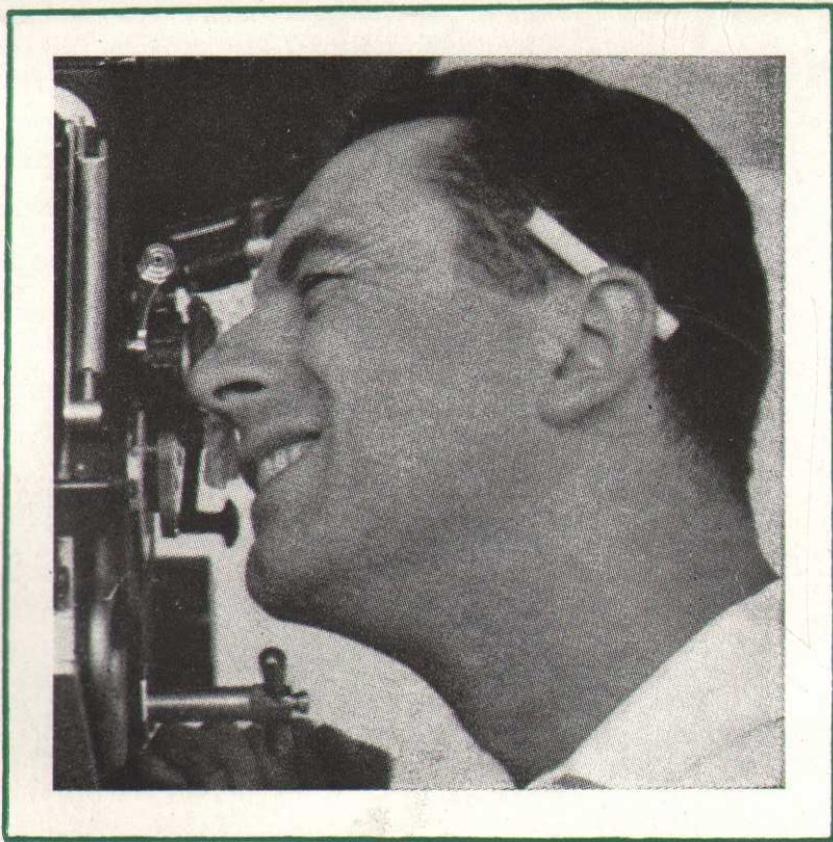


PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

M. A. ANTONIONI



N° 15

Henri Colpi

Défense et illustration de

LA MUSIQUE AU CINÉMA

Collection panoramique

SERDOC — B. P. 3 - Lyon-Préfecture

Raymond Borde et André Bouissy

Un essai de Cinéma social

LE NÉO-RÉALISME ITALIEN

Collection Documents de Cinéma

Cinémathèque Suisse, Case Ville 850, Lausanne

MICHELANGELO ANTONIONI

Paul-Louis Thirard	3	M.A. Antonioni
	45	Filmographie
M.A. Antonioni		TEXTES INEDITS
Nouvelles	62	Hommes de nuit
	66	Portrait
Scénario	69	Les joyeuses jeunes filles de 1924
Souvenirs	74	Faire un film, c'est pour moi vivre
Extraits de films	81	L'Avventura
	87	Il Grido

Toute étude comme celle qui est entreprise ici doit d'abord avouer simplement ses limites. L'on sait trop bien, hélas, que la culture italienne est fort mal connue en France, que la plupart des œuvres importantes contemporaines ne sont pas encore traduites, que la connaissance des tendances, des mouvements culturels est réduite à quelques schémas — si l'on excepte, bien entendu, les italianisants spécialistes. Parler d'Antonioni de manière complète et satisfaisante nécessiterait une connaissance de la littérature italienne depuis 1920 au moins, avec ses romanciers, ses poètes, ses théoriciens. Cela nécessiterait aussi une connaissance de la société italienne de cette époque, qui dépasserait les idées toutes faites et ne craindrait pas de s'atteler aux études régionales ; cela impliquerait, enfin, une connaissance totale de l'homme Antonioni, qui dépasserait ce que nous en savons par ses conversations et ses écrits, presque un éclairage psychanalytique de sa personnalité. Alors nous pourrions essayer de réaliser cette critique totalisante, cette approche d'une œuvre qui, par degrés successifs, amènerait à la re-création. Consolons-nous par de mauvaises raisons : pas une seule fois nous n'avons pu lire une critique cinématographique, une approche d'une œuvre filmée qui aurait l'importance, par exemple, des travaux de Sartre sur Flaubert ou Genêt. Et ce n'est pas que manquent les œuvres évidemment dignes d'un tel travail ; il est sûr, en tout cas, que celle d'Antonioni le mériterait.

Le dilemme reste : faire quelque chose d'incomplet, d'approché, de partial et de partiel, ou ne rien faire. Parler des films, indiquer des réactions forcément subjectives, rappeler des réflexions, réunir de la documentation. Faire un « guide-digest » d'Antonioni, mélangé à un panorama subjectif.

P. L. T.

Paul-Louis Tbirard : MICHELANGELO ANTONIONI

Lorsque *Chronique d'un amour* attira pour la première fois l'attention sur Antonioni, sa nouveauté résidait surtout dans le style : les préoccupations de l'auteur face au monde, passionnantes et discutables à la fois, se trouvaient déjà dans ses courts métrages.

Si Antonioni tient toujours — avec raison — à rappeler *Gente del Po* quand on parle de néo-réalisme, c'est pour nous bien plus : c'est l'accord qui annonce la symphonie d'*Il Grido*. La vision documentée, le « point de vue documenté » pour reprendre l'expression de Vigo, sur les gens qui habitent les bords du Pô, qui vivent dans la misère et parlent à peine italien, est déjà narrative, dramatique, plus que simplement documentaire ; c'est le cas également pour *N.U.* où le thème des boueux est traité dans une sorte de symphonie plastique sur l'air de « la ville vide ». Les monuments, les rues, paraissent exister absurdement pour n'être habités que par de petits bonshommes qui poussent des carrioles bizarres. *Superstizione* décrit des superstitions et croyances paysannes, et sans se forcer l'on peut y voir une certaine complaisance pour l'irrationnel, ainsi qu'une tendance à regarder avec tendresse et compréhension les paysans « aliénés » par la magie. De *l'Amoroso menogna* le dessein est encore plus clair : Antonioni a fait ce court métrage contre le monde des *fumetti*, monde faux et abêtissant. Il reprend cette idée plus tard dans le sujet du *Cheik Blanc* que Fellini réalisera ; l'ami et assistant d'Antonioni, Francesco Maselli (co-scénariste pour *Chronique d'un amour* et pour *La dame sans camélias*) réalisera lui aussi un court métrage contre les *fumetti* ; l'on comprend difficilement les réactions des personnages de *La dame sans camélias* si l'on ignore la profonde répugnance d'Antonioni pour cette espèce d'art vulgaire, popularisé au rabais.

Les courts métrages montrent aussi le début d'une collaboration, celle qui liera Antonioni et Giovanni Fusco. Si la musique de ses films a toujours paru à Antonioni un pis-aller, il reste que Fusco lui sera fidèle, pour tous ses longs métrages, et pour pas mal de courts. La collaboration avec le photographe Gianni di Venanzo sera moins suivie ; ce nom apparaît au générique des *Amies* et de *Il Grido* mais l'opérateur favori des courts métrages est Giovanni

Ventimiglia, et les premiers longs métrages sont photographiés par Enzo Serafin ; quant à l'*Avventura*, elle sera mise en images par Aldo Scavarda. Rien de bien précis à tirer de ces noms, à mon avis : Antonioni contrôle tous les éléments qu'il emploie, et tel ou tel chef opérateur n'est qu'un instrument entre ses mains. Le style-photographique-Antonioni, urbain, humide et minéral, plein de reflets sur les voitures luisantes, lui appartient en propre, et le chef opérateur n'est là que pour l'exécuter.

L'on range habituellement dans ses courts métrages un film fort différent, réalisé en 1953, juste avant *Le Amiche* (1955) qui marque, dans mon esprit, l'envol de la personnalité antonionienne : il s'agit de *Tentato suicidio*, dont le destin est bizarre.

Zavattini, Ghione et Ferreri (ce dernier, depuis, est devenu un grand nom du cinéma espagnol, avec des films d'un excellent humour noir) avaient projeté d'éditer une sorte de journal cinématographique appelé *Il Spettatore* ; ce « journal », formé de courts métrages considérés comme autant d'« articles », devait avoir une parution régulière. Las ! le seul premier numéro vit le jour ; consacré à la condition de la femme et aux questions amoureuses, il s'intitula « L'amour à la ville ». On s'est, depuis, souvent gaussé, dans les milieux intellectuels, de cette idée saugrenue, témoignage attendrissant d'une conception tellement périmée du néo-réalisme. Reste que cet *Amore in città* peut encore aujourd'hui faire rougir de honte cette inimmuable chose, appelée *La Française et l'amour*, faite (sans néo-réalisme bien sûr) par d'éminents réalisateurs bien de chez nous sur un problème semblable. Et que le pataphysique René Clair, de l'Académie Française, ait été mouillé dans l'entreprise n'est pas à l'honneur de qui que ce soit, sauf peut-être des Italiens, qui réussirent — sinon un bon film — du moins une réunion de fort intéressants courts métrages. L'on se rappelle encore les épisodes de Risi, Zavattini-Maselli, Fellini (épisode-contestation, voir ce qu'en écrit Renzi dans cette collection), Lattuada. L'épisode de Lizzani étant coupé par la censure, l'ensemble, avec l'Antonioni, formait un tout fort honnête, et même un peu plus.

Antonioni a manifesté quelque impatience quand on a prétendu découvrir quelque affinité de sa part avec l'idée de suicide et en trouver une preuve dans le sujet de ce court métrage (et ensuite dans d'autres grands films, dans son affinité avec Pavese, etc.). Je reviendrai (et abondamment) sur Pavese à propos de *Femmes entre elles* ; il est piquant de préciser ici qu'Antonioni n'avait pas choisi le sujet qu'il a traité. « Cet épisode d'*Amore in città* a une histoire, déclarait Antonioni aux « Chroniques de Cinéma et de

Télévision » n° 7. Je l'ai fait par amitié. C'est une personne à laquelle je devais rendre une gentillesse qu'elle m'avait faite, qui me l'a demandé. Et puis, je n'avais même pas le sujet, je me le suis fait donner par téléphone. « Suicides », m'a-t-on dit de faire, et j'ai fait les suicides... ». Et Antonioni en profite pour contester le genre néo-réaliste, auquel il n'a jamais cru (cf. « Gazette du Cinéma » n° 4, octobre 50, interview d'Antonioni : Il ne croit pas au réalisme italien, qui est selon lui condamné à une prochaine disparition... etc.) et nous ne saurions trop l'approuver. Tout est question de mots : si l'on prend le néo-réalisme dans sa plus large acception artistique, avec toutes les nuances que cela implique, Antonioni en est l'un des meilleurs représentants. Si nous nous en tenons aux définitions étroites et restrictives que conteste précisément Antonioni, reconnaissons que nous partageons ses réticences.

Jouant le jeu, Antonioni ne nous offre pas une « méditation » sur le suicide, mais une enquête véritable ; il convoque, au studio, des femmes qui ont manqué leur suicide et les interroge devant la caméra, leur fait jouer la scène de leur mort. Il précise ainsi, en journaliste scrupuleux, les conditions sociales de ces femmes, il se permet d'indiquer au passage que le divorce n'existe pas en Italie. Il constate que ces femmes n'ont pas envie, en général, de recommencer ; qu'elles se tuent pour d'assez « mauvaises » raisons. Le style néo-réaliste éclate, et nous sommes ici plus près de certaines expériences à la limite de la catharsis de l'acteur-personnage, comme Rogosin ou Rouch nous en offriront, en « faisant jouer » vraiment leur propre histoire aux personnages, devant les spectateurs conscients du fait que les acteurs sont conscients qu'ils jouent. Ce qui fait toute la différence avec le néo-réalisme habituel — tel qu'il ressort par exemple de la *Storia di Caterina* de Zavattini-Maselli. Sur ce point, et sur les rapports du court métrage d'Antonioni avec la théorie néo-réaliste, nul ne s'est plus clairement exprimé que Jacques Demeure dans *Positif* n° 30. La scène la plus hallucinante est celle où une jeune femme raconte, *voix off*, son suicide en le mimant sous nos yeux ; l'on est pris à tel point que l'on croit voir se dérouler le suicide réel ; elle s'étend sur un lit, prend une lame de rasoir... et retourne ses poignets vers le spectateur qui voit soudain les cicatrices. Le décor de cette enquête, un studio de cinéma, avec la grande tache blanche du cyclorama, est déjà à lui seul terriblement « Antonioni ». Cependant, lorsqu'on a suivi la carrière d'Antonioni, et apprécié la maîtrise de sa direction d'acteurs, on ne peut toutefois suivre Jacques Demeure jusqu'au bout, lorsqu'il suggère que ces « rescapées » ne sont pas sans une certaine dose d'exhibitionnisme : « on hésite, dit-il, à

croire que ce saut soit si facile à faire devant une caméra, si le geste meurtrier dans la réalité n'avait pas été aussi comme une comédie qu'on se donnait à soi-même... ». Il y a certes toujours une part de comédie (l'on se suicide contre les gens, explique un personnage de *La Vérité* de Clouzot, pour voir la tête qu'ils feront, malheureusement on n'est plus là pour la voir...) dans le suicide, mais il faut bien noter que, de toute façon, et ses objets d'observations eussent-elles été de simples gourdes, Antonioni serait arrivé à les faire jouer correctement et de manière convaincante ; je me refuse à croire qu'au long de sa carrière, il n'ait jamais eu affaire à de mauvais acteurs, et pourtant tous ses films sont merveilleusement joués.

Là encore une parenté : peu avant, Antonioni avait terminé la *Signora senza camelia* et nous retrouvons dans ce film le même jeu d'illusion au second degré, fiction sur l'écran même, plus convaincante que la réalité (la scène du baiser entre Clara et Lodi).

Chronique d'un amour

Un détective privé arrive un beau jour à Ferrare et questionne différents témoins. Il interroge notamment un surveillant de collège, puis une femme qui vit avec son amant dans une chambre miteuse. L'amant est un vieux monsieur en robe de chambre, l'ambiance est sordide. La femme questionnée connaissait Guido et l'avertit qu'on enquête sur lui. Bien des années avant, Guido et Paola s'étaient quittés après le drame ; elle avait épousé Fontana, riche industriel milanais.

Le drame : la fiancée de Guido, qui était un obstacle à l'amour de Guido et Paola, est morte mystérieusement, tuée dans un accident d'ascenseur. Quelqu'un avait-il préparé cet accident ? Ou bien simplement, aurait-il pu être évité par Guido ou Paola ? Guido est alarmé par la lettre de son amie ; il va retrouver Paola, un soir, à la sortie du spectacle ; Guido est pauvre, a un manteau râpé (que nous lui verrons pendant tout le film), Paola est riche et élégantissime. Ils prennent rendez-vous, se retrouvent près d'un stade où s'entraînent des joueurs de football ; leurs dialogues font ressurgir le passé. Ils se revoient dans Milan, dans un planétarium, un jardin public ; leur liaison reprend, avec toutes les difficultés qui s'opposent à une franche communication, avec un côté clandestin et sordide (« Le moment le plus dur, dit Paola, c'est lorsqu'il faut se rhabiller... », un peu comme Rosetta le dira à Lorenzo

dans *Le Amiche*). Un jour, Paola est suivie par un policier, et le sème en allant chez sa couturière, comme fait Bogart dans le *Faucon maltais*. Devant un ascenseur, des souvenirs reviennent aux amants. Guido, avec un représentant en voitures, cherche à vendre une Maserati à Fontana ; pendant que ce dernier essaye la voiture sur une route rectiligne, Guido embrasse Paola entre chaque passage du bolide. La pauvreté de Guido est un obstacle à l'amour de Paola : « ça ne pourra jamais marcher... ». Peu à peu ils pensent à tuer Fontana ; c'est elle qui suggère cela, d'abord ; ils vont sur un pont, pour voir s'il est possible de simuler un accident, car Fontana prend cette route tous les jours et conduit très vite. La scène où Paola et Guido discutent sur le pont, près du canal, est un « plan-séquence » célèbre, enrichi d'un mouvement d'appareil panoramique de plus de 360° ! Les amants se disputent : il renâcle devant le crime, elle l'y pousse, mais pas ouvertement, sans vouloir en prendre la responsabilité. Il la gifle.

Une nuit, il est arrivé à bicyclette, il attend à cet endroit. Au moment où la voiture passe devant lui, il crisper le poing dans sa poche. La voiture prend son virage sans difficulté et passe. Guido reste là. Un peu plus loin, la voiture a un accident, Fontana est tué. Est-ce vraiment un accident, ou un suicide ? Nous ne le savons pas ; nous savons seulement que peu avant, le soir même, les détectives privés (qui travaillaient pour Fontana) lui avaient remis leur rapport.

