



# GRANDE OUVERTE

LA BOCCA DEL LUPO de Pietro Marcello

**9.0**

On passe à côté d'un bon film mais pas d'un grand. Un grand film on ne le côtoie pas, on s'y rallie, on se place derrière lui comme on se place derrière une banderole ; et ainsi rangé, on avance. Un grand film n'a pas besoin des critiques. C'est plutôt l'inverse. Les critiques ont besoin des nuages de *Ruhr*, des nymphes d'*Astrée*, du géant d'*En avant jeunesse*.

Je n'ai rien d'indispensable à dire sur *La bocca del lupo* sinon qu'Enzo apprendra à tout le monde comment marcher et Mary comment parler. Non, pas à tout le monde. Aux cinéphiles. S'il en y a encore, on les reconnaîtra facilement : assis au premier rang, l'air de qui voit marcher et entend parler pour la première fois. Selon l'expression : *pendere dalle labbra*, littéralement être suspendu aux lèvres de quelqu'un. Voilà, cher lecteur, le mode d'emploi de la gueule du loup. Tout le reste, ne compte pas.

Pourtant, il reste des choses à dire. Sur la production, sur la forme et l'ambition de ce film. Cela aurait pu faire un texte. C'est un entretien avec Pietro Marcello. Les propos qui suivent ont été recueillis par notre collaborateur et ami Francesco Boille.

Eugenio Renzi

30 juin 2010

Première partie

*Le film a vu le jour sous l'impulsion de la Fondation San Marcellino. Pourquoi ont-ils fait appel à vous ?*

Les Jésuites de San Marcellino sont différents de l'image qu'on a habituellement et sans doute à raison de cette congrégation. Ce ne sont ni des théologiens ni des inquisiteurs. Ce sont des missionnaires qui, à Gênes, travaillent avec les franges les plus pauvres et les plus en marge de la population. Ils voulaient réaliser un documentaire, et leur idée n'était pas de faire un film centré sur leurs actions mais plutôt sur les histoires réelles de ce territoire. Ils connaissaient mon premier film, *Il passaggio della linea*, qui parle des trains régionaux et c'est pour cela qu'ils ont fait appel à moi. Mais il ne s'agit pas d'une œuvre de commande. Ils m'ont laissé libre de faire tout ce que je voulais. J'ai décidé de raconter l'odyssée de Enzo et Mary ; une histoire qui va au-delà de toutes les différences. Contre toute attente, quand je leur ai parlé de ce couple, leur réaction a été enthousiaste.

*Enzo et Mary, comment les voyez-vous ?*

Ce sont deux personnes qui vivent une expérience humaine extraordinaire. Ils parviennent à s'aimer dans la difficulté, dans la douleur de la vie et surtout dans leur diversité. C'est une histoire d'amour qui n'a rien à voir avec les idées communes que l'on entend sur les questions de sexualités et toutes les idioties sur les transsexuels. D'ailleurs la sexualité n'est pas le sujet du film. Parce que ce n'est pas un film à sujet. En revanche, ce couple m'attirait beaucoup. Enzo avec son côté un peu hommasse est un personnage *fassbinderien*. Mary, qui a changé de sexe, ne ressemble en rien à autres transsexuels qu'il m'est arrivé de connaître. Elle vient d'une famille romaine relativement aisée, elle a fait des études. Contrairement à Enzo qui a grandi livré à lui-même dans le vieux Gênes et qui est emblématique d'une époque passée, ces sous-prolétaires aujourd'hui disparus. A dix-sept ans, Mary s'est enfuie de chez elle, parce que sa sexualité n'était pas acceptée. Si elle était née dans une famille moins traditionaliste elle ne se serait jamais retrouvée dans les quartiers mal famés de Gênes. La vie c'est finalement aussi cette difficulté de vivre dans un corps d'homme en se sentant femme. Le cas de Enzo est différent. A un certain moment, à l'intérieur du film, nous voyons brièvement son père, Pippo. Ceci grâce à Sara Fgaier qui l'a reconnu dans des images d'archive tournées par des génois anonymes dans les années 1950. On peut se demander ce que serait devenu Enzo s'il n'avait pas grandi dans les bas fonds avec Pippo, vendeur de cigarettes de contrebande et de briquets que tout le monde connaissait dans son quartier. Avec le visage qu'il a, dans un contexte social différent, il serait peut être devenu acteur. Les deux se sont rencontrés en prison.

