



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION



*quando sei nato
non puoi più nasconderti*

(Une fois que tu es né...)



Rai Cinema et Cattleya
présentent
un film de
Marco Tullio Giordana

*quando sei nato
non puoi più nasconderti*

Une fois que tu es né...

une coproduction
Cattleya (Italie), Rai Cinema (Italie),
Once You Are Born Films (UK) Ltd, Babe (France)

écrit par
Sandro Petraglia Stefano Rulli Marco Tullio Giordana

d'après le roman du même nom de
Maria Pace Ottieri

service de presse:
Studio PUNTO e VIRGOLA

distribution



liste artistique

Bruno Alessio Boni
Lucia Michela Cescon
Popi Rodolfo Corsato
Sandro Matteo Gadola
Alina Ester Hazan
Radu Vlad Alexandru Toma
Tore Marcello Prayer
Barracano Giovanni Martorana
Clochard Sini Ngindu Bindanda
Samuel Kubiwimania George Valdesturlo
Quaresmini Gianluigi Spini
Nigella Lola Peplø
Maura Simonetta Solder
Diana Fuschia Katherine Sumner
Ndjaie Diop El Hadji Iba Hamet Fall
Mohammed Mohamed Nejjib Zoghlami
Guardiacoste Walter Da Pozzo
Carabiniere Paolo Bonanni
Soki Emmanuel Dabone
Leana Ana Caterina Morariu

et avec **Andrea Tidona**
dans le rôle de **Padre Celso**

Avec la participation de
Adriana Asti

Crédits non contractuels

liste technique

Réalisation **Marco Tullio Giordana**

Sujet **Marco Tullio Giordana**
D'après le roman
du même nom de **Maria Pace Ottieri**
Publié par **Nottetempo srl**
Scénario **Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Marco Tullio Giordana**

Chef opérateur **Roberto Forza**
Décors **Giancarlo Basili**
Costumes **Maria Rita Barbera**
Ingénieur du son **Fulgenzio Ceccon**
Assistant son **Decio Trani**
Montage **Roberto Missiroli**
Casting **Barbara Melega, Otello Enea Ottavi**
Régisseur général **Gianfranco Barbagallo**

Production **Cattleya (Italie)**
Rai Cinema (Italie)
Once You Are Born Films (UK) Ltd
Babe (France)

Coproducteurs **Fabio Conversi, Terence S. Potter, Jaqueline Quella**

Produit par **Riccardo Tozzi**
Giovanni Stabilini
Marco Chimenz

Distribution **01 Distribution**

Service de presse **Studio PUNTOeVIRGOLA**
tél. +39.06.39388909
Olivia Alighiero e Flavia Schiavi
+335.6303795 / +335.6793144
puntoevirgola@iol.it

01 Distribution **Annalisa Paolicchi**
tél. +39.06.68470209 / +39 348.4526714
a.paolicchi@01distribution.it

Ventes à l'étranger **TF1 International**

Durée **115'**

synopsis

L'histoire tourne autour de Sandro, un garçon de douze ans, issu d'une famille aisée de Brescia, petite ville du nord de l'Italie. Son père, Bruno, est un petit entrepreneur et sa mère Lucia travaille à son tour dans l'administration de l'entreprise familiale. Lors d'une croisière en voilier dans la Méditerranée, Sandro tombe à l'eau en pleine nuit. Lorsque les autres s'en rendent compte et rebroussement chemin, ils ne parviennent pas à le retrouver et se rendent compte avec horreur que l'enfant a dû se noyer.

Mais Sandro est parvenu à se sauver.

À bout de forces, il est repéré par un bateau d'immigrés clandestins. Défiant la colère des passeurs qui voudraient filer sans s'arrêter, un passager plonge et le ramène à bord. C'est Radu, un jeune Roumain de dix-sept ans qui voyage en compagnie de sa petite sœur, Alina.

Pour Sandro, c'est le début d'un aventureux voyage de retour vers l'Italie. La rencontre avec les autres passagers – le groupe hétérogène d'immigrés, les passeurs, les deux Roumains avec lesquels il se lie d'amitié – offre à Sandro l'occasion de découvrir un monde complètement différent et de mesurer sa capacité d'adaptation. Il apprend ainsi à partager l'eau, à se réchauffer en se serrant contre les autres, à subir les abus de pouvoir du plus fort, à mordre comme un animal qui doit se défendre.

Le bateau parvient enfin à atteindre les côtes italiennes et Sandro peut retrouver ses parents. Mais à l'intérieur de lui quelque chose a changé ; le voyage l'a mis à l'épreuve. Après s'être mesuré à la solitude, à la peur, aux attentes et aux désillusions, Sandro a maintenant dépassé la « ligne d'ombre » qui sépare l'adolescence du monde des adultes. Une fois ce seuil franchi, rien ne sera plus comme avant.





marco tullio giordana réalisateur

Mes derniers films se déroulaient tous dans les années 1970 : *Pasolini*, *Les cent pas*, et une grande partie de *Nos meilleurs années* se passait également durant ces années-là, que je considère d'ailleurs comme la préparation, une sorte de « laboratoire » de l'Italie d'aujourd'hui. Je voulais faire un film sur le présent, et j'ai pensé m'inspirer de l'un des phénomènes qui nous concernent le plus : l'irruption des migrants dans notre vie. L'une des choses qui a le plus changé la physionomie de nos villes et le tissu de nos relations. Je voulais raconter notre capacité, ou incapacité, à affronter leur présence. J'ai demandé à Sandro Petraglia et Stefano Rulli de m'aider à développer cette idée. Nous pensions avoir besoin d'un point de vue « innocent », de quelqu'un qui regarde les migrants en dehors des schémas du racisme ou de la solidarité de façade, un regard dépourvu d'idéologie. C'est pour cela que le protagoniste est un adolescent, un enfant même, qui n'est pas encore la proie de préjugés et qui se retrouve exposé à toutes les suggestions. Durant la phase très délicate de la croissance, Sandro s'interroge sur la sexualité, sur l'avenir, sur ce que sont ses parents. Il commence à être critique et à ne plus accepter les choses comme elles lui sont (ou ne lui sont pas) racontées.

En Italie, on n'a pas beaucoup raconté la vie de province et surtout des provinces du Nord. Nous ne connaissons de cette région que l'autoportrait vaguement pittoresque présenté par les militants de la Ligue. Moi je suis du Nord, de Crema, une ville à quelques kilomètres de Brescia. Ce paysage, ces personnes, ces tics, je les connais bien et je les aime, je n'en suis pas scandalisé. Je connais toutes les frustrations des gens du Nord, les ingénuités, les vulgarités, mais je connais également leur grande énergie, l'envie de faire, la générosité. Brescia a été la première ville à se mesurer avec les immigrés, ce qui lui a donné de l'avance sur le reste de l'Italie. Elle avait besoin des étrangers pour remplacer ses ouvriers. Les Italiens ne veulent plus aller à l'usine, sans les étrangers, beaucoup de petites et moyennes entreprises auraient dû fermer leurs battants. Brescia a dû se poser le problème de comment les accueillir et les intégrer. Sans difficultés ? Bien sûr que non. Avec d'énormes problèmes de cohabitation et de rejet. Mais le tissu de la ville a résisté, elle a su faire face à cette urgence. À Brescia, le taux de chômage est de 2%, le plus bas d'Europe. Il nous semblait intéressant que notre Sandro ait vécu des expériences avec des étrangers, qu'il les connaisse déjà, qu'il ne manifeste pas la même inquiétude de quelqu'un qui se trouverait confronté pour la première fois avec des immigrés.

Sandro voit les immigrés à l'école, il les voit à l'usine, mais pour lui, c'est un peu comme s'ils étaient un prolongement des machines, une sorte d'appendice du tour sur lequel ils travaillent ou des bancs de l'école. On perçoit même – dans son rapport avec son camarade de classe Samuel – une sorte de rivalité. Il existe en effet une forme de cohabitation avec les étrangers mais certainement pas une intégration culturelle. L'idée qu'il puisse apprendre quelque chose d'eux, qu'il puisse en recevoir des révélations, ne l'effleure même pas. Qu'arriverait-il si le fils d'un petit entrepreneur se retrouvait soudain en pleine mer sans le moindre espoir de se sauver et était finalement recueilli par un bateau d'immigrés clandestins ? Comment raconter, non pas les choses que l'on a l'habitude de voir à la télévision – les débarquements, les forces de l'ordre, les organisations humanitaires – mais leur voya-

ge, les risques auxquels ils s'exposent, les dynamiques mises en place par leur cohabitation forcée. Naturellement, je ne prétends pas être l'un d'eux, savoir raconter tout cela comme ils sauraient le faire. Mon point de vue est condamné à rester extérieur, il ne peut être que celui de Sandro, qui partage un morceau de leur histoire mais qui n'est pas – et ne sera jamais – l'un d'entre eux.

Parmi les sources : le livre de Maria Pace Ottieri qui a donné le titre au film, *Migranti* de Claudio Camarca, un petit essai de Giuseppe Mantovani, qui s'intitule *Intercultura...* et naturellement le cinéma. Même si cela n'est pas fait de manière explicite, il y a des échos d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini ou de *Les enfants nous regardent* de Vittorio De Sica. La promenade finale du jeune garçon dans la « Corée » milanaise est un peu, à l'horizontale, la promenade que le petit Edmund fait, verticalement, dans *Allemagne année zéro*, avant de se jeter. Comme dans Nos meilleures années, il y a également quelque chose de Truffaut – cité ici à travers un thème musical composé par Georges Delerue pour *La peau douce* – parce qu'il a été l'un des rares auteurs qui ait su raconter la fragilité de l'adolescence et les traumatismes du passage vers la maturité.

