



HAL
open science

Davide Ferrario filme Turin : une ville en transformation

Viviana Dal Palù

► **To cite this version:**

Viviana Dal Palù. Davide Ferrario filme Turin : une ville en transformation. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01258576

HAL Id: dumas-01258576

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01258576>

Submitted on 15 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 – UFR 04
M2 Cinéma et audiovisuel 2014/2015

Mémoire de fin d'études
sous la direction de M. José MOURE

Daive Ferrario filme Turin :
une ville en transformation

Viviana Dal Palù
N° étudiant 11134543

Université Paris 1 – UFR 04 – Master 2 Cinéma et audiovisuel
Mémoire de fin d'études sous la direction de M. José MOURE
Session d'examen septembre 2015

Davide Ferrario filme Turin : une ville en transformation

Remerciements

Je souhaite remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Moure, professeur à l'Université Paris 1, pour sa disponibilité, sa confiance et ses encouragements tout au long du parcours de Master.

Je tiens également à remercier ma sœur Doriana, pour ses remarques pointues et la qualité de nos échanges toujours enrichissants.

J'adresse, enfin, mes remerciements à toutes les personnes qui m'ont soutenue lors de l'élaboration et de la rédaction de ce mémoire de fin d'études.

*Ci sono città, paesaggi, luoghi,
ambienti, che abbiamo imparato
a guardare, a vedere, solo perché
qualcuno ha saputo insegnarci
ad aprire gli occhi su di essi come
i poeti, pittori, cineasti.*

Italo CALVINO

TdA : « Il y a des villes, des paysages, des lieux, des décors, que nous avons appris à regarder, à voir, seulement parce que quelqu'un a su nous montrer comment ouvrir et poser le regard sur eux tels les poètes, les peintres, les cinéastes ».

Je remercie le chercheur Claudio Panella de l'université de Turin pour cette belle citation d'Italo Calvino qui accompagne le court métrage de Massimo Mida *La città di Pavese* (1960).

Introduction

Les critiques et les chercheurs qui ont étudié le cinéma du réalisateur italien contemporain Davide Ferrario soulignent la variété de sa filmographie, aussi bien par les sujets que par les genres abordés, ce qui rend, au premier abord, sa production difficile à classer. Il s'agit d'une production jamais banale, qui a le mérite d'avoir essayé d'expérimenter des voies nouvelles et des techniques différentes. Dans sa production cinématographique, Davide Ferrario alterne la réalisation de films de fiction et de films documentaires : il a réalisé des documentaires de création mais aussi de montage. Il a tourné quelques courts métrages et a réalisé des captations pour la télévision¹. Ayant

¹ *La strada di Levi*, retraçant le voyage picaresque que Primo Levi dut accomplir à la sortie du camp de Auschwitz pour regagner Turin, distribué en France sous le titre *Le voyage de Primo Levi*, est un exemple de documentaire de création. *Le strade di Genova*, où Ferrario reconstitue les journées du G8 de Gênes en 2001 à partir d'images tournées par lui-même et par des amateurs et autres cinéastes ou bien *La zuppa del demonio*, présenté à la Mostra de Venise l'année dernière, retraçant l'histoire de l'industrialisation italienne à partir d'images d'archive, sont des exemples de sa production de documentaire de montage. Pour la télévision, je signale le travail avec l'acteur et dramaturge Marco Paolini avec lequel il réalise, entre autres, la captation pour une diffusion télé de la représentation du spectacle *I-TIGI racconto per Ustica*, mis en scène à Gibellina, en Sicile, dans le décor du « Grande cretto » de Burri.

lui-même pratiqué des activités de création différentes (cinéma, écriture, photographie), il a noué des collaborations fructueuses avec plusieurs représentants de la vie artistique et culturelle contemporaine italienne, avec des musiciens, avec des réalisateurs comme par exemple Daniele Vicari, Guido Chiesa ou Daniele Segre ou bien avec des écrivains, tel que Marco Belpolito et Gianni Celati. En tout cas, comme on peut le comprendre en lisant la présentation qu'en trace Antonio Maraldi ², l'intégralité du parcours professionnel de Davide Ferrario tourne autour du cinéma.

Au début de sa vie professionnelle, il a travaillé en tant qu'opérateur culturel pour le cinéclub de Bergame (association cinématographique parmi les plus anciennes d'Italie), activité reprise dans les années plus récentes comme animateur de laboratoires cinématographiques dans les prisons de Turin et Milan. Critique de cinéma pour la revue Cineforum dans les années 80, il a parallèlement exercé une activité de distributeur de films indépendants (c'est à l'activité de distributeur avec l'association Film Lab 80 à qui l'on doit, entre autres, la circulation en Italie des films de Wim Wenders, Fassbinder ou Wajda). Après les premières expériences de mise en scène à la fin des années 80, qui reçoivent un accueil encourageant de la part de la critique, il devient, dans les années 2000, producteur de ses propres films.

Au sein de sa production cinématographique, bien qu'hétérogène et éclectique, on retrouve des traits communs comme l'attention qu'il porte à la musique ou bien le thème du voyage. Des marques stylistiques rendent ses productions reconnaissables tel l'aspect visuel des cadrages et puis celui qui a été défini comme "le montage à la Ferrario" : il renonce au champ contre-champ, pas de raccords, accélérations...³ Il pratique souvent le mélange de techniques filmiques, montant ensemble des plans tournés en pellicule avec d'autres tournés en vidéo, mini-DV ou bien avec des images d'archive.

² Antonio Maraldi, "Davide Ferrario - Le forme del cinema" dans Luisa Ceretto, Alberto Morsiani (sous la direction de), *Declinazioni del vero. Il cinema di Davide Ferrario, Daniele Luchetti e Daniele Vicari*, Bergamo, Edizioni di Cineforum, 2007, pp. 7-10

³ Antonio Maraldi, *op.cit.*

Davide Ferrario est originaire de Cremona et il a grandi à Bergame, deux villes du nord de l'Italie ; au début des années 2000, il s'installe à Turin ville qu'il a adoptée et, réciproquement, qui l'a adopté. Il participe à sa vie culturelle, par exemple on lui a confié la préparation du parcours didactique qui explique la fabrication d'un film et introduit le spectateur aux éléments du langage cinématographique au Musée du Cinéma de Turin. Il affirme dans plusieurs interviews avoir été fasciné par l'architecture et l'aspect extérieur de la ville, et y avoir aussi trouvé un environnement de travail favorable, notamment autour des nouvelles entreprises créées suite à l'activité de la Commission du Film de Turin. Cette ville devient rapidement une source d'inspiration et apparaît souvent dans ses films de fiction : c'est sur ces films que j'ai décidé de me concentrer pour ce mémoire.

L'étude des films de Davide Ferrario tournés à Turin s'inscrit dans la tendance de la production cinématographique italienne d'associer le nom d'un réalisateur à une ville. La centralité des villes est une caractéristique constante dans la production italienne depuis les films néoréalistes, en passant par le cinéma moderne et jusqu'aux réalisateurs contemporains. Le nom des réalisateurs est souvent associé aux villes : Fellini ou Moretti pour la ville de Rome, Mario Martone pour Naples, Cipri et Maresco pour Palerme, mais beaucoup d'autres exemples seraient possibles⁴. D'autre part, cela correspond à l'expression régionale du cinéma italien de la fin du XXe siècle qui s'est généralisée ces dernières années autour des centres de production encouragés par les Commissions du Film⁵.

⁴ Pippo Ciorra « Compare di Pietra. Il cinema come critica estetica e sociale dell'architettura » dans Gianni Canova (sous la direction de) *Giancarlo Basili: Spazio e architettura nel cinema italiano*, Milano, Alexa edizioni, 2000

⁵ Jean Gili, *Le Cinéma italien*, Paris, Ed. de la Martinière, 1996, p 255-257

Concernant le corpus de films étudié dans mon mémoire, deux sont l'adaptation d'une œuvre littéraire et trois sont des réalisations à partir de scénarios originaux écrits par Davide Ferrario.

Tutti giù per terra (1997) est l'adaptation du roman du même titre écrit par Giuseppe Culicchia en 1994. Il s'agit du premier roman de cet écrivain turinois qui avait eu un succès du public et de critique. Considéré comme un petit ouvrage culte par la génération X, la réalisation confiée à Davide Ferrario par le producteur Gianfranco Piccioli a réussi à transposer à l'écran l'écriture fragmentée et épisodique de Culicchia. Le film avait été généralement bien reçu de la part de la critique italienne et il avait été sélectionné lors des festivals internationaux de Locarno et Sundance.

Se devo essere sincera (2004) est aussi l'adaptation d'un roman d'une écrivaine turinoise : Margherita Oggero. Bien que l'on retrouve certains partis pris de Davide Ferrario dans la réalisation de ce film, il s'agit, en effet, d'un film de Luciana Littizzetto, comédienne connue surtout pour ses spectacles à la télévision italienne. Le film ne respecte pas l'esprit du roman qui est un polar : l'adaptation du scénario par Luciana Littizzetto abandonne vite le genre policier pour se concentrer sur le rapport matrimonial entre le personnage principal (une enseignante avec une passion pour le polar) et son mari.

Un point commun des trois films réalisés à partir d'un sujet original est l'unité de lieu que l'on peut retrouver dans chaque film, et surtout l'attention particulière pour les décors, l'architecture et le paysage turinois.

Dopo Mezzanotte (Après Minuit, 2003) se déroule presque intégralement à l'intérieur de la Mole Antonelliana, le bâtiment symbole de Turin qui accueille depuis quelques années le Musée du Cinéma. *Tutta colpa di Giuda* (2009) est un film inspiré directement de l'expérience de travail du réalisateur dans les prisons. Presque intégralement tourné dans le pénitencier de Turin, il raconte l'histoire d'une jeune femme metteur en scène qui dirige en prison la représentation théâtrale d'une comédie musicale ; des acteurs jouent à côté de détenus. Enfin, son dernier film de fiction *La Luna su Torino* (2014), au scénario plutôt dépouillé, sous le prétexte de raconter l'histoire du quotidien de

trois jeunes adultes habitants la ville de Turin propose plutôt une réflexion sur l'équilibre subtil qui gouverne la vie de tout un chacun.

Globalement tous les films turinois de Davide Ferrario, et en particulier ceux tirés des scénarios originaux, n'ont pas le but de transmettre un message. Comme écrit le critique cinématographique Maurizio G. De Bonis à propos de la *Luna su Torino* « il s'agit plutôt d'un flux de pensée où les concepts, même lorsqu'ils sont véhiculés par les personnages, se dispersent dans le tissu visuel et dans les métaphores sans devenir ingrédients pour un discours moralisateur ou prévisible »⁶.

Turin, un des pôles historiques du "triangle industriel" italien (constitué des villes de Turin, Milan, Genès), est une ville riche en histoire. On peut retrouver les traces de son passé dans son architecture et son développement urbain. Historiquement ancien camp militaire romain, puis ville baroque, ville du XVIIIe siècle aux grands boulevards aérés, siège de la maison de Savoie et de son état connu pour être « bien administré »⁷. Turin a été la première capitale d'Italie en 1861 et a ensuite, perdu le rôle de capitale. Le chef-lieu s'est reconverti à l'industrie. Ville de l'art nouveau au début du XXe siècle (notamment celle privilégiée par Dario Argento dans ses films) et ville de cinéma aux origines du cinématographe⁸, dans la deuxième moitié du XXe siècle,

⁶ Maurizio G. De Bonolis, *La Luna su Torino. Un film di Davide Ferrario*, <http://www.puntodisvista.net/2014/03/luna-su-torino-film-davide-ferrario/>

« (...) non si incarta in una sceneggiatura densa e iper-costruita, dunque pesante e scontata. Si tratta, invece, di un flusso libero di pensiero, nell'ambito del quale i concetti anche se veicolati dai personaggi si disperdono nel tessuto visivo e nelle metafore senza diventare ingredienti di un discorso didascalico e prevedibile ».

⁷ Giuseppe Ricuperati, *Le avventure di uno Stato «Ben amministrato». Rappresentazioni e realtà nello spazio sabauda tra ancien régime e Rivoluzione*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1994

⁸ Turin, grâce à la proximité géographique et culturelle avec la France, se lance dès le début du cinématographe dans l'industrie cinématographique qu'atteint le maximum de son expansion avec la production de *Cabiria* de Pastrone dans les années 10. Ensuite, à partir des années 20, la crise du cinéma italien est profonde et en particulier celle du cinéma turinois. Les investissements dans le cinéma, qui seront conséquents sous le régime mussolinien, déplaceront rapidement le centre de gravité du cinéma italien vers la ville de Rome.

Turin devient la ville-usine d'Italie⁹ et son industrie principale, FIAT, attire de milliers d'émigrants du sud de la péninsule.

Souvent foyer pour les avant-gardes intellectuelles et artistiques, la ville a gardé toujours une place de premier plan dans la vie culturelle italienne. Néanmoins seulement certains traits de la richesse de ce passé ressortent dans la doxa. On associe à la ville de Turin une certaine rigueur et austérité des mœurs que l'on attribue à son origine militaire ; souvent on a souligné la tristesse mélangée à un sentiment de nostalgie qui prédominerait comme si la ville ne s'était jamais vraiment remise du statut de capitale déchu. Enfin, la transformation en capitale industrielle y a fait prédominer l'association à la difficile vie ouvrière.

A partir des années 70 beaucoup d'usines ferment, le flux migratoire du sud s'interrompt. La crise du secteur automobile implique des changements forts et l'administration locale entame alors une réflexion sur le potentiel économique et le développement de l'agglomération, afin de garantir son avenir. Cette réflexion a conduit d'une part à une redéfinition du territoire, qui a abouti dans un nouveau plan d'urbanisme, d'autre part à une volonté de renouveau global de l'image de la ville. Concrètement, le nouveau plan d'urbanisme en 1995 a donné le départ à la reconversion d'une partie des complexes industriels désaffectés¹⁰ ainsi qu'à des investissements afin de relancer des activités économiques et culturelles jusqu'alors peu développées ou masquées par l'omniprésence de FIAT. On a investi, par exemple, pour développer les activités liées au tourisme œno-gastronomique et religieux, au

⁹ Suite au déplacement de la capitale d'Italie de Turin à Rome (1870), Turin a lié son identité au développement industriel. Après la seconde guerre mondiale le modèle industriel a suivi le cours de la « one company town », c'est-à-dire une ville dont l'économie était centralisée autour de l'activité d'une seule industrie : FIAT (secteur automobile) - Agata Spaziante, *La città e le fabbriche. Ieri, oggi, domani*, présentation pour l'ouverture de l'année académique 2012-2013 de l'école polytechnique de la ville de Turin.

¹⁰ Quelques chiffres rendront compte des enjeux liés au nouveau plan général d'urbanisme pour la ville de Turin : à la fin des années 80, ce sont 128 les installations industrielles qui ne sont plus utilisées (Agata Spaziante, *op. cit.*), à la moitié des années 90 il y a dans la ville de Turin trois millions de mètres carrés d'anciennes zones industrielles à l'abandon https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2009_223_6959.pdf

dessin industriel et à la technologie. C'est dans ce contexte que s'insère aussi la création de la Commission du Film du Piémont afin de récupérer et valoriser le passé de l'industrie cinématographique de Turin¹¹.

Dans la rédaction de ce mémoire, j'aimerais montrer comment des lieux bien identifiés de la ville façonnent le scénario et la mise en scène des films de Davide Ferrario et, en même temps, essayer de comprendre comment ce réalisateur filme les changements qui ont eu lieu dans les deux dernières décennies à Turin.

Dans *Après Minuit* (2003) c'est la voix off du narrateur qui confie une clé de lecture au spectateur : « aujourd'hui les spectateurs s'intéressent seulement aux histoires des personnages, alors qu'aux origines du cinéma il n'y avait pas de personnages. A l'époque des lanternes magiques, les spectateurs étaient émus par les paysages et vues des villes » ; le narrateur en conclut « ce sont peut-être les lieux qui racontent le mieux les histoires »¹².

Alors que d'autres réalisateurs dans le passé avaient choisi de tourner en studio, ou bien contrairement à la tendance contemporaine d'externaliser les productions à l'étranger, Ferrario fait le choix fort de tourner en ville, dans des lieux symboliques et en multipliant les décors. Il adhère au travail mené par la Commission du Film pour développer les tournages en ville. En effet, les tournages à Turin se sont multipliés ces dernières années, et il ne passe pas un jour sans apprendre qu'une nouvelle série télé ou bien un nouveau film sont tournés à Turin. Mais alors que dans ces productions la ville reste souvent anonyme, sous la direction de Ferrario la ville de Turin devient personnage, les décors réels sont interprétés et se transforment à travers son travail. Cette tendance évolue au fil des films, pour devenir le thème conducteur de son dernier travail. Une phrase tirée de l'œuvre de Giacomo Leopardi, le plus grand poète romantique italien, accompagne les images : « derrière chaque

¹¹ Jean Gili, *op cit.* p 7-14 et Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (sous la direction de) - *Torino città del cinema*, Milan, Editrice Il Castoro, 2001 (trad. en français *Turin, berceau du cinéma italien*)

¹² Davide Ferrario, *Après Minuit*, TC 1'58''

paysage se cache un autre paysage, que l'on peut deviner seulement par la force de l'imagination »¹³.

Une lecture possible du travail de Davide Ferrario me semble alors se dessiner si l'on prête attention aux lieux et aux paysages qui apparaissent dans ses films. Tournés dans un laps de temps de dix-huit ans (il s'agit de cinq films de fiction réalisés entre 1997 et 2014), ses films permettent-ils de suivre les transformations de la ville de Turin ? Ferrario est-il le premier à profiter des changements architecturaux de la ville post-industrielle pour en faire un décor pour ses films, ou bien celui qui les met en valeur à travers son cinéma ? Il contribuerait alors à transmettre la nouvelle identité de Turin, une image moins grise de celle de la ville-industrielle ou bien une image moins austère que celle de la ville-capitale du dix-neuvième siècle présentée jusqu'à là au cinéma.

Ce travail sera organisé en trois parties à travers lesquelles je voudrais souligner différents aspects des transformations récentes de Turin. Tout d'abord je souhaite consacrer la première partie de ce travail à l'attention que le réalisateur porte à l'architecture et à l'urbanisme de la ville et essayer de comprendre le rôle attribué au paysage, au décors et aux lieux dans les films de Davide Ferrario ; ensuite, dans la deuxième partie, je souhaite analyser certaines transformations socio-économiques récentes, enfin, j'analyserai les changements de la représentation de la ville dans l'imaginaire collectif.

Pour développer mon analyse, j'établirai des comparaisons avec des films tournés précédemment dans la ville de Turin. A ce propos une source importante de matériel pour mon travail a été la rétrospective « Turin, berceau du cinéma italien », conçue à l'occasion de l'inauguration du Musée du Cinéma de Turin en 2001 et présentée au Centre Pompidou de Paris entre le 21 mars et le 4 juin 2001. Il s'agit de la rétrospective plus complète des films tournés à Turin et dans le Piémont organisée jusqu'à présent.

¹³ "Dietro a un paesaggio c'è sempre un altro paesaggio, che si percepisce con la vaghezza e l'indefinitezza dei fatti immaginativi" – Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 1817-1832

Dans la préface de l'ouvrage qui présentait cette manifestation Dario Argento, qui a tourné plusieurs films à Turin, affirmait : « Bien des années plus tard, je suis revenu à Turin pour tourner *Nonhosonno* [...], par rapport à *Profondo Rosso* je dois dire que je n'y ai pas trouvé beaucoup de changements, il n'y a pas eu des transformations très évidentes de la ville. C'est vraiment étrange, je parcours les mêmes rues et j'y trouve toujours les mêmes choses. En revanche au niveau professionnel, on y trouve des conditions inhabituelles : de nouveau très bons décorateurs, de nouvelles générations de techniciens très bien préparés¹⁴ ». A partir de cette déclaration, je souhaite montrer comment entre la fin des années 90 et 2014 la ville de Turin a, au contraire, changé non seulement dans son tissu économique, mais bien aussi dans son aspect extérieur et, de surcroît, montrer comment le cinéma de Davide Ferrario a intercepté et s'est approprié ces changements.

¹⁴ Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (sous la direction de), *op cit. version française* p. 15 ; Dario Argento tourne à Turin le film *Profondo Rosso* (*Les Frissons de l'angoisse*) en 1975 et son dernier film *Nonhosonno* (*Le Sang des innocents*) en 2001 (NdA).

I.

Les transformations urbaines

Le cinéma de Davide Ferrario se caractérise pour l'attention qu'il porte à la ville de Turin dans sa globalité, à la différence de ce qu'a fait, par exemple, Dario Argento qui a identifié Turin avec une seule période architecturale en privilégiant les tournages dans les quartiers à l'architecture Liberty (l'Art Nouveau italien). Ferrario filme le centre-ville comme la périphérie de Turin, il filme la ville du haut et du bas, il montre dans ses films les bâtiments anciens comme les nouvelles architectures, quand il ne filme pas les chantiers en cours.

Le nouveau plan d'urbanisme qui a accompagné la reconversion économique de la ville à la moitié des années 90 a prévu la réaffectation d'un certain nombre de bâtiments, la création de nouveaux espaces, notamment de parcs urbains, et il a intéressé la requalification de quartiers traditionnellement délaissés.

Ce que je souhaite analyser dans cette première partie de mon travail c'est l'attention que le réalisateur porte globalement à l'architecture de la ville et aux changements urbains. Une attention qui me paraît aller au-delà des nécessités du scénario et montre une volonté de filmer la ville, ce qu'il réalise à

travers quelques plans purement documentaires de l'architecture ou bien avec une recherche esthétisante du paysage. Les changements urbains apparaissent alors en filigrane dans ses comédies, un témoignage qui fait surface et rappelle l'actualité de la ville, comme quand il filme les chantiers qui pendant de nombreuses années ont envahi la cité (et sont toujours présents dans certains quartiers)¹.



Chantiers – *Tutti giù per terra* et *Après Minuit* – Davide FERRARIO

¹ Je pense par exemple au secteur nommé Spina 3, c'est-à-dire à la dernière partie du parc urbain qui a été conçu sur les terrains libérés par la voie ferrée. L'axe ferroviaire coupait traditionnellement la ville en deux du nord au sud le long de la ligne ferroviaire qui relie Turin à Milan. L'axe ferroviaire avait été indispensable au développement industriel et c'est dans cette zone que les édifices industriels avaient été principalement bâtis ; c'est ici où se retrouvaient donc la plupart des édifices désaffectés. Les interventions dans ce secteur ont prévu le déplacement dans le sous-sol des voies ferrées, de façon à éradiquer l'origine de la césure, ensuite on a conçu sur les parcelles de terrain occupées autrefois par les rails un parc urbain, appelé Spina et divisé en trois secteurs : Spina 1, Spina 2 et Spina 3. Les travaux de requalification ont commencé dans l'ordre par le secteur de la Spina 1 et se poursuivent encore actuellement, vingt ans après le début du plan d'urbanisme, dans le secteur de la Spina 3.

Dans un premier temps, je me concentrerai sur un double mouvement qui caractérise les représentations de la ville de Davide Ferrario : les allers-retours des personnages du centre vers la périphérie et les mouvements en verticalité, du bas vers le haut et vice-versa dans ses tournages. Ensuite j'aborderai une autre caractéristique de ses films qui me paraît être l'importance qu'il accorde à un lieu privilégié dans chaque film. En particulier, j'analyserai deux films : *Après Minuit*, qui met en évidence un lieu identitaire de la ville de Turin, celui de la Mole Antonelliana et *La Luna su Torino*, sa dernière création cinématographique, où le lieu autour duquel se construit le film est plutôt un non-lieu, le 45° parallèle Nord.

1.1 Mouvement horizontal et vertical dans l'espace

“Periferia il posto piú brutto che ci sia” (Périphérie l’endroit le plus laid qui existe) c’est le graffiti en rime que la caméra de Ferrario filme à travers les vitres d’un bus dans *Tutti giù per terra*. La capture documentaire d’une trace sur le mur d’un bâtiment de la Falchera, son quartier fétiche de la périphérie turinoise.



