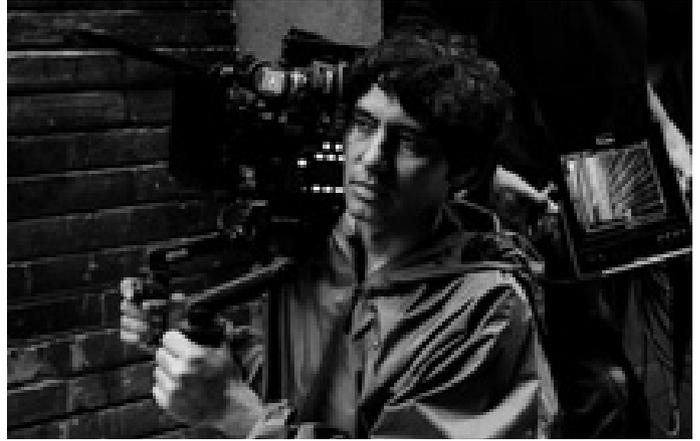


Atelier Pietro Marcello

Pietro Marcello

A biography



Fr Pietro Marcello est né à Caserte en Campanie en 1976. Il étudie d'abord la peinture à l'Académie des beaux-arts de Naples. Autodidacte, il fait ses premières armes dans le cadre de « vidéos participatives » tournées dans les prisons où il enseigne. De 1998 à 2003, il programme les rendez-vous cinématographiques Cine-damm à Montesanto, dont il est l'un des membres fondateurs. C'est dans ce contexte qu'il réalise ses premiers courts métrages *Carta* et *Scampia* (2003). En 2004, il achève *Il cantiere*, un documentaire qui remporte le Prix Libero Bizzarri.

Son premier long métrage, *Il passaggio della linea* (2007) remporte de nombreuses distinctions. Mais c'est en 2009 avec *La bocca del lupo* primé à la Berlinale qu'il obtient la reconnaissance internationale. En 2011, il rend hommage à Péléchian dans *Il silenzio di Pelesjan*, tandis que *Bella e perduta* (2015) sélectionné à Locarno et Grand prix du jury à la Roche-sur-Yon, le fera connaître d'un plus large public. En 2019, *Martin Eden* est présenté à la Mostra de Venise et rencontre un très grand succès critique. Le film incarne par ailleurs un passage de l'œuvre de Marcello à la fiction, tout en maintenant un lien très fort avec le documentaire. Son nouvel opus *Per Lucio* a été présenté à la Berlinale 2021.

De Pietro Marcello wurde 1976 in Caserte in Kampanien geboren. Zunächst studierte er Malerei an der Akademie der Schönen Künste von Neapel. Seine ersten Spuren verdiente sich der Autodidakt im Rahmen von Filmworkshops, die in den Gefängnissen organisiert wurden, in denen er als Lehrer tätig war. Von 1998 bis 2003 programmierte er die Saison des Festivals Cinedamm in Montesanto, das er mitbegründete. In diesem Zusammenhang entstanden seine ersten Kurzfilme *Carta* und *Scampia* (2003). 2004 stellte er den Dokumentarfilm *Il cantiere* fertig, der mit dem Preis Libero Bizzarri ausgezeichnet wurde.

Sein erster Langfilm *Il passaggio della linea* (2007) erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Der internationale Durchbruch gelang ihm schliesslich 2009 mit *La bocca del lupo*, der auf der Berlinale prämiert wurde. 2011 würdigte er in *Il silenzio di Pelesjan* den armenischen Filmemacher Peleschjan. Das in Locarno selektionierte und in Roche-sur-Yon mit dem Jurypreis ausgezeichnete Werk *Bella e perduta* (2015) machte ihn einem breiteren Publikum bekannt. *Martin Eden* (2019) feierte Premiere an der Mostra in Venedig und wurde von der Kritik hochgelobt. Der Film gilt als Pietro Marcello's Sprung in die Fiktion, dem Dokumentarfilm bleibt er jedoch eng verbunden. Sein neues Werk *Per Lucio* wurde bei der Berlinale 2021 vorgestellt.