Pour le rôle de Sandro, le personnage principal, il y avait différents candidats. Les enfants – si on accepte de les seconder – sont toujours très bons. Matteo Gadola avait peut-être quelque chose de plus. Je ne sais même pas si je dois essayer de définir ce quelque chose, je ne voudrais pas créer en lui des attentes, alors qu'il serait peut-être plus juste de le laisser à sa vie d'adolescent, avec sa musique, sa console de jeux et ses amis. Matteo Gadola a la structure mentale d'un adulte, pas d'un adulte quelconque (j'en connais beaucoup qui en sont dépourvus) mais d'un adulte très responsable de l'entreprise dans laquelle il a décidé de se lancer. C'est une personne loyale et orgueilleuse. À aucun moment, il ne s'est comporté comme « un gamin », il n'a fait des caprices ou il ne s'est retranché derrière son jeune âge. Un camarade de travail sérieux, précis, très exigeant avec lui-même. Cela pourrait ressembler au portrait d'un petit monstre, mais pas tout : Matteo est un garçon gai, sociable, spirituel et avec la langue bien pendue, un grand compagnon de travail.

Je tenais beaucoup à Adriana Asti, et elle a fait preuve d'une grande affection à mon égard en acceptant d'apparaître juste quelques minutes. Je tenais aussi à Andrea Tidona, j'aime travailler avec des acteurs que je connais bien. Je n'avais pas pensé tout de suite à engager Boni. Je lui avais juste demandé s'il pouvait venir avec moi à Brescia pour donner la réplique pour les bouts d'essai du rôle du petit Sandro. Alessio est originaire de cette région, il en parle le dialecte, il connaît cette réalité mieux que moi. Je me suis tout de suite rendu compte qu'il était extrêmement crédible dans le rôle du père, un rôle qui semblait être écrit sur mesure pour lui. Michela Cescon, je l'avais vue dans Premier amour de Matteo Garrone et je l'avais beaucoup appréciée, une véritable révélation. Mais où se cachent-ils donc ces comédiens si sensibles, dotés d'une telle épaisseur, d'une telle profondeur ? Au théâtre, voilà où ils se cachent. J'aime travailler avec des comédiens qui connaissent la scène, c'est peut-être banal, mais je sens qu'ils ont quelque chose de plus. Je l'ai choisie sans même faire de bout

d'essai. Elle a ajouté à son personnage une veine de folie surréaliste, qu'elle s'est inventée, qu'elle a sorti de son chapeau de prestidigitateur. J'essaie toujours de ne pas enfermer les acteurs, de les laisser libres d'ajouter des choses. Un film devrait donner l'idée de la vie réelle, pas du canevas parfait, de l'artifice du démiurge, telle Minerve sortant de la tête de Jupiter. La meilleure réalisation est celle qu'on ne voit pas.

Dans le scénario, les deux jeunes immigrés étaient Moldaves. Je n'ai pas réussi à en trouver de convaincants et à la fin j'ai élargi la recherche à d'autres nationalités. J'ai commencé à voir des Albanais, des Monténégrins, des Kossovars, prêt à réviser le scénario dans ce sens. À la fin, j'ai choisi un jeune Roumain, Vlad Alexander Toma. Il me semble qu'il avait, non seulement le physique du rôle, mais aussi une sensibilité hors du commun, bien qu'il n'ait jamais joué auparavant. Esther Hazan, en revanche, est italienne, même si son père est égyptien. Au début, j'avais peur qu'elle ne soit pas crédible dans le rôle d'une petite Roumaine. Mais je dois dire que dès les premiers rushes, sa grâce, si angélique et troublante, a convaincu tout le monde.

Dès le début, j'ai pensé ne pas utiliser beaucoup de musique. Bien que la musique soit pour moi un tissu connectif extraordinaire, j'ai pensé qu'il fallait souligner les bruits de l'environnement : le trafic, les machines, les craquements du bois, le vent, l'air, le bruit de la mer. J'ai résisté à la tentation d'utiliser de la musique « ethnique », cela me semblait trop couru d'avance. J'ai repris la musique d'autres films : *La peau douce* de François Truffaut (musique de Georges Delerue) et *Leçon de piano* de Jane Campion (musique de Michael Nyman). Et puis, il y a une chanson d'Eros Ramazzotti qui joue un rôle crucial : Alina la chantonne sur le bateau et c'est cette même chanson qui guide Sandro dans la fabrique abandonnée, un peu comme la voix de Doris Day dans *L'homme qui en savait trop*. Ramazzotti est très connu en dehors de l'Italie ; il est donc tout à fait plausible qu'une jeune Roumaine connaisse cette chanson par cœur. L'idée est née durant le tournage. J'ai demandé à la petite Esther de la chanter pour elle-même, comme si ces notes condensaient toutes les illusions qui l'ont conduite à quitter son pays pour venir en Italie.

Marco Tullio Giordana a réalisé son premier film *Maudits, je vous aimerai* en 1980. En 1981, il a réalisé *La Caduta degli angeli ribelli*, en 1982 la vidéo : *Young Person's Guide to the Orchestra*, inspirée de la partition de Benjamin Britten, en 1983 il tourne pour la télévision *Notti e nebbie*, tiré du roman du même nom de Carlo Castellaneta, et, en 1988 *Appuntamento a Liverpool*. En 1991 il tourne *La neve sul fuoco*, un épisode du film *Le dimanche de préférence* (les autres épisodes sont de Giuseppe Bertolucci, Giuseppe Tornatore, Francesco Barilli). En 1994, il participe au film collectif *L'unico paese al mondo* (autres auteurs : Francesca Archibugi, Antonio Capuano, Daniele Luchetti, Mario Martone, Nanni Moretti, Marco Risi, Stefano Rulli). En 1995 il réalise *Pasolini, mort d'un poète*, en 1996 il produit et réalise pour la RAI et l'UNICEF le film *Scarpette bianche* (avec Gianni Amelio, Marco Risi, Alessandro D'Alatri et Mario Martone), en 1997 il réalise le film de montage *La rovina della patria*. En 2000, il réalise *Les cent pas* et en 2003 la saga en deux parties de *Nos meilleures années*. En 1990 il a mis en scène au Teatro Verdi de Trieste *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti et en 1997 le spectacle *Morte de Galeazzo Ciano*, d'Enzo Siciliano, pour le Teatro Carignano de Turin. Il a publié le roman, *Vita segreta del signore delle macchine* (1990) et l'essai *Pasolini, mort d'un poète* (1994).

sandro petraglia et stefano rulli scénaristes

SP La construction du scénario ne respectait pas les règles classiques. Dans la première partie, le temps était dilaté, le récit plat, sans secousses, jusqu'au tournant de l'enfant qui tombe à l'eau. À partir de ce moment-là, le film, qui ressemblait presque à la chronique d'un été, se transforme en film d'aventure. Mais rapidement, il devient encore autre chose, et ainsi de suite. Le scénario a été écrit en pensant à des sortes de glissements d'une situation à l'autre. De plus, à partir d'un certain moment, nous nous sommes rendu compte – sans nous le dire – que nous pensions tout le film en fonction de la dernière scène. Comme si le film devait être fait pour cette dernière – ou plutôt « avant-dernière » – scène.

SR Au départ, le voyage jouait un rôle plus central. Marco Tullio ne voulait pas faire un film sur le « problème » de l'immigration, mais raconter une rencontre entre des cultures d'adolescents innocents. L'innocence permet aux personnages de se rencontrer, tandis qu'à un âge plus avancé, tout aurait été beaucoup plus compliqué. C'est pourquoi nous avons centré le film sur le triangle de jeunes, tandis que la partie en mer s'est réduite.

SR Dans le film, le père et le fils s'aiment, ils se comprennent. Au début, nous pensions raconter, avec un montage alterné, Sandro sur le bateau des immigrés et ses parents, seuls à Brescia. Puis cette idée s'est estompée petit à petit, et c'est l'enfant qui est devenu le point central du récit.

SP Nous avons coupé et rajouté plusieurs fois, dans les différentes versions, des scènes sur les parents après la perte de Sandro. La décision de rester sur lui après qu'il est tombé à la mer et de ne pas voir la situation familiale, la maison vide, le désespoir des grands, a été prise à la veille du tournage, voire pendant.

SR La scène initiale du noir qui se déshabille à l'extérieur de la cabine téléphonique suggère déjà une sorte de mystère de la communication qui traverse tout le film. Ce ne sont pas les mots qui communiquent, mais les regards, les gestes. Et cela est d'autant plus vrai dans le rapport entre les trois jeunes. Le travail du réalisateur en ce sens a été déterminant.

SP Marco Tullio a eu deux bonnes intuitions. La première, au moment de l'écriture, concernait l'idée du protagoniste, qui selon lui devait se trouver au seuil de la puberté, sans avoir encore « pris conscience » de sa sexualité. Cet âge où l'on perçoit des troubles sans être toutefois en mesure de mettre un nom dessus. La deuxième bonne intuition, ça a été de prendre Matteo Gadola pour jouer le rôle. Lorsque nous avons vu les bouts d'essai des différents enfants possibles, nous avons eu des avis différents. Moi, par exemple, je trouvais que Matteo était trop autonome, indépendant, trop « construit ». Il m'inquiétait un peu. Je me trompais.

