

« *Journal d'un instituteur* » de Vittorio De Seta*

par Bernard Eisenschitz

1.

La dramaturgie de *Diario di un maestro* (« Journal d'un instituteur ») est fondée sur des incidents du quotidien. Mais elle est aussi très éloignée du fameux projet néoréaliste de Cesare Zavattini, de « *filmer la journée d'un homme à qui il n'arrive rien* ». Il ne cesse d'arriver des choses à cette classe et à ce professeur. C'est pourquoi un résumé des incidents, épisode par épisode, n'est pas inutile pour pallier les difficultés à le voir et le revoir.

PREMIER ÉPISODE. Le générique annonce un statut insolite de l'interprétation : le nom du comédien Bruno Cirino, qui incarne le *maestro* (instituteur), est suivi de la mention : « *Enfants et habitants des faubourgs romains de Tiburtino III, Pietralata et la Torracchia.* »

L'instituteur Bruno D'Angelo arrive au deuxième trimestre pour reprendre une classe de cinquième, des élèves de onze ans environ, qui doivent passer en fin d'année un examen (*licenza elementare*, aujourd'hui supprimé) en conclusion du cycle primaire. Ses collègues le découragent de trop s'investir dans cette classe : il n'y a que des « *éléments pas faciles* », c'est une classe de laissés-pour-compte ou même de voyous. L'indifférence des enseignants et de la direction, qui se muera bientôt en hostilité à son endroit, est le premier obstacle qu'il rencontre. Cette indifférence s'adresse aussi aux élèves et aux parents.

Dès le premier cours, il constate que les enfants apprennent par cœur, sans comprendre, pour passer l'examen. « *Un désastre.* » Une première épreuve de force, un chahut, tourne court et ne se reproduira pas.

* Une première version de ce texte a été écrite pour le catalogue de la programmation *Nos caminhos da infância* de l'association Os Filhos de Lumière et la Fondation Gulbenkian, à Lisbonne en 2015. (S.P.U.)

Le second obstacle est l'absentéisme, qui touche un grand nombre d'enfants, beaucoup parce qu'ils travaillent déjà. Avec les autres élèves, Bruno part à la recherche des absents et découvre la vie des familles : l'un des quartiers, Torraccia, n'est composé que de baraques, habitées par des familles napolitaines.

Un cours sur la Révolution française est un échec, ils ne suivent pas. Les livres de classe n'ont rien à voir avec leur vie. « *Il faut trouver une manière nouvelle de faire l'école.* » Une manière qui ne soit pas fondée sur la compétition. Il faut que tous apprennent à travailler ensemble. Le maître évite de contraindre, insiste sur le respect plus que sur la loi, intervient surtout pour se faire entendre, lui et les autres qui prennent la parole, ou pour empêcher une bagarre. Il démonte de manière visible les manifestations de l'enseignement magistral : disposition des tables, situation surélevée de l'estrade du maître (retournée et mise debout, elle devient une étagère pour des livres). Des symboles auxquels l'institution attache une importance capitale, on le verra dans le dernier épisode.

Le spectateur découvre la classe avec l'instituteur (son monologue intérieur intervient par endroits). Mais Bruno n'est pas le seul personnage principal : il apparaît que les enfants savent beaucoup de choses et prennent des initiatives. L'un relaie les autres et réciproquement. En fin de compte, « *la réalité dicte le programme* ».

Une sortie lui en apprend plus sur les enfants qu'il n'en aurait su en classe : les lieux où ils vivent, leur rapport avec les animaux. Ils parlent de ce qu'ils connaissent, l'instituteur n'est plus un étranger. Leur attitude envers les animaux, par exemple les lézards, qu'ils torturent, se transforme en une curiosité et un besoin d'expérience directe. Ils préparent un vivarium, créent des tableaux, des affiches murales, deviennent actifs, sans que rien ne soit imposé d'en haut.

Dès le DEUXIÈME ÉPISODE, l'opposition entre cette pratique et le directeur de l'école se manifeste, de manière fictionnelle (et un peu schématique). Celui-ci considère que l'examen est essentiel – il est impossible de juger ces élèves autrement que les autres, dira-t-il plus tard. Pour l'enseignant, tout ce qui se passe hors de l'école compte et doit être discuté.

Un autre obstacle important est le dialecte parlé par les enfants, le *romanesco*, qui limite leur compréhension.

