

Luciano Tovoli

Paysages de la vision

Élie Castiel

Numéro 306, février 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84785ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Castiel, É. (2017). Luciano Tovoli : paysages de la vision. *Séquences : la revue de cinéma*, (306), 48–53.



Luciano Tovoli

Paysages de la vision

Ph. D et Maître de conférence en langue italienne et cinéma européen à la Sheffield Hallam University en Grande-Bretagne, Giulio L. Giusti a eu la possibilité, en 2015, d'interviewer le directeur photo Luciano Tovoli — plus de 80 films à son actif —, dont on se rappellera, entre autres, les images baroques dans *Suspiria* (1977) de Dario Argento, celle fougueuses dans *Titus* (1999) de Julie Taymor et avant cela, en 1985, les urbaines dans le magnifique *Police* de Maurice Pialat. Giusti a bénéficié de la présence de Maria Pia Arpioni, doctorante en littérature italienne à l'Université Ca' Foscari de Venise, qui fait preuve de rigueur, d'imagination et d'érudition dans ses questions. Et puis Luciano Tovoli, une vie pour mettre en mouvements diversifiés et nuancés les images cinématographiques et leur donner une signification transcendante, situant pour ainsi dire le cinéma, en partie de genre, au rang d'art immortel parce que miroir de la vie, de l'individu et de l'imaginaire. Une version courte de l'entrevue a été publiée dans le site de Séquences (www.revuessequences.org). Nous vous présentons ici l'entrevue intégrale, **exclusive** à Séquences, écrite originellement dans la langue de Molière.

ÉLIE CASTIEL — RÉDACTEUR EN CHEF

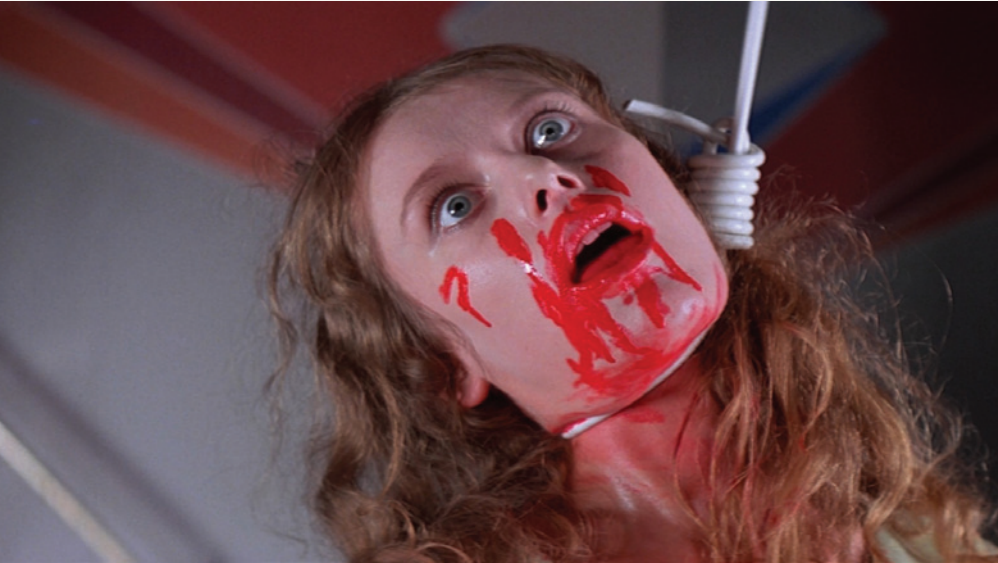
ENTREVUE RÉALISÉE ET TRANSCRITE PAR MARIA PIA ARPIONI ET GIULIO L. GIUSTI

PRATA DI MASSA MARITTIMA (GROSSETO, ITALIE), LE 11 SEPTEMBRE 2015]

MARIA PIA ARPIONI : **La photographie de paysage « pure » se distinguant de la photographie « pictorialiste » est un genre qui s'est développé aux États-Unis en 1932 dès la fondation du groupe f/64 par Ansel Adams. En Italie, ce type de représentation objectiviste est bien présent depuis les années 80 avec Luigi Ghirri et son projet d'étude du paysage italien Voyage en Italie. Quels sont les photographes de paysage d'inspiration réaliste, étrangers ou italiens, qui vous ont particulièrement inspiré ?**