SR Nous voulions raconter l'histoire d'un enfant normal, qui n'a pas encore pris conscience du changement qui est en train de se produire en lui et qui ne le découvre qu'après avoir risqué sa vie. Je ne sais pas si nous sommes parvenus à raconter cette normalité à travers des signes précis. Par exemple, la scène avec Sandro et sa mère dans la voiture lorsqu'ils voient la prostituée. L'enfant ne comprend pas pourquoi sa mère lui fait remonter la vitre, mais il perçoit

un malaise. Ou alors, lorsque la mère demande à Sandro : « Tu veux être quoi plus tard ? ». Et lui répond : « Rien », mais pas de manière dramatique. C'est un enfant sérieux, solide, emporté par le tourbillon d'un changement radical. Nous avons fait un travail similaire sur le personnage de la mère dans *Nos meilleures années*. Dans les premières versions, elle était agressive vis-à-vis de son fils Matteo, tandis que par la suite, elle est devenue normale, parce que le problème n'était pas particulièrement lié à la mère, mais à la famille en tant que telle. Dans *Une fois que tu es né...*, nous voulions raconter le moment, à la fois naturel et dramatique, de la sortie de l'enfance. Un changement typique et dans le même temps un changement universel. C'est pour ça que Sandro ne se révèle à lui-même qu'à la fin.

SP Dans un premier temps, on a pensé que l'action du film devait grosso modo se passer pour un tiers à Brescia, un tiers en mer et un tiers encore à Brescia. Après les repérages, on s'est penché sur le thème du centre d'accueil, qui a servi de « chambre de décompression » entre la mer et le retour à la vie. Dans cette phase, une rencontre avec Maria Pace Ottieri, l'auteur du livre-enquête *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, s'est révélée utile. Cela dit, quand on entre dans de tels mondes, le plus difficile c'est de résister à la tentation – qui serait prétentieuse, voire erronée – de raconter le film du point de vue des déshérités, de faire semblant de s'identifier avec les immigrés. Le film parle de nous plus que d'eux, il parle de notre sentiment de culpabilité, de nos peurs.

SR Ces immigrés, nous les accueillons, mais jamais jusqu'au bout. Il n'y a qu'à voir comment réagissent le père et la mère face au vol qu'ils subissent chez eux. Ils expriment quelque chose qui n'est pas du racisme, plutôt un malaise, une incompréhension. Je crois que le film veut présenter des interrogations plutôt que de confectionner des réponses.

SP Le film est tout le contraire de la mauvaise télévision, dans la mesure où les « bons » ne sont pas vraiment bons et les « méchants » ne sont pas vraiment méchants. Je ne peux pas imaginer les réactions du public. Je sais que les personnages du film se font aimer. L'enfant, alors que je le regardais dans l'obscurité de la salle, m'a conquis encore plus que lorsque j'écrivais son personnage. Et la fillette m'a touché profondément. Le regard qu'elle pose sur Sandro juste avant la fin est – pour moi – le regard avec lequel ils nous regardent tous. J'espère que le public, à partir du regard d'Alina, pourra sortir de la salle en emportant avec lui quelque chose qu'il n'avait pas avant, quelque chose qu'il ignorait jusque-là.

SR Il y a dans chacun de nous une sorte de ligne grise par laquelle nous départageons les soi-disant « bons immigrés » des « méchants immigrés ». Comme le raconte l'ouvrier noir à Sandro, la vie est bien plus compliquée que ça. À travers le regard de l'enfant, nous regardons ces immigrés comme un mystère. Il y a des choses que l'on comprend et d'autres qu'on ne comprend pas. Par exemple, Sandro ne comprend pas – ou refuse de comprendre jusqu'au bout – la relation entre Radu et Alina. Mais le problème pour Sandro ce n'est pas tant de savoir s'ils sont frères ou amants, mais plutôt de comprendre son propre sentiment à leur égard, surtout lorsque, dans la scène finale, il découvre une Alina très différente de l'idée qu'il s'en est toujours faite.



Sandro Petraglia est né à Rome le 19 avril 1947. Après avoir passé sa maîtrise de philosophie, il a été critique de cinéma, documentariste puis scénariste. En collaboration avec Silvano Agosti, Marco Bellocchio et Stefano Rulli, il a réalisé en 1975 le film documentaire **Nessuno o tutti** (la version pour la sortie en salle s'intitulera **Matti da slegare**) et en 1978 le film enquête **La macchina cinema**. Il a ensuite réalisé les films : **Il mondo dentro** (1979) et **Gran serata futurista** (1981). Avec Stefano Rulli : **Il pane e le mele** (1980), **Settecamini da Roma** (1981) et **Lunario d'inverno** (1982). Pour la télévision, il a écrit : **I veleni dei Gonzaga** de Vittorio De Sisti, **Attentato al Papa** de Giuseppe Fina, **Mino** de Gianfranco Albano, **La pieuvre 3** de Luigi Perelli, **Una vittoria** de Luigi Perelli, **La pieuvre 4** de Luigi Perelli, **La pieuvre 5** de Luigi Perelli, **I misteri della giungla nera** de K. Connor, **Felipe ha gli occhi azzurri** de Gianfranco Albano, **La pieuvre 6** de Luigi Perelli, **Felipe ha gli occhi azzurri 2** de Felice Farina, **Michele alla guerra** de Franco Rossi, **Don Milani** d'Antonio et Andrea Frazzi, **Più leggero non basta** de Betta Lodoli, **La vita che verrà** de Pasquale Pozzessere, **Come l'America** d'Antonio et Andrea Frazzi, **Compagni di scuola** de T. Aristarco et C. Norza, **Perlasca** d'Alberto Negrin, **La omicidi** de Riccardo Milani.

Pour le cinéma, il a écrit, souvent avec Stefano Rulli : **La mouette** de Marco Bellocchio, **Bianca** de Nanni Moretti, **Dolce assenza** de Claudio Sestieri, **Giulia e Giulia** de Peter del Monte, **Étoile** de Peter del Monte, **Mery pour toujours** de Marco Risi, **Domani, domani** de Daniele Luchetti, **Pummarò** de Michele Placido, **Il muro di gomma** de Marco Risi, **Le porteur de serviette** de Daniele Luchetti, **Le voleur d'enfants** de Gianni Amelio, **Ambrogio** de Wilma Labate, **Arriva la bufera** de Daniele Luchetti, **Fiorile** de Paolo et Vittorio Taviani, **Il toro** de Carlo Mazzacurati, **Poliziotti** de Giulio Base, **La scuola** de Daniele Luchetti, **Pasolini, mort d'un poète** de Marco Tullio Giordana, **Vesna va veloce** de Carlo Mazzacurati, **La mia generazione** de Wilma Labate, **La vie silencieuse** de Marianna Ucria de Roberto Faenza, **La trêve** de Francesco Rosi, **Auguri professore** de Riccardo Milani, **Messaggi quasi segreti** de Valerio Ialongo, **I piccoli maestri** de Daniele Luchetti, **La guerra degli Antò** de Riccardo Milani, **L'amante perduto** de Roberto Faenza, **Domenica** de Wilma Labate, **Nos meilleures années**

de Marco Tullio Giordana, **Les clés de la maison** de Gianni Amelio.

Stefano Rulli est né à Rome en 1949. Il passe sa maîtrise de lettres avec une thèse sur le néoréalisme et la critique cinématographique. En 1974, il organise pour la « Mostra del nuovo cinema » de Pesaro un colloque sur le néoréalisme. Durant cette période, il publie **Polansky** (Nuova Italia, Castoro, 1975) et collabore avec les revues *Ombre Rosse*, *Scena*, *Quaderni piacentini*, *Essai*, *Cinema Sessanta*. En 1975, avec Marco Bellocchio, Silvano Agosti et Sandro Petraglia, il réalise le film documentaire **Nessuno o tutti**, dont sera tirée une version pour le cinéma, intitulée : **Matti da slegare**. C'est avec le même groupe qu'il réalise en 1977 une enquête en cinq épisodes sur le cinéma en tant que mythe : **La macchina cinema**. À cette même époque, il commence à écrire ses premiers scénarios : il collabore en tant que scénariste et assistant à la mise en scène à **Nel più alto dei cieli** de Silvano Agosti et **La mouette** de Marco Bellocchio. Avec Sandro Petraglia, il réalise une sorte de trilogie sur les faubourgs de Rome : **Il pane e le mele** (1980), **Settecamini da Roma** (1981) et **Lunario d'inverno** (1982). Pour la télévision : **Attentato al Papa** de Giuseppe Fina, **Mino** de Gianfranco Albano, **La pieuvre 3** de Luigi Perelli, **Una vittoria** de Luigi Perelli, **La pieuvre 4** de Luigi Perelli, **La pieuvre 5** de Luigi Perelli, **La pieuvre 6** de Luigi Perelli, **Don Milani** d'Antonio et Andrea Frazzi, **La vita che verrà** de Pasquale Pozzessere, **Come l'America** d'Antonio et Andrea Frazzi, **Perlasca** d'Alberto Negrin.

Pour le cinéma, il a écrit, souvent avec Sandro Petraglia : **La donna del traghetto** d'Amedeo Fago, **Mery pour toujours** de Marco Risi, **Pummarò** de Michele Placido, **Le porteur de serviette** de Daniele Luchetti, **Il muro di gomma** de Marco Risi, **Le voleur d'enfants** de Gianni Amelio, **Arriva la bufera** de Daniele Luchetti, **Il toro** de Carlo Mazzacurati, **La scuola** de Daniele Luchetti, **Pasolini, mort d'un poète** de Marco Tullio Giordana, **Vesna va veloce** de Carlo Mazzacurati, **La Trêve** de Francesco Rosi, **Auguri professore** de Riccardo Milani, **I piccoli maestri** de Daniele Luchetti, **Les clés de la maison** de Gianni Amelio.