*La partie de « fiction », où Enzo traverse la ville, ressemble à une déambulation à travers le néoréalisme. Et pas seulement le néoréalisme italien, mais tous les néoréalismes, je pense par exemple au cinéma de Tsai Ming-liang. Cela revient à parler d'un cinéma qui va chercher ses propres héros dans la rue et qu'il dirige. Vous vous sentez responsables vis à vis d'eux ?*

Tsai Ming-liang, dont j'admire le travail, disait en effet, et je suis d'accord avec lui, qu'un réalisateur est responsable de ce qu'on porte dans le cinéma. Toute personne qui fait un travail de ce genre se pose la question de la responsabilité. Même une fois que le film est fini évidemment. Je crois que cette expérience leur a apporté de bonnes choses. Le fait d'être impliqués dans un projet aussi fort, ou en tout cas que je trouve fort, les a rendu plus sûrs d'eux, plus confiants en leur avenir. Quand j'ai rencontré Enzo pour la première fois, il vivait mal sa situation. Maintenant, il croit davantage en ses choix. Ceci étant dit, *La bocca del Lupo* est aussi un film : les faits sont modifiés. Il y a la musique, le montage, les coupes. En d'autres termes, c'est une fiction écrite au montage à partir de matériaux différents. La réalité de Enzo et Mary est diverse de celle que l'on voit sur le grand écran. Il est impossible de dire : ils sont ça. Ils sont et plus et moins que ce qu'on voit.

*Le film a changé la perception qu'ils avaient d'eux-mêmes ?*

Avant, leur vie était faite de tant de souffrance qu'ils n'ont jamais eu d'expérience comparable. La fascination de faire du cinéma et de la faire ensemble, de façon certes pas confortable et pourtant agréable, où chacun écoute l'autre, était un fait nouveau pour eux comme pour moi.

*Vous avez dit que La Bocca del lupo s'est fait au montage. Il semble pourtant très écrit.*

Vers la fin du tournage, nous avions une idée précise de ce que le film devait raconter. Restait en effet le plus important : la forme. Celle définitive comporte un double mouvement : une séparation et une réunification. Pendant la plus grande partie du film, Enzo est une présence

uniquement physique, tandis que Mary n'est qu'une voix *off*. Et seulement à la fin nous les voyons et les écoutons ensemble. Cette structure ne s'est pas imposé d'emblée, elle est venue au fur et à mesure ; elle résulte du travail de réalisation et donc de la confrontation avec Enzo et Mary. En ce sens, et en plus de fournir une solution dramatique, elle exprime un contenu documentaire. Si le rôle d'Enzo avait été interprété par un comédien, j'aurais pu demander à ce dernier de raconter l'histoire en voix *off*. Ce qui aurait été par deux fois faux, car l'histoire d'Enzo est celle de quelqu'un qui, étant donné le milieu dont il est originaire, n'est pas à l'aise avec la parole mais connaît et pratique l'éthique de la rue, où chaque mot est en trop. Le film a d'ailleurs énormément contribué à le faire évoluer et à le rapprocher du monde de Mary, qui au contraire par caractère et formation est à l'aise avec le langage. Mais il s'agit d'un processus, d'un chemin. C'est pourquoi nous avons décidé que c'était à Mary de raconter en *off* l'histoire de cet homme mystérieux, Enzo, qu'on voit marcher dans les rues de Gênes.

C'est eux, en revanche, qui nous ont parlé de leur correspondance en prison. Où leur amour est né. Mais Enzo a écopé d'une peine beaucoup plus longue. Durant les longues années d'attente, Mary n'a eu de cesse de lui faire parvenir, par les chemins les plus rocambolesques, des audio-lettres enregistrées sur des cassettes. Reprendre le son et l'inscrire dans le film nous a semblé une manière très forte de raconter cette histoire.

*Comment Enzo et Mary sont entrés dans le film ?*

Au début, j'ai cherché des histoires, des récits comme source d'inspiration pour écrire une micro-fiction ; celle-ci aurait trouvé place à l'intérieur d'un documentaire d'archives et aurait été tournée avec de vrais acteurs. Nous avons fait des essais. Mais cela ne marchait pas. Le résultat était artificiel. Le problème, avec la plus part des acteurs, est qu'en tant que personnes n'ont aucune histoire et que cela se lit sur leurs visages comme une évidence. L'autre jour, avec ma monteuse on regardait un documentaire sur Buster Keaton. C'était un athlète. Il travaillait sur le corps, sur les vides, sur les silences. Il est difficile de rencontrer des acteurs comme ça. Enzo, qui n'en est pas un, est pourtant capable de communiquer par sa présence. Son visage raconte son histoire, même lorsqu'il ne dit rien. En prison, il a appris à ne pas bouger. Tout le monde ne remarque pas cet aspect et encore moins en devine l'origine. Moi, qui ai travaillé dans les prisons, je le sais. Dans sa cellule, le prisonnier apprend à contrôler son corps pour rester immobile.

