

« Là, c'est le chef-d'œuvre. Certainement le plus beau film auquel j'ai participé. Cela m'a coûté très cher, m'a déchiré. Je ne crois pas que des films de ce niveau puissent se faire dans la joie et dans la détente. Tous les films de Bertolucci se sont fait douloureusement, ceux de Maurice Pialat aussi. »

Jean-Louis Trintignant

Un homme à sa fenêtre – Ed. Jean-Claude Simoën, 1977



SYNOPSIS

Depuis son enfance, Marcello est hanté par le meurtre d'un homosexuel qu'il croit avoir commis. En quête obsessionnelle de rachat, il s'efforce de rentrer dans le rang. Il épouse Giulia, une jeune bourgeoise naïve. Fasciste par conformisme, il est envoyé par les services secrets de Mussolini en mission en France pour approcher et supprimer son ancien professeur de philosophie en exil qui lutte au sein d'un groupe de résistance antifasciste. A Paris, Marcello rencontre le professeur en compagnie de sa séduisante femme Anna, du même âge que Giulia.

ENTRETIEN AVEC BERNARDO BERTOLUCCI

Vous avez déclaré qu'alors que *Partner* était un film sur la destruction du récit, *Le Conformiste* était, à l'opposé, un film romanesque. Vous semblez donc revenir au cinéma de *Prima della Rivoluzione*, à cette différence près que vous passez d'un scénario original à l'adaptation d'un roman...

Le fait que *Prima* ait été un scénario original et *Le Conformiste* une adaptation importe peu : l'origine d'un film ne signifie rien car le film n'existe que devant la caméra, sur la pellicule, et non par rapport à la matière écrite au départ. Ces deux œuvres sont donc également personnelles pour moi, mais il ne faut pas confondre personnel et autobiographique, et *Prima* est incontestablement plus à la première personne que *Le Conformiste*. Il est sans doute vrai, cependant que, sans en être tout à fait conscient, j'éprouve le besoin de prendre une certaine distance vis-à-vis de moi-même, et si *Prima* et *Le Conformiste* correspondent bien à deux moments de ma vie, je n'ai pas vécu l'époque du second — l'Italie fasciste de 1928 à 1943, puisque je suis né en 1941 — dont le récit me permettait d'effectuer une analyse qui me tenait à cœur : celle du fascisme comme maladie de la bourgeoisie.

Mais le problème du fascisme ne se pose certainement pas de la même façon dans l'Italie d'aujourd'hui et dans celle de Mussolini ?

Je n'ai pas voulu faire un film sur le fascisme en tant que phénomène historique. Il y a déjà eu de nombreux films italiens qui se voulaient des cris de dénonciation et essayaient de traiter des origines sociales et politiques du fascisme. Moi, dans ce film, je ne m'intéresse qu'au phénomène psychologique, et aux rapports entre la bourgeoisie italienne des années 30 et celle d'aujourd'hui. Il se trouve qu'en ce moment la classe qui a l'hégémonie culturelle et économique dans le pays est la même que celle qui était au pouvoir avec Mussolini. La critique italienne a bien accepté cette signification du film, avec, toutefois, quelques réticences du côté social-démocrate où l'on a été gêné de la façon dont je montrais le professeur antifasciste et sa femme, trouvant que j'étais un peu trop critique à leur égard. Mais, pour moi, il s'agit bien d'un antifascisme bourgeois, c'est-à-dire ne correspondant nullement à une exigence de classe mais à une sorte de libéralisme progressiste un peu abstraitement idéaliste. Quant au public, c'est le premier de mes films auquel il ait fait un succès, succès dû sans doute à la violence émotionnelle du propos. J'ai tenté l'opération inverse de *Partner*, voulant que le spectateur arrive à réfléchir à partir d'émotions. Un peu comme dans *Prima* déjà, mais, à cette époque, l'intention était beaucoup moins consciente de ma part.



Qu'a représenté pour vous ce roman de Moravia dont vous être parti pour Le Conformiste ?

L'occasion, à travers un écrivain qui incarne à mes yeux le classicisme, de revenir à une structure narrative traditionnelle, à un premier degré de communication avec le public. L'occasion aussi de plonger dans un complexe social qui va de la grande à la petite bourgeoisie, et que je connais bien : je voulais vérifier si cette bourgeoisie dont parle Moravia était finie, si ce sentiment de la vie qu'elle représentait dure encore aujourd'hui. Eh bien ! Oui... Mais je n'ai pris du roman que le point de départ anecdotique (meurtre, mariage, voyage à Paris, etc.), bouleversant sa structure narrative : alors que le livre se déroulait selon une chronologie parfaitement linéaire, comme une sorte de tragédie classique où la présence du Destin était très sensible, le film suit un itinéraire heurté où le poids du Destin est remplacé par la force de l'Inconscient.

J'ai apporté, en outre, quelques modifications au personnage et à l'intrigue : ajoutant l'ami aveugle qui travaille à la radio fasciste et qui m'était utile pour faire dire à Marcello certaines choses que le roman exprimait par le monologue intérieur, pour déterminer également des rapports avec le fascisme qui soient plus symboliques qu'historiques ; transformant le rôle d'Anna, la femme du professeur, qui était beaucoup moins complexe chez Moravia — c'était une lesbienne qui voulait coucher avec Julia, la femme de Marcello, et qui se servait de celui-ci pour arriver à elle — j'ai trouvé son personnage trop instrumental et j'ai préféré que ce soit à cause d'elle que Marcello ait son seul moment de doute, à cause d'elle qu'il pourrait tout quitter et redevenir lui-même ; changeant la fin du roman qui était vraiment trop catholique à mon gré : après avoir rencontré l'homosexuel, Marcello partait en voiture avec sa famille et se faisait mitrailler et tuer par un avion... J'estime que faire mourir ainsi un personnage, c'est le sauver aux yeux du public, en faire une victime en dépit de tout ce qu'il a pu être, et il était plus terrible, à mon avis, de le laisser vivre que de lui envoyer ce châtiment du ciel.



J'ai l'impression que vous avez adopté à l'égard du roman de Moravia une attitude critique, et même parodique parfois...

C'est-à-dire que Moravia a décrit des situations si typiquement bourgeoises que, transposées en images, elles ne peuvent que paraître comiques. J'avais bien précisé à Moravia que j'allais éventrer son roman, que c'était la seule façon d'être fidèle à son esprit, et il avait accepté. C'est ce qu'avait fait Godard avec *Le Mépris*. Il avait dit, je crois, qu'il s'était comporté vis-à-vis du roman comme avec un livre qu'on achète à la gare : on le lit puis on le jette. Il n'avait cherché qu'un schéma, avec des archétypes de situations et de rapports entre les êtres, pour le vider ensuite et le remplir de choses personnelles. Et je trouve qu'il a ainsi été plus fidèle à Moravia que toutes les adaptations fidèles à la lettre réalisées par les Italiens, qu'il s'agisse de *L'Ennui*, *La Ciociara*, *La Belle Romaine*...