Un enfant a volé une voiture et l'a envoyée dans un mur. L'incident implique la police. Bruno invite dans la classe un ami, Ralph, venu d'une autre *borgata*, un ancien voleur, qui leur parle de son expérience de la délinquance et de la prison et dialogue avec eux.

Continuant de partir de problèmes concrets, il leur apprend ensuite à administrer l'argent de la classe, à en être responsables, chacun versant une petite somme et lui une plus grosse.

Dans le TROISIÈME ÉPISODE, tous réagissent à la ville : d'abord à la destruction de maisons dans leur quartier. Filmée avant le tournage proprement dit, elle n'en a pas moins suscité des réactions des enfants. De la description de leur habitation, ils passent à l'histoire des parents, les interrogent, leur font écrire des textes, les récrivent au tableau noir. On voit le processus de l'apprentissage. Bruno invite deux parents à

venir en classe parler du quartier. Une petite presse à polycopiés est apportée, les écrits de la classe sont imprimés sur place.

Le quartier est isolé, sans lien avec Rome. Cela remonte à l'occupation allemande. Du coup, une sortie est organisée au centre, où les enfants ne vont jamais : au Colisée, au monument à Vittorio Emanuele et à la piazza Venezia, où Mussolini a annoncé l'entrée en guerre de l'Italie. Le lendemain, en classe, on décide de faire une enquête auprès des parents. Bruno fait écouter un disque du discours de Mussolini. Pendant ce temps, le collègue bienveillant de Bruno a des réserves sur sa manière de faire, et le prévient : tous les enseignants l'attaquent, et on lui fera payer son indépendance.

QUATRIÈME ÉPISODE : les parents « *sont devenus des enseignants* » pour décrire leur expérience vécue, raconter leur histoire.

Lors d'une sortie, Bruno parle de la non-violence et lit un passage de l'Évangile. Tous entreprennent une autre enquête, cette fois sur le travail, et ils rencontrent certains enfants de la classe qui sont déjà actifs.

Il reste aux élèves deux mois avant l'examen. Le directeur, rarement présent à l'école, vient une deuxième fois, les fait lire, les interroge sur le Risorgimento : c'est une catastrophe. Cette fois, l'affrontement est tranché. Bruno, plutôt que de faire « bachoter » les élèves pendant quelques semaines comme le lui conseille son collègue bienveillant, quitte l'école et retourne dans sa famille près de Naples. La lettre d'un collègue le décide pourtant à faire demi-tour. Arrivant à Rome, à la porte de l'école il retrouve les enfants joyeux de le voir.

2.

Peu de cinémas nationaux ont mis en scène les enfants avec autant de fréquence que l'italien. L'enracinement dans la tradition du mélodrame, fondé sur les déchirements familiaux, y est pour quelque chose. Cependant, il faut aussi se souvenir des nombreuses comédies dites « de téléphones blancs » de la fin du *ventennio* (les vingt ans du régime fasciste), souvent situées dans des lycées ou des pensionnats, aux titres parlants : *Ore 9 lezione di chimica* (Mario Mattoli), *Maddalena zero in condotta* (Vittorio De Sica), tous deux en 1941. Et quand De Sica se démarque pour la première fois du conformisme fasciste, c'est déjà dans un film sur un enfant, intitulé de manière généralisante *I bambini ci guardano* (« Les enfants nous regardent »). La présence des enfants au centre de plusieurs films de Rossellini (*Allemagne année zéro*, *Europe 51*) est à resituer, aussi, dans ce contexte.

Dès 1943, les libérateurs de l'Italie doivent repenser l'éducation définie par le *ventennio*. Ils sont conseillés, du côté des Alliés, par le pédagogue individualiste Carleton Washburne, disciple de l'Américain John Dewey, pour qui l'école doit être liée à la société et fournir les connaissances nécessaires à l'insertion dans la vie. Leur programme est nettement progressiste : il prévoit par exemple, dans une Italie catholique, l'ouverture à diverses confessions. L'Église et la hiérarchie de l'État s'y opposent, et le résultat, lors de l'établissement de la République en 1948, est un compromis. En particulier, pour ce qui concerne notre sujet, l'école élémentaire est celle qui reste le

plus influencée par l'idéologie fasciste, et, au terme de ses cinq ans, une division continue d'intervenir, à l'entrée de la *scuola media*, entre enseignement classique et enseignement professionnel, équivalant à une nette ségrégation de classe.

