

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUE

CINÉMA PARADISO (Nuovo Cinema Paradiso)

DE GIUSEPPE TORNATORE



SYNOPSIS

Rome, milieu des années 1980. Salvatore di Vita, cinéaste réputé, apprend la mort de son vieil ami Alfredo. Surgissent alors des souvenirs de Giancaldo, modeste bourg sicilien, où, enfant de chœur, il fréquentait le Paradiso, la salle de cinéma paroissiale. Salvatore alias Toto se souvient comment, grâce au projectionniste Alfredo, il découvrit le 7^e art et comment il devint lui-même l'opérateur de la salle après qu'un incendie eut rendu Alfredo aveugle. Il se souvient encore de ses premiers émois amoureux et comment Alfredo, soucieux de la réussite de son jeune protégé, l'enjoignit de quitter la Sicile pour *se réaliser*...

Flash-back

Cinéma Paradiso déploie un récit dont la durée s'étale sur une quarantaine d'années, allant de la Libération au milieu des années 1980. Autrement dit de l'enfance à la maturité en passant par la jeunesse amoureuse de Toto/Salvatore. Bornant le film par les deux bouts, le récit-cadre correspond au présent de la vie de Toto adulte (Jacques Perrin) qui, à la faveur de ses souvenirs d'enfance, réactive le passé, faisant du film un long flash-back dont l'action se situe (presque) exclusivement à Giancaldo. L'annonce de la mort d'Alfredo, son nom seul prononcé au début du film, fonctionne comme une « madeleine de Proust » qui réveille une mémoire enfouie et oubliée (selon le souhait d'Alfredo lui-même) depuis trente ans. C'est alors une plongée dans un monde riche de sensations qui commence. Durant une nuit de veille, Toto voit défiler (avec anxiété, faut-il le noter) devant ses yeux grands ouverts le film de sa vie d'antan.



La construction de l'histoire qui s'ensuit, chahutée par des changements de tonalité et des ruptures de rythme, est en parfait accord avec la mise en scène prompte à favoriser les effets. Elle s'accorde à la fois avec la vie truculente du village, petit décor pittoresque dans la tradition du cinéma populaire italien, et avec le joyeux compagnonnage qui unit Alfredo à Toto, cœur tendre du récit. En faisant le choix du flash-back, le cinéaste

Giuseppe Tornatore ne cache pas sa nostalgie pour le *paradis* perdu qu'il décrit. Le procédé narratif, sur quoi repose une partie de l'intensité dramatique, lui permet de donner toute la mesure du chemin parcouru non seulement par Toto, devenu un réalisateur reconnu dans son pays, mais aussi et surtout par le cinéma d'autrefois, *aujourd'hui* disparu, et véritable héros du film.

Récit de formation

Entre Alfredo et Toto (âgé d'une dizaine d'années au début du film), c'est une histoire d'apprentissage de la vie et du cinéma, *de la vie par le cinéma*, qui nous est contée. Orphelin de père, le jeune Toto trouve en Alfredo une figure paternelle qui le guide sur les routes de l'existence, comme l'indique la scène métaphorique des deux compagnons cheminant à vélo dans la campagne sicilienne, et que reproduit l'affiche originale du film. Leurs rapports sont d'abord marqués par quelques tensions dues à l'opiniâtreté de Toto. Coïncé entre la mère et l'enfant, Alfredo oscille quant à lui entre les remontrances et la bienveillance d'une discrète initiation.

Deux événements d'importance décident ensuite de la trajectoire de Toto.

Le pacte que le garçon noue avec Alfredo durant l'examen du certificat d'études scelle définitivement son avenir avec l'univers du cinéma. La formation du jeune cinéphile passe dès lors par de passionnantes séquences, discrètement pédagogiques, sur le métier de projectionniste. La passion du cinéma autant que le savoir-faire font l'objet d'une transmission entre les générations.



L'incendie, dans lequel Alfredo (sauvé par Toto) perd la vue, et la réouverture du nouveau cinéma (grâce à l'argent du Totocalcio !), assurent le passage de relais entre Alfredo et son jeune compagnon. Relais qui est encore symboliquement pris en charge par la mise en scène faisant passer Toto de l'enfance à l'adolescence en un clin d'œil. La fiction fait alors son cinéma, usant des artifices cinématographiques et répondant à la magie des films dont les images défilent sur l'écran du Paradiso.

Vocation et temps retrouvé



C'est en regardant des films, puis en les projetant lui-même que Toto développe son amour pour le cinéma. Et comme dans toute relation amoureuse, les sentiments précèdent le désir, et la pratique (du cinéma, ici avec une petite caméra Super-8).

Les premières prises de vue de Toto sont des images d'équarrissage d'animaux auxquelles s'ajoutent quelques plans de son amoureuse Elena. La mort et l'amour sont alors réunis, qui nous préviennent de la suite de cette idylle éphémère. Trop d'obstacles s'y opposent : la différence sociale (hostilité du père d'Elena), la conscription de Toto à Rome, et surtout la rétention d'information d'Alfredo concernant la nouvelle adresse d'Elena. Car le vieux mentor souhaite un autre destin pour son fils spirituel. À la fin du long flash-back, Alfredo pousse Toto au déracinement, le « condamnant » à la réussite *et* à la désillusion d'une vie sans attaches, sans amour ni désir.

C'est alors que le récit opère une ultime pirouette amenée par la bobine de film d'Alfredo, ou montage des scènes de baisers autrefois censurées par le Père Adelfio. Ce cadeau *post mortem* d'Alfredo, qui fait rejaillir l'amour et la vie au milieu des décombres du cinéma (lieu et art), conclut son entreprise de transmission. En revoyant ces visages sauvegardés par son ami défunt, Toto achève sa remontée du temps et retrouve la mémoire. C'est-à-dire qu'il se retrouve aux premiers instants de sa passion pour le cinéma; Toto pleure, et sourit (à nouveau) de joie devant ce retour émerveillé à l'enfance, à son enfance du cinéma, à la fois émotion, plaisir, et désir de vie et de cinéma. Désir de faire, de faire voir du cinéma.

MISE EN SCÈNE ET SIGNIFICATION

La fête du cinéma

Alfredo est mort. Vive le cinéma ! Le geste posthume du vieux projectionniste du Paradiso éclaire le film d'un jour nouveau. Au-delà du bilan de la mort d'une certaine cinématographie, c'est le goût, l'appétit, l'amour immodéré du cinéma en général que *Cinéma Paradiso* finit par célébrer. Le bout à bout de baisers magnifiques constitue un épilogue inattendu qui donne d'un coup, et *in extremis*, au film l'air d'une *joyeuse nostalgie*. Comme apaisée. L'hommage rendu au cinéma italien se retrouve alors à l'opposé du constat morose. Il se retourne sur lui-même et se transforme *in fine* en une fête sensuelle, une déclaration d'amour invitant au désir renouvelé de cinéma, à l'engouement plutôt qu'à l'apitoiement désolé. En tout cas, le désir de Toto, dont le visage s'illumine enfin, se trouve-t-il vivement ranimé.