En Pietro Marcello was born in Caserta in Campania in 1976. He began by studying painting at the Naples Academy of Fine Arts. Self-taught, he cut his teeth during film workshops organised in the prisons where he was teaching. From 1998 to 2003, he programmed the Cinedamm film events, in the Montesanto district, of which he was one of the founding members. It was in this context that he directed his first short films *Carta* and *Scampia* (2003). In 2004, he completed *Il cantiere*, a documentary that won the Libero Bizzarri Prize.

His first feature length film, *Il passaggio della linea* (2007), won many accolades. But it was in 2009 with *La bocca del lupo*, which won awards at the Berlinale, that he gained international recognition. In 2011, he paid tribute to Peleshian in *Il silenzio di Pelesjan*. *Bella e perduta* (2015), in selection at Locarno and Grand prix du Jury at La Roche-sur-Yon, brought him a wider audience. In 2019, *Martin Eden* premiered at the Mostra in Venice and was widely acclaimed by the press. The film marks Pietro Marcello's move towards fiction while keeping a very strong link with the documentary genre. His new opus *Per Lucio* was presented at the 2021 Berlinale.

Filmography

2016	Osessione
2015	Lost and Beautiful
2014	9x10 Novanta, (segment L'umile Italia),
2013	Venice 70, Future Reloaded, (segment Pietro Marcello)
2011	Marco Bellocchio, Venezia
2011	The Silence of Pelesjan
2010	Napoli 24, (segment Rettifilo)
2009	The Mouth of the Wolf
2007	Crossing the Line
2005	La baracca
2004	Il cantiere
2003	Scampia
2003	Carta

Pietro Marcello, cinéaste néosurréaliste

Bertrand Bacqué
Professeur HES associé,
HEAD – Genève

Fr 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 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 ouvrier.e.s, aux retraité.e.s, 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.e.s-pour-compte, les déclassés.e.s de la société italienne, s'inscrivant ainsi dans la geste néoréaliste. « *Depuis mon tout premier film, Il passaggio*

della linea – 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*, 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* 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 du *Quattro Volte* (2011), c'est l'égalité entre les animaux et les hommes. Sarchiapone, le buffon de *Bella e perduta*, est doué de conscience. Sa voix intérieure et sa perception portent le récit d'une manière admirable.

« 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. »

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'Odyssee* ou de *L'Enéide* 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 là 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*. « *Faire des films est pour moi, en un certain sens, une tentative de recouvrer 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*



Martin Eden

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.

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 plébéien, 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.

« Le cinéma doit remplir le regard »

Entretien avec Pietro Marcello conduit par Alessandro Beretta

Fr Vous êtes un cinéaste autodidacte, mais à vos débuts vous vouliez être peintre. Pouvez-vous nous raconter comment vous vous êtes retrouvé derrière une caméra ? Je voulais être peintre et je m'étais engagé dans cette voie, mais un jour j'ai abandonné mon cours à l'Académie des Beaux-Arts de Naples et je me suis mis à faire des films. Pour moi, comme pour beaucoup de cinéastes, il s'agissait d'un second choix. Cela peut sembler absurde, mais nous commençons souvent par emprunter d'autres directions avant de nous tourner vers le cinéma. Depuis ma petite enfance, je suis fasciné par les films. Je me souviens que le premier que j'ai vu était *Mon Oncle* de Jacques Tati, et le deuxième *Le Chaland qui passe* de Jean Vigo. J'allais au ciné-club regarder le travail d'autres cinéastes, et c'est ainsi que j'ai appris. J'ai découvert beaucoup de choses en analysant leur travail. Plus tard, mes études d'histoire de l'art ont joué un rôle essentiel parce que le cinéma est une forme qui entretient des liens étroits avec la peinture. Mes premières tentatives de réalisation ont été des documentaires, et notamment des documentaires radio. Je suis parti des quelques bases dont je disposais – l'histoire de l'art, une vague idée de projet, le peu de culture nécessaire pour se lancer. Et j'ai appris à faire du cinéma sur le terrain : la première fois que j'ai filmé, j'avais réglé la vitesse d'obturation sur 5000, je ne savais pas qu'il fallait la mettre sur 50 ou 60. Je suis comme ça. J'étudie toujours les manuels après : d'abord j'affronte les choses, et ensuite j'approfondis.

