

Pietro Marcello, cinéaste « néosurréaliste »

À droite, Enzo, un bel homme, ombrageux et viril, multirécidiviste dans la cinquantaine. À gauche, Mary, la transsexuelle, l'ex-toxico, affable, avec sa voix rauque, qui remet ponctuellement sa perruque en place. Elle raconte leur rencontre en prison, la façon dont il a pris soin d'elle, leur coup de foudre. Puis la longue attente de la sortie, les cassettes audio qu'ils échangeaient, comme autant de lettres d'amour. Mais dans cette longue séquence dans laquelle les protagonistes de la *La bocca del lupo* (2009) témoignent face caméra, c'est l'attention au cadre, au décor et à la lumière qui frappe aussi. Pietro Marcello compose un véritable écrin en clair-obscur qui fait inmanquablement penser à la peinture du Caravage ou du Nord de l'Europe. Car Marcello est d'abord peintre : « *Je me destinais à la peinture, mais je n'étais pas assez bon. Le cinéma a été un repli heureux. Tous les grands auteurs du passé étaient nourris par la composition picturale. Aujourd'hui, le cinéma ne serait affaire que de technologie, alors que la composition est la base de tout* » a-t-il déclaré dans *Libération*¹. Première leçon de cinéma.

Certes, Pietro Marcello est aussi l'héritier d'une longue tradition documentaire qui remonte au néoréalisme. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Alberto Lattuada écrivait dans *Film d'oggi* : « *Nous sommes en guenilles ? Montrons nos guenilles. Nous sommes vaincus ? Regardons nos désastres. Nous les devons à la mafia ? À la bigoterie hypocrite ? Au conformisme ? À l'irresponsabilité ? À l'éducation défectueuse ? Payons toutes nos dettes avec un amour féroce de l'honnêteté et le monde participera, ému, à ce grand combat avec la vérité (...). Rien ne révèle mieux que le cinéma tous les fondements d'une nation.* »² Roberto Rossellini déclarait, quant à lui, quelques années plus tard, à propos de *Rome ville ouverte* : « *regarder sans mystifier, essayer de faire un portrait de nous, de nous alors, aussi honnêtement que possible. [C'était] didactique, précisément parce que l'effort que je faisais... avait pour but d'arriver à la compréhension d'événements dans lesquels j'avais été plongé, qui m'avaient secoué. (...) l'autre objectif était de briser les structures industrielles de ces années, d'être capable de conquérir la liberté d'expérimenter sans condition. Une fois ces deux*

objectifs atteints, vous vous apercevrez que le problème du style est déjà automatiquement résolu... »³

En réaction aux « téléphones blancs », les comédies sentimentales et sirupeuses des années d'avant-guerre, le néoréalisme descendait dans la rue, privilégiant des acteurs non-professionnels et une esthétique quasi-documentaire. C'était à la fois un enjeu social, politique et esthétique. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Seta, Vittorio De Sica en furent les grands représentants. Les tenants du néoréalisme italien s'intéressaient aux ouvriers, aux retraités, aux pêcheurs du Sud, aux paysannes du Pô, aux prostituées... Leurs lointains héritiers, ces jeunes cinéastes d'aujourd'hui, ne bénéficient plus du même réseau professionnel qui s'est déchiré durant les années Berlusconi. Comme le note Rasmi Jacopo, c'est davantage à un « *archipel de jeunes cinéastes* »⁴ que nous avons affaire. Parmi eux, Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino, Gianfranco Rosi, Stefano Savona ou Pietro Marcello. Ce qui les relie, c'est une farouche quête d'indépendance, une même défiance vis-à-vis des médias de masse, et un intérêt identique pour le documentaire mêlé de fiction.