« *Marcello**, where are you ? »

Bien sûr, cette fin stimulante ne cherche en aucune manière à oblitérer tout ce qui précède, et qui dresse, entre admiration et regret, l'histoire de la splendeur et du déclin du cinéma italien que Tornatore a tant aimé... « *Marcello, where are you ?* », la fameuse réplique d'Anita Ekberg dans *La dolce vita*, pourrait même en être la phrase-clé, à la fois formule testamentaire et fil conducteur invitant à nous promener dans cette galerie de portraits magnifiques qu'Alfredo projette sur son écran. C'est ici Jean Gabin, Louis Jouvet, John Wayne... Là Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Totò, Alberto Sordi... Lesquels constituent une petite histoire du cinéma italien (à l'exception des *Bas-fonds*, de *La chevauchée fantastique* et de *Et Dieu créa la femme*) en même temps qu'ils sont des repères (parfois approximatifs) sur la frise chronologique de notre film.

Tornatore s'inscrit totalement dans la tradition filmique qui l'a nourri. La mise en scène de la ruralité sicilienne est volontiers folklorique, le jeu des acteurs théâtral, la musique d'Ennio Morricone fortement mélodramatique (et de fait, garante de l'unité esthétique et rétrospective de l'œuvre). Comme dans la comédie italienne, les personnages sont hauts en couleurs ; ils ont des « trognes », et déploient une présence volubile. Aussi, le contraste entre les comédiens Philippe Noiret et Jacques Perrin, à la technique de jeu diamétralement opposée, s'avère un choix judicieux. L'un, chaleureux et un brin cabot, est l'image vivante des personnages pleins et généreux qui défilent sur son écran. L'autre, sombre et riche (de quoi ?), est l'homme du présent vieilli, sans l'esprit ni la passion gourmande du cinéma représenté ici.

Miroir de la société

Le bien-nommé Paradiso est d'abord un cinéma paroissial sur lequel règne le Père Adelfio et son grelot ombrageux. Dans la très pieuse Sicile d'après-guerre, l'Église catholique veille à la bonne moralité de ses ouailles. Le cinéma est soumis à sa censure. Des films tels que *La terre tremble* sont asséchés de leur belle sensualité. Autre temps, autres mœurs. Quand le Paradiso renaît de ses cendres et devient le Nuovo Paradiso grâce aux millions du Napolitain Spaccafico et nouvel exploitant, les spectateurs peuvent apprécier le langoureux baiser échangé entre la Mangano et Gassman dans *Anna*. Nous sommes au début des années 1950. Quelques années plus tard, les fesses de Brigitte Bardot apparaîtront nues à l'écran (1956)...

Pour le plaisir de quelques galopins, le désir n'est alors plus seulement sur la toile. Jouxant la salle, un édicule accueille leurs aînés, clients d'une prostituée pendant la projection. Le cinéma comme usines à rêves devient machine à réaliser ses fantasmes. Le désir est consommé sur place, dans la salle. Le cinéma fait-il encore rêver ? On s'en détourne en tout cas, car avant d'être détruit et de finir en parking municipal, le Nuovo Paradiso sera devenu un cinéma pornographique... Pour épitaphe du cinéma qu'on enterre en même temps que l'ancien projectionniste Alfredo en ce milieu des années 1980, Spaccafico énumère quelques causes : « *La crise, la télé, les cassettes...* » Sans conviction, comme si le motif véritable était ailleurs, du côté des pouvoirs publics, et de leur absence de volonté politique (à l'inverse précisément de la France et de son soutien actif au système de création).

La salle de cinéma



À côté de ses références filmiques émues, *Cinéma Paradiso* s'intéresse à la salle de cinéma comme lieu de socialisation, comme espace (plein !) de vie, de partage, créant du lien et permettant aux hommes de faire groupe, de se rassembler, d'échanger des idées et des sentiments, de s'unir et de communier dans l'émotion. La salle de cinéma est ici une chapelle, un carrefour, une place publique (au sens propre, quand Alfredo projette *Les pompiers chez les pin-up* sur le mur de la maison face au cinéma).

On s'y regarde et on s'y trouve (le couple d'amoureux), on y naît presque (la femme qui allaite), on y dort, on y boit, on y mange, on y fume et on peut même y mourir (le chef de la mafia tué pendant *Scarface*). En un mot, on y vit, et on vit collectivement le cinéma. Faiseur de société, le cinéma exacerbe aussi ce qui la divise : les classes sociales (espaces du haut et du bas), l'illettrisme comme entrave à l'émancipation des masses laborieuses (cf. la projection en miroir de *La terre tremble*).

Tornatore s'applique à construire un espace comme lieu de rencontre des émotions, lieu sacré de la cinéphilie. Il filme l'écran des films, qu'il franchit en se retournant. Et, dans le contrechamp, il nous donne à voir les effets que ces films produisent sur leur public. Un dialogue se met alors en place entre l'écran et la salle, qui souligne la force du lien qui relie le cinéma à son public rassasié, ce qui fonde la quête d'images et de rêves (amplifiée par la ruralité du lieu et la période d'après-guerre). Le montage révèle donc une dramaturgie de l'émotion, parfaitement cinégénique, où chacun traduit dans l'intimité de l'obscurité une palette d'expressions comme autant de signes des sensations ressenties avec bonheur.

* Marcello Mastroianni, absent des extraits projetés, tourna avec Tornatore (*Ils vont tous bien*, 1990). Emblématique d'un pan entier du cinéma italien tant sa capacité à se renouveler est grande, il est un acteur singulier, protéiforme, passant avec une aisance admirable du quidam aux personnages extravagants ou grands du monde.

SUR LE CINÉMA ITALIEN

Joyeux jeu de pistes ou cénotaphe ? *Cinéma Paradiso* rend un vibrant hommage à la gloire passée du cinéma italien. Or, vu l'immense succès que son film rencontre à l'heure de sa sortie nationale en 1989, Tornatore n'est vraisemblablement pas le seul à en déplorer la (quasi) disparition.