Dans la création de vos premières images, les années que vous avez passées au DAMM ont joué un rôle essentiel : c'est dans ce centre social autonome du quartier de Montesanto à Naples que vous avez rencontré Maurizio Braucci, aujourd'hui scénariste, avec lequel vous avez travaillé sur de nombreux projets. Quelle a été l'importance de cette période pour vous ?

Cette période a été un parcours extraordinaire pour moi, même si c'était fatigant. C'était comme une véritable école : l'utopie, l'éthique du bénévolat, l'entraide et l'apprentissage mutuel. Au DAMM, j'ai appris à vivre avec les autres. J'avais 23 ans quand j'ai fait *Il Cantiere*, et Maurizio Braucci m'avait prêté de l'argent sur parole pour acheter les caméras, même si je ne savais pas m'en servir. On s'y est mis et on a appris. Ce n'est qu'avec *La Bocca del lupo*, que j'ai réalisé à 33 ans, que j'ai commencé à découvrir les aspects commerciaux de la production d'un film. Avant cela, pour moi, le cinéma se faisait en autarcie. Évidemment, quand on est jeune, on a la ténacité, même si on manque d'expérience. Puis on grandit et on devient plus expérimenté, mais on perd cette ténacité.

Comment approchez-vous le documentaire ?

Rossellini a dit que le documentaire, c'est tout. C'est un instrument cinématographique qui est à l'origine de tellement de choses. C'est l'instrument du documentaire qui m'a appris à exploiter l'inattendu. Évidemment, l'intuition a son rôle à jouer, et je crois que ma méthode, à peu de choses près, est proche de celle d'un Gianfranco Rosi ou d'un Giovanni Cioni, qui partent toujours de l'observation. Même si l'on arrive à se donner l'impression que l'on contrôle le temps, le cinéma a un côté alchimique et il me donne toujours une impression de fatalité.

Quel est votre rapport au scénario ?

Sur l'écriture, j'ai toujours laissé Maurizio Braucci prendre la main. Même si nous travaillons ensemble, il ne faut pas oublier que dans un documentaire, il y a souvent très peu à écrire et l'avantage d'être réalisateur, c'est que le film peut changer jusqu'à ce qu'il soit terminé. Dans tous les cas, je ne fais jamais reposer la réussite d'un film sur le scénariste, parce que le scénario en soi est une œuvre incomplète : il faut prendre en compte le poids de l'adaptation cinématographique, la valeur que celle-ci peut ajouter ou déduire au film. Par exemple, quand on le lit, le scénario de *Stalker* ne raconte pas grand-chose. Mais quand on voit ce qu'en fait Tarkovski, c'est époustoufflant.

Compte-tenu de votre position par rapport à l'écriture, le montage et la production semblent jouer un rôle majeur dans votre cinéma. Quel est la place du montage dans votre pratique ?

Pour moi c'est un élément personnel : au moment du tournage, j'ai déjà le montage en tête. Souvent, dans le documentaire, comme je suis aussi caméraman, je filme directement en tourné-monté, parce que je dois repartir avec toutes les images dans la boîte. C'est pour cela que je ne me soucie jamais tellement de la photographie dans un film. Je ne dis pas que c'est une question superflue, mais je la prends déjà en compte dès le moment où j'apprends à placer la caméra, à faire le point ou à travailler en tourné-monté, comme je le fais souvent.

Dans la réalisation de vos films, vous semblez ne pas suivre un modèle mais plutôt une certaine vérité poétique. Qu'en pensez-vous ?

Il est important de ne pas avoir de modèles. Le film doit être à toi, il doit être imparfait, il est beau comme il est. Je n'ai jamais en tête le film entier du début à la fin. Je pense à des moments de cinéma qui m'émeuvent, à des atmosphères, je ne pense presque jamais le film dans son intégralité mais je m'intéresse à d'autres aspects. Le cinéma doit remplir le regard. Je n'ai pas d'objectifs fixés d'avance, j'ai besoin de me sentir passionné. Et d'ailleurs, rien ne dit qu'on doive faire des films toute sa vie. Pour faire des films, il faut en ressentir la nécessité.

Avec *Il passaggio della linea*, vous avez commencé à émerger sur la scène internationale. Comment s'est passé le tournage de ce film ?