*Enzo avait des indications de jeu précises lors des promenades de son personnage dans le vieux Gênes ?*

Il est naturellement doté d'une allure extraordinaire. Dès notre première rencontre, j'ai pensé qu'il devait être le personnage principal de mon film, et ceci même avant de connaître son parcours et son incroyable histoire d'amour. Au début, ce n'était pas facile de lui faire comprendre les exigences du tournage, ce qu'il fallait et ce qu'il ne fallait pas faire. Je suis persuadé qu'il n'aurait pas pu travailler sur un tournage disons classique. Il s'agit d'une personne particulière. Il a trente ans de prison derrière lui. Il n'a jamais eu à faire à d'autres personnes que ceux du milieu criminel. Avec nous, il y a eu une véritable rencontre. Entre nous sommes donnés le temps de nous découvrir mutuellement. Il a eu confiance en nous et nous en lui. Doucement, une manière de communiquer et de réaliser s'est installée. Les derniers jours il était parfait.

*Quelle a été l'approche en termes de réalisation lors la confession de Mary, finalement devenue confession à deux ?*

Cette scène est l'une des dernières que nous avons tournée. Il a fallu que l'on travaille ensemble pendant six mois avant d'en arriver là. Ce qui est normal. Lorsqu'on pointe une caméra vers des gens, on accomplit un acte de violence. Peu importe que ce soit une caméra 35 ou une petite DV, tout objectif est agressif. Enzo et Mary ont eu le temps d'apprendre à regarder la caméra. L'enregistrement s'est fait en prise directe, un simple cadre fixe à l'intérieur duquel ils se racontent. C'était clair qu'il voulaient se raconter. Mais cela est arrivé à la fin d'un parcours.

*Vous n'avez pensé que La bocca del lupo aurait pu être un film à thème ?*

Dernièrement le film a même été invité dans des festivals de cinéma gay. Mais je n'ai jamais

pensé que j'étais en train de raconter une histoire sous-tendue par le thème de la sexualité. Je n'y ai jamais pensé parce que pour moi le désir d'un film ne vient pas d'un sujet, d'une thématique. Certes il y est question de différence, de diversité.

*De marginalité?*

En effet. Qui est marginal ? Je connais un tas de personnes qui, comme moi, se sentent inadaptées à ce monde. Je ne pense pas être moins inadapté à ce monde que Enzo, chacun dans des circonstances données. Et c'est facile de tourner un film sur des marginaux, de raconter des scénarios de guerre dans des territoires en guerre, faire des documentaires sur les immigrés, sans jamais se poser la question de la forme cinématographique. Et c'est ce qui se passe en ce moment dans le monde du documentaire. En Italie, c'est encore plus évident : on réalise des documentaires sans plus se préoccuper d'une quelconque forme, simplement pour raconter des faits sociaux. Et, dans tous mes travaux précédents j'ai toujours parlé d'un monde que l'on pourrait étiqueter en disant : ok, ce sont des marginaux. Alors qu'il s'agirait plutôt de se demander comment raconter cette réalité. J'essaie de trouver pour chaque nouveau projet la forme adéquate. Dans l'histoire du cinéma, documentaire compris, il y a des films qui parlent de métaphysique, et ne vaut pas grand chose. D'autres, en l'apparence légers, sont en revanche des chefs d'œuvre parce qu'il y a un travail sur la forme.

## **Deuxième partie**

*Le film est aussi un voyage dans l'histoire de Gènes.*

Au début, je me suis retrouvé dans cette région que je ne connaissais pas et j'avais vraiment du mal. Gènes est en effet un endroit où le tissu social a beaucoup changé ces dernières années – en particulier la région du port – contrairement à ma ville, Naples (le réalisateur est originaire de Caserta, dans la même région, mais il a vécu longtemps à Naples, *nda*), qui pullule encore de tout son petit peuple. Gènes s'est transformée et dans les quartiers où nous avons tourné le film, il n'y a plus un seul génois. Au cours des années cinquante les « chameaux », les dockers étaient tous génois. Après la guerre, les génois sont partis et les méridionaux sont arrivés. Puis, dans les années quatre vingt les méridionaux ont déserté les quais et ont laissé la place aux immigrés. Par rapport à ce que je cherchais initialement je n'ai trouvé que des résidus. Les résidus d'un monde passé, d'un monde disparu. Enzo avait grandi dans les ruelles de Gènes dans les années soixante et soixante dix, La Gènes du port, de la contrebande, des affaires louches. Fondamentalement, la Gènes que raconte le chansonnier Fabrizio De André.