Des débuts aux années 1930

Né à Rome en 1896 sous le signe du Cinématographe Lumière, le cinéma italien se développe dans des baraques foraines et cafés-concerts où le transformiste Fregoli fait la joie des premiers spectateurs. Des banquiers et financiers, et même le Vatican, investissent alors dans ce nouveau secteur d'activités qui produit dès avant 1914 plusieurs centaines de films par an ! Le pays invente le péplum, genre historique (Antiquité gréco-latine) à grand spectacle. Des comédies bondissantes annoncent le burlesque américain tandis que plusieurs films naturalistes, portés à l'observation du quotidien, préparent l'avènement du néoréalisme. Mais, désorganisée après le premier conflit mondial, l'industrie sombre dans le déclin, qui marque la fin de ce premier âge d'or.

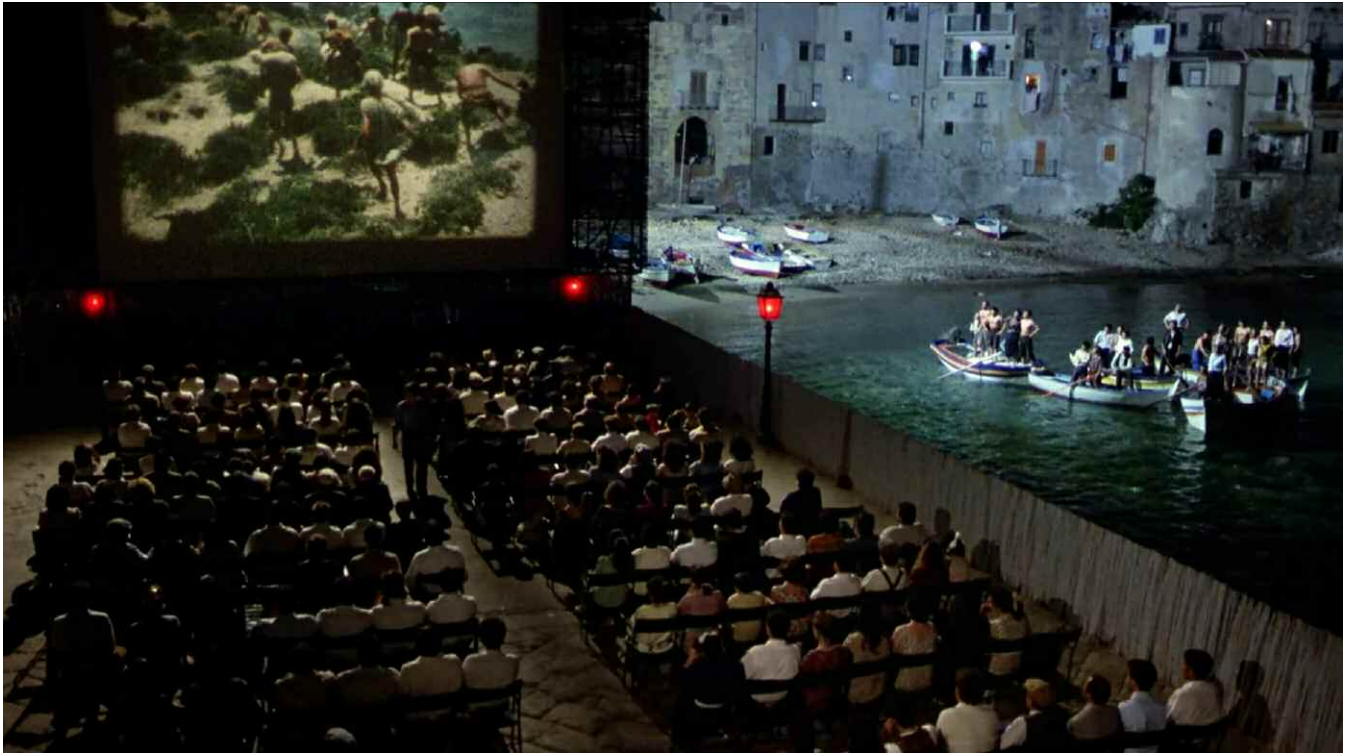
Des années 1930 à 1945

Durant les années 1930, le cinéma national apparaît surtout comme un divertissement fait de comédies, mélodrames et films d'action. Mussolini est au pouvoir. L'image du pays sur les écrans censurés est belle. La morale veille. Nulle trace d'adultère, de criminalité, de délinquance. Cinecittà ouvre ses portes en 1937. C'est l'époque de l'usine à rêves dite « des téléphones blancs » (cf. Focus 1). Mais, en 1943, *Ossessione* de Visconti annonce un profond renouvellement esthétique.

Le néoréalisme (1945-1960)

En 1945, *Rome ville ouverte* de Rossellini marque la naissance du néoréalisme. En réaction contre les studios, mais surtout pour témoigner de l'immédiat après-guerre, nombre de cinéastes suivent ce mouvement aux accents documentaires, étroitement lié à la Résistance et à la lutte antifasciste. La réalité du quotidien est filmée en décors naturels et avec des acteurs non-professionnels. Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis forment ce que le critique André Bazin appelle « l'école italienne de la Libération ». La trilogie de Rossellini (*Rome ville ouverte* ; *Paisà*, 1946 ; *Allemagne année zéro*, 1948) dénonce l'horreur de la guerre. De Sica s'attache à montrer une Italie miséreuse, rongée par la délinquance et le chômage (*Sciusià*, 1946 ; *Le voleur de bicyclette*, 1948 ; *Miracle à Milan*, 1951). Visconti, le précurseur, dénonce dans *La terre tremble* l'impossible émancipation de pêcheurs face aux mareyeurs qui les exploitent. De Santis marque les esprits en exposant dans *Riz amer* (1949) et *Pâques sanglantes* (1950) les duretés du monde rural.

Mais face au manque d'enthousiasme du public et des producteurs, le mouvement s'édulcore peu à peu et donne naissance dans les années 1950 à des genres populaires tels que la comédie et le cinéma d'action à grand spectacle. L'Italie bat alors des records de fréquentation avec 706 millions de spectateurs en 1951 et 819 millions en 1955 ! C'est l'heure de gloire des Totò, Sordi, Tognazzi, Manfredi. Kirk Douglas triomphe dans *Ulysse* de Camerini (1954). Au tournant des années 1960, le péplum est soudain remplacé par le « western spaghetti », et la comédie de mœurs par la fameuse « comédie à l'italienne » dont *Le pigeon* de Monicelli (1958), entre humour féroce et satire sociale, constitue la matrice. Pendant ce temps, Antonioni s'épanouit (*Le cri*, 1957), Fellini triomphe (*Les Vitelloni*, 1953 ; *La strada*, 1954 ; *Il bidone*, 1955).



