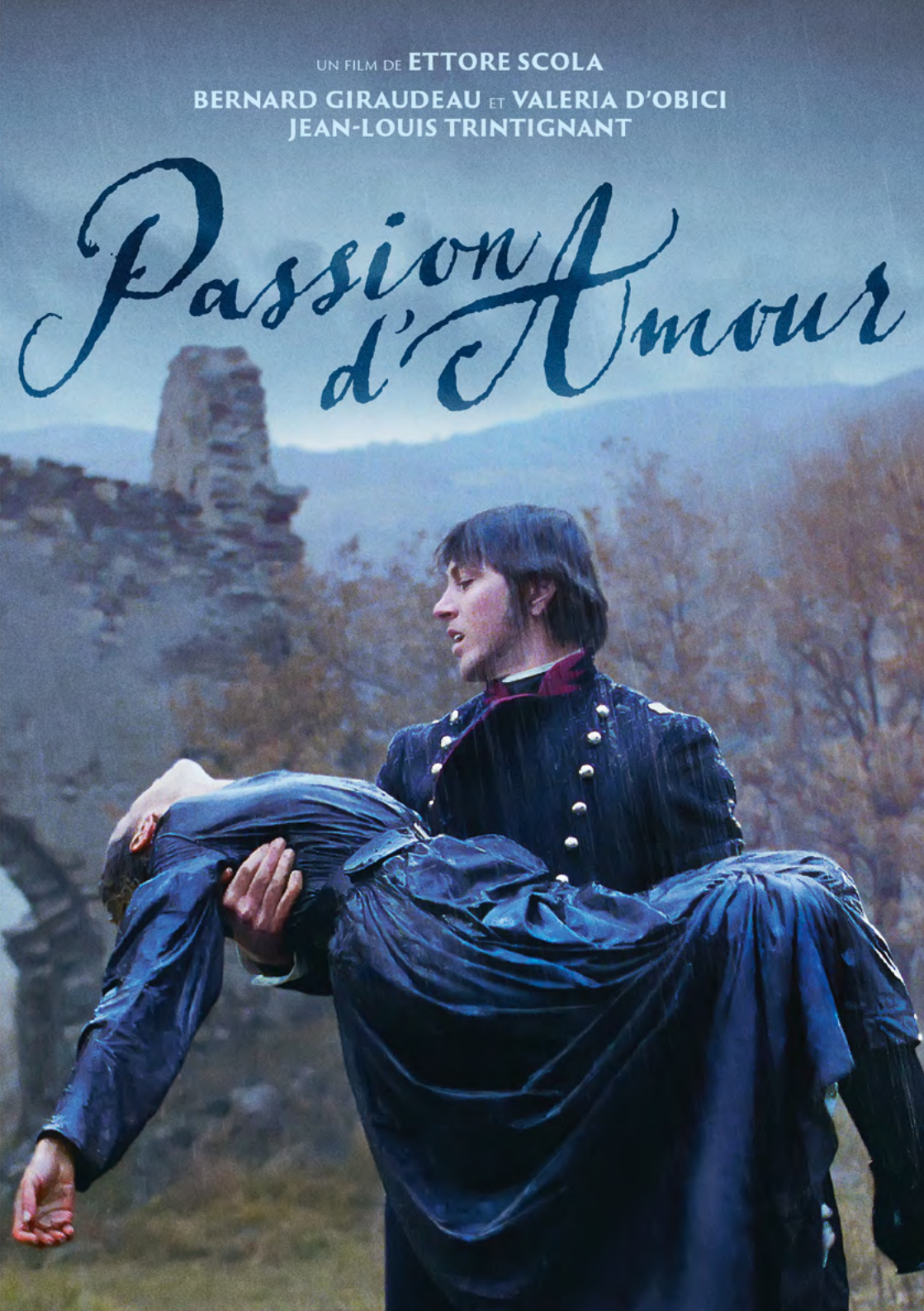
UN FILM DE **ETTORE SCOLA**

BERNARD GIRAUDEAU ET **VALERIA D'OBICI**
JEAN-LOUIS TRINTIGNANT

Passion d'Amour



Les Acacias distribution
présente

La Terrasse

Passion d'amour

Deux films de
Ettore Scola

**LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES**

Les Acacias DISTRIBUTION

REVUS & corrigés

SYNOPSIS

La Terrasse (1980)

Un groupe d'amis de longue date se réunit régulièrement sur la terrasse d'un appartement romain. Membres de l'intelligentsia, ces quinquagénaires traversent chacun une crise. Il y a là Mario, député communiste mis à l'écart, épris de Giovanna, l'épouse d'un publicitaire, Enrico, scénariste de comédies en panne d'inspiration, Amedeo, producteur complexé par son inculture et Luigi, journaliste et éditeur, obsédé par le départ de sa femme.

Passion d'amour (1981)

1862. De retour dans le Piémont après plusieurs campagnes brillantes, Giorgio Bacchetti, un jeune capitaine de cavalerie, s'éprend de la belle Clara, une femme mariée et mère de famille. Cet amour partagé, provoque un petit scandale, que les autorités militaires s'empressent d'abréger en mutant Giorgio dans une garnison alpine isolée. Séparés, les amants entament une longue correspondance. A la table du colonel, Giorgio remarque une place vide. C'est celle de Fosca, la cousine du colonel, que l'on dit atteinte d'une maladie incurable. Il n'en faut pas plus pour éveiller la curiosité du jeune capitaine…

ÉDITO

Lorsque Giorgio, fraîchement mobilisé, doit annoncer son départ à Clara au début de *Passion d'amour*, Scola prend soin d'inscrire entre eux, à l'arrière-plan et au centre de l'image, un petit théâtre de marionnettes. Ceci avant qu'un contre-champ impossible ne révèle dans un travelling arrière Giorgio, comme prisonnier de la pénombre des coulisses, observant le monde qu'il quitte par la fenêtre de son wagon, la larme à l'œil. Lui le simple mortel, de sa condition capitaine et amant, condamné sans le savoir à un amour mythique.
C'est toute une manière du cinéma d'Ettore Scola qui est contenue dans ce raccord en forme de franchissement de seuil. Un cinéma qui aura régulièrement privilégié la fiction microcosmique pour remettre en perspective l'époque, façonnant des capsules hors du temps et plus ou moins à huis clos, telles la caserne de *Passion d'amour* et son état-major en hypothermie ou cette fameuse *Terrasse*, ceinte d'une nuit en toile-peinte, peuplée de convives en voie de calcification.