La police se présente chez Paola, qui a fui, tremblante. Elle s'en prend à Guido, qui va quitter Milan. Dans le taxi elle pleure : « qu'est-ce qu'on fait, maintenant ? — Maintenant on ne peut plus, ne le sens-tu pas ? » répond Guido. Il la laisse, dans sa fourrure blanche, l'épaule brillante de larmes. Le taxi disparaît dans la nuit milanaise, où une pluie légère fait luire les pavés.

Il s'agit donc d'un « film noir », dans la tradition exacte de la mythologie américaine, avec femme fatale et détective privé. Comme Visconti avant lui, Antonioni semble se réclamer de Cain et d'Horace Mac Coy, voire de Dashiell Hammet, mais ses références sont encore autres : il a avoué qu'il cherchait à ressusciter un peu Louise Brooks (*Loulou*) dans le personnage et les toilettes de Lucia Bosé. Dans un excellent article (*Cahiers du Cinéma*, n° 5), Michel Mayoux évoquait Welles (*Ambersons*, *Dame de Shanghaï*), Bresson (*Dames du bois de Boulogne*), *Assurances sur la mort*, *Gilda*, *Fantômas* et *The Rake's Progress*. A l'époque, les *Cahiers* soulignèrent pleinement l'importance d'Antonioni ; plus tard, au fur et à mesure que s'affirmait la personnalité du réalisateur italien, cette

« N.R.F. » du Cinéma que sont les *Cabiers* s'en détachèrent, et n'y consacrèrent de nouveau leur attention que lorsque, devenu *commercial*, Antonioni ne put plus être méconnu par quiconque s'intéressait au cinéma.

Les personnages de *Chronique d'un amour*, s'ils sont attachants, ne sont pas encore totalement antonioniens, nous verrons plus tard pourquoi. Paola est une extraordinaire figure de *vamp*, femme perverse et fatale, sensible et adorable; elle dépasse Guido non seulement dans sa situation sociale, dans ses toilettes, dans son luxe: elle a plus de caractère que lui, malgré son irrationnalité, son irresponsabilité. Les personnages du drame sont en pleine lumière, les comparses seulement évoqués; nous n'avons pas encore la richesse romanesque, l'épaisseur humaine des films plus récents. La toute-puissance de l'argent, l'impossibilité de l'amour apparaissent déjà, mais de façon peut-être pas absolument nette. Dans son livre « Amour, érotisme et cinéma », Ado Kyrou affirmait qu'après la dernière image, les amants maudits finiraient par se retrouver; il découvrit ensuite les autres films d'Antonioni, fit plus ample connaissance avec la vision antonionienne du monde; il fut très vite convaincu que ces amants ne se retrouvaient pas. Antonioni le confirma sans peine.

Un autre caractère qui s'impose est la puissance de l'ambiguïté, du mystère; l'on ne saura jamais si la fiancée de Guido s'est tuée accidentellement ou s'il y eut vraiment des manœuvres criminelles. On reste aussi en suspens sur la mort de Fontana: est-ce un accident, un suicide? Ce mystère, ici, peut passer pour simple ingrédient d'un film policier; élément supplémentaire d'angoisse; mais plus tard nous verrons ce doute planer sur la mort d'Aldo dans *Il Grido*, sur la disparition d'Anna dans *L'Avventura*.

Là où l'inauguration, l'entrée en fanfare est la plus éclatante, c'est dans la forme du film. Tout est déjà là, avec une virtuosité qui parfois frise le procédé sans jamais y tomber. Absence de champs contre-champs (il y en aura dans *L'Avventura*), plans-séquences (qui « donneront à penser » aux théoriciens, pendant qu'Antonioni fera d'autres films) dont l'un fait quatre minutes (128 mètres); mouvements d'appareils qui suivent les personnages, méfiance envers le gros plan... Et l'univers antonionien de Milan et de Ferrare, sa ville natale, avec les rues sous la pluie, les voitures luisantes. Et l'attachement au personnage féminin, considéré du point de vue esthétique, passionné: film, a-t-on dit, sur Lucia Bosé plus qu'autre chose, chant d'amour à une femme, raffinement d'érotisme moderne, discret et d'autant plus violent.

Déjà: l'homme inférieur à la femme, notons-le. Les rédacteurs de la fiche F.F.C.C. pour *Chronique d'un amour* avouent: « C'est Paola, c'est le rayonnement de sa maîtresse qui le fait sortir de l'ombre, et encore si peu. On en arrive là où l'auteur souhaitait peut-être nous mener, à ne pas comprendre ce qui peut bien attirer Paola vers cet amant sans envergure... ». J'ai entendu poser la même question par des spectateurs (et des spectatrices!) sortant de *L'Avventura*: mais cette Claudia, cette Anna, qui sont des filles tellement bien, qu'est-ce qu'elles lui trouvent donc, à ce « petit minable de Sandro »?

Chronique d'un amour, comme il est naturel, frappa donc surtout par ses éblouissantes qualités formelles, et les éléments dramatiques, les thèmes favoris d'Antonioni, si nous les trouvons déjà a posteriori, à la lumière des œuvres suivantes, n'apparurent pas sur le coup en plein éclat.

I Vinti

Sur le thème de la jeunesse délinquante, l'on a fait beaucoup de films, et l'on en fera encore. De tous les coins du monde, viennent les appellations plus ou moins contrôlées — plus ou moins à la mode — pour désigner les blousons noirs, les olvidados, les beatniks (en ce cas, à la suite d'une déviation du sens original), les tazyokus, les houligans, et j'en passe. En Italie, cela s'appelle *gioventù bruciata*, jeunesse brûlée. De même que *Los Olvidados* est peut-être le plus contestable des films de Bunuel, de même ce film est à coup sûr le moins bon des films d'Antonioni. Il doit à une mesure de censure bouffonne de n'avoir pas été présenté en France: en effet, dans ce film composé de trois épisodes, l'épisode français est l'illustration d'un fait-divers authentique, celui des « J3 de Malnoue », appelé aussi « l'affaire Guyader ». Il s'agit de quelques jeunes gens de bonne famille qui, par suite d'un goût un peu pervers de l'acte gratuit, tuent l'un des leurs. Filmé en France sur les lieux de l'action, cet épisode n'ajoute strictement rien à la gloire d'Antonioni; l'on a parfois l'impression de voir du Cayatte, et ce n'est pas un compliment, Antonioni n'ayant aucun goût pour le genre de cinéma d'André Cayatte.

Les deux autres épisodes sont plus attirants.

L'épisode italien eut lui aussi des ennuis avec la censure, italienne cette fois, comme de bien entendu, et avant tournage. Le scénario original racontait l'histoire d'un jeune fasciste proche du

« héros de notre temps », de Pratolini ; déçu par la « république » instaurée après la chute de Mussolini et la libération, nostalgique des exaltations passées, il milite dans des associations extrémistes. Il est gratifié par la nature d'une forte dose de mythomanie, et s'exalte facilement ; il essaie de causer un scandale, croyant déchaîner la « révolution » fasciste, ne réussit qu'à se ridiculiser ; malgré l'amour d'une jeune fille de son âge, il se persuade peu à peu qu'il est traqué, qu'il est martyr et que son devoir est de mourir ; il se suicide d'une manière compliquée pour qu'on croie qu'il a été assassiné. L'on voit la richesse de ce scénario, ce personnage complexe de jeune homme truqué jusqu'à l'os par la mauvaise foi, pour qui le mensonge devient une seconde nature, et qui va jusqu'à en mourir. La censure n'admit pas ce sujet, et l'épisode italien de *I Vinti* montre un fils de bonne famille qui, par esprit d'aventure, se lie à une bande de trafiquants. Mêlé à une rafle, blessé, il est poursuivi longuement par la police dans un chantier, la nuit. Sa famille, naturellement, réagit très mal devant le « déshonneur » que cela constitue. Il y a une histoire d'amour ; une fille essaie de l'aider. Finalement il est tué par la police. Cet épisode est surtout remarquable par sa beauté plastique : les photographies nocturnes des chantiers sont d'une beauté étonnante, un peu expressionniste, cauchemardesque.

L'épisode anglais montre un jeune garçon détraqué qui tue une prostituée, par esprit puritain, parce que ces femmes sèment le mal, et aussi pour le goût de voir son nom dans les journaux. Mais l'enquête piétine ; notre garçon, qui a écrit des poèmes et brûle de faire parler de lui, se mêle sans arrêt aux enquêteurs, et fait tant et si bien pour les aiguiller qu'il est arrêté. Ce qu'il cherchait, d'ailleurs : réussir son procès, voilà ce qui compte. Et il le réussit parfaitement : on le voit au procès, plein d'aisance et d'humour, parfaitement heureux, enfin devenu point de mire.

Tout cela, sauf par quelques détails, est assez en dehors de la thématique antonionienne, et — ce n'est certes pas par hasard — il s'agit là du moins bon film d'Antonioni. Que cette réserve ne trompe pas : comme l'écrivait Ado Kyrou (Positif 30) : « *I Vinti* est un film qui ferait honneur à n'importe quel autre cinéaste actuel : il est donc discuté seulement en tant qu'œuvre du plus intelligent et du plus sensible des réalisateurs de notre époque ».

Nous avons passé 1952 ; l'année suivante, Antonioni va réaliser *La signora senza camelia*, dont nous allons parler, et *Tentato suicidio*, dont nous avons parlé d'abord, en même temps que des courts métrages.

La dame sans camélias

Clara Manni était une fille tout à fait inconnue lorsqu'elle a été dénichée par le producteur Gianni Franchi dans une boutique milanaise où elle vendait du tissu avec ses parents. Franchi, qui est associé avec Ercolino Borra, vient de produire un film très commercial, *Addio signorina*, où Clara Manni a un petit rôle. Le film a du succès à cause de Clara. On tourne un film qui devait avoir pour vedette Lodi, dont Clara jouait la femme, rôle assez secondaire ; devant le succès de Clara, le scénario est complètement modifié pendant le tournage, on transforme la femme en amante, Clara a le premier rôle et Lodi, philosophe, accepte de passer en second.

Gianni Franchi, cependant, est amoureux de Clara. Un jour, sur le plateau, il la voit jouer une scène de passion avec Lodi, son partenaire ; lorsque la scène est finie, il la suit dans un coin du studio, l'embrasse passionnément ; elle se laisse embrasser. Puis il convoque à Rome les parents de Clara, et leur apprend qu'il épouse leur fille. Habituee à laisser Gianni penser pour elle, Clara ne réagit pas, laisse se faire le mariage. Mais Franchi ne supporte pas de voir tourner sa femme dans le film en cours. Un jour, alors qu'on tourne en décor réel, dans un appartement romain, au milieu du désordre des câbles et des projecteurs, de la troupe qui s'agite, des habitants de l'appartement, à la fois timides, flattés et gênés, Gianni annonce que le film est arrêté, que Clara ne doit pas tourner de tels rôles dégradants, où les foules se précipitent pour des motifs lubriques, etc. Le film est donc interrompu et Gianni garde Clara à la maison, jalousement. Mais Clara s'ennuie et s'impatiente : il décide de la faire travailler de nouveau, mais pour quelque chose de bien, quelque chose où elle aura un rôle « digne d'elle », pas une de ces « putasseries »... C'est bien simple, ce sera *Jeanne d'Arc*. Film de prestige, réalisé somptueusement, *Jeanne d'Arc* est présenté au Festival de Venise, et subit un échec retentissant. Le ménage marche mal : Gianni se ruine ; Clara se laisse conter fleurette par un beau consul, Nardo, et trompe Gianni. Elle ne sait quel sens donner à sa vie ; peut-être l'amour de Nardo ? Il lui faut, en tout cas, pense-t-elle, tirer Gianni du mauvais pas où il s'est mis à cause d'elle (Gianni a tenté de se tuer) ; elle le renfloue financièrement avec l'aide du fidèle Borra, et part avec Nardo. Mais Nardo, de son côté, ne veut pas s'encombrer de Clara ; ce qu'il cherchait, c'était une aventure d'un moment avec une actrice en vogue, rien de plus. Clara se retrouve seule et encore plus déprimée. Lodi lui conseille d'essayer de faire son métier à fond,

de n'être plus une poupée sans cervelle mais une véritable actrice, d'apprendre à jouer la comédie, de s'accomplir ainsi. Elle s'y met courageusement, et quand Nardo fait de nouveau une tentative envers elle, elle le renvoie sèchement. Apprenant que Gianni prépare un film audacieux, artistiquement révolutionnaire, elle va le voir ; Gianni la reçoit fort gentiment, mais n'envisage même pas de l'employer pour son film ; il lui conseille une quelconquerie orientale. La mort dans l'âme, Clara va signer son contrat avec un marchand de soupe, pour tourner une idiotie, et, les yeux pleins de larmes, téléphone à Nardo qu'elle ira le retrouver le soir même.

Dès la séquence du générique, nous sommes dans le monde antonionien, celui de la *Chronique* — il fait nuit, la rue est luisante de pluie, seules les voitures arrêtées la meublent ; une silhouette féminine, Lucia Bosé, sous les réverbères, s'approche lentement d'un cinéma éclairé au néon. Tout le film nous montrera que maintenant, Antonioni possède suffisamment d'aisance pour créer une ambiance avec un décor, manier ses personnages, sans aucun souci de « recherche » formelle, en suivant l'impératif du seul sujet. Et la faiblesse du film réside dans son sujet, dans son idée de départ. Mise à nu cette faiblesse, nous pourrions d'autant mieux décortiquer le film pour en savourer les morceaux, qui sont excellents.

L'on sait qu'Antonioni a éprouvé, tout au long de sa carrière, la plus grande difficulté pour travailler, faire des films. « Je serais satisfait de diriger un film si la seule exigence était de faire un bon film, a-t-il déclaré à un reporter du *Tempo* hebdomadaire ; malheureusement le problème a toujours été de faire un film... ». En effet, les dates qui se suivent dans sa filmographie comportent des trous ; qu'actuellement cette malchance semble enfin se lever est fort agréable, mais dans le passé, Antonioni eut très exactement la condition de l'artiste empêché de s'exprimer par le raffinement même de son art. Cette condition ne pouvait que renforcer, à mon avis, le mépris qu'il porte aux *fumetti*, aux bandes dessinées, au cinéma commercial idiot avec mousmées et chrétiens jetés aux lions. L'on a vu qu'il avait fait un court métrage sur la question, et Maselli (pour la *Signora*, assistant et co-scénariste) partage évidemment ces rancunes. Seulement cette répugnance d'un artiste raffiné pour ce qu'il faut bien appeler l'imagerie populaire (même si elle est exploitée industriellement, qu'est-ce autre chose ?) me gêne un peu, je l'avoue. Non qu'il faille courir au secours des mauvais films, qui n'en ont pas besoin ; il est difficile cependant de s'identifier pleinement au drame d'une actrice pour qui la déchéance prend figure de film idiot. L'on comprend, intellectuel-

lement, son problème, ce n'est pas le nôtre. Il serait déjà bien plus poignant qu'un réalisateur de films ambitieux et exigeant soit contraint de tourner des sujets commerciaux et vulgaires, sans pouvoir les arranger à sa guise ; en ce qui concerne une actrice, l'on sait suffisamment qu'elle n'est qu'un instrument entre les mains du metteur en scène — surtout quand il se prénomme Michelangelo — et qu'il est, en fait, responsable de ses performances. Un acteur qui a de la personnalité, comme on dit, n'est en réalité qu'un metteur en scène manqué ; en l'espèce, le film qui avait été écrit pour Lollobrigida va comme un gant à Lucia Bosé. « Elle interprète un peu son propre drame, écrit Benayoun (*Positif* 30), celui d'une *ragazza* du commun, devenue prix de beauté, qu'on lance comme un bateau en papier dans un tourbillon diabolique où, pirandelliennement, elle se cherche en vain ». La preuve est faite — le prix de beauté Lucia Bosé est, avec Antonioni, une très grande actrice. A son propos, Benayoun évoque Scott Fitzgerald, auteur favori d'Antonioni (Que lit Anna, dans *l'Avventura ? Tenera è la notte*, et la Bible...).

Les éléments du décor reprennent leur place ; un studio de cinéma, le palais du Festival de Venise n'ont jamais été montrés ainsi. La scène de tournage en décor réel est fort plaisante ; l'on sait qu'Antonioni aime tourner ainsi, chez des amis, et plusieurs scènes de *l'Avventura*, de *la Notte*, sont faites de cette manière.

L'on a reconnu, je pense, dans le personnage de Clara, la femme qui lutte pour accomplir son propre destin. Mais elle est, dans ce film, vaincue, passive ; elle se laisse épouser, elle se laisse séduire, elle essaie, dans un sursaut, de s'en sortir et abandonne, lâche tout à la fin. Le final est un authentique suicide intellectuel et moral ; Clara renonce à toutes les ambitions, et son destin, après le mot « fin », n'est pas brillant ; ou elle se tuera, ou elle gardera conscience de sa déchéance, ou elle prendra goût, par force, à cette vie inepte. Elle ne sera jamais celle dont elle entend la voix, à la fin du film, à Cinecittà : la Magnani, le monstre sacré, l'idéal de sa vie d'actrice. Et il est naturellement exclu que ce soit Nardo qui lui redonne le goût de vivre...