Mes références photographiques sont restées les mêmes au cours de ma longue carrière artistique. Entre elles, je retiens deux

photographes de paysage, c'est-à-dire Ansel Adams et Paul Strand. Adams y était bien plus intéressé au paysage réaliste qu'à la figure humaine. Strand était attiré par les deux aspects. La capacité de Strand de fondre l'élément humain avec le paysage est bien évidente dans *La France de profil* et *Un paese*, ce dernier étant le livre qu'il composa avec Cesare Zavattini et dont le sujet est le petit bourg de Luzzara en province de Reggio Emilia, en Italie. À travers ces textes, je découvrais la photographie en découvrant Strand. J'ai aussi approfondi ce que Strand avait expérimenté dans le domaine cinématographique à travers ses documentaires. Je ne suis pas photographe et ne crois pas d'avoir la même puissance visuelle et



« Dans **Ténèbres**, Argento proposa de procéder dans la direction opposée par rapport à **Suspiria**, c'est-à-dire dans la quasi-absence des couleurs... »

narrative des artistes susmentionnés. En conséquence, presque tout de suite je me suis consacré au cinéma, où j'ai pu expérimenter la lumière naturelle à sa source. À partir de ma première expérience, j'ai découvert que la lumière naturelle a une grande force. Dans l'intérieur d'une ferme délaissée que je fréquentais très souvent, je voyais que la lumière entrant par les fenêtres était un type de lumière que je ne retrouvais presque jamais dans le cinéma. Je n'ai pas été le seul, naturellement, à le penser. Dans le cinéma italien de l'après-guerre, par exemple, Gianni De Venanzio avait utilisé une lumière diffuse et parfaitement naturelle, et Aldo Graziati, surnommé Aldò, s'était servi d'une lumière plutôt baroque mais très efficace pour délimiter les nuances du réel dans **Senso** de Luchino Visconti. Dans le cinéma, je suis fortement convaincu que la lumière doit être dynamique, et cette pensée vient de mon expérience de jeunesse à travers les "exercices" d'analyse photographique que j'avais effectués avec Enzo Della Monica et Renzo Chini, spécialistes et théoriciens existentialistes du réel dans la photographie.

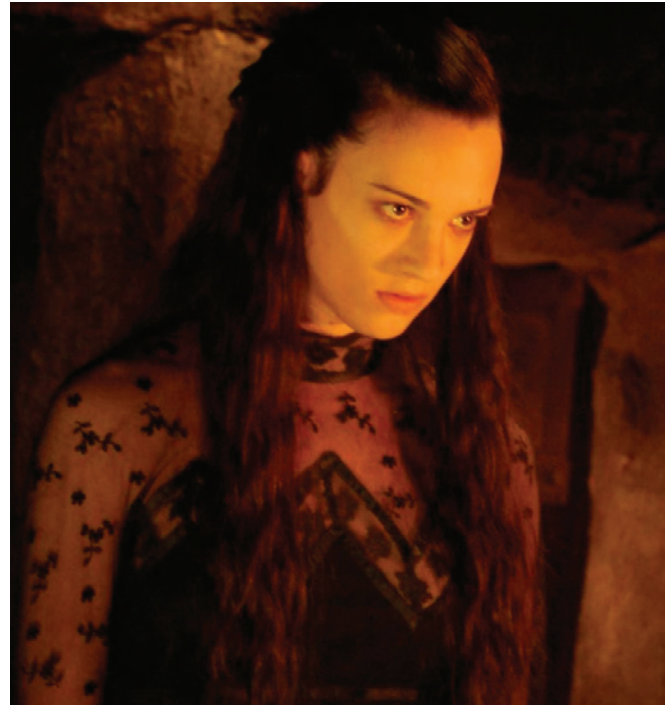
GIULIO L. GIUSTI: Pendant un entretien avec Roberto Pugliese en 2011, Dario Argento affirma qu'une abeille filmée en plan rapproché ressemble à un petit de léopard. Parfois l'image métonymique explique et d'autres fois semble créer un univers parallèle. En quoi consiste pour vous le détail photographique ?