Resserrer l'espace pour mieux distordre le temps en somme. Ce programme, Scola l'aura beaucoup travaillé au cours des années 80 (*La Terrasse* et *Passion d'amour* d'abord, mais aussi *La Nuit de Varennes*, *Le Bal*, *La Famille* et *Splendor*), à un moment charnière de l'histoire du cinéma italien où les cariatides d'hier – acteurs, scénaristes, réalisateurs… – fatiguent. Une récurrence qui témoigne sans doute des préoccupations du cinéaste à cette période, envers une époque incertaine, traversées de profondes mutations culturelles et politiques. Car si la grande vertu du cinéma italien, depuis le néo-réalisme, a toujours été sa capacité à chroniquer le monde en direct, sa perpétuation passe nécessairement par l'invention de nouvelles formes, à épuisement des précédentes. Alors plutôt qu'un repli atavique ou qu'un chant du cygne prématuré, pourquoi ne pas voir dans *La Terrasse* et ses variations un sursaut, l'aménagement d'une nymphose ?

Nicolas Métayer,
directeur du cinéma Le Vincennes

La Terrasse : Devine qui vient mourir ce soir ?

par **JEAN-BAPTISTE THORET**

On a beaucoup dit et écrit à l'époque de sa sortie en 1980, que *La Terrasse* était le chant du cygne de la comédie italienne, l'ultime clou planté par Ettore Scola dans le cercueil d'un genre, ou plutôt d'une série de films qui – on le sait maintenant – auront documenté, déconstruit, et compris mieux que tous les autres, les conséquences et les métamorphoses sociales, politiques et existentielles provoquées par le grand boom économique qui secoua l'Italie à l'aune des années 1960, puis de celles des années de plomb, de l'arrivée du berlusconisme et de l'avènement triomphant de la société de consommation. Avec *Nous nous sommes tant aimés* en 1974, Scola, et d'autres (*Dernier amour* de Risi, *Un bourgeois tout petit petit* et *Mes chers camarades* de Monicelli ou encore *Le Grand embouteillage* de Comencini) avait déjà éprouvé les limites du genre et amorcé le travail de deuil que *La Terrasse* poursuit et conclut. Le film est bien sûr travaillé par un désir récapitulatif, comme en témoigne la présence de plusieurs acteurs emblématiques de la « comédie à l'italienne » (Gassman, Mastroianni, Tognazzi, Sandrelli) et du duo phare Age et Scarpelli aux commandes du scénario, fermant ici une boucle qu'ils avaient eux-mêmes initiés avec *Le Pigeon* en 1958. ...

Sur une terrasse romaine donc, à l'abri du monde extérieur, différentes figures issues du monde de la politique, des médias, de la culture et du cinéma, se croisent, se cherchent, s'invectivent et s'ignorent au cours d'une soirée, avant de se retrouver, plus tard, dans une autre soirée *au fond* identique et sur cette même terrasse. Ce sont, pour la plupart, des quinquagénaires à bout de souffle, dépressifs, des intellectuels bourgeois et désenchantés qui perlaborent sans fin sur leur échec et celui de leur génération. Reprenant le principe de la comédie à sketches, le film suit successivement cinq d'entre eux, décrit la nature de leur mal-être, avant de revenir plusieurs fois à la terrasse en question où la maîtresse de maison sonne le

rappel de ses invités (« Venez, c'est prêt ! »). Il y a d'abord Enrico (Jean-Louis Trintignant), scénariste au bout du rouleau qui n'en peut plus des injonctions à faire rire de son producteur Amedeo et finit par se broyer un doigt dans un taille-crayon électrique. Il y a Amedeo justement (Ugo Tognazzi), habitué à des comédies plutôt vulgaires qui décide, afin de sauver son couple en perdition, de produire le film faussement avant-gardiste (le bien nommé « Apostat ») d'un jeune cinéaste pédant. Et puis Sergio (Serge Reggiani), responsable de l'unité culturelle de la RAI, qui ne peut se résoudre au virage commercial de sa chaine et se laisse dépérir jusqu'à l'anémie. « Soixante kilos de trop » qui finiront ensevelis dans les décors du *Capitaine Fracasse*, comme le Matamore du roman de Théophile Gautier dont un jeune metteur en scène arrogant et inculte monte une version *arty*. Il y a aussi Luigi (Marcello Mastroianni), éditorialiste réputé que les nouveaux comités, coopératives pseudo-progressistes et autres délégations d'auteurs arrivistes, poussent vers la sortie, tandis qu'il tente, en vain, de se rabibocher avec son ancienne maîtresse – mais tout fonctionne à front renversé : leur diner en tête à tête où l'un parle de sentiment et l'autre lui répond par son plan de carrière constitue d'ailleurs l'une des plus belles scènes du film. Il y a enfin Mario (Vittorio Gassman), député du PCI et ancien résistant marginalisé par son parti, qui tombe amoureux d'une jeune femme (Stefania Sandrelli) et se retrouve épinglé à la une des tabloïds. Tout ce petit monde masculin – « des personnages dramatiques qui se manifestent uniquement de façon comique » résume Mario – fonctionne ainsi comme le précipité d'une génération figée, dépassée et immobile, à l'image du député qui finit par prendre un temps qui ne part pas. Les mots d'ordre autrefois révolutionnaires et les slogans politiques de leur jeunesse ne sont plus que des phrases ...

automatiques et dévitalisées, des clichés qu'on se lance entre deux plats de haricots. L'heure est à la mélancolie ricanante et au deuil général, comme en témoigne les lunettes noires que porte Mastroianni dans la dernière séquence du film.