L'insistance du cinéma italien sur l'école semble n'avoir d'égale qu'en URSS. Dans la jeune république, elle est le décor d'un véritable projet civique, militant pour une école démocratique et égalitaire, ce qu'illustre brillamment (parmi d'autres) un des bons films d'Alberto Lattuada, le trop peu connu *Scuola elementare*, en 1954. Parallèlement, l'après-guerre a vu le retour du mélodrame, avec l'énorme succès de ceux de Raffaello Matarazzo (*Catene, I figli di nessuno, Tormento*), liés à l'idéologie démocrate-chrétienne, œuvres par ailleurs magnifiques et heureusement redécouvertes dans les années récentes ; une série centrée sur les liens de parenté et le regard échangé entre parents et enfants.

Après la cassure de 1968, l'université et la logorrhée gauchiste sont la cible des sarcasmes de Marco Bellocchio dans son épisode d'*Amore e rabbia : Discutiamo discutiamo* (l'enseignement comme appareil idéologique d'asservissement tient un rôle important chez Bellocchio). Marco Ferreri aussi politise le refoulement opéré par l'enseignement et les enseignants dans *Il professore*, épisode de *Controsesso*, et plus tard fait de la maternelle le lieu d'une utopie possible dans *Chiedo asilo (Pipicacadodo)*.

Dans ce paysage, *Diario di un maestro* de Vittorio De Seta, série télévisée en quatre épisodes diffusée en 1973, occupe une place non pas unique, non pas isolée, mais exceptionnelle.

3. *I bambini e noi*

En 1970, la RAI (la télévision publique italienne, monopole d'État) propose à Luigi Comencini un travail sur les pédagogies de l'enfance. Comencini (1916-2007) est un cinéaste « grand public », déjà connu (ce qui l'agaçait) comme réalisateur de « films avec des enfants » (en dernier lieu *Incompreso*). Il décide à l'inverse de réaliser une enquête sur leurs conditions de vie.

Parcourant l'Italie sans l'accompagnement d'experts, sans repérages préalables, sans préparer les interviews ni choisir à l'avance les interviewés, Comencini dresse un tableau effrayant : familles de dix-sept enfants, enfants mis au travail dès huit ans, villages entiers sans pères, partis travailler en Allemagne, « sauvages » du Sud inadaptés à l'école du Nord qui ne veut pas d'eux...

Comencini, homme du Nord, casquette enfoncée sur ses cheveux grisonnants, à la main un gros micro, encore à l'époque relié par un câble à l'ingénieur du son et à son Nagra¹, pose des questions concrètes et fondamentales, fait répéter s'il ne comprend pas (le dialecte est une barrière à bien des niveaux), ne commente pas les réponses, ne contredit pas ses interlocuteurs, ne les piège jamais ni au tournage ni au montage, leur laisse le dernier mot. Il n'en sait pas plus que le spectateur. La confrontation est proposée par la réalité. À Naples il tourne dans une fabrique qui emploie de

1. À l'inverse, la grande majorité des films de fiction étaient postsynchronisés en Italie.

nombreux enfants. Lorsqu'il interviewe le fils du directeur, meilleur de sa classe, passe un petit porteur de café qui ne va plus à l'école depuis longtemps. Dans les Pouilles, il pose une même question aux enfants d'une classe, leur faisant peut-être prendre conscience d'une situation commune qu'ils ne percevaient pas ou jugeaient entièrement naturelle.

En 1977, Comencini ira à la recherche de ses personnages grandis et ajoutera quelques postfaces à ses épisodes, ce qu'ils sont devenus confirmant immanquablement leur programmation dès la naissance et l'enfermement des enfants dans leur classe sociale.

Les six épisodes d'*I bambini e noi* ont un grand retentissement. Pour Comencini, ils représentent un tournant dans son expérience de cinéaste, qui va irriguer ses films suivants (*Pinocchio*, *Delitto d'amore*).

Le dernier épisode, *Qualcosa di nuovo* (« Quelque chose de nouveau »), se tourne vers un avenir possible : il passe du village de Monte Sant'Angelo, dans les Pouilles, à Turin, où Comencini, suivant les migrants venus du Sud, découvre des écoles, Corelli et Nino Costa, qui luttent contre l'exclusion et ouvrent les élèves à d'autres disciplines, à des animations théâtrales, à une autre manière d'apprendre¹.

4.