Pourtant elle avait essayé de dégager sa personnalité, contre Gianni (« moi, j'ai toujours travaillé ! ») quand il voulait la garder au foyer, mais elle est vaincue. Le pessimisme d'Antonioni est ici assez original, parce que la femme y est nettement montrée comme passive. Ses efforts sont sporadiques, jamais récompensés. Gianni est sans doute un tyran, sans doute l'aliénation de Clara est-elle sa faute, mais il a la grandeur de l'homme pris par une

seule idée ; lorsqu'il est guéri de sa passion pour Clara, il semble fort sympathique. Il est, en tout cas, plus attirant pour le metteur en scène que son associé Borra, qui est un « brave garçon », mais qui apparaît, par la force des choses, comme le mauvais génie, le destin néfaste de Clara.

La direction d'acteurs, comme toujours confondante de sûreté, appelle deux remarques. La première est que la *Dame*, qui se déroule à Rome, est le plus *romain* des films d'Antonioni, celui qui semblera au spectateur français le plus *italien*. Les personnages font des gestes en parlant, sont volubiles... même la mère de Clara, Milanaise de milieu populaire, s'exprime avec un pittoresque très méridional. Il y a aussi une scène qui, par sa puissance de suggestion au second degré, rappelle *Tentato suicidio*. Quand Clara, au début, tourne avec Lodi une scène de baiser passionné, l'on sait que c'est « faux » puisqu'il s'agit d'acteurs (doublement, dans le scénario aussi) et pourtant l'on est ému, passionné par ce baiser. L'on entend, *off*, le metteur en scène qui donne les indications, le producteur qui se fait du mauvais sang (« la censura, la censura ! ») et pourtant l'on n'est nullement étonné que Gianni, devant cette scène, entraîne Clara dans un coin pour l'embrasser — pour de vrai. (Faut-il encore rapprocher les deux films à propos du « suicide manqué » de Gianni ? Il ne semble pas).

Avouons-le : si nous arrêtons là la carrière d'Antonioni, l'unité que nous y trouverions serait encore bien problématique. Elle serait plus de style que de fond ; nous pourrions nous incliner devant l'élégance formelle jamais démentie, admirer le brio, la variété de qui fut documentariste avant *Chronique d'un amour*, de qui tourna les épisodes de *I Vinti* (presque) comme des pastiches des cinémas des pays où se déroule l'action. Antonioni serait un prodigieux directeur d'acteurs, l'un des plus curieux explorateurs des moyens du cinéma. L'outil qu'il maîtrise parfaitement, il ne l'a encore employé que de manière dispersée.

Femmes entre elles

C'est avec *Femmes entre elles* que nous entrons vraiment dans l'univers antonionien, dont nous n'avons jusqu'ici effectué que des approches concentriques ; les problèmes qui inquiètent Antonioni sont, ici, pour la première fois exposés avec pureté et clarté, sans qu'il s'y mélange d'autres éléments.

Clelia, qui est née à Turin, est partie de sa ville assez tôt et est devenue, à Rome, le bras droit de la directrice d'une maison de

couture. Elle revient à Turin pour fonder une succursale, et se retrouve ainsi, riche, dans cette ville qu'elle avait quittée pauvre. A l'hôtel où elle loge, dans la chambre voisine, une jeune femme, Rosetta, tente de se suicider avec du somnifère ; Clelia est mêlée à la découverte de Rosetta, et fait ainsi connaissance, de manière dramatique, avec un petit groupe d'amies qui passent leur temps à vivre dans l'oisiveté, ou bien à exercer quelque art, ou bien à autre chose. Momina, séparée de son mari, Rosetta, Nene, qui fait de la céramique et vit avec Lorenzo, qui est peintre, voilà « les amies » ; les hommes sont Lorenzo, Cesare, l'architecte qui s'occupe des travaux de Clelia, et quelques autres.

Momina s'est jurée de savoir pourquoi Rosetta avait tenté de se suicider ; elle arrive à deviner que c'est à cause de Lorenzo, qui avait fait le portrait de Rosetta ; cette dernière était amoureuse de lui, et n'osait le dire. Par ailleurs, Clelia est attirée par Carlo, le contremaitre, qui n'a pas la « culture bourgeoise » des autres, qui est simple et sincère. Lorenzo, qui apprend avec étonnement l'amour que lui portait Rosetta, y répond ; en effet, il a des déceptions sur le plan professionnel ; ses peintures n'ont pas de succès, tandis que les céramiques de Nene font l'admiration générale. Mais le jour où la succursale de Clelia est inaugurée, Lorenzo, apprenant que Nene compte le quitter, fait une scène épouvantable, et renvoie brutalement Rosetta alarmée. Le lendemain, l'on apprend que Rosetta s'est tuée pour de bon, cette fois ; le couple Nene-Lorenzo se reforme dans la résignation ; Clelia rompt avec Carlo, non sans tristesse ; Momina, qui est pour Clelia l'âme damnée, le symbole de toute cette vie fautive, se voit publiquement couverte d'insultes et de reproches véhéments par Clelia, qui repart pour Rome.

L'on sait que *Le Amiche* est tiré d'un court roman de Cesare Pavese, *Tra donne sole*, et c'est, je crois, à partir de ce film que l'on a commencé, dans la critique, à établir le parallèle fameux Pavese-Antonioni. Ayant, pour ma faible part, contribué à établir et à renforcer ce parallèle, je dois aujourd'hui faire quelques mises au point. Elles ne sont pas en dehors du sujet, puisqu'aussi bien elles nous apporteront, j'espère, des éclaircissements sur Antonioni lui-même.

Si l'on prend la peine de lire les œuvres de Pavese — ce qui n'est point facile, puisque beaucoup n'ont pas encore été traduites en français — si l'on essaie de replacer dans l'histoire personnelle de Pavese les pages du *Métier de vivre*, si on lit l'excellent essai de Davide Lajolo (paru en juin 60, aux éd. Il Saggiatore : « Il

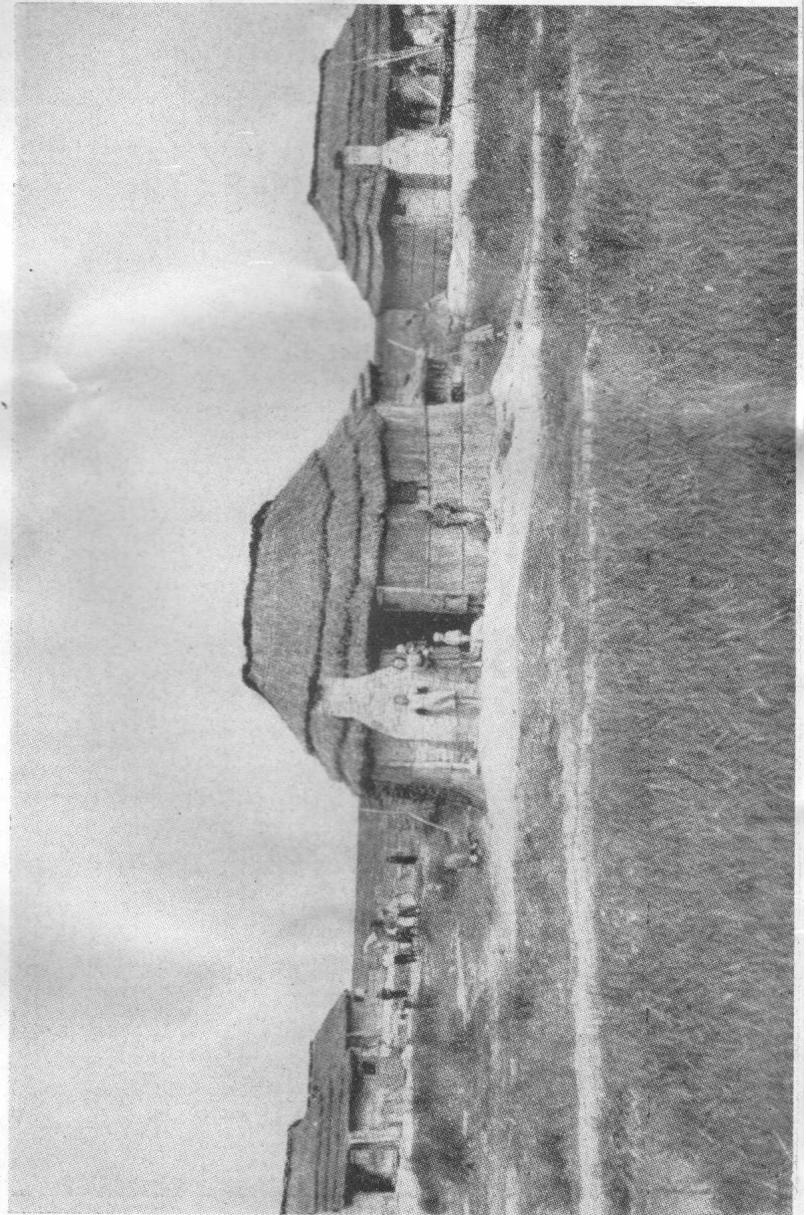
Vizio assurdo, storia di Cesare Pavese ») l'on s'aperçoit d'une chose : depuis la triste conclusion de son histoire d'amour avec « la dame à la voix rauque », Pavese, face aux femmes, n'éprouve plus que crainte, dégoût, mépris désabusé. Il est trop intelligent et sensible pour donner dans une misogynie stupide : cependant, les sentiments de recul sont toujours là ; pour Pavese, la femme est avant tout un être d'instinct, de sang, il est impossible de s'y fier, elle rend irrémédiablement malheureux les hommes. Il était, hélas, bien naturel qu'avec de semblables dispositions, les femmes que connut Pavese après la « femme à la voix rauque » ne lui apportent jamais le bonheur, et qu'après la dernière il se suicide, écrivant avant de mourir la phrase fameuse : « On ne se tue par par amour pour une femme. On se tue parce qu'un amour, n'importe quel amour, nous révèle dans notre nudité, dans notre misère, dans notre état désarmé, dans notre néant ».

La position d'Antonioni est fondamentalement différente. Pour lui, visiblement, c'est au départ la femme qui est l'être le plus intéressant du couple. Il s'est expliqué souvent sur cette prédilection, jamais de manière absolument convaincante ; il nous faudrait ici des moyens d'investigation psychanalytiques que nous ne possédons pas, pour éclairer cet aspect d'Antonioni. Bornons-nous à enregistrer le fait et à en voir les conséquences. Nous entrons, avec *Le Amiche* (1), dans la série « majeure » d'Antonioni, et c'est pourquoi cette étude sera un peu longue ; elle nous servira pour examiner plus à fond, tout à l'heure, *Il Grido* et *L'Avventura*.

L'incommunicabilité entre les individus est-elle infranchissable ? En tout cas, elle semble bien l'être entre les sexes. Le bonheur, dit Antonioni, existe, il est possible, mais il n'est pas durable. Arrangez-vous...

Peu-être, l'entente serait-elle possible si un jour deux êtres se trouvaient au même niveau, mais cela n'arrive jamais ; et ce qui arrive toujours, c'est que la femme est supérieure à l'homme. Toujours : enfin, généralement. Ainsi, dans *Le Amiche* : sur le plan de la débauche, de la perversion, Momina a incontestablement plus de « classe » que Cesare l'architecte ; Clelia a plus de culture que Carlo, le contremaître ; Nene a plus de talent que Lorenzo, son peintre. Et Momina, lucide et méchante, dit devant Clelia et

(1) Je serais plus hésitant, tant ce film me semble antonionien, pour y évaluer l'apport d'Alba de Cespèdes, co-scénariste.



Gente del Po



L'Amorosa Mensogna

Nene : « Toute femme qui vit avec un homme à qui elle est supérieure est malheureuse... ». Avec des nuances, nous retrouverons cette divergence dans les autres films.

J'entends les objections : précisément *Tra donne sole* est une nouvelle de Pavese qui a inspiré *Le Amiche*. Les changements sont donc si profonds ? Oui et non. Il faut noter plusieurs points : 1° dans Pavese, Clelia, la narratrice, est un déguisement de Pavese lui-même ; dans Antonioni, Clelia n'est pas plus le porte-parole d'Antonioni que les femmes de ses autres films ; 2° si l'amour manqué n'est jamais qu'un prétexte au suicide, ce prétexte est incomparablement plus développé et appuyé chez Antonioni ; Rosetta s'y suicide (les deux fois, si je puis dire) pour un homme. Rien de tel chez Pavese.

Avec des tas de réserves et de nuances, on pourrait dire très schématiquement que, chez Pavese, le suicide intervient chez l'homme — lorsque la femme le déçoit (même si cette déception n'est qu'un prétexte) — et que, chez Antonioni, il intervient chez la femme lorsque l'homme la déçoit. Nous verrons plus loin que *Il Grido* n'est qu'une exception toute apparente à la règle, et que la femme n'y est nullement inférieure à l'homme.

Rien ne serait plus faux, précisons-le, que de considérer les films d'Antonioni comme des illustrations de thèses, de schémas préexistants ; il s'agit plutôt d'obsessions, de parti-pris ; des considérations trop absolues doivent sans arrêt se nuancer pour suivre une réalité (ici, une fiction) fuyante et le plus instructif est de suivre chaque personnage un à un.

Momina n'évolue guère. Sa situation matérielle confortable lui permet une liberté totale ; elle s'offre un homme quand ça lui fait envie. Elle aime bien, pour se distraire, fouiller dans la vie des autres, voire provoquer des incidents. C'est elle qui se démène et « enquête » comme un flic, quand elle apprend le suicide manqué de Rosetta ; elle, qui va accuser Lorenzo chez lui, dramatiquement, d'être cause du suicide ; elle, qui blesse Rosetta sur la plage, accentuant volontairement la gaffe commise par une fille stupide ; elle, qui pousse Rosetta à coucher avec Lorenzo ; enfin, quand elle sent l'atmosphère bien tendue, le drame près d'éclater, elle a ce mot magnifique : « Ce soir, il va se passer quelque chose d'inhabituel : on va s'amuser ». A un reproche de Clelia, sur son oisiveté, elle répond calmement : « Pourquoi gagner mon pain à la sueur de mon front, puisque mon pain, je l'ai déjà ? ». Cesare lui fait une cour assidue, mais ne couche pas avec elle ; un jour, elle décide de s'amuser et invite l'architecte à venir chez elle, alors qu'il y

a toutes « les amies ». Elles partent bientôt, laissant le couple tranquille, mais non sans s'être amusées entre elles de la mine déconfite de Cesare.

Du début à la fin, Momina reste la même ; devant la bordée d'insultes que lui lance Clelia, bouleversée par la mort de Rosetta, elle reste impavide ; nul doute qu'elle n'encaisse fort bien ce genre de choses, malgré ses larmes de nervosité.

Rosetta est une petite fille, amoureuse timide d'abord, qui croit tout à coup que le grand amour est arrivé. Elle se donne à cette aventure, avec un mélange très poussé de sérieux et de vanité, toute étonnée elle-même d'être heureuse, d'affliger Nene, de jouer avec elle la scène de la séparation entre rivales au grand cœur. Mais elle ne supportera pas la révélation cruciale : elle n'a été pour Lorenzo qu'une aventure passagère.

Nene est la femme aimante, souffrante, pardonnante. Digne de pitié, d'estime, d'affection. Prête à s'effacer pour le bonheur de Lorenzo. Toute heureuse de le récupérer à la fin — jusqu'à la prochaine fois. Celle qui rend sadique.

Lorenzo est un lâche ; il est d'abord vraiment stupéfait de l'amour de Rosetta ; et ensuite, il accepte cet amour sans aucun souci de ce qu'il représente pour elle. Il est sincèrement désolé, sans doute, que cela finisse ainsi, mais quoi ?