Graffiti - *Tutti giù per terra* - 1997 - Davide FERRARIO

Ce quartier situé dans la périphérie nord de la ville de Turin fut bâti en deux temps. Le premier noyau, dit Falchera Vecchia (Falchera ancienne) fait partie du plan « INA casa », un vaste programme national lancé dès 1949 avec le double objectif de loger les classes populaires et relancer l’activité économique à travers le secteur du bâtiment. Turin avait subi des fortes destructions

pendant la guerre² et à la fin du second conflit mondial, il y avait besoin de reloger un grand nombre d'habitants : ceux qui avaient perdu leur logement sous les bombardements et les nouveaux émigrants arrivants des différentes régions italiennes. Dans les années 70 une deuxième extension donna lieu à la Falchera Nuova (Falchera nouvelle), exemple de « grand ensemble » turinois, composé d'une série d'immeubles de sept, huit étages.

La Falchera (ancienne et nouvelle) accueille aussi des espaces verts, néanmoins, comme le remarque l'écrivain Giuseppe Culicchia dans le livre *Torino è casa mia*³, malgré les noms des rues de ce quartier soient caractérisés par l'élément floral (via dei Pioppi-rue de Peupliers, via dei Tigli-rue des Tilluels, via dei Platani-rue des Platanes...) ce quartier, ensemble avec les autres banlieues-dortoirs de la périphérie turinoise Vallette et Mirafiori Sud, ont toujours été synonyme de dégradation et délinquance juvénile.

Géographiquement le quartier de la Falchera est situé à l'écart au nord de la ville, un îlot outre le fleuve Stura di Lanzo et encerclé par deux autoroutes.

Nanni Loy dans *A che punto è la notte*, film réalisé pour la télévision en 1994, tourne à la Falchera où il situe les personnages liés au milieu alors que Davide Ferrario n'hésite pas à défendre ce quartier qu'il aime. Il déclare dans plusieurs interviews qu'il s'agit d'un quartier qui a une réputation pire que la réalité. Il fait dire au narrateur dans *Après Minuit* que les gens se méfient du quartier de la Falchera sans vraiment le connaître et souvent sans jamais s'y

² Turin et les deux autres grandes villes industrielles du nord de l'Italie, Milan et Gênes, ont subi de nombreux bombardements de la part des Alliés pendant la Seconde guerre mondiale. Le premier bombardement frappa la ville le lendemain de l'entrée en guerre de l'Italie, la nuit du 11 juin 1940 et les bombardements continuèrent régulièrement jusqu'à la fin de la guerre. Les complexes industriels étaient la cible principale des bombardements mais vu l'altitude à laquelle volaient les avions bombardiers et le poids léger des bombes, les attaques des Alliés frappèrent souvent les immeubles d'habitation qui se trouvaient dans des zones proches des établissements industriels et des sites stratégiques, ainsi que des édifices historiques ou bien des monuments. A la fin de la guerre, un quart des habitations de Turin avaient été détruites par les bombardements.

<http://www.museotorino.it/view/s/acb7d7d49d6147e188377fb9e9c491ef>

³ Giuseppe Culicchia est un auteur turinois ; il est l'auteur du roman *Tutti giù per terra*, dont Davide Ferrario avait réalisé l'adaptation cinématographique.

être rendu. A confirmation de ces affirmations dans presque tous les films de Davide Ferrario, il y a des personnages qui viennent de la Falchera et il montre la « normalité » des personnes qui habitent ce quartier.

Une caractéristique de la façon de filmer ce quartier est que Ferrario le relie toujours au centre de la ville à travers le trajet qu'il fait parcourir à ses personnages. Dans *Tutti giù per terra* Walter, le personnage principal, habite la périphérie nord de Turin, pas loin du quartier de la Falchera où il travaille pendant une année de service civique. Dans *Après Minuit* Amanda et Angelo habitent également ce quartier. Aussi bien Walter que Amanda parcourent le trajet entre ce quartier périphérique et le centre-ville plusieurs fois au cours du film, Walter pour aller à l'université ou bien pour aller se balader dans le centre-ville, Amanda pour se rendre au travail dans un fast-food.



Quartiers périphériques de Regio Parco et Falchera Nuova –
Tutti giù per terra et *Après Minuit* – Davide FERRARIO

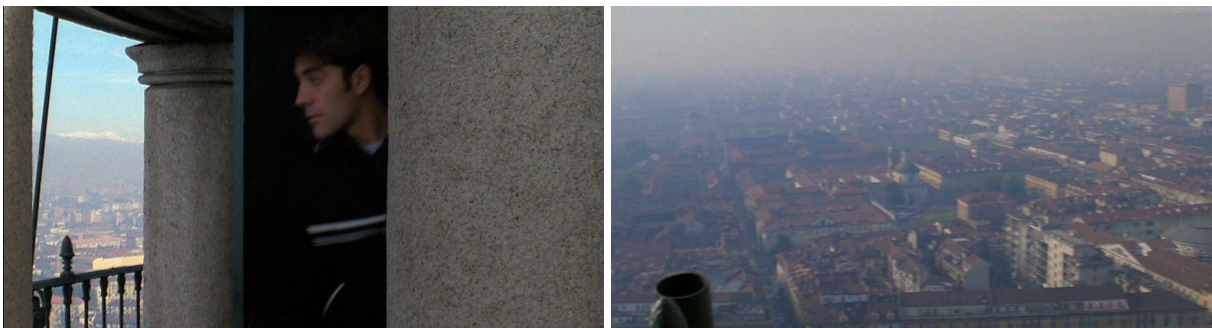
Dans le dernier film *La Luna su Torino*, c'est un des trois personnages principaux du film, Ugo, qui se déplace depuis chez lui, une villa de l'aisée colline turinoise, vers la Falchera. Ugo, qui ne travaille pas, aime aller passer un peu de temps dans le "circolo Lorca", un centre culturel où se retrouvent les retraités de la Falchera. Dans ce dernier film, l'image de la Falchera est plus apaisée, comparé aux deux films précédents. Au fil des films, on voit cette périphérie changer. Dans le film de 1997 *Tutti giù per terra* c'est la Falchera délaissée, des graffitis, qui est montré, un quartier morne et pas dynamique, une prison pour Walter. Dans *Après Minuit*, en 2003, l'image de la périphérie triste est encore prédominante, il s'agit du quartier dégradé où Angelo est voleur de voitures. Alors que dans le dernier film quinze ans ont passé et la Falchera est désormais un quartier paisible où il fait bon de se promener à vélo. C'est aussi un quartier de retraités. La politique de requalification des quartiers périphériques poursuivie par la mairie a contribué au changement. Sur le modèle des politiques menées en France type Banlieue 93, l'administration a entamé des travaux de requalification de l'espace suburbain. Dans *Après Minuit*, on apercevait les chantiers sur le fond des images de la Falchera (image 3 p. 12), dans *La Luna su Torino*, on montre comment se présente le quartier aujourd'hui.



Falchera – *La Luna su Torino* – 2014 – Davide FERRARIO

L'appropriation de l'espace turinois par Davide Ferrario ne passe pas seulement par le mouvement horizontal de ses personnages qui parcourent les trajets entre la périphérie et le centre-ville, mais aussi par un mouvement vertical, d'élévation qu'ils semblent poursuivre. Dans chacun de ses films, il y a des vues du haut de la ville. Souvent le point de vue privilégié est celui depuis la Mole Antonelliana, édifice caractéristique de la ville.

Walter, dans *Tutti giù per terra*, un jour, lors d'une promenade en ville, franchi le chantier en cours dans la Mole et monte jusqu'à la terrasse panoramique pour y voir Turin du haut. Dans *Après Minuit*, il y a toute une vie qui se passe au niveau de la terrasse de la Mole : les personnages principaux s'y retrouvent de jour comme de nuit, pour parler, faire du yoga, lire ; on y fait même des rencontres (Amanda y rencontre Gino, l'agent d'entretien de la coupole dans une séquence assez surréaliste où elle attend Gino pour lui offrir le café). Dans *Se devo essere sincera* le commissaire de police amène Adelaide, enseignante passionnée de polar, en haut de la Mole lors d'une sortie amicale.



Du haut de la Mole Antonelliana – *Tutti giù per terra* - 1997- Davide FERRARIO



En haut de la Mole Antonelliana – *Se devo essere sincera* (2004) – Davide FERRARIO



En haut de la Mole Antonelliana – *Après Minuit* (2003) – Davide FERRARIO

Le dernier film *La luna su Torino* multiplie les points panoramiques en hauteur. A partir des premiers cadrages tous en plongée de différentes vues de la ville, pour passer aux cadrages depuis la tour panoramique qui se trouve en haut du Palazzo Madama⁴ ou encore aux cadrages du haut de la montgolfière qui depuis quelques années s'élève au-dessus de Turin (comme la montgolfière du parc André Citroën à Paris). Du point de vue filmique, Davide Ferrario utilise aussi un drone dans son dernier film, pour porter cette verticalité encore plus haut.

⁴ Palazzo Madama est une des résidences des Savoie. Situé à côté du Palais Royal, dans le centre de la ville, le palais est constitué d'une façade renaissance œuvre de Filippo Juvarra annexée à l'ancienne porte romaine devenue forteresse de la ville à l'époque médiévale.



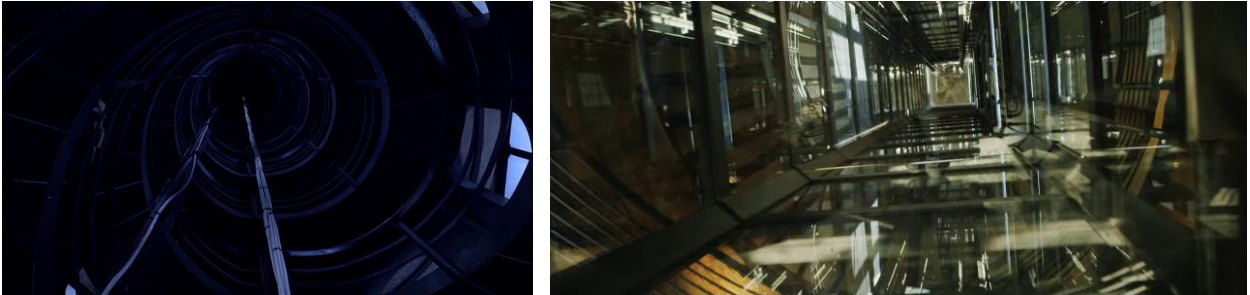
Depuis la montgolfière et la tour panoramique du Palazzo Madama – *La luna su Torino* (2014)

Même dans le film de Ferrario qui présente le moins de panorama, *Tutta colpa di Giuda*, tourné dans la prison de Turin, on peut apprécier ce goût pour l'élévation, cette recherche d'un point panoramique. Il s'agit en ce cas du toit de la prison.



En haut du toit de la prison de Turin - *Tutta colpa di Giuda* – 2009 – Davide FERRARIO

Le mouvement d'élévation des personnages est souvent anticipé par des cadrages vertigineux en contre-plongée des escaliers ou bien des ascenseurs qui amèneront le personnage en hauteur.



Du bas vers le haut – *Après Minuit* et *La luna su Torino*

L'ensemble de ces cadrages permet un regard différent sur la ville, porté par des personnages à la recherche d'une vie nouvelle et qui paraissent s'inspirer des contemplations de la ville depuis des points insolites.

Du haut, la ville est perçue dans sa totalité. Il s'agit d'une autre façon de s'en approprier, ensemble avec les trajets qui relient la périphérie au centre-ville.

Outre ces vrais déplacements qu'il fait accomplir à ses personnages, la caméra de Ferrario parcourt l'espace par des lents mouvements qui dévoilent les bâtiments de gauche à droite ou du haut vers le bas et inversement, comme s'il s'agissait d'un regard qui parcourt l'intégralité d'une architecture.

Dans le rapport à l'espace et à l'urbanisme les films de Davide Ferrario apparaissent ensuite caractérisés par l'unité d'espace dont je traiterai dans les chapitres suivants.

1.2 La Mole Antonelliana : un lieu identitaire

Dans cette partie de mon étude, je voudrais montrer comment Davide Ferrario façonne chaque film autour d'un espace de la ville. Je voudrais analyser comment cet espace est filmé et développer quelques réflexions autour de l'identité de la ville au tournant du XXI^e siècle à partir de ces images. En particulier, je voudrais montrer ici comment la Mole Antonelliana, un lieu identitaire de Turin, a contribué à travers le cinéma aux transformations de la ville.

La Mole Antonelliana est le monument emblème de la ville de Turin. Il s'agit d'une construction en maçonnerie de briques, réalisée à la fin du XIX^e siècle par l'architecte et ingénieur piémontais Antonelli. Initialement commandé par la communauté juive turinoise, qui souhaitait édifier une synagogue, le projet d'Antonelli se révéla bientôt trop ambitieux et coûteux pour la communauté israélite. Sa construction dura des nombreuses années, et le projet fut plusieurs fois remanié, pour être finalement achevé par la municipalité en 1898.

La Mole a été jusqu'au milieu des années cinquante du XX^e siècle l'édifice en briques le plus élevé d'Europe. Il s'agit d'une construction à base carrée édifiée sur une petite parcelle de terrain entourée par les immeubles située près du centre de la ville de Turin. A la différence des monuments architecturaux classiques, elle ne donne pas sur une place ouverte afin de pouvoir l'admirer. La Mole est constituée d'une grande voûte qui monte jusqu'à 47 mètres d'altitude (le hall de prière originale) surmontée par une petite coupole et d'une flèche qui s'élève jusqu'à 167 mètres de hauteur.

Mise à part sa fonction initiale de synagogue, jamais assumée, la Mole est longtemps restée inoccupée et inutilisée. Depuis 1964, son intérieur est doté d'un ascenseur qui permet au public d'accéder à une petite terrasse à 84 mètres d'altitude à partir de laquelle on peut profiter de la vue sur la ville et du panorama sur l'intégralité de l'arc alpin qui entoure Turin. La Mole a abrité

pendant une vingtaine d'années le Musée du Risorgimento, (entre les années 1908 et 1929) et elle est devenue ensuite en 1980, un centre d'exposition, mais la plupart du temps elle a constitué juste un point panoramique sur la ville sans avoir vraiment de réelle utilité.

Qu'on le juge beau ou pas, les Turinois aiment ce monument qui permet d'identifier la ville ; c'est du moins ce que l'on peut croire à lire les témoignages des citoyens lors de la tempête qui en 1953 en abîma la flèche⁵. Cette construction représente en quelques sortes pour Turin l'équivalent de la Tour Eiffel pour Paris : une prouesse technologique et architecturale.

C'est en 1995 que la ville destine cet édifice pour accueillir le Musée du Cinéma, en réalisant un vœu ancien de Maria Adriana Prolo, à qui on doit la collection du Musée du Cinéma de la ville de Turin⁶.



⁵ Cf. *Gazzetta del Popolo*, 24 juillet 1953

⁶ Pour approfondir la genèse du Musée du Cinéma de Turin et la personnalité de Maria Adriana Prolo, je renvoie au documentaire *Occhi che videro* réalisé par Daniele Segre en 1989 qui propose un long entretien avec Maria Adriana Prolo et dont le sujet et le scénario ont été écrits en collaboration avec Davide Ferrario.

Etant l'édifice *landmark* qui permet de reconnaître à première vue la ville de Turin, la Mole apparaît bien sûr dans presque tous les films turinois, souvent cadrée dans des plans d'ensemble pour situer l'action à Turin, elle s'élève alors au-dessus des immeubles turinois comme dans une carte postale ou bien on voit sa silhouette apparaître en arrière-plan.



La Mole s'élève sur les bâtiments turinois
The Italian Job – Peter COLLINSON (1969) et *La femme du dimanche* – Luigi COMENCINI (1963)

Une séquence qui présente la Mole Antonelliana en tant que monument emblème de la ville de Turin en lui consacrant plus d'attention se trouve dans *Così ridevano (Mon frère - 1998)* de Gianni Amelio. Le film raconte l'histoire de deux frères émigrants de l'Italie méridionale vers Turin. Au début du film, une famille d'émigrants des Pouilles déambule par le centre-ville à la recherche de l'adresse où logeraient leurs proches déjà installés dans la cité. Soudain, la Mole apparaît imposante derrière un pavé de maisons. Amelio filme le regard impressionné de ces émigrants qui visualisent enfin le symbole de la ville de Turin dont ils ont probablement entendu parler dans les récits de la famille ou des gens du pays émigrés à Turin. Ce volume impressionnant qui apparaît soudainement les écrase, en soulignant, par contraste, leur dimension humaine, leur fragilité et impuissance du moment. Le jeune homme l'appelle génériquement "le Dôme", en faisant probablement confusion avec le Dôme de Milan. La Mole devient le symbole du nord, de la ville que, si tout se passe bien, leur permettra d'accéder à l'aisance économique.



Mon frère – Gianni AMELIO (1998)
 La famille d'émigrants des Pouilles découvre la Mole Antonelliana

Davide Ferrario filme une toute autre Mole Antonelliana. Si la Mole qui apparaît dans le film d'Amelio est cadrée en contre plongée et surplombe la famille d'émigrants, la Mole Antonelliana de Davide Ferrario est un monument dont le turinois s'est approprié.

Le réalisateur obtient le permis de tourner *Après Minuit* à l'intérieur de la Mole et il en fait le décor principal de son film et le centre de la construction narrative. Martino, gardien nocturne à la Mole Antonelliana, siège désormais du Musée du Cinéma, est un des personnages principaux du film⁷.

⁷ Depuis 2000, la Mole est devenue le siège du Musée du Cinéma de Turin. Comme brièvement annoncé en introduction, la politique de la ville inaugurée dans les années 90 a misé sur la récupération de l'industrie cinématographique parmi d'autres activités économiques. C'est à cette période qu'est constituée la Commission di Film de la ville de Turin, et on peut en effet constater un nouvel essor de l'activité audiovisuelle piémontaise, aussi bien télévisuelle avec la production de fictions que par la promotion de tournages de films dans la ville de Turin.

Le film raconte la rencontre fortuite entre Amanda, une jeune employée de *fast-food*, et Martino. Un soir Amanda, après s'être disputé violemment avec son patron, se réfugie dans la Mole Antonelliana, siège du Musée.

La Mole Antonelliana fait son apparition dès la deuxième minute, filmée la nuit comme la plupart des images de ce film, avec le caractéristique mouvement de caméra ascendant du réalisateur.

La Mole représenté par Davide Ferrario est en même temps le lieu réel du Musée du Cinéma, un espace réinterprété pour les exigences du film et enfin un espace qui renoue avec le renouveau de la ville.

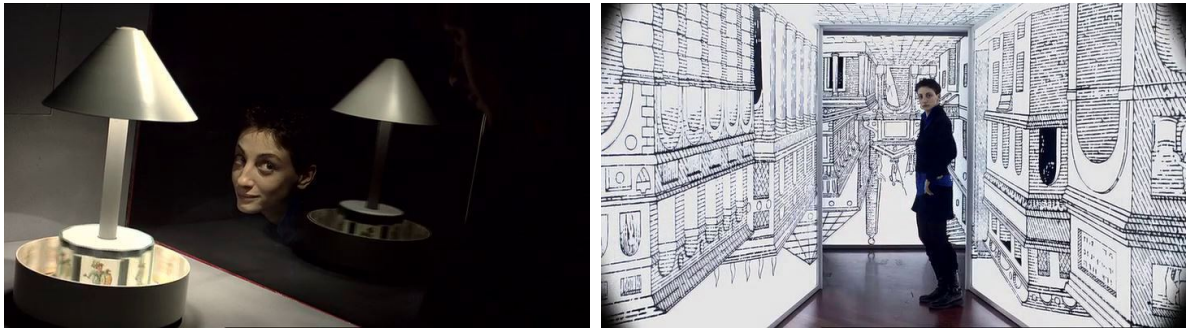
Le lieu réel du musée du cinéma

A travers les personnages principaux du film, les images et le scénario donnent au spectateur la possibilité d'apercevoir en exclusivité le musée. La caméra de Davide Ferrario filme la collection dédiée à l'archéologie du cinéma, fleuron de ce musée. De nombreux cadrages permettent de découvrir la « Aula del tempio » (salle du temple), c'est-à-dire l'espace central et vide de la construction architecturale, autour duquel se déroule, telle la pellicule d'un film, le parcours d'exposition qui monte autour de la coupole⁸. Au centre de cet espace se trouve l'ascenseur panoramique qui monte jusqu'à la terrasse qui se trouve à 85 mètres d'altitude. Martino et Amanda montent souvent jusqu'en haut. Non seulement la Mole est filmée de l'extérieur mais aussi à l'intérieur et chaque recoin a l'occasion d'apparaître à l'écran, même les couloirs et les interstices fermés au public, ce qui permet au spectateur de s'approprier ce lieu,

⁸ L'espace d'exposition a été aménagé par l'agence François Confino. Il s'agit d'une mise en espace ludique et interactif qui crée des scénographies et des jeux de sons et lumières en hommage au cinéma. Pour la tradition muséale turinoise, il s'agit d'une vraie innovation dans la conception d'un espace d'exposition traité de façon peu originale jusque-là. Une série de rénovations des principaux musées turinois a fait suite au succès de ce musée, notamment avec le réaménagement du Musée de l'Automobile et du Musée de l'Art Egyptien.

qui ne reste pas du tout imposant et étranger comme dans la scène de *Mon frère*, bien au contraire, les personnages (comme la ville) en profitent pleinement.

Martino pendant la nuit, quand le musée est vide, profite pleinement de toutes les installations du musée : il dîne dans une des salles d'exposition aménagée autour de la salle du temple, il profite des chaises longues qui pendant la journée sont à la disposition du public pour assister à un spectacle de sons et lumières, il se projette des films.



Après Minuit – Davide FERRARIO (2003)
Exemples d'installations du Musée du Cinéma

Un espace réinterprété pour les exigences du film

Le magasin où Martino descend le soir pour aller chercher les bobines des films à regarder ne se trouve en réalité pas dans la Mole, et la pièce où vit Martino est recrée par la décoratrice Francesca Bocca d'après le modèle de la maison de Buster Keaton dans *The Scarecrow*. Le parallèle entre les aménagements de la maison de Buster et de la pièce de Martino est illustré dans une séquence dédiée.

Amanda s'est réfugiée dans la Mole et s'apprête à passer la nuit dans l'espace d'habitation que Martino occupe, quand elle s'aperçoit qu'il manque le lit. Une série de plans alternés montrent alors les images de la maison de Buster où "toutes les pièces étaient contenues dans une seule pièce"⁹ et l'aménagement ingénieux de l'appartement de Martino.



Après Minuit – Davide FERRARIO (2003)

Montage parallèle entre *The Scarecrow* et un espace reconstitué au sein de la Mole

⁹ Carton original dans *The Scarecrow* (1920) de "Buster" Keaton et Eddie Cline « All the rooms in this house are in one room ».

Un espace qui renoue avec le renouveau de la ville

L'intégration de plans de films de Buster Keaton dans le montage n'est qu'un des choix effectués par le réalisateur dans ce film qui est clairement un hommage au cinéma, annoncé dès la première image du pré-générique, lorsque le son d'un vieux projecteur est suivi par l'apparition d'une image de pellicule de film sur laquelle apparaissent les détails de la boîte de production.



Après minuit – Davide FERRARIO (2003)
Générique se référant au cinéma (argentique et numérique)

Ensuite les renvois au cinéma muet et des origines, dans ce film pourtant tourné en numérique, se multiplient.

Dans le montage Davide Ferrario insère des ouvertures et des fermetures de séquence à l'iris, des accélérations qui rappellent les projections des films muets, ensuite, à travers la direction des acteurs, il propose avec Martino, un personnage qui est la réplique de certains traits de Buster Keaton. Martino est taciturne, rêveur et maladroit. Il tombe souvent. Ferrario essaye de recréer une comédie contemporaine s'inspirant des sketches du cinéma muet.

Martino est un passionné de cinéma, il possède une petite caméra 9,5 mm avec laquelle il filme. Les séquences de Turin et d'Amanda tournées à la caméra 9,5 mm sont insérées dans le film, ensemble avec d'autres séquences tirées des films muets italiens du début de siècle. Ferrario abonde en citations et allusions cinématographiques, dont la plus évidente est celle du triangle amoureux entre Martino, Amanda et Angelo en hommage à *Jules et Jim*, dont une

réplique est citée ouvertement dans le film. Enfin la voix off du narrateur ne cesse d'inviter le spectateur à établir des parallèles entre ce que vivent les personnages et l'histoire du cinéma. Le narrateur décrit ce que c'est que le cinéma pour Martino, mais on peut en effet en déduire qu'il s'agit de la déclaration de poétique du réalisateur¹⁰.