Basés à Naples, à Palerme ou à New York, ils ont développé leurs propres modes de production pour s'affranchir des modèles dominants de financements, mais aussi des genres convenus dont ils veulent se distancier. « *Ma conception du cinéma, souligne Pietro Marcello, a toujours contesté les frontières entre réalité et fiction, et souvent remis en question les modalités de production propres à la réalisation de documentaires et de fictions. (...) C'est pourquoi j'ai cofondé en 2009 une société de production nommée Avventurosa, ce qui signifie "aventureuse", mais aussi "audacieuse" et "avertie". Nous étions en quête d'un cinéma d'auteur qui soit à la fois poétique dans sa vision des choses et artisanal dans son processus de fabrication. En expérimentant de nouvelles formes de récit et divers types de mise en scène, nous mêlons souvent des matériaux d'origine diverse : trouvés, fictifs et réels.* »⁵ Cette liberté d'auteur-producteur ne sera pas sans lui poser de nombreux problèmes, par exemple lors de la production de *Martin Eden*, sa plus ambitieuse entreprise cinématographique à ce jour, fiction tournée en Super 16.

Mais ce qui caractérise le mieux l'œuvre de Pietro Marcello, c'est son intérêt inlassable pour les laissés-pour-compte, les déclassés de la société italienne, s'inscrivant ainsi dans la geste néoréaliste. « *Depuis mon tout premier film, Il passaggio della linea (Le Passage de la ligne) – un documentaire sur les trains de nuit en Italie –, j'ai centré ma quête créative sur les vies des plus humbles et des opprimés.*⁶ » C'est l'Italie des pauvres, des oubliés de la société, des immigrés qui le passionne. On retrouve ce même intérêt dans *La bocca del lupo (La Gueule du loup)*, à travers le portrait d'Enzo, le multirécidiviste, et de Mary, la transsexuelle, mais aussi du Gênes interlope et ténébreux des marins, des repris de justice, des prostituées... Mais, ici et là, sourd une forme de sagesse politique et humaine, qui défie la morale bourgeoise dominante, comme chez Arturo Nicolodi dans *Il passaggio*, ou chez Enzo et Mary.

C'est encore plus frappant dans *Bella e perduta (Belle et perdue)* qui est aussi un hommage à Tommaso Cestone, le berger ignorant mais infatigable gardien du palais de Carditello. On ne peut s'empêcher de penser à Gabriel Gauny, menuisier et philosophe, qu'admire Jacques Rancière⁷. Mais la chute peut s'avérer sévère. La mort pour Tommaso Cestone, même si son combat – le sauvetage du Palais de Carditello – lui survivra, ou le désespoir pour Martin Eden, le double nietzschéen de Jack London, dont l'ascension sociale se soldera par le dépit, la révolte et le suicide. Ce qui frappe aussi, et en cela Pietro Marcello rejoint le Michelangelo Frammartino des *Quattro Volte* (2011), c'est l'égalité entre les animaux et les hommes. Sarchiapone, le bufflon de *Bella e perduta*, est doué de conscience. Sa voix intérieure et sa perception portent le récit d'une manière admirable.

Car si le cinéma de Pietro Marcello est ancré dans la réalité, le mythe et l'imaginaire en font aussi partie, comme autrefois dans le « cinéma vérité » de Jean Rouch ou aujourd'hui dans les films de Pedro Costa. En effet, il aime à souligner qu'« *on peut être réaliste tout en faisant un usage anti-naturaliste voire surréaliste du médium cinématographique. Le fait est que les rêves et les contes de fées, quoi qu'ils soient le fruit de l'imagination, disent bien la vérité. De même, le cinéma documentaire ne fournit pas de réponse : il pose des questions et laisse beaucoup de place à notre imagination.*⁸ » Ainsi, *La bocca del lupo* débute par une évocation

indirecte de *L'Odyssée* ou de *L'Eneide* avec son peuple de marins et d'aventuriers. De même, *Bella e perduta* baigne dans une atmosphère quasi onirique, peuplée de polichinelles, ces personnages psychopompes issus des entrailles du Vésuve, liens plusieurs fois millénaires entre les vivants et les morts, les animaux et les hommes. Car le mythe enclot aussi le réel et dit sa part de vérité. Il y a une autre forme d'égalité émancipatrice des genres cinématographiques.