J'ai voyagé dans des trains express qui traversent toute l'Italie et j'ai raconté la fin de ces trains. Le film est produit avec trois sous, et j'ai tourné avec Daria D'Antonio, qui est devenue plus tard directrice de la photographie. Il y avait aussi Sara Fgaier, qui commençait à faire du montage. C'est un film d'un autre temps, qui est né d'une certaine inconscience. Je voulais capter une atmosphère particulière qui se mêle aux souvenirs de mon adolescence, de ces voyages incroyables et interminables. Les voyages en train sont ceux que je préfère, depuis le temps où je faisais des fugues quand j'étais enfant. À quinze ans, j'ai pris un train pour Paris et je suis parti. Le train était un moyen d'aller loin. Le présent était le temps du voyage, le futur n'était rien d'autre que le futur, et le passé était derrière moi. Je ne pourrais jamais refaire un film comme celui-ci. Il ne pouvait exister que dans certaines conditions particulières, et aussi parce que je ne pensais pas – et je ne le pense toujours pas – que le cinéma ait besoin de beaucoup d'argent pour se faire.

Il silenzio di Peleşian est dédié au réalisateur arménien Artavazd Peleşian, qui a beaucoup travaillé sur la théorie du montage. Pendant le tournage, ce réalisateur a choisi de ne pas parler et vous avez donc ajouté votre voix off. À *Visions du Réel*, vous présentez une nouvelle version de ce film. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Avec Sara Fgaier, nous avons enfin réussi à monter une version plus courte du film, qui fait 30 minutes alors que la version originale en faisait 52, et sans aucune voix. Pour moi qui n'ai pas fait d'école de cinéma, *Il silenzio di Peleşian* a été comme un examen de sortie, un film-test. Quand je l'ai réalisé, je n'étais pas très bien préparé. Je connaissais le cinéma russe, mais j'ai dû consacrer plus de temps à étudier le contrepoint et le montage à distance. À travers Peleşian, j'ai découvert Michail Il'ič Romm, qui était le maître de la grande école soviétique, et sa monteuse Ludmilla Volkova, que peu de gens connaissent et qui a joué un rôle fondamental dans les théories de Peleşian.

Comment avez-vous travaillé pour le long métrage *Bella e perduta* ?

Pour *Bella e perduta*, je suis parti d'une perspective très différente. J'avais prévu de faire un film inspiré par le livre de reportages de Guido Piovene, *Viaggio in Italia*. En voyageant à travers le pays, je suis arrivé à Carditello où j'ai rencontré Tommaso Cestrono, l'« ange » qui était le gardien bénévole du palais de Reggia di Carditello. Tout cela était imprévu. Le film devait être différent, mais quand nous avons découvert la mission de Cestrono, Braucci et moi avons décidé de le suivre. Nous nous sommes dit : « Il faut que nous racontions cette histoire dans ce moment précis, et il faut le faire maintenant ». Par ailleurs, tout a été filmé avec de la pellicule périmée. Mes films sont toujours faits de bric et de broc : c'est aussi dû au fait que je n'ai jamais un producteur « traditionnel », mais plutôt quelqu'un comme moi qui est à la fois producteur, réalisateur, directeur de la photographie et monteur.

L'indépendance que vous procure votre propre société de production, *Avventurosa*, est-elle importante pour vous ? Comment s'est passé le tournage de *Martin Eden*, votre plus grosse production jusqu'à ce jour ?

Je suis devenu producteur par nécessité plus que par volonté. J'étais forcé de faire des compromis à cause du budget, et je devais toujours renoncer à des éléments. *Martin Eden* devait durer trente minutes de plus mais je n'y suis pas arrivé, en partie à cause de mon double statut de producteur et réalisateur. J'ai eu des doutes – sans pour autant douter de moi-même – et je pense que c'est quelque chose qui est utile généralement quand on fait du cinéma. J'ai aussi utilisé mon expérience du documentaire pour faire *Martin Eden*, sans quoi le film aurait été un fiasco total. C'était un travail fatigant, en partie parce que j'ai alors découvert le système du cinéma, la grosse machine de la production et tout le cirque qui va avec – parce que le cinéma est aussi un personnage ingrat. Il faudrait se remettre à faire du cinéma entre ami.e.s, comme disait Jean Renoir.