Vittorio De Seta (1923-2011), né à Palerme, est d'origine calabraise. Homme du Sud, aristocrate, prisonnier des Allemands pendant deux ans, il est assez fortuné pour faire des films et non une carrière, marginal du système de production sans s'en séparer radicalement. Il commence à réaliser des documentaires dans les années 1950. Il prend pour sujet les hommes du Sud, de Sicile et de Sardaigne : bergers, travailleurs des soufrières, pêcheurs... Il tourne sur place, vivant et travaillant à égalité avec eux, excluant la reconstitution, excluant tout commentaire. Tout de suite, il établit pour lui-même des règles d'honnêteté qui le distinguent des meilleurs parmi ses collègues et l'amènent à faire évoluer sa technique. Cela implique par exemple d'utiliser des caméras mobiles et portables, 16 ou 35 mm; d'enregistrer le son sur place – mais pas synchrone (pas plus que dans les premiers films de Jean Rouch), car l'appareillage est pesant et encombrant, et De Seta, seul, ne peut faire que l'un ou l'autre tour à tour; donc porter le film à terme dans un parcours personnel, qui inclut le montage et la finition (« postproduction »). Quand De Seta apporte ses sons enregistrés sur place aux techniciens de Rome, ils éclatent de rire, habitués qu'ils sont à tous les reconstituer au bruitage². De Seta est donc un amateur dans un cinéma italien de grands professionnels, comparable peut-être au seul Rossellini, sur ce plan et sur celui de son insatiable curiosité pour la réalité. Comme Rossellini et

1. Fiorenzo Alfieri, *Alle origini di* Diario di un maestro, dans Sergio Toffetti (a cura di), *Il maestro impaziente*, Milan, Feltrinelli, 2012, p. 48-57.

2. Propos de De Seta dans *Le cinéaste est un athlète. Conversations avec Vittorio De Seta*, film de Vincent Sorrel et Barbara Vey, 2010.

Oliveira, il refuse toutes les formules, invente des techniques s'accordant à son propos, passe d'un extrême à l'autre. C'est un *filmmaker* au sens que Jean Rouch donne au terme, mais non un pionnier du « cinéma-vérité » : il refuse la reconstitution, mais non la recomposition de la réalité, avec un sens du montage hérité des classiques.

Avec un premier long métrage en 1961, De Seta semble appartenir à un « jeune cinéma italien » qui suit de peu la Nouvelle Vague française, sans que ses représentants, nés entre 1915 et 1942, aient de trait ni d'âge commun. Tout juste s'il est contemporain de Pasolini (né en 1922). Le film, *Banditi a Orgosolo*, dans les décors sardes de plusieurs de ses documentaires, est très loin des fictions de ses collègues. De plus, son deuxième film, *Un uomo a metà*, introspection jungienne sur une névrose, tourne le dos à son image d'enquêteur ethnographique et désoriente les admirateurs du premier. De Seta a près de cinquante ans quand il réalise *Diario di un maestro*¹.

5.

La période est mûre. De nombreuses expériences d'une « autre école » apparaissent en Italie avant même 1968. Depuis les années 1950, les membres du *Movimento di cooperazione educativa* utilisent dans l'école publique les techniques du Français Célestin Freinet², principalement dans des banlieues industrielles. D'autres sont actifs dans des petites villes, comme Mario Lodi à Piadena. À l'école de Barbiana, près de Florence, le prêtre Don Lorenzo Milani expérimente avec ses élèves l'écriture collective. Leur *Lettera a una professoressa*, critique de l'école traditionnelle, est publié en 1967. Leur ambition à tous est de s'opposer à cette idée reçue qu'il est nécessaire de baisser les exigences devant les « couches populaires ». Il s'agit de démontrer à l'inverse « *que, si on travaille d'une certaine façon avec les enfants et leurs familles, on peut produire le "miracle" d'obtenir une qualité égale et dans bien des cas supérieure à celle qu'on trouve dans des milieux socialement plus favorisés*³ ». Premier texte d'application des principes de la Constitution républicaine sur l'école, les *Decreti delegati* seront pris en 1973-1974, postérieurement au film de De Seta.

6.