Choc des mondes

Scola a souvent eu, dans ses films et dans ses entretiens, un rapport problématique à ce que la critique, parfois avec dédain, a baptisé la comédie italienne, lui qui se voyait comme un auteur à part entière au point, parfois, de juger embarrassante l'étiquette de cinéaste de comédie qui lui était accolée. Mais avec *La Terrasse*, le réalisateur de *Affreux, sales et méchants* semble avoir rendu les armes et a choisi, entre les nouveaux auteurs proclamés et ses vieux compagnons de route, de se ranger du côté des seconds. Le film est certes sévère avec les anciens mais impitoyable à l'endroit des nouveaux arrivants – « c'est une escroquerie comme toi et moi en avons tant fait » lance Enrico à Amadeo après la projection de « L'Apostat ». Mais comme le dit aussi Enrico, qui a écrit au marqueur les noms de Toto et de Wittgenstein au-dessus de son bureau, « nos petites comédies de mœurs ont contribué à former une conscience démocratique ». En face de lui, un nouveau critique de cinéma bouffon qui, avant d'avoir le droit à deux louches de tarte à la crème, enfile les lieux communs avec un sérieux papal (« la satire est une compromission avec le pouvoir » / « démystifier les conventions qui sont les survivances de l'idéologie bourgeoise »…). Un critique de cinéma qui loue *par principe* le dernier film de Fassbinder dont il écorche le nom, et qui avoue *par principe* ne pas pouvoir défendre une œuvre qui obtiendrait l'assentiment populaire. Scola a sans doute en mémoire cette algarade devenue célèbre entre Nanni Moretti et Mario Monicelli qui, deux ans plus tôt, se retrouvaient tous deux sur un plateau de la RAI, pour débattre de l'avenir du cinéma italien. Très vite, la discussion tourne au procès du réalisateur de …

Nous voulons les colonels, accusé par le jeune Moretti, plein d'une arrogance qui ne se démentira jamais, d'avoir étouffé un cinéma critique et novateur au profit de farces commerciales qui feignaient de produire une critique de la société alors qu'elles ne visaient, selon lui, qu'à la réaffirmation de l'ordre bourgeois. Moment de télévision tragique qui disait combien ces deux générations n'avaient plus rien à se dire, et donc à partager, contrairement au grand cinéma italien des années 1960 et 1970 qui avait su faire converser une certaine modernité élitiste avec des formes populaires. Amedeo se résout à produire le film d'un pseudo-auteur qui croit choquer le bourgeois en rejouant l'émasculation de *Salo* – même Fellini est parti au milieu de la projection, apprend-on – tandis que le patron de Sergio finance, avec les deniers publics, un projet de dramatique télévisée grotesque au seul prétexte qu'il s'inscrit dans l'air du temps.

Au milieu du film, Sergio fait un détour par une station-service et salue son fils, dont on comprend qu'il est devenu pompiste. Entre les fils déclassés de la génération flamboyante et les avatars grotesques d'un nouvel avant-gardisme bon teint, Scola ne se contente pas de prendre acte de « l'effondrement vertical des idéaux » (Mario), il pointe aussi, et peut-être surtout, le fait que « ces idéaux n'ont pas été remplacés par d'autres idéaux ». C'est cette seconde partie de phrase qui dit la vérité du film et explique le sentiment de tristesse qui le hante de bout en bout. Au fond, Luigi, Amedeo, Mario et les autres n'ont pas su créer les conditions d'une relève estimable. Voilà peut-être le véritable deuil que porte *La Terrasse* et ses personnages vieillissants, celui d'une transmission ratée.

"Passion d'amour," maladie romantique

par **JEAN-BAPTISTE THORET**

De *Affreux, sales et méchants* à *Une Journée particulière*, en passant bien sûr par *Les Nouveaux monstres*, le cinéma d'Ettore Scola a toujours été fasciné par les marginaux, les exclus et ces individus déracinés que la société, au nom de convention sociales, religieuses ou idéologiques, oppresse jusqu'à en faire des *freaks*. De ce point de vue, Fosca, l'héroïne de *Passion d'amour* interprétée par Valeria d'Obici, est peut-être le plus monstrueux, au sens strict du terme, des personnages scoliens. Monstrueux d'abord par ses caractéristiques physiques : une peau cireuse, un visage émacié et des traits disgracieux proches de la Madeleine pénitente sculptée par Donatello au mitan du XV^e^ siècle. Monstrueux aussi par cette étrange *maladie de l'âme* qui la ronge de l'intérieur, provoque sa réclusion et des crises de convulsion aussi imprévisibles que tétanisantes. Monstrueuse enfin par la façon dont elle parvient à détourner à son profit l'amour et tout l'être d'un homme (Bernard Giraudeau), promis à une belle ...

qui possède les traits de Laura Antonelli. Adapté d'un roman de Iginio Ugo Tarchetti (« Fosca »), écrit en 1869, *Passion d'amour* débute par le récit, en voix-off, du capitaine Bacchetti nouvellement affecté dans une garnison isolée du Piémont au lendemain du Risorgimento. Là il fait la connaissance de Fosca, cousine d'un Colonel (Massimo Girotti) qui l'a pris sous son aile. La jeune femme, laide et hystérique, succombe au charme du beau militaire mais surtout à sa sensibilité à laquelle elle s'identifie immédiatement. Bacchetti, amoureux et aimé d'une femme somptueuse à la ville, Clara, résiste aux avances de Fosca avant de lui céder peu à peu. Si Scola retarde tant la première apparition de Fosca à l'écran, c'est pour laisser le temps à Giorgio, et au spectateur, de fantasmer son éventuelle beauté et lorsqu'elle surgit dans le plan, éclairée d'une lumière

blafarde comme un vampire, sa vision fait l'effet d'une morsure dont le venin ensorcelant ne cessera plus de se répandre. « Je sens une obscure sensation qui m'envahit et qui me fait déjà peur » dira Giorgio dans sa chambre. De la voûte du château qui ouvre le film à celle qui délimite l'entrée de l'auberge à sa toute fin, la mise en scène de Scola multiplie les motifs empruntés à la mythologie vampirique qu'il s'agisse de l'utilisation des miroirs, des reflets et de la photographie du visage de Fosca, livide comme celui du comte de Nosferatu, avec ses grands yeux noirs enfoncés dans leurs orbites qui s'agitent au sommet d'un même corps spectral. Clara serait ainsi la Mina Harker de Giorgio, tandis que Fosca ramasserait les figures du vampire (« cette femme vous dévore, vous consume » dit le médecin militaire) et de ses manifestations irrationnelles. Au début du film, la petite société militaire parle d'ailleurs de Fosca et de ses maux en usant de métaphores animalières, de sa « voracité de mouche » (*mosca*/Fosca) à son goût immodéré de la lecture que son oncle compare à celle d'un ver. Il en faudrait peu, soit un petit écart vers le domaine de la tératologie fantastique, pour que *Passion d'amour* ressemble à un film de David Cronenberg tant il gravite autour de thèmes proches du réalisateur de *Faux Semblants*, qu'il s'agisse de la contamination, de la relation énigmatique entre le corps et l'esprit ou encore de l'attraction pour toutes sortes de difformité.