Le documentaire **Un silenzio particolare** qu'il a écrit, dirigé et interprété, est sorti dans les salles italiennes en 2005.



riccardo tozzi producteur (cattleya)

Cela faisait longtemps que je souhaitais faire un film avec Marco Tullio Giordana, mais il était toujours engagé avec d'autres producteurs. Alors qu'il était sur le point de commencer le tournage de *Nos meilleures années*, nous avons enfin convenu que nous aurions fait ensemble le film suivant, mais nous ne savions pas encore lequel.

À la fin du tournage, nous avons commencé à réfléchir sur le sujet possible, nous enthousiasmant à chaque fois et changeant plusieurs fois d'idée.

Puis, au début de l'année dernière, Marco Tullio m'a raconté l'histoire de *Une fois que tu es né...*, avec ce titre très particulier qui est celui du livre de Maria Pace Ottieri : nous avons tout de suite compris que nous avions trouvé ce que nous cherchions.

Une histoire de jeunes, une aventure qui va mûrir et changer ses jeunes protagonistes tout en bouleversant le monde des adultes. Une histoire personnelle qui permet de toucher, à travers la vérité des personnages, un pan de ce grand monde dans lequel ils évoluent.

Pour ne pas perdre notre enthousiasme et récupérer le temps perdu, nous avons fixé avec Marco Tullio la date de sortie du film. Puis, en allant à rebours, nous avons établi un calendrier pour l'écriture et le tournage.

Dans le cadre de ce processus, Rai Cinema, qui avait déjà joué un rôle décisif dans *Nos meilleures années*, a toujours été à nos côtés, avec une grande intelligence entrepreneuriale et la capacité de comprendre la particularité du projet.

Le choix de confier l'écriture à Rulli et Petraglia était naturel. Ils ont travaillé rapidement, ayant déjà expérimenté leur entente avec Marco Tullio pour le film précédent : avant l'été nous avons un beau scénario, juste un peu trop long.

Le film s'annonçait difficile : un tiers de l'action de passait en mer, un lieu particulièrement redouté par ceux qui font du cinéma.

Au début, nous pensions tourner dans la piscine de Malte : techniquement très adaptée. Mais nous avons compris que la complexité de la machine technique aurait conditionné Marco Tullio, lui créant des contraintes de tournage et le privant ainsi de la liberté dont il avait besoin pour tourner avec l'enfant. Nous avons donc décidé de tourner dans des décors naturels, en Grèce et sur les côtes des Pouilles. Nous avons un yacht, un superbe Swan, plus le bateau des immigrants, un bateau pour les figurants, d'autres barques pour le transbordement, le bateau pour les caméras, les bateaux pour la sécurité et la coordination. La flotte de *Une fois que tu es né* était postée dans un coin du port de Gal-



lipoli. Le temps a été favorable et nous n'avons pas eu de « naufrages », mais le tournage a duré 14 semaines.

Le film a coûté cher, et nous n'aurions pas pu le réaliser sans la participation décisive de Rai Cinema en qualité de coproducteur et de distributeur (avec 01 Distribution) et si nous n'avions pas conclu des accords de coproduction avec la France et l'Angleterre ainsi que des contrats de ventes internationales.

Aujourd'hui, le film est prêt, nous sortons en mai, en même temps que le Festival de Cannes, auquel nous participons en compétition.

Ce film est attendu comme une œuvre européenne importante, fruit de la nouvelle cinématographie italienne que les pays étrangers regardent avec intérêt et confiance, comme le présage du retour possible d'une belle saison italienne.

alessio boni bruno

Dans cette seconde expérience avec Marco Tullio Giordana après *Nos meilleures années*, j'ai été un peu dérouté par le fait que nous devons tous suivre l'enfant, impossible de s'en tenir à des paramètres de jeu précis. De nombreuses scènes ont été changées, improvisées sur le moment, parce que Marco Tullio ne voulait pas trop de « par cœur » dans la préparation, il voulait presque une sorte de maladresse dans la manière de s'exprimer parce que le personnage de Bruno est issu de rien, c'est un brave type, mais il a conservé en lui quelque chose de brut. Marco Tullio nous demande toujours d'être aussi naturels que possible. Il change souvent les répliques au dernier moment pour éviter que l'on devienne mécaniques. Il se sert de la caméra presque comme d'une *caméra invisible*, il nous épie, il nous dérober, comme s'il était en train de tourner un documentaire...

Nous étions allés ensemble à Brescia pour faire les bouts d'essai des enfants. Marco Tullio me l'avait demandé parce que je suis du coin, j'ai le même accent que les enfants, cela pouvait les mettre à l'aise. Après avoir vu les bouts d'essai, en me voyant leur donner la réplique, il s'est convaincu que je pouvais jouer le père. J'ai donc commencé un parcours à rebours, pour retrouver



tout ce que j'avais essayé de gommer au conservatoire : l'accent de mon père, de mon frère, de ma mère ! Avec ma grand-mère, je ne peux parler qu'en bergamasque ! J'ai dû oublier tous les cours de diction. J'ai passé trois semaines avec Matteo Gadola sur le lac de Garde, chez ses oncles. Je l'ai observé aussi. Dans la mesure où il n'est pas comédien, il aurait été difficile que Matteo puisse me copier.. c'est donc moi qui devait le faire ! J'ai demandé au père de Matteo de me parler de son fils, de me l'« expliquer ». Mais c'est Matteo qui m'a fourni les vraies informations, le rapport direct avec lui. J'aime beaucoup Matteo, son intelligence, sa ténacité, sa gaieté, je suis très attaché à lui. Ce serait bien d'avoir un enfant comme lui.

Mon personnage, c'est le typique petit patron qui s'est fait tout seul. Il bosse comme un fou, personne ne lui a jamais fait de cadeaux. Il est vif, généreux... mais aussi un peu ignorant, bien-pensant, conformiste. C'est à travers son fils qu'il commence à comprendre beaucoup de choses, à réfléchir... Bruno n'est pas raciste, il a besoin de ces ouvriers immigrés, il les connaît un par un, il est peut-être un peu paternaliste, mais pas raciste. Le racisme est tout autour, dans le malaise de ceux qui n'ont pas de relations avec les immigrés et qui règlent le problème en disant « noirs et Italiens du Sud, il faut qu'ils rentrent chez eux ». Bruno n'est pas comme ça, mais il se sent évidemment supérieur à eux : l'argent, la villa, l'usine... Puis son fils disparaît et brusquement tout cela n'a plus aucune valeur. Comme il le dit à sa femme : « Sa mort est notre mort ». Lorsqu'il le retrouve, la terreur de le perdre continue de le travailler. Il comprend qu'il doit quelque chose à ces va-nu-pieds qui l'ont sauvé... C'est l'une des scènes de Bruno que je préfère : lorsqu'il rencontre Radu et, ne parvenant presque pas à lui parler, il lui baise la main...

Alessio Boni a étudié à l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico et s'est diplômé avec Orazio Costa Giovangigli à Taormina en présentant une scène tirée de l'Hamlet de Shakespeare. Il a suivi un cours de perfectionnement de Luca Ronconi ainsi qu'un cours de théâtre à Los Angeles. Parmi ses travaux au théâtre citons : *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, mis en scène par Peter Stein, *Peer Gynt* d'Ibsen, mis en scène par Luca Ronconi et *l'Avare* de Molière, mis en scène par Giorgio Strehler. Son dernier travail au théâtre est *La fortune* de David Auburn, mis en scène par Enrico Maria Laman. En 2001, il est l'interprète principal du feuilleton radiophonique *Titanic* sur Radiodue Rai, sous la direction de Tommaso Sherman. À la télévision, il est l'interprète principal de *Incantesimo 3*, mis en scène par Tommaso Sherman et Alessandro Cane. Il interprète également *La donna del treno* de Carlo Lizzani, *L'altra donna* d'Anna Negri tandis que dans *Maria figlia di suo figlio*, il joue Jean le Baptiste. Il a aussi participé à *Un prete fra noi* de Giorgio Capitani, *Alla ricerca di Sherazade* de Franco Giral-di, *Mai con i quadri* de Mario Caiano, *Dracula* de Roger Young, *L'uomo del vento* et *Vite a perdere* de Paolo Bianchini, *Cime tempestose* de Fabrizio Costa, *La caccia* de Massimo Spano.

Alessio Boni a fait ses débuts au cinéma dans le film *Diario di Matilde Manzoni*, réalisé par Lino Capolicchio. En 2003, il a interprété le rôle de Matteo Carati dans *Nos meilleures années* de Marco Tullio Giordana. En 2004, il a joué dans *La paura degli Angeli* d'Angelo Longoni. Il tourne actuellement *La bestia nel cuore* de Cristina Comencini et *Arrivederci amore, ciao* de Michele Soavi.

michela cescon lucia

De Marco Tullio Giordana, je connaissais *Les cent pas*, *Nos meilleures années*, *Pasolini*, *mort d'un poète*. Nous nous sommes connus aux David de Donatello, il y a eu tout de suite une grande sympathie entre nous. Quelques mois après, il m'a appelée pour ce film encore mystérieux. Il m'a raconté l'histoire. J'avais passé pas mal de temps à Brescia et alors je lui ai raconté deux ou trois choses sur la ville. Il m'a dit : « C'est un petit rôle. Si je parviens à construire un personnage qui ait un sens, je t'appelle, sinon, ce serait du gaspillage ». À la mi-août, il m'a appelé pour commencer le tournage. Moi je ne suis pas du genre à compter combien de scènes je fais, combien de répliques je dois dire. Au contraire, sur le tournage on en a coupé plein. Ma présence est souvent presque muette. J'ai accepté le film sans lire une seule page du scénario. Il y a eu aussi une drôle de coïncidence, quand Marco Tullio m'a dit les noms de mon personnage et de celui de Boni, j'ai été frappée par le fait qu'il s'agissait des prénoms de mes parents : Lucia et Bruno !