Le personnage principal est Clelia. C'est la « femme qui travaille » : à son arrivée à Turin, elle ne s'occupe pas de sa vie sentimentale ; peu à peu, elle est mêlée au groupe des amies de Momina, et, un soir, après une scène sur la plage, particulièrement pénible, d'où elle a dû ramener Rosetta effondrée, elle va trouver le contremaître Carlo, qui sympathisait avec elle, et couche avec lui. Plus tard, elle se rend compte, à propos d'une banale question de choix de meubles, que Carlo a un goût déplorable ; elle prend conscience qu'une vie commune entre eux serait impossible. Carlo, d'autre part, c'est bien certain, la considérerait comme « sa femme » seulement s'il pouvait l'avoir pour lui seul, à son foyer : ce qui signifie une mise entre parenthèses de la personnalité de Clelia ; il ne « s'impose » jamais. Leur première conversation amicale se déroule dans un restaurant, un petit restaurant bon marché, où Clelia découvre avec joie que l'on fait des *suppli*. Il s'agit de boulettes de riz avec un peu de fromage, c'est un plat spécifiquement romain, très bon marché, très « pittoresque » : pour Clelia, c'est une joie de découvrir des *suppli* à Turin, pour Carlo, les *suppli*, c'est une nourriture agréable et bon marché ; voyant

l'émerveillement de Clelia, il lui en propose, elle ne peut qu'accepter, et les mangera bravement, après une légère et instinctive grimace au moment où Carlo ne la regarde pas. Tout est déjà dans cette première scène : l'affection mutuelle, la différence de « goûts », de culture. Lorsque plus tard, après avoir fait une scène épouvantable à Momina, en pleine maison de couture (à Momina qui est cliente !) elle est sûre d'être renvoyée, cet échec professionnel lui ôte tout courage, elle renonce un instant à mener une vie indépendante ; elle appelle Carlo (1). Arrive la patronne de la maison de couture : elle parle à Clelia, lui explique combien elle la comprend, ajoute que Clelia n'est pas renvoyée, mais qu'il vaut mieux retourner à Rome. Clelia voit se rouvrir la possibilité de travailler ; quand Carlo viendra, elle lui dira simplement « adieu », lui expliquant d'ailleurs fort honnêtement ses hésitations. Elle pense comme sa patronne : quand on a pris une voie dans la vie, mieux vaut s'y tenir ; il est trop tard pour qu'elle soit « femme au foyer », si elle trouve l'amour, ce ne sera qu'avec un homme qui la laissera « libre ». Elle adopte donc, devant le problème des rapports amoureux, une solution du type matriarcal, comme le fera Françoise Prévost, dans le film de Pierre Kast *La morte saison des amours*.

Car il avait bien raison ce critique italien qui voyait dans *Le Amiche* un « multiple appel sexuel ». (G.-B. Cavallero). Voilà le problème majeur, celui qui aliène, celui qui enlève la liberté et le bonheur. Déjà dans ce film résonnent d'avance les paroles d'Antonioni qui servent de préface à *l'Avventura* : nos sentiments, les notions sur lesquelles nous vivons, ne sont « plus à jour ». Un décalage existe. Il est certain, ici, qu'entre Carlo et Clelia, le bonheur serait possible si les sentiments de Carlo étaient aussi « avancés » que ceux de Clelia.

Pour moi, sur le plan formel, *Le Amiche* constitue une perfection, un équilibre parfait. Dans *l'Avventura*, Antonioni ira plus loin dans beaucoup de directions, esthétique aussi. Mais ici, nous sommes à un moment de parfaite maîtrise, d'absolue concordance entre les buts recherchés et les moyens employés. Antonioni n'utilise comme éléments esthétiques que ces fragments de la vie moderne : une plage, une maison de couture, de belles voitures luisantes, des rues sous la pluie, de très jolies femmes. Et les rues de Turin, dont l'intérêt esthétique propre, immanent, ne pouvait

(1) Voyez le parallèle : c'est à la suite d'une déception « professionnelle » que Lorenzo délaisse Nene pour Rosetta.

qu'échapper au touriste avant qu'elles soient découvertes par la caméra d'Antonioni. Certes déjà ce style souple et cette prédilection pour certains éléments de la vie urbaine moderne, nous les trouvons dans les films précédents d'Antonioni. Mais jamais ils ne sont utilisés, reliés, exploités comme ici. Antonioni s'offre de démontrer la maîtrise absolue de son style au moment précis où il commence son discours le plus profond, celui qui le touche le plus.

Les personnages sont suivis, recadrés en longues séquences, les gros plans sont très rares ; la musique feutrée de Fusco rappelle, dans certaines phrases, celle qu'écrira un peu plus tard John Lewis pour *Sait-on jamais*. Tout n'est qu'ordre et beauté. Le sommet du film reste, de ce point de vue, cette séquence entre femmes dans l'appartement de Momina. Cette dernière bavarde avec Nene, Clelia et une autre amie ; elles attendent Rosetta, qui n'a pas revu Momina depuis la dispute sur la plage. (Et Momina sait que Cesare va arriver). Lorsque Rosetta fait son entrée, désinvolte, pressée, embrassant tout le monde, une première gêne est levée ; et puis la conversation s'organise entre petits groupes de femmes, et l'on apprend alors, au gré des papotages, que Rosetta est devenue la maîtresse de Lorenzo ; mais toutes ne l'apprennent pas en même temps ! Une à une, ou presque, dans un va-et-vient étourdissant de brio, des femmes dans l'appartement : et, comme de juste, la dernière à l'apprendre (accidentellement) est Nene, qui s'effondre. A la fois corrida et ballet, avec mise à mort ; découpée et suivie comme un Minnelli, utilisant de petits rideaux qui démasquent des loggias, maniant la profondeur de champ... voilà vraiment une séquence de maître ! Une autre offre le même intérêt, le même chassé-croisé, la même virtuosité : c'est la séquence qui précède de peu, alors que sur la plage le petit groupe s'ennuie, regarde l'eau, la mer sale comme elle peut l'être lorsque le temps est gris ; cette séquence qui s'ouvre sur les silhouettes des femmes isolées, éparpillées sur une terrasse, évoquant la « mise en scène » plastique des revues de mode américaines (cette correspondance est à juste titre relevée par Louis Seguin, dans *Positif* 27). Et cette séquence se clot aussi par une « mise à mort » symbolique, celle de Rosetta.

Je parlerais, si je ne me retenais, pendant des heures de *Femmes entre elles*. Pour en contester, par simple maniaquerie, le régionalisme : par une astuce certainement volontaire (qu'est-ce qui n'est pas volontaire chez Antonioni ?) les personnages les plus « romains » sont des Turinois dans le scénario, Lorenzo, joué par Ferzetti, Cesare, joué par Franco Fabrizi ; tandis que Clelia-Eleo-

nora Rossi-Drago, qui a quitté Turin très tôt, a vécu à Rome et aurait dû avoir acquis quelque chose de légèrement méridional, est la plus réservée de ce groupe de « gens du Nord ». Pour rappeler, par le menu, les épisodes empreints de l'humour si particulier d'Antonioni ; les silhouettes, un client au restaurant populaire des *suppli*, des ouvriers d'un « pittoresque » absolument pas frelaté. Pour demander que soit extrait et conservé ce plan extraordinaire, dont il faut créditer et Antonioni et la Rossi-Drago : le visage de Clelia lorsqu'elle va embrasser, pour la première fois, Carlo, cette espèce de grimace grave qui déforme soudain ses traits — et nul besoin de gros plan ! Pour évoquer avec amusement et tendresse Mariella, dont je n'ai encore pas dit un mot, une des « amies » — la fofolle, qui est bien roulée et a une cervelle d'oiseau, qui aime faire l'amour et ne s'en cache pas, et que les autres mettent en boîte sans arrêt et avec raison, et qui, à son tour, mène par le bout du nez un fiancé un peu bêta. Pour me révolter contre tous ceux qui ont attendu la *Dolce vita* pour « découvrir » Yvonne Furneaux, belle et dangereuse, cynique et peut-être trop sincère Momina. Pour redire le charme de la photo de Gianni di Venanzo. Pour exposer l'épisode fugitif de la jalousie de Clelia, lorsqu'après avoir rompu avec Carlo, elle remarque l'attention qu'il porte à un jeune mannequin et essaye instinctivement de nuire à ce mannequin, de lui faire des remarques désagréables — et s'en repent ensuite.

A ce stade, qu'il y ait des différences avec Pavese, nous ne pouvons plus les appeler « trahisons » ou « infidélités ». A partir d'un très beau roman, Antonioni a re-créé un film d'une qualité équivalente, différent obligatoirement ; nous ne pouvons qu'aimer, dans un même mouvement, *Tra donne sole* et *Le Amiche*, relire le roman, aller revoir le film.

Mais il est trop rare, hélas, qu'on aime à ce point un film, et qu'on ait la chance de pouvoir le revoir suffisamment souvent, à des intervalles judicieusement éloignés, pour le pénétrer si pleinement, pour pouvoir le connaître presque par cœur. et trouver encore du plaisir à le revoir une fois de plus, comme on écoute pour la millième fois un concerto élu, comme on relit pour la millième fois *Le creve-cœur* ou *La chanson du mal-aimé*.

Le Cri

Aldo est un ouvrier de la région du Pô, il habite un petit village, Goriano, travaille à la sucrerie voisine, vit paisiblement avec sa compagne Irma. Ils ne sont pas mariés parce que le mari d'Irma est parti voici longtemps et n'a donné aucune nouvelle. Irma et Aldo ont une petite fille, Rosina. Un jour, Irma est convoquée chez le maire ; elle y apprend que son mari est mort, voici déjà vingt jours, en Australie. C'est ce qui va la décider à refaire sa vie ; depuis quelques temps déjà elle aimait un autre homme ; l'annonce de la mort de son mari la met dans l'impasse : elle n'a plus aucune raison de ne pas épouser Aldo, qui trouverait ça tout à fait normal ; elle doit donc avouer à Aldo qu'elle le trompe, et qu'elle a décidé de partir de son côté. Aldo prend la chose très mal d'abord ; il a la réaction classique du « mari trompé » — quel est le salaud, etc. ; il insulte Irma, la bat devant le village rassemblé ; mais Irma n'a pas pris cette décision à la suite d'un coup de tête, elle est parfaitement consciente du déchirement que cela suppose et reste ferme et digne. La séparation s'effectue donc : Aldo quitte le village, part sur les routes avec sa fille, Rosina.

Aldo et Rosina arrivent chez Elvia, qui voici longtemps aime Aldo ; Elvia vit avec sa jeune sœur Edera. C'est peut-être là une consolation, une solution pour Aldo que cette résurrection d'un amour ancien ; et puis, d'autre part, Edera est bien mignonne et assez provocante. Peut-être Aldo va-t-il rester ? A un moment où il est sorti, Irma rend visite à Elvia ; elle pensait qu'Aldo irait voir Elvia, et apporte une valise d'affaires, de vêtements. Lorsque Elvia raconte cette visite à Aldo, celui-ci comprend qu'il aime toujours Irma, et que cette tentative qu'il fait avec Elvia est vouée à l'échec. Il part, au matin, sans prévenir, emmenant Rosina.

Dans différents hôtels, il se rend compte qu'il lui sera difficile de vivre ainsi en nomade, surtout à cause de la présence de l'enfant. Sur une route, un jour, ils croisent un groupe de fous qui fait sa promenade quotidienne avant de rentrer à l'asile. Rosina est épouvantée. Un peu plus tard, Aldo, qui a fait de l'auto-stop, descend avec Rosina toujours, d'un camion au chauffeur charitable ; il s'arrête vers le poste d'essence, planté au milieu de la plaine déserte ; là vit Virginia, qui tient le poste, qui entretient son vieux père, anarchiste gâteux. Aldo et Rosina vont rester quelque temps dans cette halte : Virginia a besoin d'un compagnon nouveau, elle a hâte de se débarrasser de son père qui ne lui cause que des ennuis ; elle projette de l'envoyer à l'hospice des vieillards. Ce

projet se réalise bientôt ; en revenant de l'hospice, Virginia et Aldo s'arrêtent pour s'embrasser et faire l'amour dans un terrain vague ; ils sont surpris par Rosina, qu'ils croyaient en train de jouer plus loin. Cet épisode décide Aldo ; il ne peut, dans sa vie errante, garder Rosina ; il la renvoie au village, avec Irma.

Puis il se remet en route, pour chercher du travail, apparemment, toujours avec la même instabilité, la même insatisfaction. Il envisage un moment de partir pour l'Amérique du Sud, puis renonce à son projet. Il fait la connaissance d'Andreina, une prostituée, et habite quelque temps avec elle, dans une innommable cahute sur les bords du Pô. Mais là non plus il ne se fixe pas ; il repart, traîne encore par les routes, passe vers le poste d'essence de Virginia ; où elle lui apprend qu'Irma a envoyé une carte postale, disant des choses banales, que Rosina va bien, etc. Aldo repart vers son village ; il ne peut vivre sans Irma, il va la retrouver.

A l'arrivée à Goriano, Aldo se heurte à une manifestation populaire contre des expropriations ; ce mouvement ne l'intéresse pas, il ne pense qu'à Irma. Il la voit dans son nouveau logement, heureuse, avec un nouvel enfant. Il ne se montre pas, mais part accablé. Irma, qui l'a entrevu, le suit ; mais Aldo va tout droit à l'endroit où il a longtemps travaillé, à la sucrerie ; il monte l'escalier en spirale qui l'amène au sommet de la tour ; là, il ne fait plus attention à rien et vacille, au dernier degré d'épuisement physique et moral ; il se penche et tombe, pendant qu'Irma pousse un cri terrible.

La dernière image du film montre, dans la cour déserte de l'usine, le corps d'Aldo et Irma penchée sur lui.

Roger Tailleur (dans les *Lettres nouvelles*) et Louis Seguin (dans *Positif*) jugent ce film le plus pavésien des films d'Antonioni — et l'on voit bien pourquoi. L'homme, en effet, cette fois, y est montré comme malheureux, abandonné par la femme ; cependant il faut nous rappeler ici ce que j'écrivais un peu plus haut à propos de *Le Amiche* : dans Pavese, la femme est un être de sang et d'instinct :

*Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto...*

chante avec persévérance le poète de *Verrà la morte* ; ici, au contraire, Irma est l'opposé des personnages instinctifs de Pavese, elle ordonne lucidement sa vie, n'hésite pas devant les plus déchirantes

décisions, refuse de s'habituer, de s'endormir dans une situation acquise. C'est bien une femme d'Antonioni, avec sa valeur, sa compréhension, sa vulnérabilité aussi (1).

Et Aldo, face à Irma, est désarmé. Il n'a aucune formation qui lui permette d'absorber le coup, d'assumer sa souffrance, de la dépasser ; le film n'est qu'une longue agonie. Aldo, dans sa simplicité, ne peut vivre sans la femme qu'il aime ; après avoir essayé de la garder, stupidement, par les moyens traditionnels — la flatterie, la persuasion, la brutalité — il est fini, déraciné, perdu. Il traîne encore quelque temps, pendant tout le film, en fait avec sa blessure, comme un lièvre blessé, et puis il finit, très logiquement, par mourir. Discuter si la chute du haut de la tour, à la fin, est ou non un suicide, n'a aucun sens : c'en est un et ce n'en est pas un ; la vérité est qu'Aldo est déjà comme mort ; il se laisse périr, très exactement. Aldo est pavésien en ce sens que son attitude est celle qu'eut, en réalité, Pavese pendant sa vie ; mais ce n'est pas Antonioni, ici, qui est comme Pavese, c'est Aldo, un personnage d'Antonioni, que ce dernier regarde, du dehors, dépeint avec tendresse, et juge. La manière dont Antonioni voit Irma, Elvia, Virginia, Andreina, n'est nullement pavésienne...

Nous irons même plus loin ; nous retrouvons en effet chez Aldo, qui est pourtant un personnage sympathique, certains de ces traits de muflerie inconsciente qui sont liés, semble-t-il, pour Antonioni, au comportement du mâle italien. Même si le comportement d'Aldo est bien compréhensible, compte tenu du choc qu'il reçoit, il prononce cependant des phrases comme celle-ci, lorsqu'Irma lui annonce la rupture : « D'abord ton mari, et puis moi... et maintenant lui ! Bien du monde, pour une femme honnête ! » Le découpage précise (rappelez-vous l'attitude, à ce moment, de Valli) : « c'est comme si Irma recevait une gifle ». Et un peu plus tard, Aldo revient à cette idée : « Je devais bien m'attendre à ce que ça finisse comme ça... Une qui, pendant que le mari était en Australie à bosser pour elle... ». Il se fait confirmer dans ce réconfortant mépris par sa mère : « les gens ont toujours bavardé... Qu'Irma

(1) *Puisqu'il ne s'agit pas de thèses mais de thèmes, nous nuancerons encore. Pavese ne nie pas — il est trop intelligent pour cela — que la femme puisse être consciente, mûre, volontaire ; de même, lorsque dans La signora senza camelia, Gianni tente de se suicider, c'est pour Clara, qui est une écervelée (mais aussi pour des motifs professionnels). Tout n'est pas simple.*

ne soit pas comme les autres, comme tu dis, ils s'en moquent... jolie femme, c'est une chose, putain, c'en est une autre... ». Malheureusement, tout le mépris qu'il essaie de réunir ne lui est d'aucun réconfort. En face, Irma est un personnage beaucoup plus lucide, plus authentique ; elle ne veut pas de comportement faux, elle essaie d'éclaircir les choses au maximum.