J'ai découvert et expérimenté le plan rapproché grâce à ma collaboration avec Dario Argento. Dans le jargon, on identifie le détail avec la "partie de quelque chose de plus grand", mais quand on fait du cinéma, ce mot acquiert une toute nouvelle signification. Je suis un photographe fondamentaliste et réaliste tout court, et, à mon avis, chaque image macroscopique doit

être contrôlée avec la plus minutieuse précision. Pour le directeur de la photographie, cette image représente, donc, une nécessité très spécifique. Avec Argento, je me suis surtout appliqué à ce que tous les plans rapprochés eussent la même force évocatrice, structurale et visuelle, des prises de vue aux plus grands cadrages. Dans ce sens-là, Dario a été pour moi un maître excellent.

GIUSTI: *Suspiria* et *Ténèbres* de Dario Argento sont caractérisés par une utilisation de la lumière tout à fait antithétique. Dans *Suspiria*, votre complexe réélaboration en Technicolor donne à la lumière une équivalence presque expressionniste. Dans *Ténèbres*, il y a un modèle de lumière à la De Chirico, qui ressemble au précédent travail de Bruno Nuytten dans *Possession* d'Andrzej Zulawski. De quelles techniques vous êtes-vous servi dans *Suspiria* et dans *Ténèbres* pour le rendu de la lumière et l'éclairage des espaces ?

Je fus très surpris quand Argento me proposa une collaboration dans **Suspiria**. Jusqu'à ce temps-là, j'avais travaillé dans un domaine filmique totalement caractérisé par une photographie naturaliste et je n'avais jamais expérimenté une photographie de matrice artificielle, psychédélique, et aux couleurs saturées. Avant d'accepter, je demandai à Argento de pouvoir faire des tests pour expérimenter une équivalence de couleurs en photographie. Je me rendis alors aux DEAR, une usine de Rome presque détruite. C'était un bâtiment à l'architecture bourgeoise avec des fenêtres à demi-défoncées, mais avec des perspectives de lumière merveilleuses. Je pris une lumière puissante et je fis des panneaux de velours coloré. Après ça, j'appelai des amis comme acteurs et modèles. Je créai, en outre, une protection entre la lumière, les panneaux de velours et les acteurs en utilisant un panneau de verre anti-chaleur afin d'éviter des brûlures éventuelles. J'ajoutai un panneau de couleur rouge latéral et le jeu était fait. Je notai tout de suite que le contraste entre les couleurs primaires, comme le rouge et le vert, était net. Sans rien dire à Argento, j'allai à la Technicolor où il y avait encore le système de presse Tripack, c'est-à-dire avec les matrices. Entre les matrices se trouvait une pellicule qui avait la fonction de diffuser, car il était très difficile de faire coïncider trois images et trois couleurs de manière millimétrique. En supprimant cette diffusion, je notai que les couleurs résultantes étaient vives. Je préparai le tout et j'appelai Argento. À la projection des bouts d'essai, il réagit avec enthousiasme. Dès ce jour-là, nous avons utilisé tous les velours de réserve dans la zone de Rome et nous sommes arrivés à la fin du film. Dans **Ténèbres**, Argento proposa de procéder dans la direction opposée par rapport à **Suspiria**, c'est-à-dire dans la quasi-absence des couleurs. Mises de côté les gélâtines colorées, mon intuition la plus importante se produisit dans une scène nocturne extérieure que nous tournâmes au début du film dans un quartier romain sombre et qui concernait le pistage d'une fille de la part d'un chien. Une particularité du cinéma de la



terreur est la coexistence persistante de lumières et d'ombres afin de créer tension et mystère. L'ombre a la fonction de cacher soit l'assassin soit la victime. En nocturne extérieur à l'EUR, je décidai d'éclairer le tout comme s'il fut jour pour donner l'idée qu'il n'y avait aucune possibilité de fuite pour la victime. Cette intuition fut le trait d'union apporté à tout le style photographique du film. Ce film est en effet implacablement lumineux et le rendu de la lumière ne montre aucune possibilité de se cacher. La comparaison entre mon rendu des espaces avec les effets de lumière de De Chirico est un très grand compliment, et les lignes géométriques mêmes de l'architecture fasciste ainsi que les perspectives du quartier romain de l'EUR portent à cette similitude.

