

Document Citation

Title	Le conformiste
Author(s)	Guy Braucourt
Source	<i>Écran</i>
Date	1971 Apr
Type	article
Language	French
Pagination	114-120
No. of Pages	4
Subjects	Bertolucci, Bernardo (1940), Parma, Emilia-Romagna, Italy
Film Subjects	Il conformista (The conformist), Bertolucci, Bernardo, 1970

gie du cinéaste ne peut que leur rendre un hommage sans pouvoir les ressusciter. Ce qui touche Fellini, c'est la profonde complicité d'un art à un autre, et il semble se demander si le cinéma, lui aussi, n'est pas menacé de mort. Dans de trop proches années, ira-t-on tirer les confidences des derniers cinéastes, comme lui le fait aujourd'hui des clowns ? Prophétie peut-être un peu grandiloquente dans son pessimisme, mais les critiques, mes frères, ne traquent-ils pas déjà les pionniers du cinéma, ceux qui naquirent avec lui, et le firent comme ils respirèrent ? Si Fellini est grand, c'est parce que le masque comique y recouvre celui du tragique, et qu'il sait révéler comme personne de terrifiantes vérités dans le filigrane de ses serpentins et autres confettis.

Max TESSIER.

LE CONFORMISTE

COMMENT PEUT-ON ETRE FASCISTE ?

C E qui fait le grand cinéaste, ce n'est pas l'originalité ou la spécificité cinématographique de la matière traitée — qui peut être roman traditionnel, scénario éculé, genre commercial, sujet de commande — mais bien le regard, le regard posé sur cette matière, et qui la métamorphose, la façonne, en fait le bien propre du réalisateur. Ignorerions-nous cette vérité première, mais qui a tout de même mis le temps à faire son chemin, il suffirait de retrouver le Bertolucci du CONFORMISTE, six ans après PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, pour la découvrir spontanément.

Pour traduire en images l'univers romanesque de Moravia, qui

I CLOWNS

Italie - France - Allemagne (1970).

Réalisation et scénario : Federico Fellini et Barnardino Zapponi.

Prises de vues : Dario di Palma.

Décors : Danilo Donati.

Musique : Nino Rota.

Production : R.A.I. Leone Cinematografica (Italie), O.R.T.F. (France), Bavaria Films (Allemagne).

Interprétation : Federico Fellini, Pierre Etaix, Annie Fratellini, Anita Ekberg, Riccardo Billi, Fanfulla, Carlo Rizzo, Fredo Pistoni, Maya Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali, Gasparino, Gustav Fratellini, Baptiste, Tristan Remy, Liana Orfei, Rinaldo Orfei, Nando Orfei, Franco Migliorini, Victoria Chaplin et les clowns : Bario, Rhum, Alex, Lorient, etc.

Technicolor - 85 minutes.

d'avec lui-même et les garder vis-à-vis du romancier, se méfiant de sa propre sensibilité comme du réalisme de Moravia.

D'où le style très particulier du film qui repose sur un décalage constant entre le propos et le ton. Pour traiter le personnage de Marcello, bourgeois habité par un sentiment de culpabilité (il croit avoir tué, enfant, un homosexuel ; il craint d'être marqué par l'hérédité d'un père fou et d'une mère tarée) et qui tend vers le conformisme absolu tant sur le plan social (par un mariage avec une petite bourgeoise sotte et bavarde) que poli-

tique (par son zèle à l'égard du régime fasciste — nous sommes dans l'Italie de 1928 au début du film) afin d'effacer son « anormalité », Bertolucci adopte un style où l'irréalisme et l'onirisme sont constamment mêlés d'humour agressif, d'ironie parodique. Ainsi, cette marchande de violettes semblant sortie des DEUX ORPHELINES et qui chante l'Internationale à ses clients, cette représentation emphatique du ministère fasciste, le côté Tintin agent secret de Trintignant dans ses rapports avec le garde du corps, les séquences de l'Asiatique amant de maman, de

ENTRETIEN AVEC BERNARDO BERTOLUCCI

— Vous avez déclaré qu'alors que PARTNER était un film sur la destruction du récit, LE CONFORMISTE était, à l'opposé, un film romanesque. Vous semblez donc revenir au cinéma de AVANT LA REVOLUTION, à cette différence près que vous passez d'un scénario original à l'adaptation d'un roman...