Notons ici que cette scène de rupture, qui est très longue, puisqu'Aldo revient plusieurs fois près d'Irma dans la journée, pour finalement la battre devant le village rassemblé, se déroule à Goriano, dans un village réel, bien dépeint, dont les personnages secondaires, les silhouettes sont minutieusement campés. Mais la réalité qui les entoure est sans effet sur le couple en proie à son drame ; ils réalisent soudain les conditions d'« isolement » de la tragédie, pour quelques heures ; la vie quotidienne reprendra ses droits bientôt, la présence des autres ; pour le moment ils sont importuns (Aldo se querelle avec ses camarades) ou nuls et non avendus (Irma n'écoute pas la marchande de légumes, quand celle-ci lui explique que maintenant il y a des gens qui portent les légumes à domicile avec une mobylette, mais qu'on perd en qualité ce qu'on gagne en commodité...). Il y a même ici un dialogue qui reproduit presque exactement un autre de l'*Avventura* : Aldo demande à Irma si, avec un peu de bonne volonté, il ne serait pas possible de continuer à vivre ensemble, du moins d'essayer. Et Irma dit : « D'accord. Essayons. Qu'est-ce que je dois faire ? Vas-y, dis-le moi ! ». C'est un peu ce que Claudia dira à Sandro, quand Sandro la retrouvera dans le train. Quant au détachement de la réalité quotidienne, nous en trouverons, à la fin du film, un exemple encore plus net, lorsqu'Aldo, revenant à Goriano, se heurtera à la manifestation.

Chacune des femmes que rencontrera Aldo est « antonionienne », consciente, tendre, estimable, chacune a ses problèmes, ses difficultés, ses aspirations ; toutes, cependant, sont dans un état d'ouverture au monde, de sympathie avec autrui (et même celles qui ont le plus souffert, comme Andreina) ; pourtant Aldo ne trouvera jamais le bonheur auprès d'elles. Une des plus lucides analyses qu'ait suscitées *Le Cri* est celle de Gérard Gozlan dans *Positif* 35. Pour Gozlan, *Le Cri* est une sorte de dépassement dialectique d'une conception marxiste primaire, l'explication de l'homme par son milieu, par les conditions sociales qui l'entourent. La critique implicite de la société que Gozlan trouve dans *Le Cri*, il la dévoile par la sclérose des sentiments d'Aldo. Aliéné par des sentiments nés peut-être de la société capitaliste (la femme-objet dont on est propriétaire) Aldo ne peut plus vivre quand il l'a perdue, et il

mourra, finalement, de la voir heureuse sans lui. Mais Gozlan se garde bien de dire que, pour Antonioni, c'est un simple changement des conditions de la société qui résoudra le problème ; effectivement, à des questions précises sur ce point, Antonioni a toujours répondu négativement. La question qui reste posée est donc : l'amour tel que nous le vivons aujourd'hui est-il éternel ? ou bien changera-t-il, et comment ? Aucune réponse, naturellement, n'est apportée par *Le Cri* lui-même, et Antonioni ne peut que souligner une chose : l'urgence des révisions, la nécessité de nouveaux sentiments. Sont-ils possibles ? voilà une tout autre question. Arriveront-ils à naître ? C'est la seule question intéressante.

Formellement, avec *Il Grido*, Antonioni abandonne un monde qu'il semblait chérir et paraît se lancer dans le nouveau. Les paysages urbains, les décors luxueux, les toilettes qui rehaussent la beauté des femmes, font place aux paysages du Nord, aux plaines sans fin traversées par le Pô ; seule l'architecture du poste d'essence et ses néons évoque, par instants, le climat habituel. S'attarder là-dessus serait oublier que déjà le premier court métrage d'Antonioni, *Gente del Pô*, se déroulait dans cette atmosphère « populaire ». Et si le décor, pour Antonioni, fait partie intégrante du style, l'on pourra dire pourtant qu'ici seul le décor (pris comme élément stylistique) a changé. Les « phrases » d'Antonioni ont toujours la même allure, la même longueur, les séquences préférées toujours comporter le plus petit nombre de plans, et les gros plans sont toujours absents.

Parmi les mérites du *Cri*, il en est un qui, jusqu'ici, n'a guère été souligné à ma connaissance. Une des fascinations les plus puissantes qu'exerce l'écran depuis Méliès est celle de l'irrationnel, du fantastique, de la folie ; le cinéma d'épouvante traditionnel a largement exploité cette veine, et les surréalistes l'ont chanté. Une scène du *Cri*, en quelques plans très simples, très dépouillés, fait naître chez le spectateur une angoisse soudaine, aussi forte que certains plans de Franju : Rosina perdue un instant parmi un groupe de fous, sur la route ; rien qu'une petite fille bien jolie qui pleure, sans comprendre, parmi des hommes au regard vague et doucereux. Rien qu'en un épisode secondaire, Antonioni déséquilibre brusquement le monde, nous fait côtoyer des abîmes ; notons au passage que cet épisode n'est absolument pas gratuit, et que la progression dramatique de l'intrigue l'exige : c'est un des facteurs qui pousseront Aldo à renvoyer Rosina à Goriano, chez Irma ; il en prendra la décision définitive lors de la scène bouleversante où Rosina, grave et stupéfaite, découvre son père et Virginia qui font l'amour. Sur la poésie de l'enfance hallucinée,

je ne connais que *Peeping Tom*, beau film méconnu de Michaël Powell, pour avoir été aussi loin, avec une notion aussi juste de la réalité, et de son propre degré d'épouvante.

Il est temps aussi d'aborder une autre question, évoquée un jour par une journaliste étourdie qui demanda à Antonioni « pourquoi on ne voyait jamais de prêtres dans ses films ». Il est bien certain qu'Antonioni se meut dans un univers laïque, métaphysiquement ; il n'y a, pour lui, ni Dieu ni au-delà, et l'homme (et la femme) sont d'autant plus pitoyables que leurs souffrances sont « perdues ». Cependant Antonioni est trop fidèle peintre de la réalité qui l'entoure pour que les figures de prêtres et de religieuses, que l'on croise à chaque pas en Italie, soient absentes de ses films. Dans *Le Amiche*, nous en avons vues : après la scène de la plage, lorsque les *amies* ont malmené Rosetta à tel point que celle-ci, effondrée, s'est sauvée, Clelia reconduit Rosetta en train jusqu'à Turin ; dans le train, le wagon est monopolisé par des petites filles d'un pensionnat, conduites par des bonnes sœurs. Et les bonnes sœurs passent devant la caméra avec une légère insistance, pendant que Clelia parle avec Rosetta du « sens de la vie ». Toute une scène de *Il Grido* montre un homme, un camelot, qui essaie de vendre à Virginia, à la station d'essence, des tableaux pieux (scène tronquée dans la version filmée définitive) : « Un beau tableau à mettre dans la chambre ? Ou un cœur de Jésus, très bien pour la cuisine ? Un Saint Antoine ? Un Saint Roch ? » et comme Virginia se laisse difficilement convaincre, le camelot insiste : « A quelle Madone êtes-vous plus spécialement dévouée ? — Ben... je prendrais bien celle-là... — C'est la Madonna del Carmine. Trois cent cinquante lires — Trop cher ! — Combien voulez-vous y mettre ? — Deux cent cinquante, trois cents... — Alors, prenez la Madonna di Pompei, elle est miraculeuse aussi, celle-là... ». Et nous verrons, plus tard, dans *l'Avventura*, apparaître, au moment voulu, un groupe de petits séminaristes, conduits par un prêtre, sur la place de Noto.

Notons enfin, avec Gozlan, pour les tatillons, que cette attitude métaphysique d'Antonioni, qui le rapproche de Sartre ou de Kafka, ne l'empêche nullement de comprendre le monde qu'il dépeint de manière non équivoque ; personne ne peut trouver à redire, sur le plan de l'analyse économique, aux personnages ou épisodes de *Il Grido* ; lutte des classes, solidarité entre ouvriers et paysans, lutte pour la paix... Regardez bien, tout y est, à sa place dans la tragédie individuelle. Le fait qu'un homme souffre *seul* n'empêche nullement Antonioni de montrer une situation sociale et sa logique, les gens dans la misère, les vieux abandonnés, les lâche-

tés nécessaires pour « arriver » (Aldo au patron de la drague : « Vous, par exemple, comment vous les avez gagnés, vos sous ? — Des courbettes, mon cher, toujours des courbettes... Senor... mister... monsieur... et vas-y les courbettes ! »).

Avec *Il Grido*, le doute n'est plus possible, Antonioni est un maître. Cependant, c'est seulement avec *l'Avventura* qu'il sera reconnu pleinement comme tel ; lorsque sort, en 1959, *l'Histoire du Cinéma Mondial* de Sadoul, la nouvelle édition du célèbre abrégé contient quinze lignes sur Antonioni, et ne le cite pas parmi les « cent cinéastes » répertoriés à la fin du volume (mais il y a Carné, Duvivier, Capra... Autre célèbre exclu : Huston).

L'Avventura

Lors du Festival de Cannes 1960, la présentation de *l'Avventura* provoqua un scandale : un public officiel, un « public de luxe » salua la projection de manifestations non équivoques de mécontentement et d'ennui. Antonioni en fut, sur le moment, fort abattu ; c'était pourtant, pour lui, le début d'une célébrité trop longtemps attendue. En effet, jusqu'ici, ses films n'avaient eu qu'une audience assez mince : en Italie, le climat « du Nord » faisait boudier bon nombre de ses compatriotes ; en France, quelques critiques soutenaient farouchement qu'il était le plus grand cinéaste européen, mais leur audience était restreinte ; Antonioni était le réalisateur d'une « petite élite », comme on peut le dire en termes funèbres. Depuis la « bataille de *l'Avventura* », depuis que quelques critiques, outrés de l'attitude du public festivalier, ont fait un tapage bien mené pour rétablir les valeurs, Antonioni est devenu un réalisateur estimé, à la mode, bref, une de ces coqueluches parisiennes comme le fut, l'an dernier, Bergman. Ces phénomènes d'engouement sont bénéfiques, et bien sot qui s'en offusquerait ; que les salles qui projetèrent *l'Avventura* à Paris ne désemplissent pas pendant des mois, voici qui prouve surabondamment les bons usages du snobisme. Car il faut le reconnaître : le grand succès public vient à Antonioni avec son film le plus difficile.

L'histoire du tournage de *l'Avventura* pourrait peut-être à elle seule faire un film, si les avatars rencontrés n'étaient, hélas, si fréquents. Le tournage, arrêté faute de producteurs, repris quelque temps après, les projets de coupures demandées par les distributeurs effrayés par la longueur du film et son caractère « non-

commercial » (!), l'activité de la censure en Italie... tout s'est ligué contre ce film. L'on comprend le mot désabusé d'Antonioni à un journaliste du *Tempo* hebdomadaire : « Le problème, pour moi, n'a jamais été de faire un *bon* film, il a été simplement de faire un film ».

Anna est la maîtresse de Sandro, mais repousse leur mariage. Un jour Anna (qui rentre d'une absence de quelques mois, où elle n'a pas vu Sandro) vient voir son ami, avec Claudia ; tous les trois sont invités à faire une croisière dans le Sud, sur le yacht de Patrizia, femme d'Ettore, associé de Sandro. Il y aura Raimondo, un imbécile, amoureux transi de Patrizia, Corrado, vieux cynique, et son amie, Giulia, jeune idiote. Lorsqu'Anna et Claudia arrivent chez Sandro, Claudia attend dehors, sur la place, et les retrouvailles d'Anna et de Sandro se font sur un mode très vite passionné : Anna, presque silencieuse, fait l'amour avec Sandro. Sur le yacht, ensuite, nous faisons connaissance des autres personnages ; lors d'une baignade, Anna affole tout le monde en prétendant voir un requin. Plus tard, dans la cabine, pendant qu'elle se rhabille aux côtés de Claudia, elle avoue que le coup du requin était « une blague ». Lorsque les « touristes » ont débarqué sur une petite île rocheuse, nous assistons aux conversations et évolutions des différentes personnes : Corrado, qui continue à abreuver Giulia de ses sarcasmes, s'intéresse un peu à Claudia ; Anna et Sandro ont une explication qui ne résout rien. Quelques temps après, il faut réembarquer, partir ; Sandro s'aperçoit de l'absence d'Anna ; tout le monde la cherche ; impossible de la retrouver. La police, convoquée, arrive le lendemain ; Sandro, Corrado et Claudia ont passé la nuit sur l'île. Les recherches de la police restent vaines ; Sandro commence à se sentir attiré par Claudia et cette attirance est réciproque ; mais tandis que Sandro veut la poursuivre, Claudia s'y refuse.

Sandro continue seul les recherches sur la disparition d'Anna, pendant que Claudia va, avec Patrizia, Corrado et Giulia, passer quelques jours chez une « princesse » de leurs amis. Là, pendant que Claudia se morfond en pensant à Sandro, Giulia se venge de Corrado en couchant avec le fils de la princesse. Sandro poursuit sans résultat ses investigations ; un jour, il voit arriver Claudia qui, n'y tenant plus, est venue le rejoindre sous prétexte de voir où en étaient les recherches. Sandro renvoie la voiture qui avait amené Claudia et garde avec lui celle qui va être sa maîtresse. Le couple poursuit maintenant les recherches ; à Noto, leur première nuit d'amour précède leurs premières disputes, leurs premiers différends. Ils retrouvent, un soir, Patrizia et Ettore dans un palace

de Taormina ; ce soir-là, Sandro, pensant que Claudia dort, couche avec une prostituée de luxe trouvée là. Claudia, à la révélation de cette infidélité, part bouleversée ; Sandro la rejoint en pleurant. Côte à côte, ils regardent se lever le jour.

C'est un crime de résumer ainsi *l'Avventura*, mais cette sale besogne est indispensable pour pouvoir se référer, ensuite, avec quelque intelligibilité, aux différents épisodes du film.

L'opposition entre Sandro et Claudia, ce qui aboutit finalement à une certaine incompatibilité, est schématisée par Marie-Claire Wuilleumier dans *Esprit* de la manière suivante : d'un côté (Claudia) la fidélité, fidélité d'abord à Anna, l'amie disparue, qui retient Claudia de répondre à l'amour de Sandro — ensuite, fidélité entre Sandro et elle, qui la fait considérer la « trahison » de Sandro comme quelque chose d'épouvantable. De l'autre, la sincérité, la spontanéité : Sandro s'inquiète essentiellement des choses réelles, trouve idiot de se sacrifier pour une Anna disparue, déclare à Claudia : « Certes j'ai dit : je t'aime, aussi à Anna, et j'étais sincère ». Cette dualité existe certes, mais elle a pour contrepoint l'autre constante d'Antonioni : la supériorité de Claudia sur Sandro. En effet, Sandro est un peu le Lorenzo de *Le Amiche*, un peu grossi : même acteur, mêmes tics, même personnage, même conclusion. Ce n'est pas parce que Sandro trompe Claudia qu'il est un minable, c'est parce que c'est un minable qu'il ne peut que tromper Claudia, c'est-à-dire passer à ses yeux pour meilleur qu'il n'est — et le drame vient de ce que Claudia découvre qui il est. Comme Lorenzo, Sandro a une vie professionnelle avortée. La fidélité de Claudia est une fausse valeur ; ce qui est une vraie valeur, c'est son amour. Lorsque, après s'être débattue et refusée, Claudia prend une voiture, accourt rejoindre Sandro sous prétexte de voir où en sont les recherches, elle laisse Sandro renvoyer la voiture, et reste avec lui : elle ne se trompe pas, alors, il s'agit bien d'un amour qui la transfigure et l'enrichit pleinement ; c'est pour elle infiniment plus qu'un plaisir passager ; la séquence du baiser qu'ils échangent, couchés dans l'herbe, près de la voie ferrée (séquence mutilée en Italie par la censure) en est l'indication très nette, et aussi la belle scène de l'auberge Trinacria à Noto, quand après une nuit d'amour, Claudia est réveillée par une petite camionnette publicitaire qui ressemble à celle de la *Serdoc* et qui hurle sous les fenêtres une rengaine sentimentale ; Claudia, en chemise, se promène par la chambre, hurlant sa joie sur les paroles de la rengaine, regardant chaque meuble du décor de son bonheur, comme Garbo dans la *Reine Christine*, une Garbo méridionale et plus expansive. Il est temps de le signaler déjà : comme

Chronique d'un amour était manifestement fait « autour » de Lucia Bosé, *l'Avventura* est fait autour de Monica Vitti. En 1957, Antonioni, qui venait de terminer *Il Grido*, mentionnait à un journaliste de *Il Tempo* (hebdo), au cours d'un interview que j'ai déjà cité, qu'il existait une actrice italienne excellente et inexploitée, Monica Vitti, et c'est la voix de cette actrice qui, dans *Le Cri*, double Dorian Gray. Dans *l'Avventura*, Monica Vitti est photographiée sans arrêt avec amour, dans les costumes les plus différents — depuis la robe simple du début, les costumes de bain, le court peignoir-éponge, jusqu'à la robe de soirée qu'elle porte lorsqu'elle essaye une perruque qui la rend soudain brune, jusqu'à la chemise de nuit de la fin, lorsqu'elle passe le temps en attendant Sandro, faisant des grimaces devant la glace, comptant des chiffres, comme un personnage de Cocteau, dans une incantation monotone...