Dans *Martin Eden*, les images d'archives servent de contrepoint et accompagnent les événements, comme s'il s'agissait de personnages qui racontent des épisodes collectifs. Que représentent pour vous les images d'archives ? Quel est votre rapport à cet instrument ?

Pour moi, les archives sont tout, et tout est archive. Au moment où l'on tourne, toutes les images que l'on tourne deviennent des archives, et acquièrent une puissance supplémentaire parce qu'elles deviennent de l'histoire. Dans le cas de *Martin Eden*, les archives sont le seul moyen que j'avais de prendre de la hauteur. Je ne voulais pas filmer uniquement les histoires de Martin, parce que je voulais me dissocier du personnage :

j'ai donc utilisé les images de l'anarchiste Malatesta au début du film, juste pour affirmer ma position. Je voulais parcourir le 20^e siècle et j'avais besoin de récits que je ne pouvais pas filmer moi-même. C'est la raison pour laquelle j'ai eu besoin des archives. Je les préfère à la fiction, et finalement, tout ce que je fais devient archive, à un tel point que j'aimerais bien monter à nouveau mes films – pas parce qu'ils sont mauvais, mais pour le plaisir. Je ne porte pas en moi un seul *Martin Eden*, il y en a beaucoup d'autres.

Pour *Martin Eden*, vous avez travaillé avec des acteurs professionnels et non-professionnels. Quel est votre rapport aux acteurs professionnels ?

Pendant le tournage, je préfère être derrière la caméra parce que je m'ennuie quand je suis au moniteur. Donc je suis très près des acteurs professionnels, et je pense que c'est important. J'aime les mélanges et pour moi, il n'y a pas de différence entre acteurs professionnels et non-professionnels : tous les acteurs portent le film. Avec Luca Marinelli, nous décidions ensemble des directions que nous voulions prendre pendant que nous tournions. C'était une expérience importante pour nous deux, qui nous a fait progresser. Avec les acteurs non-professionnels, il faut travailler plus mais c'est très beau. J'aime les gens simples, parce que je n'ai pas grandi dans un milieu intellectuel. Par exemple, dans *Martin Eden*, il y a Peppe, le brocanteur : c'est quelqu'un que je connais depuis que je suis enfant, je l'aidais à décider des prix des objets qu'il trouvait, et j'ai mis cela dans le film après avoir filmé Peppe pendant des années.

Comment est né votre dernier film, *Per Lucio*, consacré à l'auteur-compositeur-interprète Lucio Dalla ? Dans une interview, vous avez déclaré que Dalla avait apprécié *La bocca del lupo*.

Per Lucio est en fait aussi un hommage à *La bocca del lupo* : à un moment, on entend la chanson de Dalla, *Il parco dell'aluna*, qui accompagne des images inédites des personnages de ce film, Enzo et Marie. *La bocca del lupo* a été tourné à Gênes, une ville qui est liée pour beaucoup de gens au chanteur Fabrizio De André, qui est né là, et que j'ai toujours associé à Lucio Dalla. J'ai toujours eu une passion pour Dalla, et je rêvais de lui consacrer un film. C'était aussi l'occasion de donner la parole au grand poète Roberto Roversi, qui a été son mentor et grâce auquel il a appris à écrire des paroles. Roversi, qui est quasiment oublié aujourd'hui, était une référence pour beaucoup de gens : quand Elsa Morante, Paolo Volponi ou Pier Paolo Pasolini passaient par Bologne, ils allaient chez lui. Lucio Dalla a toujours été inclassable et inimitable, parce qu'il ne ressemblait à rien. C'est un génie, mais il est resté proche des gens.

Vous avez évoqué la manière dont un réalisateur peut jouer un rôle d'enseignant. Que pensez-vous de l'idée d'enseigner le cinéma ?