Splendeurs, et décadence dès le milieu des années 1970

En 1960, le cinéma italien est à son apogée. Servi par des cinéastes de sensibilité différente et des acteurs de renommée internationale (Mastroianni, Gassman, Magnani, Lollobrigida, Loren), il va pourtant connaître une nouvelle révolution culturelle. En attendant, la « comédie à l'italienne » continue à offrir des succès inoubliables : *Les monstres* (Risi, 1963), *L'argent de la vieille* (Comencini, 1972), *Divorce à l'italienne* (Germi, 1961), etc. De Sica tourne *Mariage à l'italienne* (1964) et *Le jardin des Finzi-Contini* (1970), Visconti *Rocco et ses frères* (1960) et *Mort à Venise* (1971), Antonioni *La nuit* (1961) et *L'éclipse* (1962), Fellini *La dolce vita* (1960) et *Fellini Roma* (1972).

Jusque dans les années 1970, le nombre de productions est élevé avec plus de 200 films par an (et même 315 en 1964). Le cinéma politique émerge (*Main basse sur la ville de Rosi*, 1963), et de nouveaux noms apparaissent : Zurlini, Olmi, Pasolini, les Taviani, Ferreri, Scola, Bellocchio... Le cinéma italien triomphe à l'international.

Mais, dès le milieu des années 1970, la concurrence avec la télévision devient rude. En 1976, la Cour constitutionnelle permet la création de chaînes privées. Berlusconi commence à édifier son empire. La RAI, qui avait financé des œuvres difficiles telles que *L'arbre aux sabots* d'Olmi (1978), se désengage. C'est la course à l'audience. La création s'essouffle. Des genres (western) disparaissent sans être remplacés, les aides s'amenuisent. Partout, les salles ferment. Les films étatsuniens représentent bientôt 80% du box-office. Exsangue, le cinéma italien connaît la plus violente et longue crise de son histoire. Nanni Moretti sera (longtemps) le seul à relever le flambeau. Et ni les Oscars du meilleur Film étranger reçus par *Cinéma Paradiso* en 1990 et *Mediterraneo* de Gabriele Savatores deux ans plus tard, ni la Palme d'or attribuée à *La chambre du fils* de Moretti en 2001 ne susciteront l'élan attendu. La montagne est devenue iceberg...

TOTO ET LE CINÉMA



La naissance au monde... du cinéma

Toto, notre héros, est littéralement fasciné par les films que projette Alfredo sur l'écran du Paradiso. Une force, un charme irrésistible le ramènent à chaque fois au même endroit, malgré les admonestations de sa mère et la (molle) résistance du projectionniste.

La première apparition clandestine de Toto dans la salle de cinéma est à cet égard fondatrice de son destin. Pour échapper à la vigilance des adultes (le prêtre et le projectionniste), le gamin se glisse, ou plutôt glisse la tête entre deux rideaux – à la forme ouvertement matricielle –, tout sourire, enchanté du privilège « volé » d'assister à une nouvelle projection. Son plaisir est même bientôt double, car la transgression de l'interdit s'ajoutera à la vision défendue des scènes de baisers que le curé s'appête à censurer.

En attendant et en contrechamp de son visage émerveillé apparaît l'image du titre (en italien) de l'œuvre qu'Alfredo commence à projeter sur l'écran : *Verso la vita*, littéralement *Vers la vie* (ou *Les bas-fonds* de Jean Renoir, 1936). La scène est à lire comme une profession de foi. La trajectoire du personnage, ici à son début, fusionne en tout point avec le projet cinématographique de Tornatore, qui s'offre comme un voyage rétrospectif vers le monde des images qui l'a nourri et inspiré.

Son film, qui adopte le point de vue de l'enfant, constitue un hommage amoureux au cinéma comme puissance motrice de l'imaginaire, comme moyen d'accès au monde et aux êtres, comme école de l'existence. C'est donc *vers sa propre vie*, tendu vers la connaissance de soi et des autres, que Toto se dirige à ce moment-là. Les yeux grands-ouverts, il s'ouvre au vaste espace du cinéma. Nous assistons de fait à la seconde naissance du héros. Déjà vu à-demi endormi dans une scène précédente avec le curé, Toto apparaît pour la deuxième fois aux yeux du spectateur, mais surtout le gamin s'appête à entrer en cinéma comme on entre dans les ordres, à embrasser le cinéma comme on embrasse la vie. Totalement, et sans condition. En acceptant « *son mensonge qui dit la vérité* » selon le mot de Jean Cocteau. En acceptant d'y croire, et avec un immense plaisir. Parce que le cinéma, c'est de la vie améliorée, intrépide, sans temps mort ni vraie mort. De la vie et du rêves mélangés, de la vie reconstruite, agrandie, sublimée. En Technicolor et CinémaScope. C'est une fenêtre ouverte sur d'autres horizons, d'autres cultures, d'autres *visions*. C'est la vie du Far-West de *La chevauchée fantastique* (1939) et celle des pêcheurs opprimés de *La terre tremble*. C'est l'ici et l'ailleurs. C'est le monde du mouvement, de la circulation des corps et des désirs, du désir des corps. C'est l'amour des êtres qui s'embrassent !

Le goût du cinéma

La cinéphilie de Toto est d'abord une expérience du partage. Elle se construit en cabine et dans la salle du cinéma. Au contact d'Alfredo, qui lui transmet son amour des images et de son métier, et dans l'émotion collective du public. Elle irrigue, forme et déforme son existence quotidienne. Elle passe par des références et citations empruntées aux films qui le relie à son mentor (« *La foule, ça ne pense pas.*

Elle ne sait pas ce qu'elle fait. », dit Alfredo en paraphrasant Spencer Tracy dans *Fury*). Certains jeux de Toto prennent la forme de scènes de genre (western, polar) jouées ou rejouées le soir à la veillée grâce aux bouts de pellicule récupérés dans la cabine d'Alfredo. Le cinéma fait même littéralement écran à la réalité vécue par Toto quand celui-ci voit s'animer la gueule du lion en plâtre entourant la lucarne de la cabine de projection tel le lion de la MGM, vu tant de fois en amorce des films produits par la célèbre major américaine. Mieux, la réalité du cinéma finit



par se substituer à la vie, à sa vie quand, au sortir du Service des renseignements militaires, il aperçoit en souriant une affiche d'*Autant en emporte le vent* sur laquelle se trouve Clarke Gable, l'acteur à la petite moustache *qui ressemble à son père* et qui le console de la mort de ce dernier. Ainsi, pour Toto, y aura-t-il toujours une part sublimée de son père dans le célèbre acteur américain.

C'est par les yeux du cinéma que Toto appréhende l'existence. Sa passion est à ce point dévorante qu'elle *mange la vie*. Ou le contraire... Toto dépense l'argent de la nourriture pour aller au cinéma (cf. la scène des 50 lire), et l'incendie provoqué par ses chutes de pellicule manque de faire mourir sa petite sœur. Et, avant de lui-même vivre du cinéma quand il sera devenu réalisateur, Toto se régale en léchant le côté de la pellicule recouvert de gélatine lors de sa formation au métier de projectionniste (on appelle gélatine, l'émulsion contenant les pigments et formant le photogramme, qui se trouve orientée côté projecteur lors de la diffusion du film). Ainsi, de tous les sens convoqués, le goût – l'appétit du cinéma – est sans doute celui qui les contient tous. Comme toute histoire de désir, l'expérience sensorielle de Toto avec le cinéma est une affaire d'esprit, de cœur et de corps.