Dans ce film au petit budget, qui même d'un point de vue de moyens de production place le réalisateur dans des conditions proches du cinéma des origines, la Mole Antonelliana filmée la nuit représente la salle obscure. L'hommage que Ferrario rend au cinéma des origines est aussi un bel hommage à Turin, en accord avec la devise "Turin, ville de cinéma" choisie par l'administration et plusieurs fois proposée pour présenter les activités de promotion de la nouvelle identité culturelle de la ville.

¹⁰ Par exemple, lors d'une rencontre entre Martino et son cousin, on comprend que pour le cousin de Martino les belles actrices sont l'essence du cinéma. La voix off du narrateur commente que Martino a une idée différente du cinéma, une idée qui s'inspire directement des frères Lumière : « filmer le monde tel qu'il est, comme aux origines du cinématographe, alors qu'aujourd'hui le monde au cinéma s'est rempli de coups de pistolet et d'amours fatals », *Après Minuit* TC 21.00 « in realtà dei divi e dei registi a Martino non frega niente, lui del cinema ha un'altra idea, derivata direttamente dai fratelli Lumière : filmare il mondo così com'è, come agli inizi, prima che i film diventassero quelle cose piene di spari, di amori fatali... ».

1.3 En équilibre sur le 45^e parallèle nord

Dans le dernier film de fiction de Davide Ferrario, *La Luna su Torino*, le scénario tourne encore une fois autour d'un lieu qui régit l'intégralité du film. Il s'agit du 45^e parallèle nord, c'est-à-dire cette ligne imaginaire qui se trouve à la moitié de l'hémisphère Nord de la Terre, à la même distance entre le pôle Nord et l'équateur et qui a toujours fasciné le réalisateur.

Le 45^e parallèle est, en effet, un lieu géographique qui revient régulièrement dans la production cinématographique de Davide Ferrario. *La Luna su Torino* constitue l'exemple le plus fictionnel de mise en scène de ce « lieu » abstrait, fruit d'une convention de l'homme, qui apparaît dans plusieurs autres films. Dès 1986, il avait participé à la rédaction du scénario pour un film de Attilio Concari, dont le titre était *Quarantacinquesimo parallelo*¹¹, mais dont on retrouve très peu de traces. En 1997-98, après avoir terminé la réalisation de *Tutti giù per terra* se concrétise un premier projet du réalisateur autour du 45^e parallèle. L'idée d'un voyage le long de cette ligne imaginaire qui traverse la ville de Turin et la plaine du Pô dans le but de voyager, en la suivant, jusqu'au désert de Gobi en Mongolie. Au dernier moment, Davide Ferrario ne peut plus se joindre à l'équipe de production qui part pour ce voyage, mais il leur confie la caméra et les consignes du tournage. Le voyage sera effectué par les deux chanteurs du groupe rock CSI, que Ferrario avait rencontré lors du tournage du documentaire *Materiale resistente* et qui sont les réalisateurs de la colonne sonore de *Tutti giù per terra*. Il s'agit d'un documentaire dont la distribution restera confidentielle. Ensuite, dans les travaux successifs, il revient sur le 45^e parallèle lors qu'il réalise *Mondonuovo* (2003), un documentaire où Davide Ferrario parcourt la plaine du Pô en compagnie de l'écrivain Gianni Celati dont le récit sert de guide à la découverte des paysages de la Plaine Padane. Enfin, il croise la ligne imaginaire du 45^e parallèle lors du voyage accompli pour tourner

¹¹ tda : quarante-cinquième parallèle

Le voyage de Primo Levi. Dans ce cas, il se limite à filmer les panneaux qui annoncent le 45^e parallèle.



Le Voyage de Primo Levi – Davide FERRARIO

Avec *La Luna su Torino* le 45^e parallèle devient le sujet pour un film de fiction et le point d'appui de la métaphore qui traverse le film. Ne serait-il la représentation de l'équilibre que vit tout un chacun dans la recherche du sens de la vie et du bonheur ? Le réalisateur s'engage alors à transposer cette idée en images. Pour visualiser cette ligne imaginaire, Ferrario tourne dans un centre commercial qui a été construit récemment aux portes de Turin et qui s'appelle « 45° Nord ». Dans ce centre commercial, une ligne noire au sol trace concrètement le passage du parallèle, non sans rappeler *L'Hommage à Arago* de Jan Dibbets, l'artiste néerlandais qui en 1994 a marqué au sol, avec des médaillons de bronze, le méridien qui traverse Paris. Il s'agit de rendre visible ce qui est invisible, d'une part un tracé imaginaire, une construction de l'intellect qui sert à ordonner et à mesurer le globe, d'autre part pour Davide Ferrario cette ligne devient métaphore de l'équilibre précaire qui régit toute vie et en particulier la vie des trois personnages qu'il met en scène dans *La Luna su Torino*. Enfin le 45^e parallèle est le prétexte pour filmer, encore une fois, la ville à laquelle il tient. La ville de Turin dans ce film n'est jamais appelée par son nom propre, mais toujours à travers la périphrase « la ville sur le 45^e parallèle ».

L'équilibre dont parle Davide Ferrario est l'équilibre dans la vie des trois personnages principaux du film, mais c'est aussi l'équilibre de toute une société. La ville de Turin, sortie de la crise des années 80, se retrouve à devoir faire face à des nouveaux défis. Une nouvelle crise économique, globale cette fois-ci, qui n'intéresse plus seulement le secteur industriel, investi à nouveaux la société.

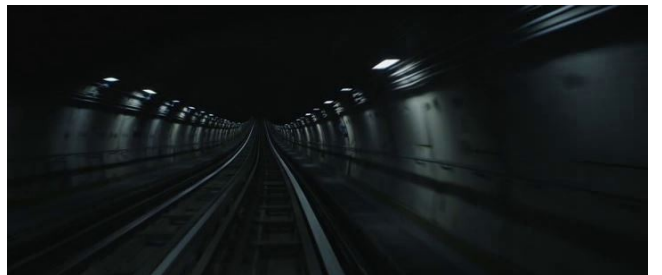
Dans ce film le réalisateur noue entre elles deux idées principales : la centralité du 45^e parallèle auprès de la ville de Turin et les réflexions du poète romantique italien Giacomo Leopardi qui exprime dans le recueil de notes *Zibaldone* l'idée que tout paysage en cacherait un autre que l'on peut apercevoir à travers l'imagination¹². Il tisse le scénario à partir de ces deux partis pris.

Ce film, tout comme *Tutti giù per terra* et *Après Minuit*, est régis par la voix off, ici celle des trois personnages principaux qui alternent les réflexions qui accompagnent les images. Un film qui n'a donc pas un seul héros, mais trois personnages également chargés de faire avancer l'histoire. Ugo, la quarantaine, a hérité d'une petite fortune à la mort prématurée de ses parents. Il a vécu aisément jusqu'à présent sans besoin de travailler. Mais il est désormais au bout de ses ressources économiques et doit donc envisager quoi faire dans le futur. Il habite une belle villa de la colline turinoise avec deux colocataires : Maria, qui rêve d'être actrice mais pour l'instant se contente de travailler dans une agence de voyage situé dans le centre commercial « 45° nord » et Dario, étudiant universitaire.

Comment le réalisateur à travers les images du film montre cette double intention d'explicité l'équilibre dans lequel vivent les personnages ainsi que l'idée léopardienne que chaque paysage en cache un deuxième ?

¹² "Dietro a un paesaggio c'è sempre un altro paesaggio, che si percepisce con la vaghezza e l'indefinitezza dei fatti immaginativi", tirée du *Zibaldone* que Ugo est en train de lire, cette phrase constitue le *leitmotiv* du film.

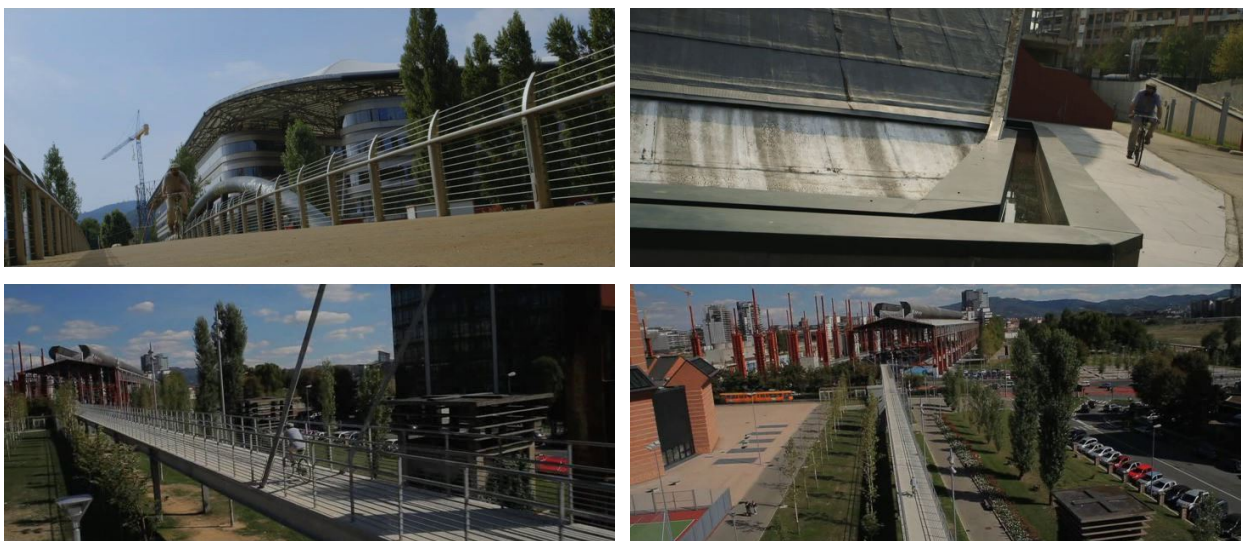
L'incipit du film est composé de 20 plans d'images exclusivement nocturnes avant que le titre du film n'apparaisse. L'enchaînement des images a le but d'introduire l'idée du 45^e parallèle et le fait à travers la recherche dans les décors de la ville de Turin d'images qui renvoient au globe terrestre et aux lignes droites. Le premier plan s'ouvre sur un cadrage du plafond de la Bibliothèque Royale de Turin (image 1 p. 35). Un mouvement descendant de la caméra révèle dans le deuxième plan un globe terrestre que la main de Diego fait tourner (image 2 p. 35). Visuellement la longue salle de lecture de la bibliothèque, son plafond et puis son sol, créent une première référence à la ligne droite du parallèle, associé à la Terre représentée par le globe. Le plan 3 propose une nouvelle association entre ligne droite et forme ronde cadrant le fleuve Pô qui s'étend en longueur en passant sous l'arcade ronde du pont Umberto I (image 3 p. 35). Suivent des cadrages nocturnes de Turin et au plan 6 les voies de l'autoroute sont raccordées à la trace du 45^e parallèle marquée au sol dans le centre commercial "45° Nord" (plan 7). Le raccord entre le plan 6, un cadrage du haut des voies de l'autoroute et le plan 7, le 45^e parallèle marqué au sol dans le centre commercial "45° Nord", est un raccord par analogie, dans cette tentative que le réalisateur fait de recréer la ligne du parallèle qui traverse la ville (images 4, 5 et 6 p. 35). Le plan 8 déniche un autre globe terrestre présent dans la ville de Turin, suivi par une autre ligne droite. Il s'agit de l'œuvre d'art contemporain *Iglò* de Mario Merz (image 7 p. 35) et du parc urbain "La Spina" qui a été créé à la place l'ancienne voie ferrée (cf. note p. 12). Le plan 10, la passerelle qui s'élève sur une partie du parc de la Spina, poursuit cette ligne imaginaire créant un enchaînement fictionnel de l'espace. Enfin, le dernier plan, le plan 20, avant de présenter le titre du film clôt cette séquence initiale sur une autre représentation graphique de lignes fuyantes : le tunnel de la nouvelle ligne métropolitaine (image 8 p. 35).



La luna su Torino – Davide FERRARIO (2014)

L'intégralité des images de l'incipit est tournée avec un drone. Il s'agit donc pour la plupart de plans en légère contre-plongée et de vues du haut de la ville, mais surtout ces images procèdent par mouvements lents et « en apesanteur », ce qui renforce l'idée d'un traitement « en légèreté » des sujets du film qui est annoncé à travers une citation de Giacomo Leopardi en ouverture du film. « C'est en riant de nos maux que je trouve le réconfort, et je tâche d'en donner aux autres par le même moyen »¹³, à travers cette citation Ferrario annonce le genre du film, une comédie, où toute réflexion sur la vie sera traitée avec légèreté.

La première séquence du film reprend la construction fictionnelle de la ligne du 45^e parallèle mais à travers des images de jour. Le réalisateur filme Ugo à vélo à travers la ville, les raccords entre les plans sont encore par analogie, en reliant entre eux des axes routiers ou bien des pistes cyclables à travers la ville.



Les parcours à vélo recréent les lignes du 45^e parallèle – *La Luna su Torino*

¹³ « Ridendo dei nostri mali trovo qualche conforto ; e procuro di recarne altrui nello stesso modo » traduit par Joël Gayraud, Giacomo Leopardi, *Petites œuvres morales*, Paris, Ed. Allia, 2007

Pendant ce premier parcours à vélo le réalisateur introduit les autres éléments du film : l'idée de l'équilibre et la centralité du paysage.

Lors de son trajet à vélo Ugo tente un exercice d'équilibre. Une sorte de rituel qu'il répètera plusieurs fois le long du film. Il essaye d'escalader le toit du Palazzo Vela. Palazzo Vela est une construction semi-sphérique bâtie en 1961 à l'occasion des célébrations pour le centenaire de l'unité italienne ; pour les Jeux Olympiques de Turin en 2006 le bâtiment a été restauré par l'architecte Gae Aulenti pour accueillir les compétitions de patinage de figure. Il se déroule depuis dans cet édifice plusieurs manifestations sportives. Ce même bâtiment avait déjà été choisi comme décors par Peter Collinson dans le film *The Italian Job* (1969). A cette occasion le réalisateur faisait monter sur le toit de cet immeuble trois voitures du modèle Mini Minor lors de la folle course à travers la ville des trois voiturettes. Ferrario fait référence à cette séquence en l'adaptant à son récit. Il fait parcourir le toit du bâtiment à Ugo qui échoue dans sa tentative de rester en équilibre sur le toit du bâtiment mais il ne se résigne pas. Au fur et à mesure des tentatives d'escalade dans la pratique de cet exercice Ugo s'équipe de façon à réussir sa mission. La première fois, il escalade le toit mains nues, dans la suite du film, il s'équipe avec des gants et enfin, pour y parvenir il procédera avec des ventouses aux mains et aux pieds.

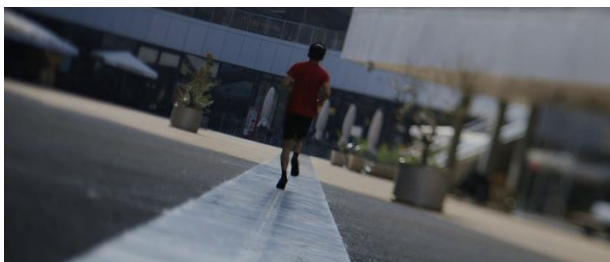
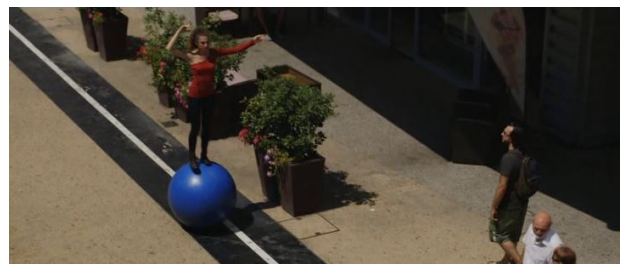
Les tentatives d'escalade d'Ugo ne sont pas l'unique référence à l'équilibre que le réalisateur associe à l'image du 45^e parallèle tout comme Palazzo Vela à la forme semi-sphérique est seulement une des références au globe terrestre du film. Ferrario invente le personnage d'une équilibriste qui propose des performances dans le centre commerciale "45° Nord". Plusieurs plans montrent cette jeune fille en train de marcher sur la ligne tracée au sol du parallèle en équilibre sur plusieurs objets, comme du fil de fer ou bien un ballon, ou bien en train d'accomplir des exercices au trapèze volant. Ces plans d'équilibre insérés de temps en temps au sein de l'histoire rappellent aux personnages du film (et aussi au spectateur) leur condition précaire. A un moment ou à un autre de nos vies, nous sommes tous en équilibre sur une ligne,

un fil, et les choix de nos vies impliquent de passer d'un côté à l'autre, de changer de chemin, ou bien d'un parcourir un parmi d'autres.

Ce que Ferrario relie dans ce film, et cela de façon purement graphique, ce sont les lignes du paysage aux formes sphériques, qui renvoient au globe terrestre sur lequel se posent de façon imaginaire les parallèles, dont le 45°. Outre le planisphère dans la Bibliothèque Réale, et *Iglò* de Mario Merz vu dans l'incipit ou le déjà mentionné Palazzo Vela, on recense d'autres sphères : la montgolfière qui s'élève dans le Borgo Dora et que le soir, haut dans le ciel, rappelle la Lune, dont le titre du film, et les planètes du nouveau planétarium "Infini.to".

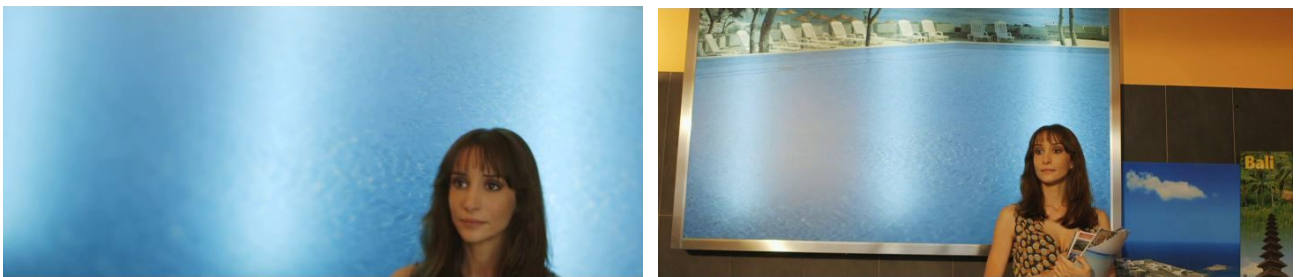


Exemples de sphères apparaissant dans *La Luna su Torino*



Equilibriste – *La Luna su Torino*

L'autre idée qui sous-tend le film et que je souhaite illustrer, car je trouve qu'elle se relie à l'image de Turin, est celle tirée de la phrase de Giacomo Leopardi que derrière chaque paysage se cacherait un autre paysage qu'il est possible d'apercevoir à travers l'imagination. Pour traduire en images cinématographiques cette phrase, le réalisateur recherche des plans qui puissent surprendre le spectateur et cela de deux façons : des vues inattendues de la ville ou bien des images "trompe l'œil". Le premier plan qui présente Maria, montre son visage et en arrière-plan de l'eau turquoise. Le spectateur est prêt à croire qu'elle se trouve aux Caraïbes, alors que le plan suivant dévoile qu'il s'agit en effet d'une affiche publicitaire accrochée au mur de l'agence de voyages où elle travaille dans le centre commercial "45° Nord". Elle se trouve donc sur son lieu de travail à Turin.



Un paysage en cache un autre - *La Luna su Torino*

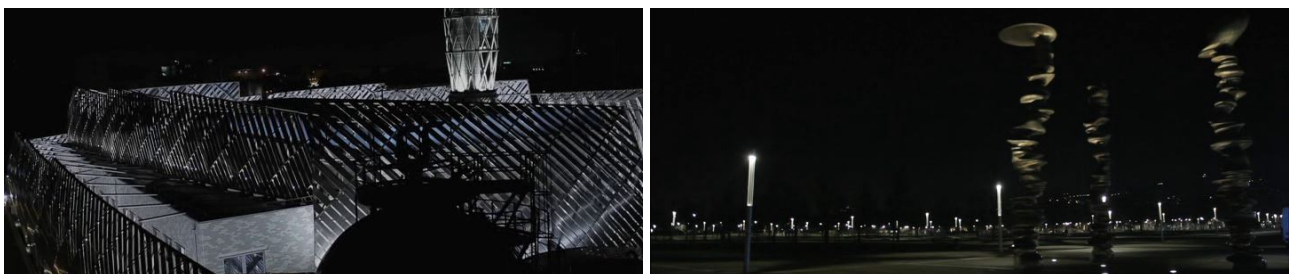
Un artifice semblable est utilisé pour présenter un autre lieu surprenant déniché par Ferrario : encore un paysage d'eau bleu claire, plage blanche, on se croirait à nouveau aux Caraïbes ; cette fois-ci il ne s'agit pas d'une affiche mais d'un lieu en trois dimensions car on voit rentrer dans le cadre un masque et un tuba, qui sont jetés sur le sable. La scène se déroulerait-elle alors vraiment sur une plage exotique ? Et bien non, on découvre vite qu'il s'agit d'un parc d'attractions, le bio-parc Zoom, situé aux portes de Turin, où travaille Diego, le troisième personnage principal du film. Ce lieu fournira d'autres décors insolites dans la suite du film.



Bio-parc Zoom - *La Luna su Torino*

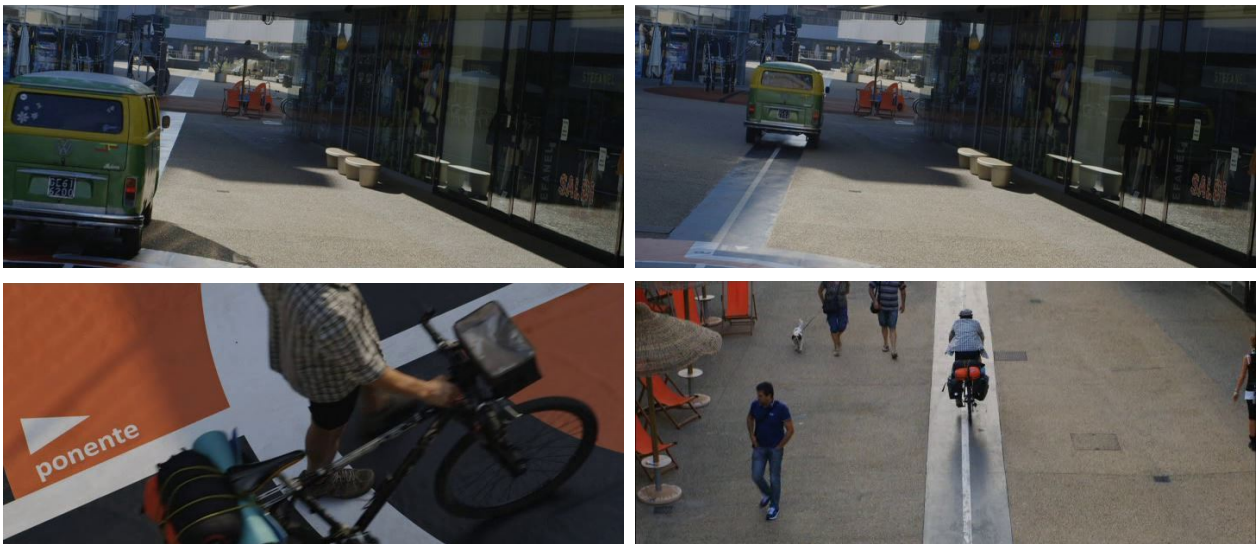
Ferrario joue avec le spectateur et, s'appuyant sur la phrase de Giacomo Leopardi, il semble vouloir montrer qu'il n'est pas nécessaire de partir loin pour s'évader. Le 45^e parallèle, lieu éphémère, symbole d'équilibre, devient aussi lieu d'évasion, et la ville de Turin, située sur le 45^e parallèle, grâce aux transformations urbaines que désormais la caractérisent, devient la source idéale pour ce travail d'imagination.

Ferrario insère dans le film des plans d'architecture qui ne sont pas directement liés au scénario mais qui ont pour but de montrer les milles facettes de la ville renouvelée dans son apparence architecturale, des images qui permettent de dévoiler tous les « paysages » que la ville cache.