GIUSTI: *Dans **Fracchia contro Dracula** de Neri Parenti et dans **Dracula 3D** de Dario Argento, vous avez expérimenté une photographie d'inspiration baroque. Certaines séquences semblent se servir d'une lumière créée auparavant par le cinéma gothique italien des années 70, de Riccardo Freda et Renato Polsell. Y a-t-il des références cinématographiques qui ont directement inspiré votre rendu chromatique dans les deux films susmentionnés ?*

Comme directeur de la photographie, je tends à rester dans l'ignorance. Faire un film est extrêmement dur et parfois ennuyeux. Le directeur de la photographie est un "ouvrier cinématographique" et reste à la disposition du réalisateur du matin au soir, 12 heures en Italie et au moins 14 heures à Hollywood. Les choses ne naissent sûrement pas toutes seules et le directeur de la photographie doit donner beaucoup d'indications, parfois répétées, sur ce que l'on doit faire. Un résultat esthétique est donc la juste conséquence d'une fatigante élaboration pratique. Ce qui atténue cette fatigue est le fait que je me mets devant le scénario et les dialogues, et je me le récite en cherchant le son de chaque

mot. Comme directeur de la photographie, je ne me permettrai jamais une intervention, même légère, qui concerne le tournage du film ou le ton des acteurs. Je tâche d'éviter toutes références cultivées par conséquent, et j'arrive au film presque totalement non préparé. Ce fut la leçon qu'Antonioni m'avait donnée. À l'époque de **Professione: reporter**, Antonioni ne me donna jamais le scénario entier et me tint dans l'ignorance presque totale jusqu'à la fin du tournage. Quand le film se termina, je lui demandai la raison pour laquelle il m'avait choisi comme directeur de la photographie, en considérant mon inexpérience à l'époque et sa possibilité d'avoir des collaborateurs italiens ou étrangers bien plus connus que moi. Antonioni me répondit qu'il m'avait choisi, car j'étais encore "ignorant" dans ma profession. Pour Antonioni, mon manque de lecture du scénario aurait, en outre, apporté un meilleur résultat au film. Toutes mes fautes, qui à la fin s'étaient matérialisées pendant le tournage du film et qui étaient dues à mon inexpérience, furent précieuses pour exprimer le message esthétique et politique du film. Je suis toujours resté fidèle à cet enseignement. Ma photographie, donc, naît à l'improviste et elle doit être en syntonie avec les sentiments et les dialogues du film en question.

ARPIONI: *Dans **Le général de l'armée morte**, la lumière des extérieurs est débitrice, comme vous avez déclaré, de l'expérience avec Valerio Zurlini dans **Le désert des Tartares**, et d'une longue séquence d'Antonioni dans **Professione: reporter**. Au symbolisme des paysages vous avez aussi ajouté une grande plasticité et un plus grand expressionnisme du clair-obscur dans les intérieurs. Quelles ont été vos références dans ce dernier cas ? Avez-vous apporté une vision personnelle, en ce qui concerne les intérieurs, par rapport au roman de Kadaré ?*



Le roman de Kadaré se déroule comme une épopée beaucoup plus vaste que dans le film, ce qui n'est presque pas traduisible cinématographiquement. Elle est construite sur un fait historique réel, dont Kadaré avait donné la chronique comme journaliste en accompagnant les deux protagonistes pendant la récupération des corps des soldats italiens morts en Albanie [et leur restitution] à l'Italie au temps de la Seconde Guerre mondiale. Ceci est un fait qui encore aujourd'hui peut se passer à partir d'autres nations, bien qu'on n'en parle jamais. Du point de vue des contenus, j'ai par contre voulu construire une sorte d'apologue philosophique sur l'absurdité de la guerre et sur les mécanismes administratifs déplorables qui caractérisent les milieux militaires aujourd'hui même. Au niveau visuel, je me suis rendu hommage à moi-même, même si à vrai dire cela n'était pas mon but au début. Je me suis retrouvé dans la condition de tourner une longue séquence efficace et j'ai voulu le faire. Pour ce qui concerne l'organisation de la lumière dans les intérieurs, j'ai essayé de réaliser des images essentielles, parce que mon film n'a pas une forme journalistique, mais un aspect dramatisé pour le cinéma. Ce qui m'intéressait en particulier était la tension entre les personnages, entre le "marionnettiste", la comtesse Betsy et les "marionnettes", les deux personnages en voyage. Je voulais souligner comme[nt] des marionnettes se trouvent aussi en milieu militaire, là où tous apparaissent figés héroïquement dans leur rôle. Même si je m'étais proposé de donner une vision ironique de la vie dans l'armée, j'ai voulu que le soin formel du détail fût visible aussi dans les très beaux uniformes dessinés par Karl Lagerfeld. J'étais sûr qu'on m'aurait critiqué, soit pour [m]es choix esthétiques [plutôt] que narratifs, cependant ces critiques arrivèrent, en partie, une fois le film malheureusement tombé dans la faillite de la distribution italienne. En France, le film est par contre sorti régulièrement. Les magazines français évoquent *Quelle connerie la guerre* de Prévert et parlèrent d'une transformation éventuelle des spectateurs en Hamlet, en soulignant le caractère théâtral de mes dynamiques.