En avril 1969, De Seta lit le livre autobiographique d'Albino Bernardini *Un anno a Pietralata*, paru l'année précédente, et a l'idée d'en tirer d'un film, « *entreprise impossible* » (Fiorenzo Alfieri) dont la RAI accepte le principe. « *Je ne sais rien du problème de l'école, je n'ai même pas lu Don Milani. Je vais me rendre compte qu'il*

1. À partir d'ici, l'essentiel de l'information sur l'école d'avant-garde en Italie et le film de De Seta provient du livre accompagnant le DVD *Diario di un maestro*, Milan, Feltrinelli, 2012 : Sergio Toffetti (a cura di), *Il maestro impaziente*, ci-après « Toffetti ».

2. Pour comprendre la préhistoire de cette autre école et le besoin violent qui l'a suscitée, dans une Italie qui – tout autant que la France – ferme les yeux sur son passé immédiat, mais se trouve plus prête à des poussées collectives révolutionnaires, le film de Joanna Grudzinska *Révolution École 1918-1939* (2016) est à voir absolument.

3. Fiorenzo Alfieri, in Toffetti, p. 49.

n'existe sans doute pas d'autre problème aussi universellement débattu et en même temps aussi ignoré de la grande masse des gens¹. » Au début 1970, il se met à jour, lisant Don Milani, Mario Lodi, Freinet... Surtout, il parle avec les professionnels et mène sa propre enquête. Il a vu les six épisodes de Comencini et va passer quelques jours à l'école Nino Costa de Turin, puis à celle de Mario Lodi. « *Tous sont d'accord pour affirmer que l'école traditionnelle ne fonctionne pas. Mais, à part cela, il y a une infinité d'orientations et de tendances, souvent contradictoires entre elles.* »

Débordé d'informations, de sentiments, de pensées, De Seta cherche des points de repère concrets où situer le film. Se limitant à la banlieue sud-est de Rome, il découvre les diverses *borgate*. Il visite des classes, dont celle de Bernardini. Surtout, il se rend compte de l'absurdité qu'il y aurait à travailler avec un scénario en faisant apprendre un texte à des enfants, et met de côté le livre de Bernardini. « *Son expérience a été vécue. Mon film doit l'être tout autant. Je sens que la seule manière de le réaliser est de "vivre", de filmer dal vero [dans les décors et avec les personnages réels] une authentique expérience pédagogique.* »

Alors qu'il a écrit pour la télévision un découpage qu'il sait qu'il n'utilisera pas, il reprend à la fin de 1970 la recherche des lieux et des personnages. Il les trouve finalement, dans la banlieue romaine de Tiburtino III. Il choisit les enfants, des onze d'abord prévus devenus seize (tous des garçons : l'école mixte est encore à ses débuts), qui composent « *une classe difficile* ». Pendant le film, en plus du tournage, ils continueront à suivre les cours, « *donnée psychologique importante* ».

Le livre une fois écarté, la question persiste : documentaire, fiction ? La fiction est impossible, parce que l'évolution des enfants ne peut être jouée, elle doit être réelle. De fait, un tournage de trois mois et demi va « représenter » une demi-année scolaire, ce qui n'est pas très différent. Mais le pur documentaire est tout aussi impossible. De Seta envisage longtemps de faire jouer le rôle principal par un véritable instituteur. Il rencontre Francesco Tonucci, un des rares pédagogues dont le temps ne soit pas pris par l'enseignement. Après avoir filmé un test, il comprend l'impossibilité de cette solution. Tonucci suivra le tournage comme conseiller pédagogique, déplaçant l'accent, selon lui, de la pédagogie de Bernardini sur celle de Mario Lodi².

En fin de compte, De Seta choisit un comédien professionnel, Bruno Cirino, qui va investir beaucoup de sa personnalité. Homme du Sud lui-même, il apprécie le paradoxe que Cirino soit un Napolitain, car les professeurs d'avant-garde qu'il a rencontrés étaient presque tous du Nord. Acteur de théâtre, Cirino a déjà tenu un ou deux rôles importants au cinéma (et à la télévision : le roi François II dans *Napoli 1860 : La fine dei Borboni* d'Alessandro Blasetti, 1970). Son jeu est à l'opposé du grand acteur « engagé » de ces années, Gian Maria Volontè, démonstratif et histrionique. Il maîtrise

1. Vittorio De Seta, *Quattro anni di lavoro* (Journal), in Toffetti, p. 103-116, pour cette citation et celles qui suivent.