La centrale pour le chauffage thermique et les sculptures de Tony Cragg créent des vues insolites –
La Luna su Torino

Le film *La Luna su Torino* se conclut avec le choix de la part de deux des trois personnages principaux de quitter la ville et partir vers de nouvelles aventures. Le choix du départ n'est pas présenté comme une contrainte, mais plutôt comme une quête du bonheur, accompagnée de la curiosité de découvrir une autre partie du monde, qui se cache le long du 45^e parallèle. Les deux personnages quittent la ville en direction opposée, Maria vers l'est, en direction d'Istanbul, Ugo vers l'ouest.



Départs vers l'est et l'ouest - *La Luna su Torino*

Le choix des personnages du film est personnel, guidé par la recherche du bonheur que Maria et Ugo poursuivent, mais c'est un choix que de plus en plus de jeunes font en Italie et dans la ville de Turin cela a des conséquences concrètes. Turin, ville vers laquelle dans les années 60 on émigrerait est aujourd'hui une ville depuis laquelle on part. Il y a toujours un flux de migrants, extracommunautaires, qui s'installe dans la ville, mais globalement

la croissance de la population est négative¹⁴. Beaucoup des logements qui ont été bâtis ces dernières années sont vides. On peut se demander si les prévisions de croissance démographique à partir de laquelle on a octroyé les permis de construction étaient correctes, ou bien si c'est la crise actuelle qui frappe et modifie le destin de la ville.

Ce qui est certain est que le profil socio-économique de la ville a changé ces deux derniers décennies, et bien que les films de Davide Ferrario n'aient pas comme objectif principal de décrire ces changements, je souhaite consacrer la deuxième partie de cette étude à ces transformations, qu'il est possible d'apercevoir en étudiant ses films.

¹⁴ Cf. Silvana Fantini (sous la direction de) "Analisi demografica ventennale - Residenze Sabaude UNESCO" Servizio Statistica e Toponomastica - Ufficio Pubblicazioni Città di Torino http://www.comune.torino.it/statistica/pdf/analisi_demografica_ventennale.pdf

II.

Les transformations socio-économiques

Les changements auxquels a dû faire face la ville de Turin depuis la moitié des années 80 ont, de façon générale, été assimilés aux transformations de la ville post-industrielle. C'est le chercheur américain Daniel Bell qui, dès la fin des années 60, utilise le terme de "post-industriel" pour décrire l'évolution de la société américaine. Une société où la population active n'était plus majoritairement employée ni dans l'agriculture, ni dans le secteur industriel, mais dans le secteur tertiaire des services. Bell met en évidence, en outre, le rôle central que prend le savoir théorique dans la nouvelle structure socioprofessionnelle¹.

En ce qui concerne la ville de Turin l'utilisation du terme post-industriel fait référence au processus de désindustrialisation ou, plus précisément, de la transformation d'un système économique et sociale centré sur la production automobile de masse et sur la concentration de la production autour d'une seule grande entreprise (FIAT), vers une diversification de l'activité

¹ Daniel Bell développe ses réflexions dans un premier article en 1967 ensuite approfondi dans l'ouvrage *The Coming of Post-Industrial Society* publié en 1973 ; en même temps en France le chercheur Alain Touraine dans le même champ d'études publie en 1969 l'ouvrage *La société post-industrielle*. Les deux chercheurs se rejoignent dans l'importance qu'ils accordent à la connaissance et à l'information dans la transformation des rapports sociaux dans la société contemporaine. Cf. Daniel Bell, *Vers la société post-industrielle*, Paris, R. Laffont, 1976 et Alain Touraine, *La société post-industrielle*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969

économique, qui a inclus la relance d'activités du secteur tertiaire tel la culture et le tourisme, à côté de la technologie.

Cette deuxième partie de mon travail n'a pas l'ambition d'analyser de façon exhaustive les changements socio-économique de la ville de Turin, pour ceci je renvoie notamment au travail du sociologue Arnaldo Bagnasco, dont les études ont été une source fondamentale pour la définition des plans stratégiques qui ont guidé les transformations récentes². Le but de mon travail est celui de voir si les films de Davide Ferrario ont enregistré quelques changements d'ordre socio-économique et, dans ce cas, comment cela s'est traduit d'un point de vue filmique.

J'essayerai alors d'interroger les films du corpus en faisant attention à la représentation du monde du travail, au système des transports et enfin au regard d'un lieu qui me paraît avoir fait son entrée en force dans la ville ces dernières années : le centre commercial.

² Parmi les ouvrages d'Arnaldo Bagnasco je signale ces deux textes consacrés à l'étude des changements sociologiques de la ville de Turin : Arnaldo Bagnasco, *Torino: un profilo sociologico*, Torino, Einaudi, 1986 et Arnaldo Bagnasco, *La città dopo Ford: il caso di Torino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990

2.1 Le travail à l'ère post-industrielle

Les films tournés à Turin ont souvent montré le monde de l'usine et Turin a fourni le décor idéal pour situer des scénarios qui faisaient référence à la vie industrielle. Ce sont alors les machines et les ouvriers à être filmés. Le film de Mario Monicelli *I compagni* (*Camarades* – 1963), par exemple, met en scène les luttes syndicales des ouvriers d'une industrie textile à la fin du XIXe siècle. Hormis quelques plans au début du film, pour situer le contexte, Monicelli filme peu la « ville industrielle », en revanche, il consacre de nombreux plans pour illustrer les métiers mécaniques entassés l'un à côté de l'autre et les tâches des ouvriers réunis dans le grand espace du hangar industriel³.



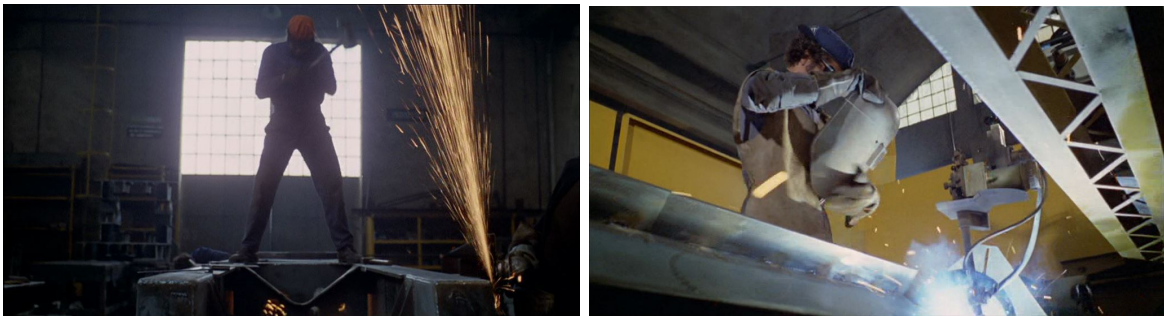
Les camarades – Mario MONICELLI (1963)

A travers d'autres films on peut suivre le développement de l'industrie métallurgique et automobile, ainsi que l'automatisation du travail.

Mimi, le personnage du film de Lina Wertmüller *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (*Mimi métallo blessé dans son honneur* – 1972) porte le nom de "métallo" associé à son prénom tant il s'identifie à son activité professionnelle une fois émigré à Turin. Mimi est, en effet, un ouvrier sicilien qui travaille dans une mine de soufre et qui perd son emploi après avoir refusé de voter pour le candidat soutenu aux élections par le pouvoir mafieux local. Il quitte Catane pour

³ Le secteur textile a guidé le développement industriel du nord de l'Italie au XIXe siècle d'après le modèle classique de la révolution industrielle ; Cf. Valerio Castronovo, *L'industria italiana dall'Ottocento a oggi*, Milano, Oscar Mondadori, 1990

rejoindre Turin affirmant haut et fort : « je m'en vais à Turin, là-bas le travailleur est respecté ! ». Après avoir travaillé dans les chantiers du bâtiment, en tant que travailleur clandestin, il intègre finalement une grande entreprise du secteur métallurgique, ce qui lui permet d'accéder au statut convoité d'ouvrier ; comme il l'écrit à sa femme, un poste où il est régulièrement embauché et où il a droit à la sécurité sociale et au chômage⁴.



Mimì metallo

Mimì metallo blessé dans son honneur – 1972 – Lina WERTMÜLLER

Dans *La seconda volta* de Mimmo Calopresti (*La Seconde Fois* – 1995), le professeur interprété par Nanni Moretti, effectue une visite guidée aux départements automatisés d'une entreprise du secteur automobile. Le guide qui les accompagne explique les nouvelles modalités du travail à flux tendu, la nouvelle organisation du travail qui permet d'éliminer les stocks de magasin. Dans une séquence suivante on voit le professeur expliquer, lors d'un cours universitaire, les transformations de FIAT qui ont eu lieu dans les années 80, transformations qui ont en même temps garanti le chiffre d'affaire de l'entreprise mais aussi fortement réduit le nombre d'ouvriers à cause de l'automatisation du travail. Il s'agit de quelques repères qui relèvent du contexte socio-économique et qui rendent compte des changements des processus

⁴ Comme le remarque Pierre Gabert dans son étude très complète sur l'état de l'industrialisation à Turin jusqu'aux années 60, le salaire des ouvriers turinois était largement au-dessus de la moyenne nationale. Ceci était dû à la spécialisation de leur travail ainsi qu'aux avantages sociaux accordés par les entreprises qui les employaient. Cf. Pierre Gabert, *Turin, ville industrielle : étude de géographie économique et humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1964

industriels qui ont progressivement amené à la désindustrialisation de la ville. Ces informations sont données en marge d'un film qui suivra plutôt le drame psychologique et intime de l'expérience du terrorisme vécu par le personnage interprété par Nanni Moretti, les répercussions de cette expérience sur sa vie personnelle et ce sera l'occasion pour le réalisateur de s'interroger sur les "années de plomb"⁵.



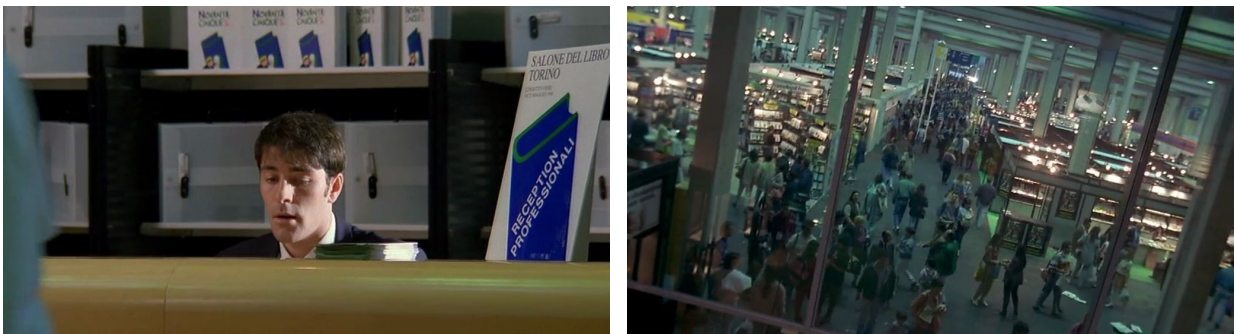
Automatisation du travail – *La seconde fois* – Mimmo CALOPRESTI

Par rapport à cette tradition de "cinéma de l'usine", le premier constat que l'on peut faire à propos des films de Davide Ferrario est qu'aucun personnage de ses films n'est ouvrier, et aucune usine n'est montrée parmi les nombreux décors qui apparaissent dans ses films.

Ce que montrent ses films sont plutôt des "traces d'industries", des anciens sites industriels réaffectés. Par exemple le Lingotto, le principal établissement industriel de production de FIAT, reconverti depuis les années 90 en centre

⁵ Les séquences qui concernent FIAT renvoient au travail documentaire militant de certains réalisateurs qui ont étudié et analysé le rôle de l'industrie dans la ville de Turin comme par exemple *Trevico-Torino - Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) de Ettore Scola ou *Alla Fiat era così* (1990) de Mimmo Calopresti ou bien, toujours de Mimmo Calopresti *Tutto era Fiat* (1999)

d'exposition⁶, où Walter, dans *Tutti giù per terra*, travaille à l'occasion du Salon du Livre. Ferrario consacre quelques plans au hall intérieur de ce centre d'exposition, puis il se concentre sur la description de la mission confiée à Walter. Il est chargé de l'accueil des professionnels au salon, son contact avec le public est décrit de façon cocasse. Plusieurs enseignantes s'adressent à Walter afin d'obtenir une mallette en plastique, merchandising du salon, à laquelle elles n'auraient pas droit. Cette situation décrit une expérience concrète de Walter dans un poste de relations publiques, alors qu'il en avait une vision idéalisée. Un tour de Walter dans le salon permet à la caméra de parcourir rapidement depuis des points de vue déplacés ras le sol et en contre-plongée l'ex espace industriel, investi par l'exhibition de l'industrie de l'édition⁷.



Salon du livre – *Tutti giù per terra* – Davide FERRARIO (1997)

⁶ Il s'agit de la première reconversion remarquable d'un site industriel turinois, elle a été réalisée par Renzo Piano qui remporta le concours organisé dans les années 80 pour la réaffectation de ce lieu étonnant.

Surnommé le "Lingotto" (lingot), ce bâtiment en ciment armé, est composé de plusieurs blocs dont la forme finale est celle d'un parallépipède d'où son surnom. Il avait été conçu pour suivre les différentes étapes de la production d'une voiture d'après le modèle tayloriste. La particularité du bâtiment est celle d'organiser la production des étages inférieurs vers les étages supérieurs. Pour cette raison le bâtiment possède une piste pour les essais des voitures sur son toit (piste que l'on peut apprécier dans plusieurs plans du film *The Italian Job*).

En 1982, suite à la délocalisation progressive de la production dans les nouvelles structures de FIAT Mirafiori (dans la périphérie sud de la Ville) et en partie dans le Sud de l'Italie, la structure du Lingotto se retrouve vide et inutilisée. Le projet de requalification de Renzo Piano a transformé cet immense espace dans un complexe polyfonctionnel qui comprend un centre d'exposition, un auditorium, une pinacothèque, un centre commercial et plusieurs hôtels. Le premier exemple pour la ville de la reconversion d'un site industriel pour accueillir des activités du secteur tertiaire.

⁷ La première édition du salon du Livre date de 1988, depuis Turin a essayé de se positionner dans le secteur du livre, en valorisant l'activité des maisons d'éditions présentes sur son territoire.

Plus marquant encore, en tant que “trace d’industrie”, est l’ancien site des “Ferriere” que l’on peut apprécier dans *La Luna su Torino*. Il s’agit de la partie de la ville où se situaient les entreprises consacrées à la transformation de l’acier, aujourd’hui reconverti en parc post-industriel où seule la toiture et la structure en fer d’une des entreprises ensemble avec les tours de refroidissement ont été conservées⁸.

Je trouve fascinant de suivre l’évolution de cet ancien site industriel à travers les films. Il apparaît également dans deux films, l’un de Guido Chiesa et l’autre de Marco Ponti, deux réalisateurs Turinois contemporains. Entre le moment où l’activité du site a été arrêtée en 1992 et sa démolition en 2005, le site est resté à l’abandon. Il devient le décor pour une courte séquence dans *A/R Andata + Ritorno* (2004) de Marco Ponti et il intègre le scénario de façon importante dans *Babylon* (1994), de Guido Chiesa. Dans ce dernier film un des personnages principaux est, en effet, l’architecte chargée de la réhabilitation du site. Son personnage se charge d’expliquer comment les poutres du bâtiment seront valorisées, c’est l’occasion pour le réalisateur de filmer la carcasse vide et abandonnée de l’ancienne entreprise. Dans le cas de Marco Ponti ce sont les murs externes de l’usine qui deviennent un décor pour tourner une scène de poursuite sur fond de quartier industriel.

La Luna su Torino nous montre ce lieu dans un après-midi au milieu de la semaine, quand Diego va s’entraîner à la pratique des arts martiaux avec des jeunes amis et lors d’un rave party.

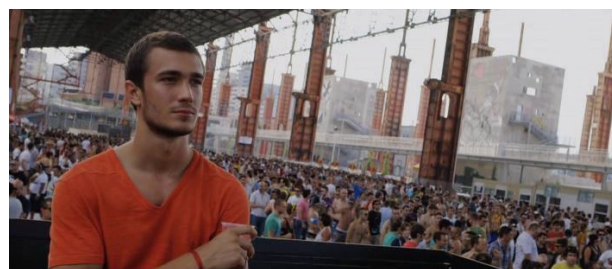
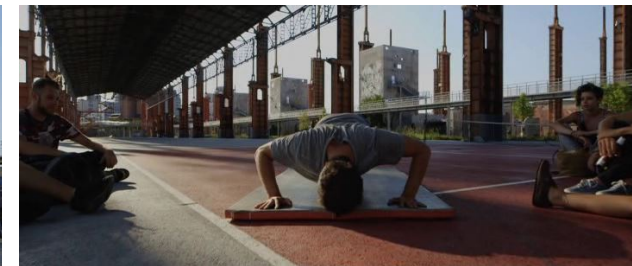
⁸ Le concours pour le réaménagement du parc « Parco Dora-Spina 3 » a été gagné par un groupe de paysagistes parmi lesquels figure Peter Latz, auteur du parc post-industriel de la Ruhr *Landschaftspark Duisburg-Nord*.



Site des « Ferriere » à l'abandon – *Babylon* – Guido CHIESA (1994)



Extérieur des « Ferriere » – *A/R Andata + Ritorno* – Marco PONTI (2004)



« Ferriere » parc post-industriel – *La Luna su Torino* – Davide FERRARIO (2014)

Mise à part l'affectation des lieux, comment Ferrario représente-t-il le monde du travail ? Quels métiers exercent les personnages de ses films turinois ? On peut dégager quelques traits de la représentation du monde du travail du réalisateur : tout d'abord dans tous les films de Davide Ferrario le travail tient un rôle important car les personnages parlent de leur travail et y font référence pour décrire leur vie et se projeter dans le futur. La plupart des métiers exercés appartiennent au secteur tertiaire et des services ce qui est parfaitement en accord avec les développements de la société post-industrielle. Enfin, on peut remarquer que la plupart des personnages occupent des postes peu qualifiés et ne sont pas valorisés par leurs occupations. Les métiers représentés ne sont plus physiquement difficiles comme cela pouvait être le cas pour les ouvriers du secteur textile confrontés à des longues journées de travail ou bien aux ouvriers du secteur métallurgique montrés dans *Camarades* et *Mimi metallo*, néanmoins il s'agit de postes tout aussi routiniers et souvent précaires. La précarité de l'emploi et une certaine résignation face au monde du travail, pour lequel difficilement on ressent l'orgueil d'appartenir à une classe sociale reconnue, sont des données qui me semblent caractériser les emplois des classes sociales moins aisées de la société contemporaine italienne.

Dans *Tutti giù per terra* le thème du travail est très présent. Walter a l'âge de rentrer dans la vie active et refuse de suivre le choix de son père, seul ouvrier à apparaître dans l'intégralité de la filmographie étudiée. Pour le père de Walter le travail en usine représente la sécurité de l'emploi, la possibilité d'entretenir une famille, de s'installer dans une vie sans luxe, mais confortable. Alors que Walter refuse d'adhérer à ce modèle, sans en avoir vraiment un autre à proposer.

Le film montre la difficulté de trouver un emploi pour Walter et le décalage entre les postes auxquels il aspire et la réalité. Le rythme imposé par le montage du film accompagne la recherche tourmentée du poste rêvé. La première expérience de travail pour Walter est le service civique, qu'il choisit d'effectuer à la place du service militaire. Il travaille dans une association chargée de l'intégration des nomades (Rom) mais il se retrouve essentiellement

chargé de faire des photocopies. Quand il est promu au guichet, à la rencontre du public, ce sont des enseignantes frustrées, qui ont des enfants Rom en classe et qui viennent se plaindre des habitudes culturelles des jeunes enfants, qu'il accueille. Le décalage entre son travail réel et les postes qu'il aimerait occuper est exprimé à travers des sketches imaginés qui tournent au surréel.

Il travaille dans une association alors qu'il imagine des colloques dans des entreprises huppés du monde des services, comme Air France ou Martini & Rossi pour des postes de relations publiques. Ces séquences montrent la dérive des pensées de Walter. Elles permettent au spectateur de comprendre la pensée de Walter et de rendre le discours à la première personne qui était choisi par l'auteur du roman Giuseppe Culicchia, d'où est tiré le film.

Le personnage du livre de Giuseppe Culicchia, a été identifié comme le premier employé « précaire »⁹ de la littérature italienne et le même peut être affirmé pour le Walter Verra de l'adaptation cinématographique de Ferrario.

Son rapport au monde du travail est désenchanté. Fini le service civique il reste au chômage. Il devient dog-sitter, puis tente un concours public, où il sera devancé par quelqu'un qui est recommandé.

La scène finale de *Tutti giù per terra* montre en *split screen* Walter, qui a enfin accepté un poste de vendeur dans un centre commercial et l'image de son père. Le refus de suivre la carrière de son père a échoué. Même si Walter imaginait de poursuivre une carrière prestigieuse, il se retrouve à occuper un poste de vendeur dans un centre commercial, un poste d'employé subordonné aux tâches simples et répétitives. Il ne s'agit pas d'un poste créatif comme il aurait aimé, les similitudes avec la vie de son père lui apparaissent enfin évidentes.

⁹ Le terme « précaire » en Italie s'est répandu très rapidement dès la fin des années 90 quand le système de protection du travail salarié a commencé à être remis en cause au nom de la flexibilité et on a vu apparaître différentes formes de contrat de travail dit « à projet ». Il s'agit de contrats de travail où le travailleur n'a plus aucune relation de subordination vis-à-vis de l'employeur mais est *de facto* un travailleur autonome. Ces formes de contrat ont réduit le coût du travail pour les employeurs et les garanties de protection sociale pour les travailleurs. En tant que substantif le terme « précaire » caractérise tout court le travailleur du XXI^e siècle. Cette forme de travail s'est répandue plus rapidement et de façon plus radicale en Italie par rapport à la France.



Tutti giù per terra – Davide FERRARIO (1997)

Dans *Après Minuit* Amanda représente l'ouvrier moderne peu qualifié. Bien qu'elle ne travaille plus en usine, sa vie est scandée par les mêmes contraintes horaires et les tâches qu'elle accomplit sont routinières et répétitives. Ferrario choisit de cadrer plusieurs horloges pour transmettre l'idée de la routine. Comme c'est souvent le cas des jeunes précaires cette femme exerce plusieurs jobs peu qualifiés afin de compléter son revenu : elle est employée dans un fast-food et en même temps elle distribue des tracts ; quand elle perd son emploi au fast-food elle trouvera un poste dans une station d'essence.



Les horloges scandent le temps du travail – *Après Minuit* – Davide FERRARIO

En conclusion, dans les films turinois de Davide Ferrario le travail affecte la vie de chaque personnage. Le travail peu gratifiant et routinier d'Amanda est à la base de l'insatisfaction de sa vie professionnelle. La difficulté de trouver un emploi est souvent rappelée, ce qui témoigne de la crise économique que vit la ville, crise qui n'est d'ailleurs pas circonscrite à Turin, mais concerne l'Italie contemporaine. Le père de Walter insistait pour que son fils trouve un poste qui le légitime dans la société, alors que les personnages des films de Davide Ferrario sont plutôt résignés vis à vis de leur emploi.

2.2 Une ville sans voitures

Pierre Gabert dans les années 60 avait consacré un chapitre important de son livre *Turin. Ville industrielle* à l'étude du système des transports, en soulignant comme les axes de la ville étaient rapidement engorgés par la circulation des travailleurs, qui se déplaçaient en voiture ou bien avec des transports commun, pour rejoindre leurs lieux de travail et par les camions qui transportaient les produits depuis et vers les bâtiments industriels¹⁰.

Qu'en est-il des moyens de transports dans les films de Davide Ferrario ? Ce qui apparaît clairement est le déclin de l'image de la ville capitale de l'automobile, envahie par les voitures.

