

**1941-2018 Bernardo Bertolucci**  
**L'Orson Welles de Parme s'est éteint**

Mario Patry

Number 318, April 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90882ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

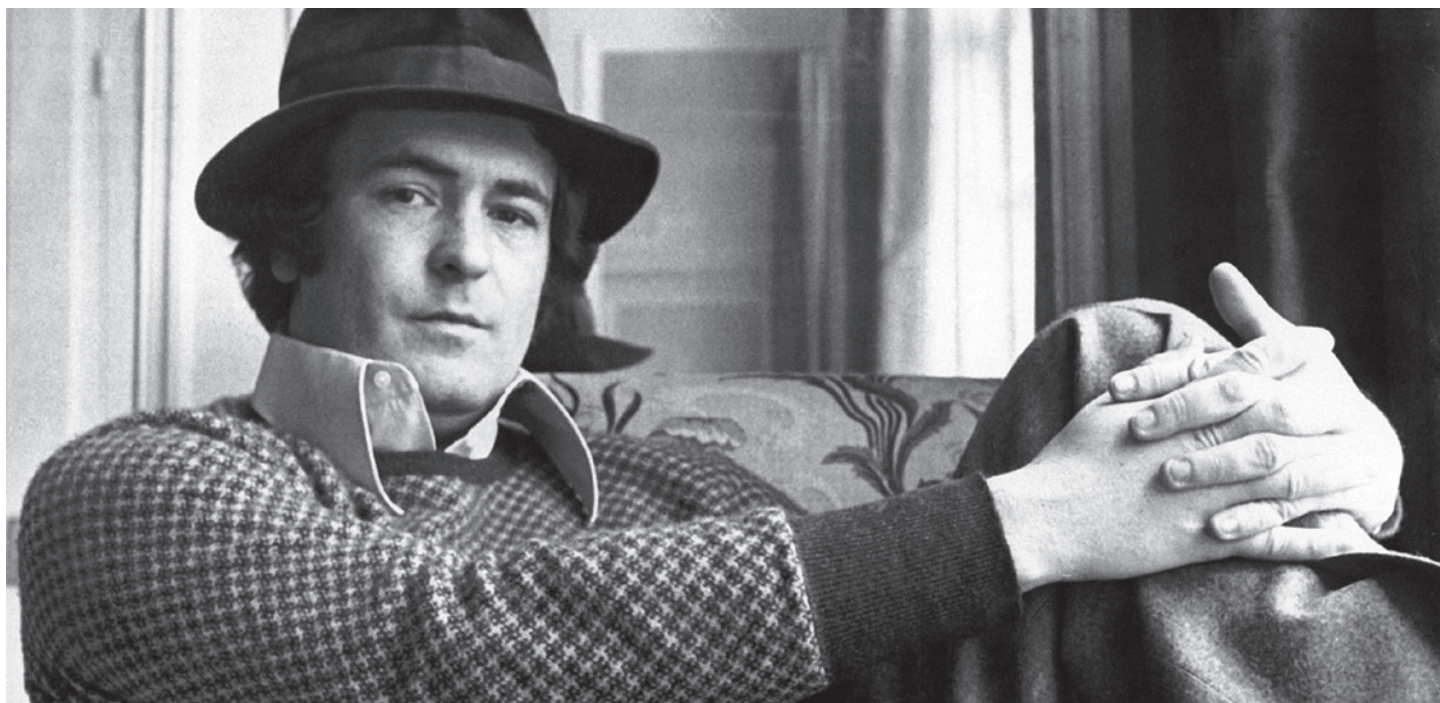
[Explore this journal](#)

Cite this article

Patry, M. (2019). 1941-2018 Bernardo Bertolucci : l'Orson Welles de Parme s'est éteint. *Séquences : la revue de cinéma*, (318), 54–55.

1941-2018 **BERNARDO BERTOLUCCI**L'ORSON WELLES  
DE PARME S'EST ÉTEINT

MARIO PATRY



**DE VIEILLE FAMILLE** parmesane, Bernardo Bertolucci est né dans un village (Baccanelli) situé à cinq kilomètres de Parme (aujourd'hui absorbé par la ville), le 16 mars 1941. Il est né sous une bonne étoile car c'est aussi le jour de naissance de l'actrice Isabelle Huppert, l'artiste Jerry Lewis, le scénariste Tonino Guerra, le cinéaste Robert Rossen, le siffleur Alessandro Alessandroni et le fondateur du cinéma canadien, Léo-Ernest Ouimet ! Il s'est éteint à Rome, le 26 novembre 2018, d'un cancer du poumon, à l'âge de 77 ans.