— Oui, c'est un retour à PRIMA DELLA RIVOLUZIONE dans le sens de la conception du cinéma, et le contraire de PARTNER où je demandais au public un recul, je le lui imposais même, lui rappelant son état de public et l'empêchant de s'identifier avec les personnages du film. Mais le fait que PRIMA ait été un scénario original et LE CONFORMISTE une adaptation importe peu : l'origine d'un film ne signifie rien car le film n'existe que devant la caméra, sur la pellicule, et non par rapport à la matière écrite au départ. Ces deux œuvres sont donc également personnelles pour moi, mais il ne faut pas confondre personnel et autobiographique, et PRIMA est incontestablement plus à la première personne que LE CONFORMISTE. Il est sans doute vrai, cependant que, sans en être tout à fait conscient, j'éprouve le besoin de prendre une certaine distance vis-à-vis de moi-même, et si PRIMA et LE CONFORMISTE correspondent bien à deux moments de ma vie, je n'ai pas vécu l'époque du second — l'Italie fasciste de 1928 à 1943, puisque je suis né en 1941 — dont le récit me permettait d'effectuer une analyse qui me tenait à cœur : celle du fascisme comme maladie de la bourgeoisie.

— Mais le problème du fascisme ne se pose certainement pas de la même façon dans l'Italie d'aujourd'hui et dans celle de Mussolini ?

— Je n'ai pas voulu faire un film sur le fascisme en tant que phénomène historique. Il y a déjà eu de nombreux films italiens qui se voulaient des cris de dénonciation et essayaient de traiter des origines sociales et politiques du fascisme. Moi, dans ce film, je ne m'intéresse qu'au phénomène psychologique, et aux rapports entre la bourgeoisie italienne des années 30 et celle d'aujourd'hui. Il se trouve qu'en ce moment la classe qui a l'hégémonie culturelle et économique dans le pays est la même que celle qui était au pouvoir avec Mussolini. La critique italienne a bien accepté cette signification du film, avec, toutefois, quelques réticences du côté social-démocrate où l'on a été gêné de la façon dont je montrais le professeur antifasciste et sa femme, trouvant que j'étais un peu trop critique à leur égard. Mais, pour moi, il s'agit bien d'un anti-fascisme bourgeois, c'est-à-dire ne correspondant nullement à une exigence de classe mais à une sorte de libéralisme progressiste un peu abstraitement idéaliste. Quant au public, c'est le premier de mes films

la première visite chez la fiancée avec le côté vierge folle de celle-ci, de la confession surtout, où le ton du dialogue, l'utilisation des ombres et des lumières et de la profondeur de champ, créent un climat quasi fantastique.

Autre piège dans lequel la mise en scène ne tombe pas, celui de la reconstitution dite d'époque. Faux problème du bouton de guêtre que Bertolucci expédie cavalièrement grâce à quelques robes et voitures, car ni l'époque ni les pays (Italie et Paris) ne sont pour lui le sujet d'un film que l'on pourrait aisément repenser dans le

cadre d'une Démocratie Populaire à l'ère stalinienne. Aussi, admirer pour exacte ou blâmer pour bâclée cette dimension du film serait également vain en l'occurrence, et si la scène de la guinguette à Joinville nous paraît d'une telle beauté, ce n'est pas parce qu'elle est vraie en tant que document ou plutôt copie, mais parce qu'elle est digne du meilleur Ophüls, morceau de spectacle pur, envolée de la plus fascinante facture.

Mais cette écriture détachée jusqu'à la désinvolture (semble-t-il au début du film), ce style distancié jusqu'à la froideur (dans un pre-

mière temps de vision), vont laisser entrevoir peu à peu le sujet réel et, à vrai dire, multiple, du film. Les raisons de l'engagement politique qui peuvent être aussi bien morales, pathologiques qu'idéologiques. L'opportunisme de la bourgeoisie toujours prête à se donner ou à se vendre au parti au pouvoir. La triple dégradation d'une famille — une de ces familles « fin de race » que Visconti excelle à peindre — d'une société, d'un individu enfin qui croit se racheter de la première en donnant son adhésion à la deuxième, ces différents degrés s'interpénétrant et s'exacer-

bant. La réponse, enfin, à la question fondamentale pour l'histoire, la psychologie collective de pratiquement tous les pays : comment peut-on être fasciste ? Réponse, qui court tout au long du film : par passivité, par lâcheté, parce que c'est dans l'air du temps, par conformisme, parce que l'on est bourgeois, et que la bourgeoisie est, en même temps que le terrain idéal, le fumier qui permet au fascisme de germer. Et plus qu'au fascisme, qui n'est qu'une conséquence, c'est à la mentalité bourgeoise, qui est une cause, que Bertolucci s'en prend ici. La séquence

— Le professeur anti-fasciste du CONFORMISTE est comme un écho au maître d'école communiste de AVANT LA REVOLUTION : est-ce un hasard ?