ARPIONI: Y a-t-il d'autres œuvres littéraires, étrangères ou italiennes, de nature fortement visuelle que vous auriez voulu adapter pour le cinéma et auxquelles vous reconnaissez la même qualité que le roman de Kadaré?

Même si j'ai tourné *Le général de l'armée morte*, je vois avec méfiance la possibilité de faire une transposition cinématographique d'une œuvre préexistante. À cette occasion, je fus fermement convaincu, soit par l'enthousiasme de Marco Ferreri, Marcello Mastroianni et Michel Piccoli, [plutôt] que par le désir de faire connaître un écrivain presque inconnu en Italie. Si je devais faire un autre film en qualité de réalisateur, je voudrais le faire à partir d'une idée originale. Je ne veux pas avoir de problématiques relativement au texte. Les contaminations ne me plaisent pas. Pour cette raison, je crois en l'autonomie du cinéma par rapport à la littérature et à la peinture.

GIUSTI: Votre grande affinité créative avec le collègue Nestor Almendros est née dès les temps de votre fréquentation du Centro Sperimentale di Cinematografia à Rome et s'est transformée pour les deux en une collaboration artistique durable et de grand succès avec le réalisateur français Barbet Schroeder. Quelles affinités esthétiques-idéologiques vous lient au travail précédent d'Almendros pour Schroeder?

Pour mieux comprendre l'énorme talent de Nestor Almendros, il faut revenir aux années de notre fréquentation du Centre expérimental de cinématographie à Rome. En ce temps-là, au-delà des quatre élèves officiels boursiers, pour chaque classe de photographie il y avait deux élèves étrangers qui n'avaient pas de bourse et ne recevaient de diplôme final. Quand Nestor se présenta à la première leçon d'histoire du cinéma, tout de suite il commença à intervenir pendant les leçons et à corriger notre professeur quand cela était opportun. Le professeur, frappé par sa perspicacité, lui demanda de faire les leçons avec lui. Nestor était un Espagnol émigré à Cuba et avec une histoire de persécution



familière à l'époque du régime de Franco. Pour une personne comme moi, provenant de Piombino et d'origine paysanne, Nestor représentait une nouveauté absolue. Il coïncidait avec moi-même, mais proposé par une toute autre latitude. Dès le début, nous fûmes amis, et cette amitié fut très vivifiante pour tous les deux. Il admirait mes intuitions sur la lumière naturelle et j'appréciais énormément sa culture cinématographique. Quand Nestor rentra à Cuba, tout de suite après le Centre Expérimental, Fidel Castro prit le pouvoir. Cela comporta des problèmes énormes pour Nestor. Il fut accusé par les dirigeants de l'école cinématographique de Cuba qu'il fréquentait, et exilé peu après, à cause d'une série de documentaires auxquels il travaillait et qui manifestaient un intérêt esthétique pour les formes masculines. Les dirigeants de l'école cinématographique le surprisent un dimanche soir pendant qu'il montait l'un de ces documentaires et ils l'expulsèrent. Nestor m'envoya ces documentaires et je les présentai au Festival du cinéma ethnographique de Florence où ils eurent beaucoup de succès. Au fil des ans, nous restâmes toujours en contact. À un certain moment, nos visions esthétiques se divisèrent car, à la fin, j'ai décidé d'expérimenter d'autres "territoires" de lumière avec **Suspiria**. Nestor a par contre continué à cultiver son intérêt typiquement pour la lumière naturelle. Je travaillai avec Barbet Schroeder dans **Le Mystère Von Bülow**, (*Reversal of Fortune*), car Nestor, ne pouvait pas travailler à ce film. Ayant adhéré aux unions américaines, Nestor ne pouvait pas participer à ce projet à cause d'une loi qui interdisait aux directeurs de la photographie inscrits aux unions de travailler aux films avec un budget inférieur à 20 millions de dollars. Je fus indiqué par lui comme son digne remplaçant. À la mort de Nestor, ma collaboration avec Schroeder devint durable.