FOCUS 1

SUR LA CENSURE EN ITALIE

Entre toutes les formes de spectacle, le cinéma est sans doute celle qui a été le plus soumise à la censure. Celle-ci s'exerce en général au nom de l'ordre public et de la protection des esprits les plus vulnérables. Elle apparaît comme un droit que s'accorde une collectivité à limiter la liberté d'expression au nom d'une menace que représenterait la diffusion sans restriction d'œuvres cinématographiques. La censure s'affiche toujours comme une défense de la morale et des valeurs d'une société. Elle s'applique, ou s'est appliquée, dans tous les pays, et à tous les niveaux de la création, de l'écriture du scénario à la fin de la réalisation d'un film. Elle varie selon les régimes politiques, militaires ou religieux.

En France, tout film est soumis avant sa mise en circulation sur le marché à un visa de censure dit d'exploitation, exigé depuis 1916. On connaît également le très puritain code Hays, organisme central de censure dépendant de l'association des producteurs et distributeurs américains, qui sévit dès le début des années 1930 au milieu des années 1950, et qui poussa même à l'autocensure.

L'ère fasciste

En Italie, jusqu'au début des années 1920, la censure s'exerce au niveau du scénario (pour les films nationaux) et avant la sortie (pour tous les autres films). C'est évidemment la sauvegarde de la morale, et le maintien de l'ordre social, qui sont mis en avant dans un pays où l'Église s'avère très puissante. Avec l'arrivée au pouvoir de Mussolini en 1922, la production chute brutalement. Les fascistes s'assurent dans un premier temps le contrôle des actualités filmées. Puis, dans les années 1930, quand le cinéma se met à parler, le régime impose le doublage en italien de tous les films étrangers dont l'importation (en particulier américaine) est fortement limitée. Le cinéma italien doit, quant à lui, servir le régime. C'est l'ère de la propagande dite des « téléphones blancs », omniprésents dans les scénarios montrant une élite bourgeoise épanouie au-dessus de la vulgate qui n'utilise que des téléphones forcément noirs... Le cinéma italien n'est alors guère plus qu'un divertissement de comédies et films d'action édulcorés. Nulle trace sur les écrans de comportements supposés immoraux ni de réalisme propre à démoraliser le pays. Quand il en est question, l'action se déroule ailleurs, souvent en Hongrie... L'Italie des salles obscures doit rayonner dans le cœur des spectateurs patriotes. Le régime sévère incite aussi les cinéastes à la prudence voire à l'autocensure... jusqu'en 1943 où Visconti profite avec *Ossessione* de l'usure du système.

La censure sous la Démocratie chrétienne

La Libération, et l'instauration de la République en 1946, n'arrêtent pas les censeurs dont les moyens s'inspirent peu ou prou des modalités mises en place par le régime fasciste en 1923. La loi de mai 1947 permet à l'État d'intervenir à tous les niveaux. La censure est dès lors préventive, officielle ou encore exercée à l'exportation. De plus, quand l'Office central pour la cinématographie, placé sous la tutelle de la Présidence du Conseil et du Ministère de l'Intérieur, accorde un visa à un film, celui-ci peut être ensuite « dénoncé » par des magistrats, des ecclésiastiques ou des associations paroissiales, des municipalités, et même des offices du tourisme, enfin toute personne publique ou privée estimant que « des scènes, faits ou sujets offensants pour la pudeur, les bonnes mœurs ou la morale, contraires à la dignité nationale (ou régionale, ou municipale), offensants pour le prestige des institutions et de leurs représentants, susceptibles enfin d'inciter à la haine entre les classes et à des actes délictueux. » En vertu de quoi, le film peut être retiré des écrans et soumis à de multiples coupes.

Nombre de scénaristes et réalisateurs de gauche dénoncent cette loi avec virulence fin 1947. En vain. La Démocratie chrétienne, qui accède au pouvoir l'année suivante, poursuit dans cette voie avec d'autant plus de sévérité que le cinéma n'est pour elle qu'un repaire de communistes. Elle veille non seulement aux bonnes mœurs, mais aussi à la couleur politique des scénarios et dialogues. En 1955, les cinéastes néoréalistes vitupèrent contre le pouvoir et la censure dans un manifeste. Et, en 1960, l'ensemble de la profession s'insurge à nouveau. Sans résultat.

La censure toujours

Au début des années 1960, malgré l'ouverture à gauche du gouvernement italien et l'instauration d'une législation au service d'un cinéma de qualité, le cinéma italien continue d'être fortement corseté. Les Fellini (*La dolce vita* ; *Satyricon*, 1969), Visconti (*Rocco et ses frères*), Antonioni (*Blow up*, 1966), Bertolucci (*Dernier tango à Paris*, 1972), Pasolini (*Théorème*, 1968) et bien d'autres en font les frais, et voient leurs films bloqués, discutés, amputés. Face à un cinéma étatsunien de plus en plus envahissant – l'État ne protège que mollement sa propre cinématographie –, le cinéma italien peine à résister. Le public, avides de spectacle et d'aventures, détourne le regard vers les superproductions et leur cohorte de stars hollywoodiennes. Les exploitants aussi, qui boudent des films tels que *Main basse sur la ville* (Rosi), pourtant Lion d'or à Venise en 1963. Cependant, la « comédie à l'italienne », qui semble désireuse de repousser les limites, foisonne d'idées, et développe un humour foutraque, corrosif et vaguement désenchanté.

Au début des années 1980, la censure, soucieuse de ne pas asséner le coup de grâce à sa cinématographie moribonde, s'allège un peu. Mais, avec le berlusconisme, on assiste à un retour de la pensée conservatrice et partisane. Un film comme *Le sourire de ma mère* de Bellocchio en 2001, qui fustige la cohorte de sanctifications du Pape Jean-Paul II, est violemment dénoncé et censuré par l'Église. La censure cinématographique en Italie semble devoir perdurer...

Notons enfin que les films italiens sont actuellement visés avant leur sortie en salles par une commission de censure dépendant du Ministère des Biens et Activités culturels et du Tourisme.