Tarchetti appartenait à la Scapigliatura, mouvement littéraire violemment anticonformiste né à Milan autour des années 1860 et dont l'objectif visait à s'opposer à la culture officielle italienne, à ses normes bourgeoises, et en particulier au romantisme auquel ces artistes reprochaient son artificialité et son provincialisme. Les Scapigliati ont ainsi développé une fascination pour la maladie, la laideur, l'infirmité physique et ses ...

liens avec le psychique dont Fosca constitue une illustration exemplaire. L'étrange couple féminin formé par Clara et Fosca, la Belle et la Bête en somme, métaphorise ainsi l'opposition entre un romantisme sirupeux (la première séquence d'amour entre Giorgio et Clara appartient presque au registre du roman-photo éclairé à la bougie, les larmes de Giorgio) et l'hystérie amoureuse de Fosca, femme hideuse mais cultivée, folle mais sensible, malade mais passionnée. D'abord choqué, répugné presque, comme le spectateur par la laideur insigne de Fosca, Giorgio succombe lentement à sa passion vénéneuse, grâce à la complicité active du médecin du château (Jean-Louis Trintignant) qui, prisonnier des canons d'un romantisme classique, avoue bientôt ne plus rien comprendre à la tournure de leur relation. « La femme ne peut pas sortir de la voie qui lui a été tracée. Elle ne peut pas avoir d'autre but que de plaire pour être aimée et elle ne peut être aimée qu'à condition d'être belle » déclare un matin Fosca avec une lucidité mordante. *Passion d'amour* constitue une critique féroce du romantisme classique contre lequel se rebellaient les Scapigliati puisque le primat du sentiment sur la raison qu'il encourage, n'est acceptable qu'à l'intérieur d'un système de normes et de canons esthétiques bourgeois, parmi lesquels celle de la beauté féminine. Mais surtout, si la passion romantique n'interdit pas qu'un personnage laid tombe amoureux – c'est même un thème romantique par excellence – il est impossible que cet amour soit réciproque, comme l'est celui qui unit Giorgio et Clara au début du film. Cousine lointaine de l'Adélaïde de *Drame de la jalousie* qui voulait que sa vie

amoureuse soit aussi palpitante que celle des romans à l'eau de rose, Fosca n'a donc le droit qu'à un bonheur par procuration, via les livres qu'elle avale toute la journée - à cause de son infortune physique, le mariage lui est interdit par la société.

Ce qu'il reste de l'amour

Après une première partie conforme aux conventions romantiques (Giorgio, toujours amoureux de Clara, tient à distance cette femme monstrueuse à qui il concède son amitié), *Passion d'amour* bascule vers le scandale lorsque Giorgio, après une séquence située dans un château en ruines, accepte enfin l'amour de Fosca et lui retourne. Scola pousse l'honnêteté ...

de son propos jusqu'à ne jamais idéaliser ou sublimer le corps de la jeune femme, et surtout son visage, qui même lors des séquences d'amour avec Giorgio, conserve tout du long son teint livide, ses traits irréguliers et son atroce dentition. Pas de beauté intérieure qu'un miracle romantique transformerait en une beauté extérieure. Fosca provoque, en soi, une indignation esthétique, sociale et donc politique, lancée à la face d'une société académique et conservatrice. D'ailleurs, le choix d'un acteur plutôt terne (Giraudeau) pour incarner un capitaine bellâtre tiraillé entre deux images radicalement opposées

des canons de la beauté féminine (Laura Antonelli et Valeria d'Obici) participe de cette dissonance critique que Scola cherche à instiller dans le regard du spectateur dès le début du film. La dernière séquence de *Passion d'amour* se déroule dans une auberge dont l'atmosphère décadente et bohème, fait allusion à celle, l'auberge « Della noce », où se réunissaient les Scapigliati. Cinq ans ont passé et on retrouve Bacchetti, malade, qui raconte à un nain l'histoire du film que nous venons de voir. Ce dernier éclate alors de rire et se goberge de ce qui est arrivé au capitaine : « J'aurais compris si Fosca avait été d'une folle beauté et Giorgio comme moi, s'exclame le nain, mais ça… ». Son absence totale de compassion à l'égard du Capitaine et de son récit, le sarcasme violent dont il fait preuve, se fait le porte-voix du conformisme romantique que Fosca – et le film de Scola – n'a cessé de dénoncer. En bafouant ainsi « les sublimes lois de la nature », Barchetti n'a obtenu selon lui que ce qu'il méritait, une maladie incurable, une exclusion sociale et *in fine* un châtiment divin. C'était un amour fanatique, radical, une véritable passion au sens de Cicéron, « un ébranlement de l'âme opposé à la droite raison et contre la nature ». Seule la belle Clara, qui finit par s'éclipser devant sa rivale, l'aura compris : « J'ai besoin de ton amour pour être heureuse, dit-elle à Giorgio, mais elle (Fosca) en a besoin pour survivre ».

Le décor chez Scola, *un personnage à part entière*

par **SYLVAIN LEFORT**

Témoin de l'évolution de l'Italie de l'immédiat après-guerre jusqu'aux années Berlusconi, en passant par le boom économique et les désillusions de la société de consommation, Ettore Scola a longtemps été considéré, à juste titre, comme un brillant raconteur d'histoires, en raison de son passé de scénariste. *La Terrasse* en atteste, en remportant le Prix du scénario et des dialogues à Cannes en 1980. Il serait pourtant dommage de passer à côté du réalisateur[1]. Au-delà de son statut de champion de la comédie italienne, peintre attentif, sarcastique et engagé des errements de la grande Histoire et de leurs irruptions dans nos petites histoires, Ettore Scola a imposé un style qui lui est propre, entre réalisme et imaginaire, distanciation brechtienne et émotion à fleur de peau. Et dont l'utilisation du décor constitue la pièce maîtresse.