Parallèlement Antonioni nous compose avec patience, par petites touches, un Sandro-Ferzetti particulièrement crispant (1). Avec Anna, il évite, par souci de simplification, les discussions sérieuses, il la blesse par des allusions qui ne sont pas tellement choquantes ou grossières en elles-mêmes, mais qui ne peuvent que blesser dans le cas d'espèce (sur l'île : la veille, Anna et Sandro ont fait l'amour ; Anna dit à Sandro : « Je ne puis vivre sans toi, et pourtant... je ne te sens plus... — Et hier, répond Sando, tu ne me sentais pas ? — Il faut toujours que tu salisses tout... » répond tristement Anna, qui reste un instant rêveuse et triste. Puis son visage disparaît dans le fondu au noir qui clot la séquence, et nous ne la reverrons plus). Si Sandro est sympathique par sa sincérité, lorsqu'il commence à courtiser Claudia, c'est qu'il « a raison ». Il est idiot de se sacrifier pour rien, pour des conventions. Ce ne sont pas des « idées » mais des sentiments instinctifs pour lui ; nulle théorie dans son cas. Après que Claudia est venue le retrouver au cours des recherches, lorsqu'il renvoie la voiture de Claudia et fait monter la femme dans la sienne, il a, pendant un quart de seconde (Antonioni n'insiste pas) le visage empreint du sourire satisfait du monsieur qui se dit : « c'est gagné, elle est venue, je l'ai, cette fois ». Assez ignoble, ce sourire entrevu, dans

(1) Le personnage de Sandro apparaît donc à la fois « musle » et « sincère » ; il est curieux de noter que, dans le découpage publié, il apparaît plus « sincère » et dans le film, plus « musle », à cause du jeu de l'acteur, dont évidemment Antonioni est pleinement responsable. Claudia est vue de manière plus « lyrique » dans le film que dans le découpage.

ce qu'il a d'instinctif ; il salue la « capitulation » de la femme. Le lendemain, dans l'auberge de Noto, pendant que Claudia chante son bonheur, il la regarde d'un air un peu agacé ; puis, après un épisode pénible qui lui rappelle sa faillite professionnelle (la rencontre de deux jeunes étudiants en architecture), il rentre à l'hôtel Trinacria, et veut faire l'amour avec Claudia, de manière particulièrement brutale. L'on se rappelle, dans Pavese, un personnage faisant l'amour ainsi, dépeint du point de vue de l'homme : comme un exorcisme envers la femme qui le rend malheureux. Je cite ce passage de *Fuoco Grande* ; c'est l'homme, Giovanni, qui parle, avec la voix de Pavese : « Je compris qu'avec Silvia, je ne pouvais rien faire d'autre que l'aimer ainsi, sans même un baiser qui était devenu si inutile, sans dire un mot, sans un geste d'amour. Mes habits par terre me revinrent à l'esprit et je pensai que c'était comme au bordel, on se déshabillait, on se rhabillait et on s'en allait. Ça ne durait même pas la nuit. Alors je la pris avec rage. Elle dit mon nom, je me taisais ; à la fin je lui mordis aveuglément la gorge. Je voulus, je ne sais pas, l'entendre crier... J'étais comme un malade dont la fièvre est tombée. J'étais las et paresseux, mais au fond de mon cœur chantait une volonté précise. Je pouvais penser au lendemain sans Silvia. »

La différence éclate : chez Pavese, la femme aime ça, et c'est l'homme qui est pris d'un dégoût salvateur. Voici le texte du découpage dans le film :

Claudia. — Non, Sandro... je t'en prie...

Sandro. — Pourquoi ?

Claudia. — Il n'y a pas de pourquoi...

Mais Sandro la prend de nouveau et l'embrasse. Cette fois Claudia se laisse embrasser. Elle dit, dès qu'elle peut parler : « Qu'est-ce que tu as ? ». Pour toute réponse, Sandro l'embrasse encore. Claudia cède ; Sandro est excité et rageur, comme s'il voulait se délivrer sur Claudia de sa mauvaise humeur, et Claudia le comprend.

Claudia. — Sandro... attends un moment... rien qu'un moment... il me semble ne pas te reconnaître...

Sandro. — Et tu n'es pas contente ? Ainsi tu as une nouvelle aventure.

Claudia le repousse avec force et s'exclame, blessée : « Mais qu'est-ce que tu dis ? ».

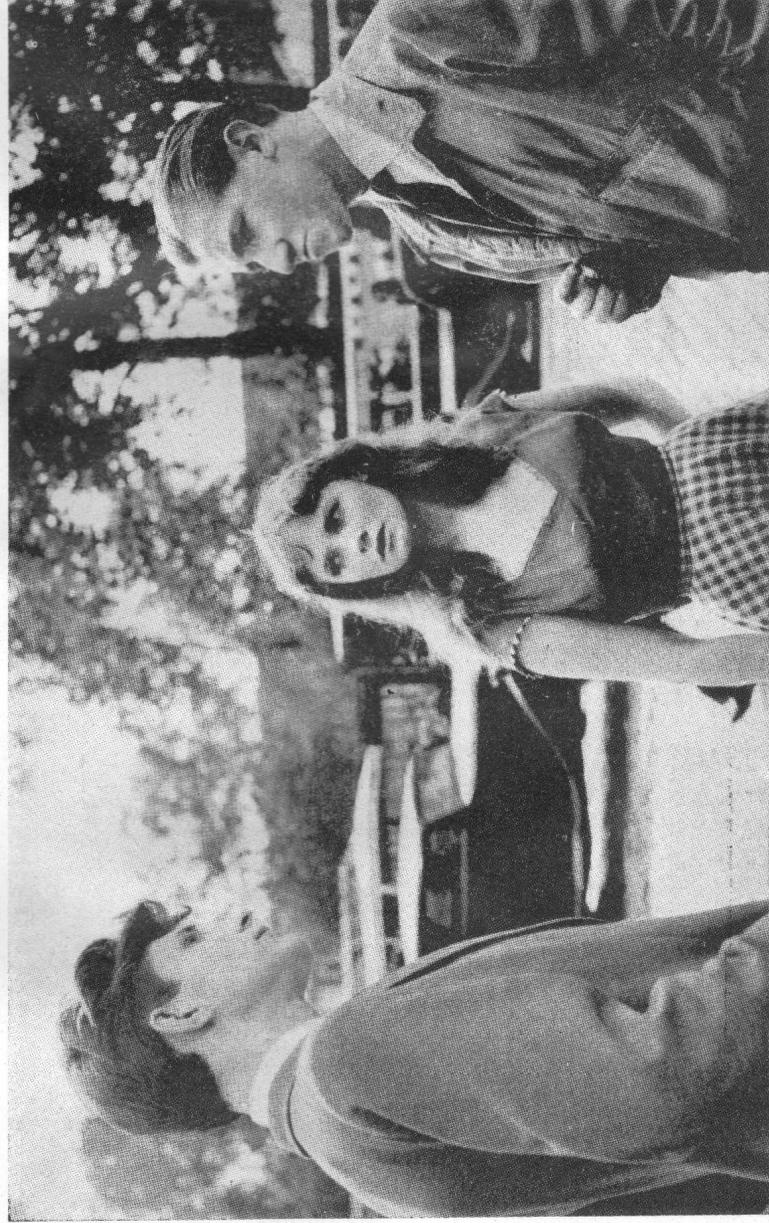
Sandro. — Je plaisantais, naturellement. On ne peut plus plaisanter ? Maintenant, explique-moi pourquoi tu ne veux pas.



Cronaca di un amore



I Vinti



I Vinti

*I Vinti**La Signora
Senza
Camelie*

Claudia secoue la tête comme si cela la travaillait, d'être comprise.

Claudia. — Oh, Sandro... je veux tout ce que tu veux... Mais... Et Claudia ne donnera pas d'explication.

Dernière touche au portrait de Sandro : lorsque, à Taormina, à l'hôtel San Domenico, un palace, Claudia reste couchée, le soir, Sandro commet sa « trahison » avec préméditation ; visiblement, après un dialogue amoureux particulièrement tendre (et où Sandro est parfaitement sincère : « Dis-moi que tu m'aimes — Je t'aime — Dis-le moi encore — Je ne t'aime pas — Je l'ai mérité... — Ce n'est pas vrai. Je t'aime) il descend dans le hall, habillé de frais, rasé, douché, et chasse. Il se promène un peu, refuse de discuter avec Ettore son associé (l'alibi parfait, déjà !) et commence à regarder les filles ; l'une, qu'il dévisage, ne lui plaît pas ; trouvée la demi-mondaine, l'affaire se clot sans difficulté ; Antonioni peut nous épargner les détails de la prise de contact ; un échange de regards a suffi.

Et Sandro a pourtant raison contre Claudia ; une fidélité qui s'entend comme une étroite exclusivité sexuelle est une fausse valeur. Une aventure purement charnelle avec une fille de passage ne devrait avoir aucune importance, elle en prend une, démesurée, par ce que Claudia y met. Elle découvre brusquement Sandro sous son « vrai » jour, et ne cesse pas de l'aimer pour autant, ce serait trop simple. Et Sandro, de son côté, continue très sincèrement à aimer Claudia... C'est devant une découverte analogue, je crois, qu'Anna avait choisi de disparaître. Comme disait Momina : toute femme qui a pour compagnon un homme à qui elle est supérieure est malheureuse...

Comme le dit Antonioni, les sentiments qui nous guident, imprègnent nos actions et nos décisions, sont périmés, et voilà pourquoi nous sommes malheureux. Claudia est pourtant évoluée, elle sait contempler le délire érotique qui l'entoure, ce bouillon de culture de refoulement, d'obsession sexuelle, avec un détachement compréhensif ; et pourtant ses conceptions sont dépassées. Le monde où nous vivons est ainsi fait : le passage d'une fille vénale peut soulever une émeute ou presque ; une scène analogue se déroule à Noto, où la seule présence de Claudia sur la place provoque une mise en ébullition des mâles du Sud.

En somme, Claudia se substitue à Anna : cette substitution est marquée peut-être par le destin, mais aussi, matériellement, par un geste d'Anna qui avant de disparaître, donne son corsage à Claudia, ou plutôt met ledit corsage dans le sac de Claudia sans

que cette dernière s'en aperçoive. Le personnage d'Anna, son mutisme, ses contradictions, est assez fascinant en lui-même pour susciter une étude plus approfondie ; l'un des tours de force de ce film si complexe est de nous présenter un tel personnage, de le faire vivre, de nous y intéresser, et de nous en désintéresser ensuite, parallèlement à Sandro et à Claudia, au fur et à mesure de avec le même problème ; Claudia et Sandro, même avant de se la recherche. Les autres personnages sont également aux prises rencontrer, n'auront sous les yeux que des couples ratés ; Corrado et Giulia, une liaison vieille de douze ans, le pharmacien et sa femme... Patrizia, qui ne s'intéresse qu'à son basset Cosimo, et ne trompe pas son mari Ettore, par seule indolence ; Raimondo, idiot conscient, du style obsédé triste, un jeune homme travaillé par le désir, le « petit prince ». Belle galerie !

Formellement, techniquement, Antonioni n'innove en rien dans *l'Avventura*, par rapport au cinéma traditionnel. Il ne cherche pas, comme disait l'autre, mais trouve : c'est pas les voies les plus traditionnelles qu'il donne cette impression de fulgurante beauté qui fit crier à la révolution.

Le film se déroule dans le temps psychologique du roman classique, avec une succession de scènes qui, toutes, font avancer l'action, qui s'enchaînent en une chronologie sans fantaisie, sur les quatre ou cinq jours nécessaires. Si l'on a trouvé des « silences » inexpliqués ou des « longueurs » volontiers baptisées géniales, je ne les vois pas ; les « moments où il ne se passe rien » n'existent pas. Très souvent par contre, Antonioni recourt aux scènes muettes (quand on voit comment les sous-titres massacrent le texte original, on ne peut qu'approuver !), aux dialogues mentaux ; une vision inattentive, une première vision laissent le spectateur sous le charme (ou, autre éventualité, l'ennuient) — et, soit simplement pris par la beauté plastique, soit renfermé dans sa non-participation — le spectateur ne s'aperçoit pas qu'il se passe toujours quelque chose. Par exemple, chaque séquence, chaque plan de la recherche d'Anna sur l'île de Lisca Bianca sert à montrer un ou des personnages qui évoluent, pensent, se comportent d'une certaine manière, et cette vision est indispensable à la compréhension de ces personnages. Il n'est pas de film plus « plein » que *l'Avventura*, l'on n'y peut rien retirer sans nuire non seulement à son équilibre, à sa beauté plastique, mais encore, tout bonnement, à sa savante progression dramatique. Mettons au rencart notre engouement pour les brouillons et reconnaissons-le sans complexes : *l'Avventura* est « ficelée » de main de maître, par un scénariste qui sait « goupiller son affaire ». Après de nombreuses visions du

film, je dois avouer pourtant que j'ai trouvé une scène, une seule, qui dure environ quarante secondes et pourrait n'en durer que cinq : elle fait assez visiblement « trou » dans l'impeccable trame et je m'étonne qu'Antonioni ne l'ait pas raccourcie ; il s'agit de l'arrivée, longuement filmée, de l'hélicoptère au cours des recherches ; c'est la seule séquence où — le fait banal de l'hélicoptère, qui pouvait être montré plus brièvement, mis à part — il ne se passe rien.

Le langage n'est nouveau que pour Antonioni lui-même ; certes, les longues séquences, les personnages repris, recadrés, suivis par la caméra, tout cela nous est familier ; mais l'on note un recours nouveau aux gros plans ; les liaisons entre les séquences sont plus classiques même que celles de la *Chronique* ! Un exemple : nous sommes sur l'île. Anna et Sandro viennent d'avoir une conversation tendue. La séquence suivante se passe quelque temps après : Antonioni indique l'écoulement chronologique par un fondu au noir qui clot la première séquence sur le visage d'Anna (qui « disparaît »), et dès le début de la séquence suivante, nous voyons Sandro endormi, Claudia différemment habillée, le temps atmosphérique qui a changé. Bref, tout est bien expliqué. Le « champ contre champ » est utilisé sans complexes : il a même parfois valeur dramatique en lui-même, par exemple lorsque Claudia laisse, dans l'atelier, Giulia avec le petit prince.

Les « dialogues muets » sont légion, mais toujours parfaitement clairs et explicites. Ils ne sont pas des « temps morts » voulus, mais seulement une manière plus raffinée d'écrire. Par exemple : la rencontre, au début, d'Anna et de Sandro n'est ponctuée que de quelques mots d'Anna. Lorsqu'Anna et Claudia se rhabillent ensemble, sur le yacht, admirable scène chargée d'érotisme discret, un peu trouble, de familiarité féminine, transformant un peu en voyeur le spectateur, ce qu'Anna exprime reste non-dit, et pourtant assez clair. Lors du premier baiser échangé sur le yacht entre Claudia et Sandro, aucun mot n'est échangé ; très peu, aussi, entre Patrizia et Claudia, d'abord quand elles essayent des perruques, ensuite quand elles se retrouvent à Taormina. Pour ne rien dire du « dialogue muet » qui marque la capitulation de Claudia devant Sandro, échange de regards au terme duquel Sandro renvoie le chauffeur de Claudia.

Ce qui est nouveau chez Antonioni est le soin avec lequel il compose la beauté plastique de ses images. Jusqu'ici il faisait confiance, pour faire naître cette beauté, à un arrangement particulier de décors et de personnages qui, raffinés ou misérables, étaient

assez simples en eux-mêmes et ne se transfiguraient que dans la vision antonionienne. Dans *l'Avventura*, de manière plus facile apparemment, en définitive plus dangereuse pour lui, il joue et gagne le jeu du « pittoresque », il utilise et intègre à son monde des paysages, des architectures qui possèdent déjà, en eux-mêmes, leur beauté terrible. Décors urbains, voitures rapides et luisantes sont certes présents au rendez-vous, mais s'y adjoignent les paysages minéraux des îles du Sud, un palais antique transformé en commissariat, les folles architectures de Noto, qui sont de deux sortes : d'abord, à côté du village, le groupe de constructions inhabitées, amoureuse citation de Chirico, comme l'a remarqué Benayoun (*Positif* 35. Viazzi, lui, avait déjà relevé l'influence de Chirico dans certains décors de *Il Grido*), monde minéral et mystérieux qui refuse de toute sa force l'humanité, comme les rocs de Lisca Bianca ; et puis le délire architectural de la grande place de Noto qui n'abrite, sous sa luxuriance, que la pauvre réalité des hommes coincés dans leur obsession.