*Quelle caméra as-tu utilisée?*

Je ne me suis pas focalisé sur la qualité de la caméra. Tout au long du film, il y a des images d'archives tournées en 8mm. On a utilisé un format numérique, DV CAM, pour garder le 4/3, c'est à dire le rapport du matériel d'archive. J'aime le 4/3 parce qu'il est lui aussi un résidu: c'était le format du cinéma des origines. Quant à la caméra, c'était une Sony Z7, un appareil léger qui permet de monter toute une gamme de lentilles interchangeables, pour améliorer la qualité.

*Dans la phase du montage, es-tu intervenu avec du numérique ?*

Il n'y a pas eu beaucoup d'interventions numériques. L'intervention principale a été de rendre les images d'archive homogènes. Chaque film avait une lumière et des couleurs différentes. Il a donc fallu essayer de rendre l'ensemble plus homogène. Sans chercher des dominantes de couleurs particulières. Même si bien évidemment les noirs devaient être noirs et les blancs devaient être blancs.

*Comment as-tu repéré les images d'archives ?*

Cela a demandé du temps. L'intention, en accord avec la monteuse, était de raconter d'un côté l'histoire de Enzo et Mary, et parallèlement d'évoquer la grande histoire de la ville. Gènes me fascine ; elle a été une métropole importante, l'une des pointes du triangle industriel de l'Italie

du nord. On a choisi de visionner du matériel de cinéastes amateurs génois ayant filmé la ville en 1900. Sara Fgaier a été formidable, elle a réussi à trouver puis à monter ensemble tous ces matériaux : elle a accompli un incroyable travail de recherche dans des caves, rencontrant de vieux cinéastes amateurs, faisant un choix entre tous ces films, développant *in fine* une idée de cinéma.

*Une archéologie.*

On peut en effet parler d'une archéologie de la mémoire. Les films sélectionnés ont été utilisés à l'intérieur du montage comme instrument du récit. Par exemple, la scène du rêve avec le combat au fusil d'Enzo a été « écrite » à travers ces matériaux. C'est évidemment un montage qui fait un usage fonctionnel, intelligent, des images d'archives qui ont des origines différentes, et n'ont, dans la réalité, rien à voir avec Enzo et Mary.

*Beaucoup de matériaux proviennent des industries Ansaldo.*

ils ont plusieurs sources. Des films commandés par les chantiers navals Ansaldo à de grands documentaristes italiens des années cinquante tels que Orsini et Paolucci. Mais aussi des films d'amateurs. Je pourrais dire que la grande valeur des matériaux revient à de petits auteurs. Des ciné-amateurs comme Cassanello, Ciampolini, Belfiore. Ce dernier est un vieux ciné-amateur documentariste qui a raconté dans son entier la fin de *Madre di Dio*, un quartier bombardé pendant la guerre. Vers la moitié des années soixante dix, il a filmé ce même quartier au moment de sa démolition, en vue de la construction de nouveaux immeubles. La même chose s'est produite dans d'autres grandes villes, à Naples aussi d'ailleurs. Lui a raconté la mémoire de Gènes, en montrant des lieux comme la rue de *Pré*, épice de la vieille ville, ou encore d'autres zones de l'Angiport. C'est vraiment une sorte d'archéologie de la mémoire, et on peut réellement la définir ainsi, car ces films sont les seuls matériaux qui restent de ces sites.

*De André t'a accompagné mentalement, quand tu as tourné dans ces lieux ?*

Moi j'habitais à Piazza del Campo (titre d'une célèbre chanson) à deux pas de la rue de *Pré*. De André a sûrement été important, bien que l'on ai jamais pensé à faire un film qui l'intégrerait réellement. En revanche, ses chansons sont tout naturellement évoquées par nos personnages, par le territoire, par les lieux, par l'atmosphère, mais on ne sentait pas la nécessité d'avoir ses musiques à l'intérieur du film, cela semblait superflu. De André a été un poète, le seul qui ait raconté de façon juste et extraordinaire, cette époque, ces lieux, ces gens.