2. Francesco Tonucci, le 24 juillet 2014, dans une soirée d'hommage à Mario Lodi, <www.fimem-freinet.org/it#4AB71C>. Pour la suite : Tonucci, *Al cinema con Freinet*, in Toffetti, p. 66-72.

parfaitement l'improvisation et peut réagir à des situations imprévues. Enfin, Cirino est un « politique », il apporte au projet sa conviction qu'il est possible d'établir avec les enfants un rapport allant dans les deux sens¹.

Du coup, le film devient – aussi – une fiction. Les personnages hors de la classe seront interprétés par des comédiens (y compris la famille de l'instituteur). Le dispositif de tournage doit être pensé. Il n'est pas question de soustraire les enfants à leurs obligations scolaires. Ils auront ainsi pendant la durée du tournage quatre enseignants : leur instituteur réel, le *maestro* du film, le pédagogue qui l'accompagne et De Seta lui-même.

La salle de classe mise à disposition de l'équipe se transforme en véritable studio. Espace insonorisé, gélatines sur les fenêtres, éclairages qui font monter dangereusement la température, au point que de fréquentes interruptions sont nécessaires. Les conditions exigent d'adapter le matériel de tournage traditionnel, trop lourd, qui ne fonctionne pas et envahit l'espace : « *Trop de camelote.* » Dans un faux départ du tournage, on installe même des rails de travelling, mais ils accaparent l'attention des enfants et on y renonce bientôt.

Le seul dispositif technique viable s'élabore en fonction du propos. Luciano Tovoli, cameraman et directeur de la photo de De Seta depuis son premier long métrage, se harnache la caméra 16 mm au corps et s'entend par gestes avec l'ingénieur du son Jetti Grigioni (collaborateur fréquent de Straub-Huillet). C'est une première pour De Seta, qui a besoin de tout faire de la production à la finition et se trouve parfois, cette fois-ci, à l'extérieur de la classe. Pour synchroniser image et son, Grigioni doit renoncer au clap, qui distrait les enfants, et utilise un système de flash lumineux visible seulement dans la caméra (ce n'est pas une innovation : on en voit des exemples dans le « tournage télé » de *L'Amour fou* de Jacques Rivette). Ainsi, les participants ne savent pas quand on tourne ou non.

Le 13 avril 1971, c'est la première entrée en classe et l'appel. Le tournage se déroule bien sûr dans la continuité de l'action, mais : « *La réalité nous a pris au dépourvu, nous obligeant à une authenticité difficilement prévisible.* » Le scénario prévoyait le vol d'un manteau, venu du livre de Bernardini. Un autre incident en prend la place : deux des garçons volent une voiture et l'envoient dans un mur. Cet épisode réel s'intègre dans la vie de la classe : comédien-instituteur et enfants parviennent sans peine à en parler librement, et apportent une confirmation que le film a trouvé sa dynamique propre.

« *Nous avons utilisé différentes techniques à la fois. Pas seulement didactiques, mais pédagogiques, cinématographiques, interprétatives. Nous avons recréé dans la réalité une expérience pédagogique de quatre mois, puis nous avons adopté une espèce de jeu avec le personnage de l'acteur-instituteur, un jeu où les enfants se sentaient parfaitement à l'aise au point de faire naître une étrange symbiose entre le jeu même et la*

1. Avant de mourir à quarante-quatre ans, Cirino jouera encore entre autres dans *Libera, amore mio!* (1973, Mauro Bolognini) et *Allonsanfàn* (1974, Paolo et Vittorio Taviani).

réalité que proposait le jeu. Et puis, la mobilité du tournage nous a beaucoup favorisés. Nous étions en condition de filmer tout ce qui se passait dans la salle de classe : une seule caméra, un micro directionnel, une équipe réduite de cinq ou six personnes, seize enfants et un acteur-instituteur. Comme ça, nous avons la possibilité de tourner à 360 degrés. Dans un premier temps, j'avais pensé à une caméra cachée, mais j'ai aussitôt écarté l'idée : mieux valait mettre les cartes sur table, rendre les enfants conscients et participants à cette expérience-jeu. L'équipe aussi vivait dans le climat de l'école. Je veux dire que tout s'exprimait dans une autonomie créative totale. »

Le tournage se termine à la fin juillet. Le montage dure treize mois, jusqu'à octobre 1972. La diffusion (11 février-4 mars 1973) est un des grands succès de la télévision : quinze millions de spectateurs. Une version réduite de 135 minutes sort en salles deux ans plus tard.

7.