L'on peut noter en foule d'autres détails : le côté un peu familial du tournage, qui réunit le père de Dawn Addams, la fille de Pierre Blanchar, le fils d'Antonio Petrucci (le petit prince), une parente de l'auteur du *Guépard* (la « princesse »), et les non-professionnels : Ettore, interprété par un oculiste milanais, la demi-mondaine, interprétée par une jolie fille, Dorothy de Polliolo, à qui il est arrivé, de semblable manière, de causer une émeute en ville ; le rappel de *Le Amiche* que constitue l'exposition de peinture, que visite Claudia en attendant Anna et Sandro.

Mais il faut bien conclure. L'espèce de pardon, de résignation, d'affection tendre qu'exprime la séquence finale ne saurait bien évidemment constituer une solution. Comme dans ses autres films, Antonioni nous montre des gens pris au piège, broyés, coincés. Ce pessimisme lucide, nous n'avons aucune raison de le repousser ; même si, pour Antonioni, il semble que cette incommunicabilité, cette impuissance à être heureux, ne vienne pas d'une certaine situation sociale, la seule vision clinique et impitoyable des « personnages négatifs » doit être bienfaisante. Car jusqu'à ce film, Antonioni n'a jamais montré encore des personnages « positifs » : je veux dire qui essaieraient d'établir, pour eux, des règles morales nouvelles, des manières de vivre, des sentiments nouveaux. Une telle initiative, naturellement, ne supprime pas les problèmes, elle ne les résout même pas à coup sûr, elle aboutit au moins à les poser autrement. En France, avec deux films faits un peu à la

diable. Pierre Kast, passionné lui aussi par ces problèmes, a essayé de montrer ce que pouvait être cette nouvelle recherche des solutions ; jusqu'à *l'Avventura*, les personnages d'Antonioni sont déchirés et n'ont qu'une imparfaite conscience de ce déchirement. La lucidité est le privilège de l'auteur — et, souhaitons-le, du spectateur — elle n'est pas celui des personnages. Le sentiment bénéfique que doit provoquer *l'Avventura* est celui de l'urgence des révisions nécessaires.

En attendant La Nuit

Antonioni achève en ce moment *La Notte*, et nous sommes réduits aux conjectures, sur ce film. A André S. Labarthe, qui l'interrogeait pour les *Cahiers du Cinéma*, Antonioni rappelle *Chronique d'un amour* : « les lieux, l'ambiance sont les mêmes. Les personnages appartiennent plus ou moins à la même classe sociale. Pourtant ce film me semble si différent... Si je ne savais pas qu'il est beaucoup plus autobiographique que *Cronaca di un amore*, je dirais que *La Notte* est le film d'un autre metteur en scène. Probablement, tout comme les lieux, moi aussi j'ai changé de physiologie. »

Si l'étude que nous terminons ici a eu quelque utilité, elle a dû marquer pour son lecteur l'évolution d'Antonioni, justement, la place toujours plus grande, plus consciente, qu'il accorde à certains thèmes, certains problèmes. Ces problèmes sont si vitaux pour l'homme d'aujourd'hui — et pas seulement pour « l'artiste », bien que ce dernier les ressente encore plus vivement sans doute — qu'Antonioni, qui les éprouve comme chacun de nous dans sa vie de tous les jours, ne peut s'empêcher de les mettre de plus en plus dans ses films.

Un ami, récemment, me manifestait quelque impatience devant la place prise dans la critique cinématographique par des problèmes qui semblent bien étrangers : les rapports sexuels des individus, l'élaboration de nouveaux types de relations, etc. Tout un chacun se met à réformer la vie, au lieu de faire ce qu'attend de lui le lecteur, analyser des films... Je répondrai d'abord que pour certains films le sujet lui-même oblige le critique à parler personnellement, à s'engager ; je ne crois pas possible une critique « objective », dans le sens de « vue de Sirius », pour des films tels que

L'avventura ou *La morte saison des amours* : pas plus que pour *Le cuirassé Potemkine* ou *Le jeune hitlérien Quex*. Nous devons « annoncer la couleur » et — forcément — un peu parler de nous, comme Antonioni nous parle de lui. Et puis, que cela devienne une mode, que le snobisme s'en mêle, tant mieux. Lorsque tout le monde se met à parler de la même chose, lorsque cela devient une « chose dans l'air », le climat est d'autant plus favorable pour d'éventuels changements — et qui nierait qu'ils ne soient pas souhaitables ? L'agacement de mon correspondant me rappelle celui des doctes rédacteurs d'*Esprit* : l'un d'eux, au cours de l'enquête sur la sexualité qui a donné lieu à un très intéressant numéro spécial de cette revue, ne s'avouait-il pas agacé par le fait que des tas de gens parlaient du ghotul Muria ?

« Avec *La Notte*, dit encore Antonioni à A.-S. Labarthe, j'arriverai à un résultat de compromis. Le compromis que l'on retrouve, aujourd'hui, dans la morale et même dans la politique. Les personnages, cette fois-ci, se sont trouvés, mais ils ont du mal à communiquer parce qu'ils ont découvert que la vérité est difficile, elle demande beaucoup de courage et des résolutions irréalisables dans leur milieu. » Cela veut-il dire que nous rencontrerons de nouveau des personnages déchirés, vaincus (*vinti*), et qu'Antonioni n'a pas encore trouvé en lui les ressources nécessaires pour créer des « personnages positifs » ? Tant que nous n'avons pas vu le film, il serait vain de faire des pronostics, et pour nous en dispenser il n'est que de nous rappeler les divergences entre le scénario publié de *L'avventura* et le film montré.

Cependant nous prendrons un risque, bien mince : parions que lorsque nous aurons admiré la beauté formelle de *La Notte* et analysé son esthétique, nous n'aurons pas encore commencé l'examen le plus approfondi du film ; celui-ci, n'en doutons pas, portera sur son contenu, sur les rapports noués entre les personnages, sur les solutions que ces personnages adopteront, sur les couleurs du futur.

Paul-Louis THIRARD.

FILMOGRAPHIE

- 1942** Assistant de Marcel Carné (*Les Visiteurs du Soir*) et d'Enrico Fulchignoni (*I Due Foscari*).
Co-scénariste (avec Rosario Leone, Massimo Mida, Gherardo Gherardi et Ugo Betti) de *Un Pilota Ritorna*, réalisé par R. Rossellini.
Scénariste de *I Due Foscari*, réalisé par Enrico Fulchignoni.
- 1943** *Gente del Pò*. Photo de Piero Portalupi. Musique de Mario Labroca. Production I.C.E.T. (Documentaire). Ecrit et réalisé par Antonioni.
- 1947** Co-scénariste (avec De Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Tullio Pinelli) de *Caccia Tragica (Chasse tragique)*, réalisé par Giuseppe de Santis.
- 1948** *N.U. (Nettezza Urbana)*. Photo de Giovanni Ventimiglia. Production I.C.E.T. (Documentaire). Ecrit et réalisé par Antonioni.
- 1949** *L'Amorosa menzogna*. Photo de Giovanni Ventimiglia. Production Filmus (Documentaire). Ecrit et réalisé par Antonioni.
Superstizione. Photo de Giovanni Ventimiglia. Musique de Giovanni Fusco. Production I.C.E.T. (Documentaire). Ecrit et réalisé par Antonioni.
Sette canne un vestito. Photo de Giovanni Ventimiglia. Production I.C.E.T. (Documentaire). Ecrit et réalisé par Antonioni.
- 1950** *La Villa dei mostri*. Photo de Giovanni De Paoli. Production Filmus (Documentaire). Ecrit et réalisé par Antonioni.
La Funivia del Faloria. Photo de Goffredo Bellisario et Ghedina. Musique de Teo Usuelli. Production de Teo Usuelli (Documentaire). Ecrit et réalisé par Antonioni.

« Des nombreux documentaires réalisés avant *CHRONIQUE D'UN AMOUR*, qui marqua l'entrée d'Antonioni dans la production de long métrage, le dernier prélude à la *DAME SANS CAMELIAS* : *L'AMOROSA MENZOGNA*, court métrage sur les bandes dessinées, avec des idées filtrées à travers une subtile ironie. Mais le seul rapport est celui des thèmes, puisqu'il ne reste dans la nouvelle œuvre nulle trace de la rigueur d'alors. »

(P.F., « L'Unione Sarda », Cagliari, 3-3-53.)

« Matériel riche et suggestif, qui va des très larges bras du fleuve, vastes comme des lacs et parfois interrompus de petites îles, aux passages resserrés où le Pò, escorté comme il est de plantes sauvages, prend des airs de paysage africain ; des masures mal bâties adossées aux digues, avec l'éternelle mare dans la petite cour, devant l'entrée, aux petites villas vingtième siècle avec le « chalet » à fleur d'eau, qui s'anime certains soirs de musiques légères syncopées ; des digues à pic aux gracieuses plages, prétentieusement mondaines... »

« ...Les fils du Pô, malgré tout, n'ont pas su se dégager du Pô. Ils ont lutté, souffert, lutteront et souffriront encore, mais peuvent évidemment faire rentrer la souffrance dans l'ordre naturel des choses, lui enlevant son caractère d'aiguillon, d'incitation à la lutte. »

(M.A.A., « Pour un film sur le fleuve du Pô », in « Cinema », 1940.)

« ...Mais sur mes documentaires aussi, je voudrais dissiper une équivoque. J'ai fait l'AMOROSA MENZOGNA tout entier sur un ton populaire, il n'y a rien, là, d'aristocratique, à l'époque de la splendeur formelle, pour être précis, des documentaires sur la peinture de Emmer et Gras. Et N.U. vous paraît-il froid, détaché, pointilliste ? »

(D'un entretien avec Antonioni.)

« Les images pures (bien que fragmentaires) de GENTE DEL PO révèlent un sens mélancolique et détendu de la nature. SUPERSTIZIONE indique un intérêt au contraire détaché et savoureux vers l'humain, bien qu'exprimé d'une manière plus fragmentaire. Antonioni avait trouvé un équilibre complet dans N.U. où l'homme et l'atmosphère étaient étroitement mêlés, et l'un en fonction de l'autre. Antonioni manifestait sa dette envers les faubourgs de Carné, mais sa puissance de suggestion visuelle était évidente. »

(G.C., « Documentaires et courts-métrages », in « Cinema », 1948.)

LONGS MÉTRAGES

1950 | **Cronaca di un amore (Chronique d'un amour)**. Sujet et dialogue de Michelangelo Antonioni. Scénario de Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini. Photo d'Enzo Serafin. Décors de Piero Filippone. Costumes (pour Lucia Bosè) de Ferdinando Sarmi. Musique de Giovanni Fusco. Directeur de production : Gino Rossi. Assistant metteur en scène : Francesco Maselli. Interprètes : Lucia Bosè (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Fontana), Marika Rowsky, Gino Rossi, Rosi Mirafiore, Rubi D'Alma. Production de Franco Villani et Stefano Caretta pour Villani Film.

« Les seules influences dont je sois conscient sont celles des DAMES DU BOIS DE BOULOGNE et de LOULOU, de Pabst ; et Lucia Bose, ma principale interprète, est effectivement assez proche, par le jeu comme par le physique, de Louise Brooks.

C'est de moi-même que j'ai été amené à tourner en un seul plan de nombreuses séquences de mon film ; je m'y suis vraiment senti obligé, et je crois qu'il s'agit effectivement, dans l'état présent de l'évolution du cinéma, d'une exigence essentielle.

Ce qui me sépare essentiellement des autres réalisateurs italiens, c'est que j'accorde la primauté à la direction des acteurs. Seul le geste importe pour moi, en lui se résume tout le jeu de l'acteur. Je choisis donc des interprètes qui ont une grande mobilité d'expression, ainsi que beaucoup de souplesse et de docilité, et les dirige uniquement de l'extérieur, par des indications de gestes et d'attitudes. Je n'ai fait aucun appel à l'intelligence de Lucia Bose, et l'ai dirigée « comme une marionnette ».

Certains m'ont reproché l'abondance et le luxe des robes et des chapeaux arborés par celle-ci ; mais outre que ce déploiement de toilettes est justifié par la condition sociale du personnage, chacune de ces robes a été minutieusement déterminée en vue de la séquence où elle devait apparaître — celles-ci, ainsi que les décors, restant toujours subordonnés à l'évolution des sentiments des personnages, qui demeure mon souci primordial. »

(Interview d'ANTONIONI,

« Gazette du Cinéma », octobre 1950, n° 4.)

« Oscillant entre le culte latin d'une beauté plastique jamais publiée et la recherche d'un style de narration personnel, CRONACA DI UN AMORE, œuvre imparfaite dans chacun de ces deux ordres, trouve son équilibre et son sens dans une autre dimension, celle d'un érotisme exaspéré. Les personnages de cette histoire ne sont jamais immobiles. Dans l'incessante agitation de la meurtrière et de son pâle amant, l'auteur paraît avoir inscrit la marque d'une malédiction divine. La cruauté inhérente à tout le film et qui se manifeste dans son dénouement en indique la signification profonde. Le cinéaste, qui se meut avec aisance autour et le long de son récit, garde toute son âpreté pour décaper de son contexte le moindre geste de sa créature. Il suit cette Paola dédaigneuse dans tous ses mouvements, ne nous épargne jamais la courbe disgracieuse d'une hanche, le pli amer d'une lèvre. Si sa caméra, autour d'elle, cesse enfin son investigation clinique, c'est qu'il s'en détache pour nous la montrer, pantelante, effondrée sur son lit, en proie à tous les désespoirs.

Le sadisme, pourtant, de ce propos n'est jamais sans se doubler d'une certaine tendresse pour la victime aimée de cet implacable moraliste. Paola, nouvelle Gilda, n'est pas l'être femelle haï des protagonistes masculins de l'histoire bien qu'innocent de tout mal effectif. Elle est, au contraire, la créature démoniaque, la vampire épouvantable qu'on ne peut s'empêcher d'aimer.

Michelangelo peut refermer sur tout son corps fait pour l'amour, sur les mille volants de sa plus belle robe, interminablement, la portière d'un vieux taxi Fiat, Paola, née pour moi ce soir rue Troyon, n'a pas fini, je l'espère, d'empoisonner mes nuits. »

(Michel MAYOUX, « Cahiers du Cinéma », n° 5, sept. 1951.)

1952 | **I Vinti**. Sujet de Michelangelo Antonioni. Scénario et dialogue de Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Bassani, Diego Fabri, Turi Vasile. Photo d'Enzo Serafin. Décors de Gianni Polidori. Musique de Giovanni Fusco. Assistants metteurs en scène : Franco Rosi, Alain Cuny. Directeur de production : Paolo Moffa. Interprètes : Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli, Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Eileen Moore, Henry Poirier, André Jacques, Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureau, Annie Noël, Guy de Meulan, Raymond Lovell. Production Costellazione, S.G.C.

« Je voulais me borner à raconter trois épisodes qui me semblaient symptomatiques d'une situation particulièrement pénible, et dont on aurait pu tirer une morale a posteriori, et non a priori. L'important pour moi était de rapporter les faits, de raconter « tout court »... Mais un film doit être jugé en lui-même, non tant sur le plan éthique ou moral, que sur le plan esthétique. Et l'on ne doit pas trop se fier aux thèses annoncées par l'auteur. L'œuvre acquiert son autonomie, en dehors d'elles, souvent contre elles.

...On m'a aussi accusé de formalisme. J'aurai quelques difficultés à répliquer, car ce propos implique un rapport entre intentions et résultats sur lequel il ne m'appartient pas de me prononcer. Pourtant, il me semble indéniable que mes films vont à la recherche de thèmes actuels, précis, brûlants. Ne pourrais-je même me flatter d'avoir été l'un des premiers à déplacer les buts du documentaire italien des choses aux personnes, avec *GENTE DEL PO*, qui est de 1943, et *N.U.* Essayer ensuite de m'exprimer « avec une belle écriture » c'est, me semble-t-il, tout à fait mon droit. Je ne le fais d'ailleurs que pour donner à mon propos une puissance de suggestion plus grande. Vouloir le contraire aboutirait à un paradoxe : « on ne peut faire de beaux films qu'avec de vilaines images ».

Pour l'épisode français — celui que je préfère — il nous a fallu abattre des arbres, en planter d'autres, éclaircir l'herbe d'un pré, rendre plus sombres les feuilles d'un arbuste, construire des plans grâce aux projecteurs : en somme « créer » un bois. Cet effort peut-il être taxé de formalisme ? C'était dans le bois que le drame se développait et se concluait, ce bois servait d'arrière-plan au crime et devait figurativement « coller » à la situation.

Beaucoup ont trouvé le sketch anglais excellent. Mais nous avons surtout cherché à obtenir trois atmosphères différentes, correspondant aux trois pays. On a dit finalement que le film semblait dirigé par trois metteurs en scène : un français, un italien, un anglais. Je prends cela comme un compliment, quand je pense que Renoir n'est même pas parvenu à nous donner une image crédible de l'Amérique. André Bazin, dans « *Les Cahiers du Cinéma* » et dans « *Cinema Nuovo* » a été le seul critique à reconnaître au film, malgré sa structure épisodique, une unité de style.

