en Amérique : tourner un film d'action, voir un gangster à l'œuvre, cela ne m'intéressait absolument pas. A l'inverse de ce thème usé, je voulais faire comprendre aux gens qu'un gangster est, ou peut être, un homme de pouvoir, un homme aux grandes responsabilités. Mon optique a été

d'abord de faire une analyse, ensuite de raconter une histoire. De ce fait, j'ai choisi le moment d'apparente inactivité de l'homme de pouvoir qu'était Luciano. Naturellement, je connaissais bien les risques auxquels j'allais m'exposer : le personnage fait très peu de choses sur l'écran, mais c'est vraiment ce que j'ai désiré. J'ai voulu que les gens réfléchissent aux possibilités qu'a un homme au pouvoir illégal d'intervenir, de peser sur certaines décisions qui sont prises au-dessus de la tête du citoyen ignorant, dans un rapport d'interdépendance entre le pouvoir légal et le pouvoir illégal. Bien sûr, pour recourir à une stratégie commune, il n'est pas nécessaire que les représentants du pouvoir légal et les représentants du pouvoir illégal s'assoient ensemble à une table pour discuter. Désormais je crois que les rapports entre ces deux secteurs sont arrivés au point où les agissements autonomes aboutissent aux confluences d'intérêts.

La mafia est arrivée à constituer aujourd'hui, et pas seulement en Italie ou en Amérique, une authentique seconde classe dirigeante tellement mêlée à la classe dirigeante officielle qu'il devient très difficile de poursuivre un discours individualisant de manière précise le maffioso. Ce problème de rapports de pouvoirs était très difficile à faire comprendre au public, j'espère y être parvenu. LUCKY LUCIANO est un film ascétique et rigoureux avec un personnage qui n'agit pratiquement pas mais qui est le reflet des autres, qui prend des décisions pour les autres.

Je crois que le public mérite qu'on lui fasse confiance ; moi je l'ai toujours fait dans les différents films dont nous avons parlé. Le public n'est pas un élément passif, il est actif, il a la volonté de comprendre : d'ailleurs mes films ont toujours obtenu de bons résultats de fréquentation, même dans des quartiers dont on pensait a priori que les habitants n'iraient pas voir une œuvre réputée difficile.

En général, les films sur la mafia ou les films de gangsters plongent le spectateur dans une action qui lui donne de fortes émotions : le gangster risque de devenir un héros du fait même qu'il agit. Au contraire, le personnage de LUCKY LUCIANO est un héros en tant que protagoniste, cependant c'est un héros négatif, cela se voit dès le début et là-dessus il n'y a aucun doute. J'ai essayé de faire comprendre aux gens que la figure du pouvoir n'a pas besoin de coïncider avec l'image du gangster qui tire et adopte la violence physique. La violence non-physique est beaucoup plus efficace que la violence physique, de plus elle est naturellement occulte : les gens ne savent généralement pas cela. Il est probable que dans LUCKY LUCIANO, les spectateurs ne comprennent pas tout ; peut-être que certaines articulations, certaines complicités leur échappent. Toutefois, l'essentiel est qu'ils comprennent une certaine complicité. Il n'est pas important que le public italien sache qui est Thomas Dewey ou tel autre personnage : il suffit qu'il comprenne

par exemple qu'il y a une opposition aux Etats-Unis entre Républicains et Démocrates et qu'il y a un jeu politique d'alliances ou d'oppositions entre les deux partis. Cela, je crois que le public le comprend : j'ai vu LUCKY LUCIANO à Rome dans une salle pleine, le public était très attentif, il voulait suivre le récit même dans les moments un peu difficiles. Le film n'est pas difficile à suivre, mais il faut faire l'effort de retenir des noms, de mettre en relation des personnages entre eux. Je pense que désormais le cinéma peut demander un effort au public. Quatre-vingts ans ont passé depuis la naissance du cinéma, le cinéma devient adulte et le public aussi devient adulte. Le public va voir tous les genres de films et cela est bien : on ne peut pas souhaiter l'existence d'un seul type de cinéma, ce serait idiot. Toutefois, la possibilité de tourner des films qui proposent un certain type de réflexion, un certain type de problématique, doit exister. Ce cinéma doit bien sûr utiliser les formes expressives de l'image cinématographique, des formes spectaculaires tant au point de vue de la forme que du contenu. Moi, je suis intéressé autant par la forme que par le contenu.

— La séquence du massacre de 1931 est traitée dans un style dramatique très différent du reste du film.