Ce qui nous a fait découvrir *Diario di un maestro*¹, avant même de percevoir sa volonté d'aller à ce qu'il y a de fondamental dans la réalité enregistrée, c'est son caractère unique en tant que film. Chaque idée est incarnée, chaque moment est passionnant par sa dynamique propre, aucun discours n'existe seulement pour lui-même, le spectateur est sans cesse confronté à une manière inédite de parler de la réalité. Le récit respecte l'unité de l'événement, mais cet événement existe uniquement par et pour la présence du cinéma : ceci est un film joué par des acteurs (les enfants aussi jouent), mais ce n'est pas une histoire inventée : les enfants réagissent à la réalité ambiante, ils ne récitent pas un texte, ils ne miment pas des émotions ou des actions. Le spectateur voit sa place sans cesse mise en question : ce qu'il voit est-il préparé ou spontané, né d'une liste des thèmes à aborder ou apporté par la réalité extérieure? Il n'est possible à aucun moment de donner de réponse catégorique, et cette incertitude le tient en alerte, incertitude qui, autrement que chez Rouch, rompt avec le documentaire existant depuis Flaherty.

De Seta compare la place du cinéaste à celui du *maestro* : « *Dans l'école traditionnelle, arrive le maître qui dit : aujourd'hui on fait ceci, comme dans le cinéma arrive le metteur en scène-démiurge qui dit : aujourd'hui on tourne ceci. Nous avons suivi à l'inverse le critère d'une création collective. Par exemple moi, qui ai toujours tourné mes documentaires seul, en étant aussi opérateur, je n'ai jamais mis l'œil à la caméra : j'ai toujours laissé l'opérateur libre de faire ses choix. [...] L'école nouvelle abolit le rapport autoritaire entre maître et élèves et transforme le maître en un collaborateur, un coordinateur, et rien d'autre.* » Termes qui pourraient être ceux de Rivette parlant de son film de douze heures *Out 1*. Dans ces années 1970 où la « place de l'auteur » et la « maîtrise » étaient sérieusement remises en question par de nombreux cinéastes, de Jancsó à Oshima, de Kramer à Rossellini, l'investigation de De Seta sur l'enseignement croise son interrogation sur son propre travail.

1. À la rétrospective De Seta au Cinéma du Réel, Paris, en 1994, puis encore au Cinéma du Réel en 2012.

8. *Quando la scuola cambia*

De Seta peut désormais travailler régulièrement pour la RAI, et il revient à la non-fiction, réutilisant et réinventant les formes télévisuelles, avec des sujets allant de Hong Kong à la Calabre. Pour commencer, il réalise une enquête en quatre parties sur l'école : *Quando la scuola cambia* (« Quand l'école change », 1979), toujours avec Luciano Tovoli à la caméra. Les exigences sont aussi élevées que dans *Diario*, le format cette fois plus traditionnel : commentaire abondant et clair, entretiens avec les enseignants ou spécialistes, filmage documentaire classique.

Le titre de chaque épisode est un mot d'ordre : *Partire dal bambino*, *Lavorare insieme non stanca* (« Travailler ensemble ne fatigue pas », détournement ironique du titre de Cesare Pavese *Travailler fatigue*), *Tutti i cittadini sono uguali senza distinzione di lingua* (« Tous les citoyens sont égaux sans distinction de langue », phrase de la Constitution italienne), *I « diversi »* (sur l'insertion des enfants handicapés). *Diario di un maestro* ne présentait pas tel ou tel programme pédagogique expérimental. Il s'agissait, à partir d'un cas individuel, de montrer à la fois l'impasse de l'école traditionnelle, la possibilité d'une « manière nouvelle de faire l'école » et l'isolement, le dénuement de ceux qui la pratiquent. À l'inverse – ou plutôt en complément –, chaque épisode de *Quando la scuola cambia* se consacre à un type d'enseignement novateur et s'arrête sur une classe et un pédagogue, en commençant par un des pionniers du renouvellement de l'école, Mario Lodi dans sa classe de Piadena. Les problèmes fondamentaux, ainsi que la diversité des questions et des solutions, sont mis en lumière par la confrontation des épisodes.

À la fin de sa vie seulement, de 2001 à 2005, De Seta réalisera un nouveau projet de cinéma, aussi risqué que tout son travail précédent : le long métrage *Lettere dal Sahara*, dont le protagoniste est un Sénégalais qui traverse la Méditerranée et échoue à Lampedusa avant d'aller travailler en clandestin dans le Nord, puis de revenir dans son pays.