Bien que légions, les complicités entre cinéastes et décorateurs sont rarement évoquées. Que serait Joseph Losey sans Richard McDonald ? Marcel Carné sans Alexandre Trauner ? Alain Resnais sans Jacques Saulnier ? Jacques Demy sans Bernard Evein ? Francis Coppola sans Dean Tavoularis ? Federico Fellini sans Dante Ferretti ? Ou Max Ophüls sans Jean d'Eaubonne ? Ajoutons à cette liste Luciano Ricceri, complice d'Ettore Scola pendant plus de 40 ans, sur près d'une vingtaine de films, de *Belfagor le Magnifique* (1966) à *Qu'il est étrange de s'appeler Federico* (2013). ...

1. Le critique Christian Viviani souligne ainsi que : « Scola était peut-être, on ne l'a pas dit assez souvent, un des cinéastes qui, dans le genre de la comédie italienne, ont poussé le plus loin la suggestion et les implications des formes. », *in Positif 664*, juin 2016.

La maison du bonheur

Ecarté du palmarès cannois en 1977 au profit de *Padre Padrone*, des frères Taviani, *Une journée particulière* annonce par bien des aspects l'utilisation du dispositif que perfectionnent Scola et son décorateur avec *La Terrasse* : un décor unique, à vocation centrifuge, dans lequel s'insèrent les soubresauts de l'histoire et de la société italiennes, et autour duquel gravite une galerie de personnages souvent d'inspiration autobiographique, reflets et témoins de leur temps. Un dispositif formel issu du théâtre, dont on pourrait redouter le caractère systématique et artificiel, mais qui lui permet de renouveler un genre alors essoufflé, qui avait fait les beaux jours du cinéma italien : le film à sketches. C'est ainsi que la terrasse – dont le titre est un programme à lui seul – rassemble une poignée de bourgeois romains, issus des médias, de la politique, du cinéma et de la culture, pour la plupart de gauche, en pleine crise existentielle, sentimentale et idéologique. En s'intéressant à cinq d'entre eux, le cinéaste raconte cinq histoires qui auraient pu faire l'objet de sketches, s'ils n'étaient liés entre eux par un rituel : des dîners récurrents sur une terrasse romaine, reconstituée en studio, précédés de la ritournelle de la maîtresse de maison : « Venez, c'est prêt ! ». Rituel qui permet à Scola lors de chacun des dîners d'offrir des variations sur le même plan : un travelling arrière de l'intérieur vers la terrasse, en sens inverse du trajet effectué par les convives, plan écourté ou accéléré, selon le point de vue narratif adopté. Petit théâtre des apparences mondaines, cette terrasse est un personnage à part entière. Et constitue pour Scola un terrain de jeu d'expérimentations, narratives et formelles. Mais à l'inverse d'un Fellini, il ne s'agit pas pour lui d'exclure les décors réels, bien au contraire : le réel et l'artifice s'y trouvent liés de manière inextricable.

Ce dispositif, narratif et esthétique, qui s'appuie sur un décor de studio, centripète et centrifuge, Scola le peaufine jusqu'à son dernier film, *Qu'il est étrange de s'appeler Federico* (2013). Avec d'infinies variations : songez à la diligence aristocratique précédée du cortège royal en fuite (*La Nuit de Varennes*, 1982) ; à cette salle de bal qui au travers de ses danseurs et de ses musiques parcourt un pan de l'histoire de France des années folles à l'avènement du socialisme en 1981 (*Le Bal*, 1983) ; à ce somptueux appartement romain qui voit défiler génération après génération tous les membres d'une famille sur plusieurs décennies (*La Famille*, 1987) ; ou bien à cette salle de cinéma qui tente de résister à l'irruption de la télévision dans les foyers (*Splendor*, 1989).

À la fois témoin et marqueur du temps qui passe, c'est bien du décor que sourd dans le cinéma d'Ettore Scola une insondable poésie mélancolique.

Article à retrouver sur le site Internet
de *Revus & Corrigés*
www.revusetcorriges.com

La Terrasse

par **JACQUELINE NACACHE**

La Terrasse est une comédie italienne à sketches avec Tognazzi, Gassman, Mastroianni… « Un film révolutionnaire, quoi ! », dira-t-on, pour reprendre la réplique d'un des invités sur « la terrasse ».

Eh bien oui, malgré les apparences, ou à cause d'elles, *La Terrasse* est d'une certaine façon révolutionnaire, car il est rare de voir un cinéaste comme Ettore Scola, qui a bâti sa renommée avec quelques très grands succès à la fois publics et critiques, renoncer aussi complètement à toute facilité pour imposer la dureté de son regard.

Mais cette dureté n'a plus grand chose à voir avec l'habituelle satire aigre-douce de la « comédie italienne » comme genre consacré, qui a pu donner ces derniers temps des signes d'épuisement (voir par exemple ce que Mireille Amiel pense du dernier film de Dino Risi, *Je suis photogénique*, dans la revue *Cinéma* n°262). Au contraire, en réutilisant méticuleusement tous les codes du genre, Scola cherche visiblement à le dénoncer et y parvient.

Mais ce projet l'oblige à réaliser un film fort long et bavard, parfois monotone, nous verrons pourquoi tout à l'heure, un film dont le public risque très vite de se sentir exclu, pour deux raisons. D'une part, Scola n'utilise des vedettes très populaires que pour leur donner des contre-emplois ; et le rapprochement de ces cinq hommes qui ont tous tenu dans leur passé les rôles les plus pétulants, aujourd'hui vieillis, grisonnants, inquiets, souligne cruellement le ridicule de cette vieille garde qui n'arrive pas à prendre sa retraite. Tous les admirateurs de ces grands acteurs trouveront ce « détournement » très pénible par moments.