— Je ne pense pas, même si, encore une fois, je n'en suis pas forcément très conscient au moment de l'écriture du scénario. C'est un type de personnage que l'on retrouve toujours dans mes films : le maître ou le père. Et, en adaptant le conte de Borges intitulé « Thème du traître et du héros » pour en faire LA STRATEGIE DE L'ARAIGNEE, j'ai entièrement tiré l'histoire dans le sens des rapports fils-père. Borges mettait en scène un jeune homme qui cherche la vérité sur la mort de son grand-père en Irlande, au début du siècle dernier ; son grand-père, qui était un héros, chef des révolutionnaires irlandais soulevés contre l'Angleterre, et qui a été tué au théâtre lors d'une représentation de Shakespeare. J'ai transposé cela en parlant de la mort du père, chef de la résistance au fascisme dans les années 30 en Emilie et tué pendant une représentation de « Rigoletto ». Le jeune homme découvre que son père était à la tête d'une conjuration qu'un traître a fait échouer. Faisant son enquête, il arrive à se trouver dans la même situation, dans le même théâtre où l'on donne encore « Rigoletto », et il reconstitue alors la démarche de son père qui était à la fois le chef et le traître, qui a été découvert par ses amis, a décidé lui-même sa propre exécution qu'il a mise en scène à la façon d'un grand spectacle, faisant croire qu'il est tué par l'ennemi car il est plus important de conserver la figure d'un héros que de dénoncer l'existence d'un traître. Peut-être même que la trahison n'a été faite que dans ce but. Vous reconnaissez là le côté labyrinthe de la démarche de Borges. Mais, ce que j'ai surtout voulu tirer de ce schéma d'histoire, c'est l'identification du fils avec le père.

— Qu'a représenté pour vous ce roman de Moravia dont vous être parti pour LE CONFORMISTE.

— L'occasion, à travers un écrivain qui incarne à mes yeux le classicisme, de revenir à une structure narrative traditionnelle, à un premier degré de communication avec le public. L'occasion aussi de plonger dans un complexe social qui va de la grande à la petite bourgeoisie, et que je connais bien : je voulais vérifier si cette bourgeoisie dont parle Moravia était finie, si ce sentiment de la vie qu'elle représentait dure encore aujourd'hui. Eh bien ! Oui... Mais je n'ai pris du roman que le point de départ anecdotique (meurtre, mariage, voyage à Paris, etc.), bouleversant sa structure narrative : alors que le livre se déroulait selon une chronologie parfaitement linéaire, comme une sorte de tragédie classique où la présence du Destin était très sensible, le film suit un itinéraire heurté où le poids du Destin est

remplacé par la force de l'inconscient. J'ai apporté, en outre, quelques modifications au personnage et à l'intrigue : ajoutant l'ami aveugle qui travaille à la radio fasciste et qui m'était utile pour faire dire à Marcello certaines choses que le roman exprimait par le monologue intérieur, pour déterminer également des rapports avec le fascisme qui soient plus symboliques qu'historiques ; transformant le rôle d'Anna, la femme du professeur, qui était beaucoup moins complexe chez Moravia — c'était une lesbienne qui voulait coucher avec Julia, la femme de Marcello, et qui se servait de celui-ci pour arriver à elle — j'ai trouvé son personnage trop instrumental et j'ai préféré que ce soit à cause d'elle que Marcello ait son seul moment de doute, à cause d'elle qu'il pourrait tout quitter et redevenir lui-même ; changeant la fin du roman qui était vraiment trop catholique à mon gré : après avoir rencontré l'homosexuel, Marcello partait en voiture avec sa famille et se faisait mitrailler et tuer par un avion... J'estime que faire mourir ainsi un personnage, c'est le sauver aux yeux du public, en faire une victime en dépit de tout ce qu'il a pu être, et il était plus terrible, à mon avis, de le laisser vivre que de lui envoyer ce châtiement du ciel.

— J'ai l'impression que vous avez adopté à l'égard du roman de Moravia une attitude critique, et même parodique parfois...