LE PROJECTIONNISTE À L'ÉPOQUE DE LA PELLICULE

Un médiateur

Homme de l'ombre, la plupart du temps invisible, l'opérateur-projectionniste est pourtant une présence (absente, muette) indispensable à l'accès aux films par le public. C'est bien simple, sans lui, pas de séance de cinéma ! Jusqu'à présent, en tout cas... Car le métier, qui a connu divers changements au cours de son histoire, vit aujourd'hui, avec l'arrivée du numérique, une mutation quasiment constante faisant peser sur lui un avenir incertain.



De l'écriture à l'exploitation en salles, le projectionniste est l'ultime maillon de la chaîne de fabrication du film ; il est l'ultime intercesseur entre l'œuvre et le public, le dernier agent qui actualise le film en assurant techniquement sa projection. Bien que contraignant (souvenons-nous du discours désabusé d'Alfredo), son métier illumine ; il fait sortir la lumière de l'ombre pour impressionner la salle avec laquelle il communit. Le projectionniste est celui qui donne à voir le cinéma, celui qui lui permet d'être.

Un métier méticuleux

À l'origine, il était chargé d'actionner manuellement le projecteur (grâce à une manivelle). Le geste était alors délicat. De lui – de sa régularité – dépendait la qualité – le rythme – de la projection. Projeter pouvait être assimilé à une performance, un acte de création (ou re-création) au même titre que celui de filmer. Ça n'est qu'en 1912 que le projecteur fut mécanisé, devenant de fait, et pour longtemps, un outil sonore indissociable de certaines projections. Il n'était pas rare en effet d'entendre, au détour d'une scène silencieuse, le projecteur ronronner doucement...

À cette époque, qui est celle de *Cinéma Paradiso*, le travail du projectionniste consiste à réceptionner les copies de films, à les vérifier (sachant qu'elles sont livrées sous forme de bobines séparées et classées de 1 à 5 ou 6). L'opérateur doit ensuite charger la pellicule sur le projecteur, vérifier les boucles d'amortissement, sélectionner le cadre par rapport au format image du film (veiller à ce que celui-ci ne se dérègle pas en cours de projection !), régler le volume sonore et faire la mise au point. Puis projeter, non sans avoir omis d'éteindre la lumière.





Bobines de pellicule

À partir des années 1950, le passage de la pellicule nitrates (hautement inflammable comme le montre *Cinéma Paradiso*) à l'acétate de cellulose (qui ne s'enflamme pas selon la démonstration de Toto qui la soumet à une flamme) permet d'abandonner la projection alternée sur deux projecteurs, rendus pour

éviter que le feu ne se propage à l'ensemble de la pellicule. C'est, du reste, l'incendie du Bazar de la Charité en 1897 qui est à l'origine de la réglementation stricte en matière de projection, dont la plus importante fut l'obligation de construire une cabine de projection séparant le public du matériel « dangereux ».

À l'époque de la projection alternée, le projectionniste doit aussi être attentif aux signaux lumineux (souvent un cercle dans le coin haut et/ou bas de l'écran) pour effectuer un changement synchrone de bobines. Ce geste précis est alors le gage d'une projection réussie. Geste qui sera rendu inutile quand les salles s'équiperont d'un projecteur unique.

Envoyé au cinéma par le distributeur sur plusieurs bobines, le film est alors monté par le projectionniste qui colle les bobines une à une en supprimant les amorces. Ces collages sont effectués avec un ruban adhésif spécial. Ainsi « assemblé », le film est placé sur un dérouleur vertical ou horizontal sans fin.

Le film est ensuite guidé par des galets et s'enroule sur un autre grand plateau après passage dans le projecteur. Comme toujours, l'opérateur doit veiller à la température de la cabine, afin d'éviter que ne surviennent des problèmes d'adhésion de la pellicule. Avec l'arrivée des multiplexes, l'opérateur peut dès lors assurer la projection de plusieurs salles en même temps.

FOCUS 2

SUR LE TERRAIN : ENTRETIEN AVEC ÉRIC GERNIGON, PROJECTIONNISTE AU CINÉMA MAX LINDER À PARIS

Comment et pourquoi êtes-vous devenu projectionniste ?

Pour devenir projectionniste, il y a deux voies : la formation en apprentissage par le biais d'une école comme l'AFOMAV (en banlieue parisienne), alliant théorie et pratique, et les cours du CNED, généralement accompagnés d'activités de projection dans un cadre associatif. Le but étant l'obtention du Certificat d'Aptitude Professionnelle (CAP) d'Opérateur de la projection cinématographique, longtemps indispensable pour travailler. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, le métier ayant bien évolué.

Pendant mes études cinématographiques à l'université Rennes 2, j'étais bénévole dans un cinéma près de chez moi, à l'accueil puis en projection. Je ne me destinais pas à en faire mon métier. Mon intérêt allait plutôt au montage. Mais j'ai tout de même validé un CAP (grâce au CNED) et effectué un remplacement dans un cinéma rennais durant l'été. Enfin, j'ai rejoint la Capitale pour un premier poste de projectionniste.

Pourquoi avez-vous poursuivi ? Et dans quel circuit ?

Le métier est assez prenant. La salle de cinéma est le lieu où opère la magie du 7^e art. Le projectionniste est le maître de cérémonie. Il est garant du bon déroulement du spectacle. De sa maîtrise dépend la bonne perception par le spectateur du travail de toute la chaîne de production d'un film.

J'ai toujours travaillé chez des indépendants, non par volonté mais parce que les choses se sont présentées ainsi. Aussi, l'implication y est très forte, d'autant que l'on est proche du public. On les accueille chez nous, et on fait en sorte qu'ils s'y sentent bien.

C'est aussi un métier en décalage par rapport à un emploi de bureau classique. On travaille en journée mais aussi le soir, les week-ends et jours fériés. C'est un manège qui tourne sans arrêt. La magie doit continuer à opérer quoi qu'il arrive, et c'est dans la rigueur et l'organisation de notre travail que l'on peut y parvenir.

Comment définiriez-vous votre métier ?

Projectionniste est un métier à plusieurs facettes, dont la projection à proprement parler ne représente qu'un aspect.

L'opérateur doit au préalable recevoir les films, les monter s'il s'agit de 35mm, les charger sur les serveurs s'il s'agit de films numériques. Il doit aussi préparer les premières parties de séances : publicités, films annonces, communication du cinéma...

Puis, vient la projection elle-même. On installe une ambiance lumineuse et musicale en salle ; on fait entrer le public, et le spectacle commence, non sans avoir vérifié la bonne qualité de diffusion, image et son. S'il a plusieurs salles sous sa responsabilité, l'opérateur recommence l'opération en suivant un planning parfois très serré.

Enfin, une grande part du travail de l'opérateur réside dans l'entretien de son matériel et de son lieu de travail.

Exerce-t-on partout le même métier ?