D'autre part, l'auteur d'*Affreux, sales et méchants* et d'*Une journée particulière* change de sujet d'observation : il se penche sur un milieu d'intellectuels dits « de gauche », tous préoccupés de culture à divers degrés : scénaristes, producteurs, journalistes, critiques… Mais la structure du film et la mise en scène font que ce milieu, ouvert pourtant vers l'extérieur par sa vocation culturelle, apparaît en fait très fermé, comme prisonnier de lui-même, ce qui hâte sa crise et sa décomposition : symbole de l'espace à la fois clos et ouvert de la terrasse, …

sur laquelle ils se réunissent pour des soirées mondaines où leur vide intérieur se fait encore plus angoissant.

Tout le film est d'ailleurs étroitement contenu entre les plans d'ouverture et de clôture de la terrasse, sorte de lieu rituel réservé à une secte d'initiés, et qui semble poursuivre les personnages, même au cours des épisodes individuels.

Voilà qui – a priori – devrait faire de *La Terrasse* un film impopulaire au sens le plus strict du terme : et peut-être Scola l'a-t-il voulu ainsi, car il traduit ainsi, par la forme même de son film, la rupture qui existe dans la société italienne – entre autres – entre les intellectuels et le peuple, rupture qui est, de l'aveu de Scola, une des raisons profondes de la crise traversée actuellement par ces intellectuels.

Scola ne cherche pas davantage à plaire à ceux qui vont le juger, aux critiques ; bien au contraire, voudrait-il se les mettre tous à dos, qu'il ne s'y prendrait pas autrement. Ils se reconnaîtront bien, les critiques expérimentés qui font et défont les destinées des films depuis maintes années, dans ces ouvriers de la culture vieillissants et pleins de doutes quant à ce qu'ils ont fait au juste au cours de leur existence. Mais toute vérité n'est pas bonne à dire. Et il est probable que critiques et intellectuels en général, repoussant l'image qui leur est donnée d'eux-mêmes, refuseront de se sentir « concernés » par ce film.

Et puis, raconter une crise, ce n'est pas raconter une histoire : ce sont des petits détails accumulés, des sentiments, des discours, des méandres à l'intérieur du récit et des personnages, pour lesquels Scola prend son temps, beaucoup de temps, même si les histoires des cinq hommes choisis se ressemblent

au fond énormément, ayant pour dénominateur commun la vieillesse, l'angoisse, l'insatisfaction… Deux heures quarante de film. Mais Scola a joué consciemment la carte de la longueur, quel que soit le danger qu'elle présente.

Ainsi débarrassé de toutes les concessions, *La Terrasse* se dessine dans sa pureté, son honnêteté qui fait un peu peur, parce qu'elle tourne si vite à l'accusation, malgré qu'en ait Scola lui-même : *La Terrasse* n'est pourtant pas, tant s'en faut, un simple réquisitoire contre les erreurs commises par les intellectuels. La condamnation est là, certes, mais pas envahissante, et ne fait que sous-tendre le film de cette épaisseur morale à laquelle on reconnaît tous les grands auteurs italiens (jusqu'au Fellini de *La Cité des femmes*, quoiqu'on en pense par ailleurs), de tous temps investis de la mission douloureuse qui consiste à éveiller les consciences en mettant le doigt sur les plaies ouvertes.

Du reste, le constat établi par Scola sur la décadence de la couche sociale qu'il décrit ne s'élabore pas par des phrases, mais par des voies purement cinématographiques. Son moyen essentiel, comme nous l'avons signalé, est de tourner en dérision le modèle traditionnel de la comédie italienne qui, en systématisant sa critique ironique de la société, a perdu son authenticité et sa vocation ; l'exemple de cette dégradation étant le film que prépare le producteur Amedeo (Ugo Tognazzi), film à sketches ne prenant aucun risque quant aux vedettes – Sordi et… Tognazzi entre autres –, tirant à boulets rouges sur un vice de notre société, le nouveau conformisme, et devant s'intituler « les Nouveaux tabous » (on ne peut s'empêcher de penser aux *Nouveaux monstres*, auquel a participé Scola, qui ne se défend pas d'avoir contribué à faire de la comédie italienne ce qu'elle est devenue).

« Les Nouveaux tabous », avec lequel Amedeo entend d'abord faire rire à tout prix, est le type même du film à ne plus faire : il ne suffit plus de faire rire, et *ce* n'est pas un hasard si le scénariste Enrico (Jean-Louis Trintignant) ne parvient pas à écrire le scénario de ce film.

Scola reprend donc la forme la plus courante de ce genre de comédies, les sketches, mais en les transformant radicalement ; au lieu de se réduire à une série d'histoires réunies artificiellement par un

thème, les sketches ne sont ici que des *incursions* dans la vie de cinq personnages se trouvant sur la terrasse, comme des prolongements de ces soirées dans leur vie diurne, et la terrasse reste en fait, non pas le *prétexte,* mais le lieu central auquel revient sans cesse la caméra, guetteuse, fouineuse, se promenant entre les invités pour saisir leurs actes et leurs paroles sous tous les angles, et nous fournissant peu à peu avec une incroyable habileté toutes les pièces du puzzle.

Scola en arrive ainsi, par la seule mise en scène des soirées sur la terrasse, à faire évoluer et se croiser les personnages dans un ballet d'une totale perfection : chaque personnage se définit progressivement tout en aidant à la définition des autres, et, d'autre part, chaque sketch nous fait voir d'un œil neuf ce qui se passe sur la terrasse : au moment où la caméra quitte définitivement la terrasse, tous les masques sont tombés.

Il faudrait beaucoup plus de place que celle dont nous disposons ici pour analyser l'énorme travail de mise en scène de Scola et la minutie du scénario qu'il a élaboré avec Age et Scarpelli (encore deux « vieux de la vieille » qui ont vu naître la comédie italienne). Mais cela nous interdirait de donner …

les éloges qu'ils méritent aux cinq portraits d'hommes que nous permettent de découvrir les échappées hors de la terrasse.

Car c'est sans aucun doute par là que Scola réussit encore le mieux son « constat », qui, du coup, n'en est plus un : le vieillissement et l'insatisfaction de ces « hommes de culture » – même Amedeo, l'ignorant, œuvre pour la culture – ne pouvaient être mieux évoqués que par ces cinq hommes pitoyables, se raccrochant dans leur détresse à la femme ou au métier qui leur échappent, arrivés à un tel point d'angoisse et de doute qu'ils ne peuvent plus créer, qu'ils ne peuvent plus seulement aimer.