— C'est-à-dire que Moravia a décrit des situations si typiquement bourgeoises que, transposées en images, elles ne peuvent que paraître comiques. J'avais bien précisé à Moravia que j'allais éventrer son roman, que c'était la seule façon d'être fidèle à son esprit, et il avait accepté. C'est ce qu'avait fait Godard avec LE MEPRIS. Il avait dit, je crois, qu'il s'était comporté vis-à-vis du roman comme avec un livre qu'on achète à la gare : on le lit puis on le jette. Il n'avait cherché qu'un schéma, avec des archétypes de situations et de rapports entre les êtres, pour le vider ensuite et le remplir de choses personnelles. Et je trouve qu'il a ainsi été plus fidèle à Moravia que toutes les adaptations fidèles à la lettre réalisées par les Italiens, qu'il s'agisse de L'ENNUI, LA CIOCIARA, LA BELLE ROMAINE... Malheureusement, en Italie, LE MEPRIS a été distribué dans une version dont Carlo Ponti a refait le montage et changé la musique ! Mais vous avez l'air de douter de la capacité d'humour de Moravia : or, il vient de finir un roman qui s'intitule « Moi et Lui » et qui est un dialogue comique entre un homme et son sexe, une sorte de « désublimation » de la sexualité. Il s'agit d'un écrivain qui veut travailler pour le cinéma mais dont la sexualité prend toute l'énergie : s'instaurent alors entre cet homme et son sexe des rapports de haine.

— Voilà un roman que le cinéma ne pourra pas adapter !

— C'est ce que j'ai dit à Moravia qui m'a répondu : « Pourquoi pas ? Entièrement en plans américains et avec voix off »...

— Un reproche à vous faire pour LE CONFORMISTE : pourquoi ne voyons-nous pas la version originale italienne mais une version doublée en français ?

— Mais il n'existe pas de version originale puisque deux des acteurs principaux,

de l'assassinat du couple dans la forêt est significative de cette espèce de gradation dans la responsabilité : les tueurs fascistes exécutent, parce que c'est leur travail, un travail auquel ils croient ou bien pour lequel ils sont payés, mais c'est le petit professeur (métier de Marcello avant son « enrôlement ») qui a conduit le gibier dans le piège, le petit bourgeois qui détourne la tête pendant que la femme qu'il aime essaie de sauver sa vie. Et il sera bien temps, quelques années plus tard, en 1943, à la chute de Mussolini, de tout renier, de rejeter les fautes sur

cet homosexuel qui n'est pas mort, sur cet aveugle (très symbolique) qui n'a rien vu mais a prêté sa voix à la radio fasciste : sans des centaines de milliers de Marcello, de conformistes, pas de Duce ni de Führer (ou, du moins, pas si facilement, pas si longtemps), de même que, sans Orgon, cet autre bourgeois, pas de Tartuffe, car c'est la faiblesse, la bêtise, l'aveuglement, la lâcheté qui se trouvent (presque) toujours à la source, sinon du mal, du moins de son triomphe et de son règne.

L'ultime plan du film, ce moment où le reniement, la bassesse

Trintignant et Dominique Sanda sont Français et ont dû être doublés en Italie. Il se trouve cependant que je suis l'un des seuls réalisateurs italiens à faire du son direct, et PARTNER et LA STRATEGIE DE L'ARAIGNEE ont été tournés sans doublage car je déteste ce principe de faire donner la parole aux personnages deux mois après le tournage, coupés du climat du film. Le cinéma italien a toujours vécu sur cet anachronisme, même avec ses plus grands noms, même à l'époque du néo-réalisme qui était un compromis : on prenait des amateurs, des gens de la rue pour jouer, car on leur trouvait de beaux visages authentiques, mais on les faisait doubler par des professionnels car on jugeait que leurs voix réelles étaient laides. On va même plus loin : non seulement tous les acteurs sont doublés, mais ils le sont le plus souvent par d'autres acteurs, si bien que, d'un film à l'autre, une vedette n'a pas la même voix à l'écran, et que Stephania Sandrelli a pu se doubler dans LE CONFORMISTE pour la première fois de sa carrière après une douzaine de films ! La télévision avec les documentaires, les reportages, habituent le public au son direct, aux voix « imparfaites », mais en ce qui concerne les œuvres de fiction, les réactions sont les mêmes : pour la STRATEGIE DE L'ARAIGNEE, des gens se sont plaints parce qu'on entendait mal quelques mots au moment où un camion passait... Ceci dit, j'estime que le fait que LE CONFORMISTE soit doublé et parlé en une autre langue n'a pas d'importance car c'est un film fait sur l'artifice, qui essaie de retrouver la réalité à travers l'artifice — et c'est une des raisons pour lesquelles j'aime tant le cinéma de Max Ophüls qui réussit à être un maximum d'artifice et de réalité en même temps.

— Dans quelle voie allez-vous continuer à présent ?