Conformément au modèle de développement fordiste, les ouvriers turinois de FIAT ont longtemps été les premiers acquéreurs des voitures citadines qu'ils produisaient, avec comme résultat un nombre de voitures per habitant dans la ville au-dessus de la moyenne nationale et juste après celui de la ville de Rome¹¹. C'est à ce titre qu'il est intéressant de regarder le film *The Italian Job* qui joue sur la faiblesse du système de circulation automobile de la ville dans l'élaboration du scénario. La casse organisée par un voleur anglais prévoit de créer un énorme embouteillage dans le centre de Turin et de permettre ainsi la fuite des voleurs à bord de trois voiturettes Mini Minor capables de rouler sur les trottoirs et à travers différents sites remarquables de la ville normalement fermés à la circulation.

¹⁰ Pierre Gabert, *op.cit.*, p. 262-287

¹¹ Source : ACI Annuario statistico 2009, rapport de l'Agence pour la mobilité urbaine de Turin, IMQ 2010, http://www.mtm.torino.it/it/dati-statistiche/imq2010_completo.pdf



The Italian job – 1969 – Peter COLLINSON

La place San Carlo, magnifique place du XVII^e siècle, transformée en parking apparaît dans *Mimi Métallo blessé dans son honneur*, où d’ailleurs les voitures se glissent dans plusieurs plans devant ou derrière le personnage principal, pour témoigner de la circulation automobile dense à Turin.



Mimi Métallo blessé dans son honneur – 1972 – Lina WERTMÜLLER

Dans les films de Davide Ferrario, à une exception près, il y a très peu de voitures qui apparaissent. L’exception est celle du film *Se devo essere sincera* qui, comme je l’ai déjà écrit dans mon introduction, est en effet la réalisation à partir du scénario d’une amie de Ferrario, Luciana Littizzetto, comédienne et comique qui a fait carrière surtout à la télévision. Dans ce film la voiture est très présente, un des personnages principaux, le mari, est moniteur d’autoécole, on le voit souvent dans sa voiture, et il est passionné de moteurs ; il collectionne des petit modèles de voiture. Dans ce film on entend les vrombissements de moteurs, plusieurs plans cadrent des voitures s’arrêtant face à face; une représentation assez conventionnelle de Turin capitale de l’automobile : klaxons,

problèmes de circulation et difficultés pour se garer, voitures surdimensionnées et flambantes neuves. Alors que dans tous les autres films, dont la mise en scène est maîtrisée par Ferrario, la voiture est complètement effacée. Tous les autres moyens de transport ont, en revanche, une présence importante.

Le réalisateur intègre les transports dans ses films de façons différentes : tout d'abord les déplacements revêtent un rôle important dans l'appropriation de l'espace. Ils relient la périphérie au centre-ville, et participent aux mouvements horizontaux (comme analysé au chapitre 1.1), ensuite les déplacements sont utilisés en tant que raccord entre les plans du film et pour relier des séquences entre elles, enfin, ils transmettent une image de la ville qui confirme l'évolution post-industrielle.

Le déplacement est souvent le moment pour choisir un plan subjectif de la part du réalisateur. Dans *Tutti giù per terra* le déplacement est essentiellement piéton ou bien effectué en tramway, lorsqu'il est piéton la caméra cadre en plan subjectif le haut des immeubles, on a alors l'impression de marcher dans la rue les yeux levés au ciel.



Tutti giù per terra – plan subjectif à pied – Davide FERRARIO

Dans *Après Minuit* comme dans *Tutti giù per terra* Amanda parcourt le trajet entre la banlieue de la Falchera et le centre-ville en tramway (c'est d'ailleurs ce même tramway qui lui cause des soucis avec son employeur ; la dispute qui l'amènera à se réfugier dans la Mole Antonelliana surgit car elle arrête de travailler cinq minutes avant minuit afin de nettoyer la friteuse et pouvoir attraper à temps le tramway qui la ramène chez elle à la Falchera).

Enfin, dans *La Luna su Torino* les déplacements sont essentiellement ceux de Ugo, parcourus à vélo et en funiculaire. Quand il est à vélo Ugo aussi lève les yeux au ciel et le cadrage en plan subjectif donne la sensation d'évasion que Ugo peut apercevoir en regardant le ciel.

On peut donc en conclure que le déplacement dans les films de Davide Ferrario sert d'une part à s'appropriier la ville dans son étendue, d'autre part facilite l'évasion du personnage, qui est filmé en caméra subjective par le réalisateur lorsqu'il regarde le ciel.



La Luna su Torino – plan subjectif à vélo – Davide FERRARIO

Il faut noter que tous ces moyens de transports voués à l'évasion sont des moyens appartenant à la circulation douce. Ce qui est certainement un des enjeux de la transformation des transports dans la société post-industrielle. Les récents réaménagements urbains ont prévus la piétonisation des principales places citadines, au grand dam des automobilistes. Des parkings souterrains ont été créés et des places magnifiques telles place San Carlo, Piazza Castello ou Place Vittorio Veneto, qui s'étaient transformés en parkings à ciel ouvert, ont été vidées de leurs voitures pour en mettre en valeur l'architecture. La politique de la ville a encouragé le développement des transports publics et des pistes cyclables. Turin s'est enfin dotée d'une ligne métropolitaine et depuis 2010 un service de bike sharing a vu le jour. Depuis 2005 on remarque ainsi une baisse du taux de motorisation¹².

Turin poursuit une politique des transports urbains en ligne avec les développements dans les autres villes européennes, comme le remarque Marc Augé pour Paris et Lyon : « Au moment même où l'urbanisation du monde condamne les rêves ruraux à se réfugier dans les clichés de la nature aménagée (les parcs régionaux) ou dans les simulacres de la nature imaginée (les parcs de divertissement), le miracle du cyclisme refait de la ville une terre d'aventure ou, à tout le moins, de voyage. Ce miracle faisait depuis longtemps le charme de villes comme Amsterdam ou Copenhague, mais voilà que les aménageurs de nos cités, à leur tour, se mettent à croire aux miracles et tentent, non sans mal ni maladresses, de l'accomplir dans les deux villes de France les plus congestionnées par le trafic automobile ».¹³

Le vélo apparaît dès *Après Minuit*. C'est le moyen de transport privilégié par Martino. Une reproduction de la célèbre scène de *Roman Holiday* de William Wyler, où Audrey Hepburn et Gregory Peck parcourent en scooter les rues de Rome est transposé dans la Mole Antonelliana avec Amanda et Martino descendant la rampe interne au musée à vélo.

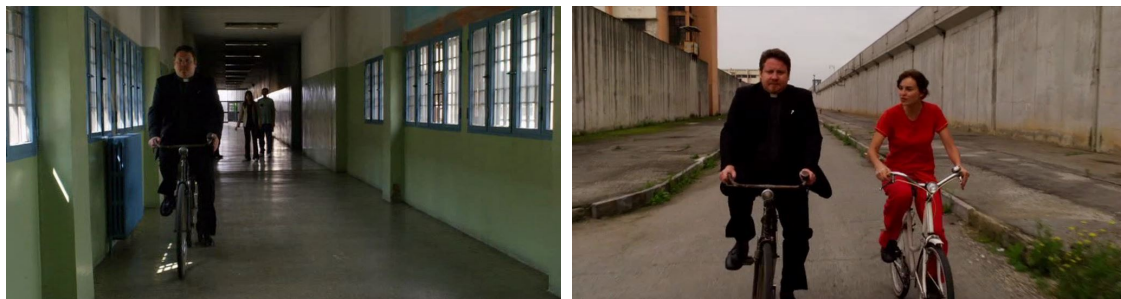
¹² IMQ 2010 *op. cit.* p. 10

¹³ Marc AUGÉ, *Eloge de la bicyclette*, p.10

Vélos – *Après Minuit* – Davide FERRARIO

Dans *La Luna su Torino* le vélo est central comme moyen de transport. Pour Ugo le vélo semble bien avoir le rôle décrit par Marc Augé dans son *Eloge de la bicyclette* : «L'urbain s'étend partout, mais nous avons perdu la ville et nous nous perdons nous mêmes de vue. Alors, oui, peut-être la bicyclette a-t-elle un rôle déterminant à jouer pour aider les humains à reprendre conscience d'eux-mêmes et des lieux où ils vivent en inversant, pour ce qui les concerne le mouvement qui projette les villes hors d'elles-mêmes. Nous avons besoin de la bicyclette pour nous recentrer sur nous-mêmes en nous recentrant sur les lieux où nous vivons »¹⁴.

Enfin Davide Ferrario fait rentrer le vélo en prison en le choisissant dans *Tutta colpa di Giuda*, comme moyen de déplacement aussi bien dans les couloirs de la prison que dans l'enceinte du pénitencier.

Vélos – *Tutta colpa di Giuda* – Davide FERRARIO

¹⁴ Marc AUGÉ, *Eloge de la bicyclette*, op cit. p.52

Les moyens de circulation douce deviennent un motif pour réaliser des transitions entre une scène et une autre. Dans *Tutti giù per terra* il s'agissait des trajets à pied de Walter, souvent filmé avec la caméra ras le sol, dans *Après Minuit* des trajets d'Amanda en moto ou tramway. Dans le cas de *Tutta colpa di Giuda*, tourné dans un seul lieu fermé ce sont alors les couloirs de la prison, parcourus à vélo, à pied ou en courant, à devenir un motif qui sert à relier entre elles les scènes, une technique pour réaliser la transition entre un plan et un autre.



Le motif du couloir – *Tutta colpa di Giuda* – Davide FERRARIO

En conclusion, les transformations de la ville post-industrielle ont encouragé le développement de moyens de transport autres que la voiture et on retrouve ces nouvelles pratiques intégrées dans les films de Davide Ferrario. Les déplacements sont souvent filmés en plan subjectif ou bien ils constituent un motif lors des transitions entre les séquences.

2.3 De l'usine au centre commercial

Je souhaite consacrer le dernier chapitre de cette partie à l'étude d'un décor qui me semble apparaître de plus en plus souvent dans les films italiens contemporains : le centre commercial.

Évolution au XXe siècle des galeries marchandes qui s'étaient développées dans les centres villes au XIXe siècle, le centre commercial, conçu comme un espace en dehors du centre-ville, que l'on rejoint en voiture et où sont concentrés plusieurs activités commerciales et magasins, est né aux États-Unis et ensuite s'est développé en Europe à partir des années 70. En Italie, pays où les petits commerces ont traditionnellement constitué le gros de la force de vente, le développement des centres commerciaux et l'engouement de la population pour cet espace est récent et, dans le cas de Turin, me paraît avoir intégré les transformations de la ville post-industrielle. En effet, il n'existe pas de projet de requalification de quartier turinois qui ne prévoit pas de centre commercial¹⁵.

Giuseppe Culicchia dénonce les limites des projets de reconversion urbaine de Turin, qui, à quelques exceptions près, ont été réalisés sans recourir à des concours internationaux pour l'attribution des marchés¹⁶. Par conséquent, la reconversion post-industrielle n'a pas produit des œuvres très novatrices. Les projets les plus réussis sont parmi ceux déjà cités dans ce travail, comme la restructuration du Lingotto ou l'aménagement du parc post-industriel de la Spina, mais pour le reste, il a été souvent question de démolition de bâtiments industriels et d'attribution de permis de construire pour des habitations de moindre qualité et puis, bien sûr, dans chaque nouveau quartier un centre commercial. Comme résultat, des articles parus dans la presse citadine

¹⁵ Dernier exemple de projet de reconversion d'un lieu remarquable de la ville en centre commercial est celui du « Palazzo del Lavoro ». Cet énorme espace d'exposition avait été réalisé en 1961 à l'occasion du centenaire de l'unité italienne d'après le projet de l'ingénieur Pier Luigi Nervi avec la collaboration des architectes Giò Ponti et Gino Covre <http://www.mole24.it/2014/07/07/che-fine-fara-il-palazzo-del-lavoro/>

¹⁶ Giuseppe Culicchia, *Torino è casa mia*, op cit. p. 165-177

commencent à dénoncer la saturation du marché¹⁷.

Davide Ferrario filme les centres commerciaux de Turin et l'analyse de ces images permet de questionner le rôle du centre commercial dans la nouvelle configuration de la ville.

Le premier centre commercial apparaît dans *Tutti giù per terra*. Le film raconte l'entrée d'un jeune adulte dans la vie active. Dans l'incipit du film Walter regarde, à travers les vitrines des magasins du centre de Turin les vendeurs au travail. Walter compatit avec ces personnes et il trouve que leur métier n'est ni prestigieux ni intéressant. Le vendeur est à la merci de l'acheteur, il n'a aucune liberté. Les images montrent, dans différents plans, un vendeur au travail, interprété toujours par le même acteur, un archétype. Avec un procédé employé souvent par Ferrario dans ce film, les images montrent aussi ce que pense réellement le vendeur, qui aurait, en effet, envie de ligoter sa cliente.



Tutti giù per terra – Davide FERRARIO

Dans la séquence finale Walter est finalement devenu vendeur dans un centre commercial. Il s'agit d'un lieu qui réunit ensemble différents magasins et est localisé à l'extérieur de la ville, entouré par un parking.

Le centre commercial a intégré la ville et remplacé les petits commerces. A partir des magasins du centre-ville montré en début de film, Walter atterrit finalement dans un centre commercial situé en périphérie. Le

¹⁷

http://torino.repubblica.it/cronaca/2014/05/02/news/troppi_supermercati_multi_rischiano_di_chiudere-85081383/

père de Walter travaillait comme ouvrier, il contribuait à la production de biens. Walter, lui, en tant que vendeur, contribue à la commercialisation de produits désormais venus d'ailleurs. La ville de Turin, dans le passage à l'ère post-industrielle n'est plus centre de production mais devient centre de commercialisation.



Tutti giù per terra – Davide FERRARIO

Dans *Après Minuit* Martino filme la ville avec une ancienne caméra 9,5 mm, puis, la nuit, dans la Mole, il monte un petit film. Quand enfin il montre à Amanda son film on découvre qu'il a associé des intertitres, des images d'archive tirées d'anciens documentaires muets qu'il a trouvé dans le musée du cinéma, et des images contemporaines de Turin. Il introduit la section "exposition universelle" avec des images de l'exposition organisée dans la ville de Turin en 1911 et il associe à ces images un plan d'un centre commercial d'aujourd'hui. Martino suggère la fonction qu'auraient aujourd'hui les centres commerciaux : ils attirent les gens à la recherche des produits de la société contemporaine. Le centre commercial devient le lieu d'une nouvelle forme d'« exposition » de notre société.

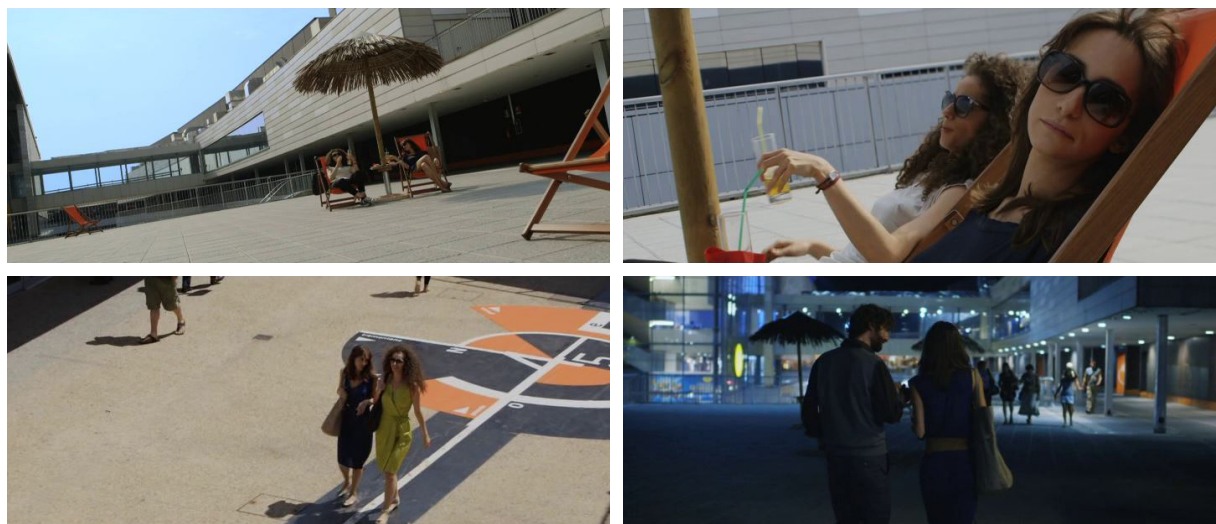


Après Minuit – Davide FERRARIO

De façon semblable Ferrario s'interrogeait sur le rôle du centre commercial pour les jeunes générations dans le film documentaire *Piazza Garibaldi* (2011), un voyage filmé à travers l'Italie qu'il a accompli à l'occasion du 150^e anniversaire de l'unité italienne. Dans ce documentaire il proposait en plans alternés des images de ses neveux adolescents dans le centre commercial d'Orio al Serio, à la périphérie de Bergame, et des images tournées dans le musée de l'histoire de sa ville natale¹⁸. Dans ce cas aussi le parallèle permet de s'interroger sur le rôle du centre commercial aujourd'hui, ce que cet espace représente pour les jeunes et ce qu'il restera un jour de ces lieux.

Enfin, dans son dernier film, la *Luna su Torino*, le centre commercial devient un des décors principaux du film. Le centre 45° Nord devient le point d'ancrage de tous les personnages. C'est le lieu où travaille Maria, elle travaille dans une agence de voyage, mais elle y passe aussi son temps libre. Elle se balade dans le centre commercial, elle y prend le soleil avec sa collègue de travail, elle y fait des rencontres. Régulièrement le long du film la caméra de Ferrario revient sur ce lieu pour décrire ce qui se passe, la vie qui a lieu ici. Maria rencontre dans ce centre commercial la jongleuse avec laquelle elle partira à la fin du film et c'est au 45° Nord qu'Ugo termine son parcours à vélo. Certes, dans le film le réalisateur choisit cet endroit car il se situe parfaitement sur le 45^e parallèle et sert donc les propos de son discours sur l'équilibre, mais en même temps, il décrit la centralité que ce lieu a prit dans la société.

¹⁸ Museo storico di Bergamo <http://www.bergamoestoria.it>



Prendre le soleil et se balader dans le centre commercial – *La Luna su Torino* – Davide FERRARIO

L'anthropologue Marc Augé inclut les centres commerciaux dans sa définition de non-lieux, «un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu¹⁹ », par rapport à un « lieu qui peut se définir comme identitaire, relationnel et historique »²⁰. Or, le centre 45° Nord tout en restant, toujours d'après la définition de Marc Augé, lieu "du passage et de la circulation – le tout sur fond de consommation²¹" semble désormais avoir intégré le quotidien des habitants des villes. Choisi comme lieu de distraction et de rassemblement par les jeunes et par les gens en général, il devient aussi un centre de socialité et un lieu relationnel.

Si le centre commercial filmé dans *Tutti giù per terra* était encore caractérisé par les froides lampes néon, les étalages de produits en vente, le grand parking extérieur, et offrait à Walter un travail sans gratification, l'espace du centre commercial dans ce dernier film devient plus paisible, plus varié et même surprenant. Cela reste un espace de travail, commerce et consommation mais les personnages ne se sentent pas aussi étrangers. Le 45° Nord s'est substitué au centre-ville dans lequel Walter Verra passait ses journées.

¹⁹ Marc Augé, *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXIe siècle, Paris, Editions du Seuil, 1992 p. 100

²⁰ *ibid.*

²¹ Marc Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Ed. Galilée, 2003, p.85

En conclusion, dans les films de Davide Ferrario on peut comprendre comment le centre commercial s'est transformé entre non-lieu et lieu de socialisation de la société contemporaine.

Après ces deux premières parties consacrées aux changements urbains et socio-économiques de la ville de Turin tels qu'ils apparaissent dans les films de Davide Ferrario, je souhaite dédier la dernière partie de cette étude aux changements de perception de la ville de Turin.

III.

Turin, une ville qui change d'image

Les transformations qui ont changé la ville de Turin ces deux dernières décennies ont été caractérisées, enfin, par un travail mené consciemment sur l'image de la ville. Aussi bien sur son apparence extérieure, à travers des changements urbains (auxquels j'ai consacré la première partie de ce travail), qu'à la perception que les citoyens et les visiteurs avaient de la ville et de ses habitants. Ce que l'on a voulu changer, c'est l'attitude même du Turinois face à la vie.

Le caractère du Turinois a traditionnellement été associé à un certain immobilisme, beaucoup de réserve, des personnalités discrètes et souvent fermées. En recourant à un terme anglais, on parle de *understatement* piémontais pour décrire ce tempérament sobre et retenu, alors qu'une expression en dialecte piémontais *bogia nen* littéralement "(qui) ne bouge pas" qualifie à la fois la prudence et la détermination de ses habitants. Ces qualités ont été attribuées à l'héritage de l'esprit montagnard ; l'homme des montagnes, habitué à travailler dans un environnement parfois difficile, se montre souvent prudent et quand l'hiver arrive, il reste enfermé chez soi.

Un des premiers objectifs du renouveau de la ville de Turin a été précisément celui de changer cette attitude, d'encourager et de promouvoir du dynamisme et de la passion. Nombreuses ont été les campagnes de communication qui ont choisi des slogans pour accompagner les habitants dans cette direction.

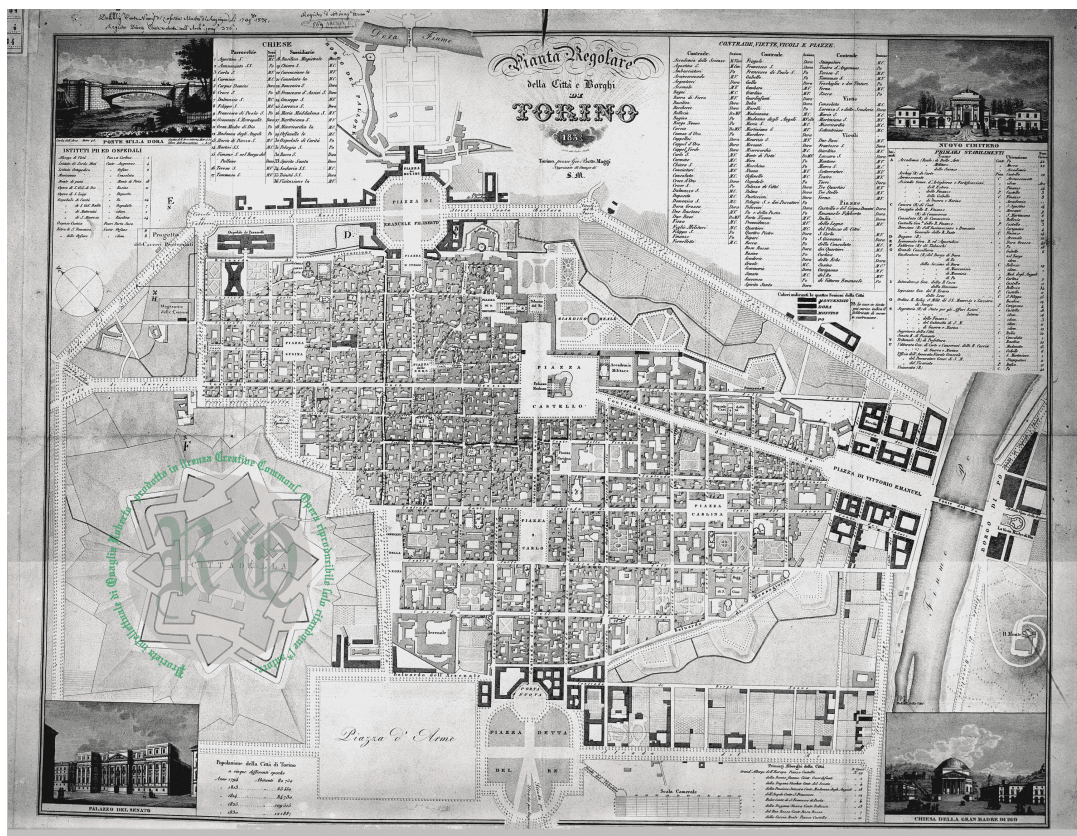
Dans cette dernière partie de mon étude je voudrais montrer comment l'ensemble du dispositif filmique de Davide Ferrario va dans la même direction du renouveau de la cité. Les films tournés à Turin par Davide Ferrario ont captés quelques aspects de cette volonté de transformation de la ville et de ses habitants aussi bien à travers les choix de cadrage et de montage que dans l'utilisation de la couleur ou, enfin, lorsque Ferrario filme la nuit turinoise.