Le cinéma pour moi c'est encore une nouveauté. Après ce qu'on appelle la « chance des débutants » que j'ai eue avec *Premier amour*, avec Marco Tullio je me suis rendu compte que je pouvais réellement faire ce travail. Il me disait deux mots et je comprenais exactement ce qu'il voulait. On a tout construit prise après prise, en cherchant ensemble une solution qui s'impose à nous naturellement. J'ai été très heureuse. Avec Alessio, nous avons construit deux personnes comme il faut, solides, qui s'aiment. La tragédie qui les emporte les oblige à réfléchir sur leur vie. Quand ils retrouvent leur fils, ils ne parviennent plus à effacer la peur.

Les scènes du centre d'accueil de Lecce ont été les plus belles à tourner. Moi je suis très joueuse dans la vie, le clap ne me fait pas peur, j'entre dans la scène et je deviens tout de suite une maman. Lorsque j'y retrouve mon fils, je vis ce moment. Matteo Gadola est un acteur né, mais il n'a pas de technique. Travailler avec les enfants, c'est très fatigant parce qu'on doit entrer complètement dans le jeu, avec une grande précision, sans ça on ne les aide pas. Marco Tullio improvisait beaucoup de scènes, moi j'allais sur le tournage avec une grande liberté. Dans la scène où je donne mes vêtements aux immigrés, je traverse une vraie crise, je sens que c'est un problème énorme, angoissant. On a envie de tout donner, mais dans le même temps, on se rend compte que cela ne suffit pas. Je me souviens avoir lu à quinze ans une phrase qui m'a beaucoup frappé : « Ne pas donner par charité ce qui est dû par justice ».

En général, pour construire une scène, je l'étudie quelque temps auparavant, je la nourris d'informations. Puis je la referme, je la mets de côté, et quand Marco Tullio me dit : « on la tourne demain » je vais la relire en essayant de tout simplifier. Je vais récupérer les sentiments de base, difficiles à expliquer. Par une étrange



magie du travail, toutes les choses que j'ai gardées à l'intérieur de moi ressortent toutes seules. Je vis la scène, mais la tête fait autre chose – bonheur, rage –, j'aime beaucoup mélanger les opposés.

Le personnage de Lucia me ressemble assez. Il est plutôt « commun ». Les sentiments maternels, de protection, je les avais en moi. Un personnage avec différentes facettes, même s'il apparaît sporadiquement dans le film. Mais à chaque fois qu'il apparaît, on sent qu'en elle quelque chose a changé, qu'elle a monté une marche. Moi, j'aime ciseler les choses, je suis une perfectionniste. Marco Tullio a beaucoup d'oreille et ses observations sont toujours très précises. Il ne se contente jamais, il cherche toujours quelque chose de plus et quand ça arrive, il le saisit au passage.

Michela Cescon s'est diplômée à l'école pour jeunes acteurs du théâtre de Turin dirigée par Luca Ronconi. Elle suit ensuite des cours de formation tenus par les professeurs du GITIS de Moscou, de l'Institut del Teatre de Barcelone, par Yuri Al'sitch et Bruce Meyers.

Au théâtre, elle interprète: *Qualcosa doveva esserci...* et *Ruy Blas*, tous deux dirigés par Luca Ronconi, *Le songe d'une nuit d'été*, *Un bal masqué*, *Ophelia/Hamlet/Fragments*, *Storia di Doro*, *Polinice e Antigone*, *Death and Dancing*, *Drive – Come ho imparato a guidare*, *Hamlet X*, *Nietzsche la danza sull'abisso*, *Bedbound (costretti a letto)*, *Baccanti*, tous dirigés par Valter Malosti.

Au cinéma: *Il Teppista* de Veronica Perugini, *Premier amour* de Matteo Garrone, *Cuore sacro* de Ferzan Ozpetek.

matteo gadola sandro

Je ne suis pas habitué à ce monde, j'ai envie de retrouver ma vie, de redevenir ce que j'ai toujours été. Les amis, le jeu, la bicyclette, toutes les choses que j'avais abandonnées. Quand je suis rentré à Brescia de Lecce, c'est vrai que j'ai retrouvé un peu tout, mais il restait encore beaucoup de scènes à tourner. C'était très fatigant, il ne faut pas croire que le travail de l'acteur soit toujours amusant, toujours facile. C'est vrai que Marco Tulio m'avait prévenu, mais c'est stressant de rester là des heures à attendre moteur et action, parfois assis, parfois debout dans le froid....

La partie tournée en Grèce a été très facile, c'était vraiment comme des vacances. Dans ce paradis, il y avait moi, Alessio et Rodolfo Corsato, qui joue Popi. Et puis les choses se sont compliquées avec le bateau et le voilier. Quand la mer était agitée, on se sentait mal, quand il y avait tout ce monde dans le bateau, c'était encore pire. La saleté, l'eau, ce sont ces choses-là qui m'ont fatigué, j'étais mort de fatigue ! Mais je n'ai été vraiment malade qu'une seule fois.

Il y a un fax qui est arrivé à l'école en disant qu'on cherchait un garçon de Brescia pour jouer le rôle principal d'un film. J'y suis allé avec trois copains et j'ai dit

: « De toute façon, ce sera une belle expérience ». On est allé tous les trois passer le bout d'essai, dans trois jours différents. Puis j'ai passé le deuxième et – comme la chose commençait à me dépasser un peu – j'ai décidé que je ne pouvais plus revenir en arrière : ça passe ou ça casse ! J'ai fait le troisième bout d'essai et je me suis retrouvé sur le plateau !

Après m'avoir choisi, Marco Tulio m'a invité avec mes parents et m'a expliqué l'histoire, ce que je devais faire et ce que j'allais vivre et il m'a bien dit de ne pas me monter la tête. On était assis autour d'une table et il m'a raconté toute l'histoire du film. Il m'a parlé de mon personnage qui – pour étrange que ça puisse paraître – semblait vraiment fait sur mesure sur moi. Parce que ce Sandro – un gamin de la ville, âgé de douze ans, qui marche bien à l'école, passionné de livres – on dirait un peu ma description. Et d'ailleurs, ça m'a étonné.

J'habite dans un quartier célèbre pour sa quantité d'immigrés. On m'a même dit qu'il est connu dans toute l'Afrique ! À chaque fois que je passais devant leurs résidences, je me demandais : mais comment ils ont fait pour survivre au voyage (j'en entendais parler à la télé), comment ils font aujourd'hui pour vivre





? Ils vivent à dix dans ces pièces, avec des loyers hyper chers. Comment ils font pour tenir le coup, pour survivre alors que le monde s'acharne contre eux ? Ce film raconte plus ou moins une histoire de ce genre, mais racontée de manière plus directe. Sandro se pose lui aussi ces questions, mais personne ne lui explique bien les choses, jusqu'au moment où il tombe au milieu de ces gens et il devient comme eux, il vit dans leur même situation. C'est là qu'il trouve les réponses aux questions qu'il s'est toujours posées.

Le rapport que j'ai avec ma mère est complètement différent. Avec ma mère dans le film, je suis beaucoup plus introverti, je lui parle peu. Et elle, elle est timide, elle a peur de me poser des questions. Elle n'ose pas me parler de mes coups de film avec Alina et Radu. Ma mère est beaucoup plus extrovertie, les choses, elle me les demande et me les dit ouvertement. J'ai un rapport beaucoup plus ouvert avec ma vraie maman.

Marco Tullio m'expliquait clairement comment je devais jouer, il me disait toujours de me glisser dans la peau du personnage, comme si je vivais vraiment cette situation. Ça me plaisait, parce qu'il me traitait comme les autres. Il me disait qu'il suffisait que je pense les choses et la caméra les lisait dans ma tête. Il m'expliquait : « Tu es très en colère parce qu'Alina est partie... Tu es préoccupé

parce qu'elle t'a envoyé ce message... » ça m'a beaucoup aidé de travailler avec lui. Quand tu joues, ce n'est pas toi qui vis ces situations. Mais avec Marco Tullio tu les portes en toi, surtout quand j'ai tourné les scènes de Brescia. Je me réveillais le matin, je tournais, et quand il disait « action ! » je n'étais plus Matteo, j'étais Sandro Lombardi ! Quand je rentrais à la maison le soir, j'étais tendu parce que j'étais encore Sandro Lombardi. Seulement le matin je redevais moi-même.

À l'heure d'aujourd'hui, je ne peux pas savoir ce que je deviendrai. Mais si je vois que le film marche bien et que des réalisateurs, des producteurs me remarquent et me demandent de faire d'autres films, on verra. Peut-être que je vais accepter et quand je serai grand je pourrais peut-être essayer de faire le conservatoire, je ne sais pas. Je n'ai que douze ans, je dois choisir la section que je veux faire au lycée.