— Une double voie. Celle d'un cinéma politique réalisé et distribué en dehors du système industriel, un cinéma d'analyse qui ne serait pas destiné, comme celui de Godard depuis quelque temps, exclusivement aux militants, mais à tous ceux que les problèmes d'intérêt général que j'ai envie de traiter concernent, et que l'on pourrait voir, par exemple, dans les maisons du peuple ouvertes à tous. J'ai ainsi un projet sur le travail à domicile, un projet qui sera fait par un collectif et modifiera les rapports traditionnels du réalisateur et de son équipe : ce sera au collectif et non au seul metteur en scène à décider dans quelle optique sera traité le film, documentaire, romanesque, mélange des deux dimensions... Mais je continuerai à suivre la voie du CONFORMISTE, la voie d'un cinéma de grande audience et de grand circuit, avec scénario construit, acteurs professionnels et même vedettes. L'essentiel étant, je crois, de séparer les deux formes sinon l'on retombe dans la confusion qui a consisté à croire qu'on pouvait faire la révolution avec le cinéma, qu'il était possible de réaliser un cinéma à la fois industriel, dans le système, et engagé. Il est plus utile de se situer à deux niveaux différents : un cinéma politique en travaillant avec la base, et continuer l'autre forme de cinéma sera ma façon à moi de me débarrasser de mon enfance.

(Propos recueillis par Guy BRAUCOURT.)



du personnage culmine (si l'on peut dire !), ce moment où il est prêt à un nouveau conformisme, celui que nous connaissons bien aussi en France, de l'esprit de résistance de la dernière heure, de la nouvelle société régénératrice, ce plan prend une densité exceptionnelle. Alors que Marcello se retrouve seul, après avoir été bousculé par le courant populaire comme il l'avait été une première fois par la joyeuse farandole de la guinguette à Joinville, conscient de la gratuité de ses crimes et de ses actes depuis quinze années, un corps nu se tend vers lui dans l'ombre d'un recoin, le corps sans doute du jeune prostitué avec lequel conversait la « victime » de Marcello. Et le film reste en suspens sur le regard que Marcello jette au garçon, un regard qui apparaît un peu comme la goutte d'eau idéale où tout serait contenu, où tout ce que nous venons de voir

est projeté en une sorte de fabuleux flash-back instantané et intérieur, où tout ce qui vient de se dérouler est remis en cause. La vraie tentation, la vraie peur, la vraie culpabilité de ce conformiste qui s'est marié sans amour, engagé sans foi, qui a tué sans haine ni courage, n'était-ce pas son homosexualité non assumée et qu'il a vainement cherché à étouffer dans la manifestation permanente d'un complexe de virilité-meurtre, violence, complot, fascisme... et mariage ? Parlant de son roman, Moravia disait : « *Le conformiste* se rapprocherait plutôt de *L'Enfance d'un chef*, de Jean-Paul Sartre. En effet, le cas d'homosexualité que j'y approche révèle certains détours que prennent parfois la volonté de puissance, le moi, pour s'affirmer » (1). Et cela,

(1) Dans l'ouvrage de Jean Duflot publié chez Belfond : « Entretiens avec Moravia ».

qui est essentiel, le film l'exprime mieux en ces fulgurantes secondes que les deux cents et quelques pages du roman lui-même.

Le chemin qui mène de PRIMA DELLA RIVOLUZIONE au CONFORMISTE marque, pour Bertolucci, le passage difficile mais pleinement réussi (si l'on met entre parenthèses l'exercice godardien constitué par PARTNER) de l'adolescence romantique, vibrante de chaleur et d'idéalisme, de la période égo-centrique du « moi », des illusions déjà en train de se perdre, à l'âge adulte, froidement lucide, qui promène sur le monde un regard terriblement aigu, aigu mais serein. De ce regard dont l'absence permettait peut-être les chefs-d'œuvre de l'adolescence (PRIMA...), mais qui ouvre à présent aux plus grandes œuvres de la maturité.

Guy BRAUCOURT.

IL CONFORMISTA

Italie-France (1970).

Réalisation : Bernardo Bertolucci.

Scénario et dialogues : Bernardo Bertolucci d'après le roman de Alberto Moravia.

Prises de vues : Vittorio Storaro.
Décors : Fernando Scarfiotti.

Musique : Georges Delerue.

Production : Mars Film Produzione (Rome) et Marianne Productions (Paris), en participation avec Maran Film GmbH (Munich).

Interprétation : Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Pierre Clementi, Gastone Moschin, Enzo Tarascio, Jose Quaglio, Milly, Giuseppe Addobbati, Yvone Sanson, Fosco Giachetti, Benedetto Benedetti, Pasquale Fortunato, Gino Vagni Luca.

Technicolor - 110 minutes.