Il existe une grande variété de postes pour les opérateurs. Certains travaillent pour des cinémas de quartiers qui comptent quelques salles, d'autres dans des multiplexes de plus de 10 salles, ou pour des circuits itinérants qui s'installent en plein air, dans des lieux chaque jour différents, ou encore pour des festivals, des salles de vision... Certains peuvent être amenés à faire de simples projections, d'autres à gérer des événements en plus, par exemple en présence d'une équipe de film et de son réalisateur, où les enjeux de projection sont importants.

Cependant, les qualités requises pour exercer ce métier sont les mêmes que partout ailleurs. Il y a une part importante de savoir-faire, en plus de la passion que l'on met dans son travail.

Parlez-nous des évolutions techniques ?

Traditionnellement, le cinématographe, c'est de la pellicule et un projecteur qui n'a finalement que peu évolué par rapport à l'invention des frères Lumières.

Bien sûr, les derniers projecteurs 35mm sortis des usines des constructeurs sont des outils précis, plus perfectionnés, équipés de moteurs électriques, de lecteurs de son optique à source LED, de lampes au xénon très puissances. Mais, schématiquement, l'appareil est simple : une lanterne contenant une source lumineuse, une partie mécanique servant à entraîner la pellicule à 24 images/seconde, un objectif qui agrandit l'image pour couvrir l'écran de la salle.

En plus de cent ans de cinéma, il y a eu des évolutions techniques qui ont entraîné des changements dans la perception du film par le spectateur, que ce soit pour le son (du cinéma muet au multi-canal d'aujourd'hui), l'arrivée de la couleur, le développement de formats spectaculaires comme le 70mm et l'IMAX. Ainsi que des évolutions dans l'ombre des cabines de projection.

Et des évolutions comme le passage au numérique...

Ces dernières années, le cinématographe a énormément mué. De la pellicule argentique, nous sommes passés au support numérique. De la mécanique, nous sommes arrivés à l'informatique et l'électronique. L'impact est énorme, et à plusieurs niveaux.

Notre métier, tout d'abord, s'est métamorphosé. Une frustration est d'ailleurs née de la perte de maîtrise de notre outil de travail. Car, même si nous sommes formés et comprenons le fonctionnement des projecteurs numériques, nous ne possédons pas toutes les autorisations, tout le matériel ou les connaissances nécessaires pour intervenir dans les entrailles de ces machines.

En apparence, notre travail s'est simplifié. En réalité, seul l'acte de projection l'a été. Pour le reste, il y a toujours de la préparation pour transférer les copies numériques des films sur les serveurs ainsi que les fichiers permettant de les décrypter, créer des listes de lecture, effectuer les transferts entre les serveurs des différentes salles. Transferts qui nécessitent une grosse organisation, car les serveurs ont des capacités limitées et les films numériques sont gourmands en volume. La maintenance est aussi très importante car elle permet de prévenir beaucoup de problèmes (dépoussiérage pour éviter la surchauffe des cartes électroniques par exemple).

Quels sont les autres changements apportés par le numérique ?

Le projecteur numérique permet la multiplication de la diffusion de média autres que le film numérique lui-même (tel qu'un fichier vidéo présent sur un ordinateur connecté au projecteur). Elle facilite aussi la communication des événements liés à la programmation, du fait de la facilité de la création d'images numériques projetables en salle.

Pour le spectateur, le numérique a permis plusieurs choses. Même si beaucoup n'apprécient pas la fixité et la « froideur » des images numériques au regard d'une bonne copie 35mm, force est de reconnaître un gain de qualité lors de la projection d'un film qui n'est pas de première exclusivité. Aussi une copie argentique a tendance à s'abîmer au fil des projections (accumulation de poussières, rayures...), là où le numérique garde une qualité invariable.

Cela permet également une programmation à version multiple du film : version originale sous-titrée, version française, version avec sous-titre à destination du public malentendant, etc.

Cette mutation numérique va-t-elle se poursuivre ?

Au regard de son passé centenaire, la projection cinématographique a énormément évolué technologiquement ces 10 dernières années. Et ça ne va pas s'arrêter. Les projecteurs numériques, les serveurs évoluent sans cesse. On parle de hautes cadences d'images (HFR, 48 images par secondes et non plus 24 comme en 35mm), de la 3D, de la lumière laser, du son multidirectionnel (tel que le Dolby

Atmos) et de tant d'autres choses à venir, poussées par la fièvre de réalisateurs novateurs, mais aussi par

les appétits mercantiles des grands studios et firmes technologiques.

Vous connaissez Cinéma Paradiso de Giuseppe Tornatore. Qu'est-ce que l'image du projectionniste Alfredo, présentée par le film, vous inspire comme commentaire ?

Je n'ai pas revu le film récemment, mais c'est une référence importante pour qui travaille dans un cinéma.

Cette œuvre replace le spectateur dans un âge d'or du cinéma où le public vivait réellement le film. Il s'en dégage une nostalgie d'une époque rêvée où le métier de projectionniste se léguait comme une passion entre les générations, et où la cinéphilie faisait partie intégrante de la vie.

Bien sûr, concernant l'aspect technique du travail d'Alfredo, ce n'est plus du tout la réalité de notre métier. Les bobines de films étaient inflammables, et les lanternes de projection « à arcs » relativement dangereuses à manipuler. Il y a heureusement moins de risques d'affronter un incendie en cabine aujourd'hui.

Enfin, le projectionniste était le véritable ouvrier du cinéma ; il vivait le film au plus près de ses machines.

LE PROJECTIONNISTE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Le virage au numérique

La sortie américaine en 1999 de *Stars Wars, épisode I : la menace fantôme* de George Lucas fut l'occasion de la première projection numérique publique de l'histoire du cinéma. En 2005, la DCI (Digital Cinema Initiatives), réunissant les sept grands studios américains, signe un accord décisif permettant de standardiser et de protéger la projection numérique des films en salles. La transition numérique outre-Atlantique est alors en marche...

Amorcé en France à la fin des années 2000, le passage au numérique s'accélère brusquement en 2010 quand l'État, à travers le CNC, décide de renouveler le matériel de projection des salles de cinéma. Or, pour éviter de faire peser un coût trop important sur les seules épaules des exploitants, la loi de septembre 2010 relative à l'équipement numérique des cinémas contraint les distributeurs de films à participer au financement des nouveaux systèmes par le biais d'une « contribution numérique ». Cette loi prévoit aussi la mise en place d'une aide sélective du CNC pour les petites et moyennes salles qui ne réuniraient pas 75% du coût initial malgré la dite contribution.