Matteo Gadola est né à Brescia le 26 juin 1992 et depuis ce jour-là, il ne peut plus se cacher. Il fréquente avec succès le collège Luigi Pirandello et n'a pas encore décidé ce qu'il fera plus tard. Une fois que tu es né... est son premier film. Il se pourrait que ce ne soit pas le dernier.



giancarlo basili chef décorateur

Nous avons visité plusieurs centres d'accueil et des centres de séjour provisoire. Celui de San Foca nous avait beaucoup impressionné. Je me souviens d'un après-midi passé à San Foca en compagnie de Marco Tullio : nous deux, seuls au milieu de ces gens qui attendaient tous d'être expulsés. Une sensation de souffrance et de désespoir carrément physique... J'ai continué les recherches jusqu'au moment où nous avons trouvé l'ensemble de la Badessa, à quelques kilomètres de Lecce, une vieille ferme avec en annexe des constructions des années 1960, dont on s'était servi pour accueillir les étrangers durant les débarquements de masse de 1992.

À Brescia, nous avons d'abord cherché l'usine dans laquelle travaillait le père de Sandro. J'en ai vues plusieurs, découvrant ainsi que dans la plupart d'entre elles, les travailleurs immigrés étaient majoritaires. Les propriétaires me disaient : « Sans eux, j'aurais peut-être dû fermer ». Je rapportais ces choses à Marco Tullio, il me semblait que cela confirmait ses intuitions. À la fin, nous avons choisi la Fabarm, une entreprise qui produit des fusils de chasse, même si dans le film ça ne se voit pas. On aimait sa structure architecturale, la disposition de ses machines, quelques-unes très modernes, d'autres presque « archéologiques ». Ils ont été très disponibles, quelques ouvriers ont même joué dans le film. Mais là aussi, nous avons fait des petites interventions. J'aime bien travailler à partir du réel, modifier des structures existantes sans les dénaturer. C'est un peu mon idée du cinéma, celle que je retrouve chez des réalisateurs très différents avec lesquels j'ai travaillé comme Moretti, Amelio, Mazzacurati, Salvatores, Luchetti, Piccioni...

Nous avons hésité à donner à l'intérieur de la famille Lombardi les caractéristiques d'une maison un peu kitsch, comme j'en ai vues beaucoup. Des gens qui ont de l'argent, parfois beaucoup, mais qui au bout du compte font preuve d'un goût petit bourgeois, de gens qui se sont faits tout seuls mais qui ne savent rien, n'achètent pas un tableau, ne lisent pas un livre, mais c'était un peu exagéré de le raconter au cinéma. Nous avons donc imaginé une maison qui avait un style, éventuellement hi-tech. Pas le style des propriétaires (ils n'en ont pas !) mais de l'architecte qui leur a fourni la maison clés en main. Marco Tullio a beaucoup aimé l'idée de cette maison-hangar qu'un industriel ambitieux se fait construire dans la colline sans y mettre une seule chose qui lui appartienne. Nous avons trouvé cette maison et grâce à la disponibilité de ses propriétaires, nous sommes intervenus sur l'ameublement pour lui donner encore davantage de force. Les propriétaires de la villa ressemblaient exactement aux personnages de notre film, même énergie, même bagout, même envie de profiter sans complexes d'une vie aisée.

Dans l'histoire, la « Corée » se trouve à Milan, mais nous, nous l'avons trouvée à Brescia. Une ex-Coopérative Agricole du début du XXe siècle ayant subi des interventions architecturales postérieures, de la vraie archéologie industrielle. Nous nous sommes servis des espaces en reproduisant le monde où vivent les immigrés. Nous avons refait le mur d'enceinte, que l'enfant escalade. Nous avons re-meublé toute l'esplanade des roulottes. Le parcours que l'enfant fait à l'intérieur a été complètement redessiné en nettoyant et



en meublant toute la structure. Nous avons utilisé uniquement des choses prises dans les décharges, les mêmes choses que les immigrés vont ramasser pour meubler leurs logements. Alessandra Mura, mon ensemblière, n'a rien loué. Elle a utilisé des choses récupérées dans les poubelles. Un boulot énorme.

Giancarlo Basili a débuté avec Marco Ferreri sur le film *Chiedo Asilo*. Il a ensuite travaillé sur les films suivants : *Les yeux, la bouche* de Marco Bellochio, *Una gita scolastica* de Pupi Avati, *Henri IV, le roi fou* de Bellochio, *Une saison italienne* de Pupi Avati, *Festa de Laurea* de Pupi Avati, *Nuit italienne* de Carlo Mazzacurati, *Domani, domani* de Daniele Luchetti, *Palombella Rossa* de Nanni Moretti, *La semaine du Sphinx*, de Daniele Luchetti, *Le porteur de serviette* de Daniele Luchetti, *Arriva la bufera* de Daniele Luchetti, *Sud* de Gabriele Salvatores, *Strane storie* de Sandro Baldoni, *La scuola* de Daniele Luchetti, *Ovosodo* de Paolo Virzi, *Nirvana* de Gabriele Salvatores, *Mon frère* de Gianni Amelio, *I piccoli maestri* de Daniele Luchetti, *Luce dei miei occhi* de Giuseppe Piccioni, *Paz!* de Renato de Maria, *La chambre du fils* de Nanni Moretti, *Je n'ai pas peur* de Gabriele Salvatores, *Dillo con parole mie* de Daniele Luchetti, *L'amore ritrovato* de Carlo Mazzacurati, *Les clés de la maison* de Gianni Amelio.

maria rita barbera créatrice de costumes

Marco Tullio m'a raconté le sujet du film, une histoire très prenante, alors qu'il était encore en train de l'écrire. En juin, j'ai commencé à travailler sans rien savoir sur les acteurs – les enfants, les parents, Popi, etc... – que Marco Tullio était encore en train de chercher. Je suis allée chiner au marché aux puces de via Sannio, de Porta Portese, pour trouver de quoi habiller les immigrés. C'est d'ailleurs là qu'ils se fournissent eux-mêmes. J'avais organisé un atelier dans les ex-studios De Paolis et nous avons commencé à teindre, à réparer, à « vieillir » le matériel. Fin juillet, nous avons finalement eu les acteurs et nous avons pu ainsi étudier les costumes sur eux.



Quand le film raconte une histoire contemporaine, il est difficile de faire des croquis, à moins qu'il n'y ait des indications précises de la part du réalisateur. *Une fois que tu es né...* est un film réaliste, pour lequel j'ai surtout fait un travail de documentation et d'accumulation. Les immigrés clandestins devaient rester un mois dans le bateau, je n'aurais donc jamais pu utiliser leurs vêtements personnels. Je devais les habiller comme s'il s'agissait d'un film en costume. Au fur et à mesure que je cherchais les vêtements pour les différentes ethnies, quand je voyais un truc qui m'inspirait pour les enfants, je le mettais de côté. Je faisais des blocs : le bloc Alina, le bloc Radu... Plus on accumule de choses, plus on se sent rassuré, parce qu'on a davantage de choix à proposer au réalisateur. Après, nous avons essayé ces vêtements sur eux. C'est une phase toujours pleine de surprises, parce qu'il y a des choses qui fonctionnent et d'autres qui ne fonctionnent pas.

Les vêtements s'imprègnent un peu de l'âme de ceux qui les portent. Un certain vêtement sur une fillette donnée peut la faire sembler plus âgée, sur une autre, il aura l'effet opposé. Sans les acteurs, notre travail reste purement théorique. Lorsqu'on fait es-

sayer les vêtements aux acteurs en compagnie du réalisateur, il arrive souvent d'avoir des visions différentes. Dans ce film, ça ne s'est presque jamais produit : Marco Tullio est quelqu'un de très précis, il raconte les choses, vous fait entrer dans son monde. Pour un créateur de costumes, c'est merveilleux de travailler sur une histoire comme celle-ci, qui transforme les personnages et qui peut mettre en évidence ces transformations à travers le costume. Par exemple, la transformation d'Alina à la fin du film. Il faut que cela impressionne : durant toutes les scènes du bateau et la partie centrale du film, nous l'avons vue vêtue de haillons, crasseuse, les cheveux sales. Puis nous la retrouvons dans cet endroit horrible de la fin ; les bottes hautes, la minijupe, le nombril à l'air, maquillée comme une Lolita. Ça m'a troublé de devoir l'habiller de cette manière, mais c'est malheureusement ce qui arrive presque régulièrement à ces jeunes filles.

On a prêté un soin particulier au vieillissement des habits des immigrés. Marco Tullio veut que les choses aient l'air vraies, si ça ne tenait qu'à lui, il ne nous permettrait même pas de les laver ! Nous avons déteint, délavé, reteint. Plus on a de temps, et plus le vieillissement est réussi, il devient réel. Pour les auréoles de sel, nous avons continuellement trempé les affaires dans l'eau de mer. Même dans le bateau, pendant le tournage, on continuait à les vieillir, parce sous le soleil, les couleurs reprenaient de leur éclat, elles ne semblaient jamais assez déteintes. Une fois sur le tournage, quand on voit le bateau complètement délabré, les visages des figurants, la manière dont ils sont entassés, on fait le dernier travail de finition parce qu'on comprend mieux jusqu'où l'on peut aller.

Comment s'habillent ces gens de Brescia qui « se sont faits tout seuls » ? La bourgeoisie locale ne cache plus son argent comme elle le faisait autrefois. Elle l'exhibe au contraire, et l'habillement confère un statut social au même titre que la voiture ou la belle maison. Ils se connaissent tous, ils se sentent davantage protégés que dans une métropole, où l'on préfère l'anonymat. Je suis allée faire un repérage à Brescia avec Marco Tullio pour faire la connaissance de Matteo Gadola et de ses parents. Ils n'avaient pas la typologie exacte des personnages, mais ils s'en approchaient. Je me suis promenée dans le centre, j'ai regardé les vitrines, j'ai observé les passants. Les agents de sécurité des magasins me regardaient de travers, mais cela m'a beaucoup servi pour comprendre le style de la ville.