3.1 Dynamiser la topographie de la ville

Turin est une ville d'origine romaine. Sa structure urbaine dérive de la consolidation du camp militaire romain (*castrum*) qui était installé à proximité des fleuves Pô et Doire. Le *castrum* était constitué de deux axes principaux perpendiculaires : le *cardum maximus* (axe nord-sud) et le *decumanus maximus* (axe est-ouest) ; les rues secondaires étaient distribuées parallèlement aux deux axes principaux. La topographie de la ville actuelle a hérité de l'ancienne structure du camp militaire romain. En effet, plus que d'autres villes italiennes nées comme Turin sur la base des *castra* (par exemple Pavia, Bologne, Florence ou bien Strasbourg en France), Turin a la particularité d'avoir gardé la structure de rues et axes perpendiculaires aussi dans les développements urbains successifs.

Cela donne un caractère visuel typique à la ville, souvent décrite par rapport aux angles droits de ses rues, qui ouvrent sur des perspectives lointaines et qui a été différemment interprété comme une régularité rassurante ou monotone selon la personnalité des visiteurs. Dans le récit *Une chambre à Turin* Gérard de Cortanze rend compte de la variété des réactions des visiteurs face à la topographie turinoise. « [...] cette ville, comme le dit si justement Frédéric Pajak, au "baroque ultramoderne", au tracé régulier, aux rues droites, parallèles, perpendiculaires : un New York alpin. Tous les voyageurs l'ont remarqué : Turin est une ville d'infinis rectilignes, d'équerre, d'angles à quatre-vingt-dix degrés. Montesquieu lors d'un de ses "voyages en Europe" : [...] "ces morceaux de la ville qui ont été ajoutés, ont été tiré au cordeau." Nietzsche après avoir vanté les superbes arcades : "hautes et spacieuses", les grandes "bibliothèques trilingues", remarque "ces rues qui s'achèment en ligne directe vers les Alpes". Charles de Brosses [...] ne dit pas autre chose : "Turin me paraît la plus jolie ville de l'Italie, et, à ce que je crois, de l'Europe, par l'alignement de ses rues, la régularité de ses bâtiments et la beauté de ses places" [...] plus de cent ans plus tard, Charles du Bois-Melly, en 1875 [...] note dans son *Voyage d'artiste en Italie*:

“Je l’avoue sans confusion, ces édifices en briques et ces larges rues, ces portiques élevés et ces grandes perspectives architecturales ont une beauté d’ensemble qui me fait oublier leur monotonie.” [...] Quant à un certain M. A. Bastard, il déplore dans son *Cinquante Jours en Italie* (1878) : “À Turin, on s’est décidément trop servi de la ligne droite, et si j’en reparle, c’est que cette uniformité est vraiment désastreuse pour l’œil. Rien d’impromptu. Des voies tirées au cordeau, comme les plates-bandes monotones des jardins potagers de nos grands-pères, s’élevant perpendiculairement et se croisant symétriquement. Aucune saillie, aucun avant-corps, projetant sa façade bizarre caractéristique. C’est encore la régularité d’un livre de comptes, dont les chiffres sont des maisons qui s’alignent à l’infini sur une démarcation mathématique adoptée.”¹



Plan de Turin dans une estampe de 1834

¹ Gérard de Cortanze, *Une chambre à Turin*, Paris, éditions du Rocher, 2001, pp. 31-32

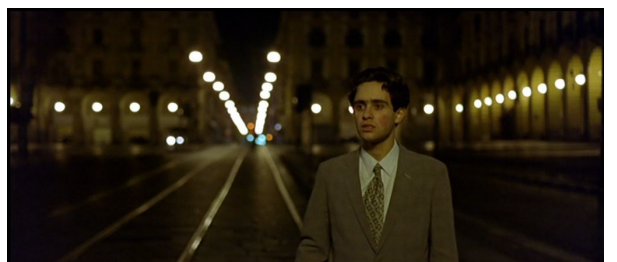
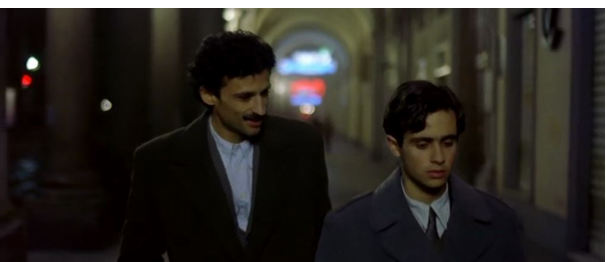
Qu'en est-il des représentations des rues aux angles droits, des arcades, des places et des bâtiments turinois par le cinéma ? On aurait tendance à affirmer que ces rues droites ont été le plus souvent cadrées frontalement et avec un point de fuite central ou bien juste avec un léger déplacement latéral, mais toujours sur la base de cadrages qui reproduisent la perpendicularité des lignes et le parallélisme entre les lignes horizontales et le cadre. Ces cadrages ont permis de souligner le caractère régulier, ordonné, sobre de la topographie de la ville et cela dans la plupart des films tournés à Turin jusqu'à la sortie de *Tutti giù per terra* (1997) et ensuite des autres films réalisés par Davide Ferrario.



Le Chat à neuf queues – 1971 – Dario ARGENTO



La femme du dimanche – 1975 – Luigi COMENCINI



Mon Frère – 1998 – Gianni AMELIO

À la différence des autres réalisateurs, Ferrario choisi de cadrer la ville « en biais », à travers un cadre « penché », ce qu'en anglais on appelle *Dutch tilt* ou bien *Dutch angle shot*, c'est à dire des images qui ne respectent pas le parallélisme entre les lignes horizontales du champ de vision et le cadre obtenu à travers la mise à niveau de la bulle de la caméra². Ce type de cadrage devient un vrai choix expressif dans les films turinois de Davide Ferrario. C'est un cadrage qui révèle la présence de la caméra et s'éloigne de la représentation réaliste de la ville, cela implique une interprétation de l'espace. « La plasticité du cadre penché est évidente, dans la force de ses obliques, dans le plaisir de faire œuvre immédiatement en s'écartant de la réalité telle qu'on la voit, de l'espace tel qu'on le parcourt habituellement [...] si la bulle est naturelle, car l'on perçoit toujours notre espace comme droit, le plan débullé est le négatif de notre perception.»³

Cette vision penchée, non conventionnelle de la ville, correspond au caractère du personnage principal de *Tutti giù per terra*. Walter Verra est un jeune de vingt-trois ans qui refuse de rentrer dans les cases classiques que la société semble avoir prévu pour lui. Au grand désespoir de son père, Walter ne rêve pas de poste fixe, d'un emploi peut-être pas très gratifiant mais sûr. Plutôt que suivre les pas de son père, ouvrier, il préfère rêver à une carrière intellectuelle, devenir écrivain. Son caractère désillusionné, sa façon de flâner à travers la ville, conditionne le type de cadrages qui le représentent souvent en

² Thibaut Bertrand consacre son mémoire de fin d'études à l'analyse de ce type de plan, pour lequel il n'existe pas de dénomination arrêtée en français. Lui, il épouse la définition de « plan débullé » ou bien il utilise également la définition de « cadre penché », alors que Laurent Jullier et Michel Marie préfèrent la définition de « plan décadré » : « Lorsque le sujet se tient sur un sol plat pourvu de lignes verticales et horizontales (...) un dernier paramètre géométrique est à prendre en compte, le parallélisme des horizontales du champ et du cadre. Les trépieds des caméras professionnelles ont été munis depuis des décennies d'un niveau à bulle, et le premier travail du cadreur a longtemps consisté à « faire la bulle », opération qui garantissait le parallélisme en fin de course d'un panoramique. Il est convenu d'appeler « décadrage » l'absence de ce parallélisme », Laurent Jullier et Michel Marie, *Lire les images de cinéma*, Larousse, 2007, p. 18 et Thibaut Bertrand, *Le plan débullé : écart perceptif, ou dispositif à l'écart ?* Mémoire de fin d'études et de recherche, ENS Louis-Lumière, Section Cinéma, Promotion 2007 / 2010

³ Thibaut Bertrand, *op.cit.* pp. 10 et 11

marche. Les cadrages de Ferrario sont variés aussi du point de vu, ils nous montrent Walter en plongée, en contreplongée, outre que dans les caractéristiques plans penchés.

Walter fréquente l'université plus par inertie que par vraie vocation et passe les journées à vadrouiller. Comme le souligne Roberto Nepoti c'est le portrait d'un rebelle sans cause, un jeune nihiliste plus résigné qu'enragé, qui vit dans un présent sans stimuli ni espoirs⁴. Lorsqu'il reçoit la convocation pour effectuer le service militaire (à l'époque encore obligatoire en Italie) il choisit d'effectuer à la place une année de Service Civique ce que lui accorde une année supplémentaire de transition avant de chercher un emploi et de rentrer définitivement dans la vie active. Le film alterne des épisodes de la vie vécues par Walter à des épisodes qu'il imagine, le tout accompagné en voix off par les commentaires ironiques et acides du protagoniste et par les paroles des chansons du groupe rock CSI, qui participent à la description des états d'âme du protagoniste. En ce sens, la ville de Turin, à la recherche d'une nouvelle identité, bien correspond à ce personnage.

Les cadres penchés de Ferrario, en se substituant à la vision conventionnelle de la ville de Turin présenté jusque-là, contribueraient alors à une rupture dans l'image austère, la rigueur et le sérieux qui avaient caractérisé auparavant la représentation à l'écran de la ville. Le plan débullé paraît en accord avec le renouveau poursuivi par le nouveau plan d'urbanisme lancé en 1995. Le cadre penché, par l'effet de dynamisme qu'il rajoute à l'image, correspond bien aux multiples slogans choisis par l'administration pour communiquer à propos des chantiers et des travaux en cours, qui culminent dans le slogan "Torino non sta mai ferma" et sa traduction en anglais "Torino always on the move"⁵ qui devient la devise d'une campagne de communication de la ville au tournant du XXIe siècle.

⁴ Roberto Nepoti, « La Repubblica », 26 aprile 1997, dans Antonio MARALDI (sous la direction de), *Il cinema di Davide Ferrario*, Cesena, Ed. Il Ponte Vecchio, 2007 p. 27

⁵ La traduction en français de cette devise est "Torino n'arrête jamais de bouger"



Exemples cadres penchés – *Tutti giù per terra* – 1997 – Davide FERRARIO

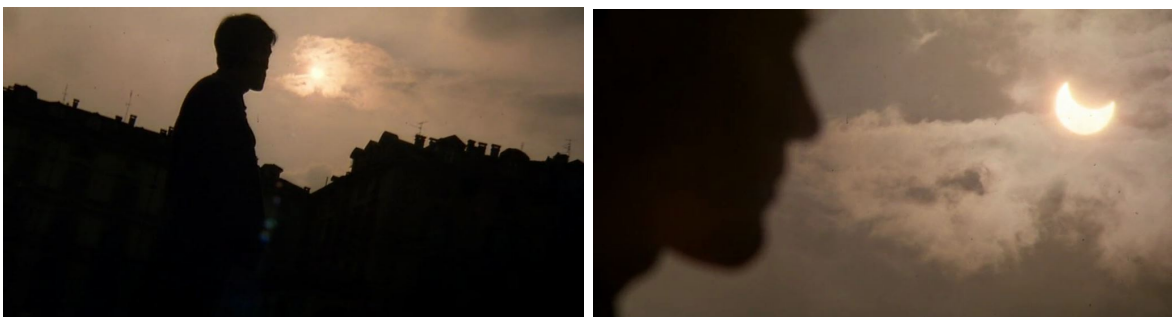
Le cadre penché, outre être une marque reconnaissable du style de Davide Ferrario, devient au fil de ses productions une façon de souligner une approche « latérale », un regard différent sur la réalité, une autre possibilité de regarder les événements. Si dans *Tutti giù per terra* le cadre penché était reductible à la personnalité de Walter, à son refus à rentrer dans le moule, avec la maturité du réalisateur cela accompagne un regard plus libre, une volonté de comprendre la complexité du réel.

Outre le plan débullé, un autre aspect des films de Davide Ferrario qui paraît correspondre à une nouvelle vitalité dans la ville des *bogia nen*, me semblent être les choix de montage du réalisateur, un montage rapide caractérisé par des plans courts.

La séquence d'ouverture de *Tutti giù per terra* illustre l'ensemble de ces traits caractéristiques (montage, cadrages, rythme).

Trois aspects de cette séquence me paraissent significatifs : tout d'abord, l'interaction entre le personnage principal et la ville, ensuite les captations de fragments de réalité qui s'entremêlent à l'histoire qui s'esquisse dans cet incipit et enfin le rythme que la séquence dégage.

Avant le générique de début le film s'ouvre sur un premier plan qui est une indication spatio-temporelle précise. La voix off de Walter, le personnage principal montré en contre-jour, annonce le lieu et l'heure de ce plan : « Turin : 13 octobre 1996, 14h45 ». En arrière-plan la silhouette des immeubles d'un quartier périphérique cadrés en plan débullé crée une étrange perspective. Le deuxième plan se focalise, à travers un mouvement de zoom, sur l'éclipse de soleil annoncée en même temps par la voix off : « éclipse de soleil, le monde s'arrête ». Suivent des plans variés de la ville et, en surimpression, le générique du film ; la voix off annonce « 16h55 le monde a recommencé à tourner... quel ennui ». Ces quelques phrases font écho au titre du film ; elles reprennent les mots d'une comptine (italienne) sur lesquels les enfants font la ronde. Ces phrases signent le début du monologue de Walter, qui, cadré les mains dans les poches en train de traverser le centre-ville, explicite ses sentiments. Il vit tout comme un complot contre lui et, en même temps, il affirme avec un certain sarcasme, qui caractérisera tout le film, sa liberté. La première séquence montre le rapport entre le personnage principal et la ville dans laquelle il est contraint de vivre et où il se sent opprimé.



Tutti giù per terra - 1997 - Davide FERRARIO

Les plans montrent dans une succession rapide des vues du centre-ville : des cadrages furtifs, pris par exemple à travers les fenêtres du bus dans lequel se trouve Walter, et des cadrages rapprochés des panneaux publicitaires, ces derniers rappellent les panneaux de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard, ce qui permet un parallèle avec ce film. Si "elle", dans le film de Godard était aussi bien le personnage joué par Marina Vlady que la banlieue parisienne, dans *Tutti giù per terra* le personnage principal est Walter, mais aussi la ville de Turin. Les paroles du monologue informent sur le personnage de Walter, explicitent son désenchantement par rapport à la vie, alors que les images montrent et témoignent une période historique de la ville.



Tutti giù per terra – 1997 – Davide FERRARIO

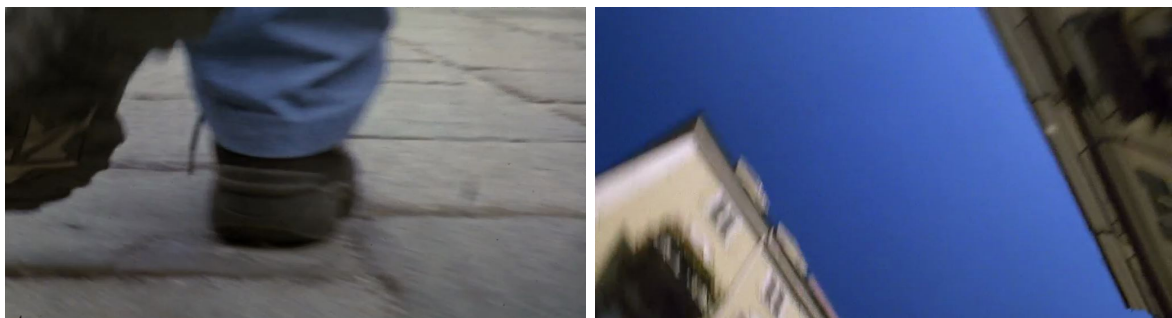
Certains plans ont une vocation presque documentaire, comme par exemple le très court travelling qui montre des immigrés attendre à l'abri d'une corniche d'immeuble qu'il arrête de pleuvoir (signe que dans les années 90 l'immigration en ville est désormais celle extracommunautaire), ou bien quand dans le tramway, on entend la sonnerie d'un téléphone et immédiatement tous les voyageurs sortent leur portable pour vérifier si c'est leur téléphone qui sonne. A la fin des années 90 c'était, en effet, le premier engouement pour le portable en Italie, il n'existait que peu de modèles de téléphones et toutes les sonneries se ressemblaient.



Tutti giù per terra – 1997 – Davide FERRARIO

En conclusion de cette séquence d'ouverture on voit Walter franchir les barrières du chantier qui était en cours à ce moment dans la Mole Antonelliana avant que le Musée du Cinéma ne s'y installe, témoignage du processus de rénovation mentionné. Walter regagne la terrasse panoramique de l'édifice et regarde le paysage. Une dernière phrase conclut cette séquence : « j'étais la patron du monde. Du monde, quoi, de Turin... ». L'appellation de la ville est donc le premier et le dernier mot de l'incipit du film. Le sentiment que cette ville dégage est encore souvent celui d'une ville déprimante, dans laquelle le personnage ne voudrait pas vivre, mais on y perçoit les chantiers en cours, annonceurs de changement.

L'entrée dans le film *Tutti giù per terra*, se fait dès la première séquence dans le style qui sera caractéristique de Davide Ferrario : un montage serré, rapide, « nerveux », le tout complété par quelques citations cinématographiques assez évidentes. Les cadrages sont tout d'abord débullés, mais aussi au ras du sol avec en premier plan les chaussures de Walter, qui déambule dans la ville, ou bien en contre plongée totale, de façon à cadrer en subjective le haut des immeubles dans les rues droites turinoises.



Tutti giù per terra – 1997 – Davide FERRARIO

Davide Ferrario utilise différents effets de montage proposés par Avid, logiciel qui était nouveau à l'époque de la sortie du film et qu'il utilisait pour la première fois : accélérations, siffles rajoutés au défilement des images, zoom out, arrêt sur image... La musique rock du groupe CSI intervient dès la première séquence, pour souligner le caractère « enragé » de Walter.

En conclusion, le rythme imposé par le montage et doublé par l'effet clip des images montées sur la musique, ensemble avec la variété des cadrages, transmet une énergie et un dynamisme qui marquent une césure avec les cadrages traditionnels de la ville carrée, ordonnée, rangée présentée jusque-là au cinéma.

3.2 Dissiper le brouillard, Turin change de couleur

Le personnage de Walter Verra dans la première séquence de *Tutti giù per terra* exprimait une idée partagée par un grand nombre de personnes : Turin était une ville caractérisée par la couleur grise, synonyme d'une atmosphère morne et d'un manque d'attractivité⁶.

Cette perception pourrait avoir plusieurs explications. Tout d'abord, elle repose sur des questions météorologiques. Turin, située dans le nord de l'Italie, profite certainement d'une météo moins bonne que le reste de la péninsule. Les automnes et les printemps y sont pluvieux, les hivers sont rigides. On ne compte pas le même nombre de jours ensoleillés qu'à Palerme, par exemple. Néanmoins, Turin reste une ville du sud de l'Europe et son emplacement géographique ne justifie pas à lui seul l'association de la ville à cette couleur. En effet, la météo automnale de la ville n'a pas toujours été associée à des sentiments négatifs. Par exemple, pour le peintre Giorgio De Chirico, à qui Turin inspira une série de peintures entre 1912 et 1915, l'automne devient la saison à associer à la ville de façon positive : « La vraie saison pour Turin, celle à travers laquelle apparaît le mieux son charme métaphysique, c'est l'automne... L'automne tel qu'il me révéla Turin et que Turin me révéla, est gai, non point sans doute d'une gaieté éclatante et bariolée. C'est quelque chose de vaste, d'à la fois proche et lointain, une grande sérénité, une grande pureté, assez voisine de la joie qu'éprouve le convalescent qui se relève d'une longue et pénible maladie ».⁷

⁶ Davide Ferrario, *Tutti giù per terra* TC 3'47" Walter à propos de son quartier dit : « le gris restait collé aux gens de mon quartier, une sorte de bronzage à l'envers » (« ma se il grigio gli restava attaccato addosso alla gente del mio quartiere tipo un'abbronzatura al contrario »).

⁷ Gérard Roero di Cortanze (textes choisis et présentés par), *Le goût de Turin*, Paris, Mercure de France, 2007, p. 116-117

Le gris serait alors la couleur associée à la ville industrielle, si l'on pense, par exemple, aux descriptions de Cesare Pavese des quartiers noircis par la fumée des cheminées d'usines, et de surcroît associée à l'immigration⁸. A Turin, les émigrants du sud de l'Italie arrivaient à la fois remplis d'espoir et de réticence, contraints de quitter leur famille et leur environnement pour venir chercher du travail au Nord. Le gris devient donc le synonyme de la vie des ouvriers, rythmée par les sirènes annonçant les relèves et les transports amenant au travail, dans une ville peu encline au divertissement, et où ses habitants ne sont pas toujours accueillants envers les étrangers.

Un autre facteur que l'on pourrait associer à cette lourdeur dans les esprits, comme le rappelle Davide Ferrario, c'est la crise du secteur industriel dans les années 70 dont le point d'orgue a été la marche des quarante mille⁹. Enfin, ces mêmes années correspondent à la période du terrorisme, aux « années de plomb » particulièrement ressentis à Turin. Les citoyens se renfermèrent encore une fois chez eux.

⁸ Entre 1950 et 1979 huit cent mille personnes originaires des différentes régions italiennes, la plus part du sud de l'Italie, s'installèrent à Turin ; quatre cent mille autres personnes arrivèrent des campagnes piémontaises, pour un total de plus de un million et deux cent mille nouveaux habitants dans la ville.

Source : *Elaborazioni Fondazione Hume - La Stampa su dati Osservatorio Socioeconomico Torinese - Comune di Torino*

⁹ Le 14 octobre 1980 quarante mille employés et cadres de FIAT marchèrent pour manifester contre les piquets de grève qui perduraient depuis plus d'un mois. Il s'agit de la plus dure confrontation qu'il y ait eu entre la direction de l'entreprise et les ouvriers FIAT et cela signe la crise du mouvement syndical turinois et italien. Il s'agit d'une période historique controversée qui conduira au redimensionnement de FIAT. Cf Valerio Castronovo, *FIAT 1899-1999 Un secolo di storia italiana*, Milano, Rizzoli, 1999 pp 1517-1530

En étudiant l'image de la ville de Turin restituée par le cinéma, on retrouve tous ces éléments, et on l'on pourrait se demander si le cinéma n'a pas contribué à renforcer cette image. Je pense par exemple au film de Lina Wertmüller *Mimi metallo blessé dans son honneur*. Présenté à Cannes en 1972 ce film ne reçut pas un bon accueil par la critique française qui n'avait probablement pas saisi, ou en tout cas pas apprécié, le caractère grotesque.

Dans ce film, la présence du brouillard est une constante de tous les plans tournés à Turin. Dès son arrivée en ville, on voit Mimi, debout au milieu d'un carrefour, les valises à ses pieds, plongé dans un brouillard épais et encerclé par la circulation automobile. On dirait que le brouillard poursuit Mimi aussi dans les espaces intérieurs, notamment dans la salle où se retrouvent les militants syndicaux qu'il fréquente. De même quand il tombe amoureux d'une jeune fille, une milanaise hippy toujours habillée en mille couleurs interprétée par Mariangela Melato, on voit le jeune couple se promener dans le parc du Valentino le long des berges du Pô, dans un décor qui normalement devrait être romantique et inspirer à la rêverie, mais qui est au contraire noyé dans le gris.

Certes, Lina Wertmüller a choisi le registre du grotesque pour représenter la ville de Turin, mais cela donne une bonne idée des qualités et des couleurs que l'imaginaire collectif italien associait à cette ville et l'image que le cinéma a contribué à perpétuer.



Mimi metallo blessé dans son honneur – 1972 –
Lina WERTMÜLLER

On retrouve la même palette de couleurs dans le film de Gianni Amelio *Mon frère* où, cette fois, le ton est décidément réaliste. Amelio décrit toutes les étapes de l'intégration vécues par les émigrants du sud : l'arrivée à la gare de Porta Nuova, la surprise de découvrir une grande ville, la recherche d'un emploi, la vie dans des taudis humides et insalubres, les difficultés d'intégration pour des personnes qui ne parlaient que le dialecte (à Turin, on parlait encore fréquemment le piémontais et ce dialecte était utilisé de la part des turinois pour maintenir une barrière supplémentaire avec les nouveaux arrivants). Les émigrants, souvent pauvres et analphabètes, n'étaient pas bien accueillis. Ils étaient regardés avec méfiance par la population locale. A l'ouverture du film, c'est le brouillard qui accompagne les premiers plans.