*Ton père était originaire de Caserte mais étant marin, il a fréquenté Gènes. Quels souvenirs t'a-t-il transmis ?*

Comme c'était un bon mangeur, il disait : "comme ils sont forts pour cuisiner ces connards de génois ! » Il aimait aller là-bas pour manger des tripes, dans des triperies aujourd'hui disparues. Il allait sur le pont des Mille alors qu'embarquaient les immigrants pour l'Amérique du Sud. Il préférait embarquer à Gènes plutôt qu'à Trieste. Parce que Gènes, comme toute ville maritime accueille les gens, comme Naples. Il se sentait à l'aise au milieu de toutes ces personnes étrangères. Au début du film, il y a ce texte qui a cette fonction d'accueillir et d'entraîner : « Hommes et ombres de notre temps ». Gènes est une ville qui vit aux confins, entre terre et mer. Un lieu d'accueil où les gens partaient, où les gens revenaient.

*Quels sont les lieux génois qui t'ont davantage frappé ?*

Gènes, contrairement à Naples, a grandi sur la mer, on le ressent davantage. Peut-être étais-je plus attaché à cette région de l'Angiport. Mais d'est en ouest, c'est je crois un lieu d'une beauté exceptionnelle. Cela vaut d'ailleurs pour toute la Ligurie. C'est une ville parfaite pour y vivre, car rien ne s'y passe. C'est paradoxal, mais c'est ainsi.

*Ce sont des limbes ?*

De nos jours, plus rien ne se passe à Gènes. Avant il y avait au moins des zones industrielles, à Cornigliano, Sampierdarena. Maintenant c'est déserté. L'air est meilleur du coup. Au mois de

mai les gens vont se baigner dans la mer. Gênes reste une ville du Sud qui vit au Nord : c'est indiscutablement une des métropoles du nord, mais la plus au sud de toutes. C'est la ville du nord où je me sens le plus à l'aise.

*Pourquoi une voix narrative ?*

C'est moi qui l'ai écrite. Ça me plaisait d'utiliser pour la première fois le hors champ d'une voix, disons autre, qui s'interroge.

*Pourquoi citer Quarto dei Mille [quartier de l'est de Gênes. De ce lieu partit, dans la nuit du 5 au 6 mai 1860, l'expédition des Mille dirigée par Giuseppe Garibaldi] ?*

Je me suis retrouvé dans cet endroit par hasard : en faisant des repérages j'ai découvert la grotte que l'on voit dans le film, où des gens campaient réellement. Ce sont ces personnages qui ouvrent et terminent *La Bocca del Lupo*. C'est dans ce lieu qu'a muri l'idée d'écrire un texte pour une voix narrative. Le quartier est situé sur la mer, vit sur elle et a représenté quelque chose de vraiment incroyable. Si l'on y réfléchit un instant, qui étaient-ils ceux qui partaient, ces Mille qui ont fait l'unité de l'Italie à la baïonnette avec Garibaldi ? Des gens pauvres, des romantiques, et non des guerriers !

*Il y avait même un gosse de treize ans parmi les Mille...*

Eh oui... c'était l'aventure, l'espérance, l'Utopie. On sait comment ça a tourné, ce qu'ont été les Savoie en Italie. Parmi les Mille il y avait de tout : écrivains, intellectuels, bagnards, révolutionnaires, étrangers. Mais aussi des marginaux, des inadaptés. Je ne veux pas dire comme Enzo et Mary, mais... Des gens qui ne voulaient pas accepter la société d'alors. J'ai donc trouvé intéressant de partir, à mon tour, de l'endroit d'où étaient partis les Mille pour débarquer en Sicile.

*Comment vois-tu les années 1900 par rapport au film ?*

Jadis, les choses avaient davantage d'harmonie. Aujourd'hui, les objets sont laids, les architectures sont laides, tout est un peu plus moche. Les hommes aussi sont plus laids. Les gens s'habillent mal. Lorsqu'on tourne dans la rue, on tombe sur les 4X4, ces énormes bagnoles bouchent l'écran. Les voitures, dans le passé, étaient plus harmonieuses. La nostalgie des années 1900 dans le film est donc la nostalgie d'une harmonie qui n'est plus. Je trouve qu'aujourd'hui il n'y a d'ailleurs même plus de recherche d'harmonie.