J'espère un jour me consacrer à l'enseignement. J'aimerais fonder une école professionnelle pour les jeunes. Une école de cinéma comme l'imaginait Olmi, ou Herzog, où l'on travaille dur – parce qu'il y a quelque chose de très athlétique dans le métier du cinéma, et qu'il s'agit d'un métier qu'il faut apprendre. Je ne dis pas que dans mon école de cinéma, tout le monde devra se promener en permanence avec *L'Art de la guerre* de Clausewitz à la main, mais parfois ce serait nécessaire. On dit toujours que le cinéma est le septième art mais comme le disait Tolstoï, tout est de l'art, même les costumes ou la menuiserie. Au fond, le cinéma est un instrument qui permet de rassembler tous ces différents métiers. Et il est clair que nous avons tous besoin d'un peu d'utopie dans notre vie, et aussi d'un peu d'altruisme vis-à-vis de ceux qui arrivent après nous.

Bella e perduta

Lost and Beautiful
Pietro Marcello
Italy | 2015 | 87' | Italian



Fr Un berger, un polichinelle et un bufflon. Cela pourrait être de la *commedia dell'arte*, si la fable n'était pas tragique. Au commencement, un berger qui lutte pour la survie d'un palais du 18^e siècle qui sert de remise pour la mafia. À la fin, une envolée poétique qui met à égalité humain et animal, mythe et politique, pour prôner la révolte des simples.

De Ein Schäfer, ein Pulcinella und ein Büffel. Es könnte sich um die *Commedia dell'arte* handeln, wäre die Fabel nicht tragisch. Was als der Kampf eines Schäfers um den Erhalt eines als Schuppen für die Mafia zweckentfremdeten Palastes aus dem 18. Jahrhundert beginnt, wird zu einem poetischen Höhenflug, in dem Mensch und Tier, Mythos und Politik gleichermaßen für die Revolte der Einfachen eintreten.

En A shepherd, a Pulcinella and a buffalo calf. This could be *commedia dell'arte*, if the fable were not tragic. At the beginning, a shepherd who fights for the survival of an old palace that serves as storage for the mafia. In the end, a poetic flight that puts human and animal, myth and politics, on an equal footing, to advocate the revolt of the down-to-earth. – Bertrand Bacqué

Screenplay
Maurizio Braucci,
Pietro Marcello

Photography
Salvatore Landi,
Pietro Marcello

Editing
Sara Fgaier

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Sara Fgaier,
Pietro Marcello
(Avventurosa)

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de

Il passaggio della linea

Crossing the Line
Pietro Marcello
Italy | 2007 | 60' | Italian



Fr Un train, des trains. La nuit, le jour. Du Sud au Nord et du Nord au Sud de l'Italie. Des voix, des accents, des rencontres. Avec les déclassé.e.s, les laissé.e.s-pour-compte de la société italienne: saisonnier.ère.s, migrant.e.s, vagabond.e.s et anarchistes. Littéralement sans domicile fixe. Parmi eux.elles émerge la figure tutélaire d'Arturo Nicolodi qui a payé cher sa liberté.

De Ein Zug, Züge. Tag, Nacht. Vom Süden in den Norden und vom Norden in den Süden Italiens. Stimmen, Akzente, Begegnungen. Mit den Ausgemusterten, den Abgehängten der italienischen Gesellschaft: SaisonarbeiterInnen, MigrantInnen, VagabundInnen und AnarchistInnen. Buchstäblich obdachlos. Unter ihnen taucht die Leitfigur Arturo Nicolodi auf, der seine Freiheit teuer bezahlt hat.

En A train, more trains. By night, by day. From the south to the north and from the north to the south of Italy. Voices, accents, encounters. With the downgraded, the outsiders of Italian society: seasonal workers, migrants, vagabonds and anarchists. Literally homeless. Among them emerges the guardian figure of Arturo Nicolodi whose liberty cost him dearly. – Bertrand Bacqué

Screenplay
Pietro Marcello

Photography
Daria D'Antonio

Editing
Aline Hervé

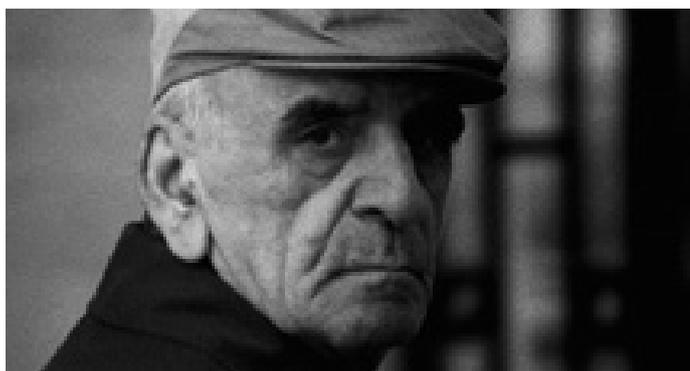
Music
Marco Messina,
Mirko Signorile

Production
Francesca Cima,
Nicola Giuliano
(Indigo Film)