ARPIONI: L'un des buts d'« Imago », officiellement née en 1992 par votre initiative, est celui de soutenir la qualité de l'industrie et du marché cinématographique en Europe,

même à travers la reconnaissance du rôle du directeur de la photographie comme co-auteur du texte filmique. Parmi les réflexions sur l'authorship publiées sur le site d'Imago, il y en a quelques-unes de Vittorio Storaro qui insistent sur le rôle de responsabilité du directeur de la photographie et sur sa fonction artistique de « peintre et écrivain de la lumière » et « dramaturge » de la couleur. Quelles n'ont pas été les contradictions jusqu'à présent si l'on pense au rapport entre marché et qualité, et quels sont les résultats les plus importants de cette « bataille » pour une juste reconnaissance ?

Il s'agit d'une "bataille" que j'ai partagée en différentes conversations avec Vittorio Storaro. Vittorio a soutenu mes idées, parfois avec trop de décision. Cela a parfois suscité des réactions opposées à celles désirées à l'intérieur de l'industrie cinématographique. *Imago* est née à la suite d'un festival que j'ai organisé à L'Aquila pendant 11 ans avec Gabriele Leucci et dans lequel on valorisait le rôle du directeur de la photographie. Je comprenais qu'on avait un public jeune avec un grand intérêt pour l'image cinématographique, et les directeurs de la photographie savent bien quelle est la valeur qu'ils vont apporter au film. Antonioni, par exemple, m'avait choisi parce qu'il croyait en moi et il s'est servi de mon inexpérience pour arriver au même temps aux meilleurs résultats artistiques dans le film. La photographie de **Profession : reporter** a été inspirée par le message artistique et politique qu'Antonioni voulait souligner dans le film, mais pour la lumière, il m'était complètement permis d'utiliser ma propre technique ainsi que ma contribution idéologique. Si le cinéma est un art visuel, alors le directeur de la photographie devrait être considéré co-auteur du film au même titre que le scénariste. Pendant la production du film, le réalisateur se concentre sur la dramaturgie, sur la récitation, en laissant totalement entre les mains du directeur de la photographie la gestion de la lumière et des images qui constituent un support indispensable. Nos revendications ne sont pas de type économique, comme le laissent entendre certains dans l'industrie du cinéma. Dans certains pays, les directeurs de la photographie obtiennent une partie des *royalties* qui servent à reconnaître leur propriété intellectuelle du film. Nos demandes ont le but de défendre la qualité artistique du film. Il m'est arrivé d'acheter, en France, le DVD, avec le livre, de **Chung Kuo-Chine**. Quand j'ai regardé le DVD, je me suis trouvé immergé dans une lumière rouge, qui est complètement différente de celle que j'avais pensée et voulue. Mais je n'ai pu rien faire. Peut-être n'arriverons-nous jamais à obtenir les résultats que nous nous sommes fixés. Il est cependant rassurant de constater qu'à partir des quatre pays européens présents au premier meeting de Rome, en 1992, nous comptons maintenant 47 pays, dont 27 sont européens. Il manque la Chine, avec laquelle j'ai déjà des contacts, et les États-Unis, où il existe depuis 1917 l'A.S.C. [American Society of Cinematographers], qui n'entrera pas dans notre association mais avec laquelle nous collaborerons. Entre nos revendications, il y a aussi le désir de ne pas détruire certains professionnalismes et que l'on continue à tourner les films dans les studios.