*Ton inclination pour l'art, quand est-elle née ?*

Je suis né près du Palais de Caserte. J'ai passé mon enfance dans ses jardins. Pour un enfant c'est un lieu extraordinaire. J'ai eu de la chance, étant enfant, car ces lieux étaient pour ainsi dire les lieux de l'art. J'ai commencé à fréquenter un tout petit atelier de peinture où enseignaient des retraités. Il y avait ce vieux peintre : maître Carpine. J'y allais trois fois par semaine en y restant tout l'après midi, j'y copiais des reproductions, des travaux que je réalisais à l'huile. D'ailleurs aujourd'hui encore, ce que j'aime le plus c'est aller dans les musées, voir des tableaux. Quand j'ai commencé à fréquenter l'Académie de peinture, je me suis rendu compte que j'étais un peintre médiocre. Et maintenant encore, je m'exerce, et mon rêve est d'être un bon aquarelliste. C'est une technique que j'aime particulièrement, c'est pour moi un moment de méditation. Est-ce que le cinéma a été un repli ? Il m'a attiré car, contrairement à la peinture, l'image en mouvement n'est pas limitée. Pour revenir à la peinture, ce fut une initiation à l'image, à la créativité. Je me souviens qu'avec mon frère, nous allions chaque après midi à l'atelier de maître Carpine, où nous restions avec les retraités et Carpine qui racontait ses expériences en Afrique quand il était fasciste. C'était un vieux monsieur qui avait fait la campagne d'Afrique et il avait beaucoup de souvenirs. Dans ma mémoire, cette expérience est quelque chose d'extraordinaire : ce peintre de province m'enseignait la peinture, et après je courrais jouer dans les parcs du Palais.

*Et que penses-tu du cinéma contemporain ?*

Mon entrée en cinéma s'est faite par une indigestion de films ; c'est comme cela que j'ai appris, en autodidacte. Je n'ai pas eu d'expérience de plateau, je n'ai pas eu de rapport privilégié avec d'autres réalisateurs. Maintenant, j'en vois beaucoup moins, mais parmi les quelques films vus dernièrement, celui qui m'a le plus marqué est *Vincere*. Filippo Timi est un acteur admirable. Et le choix de faire vivre des images d'archives à l'intérieur du film en fait une œuvre extraordinaire.

*Comment vis-tu le succès au Festival de Turin ?*

Notre but était de réaliser ce film pour San Marcellino, pour les Jésuites, et cela a été une expérience importante pour moi, car pour la première fois on me commandait une œuvre. Mon objectif était de le faire le mieux possible. Puis *la Bocca del Lupo* a eu ce prix à Turin, mais nous ne pensions pas en remporter. Les prix sont un peu comme le jeu de la roulette, non ? En te tombant dessus, ils te bouleversent, justement parce que ce n'était pas prémédité.

*Projets cinématographiques futurs ?*

Je veux faire une fiction, et je veux continuer le documentaire. Je voudrais faire un film uniquement sonore, et un film muet, voire un autre où les couleurs changent à l'écran et où se développerait seulement le son. Je ne me pose pas trop de questions, je suis une personne assez intuitive, instinctive, je ne cherche pas à penser comment faire les choses. Je suis l'impulsion.

*Des regrets ?*

*Le passage de la ligne*, m'a laissé un goût amer. Le film devait en effet faire cinquante-neuf minutes, il a été rallongé de trois minutes, parce qu'il était présenté comme long-métrage à *Orizzonti*, sélection parallèle du festival de Venise. Je n'aurais pas dû le faire, la durée d'un film doit respecter la pensée de sa durée. Ceci dit, je pense avoir fait un travail valable tant pour *Le passage de la ligne*, avec lequel j'ai un lien très fort, qu'avec *La bocca del lupo*. Mais le doute subsiste toujours.

*Dans ta vie, quelle place donnes-tu au cinéma ?*

Le cinéma est une sève vitale, il t'oblige à être participatif, il t'empêche d'être malade par exemple. La créativité en général t'empêche d'être malade, elle te rend vivant. Mais cela est fatigant, parce que cela t'oblige à être athlétique : sacrifice, capacité de résistance. Ce que tout être humain peut faire de mieux c'est de réaliser une œuvre d'art. Le cinéma n'y est pas encore arrivé. Il a eu un bon début, en revanche aujourd'hui il n'y a guère de films dont on puisse dire : voilà une œuvre d'art.

Propos recueillis par Francesco Boille pour Cineclandestino.

Traduction FB, ER, Valentina Novati.

#### **LA BOCCA DEL LUPO**

Pietro Marcello, Italie 2009. Avec :

Vincenzo Motta ; Mary Monaco.

Durée 1h16.

Sortie : 23 juin 2010.