L'œuvre de Bertolucci apparaît de prime abord comme étant l'une des plus hétérogènes, quoiqu'elle recoupe le thème du renoncement et est marquée par une recherche constante de renouvellement formel. Toute son œuvre s'inscrit sous le sceau idéologique de l'existentialisme athée, du marxisme, auquel il adhère très jeune, et du freudisme alors qu'il entre en analyse en 1969 avec la quête initiatique et la mauvaise conscience d'un intellectuel issu d'un milieu bourgeois. Génie précoce, toute sa carrière a été marquée par une chance inouïe d'être à la bonne place au bon moment

avec la bonne personne, lui permettant ainsi de réussir à couronner les promesses que sa jeune activité poétique et cinématographique avait laissé entrevoir.

Son père, Attilio Bertolucci (né le 18 novembre 1911 à San Lazzaro – décédé le 14 juin 2000 à Rome) était poète, professeur d'histoire de l'art, et a initié son fils au cinéma grâce à la critique cinématographique qu'il tenait dans la prestigieuse *Gazette de Parme*<sup>1</sup>. En 1951, Attilio déménage dans la capitale italienne où il entraîne sa famille l'année suivante, dans un immeuble où il a pour voisin et ami, Pier Paolo Pasolini, dont il a aidé à éditer le premier roman *Ragazzo di vita* (1955) chez Garzanti. Ainsi, lorsque Pasolini tourne son premier long métrage, il engage Bernardo Bertolucci en tant qu'assistant réalisateur sur *Accatone* (1961). Il a alors vingt ans. Dès l'âge de six ans, Bernardo se rend au cinéma Orféo de Parme pour voir des films d'action et des westerns, et commence dès l'âge de 13 ans à tourner en 8 mm et à 15 ans, il réalise deux courts métrages avec une caméra 16 mm empruntée et avec son argent de poche : *Morte di un maiale* (*La*

mort d'un cochon, un documentaire) et *La Teleferica* (Le téléferique, une fiction). Il entreprend des études de littérature moderne à l'Université de Rome mais qu'il quitte sans diplôme à la suite de la publication d'un recueil de poèmes, *In cerca del misterio* (À la recherche du mystère), qui obtient le Prix Viagerrio de la première œuvre (Prima opera) aux éditions Longanesi. Contre toute attente, et défiant tous les pronostics, il réalise son premier long métrage de fiction dramatique à partir d'une idée de Pasolini, *La Commare secca* (La Camarde: la mort) présenté au Festival de Venise.

### « DOUBLE TENTATIVE DE CRÉATION : DOUBLE SUCCÈS D'ESTIME »<sup>2</sup>

Bertolucci, lui-même surpris par cette chance providentielle, dira : « Cela réussit et en fin de compte, le scénario de *La Commare secca* se révéla un bon exemple de « maniérisme », c'est-à-dire « à la manière de »<sup>3</sup>. À la recherche d'un langage nouveau, Bertolucci applique une méthode qu'il ne quittera plus et qui consiste en la rédaction d'un scénario très rigoureux pour mieux s'abandonner par la suite à l'improvisation avec les acteurs et la machine de prise de vue. « J'ai toujours voulu des scénarios très solides pour pouvoir les assiéger de toutes parts, comme des forteresses cachées »<sup>4</sup>. « Ce n'est qu'à partir d'une construction extrêmement élaborée que je peux m'abandonner à l'improvisation »<sup>5</sup>. Il précise encore : « J'écris des scénarios "de fer", comme on dit conventionnellement, après quoi je ne les ouvre presque jamais durant le tournage préférant les reconstituer de mémoire »<sup>6</sup>.

Ce premier film prolonge et affirme le cinéma d'abord et avant tout comme une forme de poésie. La seconde leçon que le spectateur doit en retenir, c'est la constance d'un cinéma d'adaptation libre d'œuvres littéraires qui reflètent des lectures très éclectiques durant toute sa carrière, à quelques exceptions près. C'est avec *Prima della rivoluzione* (1964) que Bertolucci signe son premier film « personnel », qu'il confesse lui-même comme « un film ambigu sur l'ambiguïté ». Présenté en primeur à Cannes, il reçoit un accueil mitigé en Italie, alors qu'une fois sorti à Paris, le 17 janvier 1968, le film préfigure avec *Ipugni in tasca* (Les poings dans les poches, 1965) de Marco Bellocchio, comme un film événement précurseur de mai 68, d'où le sentiment du cinéaste « d'être un étranger dans son propre pays ». Ce film marque aussi une rupture significative avec l'influence de son père biologique (Attilio) et celle de son père symbolique (Pier Paolo Pasolini).