Maria Rita Barbera est née à Messine et s'est diplômée à l'Institut d'art de sa ville natale avant d'obtenir sa maîtrise en scénographie à l'Accademia di Belle Arti de Rome. En qualité d'habilleuse, elle a travaillé avec Marco Ferreri (*L'Histoire de Piera*, *Le futur est femme*) Marco Bellocchio (*Les yeux, la bouche et Henri IV*, *le roi fou*), Nanni Moretti (*La messe est finie*). Elle a ensuite créé les costumes de : *Nuit italienne* de Carlo Mazzacurati, *Disamistade* de Gianfranco Cabiddu, *Les p'tits vélos* de Carlo Mazzacurati, *Palombella rossa* de Nanni Moretti, *Le porteur de serviette* de Daniele Luchetti, *Une autre vie* de Carlo Mazzacurati, *Arriva la bufera* de Daniele Luchetti, *Journal intime* de Nanni Moretti, *La scuola* de Daniele Luchetti, *I piccoli maestri* de Daniele Luchetti, *La chambre du fils* de Nanni Moretti, *Luce dei miei occhi* de Giuseppe Piccioni, *Dillo con parole mie* de Daniele Luchetti, *La vita che vorrei* de Giuseppe Piccioni, *Je lis dans tes yeux* de Valia Santella.

roberto forza chef opérateur

C'est mon troisième film avec Marco Tullio, et entre nous il y a une connaissance profonde qui nous aide à comprendre ce que nous voulons faire. Du point de vue de l'image, on se trouve confrontés en gros à trois situations narratives importantes : une première à Brescia (la présentation des personnages), une seconde « méditerranéenne » (le voyage en mer, le débarquement, le centre d'accueil) et une troisième une nouvelle fois dans le Nord de l'Italie, mais dans un contexte plus hivernal et psychologiquement froid. Chacun de ces blocs avait besoin, selon moi, d'une atmosphère différente. Dans la première partie, à Brescia – le film vient tout juste de commencer et ne veut pas encore mettre toutes les cartes sur table – c'est la lumière diffuse et réfléchie qui prédomine. Pas d'éclairage oblique, pas de contre-jour. La lumière froide du Nord, sans que cette froideur ne prenne toutefois une connotation dramatique.

Après le repérage à Malte, Marco Tullio, qui n'avait pas été inspiré par l'idée de la piscine, a décidé de tout tourner en mer, dans un décor réel. Il était encouragé en cela par le fait que Gianfranco Barbagallo, passionné de voile, n'aurait négligé aucun détail, surtout du point de vue de la sécurité. Nous avons choisi le Golfe de Gallipoli précisément parce que la position de la péninsule sur laquelle est bâtie la ville – protégée par un îlot qui détourne les courants – nous aurait permis de tourner même par vent fort. Après de nombreux essais, nous avons décidé de tourner les scènes de nuit sans le moindre éclairage artificiel, suivant le procédé connu sous le nom de « nuit américaine ». Ça marche comme ça : on tourne à contre-jour et on sous-expose la pellicule d'au moins deux diaphragmes. Puis on effectue une correction supplémentaire en laboratoire. Ce procédé a été utilisé de nombreuses fois dans les glorieux westerns de John Ford : la nuit claire, illuminée par la pleine lune et la silhouette de John Wayne qui descend avec agilité de son cheval ! Ces scènes étaient tournées sous un soleil de plomb (on ne pouvait pas le faire si le ciel était couvert) en sous-exposant ou en corrigeant avec des filtres spéciaux la luminosité excessive du ciel. Aujourd'hui, les techniques numériques permettent de tourner des scènes de ce type même avec une exposition normale et d'effectuer les corrections après, durant la post-production, ce qui permet un meilleur contrôle de tout le processus...

Pour le débarquement des immigrés, nous avons eu recours à une technique quasi-documentaire. Il y avait les lumières naturelles du port – je les ai simplement renforcées – et les lumières photoélectriques de la police. Tout le reste, ce sont des éclairages internes à la scène : les phares des voitures, les gyrophares des ambulances et des fourgons de police. Nous avions trois unités qui tournaient, chacune de son côté, tout ce qui se passait. Il y avait des centaines de figurants, de vrais policiers, de vrais carabinieri, de vrais agents de la police des



douanes, de vrais employés de la capitainerie, de la Croix-Rouge, de la Misericordia. Même les immigrés étaient vrais, tous recrutés sur place. Nous filmions comme si on était en train de faire un reportage. J'avais moi-même une caméra et j'ai filmé avec la même excitation que dans ma jeunesse, lorsque je travaillais pour le journal télévisé. Pour l'intérieur du centre, j'ai suivi les paradigmes de l'éclairage typique de ces structures : de grands plafonniers au néon et pas grand-chose d'autre pour renforcer. Je préfère ne pas trop altérer l'état naturel des choses, j'essaie de limiter mon intervention, je ne pense pas qu'il soit juste de « montrer » la photographie.

Roberto Forza est né à Rio de Janeiro le 26 septembre 1957. Ses principaux films sont: *Fausto et la Dame blanche* (1993) d'Alberto Sironi, *Cronaca di un amore violato* (1994) de Giacomo Battiato, *Va où ton cœur te porte* (1995) de Cristina Comencini, *Silenzio si nasce* (1995) de Giovanni Veronesi, *Esercizi di stile* (1996) épisodes de Dino Risi, Mario Monicelli, Luigi Magni, Sergio Citti, *Il ciclone* (1996) de Leonardo Pieraccioni, *La pieuvre 8* (1997) de Giacomo Battiato, *La pieuvre 9* (1998) de Giacomo Battiato, *Più leggero non basta* (1998) de Betta Lodoli, *Matrimoni* (1998) de Cristina Comencini, *Libérez les poissons* (1999) de Cristina Comencini, *Les cents pas* (2000) de Marco Tullio Giordana, *Nati stanchi* (2001) de Dominick Tambasco, *Liberi* (2002) de Gianluca Maria Tavarelli, *Nos meilleures années* (2003) de Marco Tullio Giordana, *È già ieri* (2003) de Giulio Manfredonia, *Paolo Borsellino* (2004) de Gianluca Maria Tavarelli.



roberto missiroli monteur

Marco Tullio a commencé à parler de ce film alors qu'il était encore en train de l'élaborer et dès ses premières descriptions du sujet, j'ai eu la sensation que ce serait un film très différent de ce qu'il avait fait précédemment, avec une dimension narrative plutôt élaborée. Pour ce film, Marco Tullio a tourné beaucoup de matériel, rendant ainsi possible des imbrications du récit très différentes entre elles. Cela est d'autant plus vrai pour les scènes tournées quasiment à la manière d'un documentaire – comme les séquences du débarquement ou les scènes tournées à bord – qui ne suivaient pas un schéma narratif précis. Il s'agissait de trouver d'emblée un fil conducteur, de sortir de ces centaines de séquences un récit, une émotivité, un sens qui était bien décrit dans le scénario mais qui ne sautait pas aux yeux lorsqu'on voyait le matériel.

Pour la première fois, je me suis trouvé à travailler près du lieu de tournage, loin des laboratoires romains traditionnels : Marco Tullio m'avait prié de rester près de lui, non seulement pour gagner du temps par rapport au montage, mais aussi pour mieux contrôler ce qu'il tournait. Dans la mesure où il travaillait avec des enfants et avec plusieurs acteurs non professionnels, il improvisait beaucoup et il voulait être sûr qu'il ne faisait pas fausse route. En visionnant tout de suite le matériel, il a eu la possibilité de faire toutes les corrections qu'il jugeait nécessaires. Le fait que le film ait été tourné suivant l'ordre chronologique donnait une idée de la progression, cela permettait de créer un ordre mental plus clair, et ça rassurait, parce qu'on voyait que la narration se développait suivant son déroulement naturel. D'autres parties du film nécessitaient en revanche un plus grand effort de construction, dans la mesure où elles reposaient sur des regards, des silences. Par exemple, pour la séquence où l'enfant tombe à l'eau, la nuit – qui marque un véritable changement de registre à l'intérieur du film – la quantité de matériel tourné aurait suffi à elle seule à faire un film entier ! Au montage, il s'agissait de trouver la dimension émotionnelle, de transmettre le sentiment d'abandon, l'angoisse que ressent l'enfant lorsqu'il comprend que personne ne s'est aperçu de ce qu'il lui est arrivé et qu'ils ne feront pas demi-tour pour revenir le chercher.

Dans un premier temps, j'avais peut-être une vision plus « romantique » du film, tandis que maintenant, je crois qu'il est plus réaliste, même s'il n'a rien perdu de son souffle romanesque. Un roman d'aujourd'hui, sec et tranchant, sans adjectifs, et non l'épopée dix-neuvième siècle de *Nos meilleures années*. Même l'utilisation mesurée de la musique nous a aidés à créer cette dimension, qui ne renonce pas au côté épique du récit, mais qui ne tombe jamais dans le mélo.