— En effet. J'ai voulu me libérer très vite de ce qui est un bagage culturel épuisé plutôt que de disséminer dans le film des événements, des épisodes violents. J'ai essayé de faire comprendre au début du film que ces personnages que je montrais comme des citoyens normaux et respectables — tous ces messieurs qui arrivent au port de New York dans de merveilleuses voitures et qui ont des allures de banquiers, de hauts fonctionnaires, de financiers — étaient en réalité des gangsters. Il fallait préciser que ces hommes étaient responsables de nombreux crimes, il fallait qu'il n'y ait aucun doute sur ce que je pensais de ces individus. J'ai voulu préciser dès le début que Lucky Luciano était responsable de tous ces crimes et donc les montrer tout de suite. Naturellement, en mettant ensemble tous ces assassinats, cela constitue un regroupement qui peut apparaître, stylistiquement, comme une construction fragmentaire et épisodique. En fait, dans le film, il y a plus d'un épisode apparemment dispersif et fragmentaire, mais cela est délibéré, c'est la structure même du film qui est ainsi. Par exemple, tout l'épisode du flash-back sur la libération de Naples en 1944 peut sembler trop long par rapport à l'économie générale du film. Mais cela n'est pas vrai car cette séquence me sert à faire comprendre au spectateur que ce type d'intérêt, de complicité entre un pouvoir officiel et un pouvoir illégal, est le même que celui que je montre ensuite à propos de Lucky Luciano. Le public comprend tout de suite qu'il s'agit d'un type de complicité très vaste qui ne concerne pas seulement les activités de Lucky Luciano. Ce type de complicité fait partie d'un

système dont le pouvoir officiel se sert pour ses propres fins. Le retour officiel de la mafia en Italie après la guerre nous fait comprendre, nous explique, de nombreux événements qui, examinés de manière isolée, seraient d'une interprétation beaucoup plus difficile. Faire dire à l'occasion d'une réunion de l'O.N.U., même si la chose est seulement énoncée dans le film, même si on ne la voit pas avec des images, que les forces alliées ont nommé comme maires des premières villes siciliennes libérées les deux chefs de la mafia en Sicile, cela aide le public à comprendre un certain type d'événement. Si à ce moment-là — j'y pense maintenant — j'avais encore ouvert davantage mon récit en insérant de manière brève la séquence de Portella delle Ginestre de SALVATORE GIULIANO et un extrait du procès de Gaspare Pisciotta avec celui-ci expliquant que police, mafia et carabinieri sont la sainte trinité, il est probable que le public aurait encore mieux compris certaines choses. Je crois que j'aurais pu faire cette expérience. Peut-être qu'avec tous ces personnages, avec Salvatore Giuliano, Lucky Luciano, Enrico Mattei aussi, avec des morceaux de ces trois films, on pourrait concevoir une œuvre unique. Ce sont trois histoires contemporaines qui concernent toutes la reconstruction de l'Italie d'après-guerre, reconstruction en liaison avec l'affrontement de deux blocs dans le monde, le bloc occidental et le bloc oriental. L'Amérique et l'U.R.S.S. étaient les deux grands vainqueurs, ensemble, cependant les deux puissances se préparaient à la guerre froide. La Sicile, qui voulait se séparer de l'Italie et devenir la 49^e étoile du drapeau américain, devenait ainsi un terrain très intéressant : elle le fut et elle l'est toujours.

— Comment les divers épisodes de LUCKY LUCIANO se sont-ils mis en place ?

— Nous avons prévu de nombreux montages possibles. Un tel film est composé de morceaux qui peuvent être continuellement déplacés. Par exemple, j'avais envisagé de commencer le film avec le débat à l'O.N.U. Puis, il m'a semblé plus juste de commencer avec la libération de Luciano en 1946 et de mettre au générique un texte destiné à faire comprendre au public qu'il y avait un précédent. Le public comprend tout de suite qu'il doit y avoir quelque chose de secret dans le fait qu'un homme condamné à cinquante ans de prison soit libéré après neuf ans d'internement par la même personne qui l'avait fait condamner. Ainsi, je mets tout de suite le public en alerte. Le montage qui plaçait le débat aux Nations Unies en ouverture du film m'a semblé moins efficace, moins convaincant. J'avais donc a priori deux ou trois montages différents, puis, comme toujours, j'ai pris une décision au dernier moment, à la moviola...

(Propos recueillis et traduits de l'italien
par Jean A. GILL,
Cannes, mai 1972 - Rome, novembre 1973).