Dans l'œuvre de Pietro Marcello, le découpage classique documentaire vs fiction ne fait pas sens. Autant ses « documentaires », nous l'avons dit, sont parcourus d'embryons de fictions, autant sa seule « fiction » à ce jour, *Martin Eden*, est traversée d'images documentaires. Déjà, dans *La bocca del lupo*, les premières scènes du film où l'on voit Enzo évoquent sa sortie de prison, dans une forme de télescopage des temps, et souvent le film prend une couleur de polar que n'aurait pas renié Cassavetes, y compris dans son usage des archives. Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur *Bella e perduta* qui entrelace généreusement mythe, fable, fiction et « cinéma direct » dans une ronde unique. Quant à *Martin Eden*, basé sur le roman éponyme de Jack London, transposé de l'Amérique du XIX^e à l'Italie de XX^e siècle., il fourmille d'images documentaires de Gênes ou de Naples, de l'anarchiste italien d'Enrico Malatesta, ou d'archives probablement fictives. De fait, *Martin Eden* brasse les époques pour nous dire un XX^e siècle. à la dérive, entre revendications légitimes et idéologies délétères. Là aussi, une forme d'égalité entre les matériaux et les époques s'impose.

D'où l'importance cardinale du montage dans le cinéma de Pietro Marcello et son vif intérêt pour Artavazd Péléchian, le maître du « montage à distance », auquel il rend un hommage sensible dans *Il silenzio di Pelešjan (Le silence de Péléchian)*. « *Faire des films est pour moi, en un certain sens, une tentative de recouvrir le passé. C'est comme une partition de musique que j'apprends à composer après coup, pendant le montage, entraîné par de libres associations visuelles et poétiques. Pour moi, le montage est la clé de lecture de la réalité.* »⁹ On a affaire à un véritable montage des temps dans le cinéma de Pietro Marcello, au sens de Griffith dans *Intolérance*. De fait, ses images sont contemporaines les unes des autres, comme les « images dialectiques » dont parlait Walter

Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Ici l'Autrefois et le Maintenant se rejoignent.¹⁰ Hier, c'est aussi aujourd'hui.

Ce que Pietro Marcello met en place d'une manière unique dans son œuvre, c'est une poétique et une politique. Une politique de l'esthétique, dirait plus précisément Jacques Rancière. « À mes yeux, ajoute d'ailleurs Pietro Marcello, le cinéma est "réel" non si son style est réaliste, mais plutôt s'il est en mesure de s'attaquer aux problèmes sociaux les plus actuels, tels que la lutte des classes, par le biais de la culture.¹¹ » À travers ses jeux formels, qui n'ont rien d'abstrait – son esthétique étant matérialiste également au sens littéral –, le cinéaste napolitain propose une esthétique documentaire qui vient questionner les grands enjeux politiques et sociaux du XX^e et du XXI^e siècle.

Bertrand Bacqué

¹ Pietro Marcello, « Les Européens n'ont plus grand-chose à raconter » in *Libération*, 31 mai 2016.

² Alberto Lattuada, « Paghiamo i nostri debiti » in *Film d'oggi*, n°4, juin 1945.

³ Cité par Hélène Frappat dans *Roberto Rossellini*, Le Monde / Cahiers du cinéma, 2007, p. 28-29.

⁴ « L'archipel du nouveau documentaire italien. L'exemple de Michelangelo Frammartino » in *Multitudes*, hiver 2015.

⁵ « Il cinema della memoria » in *Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*, Andréa Picard (dir.), Post-éditions / Cinéma du Réel, 2018, pp. 211-212.

⁶ *Ibidem*.

⁷ C'est l'une de ces figures centrales de l'émancipation, de cette politique de l'esthétique que Jacques Rancière défend dans son œuvre : Gabriel Gauny, *Le philosophe plébéen, textes présentés par Jacques Rancière*, La Fabrique, 2017.

⁸ « Il cinema della memoria », p. 209.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Les Éditions du Cerf, 2009, pp. 479-480.

¹¹ « Il cinema della memoria », p. 209.