Les enfants expriment généralement très clairement leurs sentiments. Matteo Gadola par exemple est un excellent acteur, avec une capacité impressionnante



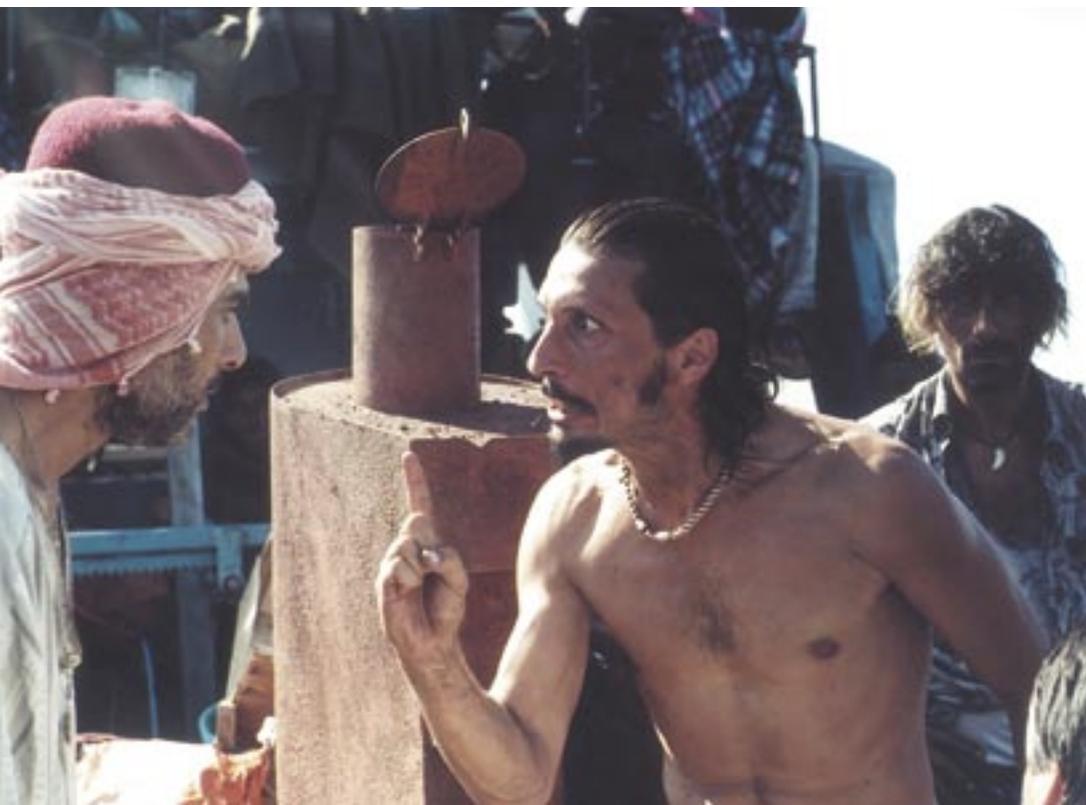
de rester devant la caméra. Lorsqu'il est fatigué, il n'a aucun support professionnel qui lui permette de le dissimuler, il est transparent comme du verre. En revanche, avec un acteur professionnel, il est parfois plus difficile de ne pas se laisser duper par son expérience, son « métier », de découvrir un moment de détachement par rapport à la scène qu'il est en train d'interpréter. C'est de ces nuances-là que se nourrit le montage, et ce sont des choses que l'on repère plus facilement chez un acteur enfant.

Roberto Missiroli est né à Ravenne le 22 août 1954. Ses principaux films sont : *L'albero della vita* d'Abdul Kadir Amed, *Corsa di primavera* de Giacomo Campiotti, *Dans la soirée* de Francesca Archibugi, *Adelaide* de Lucio Gaudino, *La conchiglia* d'Abdul Kadir Shaid Amed, *Traditori del tempo* de Gherardo Fontana, *La cerisaie* d'Antonello Aglioti, *La grande citrouille* de Francesca Archibugi, *Per non dimenticare* de Massimo Martelli, *Barnabo des montagnes* de Mario Brenta, *Comme deux crocodiles* de Giacomo Campiotti, *Carogne* d'Enrico Caria, *Fare un film per me è vivere* d'Enrica Fico Antonioni (un spécial sur le film *Par delà les nuages* de Michelangelo Antonioni), *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* d'Enza Negroni, *Vite blindate* d'Alessandro De Robilant, *Il guerriero Camillo* de Claudio Bigagli, *La ballata del lavavetri* de Peter Del Monte, *Muzungu* de Massimo Martelli, *Il tempo dell'amore* de G. Campiotti, *Les cent pas* de Marco Tullio Giordana, *La rentrée* de Franco Angeli, *Pasolini ou la raison d'un rêve* de Laura Betti, *Angela* de Roberta Torre, *Nos meilleures années* de Marco Tullio Giordana, *Il vestito della sposa* de Fiorella Infascelli, *Per sempre* d'Alessandro de Robilant, *Saimir* de Francesco Munzi.

maria pace ottieri écrivain

Sandro, l'enfant, est un personnage fort, le fil conducteur du film. Matteo Gadola a été un excellent choix, il ne sonne jamais faux. L'irruption des immigrés était un thème risqué. Dans les fictions télé, par exemple, c'est devenu un sujet bateau, un des ingrédients typiques de notre époque, il y a toujours un immigré qui représente la catégorie. Des apparitions plutôt pénibles. Le film de Marco Tullio est complètement différent, parce que ce sont eux les vrais protagonistes, bien au-delà du prétexte narratif. Leur présence est dénuée de toute rhétorique, ils ne correspondent à aucune des images doucereuses que l'on peut avoir à leur sujet.

La scène initiale de l'immigré qui éclate en sanglots sert à introduire le titre du film, qui illustre aussi son sens profond : « Une fois que tu es né, tu ne peux plus te cacher », et qui est aussi le titre de mon livre. Ce qui veut dire : chacun doit et peut trouver sa place dans le monde, nous sommes tous égaux. On n'a aucun mérite à naître en Italie, ce n'est pas une faute de naître au Soudan. Ce personnage qui a perdu la raison renferme en lui toutes les difficultés, les déchirements, les innombrables embûches qui sèment la rencontre entre un individu venant d'un autre pays et une société aussi complexe et articulée que la nôtre. C'est une personne qui n'a pas réussi à s'en sortir, quelqu'un qui est peut-être à peine arrivé ou qui est au contraire déjà là depuis longtemps mais se déclare vaincu. La « Corée » milanaise du film fait partie de la même catégorie de lieux que la « caserne »



de Palerme ou les immeubles populaires que je décris dans mon livre. Des réalités totalement nouvelles dans les villes, où les immigrés réinventent une utilisation différente et désespérée de certaines zones abandonnées. Ces endroits sont souvent démolis pour construire de nouveaux bâtiments. Je trouve ça très beau que la fin du film se passe dans un décor de ce type, sans compter qu'on n'a jamais vu ça au cinéma.

Brescia est une des villes qui a absorbé le plus grand nombre d'immigrés. Les rares industries qui existent encore en Italie sont toutes concentrées autour de Brescia. Des grandes entreprises comme Iveco aux petites fabriques employant quelques dizaines d'ouvriers. Il y a eu une transfusion presque totale : les Africains, en particulier Marocains et Sénégalais, sont les nouveaux habitants de la ville. Cela est illustré par la présence de leurs enfants dans les écoles, qui augmente de manière exponentielle d'année en année. Bon nombre d'entre eux sont intégrés, non seulement au sens où ils ont tous les papiers en règle, mais ils participent à la vie de la société tout en parvenant à maintenir leurs traditions. Les Sénégalais, par exemple, ont un véritable lieu de culte à Pontevico, et à ce même endroit il y a tous les ans des rassemblements monstres à l'occasion d'une fête qui a lieu au mois de juin. Il en est de même pour les Pakistanais, les Indiens, les Sikhs. La partie visible de l'immigration est aussi importante que la partie clandestine.

Le personnage interprété par Alessio Boni est très vraisemblable. L'ouvrier qui s'est fait tout seul, qui est devenu propriétaire d'une moyenne entreprise et qui peut donc dire aux autres : « Vous devez en faire du chemin. Moi je suis parti de rien, comme vous, et je suis arrivé jusque-là ». Le typique petit patron du Nord de l'Italie. Alors que son fils est la conscience du film, le seul qui s'interroge sur eux en tant que personnes, et ce, avant même de tomber à l'eau.

J'ai toujours pensé que les habitants de notre pays étaient spontanément en avance par rapport aux politiques nationales. Les conflits ne manquent pas, bien sûr, mais il me semble que c'est une osmose naturelle, même lente, qui prévaut. Des enfants qui vont à l'école, en passant par l'interdépendance des familles par rapport aux immigrés. Je continue de le penser et de l'espérer. Bien que notre pays ait un gouvernement fruste, totalement myope, et une loi sur l'immigration qui n'aide pas, peut-être que, dans une ou deux générations, la mentalité des gens va changer. Même si le fossé se creusera toujours davantage entre ceux qui arrivent aujourd'hui comme immigrés clandestins, à cause d'une loi qui s'est endurcie, et ceux qui sont en Italie depuis plus longtemps, qui commencent à s'acheter une maison avec l'aide d'un prêt bancaire, à avoir leurs enfants qui vont à l'école et qui parlent italien.

Maria Pace Ottieri vit à Milan où elle collabore avec plusieurs journaux dont l'Unità et Diario della Settimana. Elle a publié le roman *Amore Nero* (Mondadori, 1984, prix Viareggio premier roman) et *Stranieri. Un atlante de voci* (Rizzoli, 1997). Pour l'éditeur Nottetempo, elle a publié en 2003 *Quando sei nato non puoi più nasconderti*. *Viaggio di un popolo sommerso*, et *Abbandonami* en 2004.