Sergio (Serge Reggiani) est celui qui va le plus loin en s'effaçant volontairement d'une société qui le repousse : mais tous

sont aussi poignants dans leur désir désespéré d'agir pendant qu'il en est encore temps, alors que leurs espoirs sont rendus vains par un avenir trop court, un passé dont ils n'ont rien fait.

Les cinq grands acteurs employés dans ces rôles sont ici meilleurs qu'ils n'ont jamais été, peut-être parce que Scola a touché en eux le point sensible. En plus, le réalisateur a eu la finesse de les diriger chacun dans leur registre habituel : Tognazzi plastronnant, Trintignant halluciné, Mastroianni hésitant… A cela près que ces « attributions » n'apparaissent plus comme telles, mais comme correspondant à la vérité des acteurs, ce qui les rend encore bien plus pathétiques.

Scola a beau répéter dans ses déclarations que ses personnages sont « emblématiques », ils n'en restent pas moins terriblement émouvants au niveau des aventures individuelles qu'ils vivent, parce que Scola met trop de chaleur et d'amour dans sa direction pour ne créer que des symboles.

Et puis, il y a l'humour, dont Scola ne se départ pas ici, car il peut seul faire passer un sujet aussi grave, l'humour qui remet les choses à leur juste place, en évitant que *La Terrasse* ne tourne à la tragédie : après tout, rien n'est perdu, et malgré l'orage d'automne de la fin, tout se termine… par des chansons. Tout intransigeant que paraisse le parti cinématographique choisi dans *La Terrasse*, Scola reste un cinéaste attentif aux hommes, se mettant avec sollicitude et talent à l'écoute de leurs sentiments les plus intimes, comme il est à l'écoute de la société dans laquelle il vit.

Texte originellement publié
dans *Cinéma*, n°264, décembre 1980.

Passion d'amour

par **JEAN A. GILI**

Bien qu'Ettore Scola ait déjà abordé le film en costumes *avec Belfagor le magnifique (1966)* et *avec Une journée particulière* (1977) il n'empêche – compte tenu de l'apparente intemporalité du film – que *Passion d'amour* surprend par rapport à ce que l'on sait et ce que l'on attend du cinéaste. En réalité, le décalage est trompeur et il faut bien admettre que Scola demeure d'une fidélité exemplaire à ce qui constitue son univers.

Dans *Passion d'amour,* le cinéaste met en scène les étranges rapports qui s'établissent entre un officier dont les charmes ont retenu une femme très belle et qui provoque chez une autre femme – un être d'une laideur qui confine au malaise – une

passion dévorante. Cette passion est si forte qu'elle finit par provoquer d'abord la rupture du premier couple puis, par d'obscurs cheminements, elle suscite la découverte chez le jeune officier d'un étrange sentiment : il est tombé amoureux de la femme laide. L'unique étreinte qui suit est comme l'expérience décisive de l'existence des protagonistes : Fosca mourra et Giorgio sombrera dans l'alcoolisme, prêt à raconter à qui veut l'entendre sa surprenante histoire. Cette ultime séquence sert d'ailleurs à révéler que le film n'est qu'un flash-back et que la voix off qui accompagne l'œuvre n'est pas un commentaire mais un récit fait a posteriori.

L'action de *Passion d'amour* se situe dans les années immédiatement postérieures à la création du royaume d'Italie en 1861. Le cadre en est le Piémont et les principaux acteurs du drame, outre les femmes, sont des militaires que l'absence de conflit armé engonce encore davantage dans le rituel et la discipline qui caractérisent la vie de garnison. Scola, parfaitement à l'aise dans la reconstitution de l'atmosphère d'époque, donne à son film – comme pour accentuer le décalage entre les apparences feutrées et la violence de la passion qui couve – des allures calligraphiques : les soldats dans leur uniforme impeccable, les chevaux, les bâtiments de brique rose, tout est saisi dans une lumière tour à tour orangée ou bleuâtre qui communique la douceur des abandons ou la froideur du détachement.

Le thème de l'enfermement s'exprime ici dans une nouvelle illustration. Les constructions closes de la baraque *d'Affreux, sales et méchants* ou de l'immeuble fasciste de *Une journée particulière* trouvent leur équivalent dans la caserne quadrangulaire repliée sur sa cour centrale. C'est dans ce monde ...