9.

Diario di un maestro aborde un grand nombre des questions qui confrontent l'école réelle à la réalité extérieure, la conception traditionnelle et une conception novatrice. Le contexte a beaucoup changé, mais ces deux attitudes opposées persistent, et l'équilibre est peut-être renversé. Dans le livre consacré au film, Domenico Starnone ouvre sa contribution intitulée *La scuola della disuguaglianza* (« L'école de l'inégalité ») en émettant l'hypothèse qu'aujourd'hui, ce film « serait en tête du classement des œuvres qui ont exercé une très mauvaise influence sur la bonne marche de notre école¹ ».

1. En France, depuis 2015, avec le mot d'ordre de lutte contre la « *perte des repères républicains* », commissions d'enquête, propositions de lois, partis, municipalités ou gouvernements, en fin de compte loi votée, ont fait revenir à l'ordre du jour les emblèmes d'une discipline verticale imposée comme l'estraade, l'uniforme obligatoire, l'hymne national ou le drapeau en salle de classe.

Diario di un maestro reste frappant par le caractère toujours brûlant des motifs abordés. Bien des questions posées, aussi bien que la question générale à laquelle elles renvoient, restent pertinentes.

Du cinéma direct dans le moyen métrage *La scuola* à la fiction récente *L'intrusa*, Leonardo Di Costanzo filme dans les quartiers de Naples un différent type de relation avec les enfants, toujours menacé par le décalage entre un échange commun à long terme et la surveillance étatique ou institutionnelle, qui assure la spirale de la reproduction sociale, du coup toujours à la limite de la désobéissance civile.

Rappel des films cités (par ordre alphabétique des titres originaux) :

Allonsanfàn (Paolo et Vittorio Taviani, 1974) ◇ *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1968) ◇ *I bambini ci guardano* (*Les enfants nous regardent*, Vittorio De Sica, 1943) ◇ *I bambini e noi* (« Les enfants et nous », Luigi Comencini, 1970) ◇ *Banditi a Orgosolo* (*Bandits à Orgosolo*, Vittorio De Seta, 1961) ◇ *Catene* (*Le Mensonge d'une mère*, Raffaello Matarazzo, 1949) ◇ *Chiedo asilo* (*Pipicacadodo*, Marco Ferreri, 1979) ◇ *Delitto d'amore* (*Un vrai crime d'amour*, Luigi Comencini, 1974) ◇ *Deutschland im Jahre Null* (*Allemagne année zéro*, Roberto Rossellini, 1947) ◇ *Diario di un maestro* (« Journal d'un instituteur », Vittorio De Seta, 1973) ◇ *Discutiamo discutiamo* (Marco Bellocchio), épisode d'*Amore e rabbia* (*La Contestation*, 1969) ◇ *Europe '51* (*Europe 51*, Roberto Rossellini, 1952) ◇ *I figli di nessuno* (*Fils de personne*, Raffaello Matarazzo, 1951) ◇ *Incompreso* (*L'Incompris*, Luigi Comencini, 1966) ◇ *L'intrusa* (Leonardo Di Costanzo, 2017) ◇ *Lettere dal Sahara* (« Lettres du Sahara », Vittorio De Seta, 2006) ◇ *Libera, amore mio!* (*Liberté, mon amour!*, Mauro Bolognini, 1973) ◇ *Maddalena zero in condotta* (« Madeleine zéro de conduite », Vittorio De Sica, 1941) ◇ *Napoli 1860 : La fine dei Borboni* (« Naples 1860 : la fin des Bourbon », Alessandro Blasetti, 1970) ◇ *Ore 9 lezione di chimica* (*Leçon de chimie à neuf heures*, Mario Mattoli, 1941) ◇ *Out 1* (Jacques Rivette, 1971) ◇ *Pinocchio* (*Les Aventures de Pinocchio*, Luigi Comencini, 1972) ◇ *Il professore* (Marco Ferreri), épisode de *Controsesso* (1977) ◇ *Quando la scuola cambia* (« Quand l'école change », Vittorio De Seta, 1979) ◇ *La scuola* (*Un cas d'école*, Leonardo Di Costanzo, 2003) ◇ *Scuola elementare* (Alberto Lattuada, 1954) ◇ *Tormento* (*Bannie du foyer*, Raffaello Matarazzo, 1951) ◇ *Un uomo a metà* (*Un homme à moitié*, Vittorio De Seta, 1966).