Contact
True Colours
+39 06 37 35 2334

Il silenzio di Pelešian

The Silence of Pelešian
Pietro Marcello
Italy, Russia | 2011 | 30' | No Dialogue



Fr Entre Moscou et Erevan, Pietro Marcello suit le théoricien du « montage à distance » qui reste mutique. Évitant le piège du film « à la manière de », Marcello rend un émouvant hommage au réalisateur de *Les Saisons* (1975) et de *Notre siècle* (1983), en faisant dialoguer ses images avec celles du maître arménien qui se révèle être l'une des sources de sa création.

De Zwischen Moskau und Eriwan folgt Pietro Marcello dem Theoretiker des «Remote Editing», der stumm bleibt. Die Falle des Films «nach Art von» geschickt umschiffend erweist Marcello dem Regisseur von *Die Jahreszeiten* (1975) und von *Notre siècle* (1983) eine bewegende Hommage, indem er seine Aufnahmen mit denen des armenischen Meisters in Dialog treten lässt, der sich als eine der Quellen seines Schaffens entpuppt.

En Between Moscow and Yerevan, Pietro Marcello follows the theoretician of "distance montage" who remains withdrawn. Avoiding the trap of the film "in the style of...", Marcello pays an emotional tribute to the director of *The Seasons* (1975) and *Our Century* (1983). A dialogue between his images and those of the Armenian master, one of the influences of his own creation. – Bertrand Bacqué

Sound
Emanuele Vernillo

Editing
Sara Fgaier

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Rino Sciarretta
(Zivago Media);
Kinesis Film;
Avventurosa

Contact
True Colours
info@
truecolorfilms.com

L'umile Italia

L'umile Italia episodio 9x10 Novanta
Pietro Marcello, Sara Fgaier
Italy | 2014 | 11' | Italian



Fr Pour les 90 ans de l'Istituto Luce, dix cinéastes de la nouvelle génération ont été invité.e.s à puiser dans les archives du fameux institut. Pietro Marcello et Sara Fgaier ont décidé de rendre hommage au monde paysan de cette Italie « belle et perdue », en accompagnant leurs images de quelques extraits du livre de Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia* (1960).

De Anlässlich des 90-jährigen Jubiläums des Istituto Luce wurden zehn junge FilmemacherInnen dazu aufgefordert, aus den Archiven des berühmten Instituts zu schöpfen. Pietro Marcello und Sara Fgaier haben beschlossen, der ländlichen Welt dieses «schönen und verlorenen» Italiens Tribut zu zollen, indem sie ihre Bilder mit einigen Auszügen aus Carlo Levis Buch *Un volto che ci somiglia* (1960) begleiten.

En For the 90th anniversary of the Istituto Luce, ten new-generation filmmakers were invited to dig into the archives of the famous institute. Pietro Marcello and Sara Fgaier decided to pay tribute to the rural world of this "lost and beautiful" Italy, accompanying their images with excerpts from Carlo Levi's book, *Un volto che ci somiglia* (1960). – Bertrand Bacqué

Editing
Patrizia Penzo,
Angelo Musciagna

Production
Istituto Luce-Cinecittà

Contact
Luce-Cinecittà
sales@cinecittaluce.it

La bocca del lupo

The Mouth of the Wolf
Pietro Marcello
Italy, France | 2009 | 68' | Italian



Fr *La bocca del lupo*, c'est d'abord l'histoire d'Enzo et Marie. Enzo, le multirécidiviste, a passé 27 ans en prison, et Mary, la transsexuelle, l'a attendu inlassablement. C'est aussi le portrait de Gênes, la ténébreuse, entre fiction et documentaire, cinéma direct, mises en scène et archives. C'est enfin l'invention d'une forme qui transcende tous les genres.