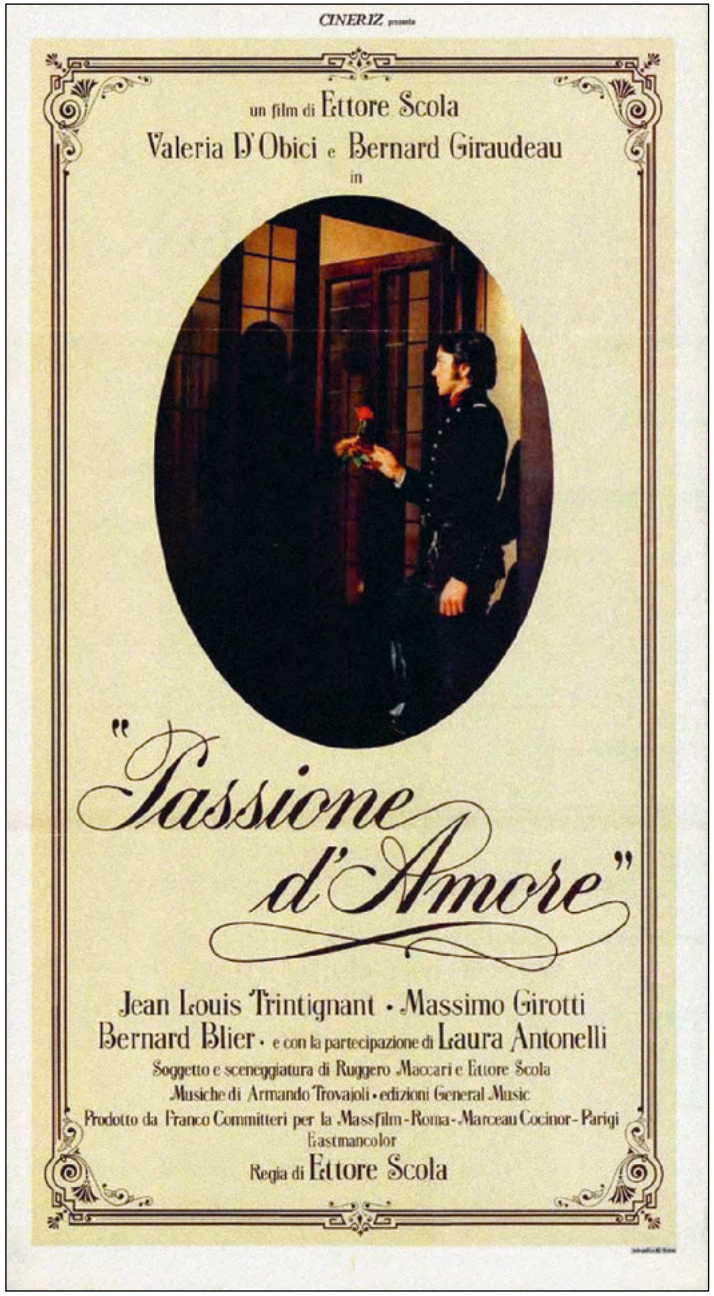
régi par une étiquette sévère qu'éclate la passion destructrice. Il y a dans *Passion d'amour* une manière de représenter la vie militaire qui évoque *Le Désert des Tartares* avec cette existence de garnison dont la stérilité répétitive n'est jamais très loin de l'absurde buzzatien aussi le sentiment obscur de l'attente et l'impossibilité pour Giorgio – comme pour Drogo dans *Le Désert des Tartares* – de quitter la caserne et de retourner à Turin.

De même, toujours dans le droit fil de ses œuvres antérieures, Scola fait de la laideur une nouvelle illustration de la différence qui condamne à la marginalisation. Les exclus de la pauvreté, de l'émigration ou de la différence sexuelle ne sont pas loin de l'héroïne de *Passion d'amour,* un être que sa laideur condamne à vivre en recluse. Dans la rencontre avec le bel officier et dans l'amour fou qui nait dans le cœur de la malheureuse Fosca s'exprime la tentative désespérée de sortir de la solitude et de retrouver la communication avec l'autre.

Film douloureux et tendu, *Passion d'amour* a parfois provoqué des réserves quant à l'évolution du personnage de Giorgio : d'aucuns ont reproché à Scola de ne pas suffisamment rendre explicites les raisons qui conduisent l'officier à tomber à son tour amoureux de Fosca. Il me semble qu'au contraire toute la qualité du film réside dans le mystère qui entoure un acte dans lequel s'imbriquent tendresse, pitié, amour, don et destruction de soi, un mouvement de l'âme qui scelle le destin des protagonistes.

Texte originellement publié dans
***La Revue du cinéma*, n°365, octobre 1981.**

AFFICHES ORIGINALES



LA TERRASSE (La terrazza)

FICHE TECHNIQUE

Dean Film, International Dean Film (Rome) Les Films Marceau-Cocinor (Paris) • 1980 2h30 • Italie - France • couleur • mono 1.85:1

Réalisation : Ettore Scola **Scénario :** Agenore Incrocci - Furio Scarpelli – Ettore Scola **Musique :** Armando Trovajoli **Photographie :** Pasqualino De Santis **Montage :** Raimondo Crociani **Décors :** Luciano Ricceri **Costumes :** Ezio Altieri **Production :** Pio Angeletti – Adriano De Micheli

FICHE ARTISTIQUE

Mario : Vittorio Gassman **Amedeo :** Ugo Tognazzi **Enrico :** Jean-Louis Trintignant **Luigi :** Marcello Mastroianni **Sergio :** Serge Reggiani **Giovanna :** Stefania Sandrelli **Carla :** Carla Gravina **Enza :** Ombretta Colli **Isabella :** Marie Trintignant **Tizzo :** Stefano Satta Flores

Festival de Cannes 1980 :
prix du scénario et des dialogues,
prix du meilleur second rôle féminin

© 1980 – International Dean Film – Dean Film – TF1 Studio

Passion d'amour (Passione d'amore)

FICHE TECHNIQUE

Massfilm, Rizzoli Films (Rome) • Marceau-Cocinor (Paris) • 1981 • 1h57 • Italie - France • couleur • mono • 1.85:1

Réalisation : Ettore Scola
Scénario : Ruggero Maccari – Ettore Scola d'après le roman *Fosca* de Iginio Ugo Tarchetti
Musique : Armando Trovajoli
Photographie : Claudio Ragona
Montage : Raimondo Crociani
Décors : Fiorenzo Senese
Costumes : Gabriella Pescucci
Production : Franco Committeri

FICHE ARTISTIQUE

Fosca : Valeria D'Obici
Giorgio Bacchetti : Bernard Giraudeau
Le médecin : Jean-Louis Trintignant
Clara : Laura Antonelli
Le colonel : Massimo Girotti
Le major Tarasso : Bernard Blier

Sélection officielle
Festival de Cannes 1981

© 1981 – TF1 Studio – MASS FILM

Remerciements : CNC, Nicolas Métayer, *Revus & Corrigés* (Eugénie Filho), TF1 Studio (Nathalie Toulza-Madar, Céline Charrenton, Manon Chevalier, Pierre Olivier, Gilles Sebbah), Jean-Baptiste Thoret.

Livret coordonné par Marc Moquin (*Revus & Corrigés*), Jean-Fabrice Janaudy et Nadine Méla (Les Acacias)
Conception graphique du livret : Ganaëlle Tilly **Conception graphique de l'affiche :** Alain Baron

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.facebook.com/lesacaciasdistribution / www.acaciasfilms.com

© 2022 Les Acacias

UN FILM DE

ETTORE SCOLA

UGO TOGNAZZI

VITTORIO GASSMAN

JEAN-LOUIS TRINTIGNANT

ET **SERGE REGGIANI**

MARCELLO MASTROIANNI

LA TERRASSE