Réduit au chômage involontaire, Bertolucci, durant ses années de frustration créative, va beaucoup au cinéma. C'est au hasard de la première projection du dernier Sergio Leone, *Le bon la brute et*

*le truand*, le 23 décembre 1966, que Dario Argento, qui accompagne Leone dans la cabine de projection, le reconnaît et fait les présentations d'usage. Bertolucci exultait à l'idée de participer au processus de scénarisation du prochain film de la première figure de proue du cinéma populaire italien des années soixante ; en résulte un traitement de 80 pages, intitulé *Ricordati di Abilene*, presque sans aucun dialogue parce que truffé de nombreux souvenirs cinéphiliques, dans lequel Bertolucci s'est livré à un véritable exercice d'érudition jubilatoire. S'ensuit alors *C'era una volta il West*, la plus cinglante humiliation à l'arrogante suprématie hollywoodienne, avec pour dénouement ultime la mort du genre américain, transcendant le western et le cinéma lui-même parce qu'à partir de cette date, les mythes fondateurs occidentaux ne seront plus tournés vers le passé gréco-romain, mais davantage tournés vers l'avenir du progrès technologique, abolissant ainsi au passage le clivage entre le film d'auteur et le cinéma populaire.

Profitant de cette embellie inespérée dans sa jeune carrière, Bertolucci quitte le tandem Leone/Argento pour aller tourner un documentaire de court métrage de 28 minutes en 12 jours à Cinecittà pour le *Living theatre* de Julien Beck intitulé *Agonie* (1967), un des épisodes de *Amore et Rabbia* (1967-1969). Après quatre années de silence forcé, Bertolucci persiste et signe avec *Partner* (1968), une adaptation libre du *Sosie* (1848) de Dostoïevski, un film qui le fit beaucoup souffrir et qu'il définit lui-même comme « un film schizophrène sur la schizophrénie ». Après l'échec critique et public de *Partner*, Bertolucci se résigne à tourner un premier film pour la télévision (RAI) mais qu'il conçoit entièrement pour le grand écran : *La stratégie de l'araignée* (1970), d'après une adaptation inspirée de la séduction de Jorge Luis Borges et de la violence d'Antonin Artaud. La même année, il réalise son premier film commercial et son premier chef d'œuvre, *Le conformiste*, d'après le roman d'Alberto Moravia (1951). Il s'agit d'une étape cruciale dans sa filmographie, alors qu'il apprivoise d'une manière assumée, le processus du montage grâce à Franco Arcali.

Bertolucci fera un premier *mea culpa* et portera un jugement très sévère sur la première partie de son œuvre, tournée vers le cinéma-vérité et le cinéma d'auteur, fortement inspiré par Jean-Luc Godard et la Cinémathèque française. « Toute la mythologie du cinéma d'auteur est liée à la peur de communiquer avec les collaborateurs et surtout avec le public (...) »<sup>7</sup>. Il dira encore : « Le fait d'avoir peur d'un rapport adulte avec le public nous poussait à trouver refuge dans un cinéma pervers et infantile »<sup>8</sup>. [*Suite et fin au prochain numéro.*] ▲

<sup>1</sup> Il s'agit du plus ancien titre de presse italien toujours en activité, fondé le 19 avril 1735 et devenu quotidien le 1er janvier 1850.

<sup>2</sup> Michel Estève, dans *Études cinématographiques*, « Bernardo Bertolucci », numéros 122-126, Paris, avant-propos, p. 3.

<sup>3</sup> En français dans le texte. Bertolucci par Bertolucci. Entretien avec Enzo Ungari et Donald Ranvaud, traduit de l'italien par Philippe André Olivier, Éditions Calman Lévy, Paris, 1987, *Ubulibri*, 1982, p. 29. Enzo Ungari deviendra un collaborateur attitré du cinéaste.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 261

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 90

<sup>6</sup> Aldo Tassone, *Le cinéma italien parle*, Edilig, Coll. « Cinématographiques », Paris, 1982, chapitre consacré à Bernardo Bertolucci, p. 47.

<sup>7</sup> Ungari, op. cit. p. 52.

<sup>8</sup> Jean A. Gili, *Le cinéma italien*, tome I, U.G.E., 14 mars 1978, Paris, p. 55.