De *La bocca del lupo*, das ist zunächst die Geschichte von Enzo und Mary. Der mehrfach vorbestrafte Enzo sass 27 Jahre im Gefängnis, und die transsexuelle Mary wartete beharrlich auf ihn. Es ist auch ein halbdokumentarisches Porträt von Genua, der Finsteren, zwischen Direct Cinema, Inszenierung und Archiv. Letztlich ist es die Erfindung einer genreübergreifenden Form.

En First and foremost, *La bocca del lupo* is the story of Enzo and Marie. Enzo, the repeat offender, has spent 27 years in prison, and Mary, the transsexual, has tirelessly waited for him. It is also a portrait of a dark and mysterious Genoa, straddling fiction and documentary, cinéma direct, staging and archives. Finally, it's the invention of a form that transcends all genres.

– Bertrand Bacqué

Photography
Pietro Marcello

Sound
Emanuele Vernillo

Editing
Sara Fgaier

Music
Nino Bruno

Production
Francesca Cima,
Nicola Giuliano
(Indigo Film);
Dario Zonta;
Avventurosa

Contact
True Colours
+39 06 37 35 2334

Martin Eden

Pietro Marcello
Italy, Germany, France | 2019 | 129' | Italian



Fr Au-delà du récit d'une ascension sociale et d'une désillusion tragique, *Martin Eden*, adapté du roman de Jack London, se fait le portrait des dérives politiques du 20^e siècle. Mais là où Marcello impose une œuvre unique, c'est dans ce mélange singulier entre fiction et documentaire, archives réelles et fantasmées du temps présent et passé...

De Über die Geschichte von sozialem Aufstieg und tragischer Desillusionierung hinaus schildert *Martin Eden*, nach dem Roman von Jack London, die politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts. Die Originalität des Werkes von Marcello liegt jedoch in dieser einzigartigen Mischung aus Fiktion und Dokumentation, aus realen und fantasierten Archiven der Gegenwart und der Vergangenheit ...

En Beyond the account of upward mobility and tragic disenchantment, *Martin Eden*, adapted from the novel by Jack London, is a portrait of the political vagaries of the 20th century. But what makes Marcello's piece of work truly unique is its singular blend of fiction and documentary, real and imagined archives from the present time and the past... – Bertrand Bacqué

Screenplay
Maurizio Braucci,
Pietro Marcello

Photography
Alessandro Abate,
Francesco Di
Giacomo

Editing
Fabrizio Federico,
Aline Hervé

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Pietro Marcello
(Avventurosa);
Ibc Movie
With Rai Cinema;
Shellac Sud;
Match Factory
Productions

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de

Per Lucio

For Lucio
 Pietro Marcello
 Italy | 2021 | 78' | Italian
 Swiss Premiere



Fr *Per Lucio* rend hommage à un artiste dont les chansons ont raconté l'Italie lors de changements sociaux et culturels importants. Partant d'archives, Pietro Marcello retrace la vie de Lucio Dalla et, ce faisant, met en lumière un pays qui s'est relevé des ruines de la guerre pour se diriger vers un avenir fait d'usines et de consommation de masse.

De *Per Lucio* ehrt einen Künstler, der in seinen Liedern ein Italien in Zeiten bedeutender sozialer und kultureller Veränderungen besang. Anhand von Archivmaterial zeichnet Pietro Marcello das Leben von Lucio Dalla nach und beleuchtet dabei ein Land, das aus den Ruinen des Krieges aufgestiegen ist und sich einer Zukunft der Fabriken und des Massenkonsums zugewandt hat.

En This is a tribute to an artist whose songs told the story of Italy at a time of social and cultural change. Thanks to an original use of archive material, Pietro Marcello retraces the life of Lucio Dalla and, along the way, sheds light on a country that rose from the ruins of Second World War to move towards a future of factories, consumerism and mass car production.

Screenplay
 Pietro Marcello,
 Marcello Anselmo

Photography
 Ilyà Sapeha

Sound
 Marcos Molina

Editing
 Fabrizio Federico

Production
 IBC Movie,
 Rai Cinema

Contact
 The Match Factory
 info@matchfactory.de