Mon frère – 1998 – Gianni AMELIO

Les films de Lina Wertmüller et Gianni Amelio représentent une thématique, celle de l'immigration, qui a caractérisé les films tournés à Turin. Mais on retrouve des choix de couleur proches du gris aussi dans le film de Mimmo Calopresti, *La seconde fois* dont la thématique est différente. Ce film raconte l'histoire d'un professeur universitaire, interprété par Nanni Moretti, qui a été victime d'un attentat terroriste pendant les années 70 et que vingt ans

après rencontre par hasard l'auteur de l'attentat qui est en liberté provisoire. Cette rencontre (la seconde fois où les deux personnages se retrouvent face à face) fait ressurgir son traumatisme. Le film se réfère donc aux années de plomb (au fond un autre ton de gris) qui a fortement affecté la ville de Turin.

Comme l'évidence Mario Sesti¹⁰, la mise en scène de Calopresti montre bien une image automnale de Turin, où ce dégagent les couleurs hivernales et une lumière rasante dans l'atmosphère. Une légère brume estompe les tons. Il s'agit donc d'une représentation de la ville qui respecte le code de Turin ville mélancolique, perpétuée cette fois-ci par un réalisateur local¹¹. Quel travail sur la couleur mène alors Davide Ferrario ?



La seconda volta – 1995 – Mimmo CALOPRESTI

¹⁰ Mario Sesti, *Mimmo Calopresti*, Alessandria, Falsopiano, 2003

¹¹ Mimmi Calopresti est un réalisateur turinois. Il fait partie de la nouvelle génération de réalisateurs qui a renouvelé la production cinématographique italienne des deux dernières décennies. *La seconda volta* a fait partie de la sélection officielle du Festival de Cannes en 1996.

Les premières images de *Tutti giù per terra* n'apparaissent pas spécialement connotées par la couleur grise et, en revanche, à partir du film *Après Minuit*, on peut décidément trouver une prédominance de la couleur rouge dans les plans du film. Le rouge, apparaît dès le générique. Il revient comme la couleur dominante dans les vêtements des personnages et dans plusieurs objets qui décorent le musée du cinéma dans lequel est majoritairement tourné le film. Davide Ferrario insiste particulièrement sur cette couleur en l'accentuant à travers le reflet de lumières ou de panneaux rouges présents dans le décor.

Dans son article *Why angel's fallen: the narrating architecture of "Dopo mezzanotte"* Scott L. Lerner, chercheur américain, associe la présence de la couleur rouge à la passion amoureuse qui caractérise le personnage d'Amanda¹². Martino est secrètement amoureux d'Amanda, qui a un copain, Angelo, ceci donne lieu à un triangle amoureux. L'origine du prénom Amanda, du latin *amandus*, renforce la connotation de ce personnage comme celui qui doit être aimé et qui va être aimé par deux hommes. On peut élargir le rôle de la couleur rouge en tant que couleur qui représente la passion amoureuse aussi aux autres personnages du film. La colocataire d'Amanda, Barbara, à son tour éprise d'Angelo, est aussi souvent habillée en rouge. Elle se retrouve fréquemment rapprochée d'objets et reflets qui accentuent la couleur rouge. Le rouge serait donc la couleur qui décrit la passion qui anime tout le film, la passion amoureuse entre les personnages ainsi que la passion (du réalisateur) pour le cinéma auquel le film rend hommage.

¹² Scott L. Lerner, "Why angel's fallen: the narrating architecture of *Dopo mezzanotte*", *Italica*, Winter, 2010, Vol. 87(4), p.646 (26)



Après Minuit – 2003 – Davide FERRARIO

Exemple de couleur rouge qui apparaît dans le générique de début, dans le décor à l'intérieur de la Mole, et chez Barbara et Amanda

Je trouve que le rouge interprète également un changement qui a eu lieu au tournant du XXI^e siècle dans la ville de Turin et que les films de Davide Ferrario enregistrent. A l'occasion des Jeux Olympiques, que la ville de Turin a accueillis en 2006, une équipe d'architectes et designers guidés par Italo Lupi, Ico Migliore et Mara Servetto, a conçu un ensemble d'éléments de décor urbain de couleur rouge cinabre qui ont redessiné l'espace urbain du centre à la périphérie. Certains de ces éléments étaient temporaires, censés accueillir la signalétique des Jeux Olympiques. D'autres, sont devenus des éléments permanents du décor urbain de la ville. La devise « Passion lives here », calligraphié en rouge, complétait le dispositif de communication des Jeux Olympiques. Le dévoilement de cette devise a surpris de nombreux observateurs : Turin, la ville de l'*understatement* manifestait soudain une nouvelle personnalité. Exactement comme pour le slogan « Always on the move », l'administration était probablement en train de forcer la main des turinois, en réveillant des potentiels assoupis.

Parmi les éléments du décor urbain de couleur rouge qui ont accompagné le renouveau de la ville, on retrouve certaines lumières, œuvres d'artistes d'art contemporain, installées dans la ville, comme *Il volo dei numeri* de Mario Merz qui depuis 2000 décore la Mole Antonelliana. Lorsqu'il filme la Mole Antonelliana, Ferrario choisit toujours le cadrage qui met en valeur cette installation lumineuse, qui veille donc à la vie et aux passions qui se développent à l'intérieur de ce bâtiment. Une autre lumière qui apparaît dans le film *Après Minuit* est la *Fontana luminosa* de Jan Vercruyse. Il s'agit d'une fontaine illuminée de rouge filmée par Ferrario comme un bloc qui sépare le personnage de Barbara et d'Angelo, et qui vient renforcer l'idée qu'entre ces deux personnages il y a bien de la passion (du moins de la part de Barbara) mais que la passion les sépare aussi (Angelo est en effet amoureux de Amanda).



Après Minuit – 2003 – Davide FERRARIO
Il volo dei numero Mario Merz et *Fontana luminosa* Jan Vercruyse

Le rouge cinabre puise dans la tradition picturale turinoise. On retrouve ces touches de rouge sur fond gris dans certaines peintures de Felice Casorati comme par exemple dans les portraits de Silvana Cenni ou Renato Gualino, où des éléments rouges cinabre rehaussent les tons estompés de la peinture¹.



Silvana Cenni, Felice Casorati, 1922,
Tempera sur toile, 205x105 cm,
Collection particulière



Portrait de Renato Gualino, Felice Casorati,
1923-24, Huile sur contreplaqué, 97x74,5
cm, Viareggio, Istituto Matteucci

¹ J'ai choisi ces deux peintures de Felice Casorati parmi d'autres possibles, car elles sont exposées en ce moment au Musée d'Orsay de Paris dans le cadre de l'exposition « Dolce vita ? Du Liberty au design italien (1900-1940) » (14 avril – 13 septembre 2015), en outre Renato Gualino vient d'une famille d'entrepreneurs piémontais qui investirent dans le cinéma turinois du début du XXe siècle.

Les éléments rouges égaient les décors gris dans le film *Tutta colpa di Giuda*, réalisé par Davide Ferrario en 2009. Ce film a été tourné presque intégralement à l'intérieur de la prison de Turin. Il s'agit d'une interprétation très laïque de la passion chrétienne. Le scénario prévoit la mise en scène sous forme de comédie musicale de la part des détenus de la passion de Christ, une façon pour Davide Ferrario d'expérimenter un genre différent, celui de la comédie musicale et de collaborer encore une fois étroitement avec des musiciens¹⁴. La cour de la prison est entourée par des murailles grises, mais Ferrario habille ses personnages en rouge pour créer un fort contraste. Encore une fois, comme dans *Après Minuit*, il filme un élément du décor urbain du « nouveau » Turin. Pour identifier la ville lors de la première séquence, il choisit de présenter le personnage principal sur la passerelle piétonne Arco Olimpico, qui est précisément rouge cinabre. Dans un décor, celui de la prison, que par sa fonction et par la couleur grise qui y domine pourrait rappeler l'image de Turin d'antan, des objets et les vêtements rouges des personnages se chargent donc d'en changer la connotation.

¹⁴ J'ai brièvement signalé la collaboration entre Davide Ferrario et des musiciens en introduction à ce travail. En effet Ferrario a tourné ensemble avec Guido Chiesa un documentaire en 1995 *Materiale resistente* sur un concert qui a lieu traditionnellement en Emilie le 25 avril à l'occasion des célébrations de la fin de la seconde guerre mondiale. A cette occasion il rencontre le groupe CSI, group rock indépendant italien en tête des classements aux années 90, avec lequel il collaborera encore lors de *Tutti giù per terra* et à la réalisation d'un autre documentaire *Sul 45° parallelo* (1998). A part les collaborations avec ce groupe, Ferrario collabore avec Marlene Kuntz (dans *Tutta colpa di Giuda* dont *Canzone in prigione* lui vaut une nomination aux David de Donatello 2010), Fabio Barovero dans *Après Minuit* et *La Luna su Torino*, outre Cecco Signa.



Tutta colpa di Giuda – 2007 – Davide FERRARIO

Jusqu'aux films de Davide Ferrario le rouge n'avait jamais été autant présent dans les films tournés à Turin excepté dans les films de Dario Argento. Mais le rouge avait alors clairement une autre fonction. Dans *Il gatto a nove code* (*Le Chat à neuf queues* - 1971) ou bien *Profondo Rosso* (*Les frissons de l'angoisse* - 1975), dont le mot « rouge » est mentionné dans le titre original, cette couleur avait seulement été associée aux scènes *gore* de ces films.

Les films turinois de Davide Ferrario me semblent présenter une progression dans l'utilisation de la couleur. En passant par l'utilisation du rouge très présent dans *Après Minuit* et *Tutta colpa di Giuda*, la ville s'affranchit des tons du gris et de toute connotation triste et mélancolique qu'elle avait pu dégager auparavant. Dans *La Luna su Torino*, en 2014, le gris de Turin n'est plus qu'un souvenir. Aucune image de la ville n'est plus caractérisée par le brouillard. Aujourd'hui les réalisateurs de cinéma, comme les visiteurs, n'associent plus Turin au gris des images tournées dans les années 70 et 80. Les vues sont nettes, les couleurs sont multiples, aucun voile de mélancolie n'est présent. Les visiteurs témoignent d'une ville dynamique, culturellement active et agréable à vivre.

3.3 Illuminer la nuit

Un dernier changement qui me paraît marquant dans la perception de la ville de Turin ces deux dernières décennies est l'appropriation de la nuit de la part des turinois. Dans une ville traditionnellement ouvrière, où la seule activité nocturne a été longtemps celle imposée par les roulements de trois équipes à l'usine, la réaction enthousiaste de la population lors de la première « nuit blanche », organisée à l'occasion des Jeux Olympiques de Turin en 2006, a surpris tout le monde. Mise à part la présence de quelques boîtes de nuit historiques, on n'avait jamais associé auparavant la ville de Turin au divertissement nocturne. Et pourtant, depuis quelques années, on entend parler de la *movida* turinoise.

La perception de la nuit au cinéma est un sujet d'étude récurrent. Quelle représentation de la nuit proposent les films tournés dans la ville de Turin ? Par rapport à la lumière nocturne des films néoréalistes de l'immédiat après-guerre et aux représentations successives de la nuit, comment Davide Ferrario, arrive-t-il à saisir un aspect, une perception différente de la nuit turinoise ? J'essayerai de répondre à cette question après avoir présenté brièvement quelques films tournés à Turin où s'illustre la nuit.

Les premières images de la ville de Turin que l'on perçoit dans le film d'Alberto Lattuada *Il bandito* (*Le bandit* - 1946) sont nocturnes. Elles s'inscrivent dans la représentation de la nuit de la tradition cinématographique influencée par les films de gangster qui avaient commencé à arriver des Etats Unis, en passant par le modèle par excellence de la représentation de la nuit, le cinéma expressionniste allemand.

Ernesto et Carlo, devenus amis lors de leur enfermement dans un camp de prisonniers politiques en Allemagne, rentrent finalement à Turin à la fin de la seconde guerre mondiale. Après un voyage périlleux en train et en camionnette, ils arrivent, enfin, en ville. La scène est éclaircie par l'illumination

des intérieurs des magasins. On voit un feu allumé par des sans-abris au bord de chaussée, ce qui permet en même temps de créer un point d'illumination et de témoigner de la précarité qui prévalait à la fin de la guerre. Dans d'autres plans la scène est illuminée par les réverbères et leurs reflets sur les dalles de la chaussée mouillées par la pluie. A ces premières images de nuit que l'on peut relier au style néoréaliste suit et prend le dessus l'image de la nuit des films noirs et de gangsters. Ernesto, ne trouvant pas de vrai emploi et ayant accidentellement contribué à la mort de sa sœur devenue prostituée, vire à la pègre et devient un gangster à l'américaine.



Le Bandit - 1946 - Alberto LATTUADA

Sa bande est filmée en activité souvent pendant la nuit. On voit les bas-fonds de Turin au pied d'un immeuble sous les arcades. Ces images nocturnes créent des ombres des silhouettes des malfaiteurs sur les murs en rappelant les ombres de l'expressionnisme allemand.

On retrouve l'image de Turin comme ville de la pègre dans un certain nombre de films tournés dans les années 70, comme par exemple *Torino violenta* (1977) de Carlo Ausino. Il s'agit d'un film de genre « poliziottesco », néo-polar de série B, qui se diffuse en Italie entre les années 70 et 80. Il s'agit souvent d'histoires qui montrent d'une part la violence dans les grandes villes italiennes (Turin, Milan, Rome) et d'autre part la dégénération de certains membres des forces de l'ordre.

La séquence initiale de *Torino violenta* commence par une fusillade dans une salle de cinéma du centre-ville suivie par une course en voiture dans la nuit filmée en caméra embarquée. Les images mettent en évidence les enseignes lumineuses des rues, la caméra embarquée cadre le parcours de la voiture depuis le milieu de la chaussée, de façon à croiser les voitures en sens inverse. La musique pop instrumentale accompagne les images. L'ensemble de ce dispositif rapproche l'image de Turin à celle d'une ville nord-américaine telle que représentée dans les films d'action.



Turin style métropole nord-américaine – *Torino violenta* – 1977 – Carlo AUSINO

Enfin, dans cette brève revue des images nocturnes de la ville de Turin, on ne peut pas oublier celles qui apparaissent dans les films de Dario Argento, à partir des années 70. Dario Argento a tourné plusieurs de ses thrillers à Turin, bien que jusqu'au film *Nonhosonno* il n'ait jamais ouvertement

déclaré qu'il s'agissait de la ville de Turin. Il s'agit en tout cas de scènes où la nuit est utilisée pour accroître la tension et les effets de suspense et de péril.

Globalement, on peut compter ces images de la nuit urbaine turinoise parmi le film noir, le policier ou bien le thriller. Dans ce sens, cette représentation correspond aux images que l'on a traditionnellement associées à la nuit et que Luc Gwiazdzinski recense en introduction de son ouvrage *La nuit, dernière frontière de la ville*¹⁵.

On dirait que Davide Ferrario aime tourner la nuit. Tous ses films proposent de nombreuses scènes tournées la nuit et le film *Après Minuit* est emblématique, presque entièrement tourné la nuit. Mais la nuit, dans les films de Davide Ferrario n'est plus associée à la pègre ni à la mort. Elle n'a rien d'effrayant. Les films de Davide Ferrario proposent plutôt une image féerique de la nuit. Dans *Après Minuit*, la nuit est associée à la salle obscure du cinéma, une obscurité qui révèle une vie et qui raconte une histoire. Pendant les nuits de Davide Ferrario, la vie s'écoule. C'est pendant la nuit que Martino, le gardien du musée du cinéma, peut se consacrer au montage d'un film et profiter de tous les équipements du musée. C'est également à ce moment, qu'Amanda le rejoint dans la Mole et c'est toujours pendant la nuit que ces deux personnages se rapprocheront peu à peu l'un à l'autre. Angelo aussi vit la nuit. Il est voleur de voitures, mais loin des images des films de gangster, l'activité de sa bande est traitée avec légèreté et tournée à la comédie. Ces images ne trahiraient-elles pas la nouvelle appropriation de la nuit de l'homme contemporain occidental et le cas échéant de la part des turinois ?

¹⁵ Luc Gwiazdzinski, géographe, a consacré ses recherches à l'étude de la nuit dans la société contemporaine.

Comme l'explique Luc Gwiazdzinski, l'homme n'a cessé de s'approprier la nuit, au fur et à mesure que l'éclairage urbain se diffusait. « Cette conquête de la nuit s'est effectuée de deux côtés à la fois : d'une part la recherche de la sécurité et du contrôle de la nuit notamment par le développement de la lumière et des forces de l'ordre ; de l'autre la recherche possible du plaisir et de l'animation nocturne »¹⁶. Mais, continue Gwiazdzinski en rappelant les études menées par Roger Narboni, « Si elle assure toujours la vision et la sécurité, le rôle de la lumière dans la ville a profondément changé (ces derniers temps). À côté de l'approche fonctionnaliste semble coexister celle de la mise en lumière spectaculaire qui survalorise les monuments et celle qui s'occupe de la qualité et de la convivialité des espaces publics. Après des siècles d'éclairage utilitaire, la lumière cherche à mettre en scène la ville pour les besoins parfois contradictoires du résident comme du visiteur, de la qualité de vie du quartier comme du marketing territorial. Des concepteurs lumière sculptent les nuits de nos villes et leur donnent une identité nocturne parfois très différente de celle du jour »¹⁷.

Dès 1998, en ligne avec ces tendances la ville de Turin mandate des artistes contemporains pour créer des illuminations afin de remplacer les traditionnelles lumières de Noël. Cela donne lieu à une manifestation aujourd'hui bien consolidée appelée *Luci d'artista* (lumière d'artiste) qui n'a presque plus de connotation avec Noël et qui se prolonge pendant toute la durée de l'hiver. A travers des œuvres d'art public en plein air, on illumine des rues, des places et on transforme les espaces de la ville. Chaque année, *Luci d'artista* donne lieu à une vraie exposition d'art contemporain temporaire qui s'est bien intégrée dans le tissu urbain. Les lumières d'artiste se rajoutent aux lumières fixes des magasins et des rues et à celle mobiles de la circulation automobile. La plupart de ces installations ont un coté éphémère car chaque année elles changent d'emplacement entre le centre-ville, la périphérie et les

¹⁶ Luc Gwiazdzinski, *La nuit, dernière frontière de la ville*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2005, p. 79

¹⁷ Luc Gwiazdzinski, *op cit.* p. 85

communes limitrophes. Chaque année, la ville alloue un certain budget à l'acquisition d'une nouvelle lumière d'artiste afin d'enrichir cette exposition temporaire itinérante. Les œuvres, lors de la première édition ont été confiées surtout à des artistes piémontais et italiens et ensuite à des artistes internationaux.

La caméra de Ferrario nous présente alors dans *Après Minuit* ces lumières. La première installation est filmée en subjective. Angelo est venu chercher Amanda à la fin de sa journée de travail à la sortie et fermeture du *fast-food* où elle est employée. En rentrant chez eux à moto ils parcourent "via Po", dans le centre de la ville, illuminée par *Palomar*, une installation lumineuse de Giulio Paolini. La lumière est filmée en subjective, avec le même principe des plans filmés en contre-plongée pour les personnages qui se déplacent à pied ou à vélo (cf partie 3.2). Le spectateur peut l'apercevoir exactement comme s'il était à bord de la moto à la place d'Amanda. Cette lumière crée un ciel de planètes et d'astres suspendus au-dessus de la chaussée. L'œuvre (conçue pour la première édition de *Luci d'artista* en 1998) compte 140 éléments différents et plonge Amanda dans un moment d'évasion et de rêverie. Elle soulève la visière de son casque pour profiter pleinement de l'installation.



Luci d'artista, *Palomar*, Giulio Paolini
Après Minuit - 2003 - Davide FERRARIO

Il y a ensuite la lumière *Il volo dei numeri*, de Mario Merz, qui depuis 2000 est installée sur la Mole Antonelliana. Mario Merz est un représentant de l'*arte povera*, courant artistique qui est né et qui s'est développé à Turin. *Il volo dei numeri* comporte la série des nombres de Fibonacci en néon rouge qui se déroule sur un pan du toit de la Mole. La suite des nombres de Fibonacci, ensemble avec d'autres formes archétypes comme l'igloo et la table, est une des constantes de l'œuvre de Mario Merz. Martino explique le sens de cette œuvre à Amanda dans une séquence dédiée.

Amanda, qui s'est réfugiée au sein de la Mole, accompagne Martino dans le tour de garde qu'il effectue régulièrement dans le musée. C'est l'occasion de découvrir cet endroit plutôt insolite et rendu encore plus mystérieux par le fait qu'on est pendant la nuit. Après avoir fait le tour dans la partie du musée situé en bas, ils prennent l'ascenseur qui amène dans le haut du musée et ils sortent sur la terrasse panoramique qui permet une vue sur la ville. Amanda remarque les lumières rouges de *Il volo dei numeri* sur le toit de la Mole et demande à Martino de quoi il s'agit. Martino explique donc le principe de la série de Fibonacci (mathématicien né à Pise au XIIe siècle), une série de nombres dans laquelle chaque terme est la somme des deux termes qui le précèdent. Il explique à Amanda que plusieurs éléments de la nature sont souvent des chiffres de la suite de Fibonacci (le nombre des pétales des fleurs par exemple) ce qui permettrait de retrouver un ordre mathématique dans la nature et donc au fond un sens dans l'organisation de l'univers. Cette considération assez complexe est expliquée de façon simple, avec une alternance de premiers plans de Martino qui parle et Amanda qui écoute, avec en surimpression les chiffres rouges de la lumière de Mario Merz qui défilent. D'un point de vue narratif cette séquence permet au personnage de Martino, décrit comme taciturne, de parler pour la première fois. En effet, il conclut cette explication en soulignant lui-même qu'il a enfin parlé. Cela illustre un des premiers moments d'intimité qui se crée entre les deux personnages principaux du film. Mais elle permet aussi de faire une sorte de visite guidée privilégiée de

cette installation de Turin. Les images nocturnes sont illuminées par l'installation de Mario Merz et, réciproquement, le film permet d'élucider le spectateur sur la signification d'une œuvre d'art qui caractérise le monument symbole de la ville de Turin.



Il volo dei numeri, Mario Merz
Après Minuit – 2003 – Davide FERRARIO

Après avoir filmé ces deux lumières, bien intégrées dans le scénario, Ferrario en filme encore trois : l'installation rouge de Jan Vercruyssen – *Fontane luminose* en face du conservatoire de musique de Turin, dont j'ai pu rendre compte dans la section précédente pour illustrer le rôle de la couleur rouge au travers des films de Davide Ferrario, la lumière *Cosmometrie* de Mario Airò (2002) il s'agit de formules, de diagrammes et de dessins que Giordano Bruno avait utilisés pour représenter le monde et à la suite duquel il fut brûlé en 1600,

qui rappelle les liaisons ésotériques de la ville¹⁸, et enfin *Piccoli angeli blu* de Rebecca Horn, qui depuis des années est devenue un point de repère de la colline turinoise.



Luci d'artista : *Piccoli angeli blu* (Rebecca Horn), *Il volo dei numeri* (Mario Merz),
Fontana luminosa (Jan Vercruyssen) et *Cosmometrie* (Mario Airò)
Après Minuit – 2003 – Davide FERRARIO

Certains critiques ont vu dans la présence des *luci d'artista* une vraie opération organisée entre le réalisateur et la Commission du Film de Turin sponsor du film. Je suis plutôt d'avis qu'en filmant ces lumières, Ferrario saisit la nouvelle identité nocturne de la ville. Comme auparavant le cinéma s'était servi des reflets des pavés, ou des feux au bord de rue pour illuminer la scène, Ferrario profite des lumières qui illuminent aujourd'hui la nuit turinoise. Il s'approprie la réalité et en construisant une légitimité il contribue à sa diffusion.