Aujourd'hui, le numérique

La révolution numérique en France est aujourd'hui achevée. L'ensemble du parc des salles de cinéma est équipé en projecteurs numériques, favorisant notamment l'émergence massive des films en 3D. Finis la préparation et le chargement des bobines sur le projecteur traditionnel, le projectionniste, qui a vu sa profession se transformer en quelques années, charge ou télécharge désormais des fichiers numériques. Le film, qui prend la forme de données cryptées, est donc entièrement dématérialisé (sauf en cas de livraison sur disque dur).

Concrètement, un film numérique se compose en 2015 d'un « pack » (DCP pour Digital Cinema Package) comprenant les images, les pistes sonores, les sous-titres et les fichiers relatifs à l'assemblage de l'œuvre. Le projectionniste reçoit le DCP via le réseau internet, ou sur disque dur, et le stocke sur un serveur qui le décrypte et qui envoie les signaux numériques audio vers les traitements sonores et vidéo vers le projecteur auquel il est connecté. L'opérateur programme ensuite ses séances grâce au logiciel qui lui permet également d'intervenir en cas de problèmes de son, de lumière, etc.

Des changements pour l'opérateur et les spectateurs

S'il est toujours garant du bon entretien de son matériel et de sa cabine, le projectionniste ne tire plus désormais son savoir-faire de gestes précis et délicats, mais de compétences liées aux outils informatiques. Son projecteur numérique, au moins aussi fragile (sinon plus) que l'ancien, exige une maintenance fréquente et régulière de sa part. Son rôle n'est évidemment plus le même que celui du bon vieil Alfredo, rivé en permanence à sa cabine et à ses changements de bobines. Il est aujourd'hui polyvalent, autant en contact avec les spectateurs qu'avec ses appareils.

Provoquant une mutation du métier (et des suppressions de postes, faut-il le rappeler), le support numérique permet par ailleurs de réduire les coûts de fabrication et de transport du film, et d'en assurer une projection jamais dégradée. Contrairement à la pellicule dont l'image et le son sont soumis à l'usure du temps.

Contrairement à la pellicule également, le numérique offre une image plus figée, sans le grain – la « chaleur » du piqué et de la profondeur de l'image – qui en faisait le charme. Enfin, le choix de la version (VOST/VF...) et la simultanéité de diffusion du film (quelle que soit la situation géographique de la salle) ne sont évidemment pas les moindres des avantages du passage au numérique.

PISTES PÉDAGOGIQUES

En français : un récit d'apprentissage

- L'étude de l'affiche originale du film peut constituer un bon point de départ à l'analyse de la relation d'éducation père-fils qui soude les deux héros de *Cinéma Paradiso*. Examiner la structure dramaturgique. Forme et fonctions du flash-back.



- Après avoir dressé le portrait d'Alfredo et de Toto (enfant), commenter la scène fondatrice du Certificat d'études, et clôture de la première partie du récit. Observer le comportement (enfantin voire régressif) d'Alfredo. Sur la base de quoi (le savoir) la tractation entre les deux personnages est-elle subitement rendue possible ? Quels enjeux, et rééquilibrage des forces ? Fonctions de l'école (cf. la séquence du cancre) ? Mettre cette scène en relation avec celle des deux analphabètes devant le carton déroulant en introduction de *La terre tremble*, film dans le film en dialecte sicilien : « *La langue italienne n'est pas en Sicile le langage des pauvres.* » Commenter cette citation en resituant la Sicile dans son contexte géographique, économique, linguistique et culturel (penser à l'exode vers les Etats-Unis que le cinéma traite abondamment). Expliquer néanmoins que le seul apprentissage scolaire ne suffit pas dans cette Sicile déshéritée. Pour s'en « sortir », encore faut-il savoir partir. Pour cela, étudier la scène où Alfredo rompt douloureusement avec Toto en le poussant à l'exil. Lequel pose par ailleurs le problème de la désertification des campagnes (à ne pas confondre avec le bannissement politique du père, et de la famille, de Pepino vers l'Allemagne).

- La question de l'exode rural peut être traitée en **géographie**, et mise en relation avec le cours **d'histoire** et le contexte de l'immédiat après-guerre en Sicile (dont on rappellera l'importance de la reconquête en 1943 par les Alliés). Commenter les images des actualités projetées sur l'écran du Paradiso.

En audiovisuel : l'histoire du cinéma italien et celle du projectionniste.

- À l'exception de la maladresse chronologique concernant le film de Roger Vadim, *Et Dieu créa la femme*, sorti en 1956 alors que Toto, quelques instants plus tard, feuillette un calendrier datant de 1954, *Cinéma Paradiso* constitue une belle histoire du cinéma italien que l'on étudiera (mouvements, cinéastes et films) en la replaçant dans son contexte social et politique. Aux titres déjà cités plus haut et dont les images défilent sur l'écran d'Alfredo, on ajoutera trois œuvres devant lesquelles s'émeuvent aussi les spectateurs du Paradiso : *Au nom de la loi* de Pietro Germi (1949), *Le mensonge d'une mère* de Raffaello Matarazzo (1950) et *Les jeunes filles de San Frediano* de Valerio Zurlini (1955). Titres auxquels il convient encore d'adjoindre le court-métrage, *Charlot et Fatty dans le ring* (Charles Avery, 1914), qui constitue avec les films de Renoir, Ford et Vadim, la part internationale de l'hommage rendu au cinéma.
- Étudier la fonction socialisante du cinéma. Commenter la mise en scène, inscrite dans la pure tradition du cinéma italien, et observer la manière dont les corps et émotions circulent dans l'espace du cadre. Analyser le rapport physique, émotionnel et sensoriel, que Toto entretient avec l'univers cinématographique : cinéma comme lien affectif (Alfredo), comme espace (cabine de projection, salle), comme objet (projecteur, pellicule, affiches), comme imaginaire, moyen de connaissance et apprentissage de la vie (films), comme découverte des sens, de l'amour, du désir, comme expression artistique (le Super-8, carrière de cinéaste de Toto), etc.
- *Cinéma Paradiso* donne l'image d'une cinéphilie joyusement transmise entre les générations. Une cinéphilie gourmande, attendue, vécue au quotidien et en groupe, où chaque film projeté dans la salle du village est une fête, un événement populaire, une rencontre qui participent de l'épanouissement des êtres. C'est enfin un portrait, ou un formidable cours, sur la fonction de celui sans lequel elle n'existerait pas : le projectionniste.



Dossier initié par Parenthèse Cinéma

Rédigé par Philippe Leclercq, enseignant, rédacteur à Canopé et critique de cinéma.

Affiche : Alain Baron

Photo de l'affiche en couverture tirée du film *Cinéma Paradiso* de Giuseppe Tornatore

© 1988 - TF1 Droits Audiovisuels, Cristaldifilm, TF1 Films Production

crédits photos : ©1988 - TF1 Droits Audiovisuels, Cristaldifilm, TF1 Films Production

Distribution cinéma Les Acacias