¹⁸ Plusieurs éléments alimentent les légendes sur les relations entre Turin et le monde des mystères occultes, comme par exemple le fait que la ville ait accueilli plusieurs alchimistes parmi lesquels Nostradamus, médecin personnel de Marguerite de Valois (épouse du duc Emmanuel Philibert de Savoie), Paracelse ou Cagliostro

Conclusion

Les transformations économiques et les effets de la désindustrialisation ont été au cœur des changements de Turin au tournant du XXI^e siècle. Les interventions urbaines qui ont accompagné cette métamorphose ont contribué à rénover l'aspect extérieur de Turin, sa peau. Mais cette nouvelle réalité a été aussi l'occasion d'un renouvellement profond, de l'âme de la ville.

Le but de ce mémoire a été d'étudier comment le travail du réalisateur Davide Ferrario a filmé ces changements. Les lieux s'avèrent un élément important de ses films, chargés de révéler au spectateur les nouvelles facettes de la ville.

Dans *Tutti giù per terra*, le spectateur a pris acte, à travers la multiplication des lieux de tournage, de la richesse de l'architecture de Turin. On était en 1997, au moment où les premiers chantiers faisaient leur apparition. En filmant les travaux en cours, Ferrario enregistre leur potentiel, tel qu'il a été exprimé par Marc Augé : “[le chantier] met en scène l'incertitude. Contre le présent il souligne à la fois la présence encore palpable d'un passé perdu et

l'imminence de ce qui peut advenir : la possibilité d'un instant rare, fragile, éphémère, qui échappe à l'arrogance du présent et à l'évidence du déjà-là."¹

Franco Prono rappelle qu'à la sortie de ce film les commentaires étaient unanimes : Davide Ferrario avait fait (ré)découvrir la ville à ses habitants². *Tutti giù per terra* avait, en effet, été tourné dans soixante-sept décors différents, du centre historique à la périphérie de Turin.

Lorsqu'il filme, Davide Ferrario reste captif des changements et au fur et à mesure il apprend à connaître une nouvelle partie de la ville, qu'il intègre aux scénarios. Il n'hésite pas à profiter des nouveaux aménagements, des nouvelles installations, pour proposer une image renouvelée de Turin.

Son mode de travail évolue avec *Après Minuit* lorsque le réalisateur fait le choix de tourner à l'intérieur d'un lieu symbolique comme celui de la Mole Antonelliana et de le faire vivre la nuit. L'intégralité du film est vouée à créer une image de la nuit turinoise différente de la seule vision prédominante jusque-là au cinéma dans les films d'horreur de Dario Argento ou de genre "poliziottesco" des années 70. Ferrario s'attache à créer une dimension de rêve autour de la nuit, s'appuyant sur le lieu de la Mole, accueillant désormais le musée du cinéma et en filmant les nouvelles lumières, œuvres d'art contemporain, qui depuis quelques années illuminent la cité pendant l'hiver.

Enfin, avec *La Luna su Torino*, il essaye d'élargir à l'intégralité de la ville l'aura qu'il avait réussi à créer dans la Mole lors de *Après Minuit*. Le réalisateur part alors à la recherche des dernières transformations architecturales et urbaines. La totalité de la ville devient un décor surprenant, capable d'étonner le spectateur et le citoyen.

¹ Marc Augé, *Le temps en ruines* p. 88-89

² Interview à Franco Prono, bonus DVD *La Luna su Torino*

L'étendue de l'espace filmé de la ville s'élargie au fil des films. Les nombreux décors filmés dans *Tutti giù per terra* étaient tous situés dans le centre-ville et dans les quartiers de la périphérie nord ; ce sont ces mêmes lieux que l'on retrouve dans *Après Minuit*. Alors que, avec *Tutta colpa di Giuda*, le réalisateur se déplace dans un lieu peu fréquenté par le cinéma, comme la prison des Vallette, dans *La Luna su Torino*, il ne consacre que quelques plans au centre-ville mais il filme une plus grande surface de la ville et de la banlieue turinoise : les nouveaux quartiers réaménagés, la banlieue proche avec le centre commercial 45° Nord, la colline turinoise où il y a la maison d'Ugo et le funiculaire qui monte à Superga, jusqu'à la province où se situe le parc animalier Zoom.

Parallèlement les personnages des films de Davide Ferrario élargissent leur parcours. Si dans *Tutti giù per terra* Walter empruntait le tramway pour se rendre en centre-ville puis continuait à pied, au fur et à mesure de l'élargissement du territoire filmé, les parcours des personnages se prolongent. Ugo, dans *La Luna su Torino* traverse la totalité de la ville de Turin à vélo et Dario se déplace pour travailler au parc animalier en province. On peut constater que cet élargissement du territoire concerne aussi les dimensions de la politique de la ville, qui conçoit désormais son développement économique en tant qu'ensemble territorial de l'intégralité de la province turinoise et pas seulement de la ville de Turin.

L'élargissement de l'espace prévoit également des mouvements verticaux : la tendance à l'élévation en vertical, présente dans tous les films de Davide Ferrario et soulignée par les mouvements ascendants de caméra, prend de l'ampleur au fil des films. Dans *Tutti giù per terra*, il filme une ascension sur la terrasse de la Mole Antonelliana de Walter. Dans *Après Minuit*, c'est une partie de la vie des deux personnages principaux qui se déroule sur cette même terrasse et dans les étages élevés de la Mole Antonelliana. Dans le dernier film, il y a une multiplication des sites choisis en hauteur. Ce mouvement d'ascension est sublimé par des images filmées avec un drone. En prenant de la hauteur le point de vue s'élargit sur le territoire.

Les connaissances du réalisateur s'affinent aussi dans la description de la société. Avec la disparition de la classe ouvrière, la classe de la haute bourgeoisie disparaît aussi des films de Davide Ferrario. On ne voit plus représentées dans ses films la riche bourgeoisie que l'on avait pu voir dans *Femmes entre elles* d'Antonioni (1955), ou dans *La Femme du Dimanche* de Comencini (1975) ni la bourgeoisie industrielle que l'on peut apprécier dans les films plus récents tels *Je préfère le bruit de la mer* de Calopresti (1999) ou encore *L'industriale* de Montaldo (2012).

Ferrario ne décrit plus Turin ville-ouvrière, désormais balayée par la crise du secteur industriel, mais il décrit une nouvelle classe socio-économique, qui est celle des employés précaires qui ont envahi la société italienne contemporaine, ensemble avec les classes socio-professionnelles intellectuelles représentées par le gardien nocturne du musée, l'opérateur culturel qui travaille comme metteur en scène dans la prison, le directeur de la prison. Ces derniers témoignent de la transformation de l'activité économique de la ville qui, à l'ère post-industrielle, se tourne vers l'activité culturelle. En même temps la présence des centres commerciaux rappelle le passage d'une économie de production à une économie de commercialisation.

D'un point de vue esthétique, le renouvellement de la représentation de la ville de Turin se manifeste à travers l'usage de cadrages debullés, pour souligner le nouveau dynamisme qui s'est emparé de la ville. La couleur, le rouge en particulier, remplace les vues plongées dans le brouillard qui caractérisaient les images de Turin ville-ouvrière.

C'est à travers l'ensemble de ces dispositifs, que Davide Ferrario a contribué, il me semble, à créer et consolider la nouvelle identité de la ville de Turin d'un point de vue cinématographique.

FICHES TECHNIQUES :**Tutti giù per terra**

Réalisation : Davide FERRARIO

Sujet : Giuseppe CULICCHIA [roman]

Scénario : Davide FERRARIO

Image : Giovanni CAVALLINI

Musiques : C.S.I.

Décors : Franca BERTAGNOLLI

Costumes : Emanuela PISCEDDA et Cristiana BRUGUIER PACINI

Son en prise directe : Tiziano CROTTI

Montage : Claudio CORMIO, Luca GASPARINI

Produit par : Gianfranco PICCIOLI, Hera International Film

Italie – 1997

Durée : 85'

Interprètes :

Valerio Mastandrea : Walter

Carlo Monni : père de Walter

Caterina Caselli : Caterina

Luciana Littizzetto : employée bureau de la poste

Giovanni Lindo Ferretti : membre de la commission d'examen

Anita Caprioli : Beatrice

Adriana Rinaldi : mère de Walter

Benedetta Mazzini : Valeria

Roberto Accornero : professeur universitaire

Alessandra Casella : interviewer

Sergio Troiano : Lupo

Elisabetta Cavallotti : une maitresse

Gianluca Gobbi : Castracan

Vladimir Luxuria : une prostituée

Antonella Barrasso : Fatima, la gitane

Tina Venturi : directrice centre commercial

Prix du meilleur film décerné par la presse internationale au Festival du cinéma de Locarno 1997

Prix spécial à Valerio Mastrandrea Festival international du film de Locarno 1997

Sélectionné au Sundance Film Festival 1998

Dopo mezzanotte

Réalisation : Davide FERRARIO
Sujet : Davide FERRARIO
Scénario : Davide FERRARIO
Image : Dante CECCHIN
Musiques : Banda Ionica, Fabio Barovero, Daniele Sepe
Décors : Francesca BOCCA
Son: Gianni SARDO
Montage : Claudio CORMIO
Effets spéciaux : Grande Mela
Produit par : Rossofuoco
Italie – 2004
Durée : 92'

Interprètes :

Giorgio Pasotti : Martino
Francesca Inaudi : Amanda
Fabio Troiano : l'ange
Francesca Picozza : Barbara
Giampiero Perone : Bruno
Ivan Negro : gardien de la Mole
Silvio Orlando : narrateur (voix off)
Alberto Barbera : son propre rôle, directeur du musée du cinéma

Tutta colpa di Giuda

Réalisation : Davide FERRARIO
Sujet : Davide FERRARIO
Scénario : Davide FERRARIO
Image : Dante CECCHIN
Musiques : Francesco de Luca, Alessandro Forti, Marlene Kuntz, Gianni Maroccolo, Fabio Barovero, Cecco Signa
Décors : Francesca BOCCA
Montage : Claudio CORMIO
Produit par : Rossofuoco et Fargo Film
Distribution (Italie) : Warner Bros. Italie
Italie – 2008
Durée : 102'

Interprètes :

Kasia Smutniak: Irena Mirkovic
Fabio Troiano: Libero Tasitano
Gianluca Gobbi: Don Iridio
Cristiano Godano: Cristiano
Luciana Littizzetto: Suor Bonaria
Francesco Signa: Cecco
Paolo Ciarchi: Gipsy
Linda Messerklinger: sceneggiatrice
Angela Vuolo: assistente
Christian Konabitè: operaio
Valentina Taricco: Pezzi
Ladislao Zanini: poliziotto
Marlene Kuntz: musicisti

La Luna su Torino

Réalisation : Davide FERRARIO
Sujet : Davide FERRARIO
Scénario : Davide FERRARIO
Image (attention, si dice images ou bien photographie??): Dante CECCHIN
Musiques : Fabio Barovero
Décors : Francesca BOCCA
Maquillage: Pablo CABELLO, Nadia FERRARI
Costumes : Paola RONCO
Montage : Claudio CORMIO
Produit par : Rossofuoco
Producteur Executif : Ladis Zanini
Distribué par Academy Two (Italie)
Italie – 2014
Durée : 90'

Interprètes :

Walter Leonardi: Ugo
Manuela Parodi: Maria
Eugenio Franceschini: Dario
Daria Pascal Attolini: Eugenia
Aldo Ottobrino: Guido
Benedetta Perego: Greta

BIBLIOGRAPHIE**OUVRAGES SUR LE CINEMA DE DAVIDE FERRARIO**

CERETTO Luisa, MORSIANI Alberto (sous la direction de), *Declinazioni del vero. Il cinema di Davide Ferrario, Daniele Luchetti e Daniele Vicari*, Bergamo, Edizioni di Cineforum, 2007

FERRARIO Davide, *Il cinema è un'invenzione senza futuro: avventure nella produzione indipendente da Pietro Taricone a Dopo mezzanotte*, Moncalieri, Voir trade, 2005

MARALDI Antonio (sous la direction de), *Il cinema di Davide Ferrario*, Cesena, Ed. Il Ponte Vecchio, 2007

ARTICLES SUR LE CINEMA DE DAVIDE FERRARIO

BONSAVER Guido, "After midnight", *Sight & Sound*, Volume XVI, numéro 1, janvier 2006, p. 48

D'ALOIA Adriano, "Tutta colpa di Giuda", *Segnocinema*, année XXIX, mai-juin 2009, numéro 157, pp. 41-42

DE BONIS Maurizio G., "La luna su Torino. Un film di Davide Ferrario", <http://www.puntodisvista.net/author/maurizio-g-de-bonis>

GOTTARDI Michele, "Tutti giù per terra", *Segnocinema*, année XVII, juillet-août 1997, numéro 86, p. 37

LERNER L. Scott, "Why angel's fallen: the narrating architecture of Dopo mezzanotte", *Italica*, Winter, 2010, Vol. 87(4), p.646(26)

KLEINER Felicitas, "Die Zweite Hälfte der Nacht", *Kino*, 06/2006, pp.35

MARANGI Michele, "Luci nella Mole", *Cineforum*, 435, pp. 10-12

PANELLA Claudio, "La luna su Torino. Incontro con il regista Davide Ferrario" <http://www.puntodisvista.net/2014/03/la-luna-su-torino-incontro-regista-davide-ferrario>

PELLIZZARI Lorenzo, "Passione dietro le sbarre", *Cineforum*, 484, pp. 33-35

PELLIZZARI Lorenzo, "Se devo essere sincera", *Cineforum*, 440, pp. 49-50

PELLIZZARI Lorenzo, "Storia d'amori e di cinema", *Cineforum*, 435, pp. 8-10

PRINA Vittorio, Torino sul red carpet, L'architetto, avril 2015, [http://www.larchitetto.it/magazine/aprile-2015/gli argomenti/attualit/torino-sul-red-carpet.html](http://www.larchitetto.it/magazine/aprile-2015/gli_argomenti/attualit/torino-sul-red-carpet.html)

AUTRES OUVRAGES/ROMANS DE DAVIDE FERRARIO OU AUTOUR DE L'OUVRE DE DAVIDE FERRARIO

CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, Milano, Tea, 2000 [roman]

FERRARIO Davide, BERGER John, BERGER Yves, *Foto da galera. Capolavori da inconsapevoli artisti del XX secolo*, Milano, Mazzotta, 2005 [catalogue expo photo]

FERRARIO Davide, *Dissolvenza al nero*, Milano, Longanesi, 1994 (en fr. Black Magic, Editions Rivages) [roman]

FERRARIO Davide, *Sangue mio*, Milano, Feltrinelli, 2010 [roman]

OGGERO Margherita, *La collega tatuata*, Milano, A. Mondadori, 2003 (en fr. La collègue tatouée, Albin Michel, 2006) [roman]

OUVRAGES SUR TURIN ET LE CINEMA

ALFIERI Fiorenzo et DELLA CASA Steve, *La città che non c'era. Un racconto molto personale del processo che ha rilanciato l'immagine e lo sviluppo di Torino*, Audino, 2012

BERTETTO Paolo (sous la direction de), *Torino città del cinema*, Catalogo della mostra, Torino, Salone del Libro, 1995

BRACCO Davide, DELLA CASA Stefano, MANERA Paolo, PRONO Franco (sous la direction de) - *Torino città del cinema*, Milan, Editrice Il Castoro, 2001 (trad. en français *Turin, berceau du cinéma italien*)

DELLA CASA Steve, CRISPO Vitaliano, *Girando a Torino. Per le strade del cinema*, Espress Edizioni, 2012

DELLA CASA Stefano (sous la direction de), *Italiana: Il cinema attraversa l'Italia*, Milano, Electa, 2005 (bilingue italien –anglais *The cinema explores Italy*)

DE GAETANO Domenico, *Torino ciak si gira: breve storia del cinema a Torino da Profondo rosso a Dopo mezzanotte*, Torino, Lindau, 2008

OUVRAGES ET ARTICLES SUR TURIN

GABERT Pierre, *Turin, ville industrielle : étude de géographie économique et humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1964

ROERO DI CORTANZE Gérard (textes choisis et présentés par), *Le goût de Turin*, Paris, Mercure de France, 2007

MANZO Luciana (sous la direction de), "Esplorando tra le carte - La Mole Antonelliana", *Museo Torino*, Numero 6 Speciale, Décembre 2013

OUVRAGES ET ARTICLES SUR TURIN ET L'URBANISME

BRINO Giovanni, ROSSO Franco, *Colore e città: i colori di Torino: 1801-1863*, Torino, Assessorato all'Arredo Urbano, Viareggio, Idea books, 1987

MUNDICI Cristina (sous la direction de), *Artecittà: 11 artisti per il passante ferroviario di Torino*, Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea, Torino, 19 marzo - 25 aprile 1998, Torino, Hopefulmonster ed., 1998

PEARSON Clifford, "How Renzo Piano turned Fiat's Lingotto Factory, a modern industrial icon, into the embodiment of changing times", *Architectural record*, mars 1997; vol. 185, n° 3

TESTORE Carla, VERRI Paolo (sous la dir. De), *Luci d'artista a Torino: 14 artisti illuminano la città*, Milano, Electa, 1998

OUVRAGES SUR LA VILLE, L'ARCHITECTURE, L'ART CONTEMPORAIN ET LE CINEMA

CANOVA Gianni (sous la direction de), *Giancarlo Basili: Spazio e architettura nel cinema italiano*, Milano, Alexa Edizioni, 2000

CANOVA Gianni (sous la direction de), *Paesaggio cinema: spazi, ambienti e luoghi del cinema italiano*, Ancona, Annibali, 2007,

FAGIANI Maria Luisa, *Città, cinema, società: immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Angeli, 2008

JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry (sous la direction de), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005

PERRATON Charles et JOST François (sous la direction de), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma, Du cinéma et des restes urbains*, Paris, L'Harmattan, 2003

PRINA Vittorio, *Cinema Architettura Composizione*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli editore, 2009

« Ville et cinéma » espaces et sociétés, n°86, Paris, L'Harmattan, 1996

OUVRAGES SUR LE CINEMA CONTEMPORAIN ITALIEN

CANOVA Gianni, *Cinemanìa*, Venezia, Marsilio, 2010

FERRERO-REGIS Tiziana, *Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences*, Troubador Italian Studies, 2009

GILI Jean A., *Le Cinéma italien*, Paris, Ed. de la Martinière, 1996

SESTI Mario, *La 'scuola italiana': Storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*, Venezia, Marsilio, 1996,

SESTI Mario, *Mimmo Calopresti*, Alessandria, Falsopiano, 2003

ZAGARRIO Vito, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia, 2001

ZAGARRIO Vito, *La meglio gioventù: Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006

AUTRES OUVRAGES

ASCHER François, *La société hypermoderne : ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2005

AUGÉ Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Ed. Galilée, 2003

AUGÉ Marc, *Eloge de la bicyclette*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2008

BAGNASCO Arnaldo, *Torino: un profilo sociologico*, Torino, Einaudi, 1986

BAGNASCO Arnaldo, *La città dopo Ford: il caso di Torino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990

BELL Daniel, *Vers la société post-industrielle*, Paris, R. Laffont, 1976

BERTRAND Thibaut, *Le plan débullé : écart perceptif, ou dispositif à l'écart ?*, Mémoire de fin d'études et de recherche, ENS Louis-Lumière, Section Cinéma, Promotion 2007 / 2010

COHEN Daniel, *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Paris, Ed. du Seuil, La République des idées, 2006

DUCROS Françoise, *Mario Merz*, Paris, Flammarion, collection La Création contemporaine, Centre national des Arts Plastiques, 1999

GWIAZDZINSKI Luc, *La nuit, dernière frontière de la ville*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2005

GWIAZDZINSKI Luc (sous la direction de), *La ville 24 heures sur 24, regards croisés sur la société en continu*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2003

TOURAINÉ Alain, *La société post-industrielle*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969

FILMOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE DE DAVIDE FERRARIO

Films de fiction tournés dans la ville de Turin

Tutti giù per terra, 1997

Dopo Mezzanotte, 2003 (en français *Après Minuit*)

Se devo essere sincera, 2004

Tutta colpa di Giuda, 2009

La Luna su Torino, 2014

Autres films de fiction

La fine della notte, 1989

Anime fiammeggianti, 1994

Figli di Annibale, 1998

Guardami, 1999

Longs métrages documentaires

La strada di Levi, 2006 (en français *Le voyage de Primo Levi*)

Piazza Garibaldi, 2011

La zuppa del demonio, 2014

Autres documentaires (moyens métrages)

Lontano da Roma, 1991

Avec Guido CHIESA, *Materiale resistente*, 1995

Avec Guido CHIESA, Antonio LEOTTI, Marco PUCCIONI, Daniele VICARI,
Partigiani, 1997

Sul 45° parallelo, 1998

Comunisti, 1999

Le strade di Genova, 2001

Mondonuovo, 2003

Prima del cinema, 2010

FILMOGRAPHIE (NON EXAUSTIVE) DE FILMS TOURNES DANS LA VILLE DE TURIN

- Michelangelo ANTONIONI, *Le amiche*, 1955 (en français *Femmes entre elles*)
- Gianni AMELIO, *Così ridevano*, 1998 (en fr. *Mon frère*)
- Dario ARGENTO, *Il gatto a nove code*, 1971 (en fr. *Le Chat à neuf queues*)
- Dario ARGENTO, *Quattro mosche di velluto grigio*, 1971 (en fr. *Quatre mouches de velours gris*)
- Dario ARGENTO, *Profondo rosso*, 1975 (en fr. *Les Frissons de l'angoisse*)
- Dario ARGENTO, *Nonhosonno*, 2001 (en fr. *Le Sang des innocents*)
- Mimmo CALOPRESTI, *La seconda volta*, 1995 (en français, *La seconde fois*)
- Mimmo CALOPRESTI, *Preferisco il rumore del mare*, 2000 (en français, *Je préfère le bruit de la mer*)
- Guido CHIESA, *Babylon*, 1994
- Peter COLLINSON, *The Italian Job*, 1969 (en fr. *L'or se barre*)
- Luigi COMENCINI, *La donna della domenica*, 1975 (en français, *La femme du dimanche*)
- Marco Tullio GIORDANA, *La meglio gioventù*, 2003
- Ugo GREGORETTI, *Omicron*, 1963
- Laura HALILOVIC, *Io, la mia famiglia rom e Woody Allen*, 2009 [documentaire]
- Nanni LOY, *A che punto è la notte*, 1994 [film télé en deux épisodes]
- Massimo MIDA, *La città di Pavese*, 1960 [court métrage]
- Mario MONICELLI, *I compagni*, 1963 (en français, *Les camarades*)
- Giuliano MONTALDO, *L'industriale*, 2012
- Ugo NESPOLO, *Film/a/To*, 2001
- Marco PONTI, *Santa Maradona*, 2001
- Marco PONTI, *A/R Andata+Ritorno*, 2004
- Ettore SCOLA, *Trevico-Torino - Viaggio nel Fiat-Nam*, 1973 [documentaire]

Daniele SEGRE, *Occhi che videro*, 1989 (en fr. *Les yeux qui ont su voir*)
[documentaire]

Gianni SERRA, *La ragazza de via Millelire*, 1980

Lina WERTMÜLLER, *Mimi metallurgico ferito nell'onore*, 1972 (en fr. *Mimi metallo blessé dans son honneur*)

SITES INTERNET :

www.cinemainpiemonte.it

www.contemporarytorinopiemonte.it

www.italolupistudio.com

www.luciassociation.org

www.museotorino.it

www.torinocittadelcinema.it

www.urbancenter.to.it

SOMMAIRE

Introduction	p. 1
I. Les transformations urbaines	p. 10
1.1 Mouvement horizontal et vertical dans l'espace	p. 14
1.2 La Mole Antonelliana : un lieu identitaire.....	p. 22
1.3 En équilibre sur le 45 ^e parallèle nord	p. 31
II. Les transformations socio-économiques	p. 43
2.1 Le travail à l'ère post-industrielle.....	p. 46
2.2 Une ville sans voitures.....	p. 56
2.3 De l'usine au centre commercial	p. 64
III. Turin, une ville qui change d'image	p. 70
3.1 Dynamiser la topographie de la ville	p. 73
3.2 Dissiper le brouillard, Turin change de couleur.....	p. 83
3.3 Illuminer la nuit	p. 95
Conclusion	p. 104
Fiches techniques	p. 108
BIBLIOGRAPHIE	p. 111
FILMOGRAPHIE	p. 117
SITES INTERNET	p. 121