Autre accusation : la froideur. Je ne vois pas pourquoi j'aurais dû mettre plus de chaleur pour décrire les protagonistes des trois épisodes. Je ne voulais absolument pas que mes héros paraissent sympathiques. Il est si facile de rendre un individu sympathique, dès qu'il a un pistolet en main ! Voyez les films de gangsters hollywoodiens : ils finissent toujours, il est vrai, par la punition du coupable, mais en lui laissant toujours une auréole terriblement enviable. Au contraire, aucune affection, aucune compréhension ne devait me pousser vers mes personnages. Le détachement voulu dont on m'a accusé avait pour but d'éviter que le récit ait une influence négative, même involontaire, sur le public.

Si l'épisode français n'a pas pleinement contenté la critique, c'est sans doute parce que ce que je voulais y exprimer n'est pas montré avec assez de clarté. Il s'agissait de raconter un crime qui n'eût pas de justification plausible, qui apparaisse comme complètement gratuit, qui soit la conclusion tragique autant qu'absurde d'une partie de campagne d'étudiants. D'où la difficulté de « calibrer » les rapports psychologiques entre les personnages, sur le fil de l'ambiguïté... »

(M.A. ANTONIONI, « *Cinema Nuovo* », 1^{er} mars 1954.)

Co-scénariste (avec Federico Fellini et Tullio Pinelli) de *Lo Sceicco Bianco* (*Le Sheik Blanc*, ou *Courrier du Cœur*), réalisé par Federico Fellini.

1953 *La Signora senza camelia* (*La Dame sans camélia*). Sujet de Michelangelo Antonioni. Scénario et dialogue de Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P.-M. Pasinetti. Photo d'Enzo Serafin. Décors de Gianni Polidori. Musique de Giovanni Fusco. Assistant metteur en scène : Francesco Maselli. Directeur de production : Vittorio Glori. Interprètes : Lucia Bosè (Clara), Andrea Cecchi

(Gianni), Gino Cervi (Bora), Alain Cuny (Lodi), Ivan Desny (Nardo), Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori, Laura Tiberti, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino Del Fabbro. Production : Domenico Forges Davanzati.

« *LA DAME SANS CAMELIAS*, conçue dans le carton-pâte, n'aurait probablement pas dû voir le jour. Elle est mal née, en dépit de tous... tout a la froideur statique du paysage hivernal qui sert de fond au film, même lorsque l'action se passe en plein été... Lucia Bosè, si mignonne et si fine, pouvait-elle être la starlette plantureuse que les auteurs avaient imaginée, quand ils bâtirent leur sujet sur les rotundités de Gina Lollobrigida ? »

(Ugo ZATTERIN, « *Il Giornale d'Italia* », Rome, 1-3-53.)

« Pure et précise, la mise en scène a guidé les personnages d'une main ferme, évoquant autour d'eux chaque atmosphère, seulement de manière indirecte, sans s'attarder, évoquant de manière très aiguë l'évolution de chaque état psychologique en équilibre parfait avec la trame de l'action. Même si, souvent, une précision si étudiée semble insinuer un soupçon de froideur, et si le contrôle sévère de toute émotion atténue ça et là la chaleur humaine, le film — qui dans la carrière d'Antonioni marque un point d'arrivée — s'impose fort clairement à l'attention du public. »

(Gian Luigi RONDI, « *Il Tempo* », Rome, 28-2-53.)

« Déjà un autre film, *BELLISSIMA*, de Visconti, avait cherché à initier le spectateur aux mystères du cinéma. En substance, Antonioni aussi, avec *LA DAME SANS CAMELIAS*, se place du point de vue de Visconti : le cinéma, un certain cinéma, tout entier tendu vers la recherche de succès exclusivement commerciaux, le cinéma comme simple jeu d'argent, tue les meilleurs sentiments... »

...Ce diplomate distingué et mondain... est lui aussi assez représentatif du monde vide d'une « haute société » qui fournit les cadres de certaine diplomatie atlantique... *LA DAME SANS CAMELIAS* est surtout un film de courage... Lucia Bosè est une « dame sans camélias » vraiment surprenante de beauté, de force dramatique et d'adéquation à son personnage... »

(Tomaso CHIARETTI, « *L'Unità* », Rome, 28-2-53.)

1953 *Tentato suicidio*, épisode du film à sketches *L'Amore in Citta* (*L'amour à la ville*), premier et dernier numéro de la revue cinématographique « *Lo Spettatore* », dirigée par Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri). Scénario et dialogues de Michelangelo Antonioni, Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini. Photo de Gianni Di Venanzo. Décors de Gianni Polidori. Musique de Mario Nascimbene. Assistant metteur en scène : Luigi Vanzi. Directeur de production : Marco Ferreri. Interprètes : non professionnels (les personnes qui ont vécu les faits-divers qui sont à l'origine du film) Production : Faro Film.

« ...Tout le monde est d'accord pour considérer mon sketch d'*AMORE IN CITTA* comme le dernier du film, par ordre de mérite. Peut-être est-ce juste, ce n'est pas à moi de le dire. Seul Ennio Flaiano l'a jugé favorablement, et aussi quelque peu Zavattini, la morale mise à part. »

...Suis-je présomptueux, n'avais-je que des intentions charitables ?

De toute façon mes réponses ne peuvent qu'être impopulaires. Ces types de suicidés, à peine eus-je compris leur exhibitionnisme complexe, ne me firent plus peine.

La plupart étaient heureux d'avoir tenté de se tuer, et d'être là, à en parler devant une caméra; ils étaient contents de gagner de l'argent d'une façon si simple. Ils en venaient à flirter entre eux. Ils tenaient à me faire croire qu'ils avaient voulu mourir, qu'ils avaient répété leurs gestes plusieurs fois, et que tout compte fait, ça avait été une guigne, pour eux, de ne pas réussir. Mieux: ils étaient prêts à recommencer, s'ils se trouvaient demain dans la même situation.

Je suis sûr que ce n'est pas vrai. Je suis sûr qu'ils ne disaient pas la vérité, qu'ils exagéraient, par je ne sais quelle forme de vanité et de masochisme. De tels cas regardent la psychologie, non la morale. Je n'éprouve pas le besoin de partager l'opinion d'après laquelle si quelqu'un se suicide, c'est un peu la faute de tous. Le suicide est un geste tellement énigmatique, qui existe partout depuis que nous existons. On peut l'examiner de multiples points de vue: anatomique et physio-pathologique, statistique et sociologique, et psychologique. S'il est vrai que le suicide a une valeur morale, et que la psychologie ne peut ignorer la morale, il est non moins vrai que la morale ne peut ignorer les enseignements de la psychologie. On a écrit que le suicide est un acte de psychologie totale; cela signifie que chaque suicide a son histoire. Ainsi, le commandant qui coule avec son navire est considéré comme un héros. Que cela nous plaise ou non, la société honore les héros, vénère leur mémoire. L'Église elle-même accorde les sacrements aux suicidés atteints de folie. On ne peut donc pas faire abstraction des causes particulières...

Ce n'était pas un thème si simple. Il suffit de gratter un peu le sujet pour que surgissent les difficultés. Dans les limites très restreintes de mon métrage, que pouvais-je faire? J'ai cherché à susciter dans le public la répugnance du suicide par la désolation spirituelle des personnages. J'ai visé directement au contenu, à la substance du thème... »

(M. A. ANTONIONI. « Cinéma Nuovo », 15 mars 1954.)

1955

Le Amiche (Femmes entre elles). Sujet de Michelangelo Antonioni, d'après « Tra donne sole », de Cesare Pavese. Scénario et dialogue de Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Cespedes. Photo de Gianni Di Venanzo. Décors de Gianni Polidori. Musique de Giovanni Fusco. Assistant metteur en scène: Luigi Vanzi. Interprètes: Valentina Cortese (Nene), Yvonne Furneaux (Molina), Ettore Manni (Carlo), Franco Fabrizi (Cesare), Madeleine Fischer (Rosetta), Eleonora Rossi Drago, Gabriele Ferzetti, Anna Maria Pancani, Maria Ganbarelli. Directeur de production: Pietro Notarianni. Production: Trionfalcine.

« Un personnage n'existe que dans son rapport à autrui. Si CHRONIQUE D'UN AMOUR tissait déjà les liens subtils du personnage et des autres, LES AMIES établissent que chaque drame vécu est le reflet de la totalité des relations qu'à l'intérieur d'un groupe déterminé l'individu entretient avec tous les autres. Ces femmes qui appartiennent à la société turinoise ne se découvrent qu'en relation, dans leur insertion à leur milieu total. Et ce n'est pas sans raison qu'Antonioni exprime formellement et sur le plan du langage cinématographique cette perspective. Refusant délibérément l'antifinalisme du champ-contre-champ, Antonioni suit ses personnages avec la caméra et refuse de les enfermer dans une réplique.

Cette exploration des rapports au monde et aux autres, fondée finalement ce qu'on pourrait appeler dans le cinéma d'Antonioni la découverte de soi. Car en définitive, c'est l'homme qui se cherche

qu'Antonioni veut montrer. Thème pavesien si l'on veut, mais lesté souvent de composantes que la psychologie des profondeurs a mis à jour. Rien, par exemple, dans LES AMIES, n'est plus significatif que sa propre découverte par le peintre à partir de son insuccès et du succès de sa femme. Brusquement seul, incapable de sentir l'amour comme un réconfort, l'homme d'Antonioni débouche enfin sur lui-même, après avoir été investi par le monde et par le monde des autres. On comprendra aussi la fonction du passé chez Antonioni, ses personnages ne se séparent jamais de lui et c'est par une évocation du passé, une recherche du passé que commence CHRONIQUE D'UN AMOUR.

(Simon LANTIERI,

« Ciné-Club Méditerranée », n° 15, janvier 1959.)

1957

Il Grido (Le Cri, ou La Femme de sa vie). Sujet de Michelangelo Antonioni. Scénario et dialogue de Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini. Photo de Gianni Di Venanzo. Décors de Franco Fontana. Costumes de Pia Marchesi. Musique de Giovanni Fusco. Assistant metteur en scène: Luigi Vanzi. Interprètes: Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Dorian Gray (Virginia), Betsy Blair (Elvia), Gabriella Palotti (Edera), Lyn Shaw (Andreina), Gaetano Matteucci, Guerrino Campanili, Pina Boldrini, Mirna Girardi. Directeur de production: Danilo Marciani. Production: Franco Cancellieri pour la S.P.A. Cinematografica.

« Je crois qu'il est plus nécessaire de stimuler l'instinct de l'acteur, même par des trucs, que son intelligence. En essayant de faire comprendre à l'acteur ce qu'il doit faire, en lui dévoilant les motifs les plus cachés, on risque de rendre son jeu mécanique ou de le transformer en second metteur en scène. On va ainsi vers un échec certain car l'acteur ne se voit pas, il ne peut pas se juger et il risque donc de ne pas être naturel.

Le problème qui se présente le plus souvent au metteur en scène est celui de faire un tout harmonieux d'acteurs d'origine différente. Il faut ne pas perdre de vue ce que l'on veut. On choisit un acteur étranger parce qu'il a le visage du personnage que l'on désire. Si le personnage est italien, cet acteur deviendra italien. Il n'y a pas grand-chose à faire, ou il le devient ou il ne le devient pas, il s'agit de lui enlever ce qu'il a de son pays d'origine, de lui donner des gestes, un comportement, une démarche italiens. C'est un fait instinctif, il s'agit de le limer progressivement. Je pourrais vous citer de multiples occasions durant lesquelles j'ai eu à résoudre de graves problèmes dans mes rapports avec les acteurs. Je désire tout au moins faire allusion, pour en revenir à la question de l'intelligence des acteurs, à mes rapports avec Betsy Blair. C'est une actrice très intelligente, qui réclame des explications très approfondies. Je dois avouer que j'ai passé justement avec elle l'un des moments les plus angoissants de ma carrière de cinéaste lorsqu'elle a voulu lire avec moi le scénario de IL GRIDO. Elle prétendait que je lui dévoile le message que contenait chaque réplique, ce qui est impossible. Les répliques sont le fruit de l'instinct, elles sont suggérées par l'imagination, non par le raisonnement, et n'ont, bien souvent, d'autre raison d'être que la nécessité que ressent l'auteur de dire justement ces mots-là: c'est un fait naturel inhérent à la création littéraire, et par là même souvent inexplicable. J'ai donc dû avec Betsy Blair inventer des explications purement fantaisistes pour comprendre ce qu'elle voulait savoir, pour expliquer des choses qui ne correspondaient absolument pas à ce que je voulais dire. Ce n'est qu'ainsi que j'essayais de la rendre apte à interpréter le personnage que j'avais conçu mieux que si je le lui avais expliqué.

Avec Stève Cochran il fallait adopter un processus inverse. Il était venu en Italie en pensant, qui sait pourquoi, qu'il pourrait essayer de faire de la mise en scène ce qui était tout simplement absurde. Il refusait donc de temps en temps de faire quelque chose dont il ne sentait pas, disait-il, la nécessité. Alors j'étais obligé de le diriger en me servant de trucs sans lui faire comprendre ce que j'attendais de lui, mais en utilisant des moyens qu'il ne soupçonnait pas. »

(M.A. ANTONIONI,

Extrait d'une conférence au Centre Expérimental
de Rome.)

« Prenons en exemple les deux personnages du vieillard et de la fillette, absolument neufs au cinéma et dont la dramaturgie classique dirait qu'ils sont « épisodiques ». Essayons maintenant de les situer en imaginant ce que serait l'action du film uniquement vue par leurs yeux. On ne tarde pas à constater que, pour « épisodiques » qu'ils soient, la façon dont ils ont vu, vécu les événements, définit déjà le film dans sa totalité.

La fillette, bien sûr, dont l'apparition se limite à un peu plus de vingt scènes, n'a pas été témoin de tout ce dont nous, spectateurs, avons été témoins. Le vieillard encore moins (une dizaine de scènes dont la moitié environ avec la fillette), mais si l'on ne nous avait présenté que l'un ou l'autre de ces personnages, en saurions-nous moins de l'histoire, puisque précisément il n'y a pas d'histoire et qu'à la fin du film de toute façon nous ne savons rien ? Nous aurions un ensemble de scènes très différent sans doute, mais ce serait le même IL GRIDO. Le fameux cri final sans doute en serait absent, mais n'en serait-ce pas mieux ? Aussi bien n'est-il pas là pour boucler le récit, simplement pour fournir à notre imagination qui sans cela serait trop désorientée, un élément moteur autour de quoi elle puisse travailler. D'ailleurs, le cri latent de la vie blessée serait toujours là, de même la mort, et sinon la leur propre, du moins celle d'un certain Aldo, fut un jour quelque chose pour eux.

Pour en revenir à nos deux personnages tels qu'ils sont présentés dans le film, on constate que leur nouveauté n'est qu'accessoirement celle de leur extraordinaire vérité psychologique. Au niveau où se situe le film, on conçoit que celle-ci allait de soi, encore faut-il remarquer que le cinéma nous donne ici, pour la première fois, un authentique portrait de l'enfance, de la sénilité et des rapports que peuvent avoir entre eux, enfants, adultes, et vieillards. Qu'on songe aux attitudes, aux dialogues, résurgences intermittentes d'un flux souterrain et qui révèlent soudain la présence d'une pensée secrète, autonome, chez ces deux êtres qui, de par leur nature même, sont voués à une existence encore plus « en marge » que celle des autres protagonistes du film.

Leurs apparitions, leurs réactions, ne se situent jamais dans la ligne affective de la scène considérée. Il arrive par contre, mais ce n'est pas systématique, qu'elles en soient à contre-courant. De toute façon, leur rôle sur ce plan ne semble pas capital à l'auteur. Ils n'ont pas à exprimer, mais à s'intégrer. »

(Michel DELAHAYE, « Cinéma 59 », n° 33.)

Supervision technique du film **Questo nostro mondo**. Réalisé par Ugo Lazzari, Eros Macchi, Angelo Negri. Photo de Dallamano, Rimoldi, Delli Colli, Gregorig, Mancori. Musique de Marjo Nascimbene. Commentaire de Vittorio Bonicelli. Montage de Eraldo Da Roma. Production : B.M.B. - Ferry Mayer (Antonioni n'a pas reconnu cette qualité de « directeur technique » qui figure au générique).

Au théâtre, mise en scène de **I am a camera (Je suis un appareil photographique)**, pièce de John Van Druten. Interprétée par Monica Vitti.

« Cette saison théâtrale a conduit à la scène une autre personnalité intéressante du cinéma italien, M.A. Antonioni. Et il n'y est pas venu par caprice, comme le fut, pour d'autres metteurs en scène de cinéma, l'expérience théâtrale (pour Rossellini, pour Castellani, et déjà l'on annonce une nouvelle pièce de Diego Fabbri mise en scène par Fellini). Antonioni a monté une compagnie de jeunes, choisi un répertoire, et il s'est présenté au public. Il a même écrit une comédie en collaboration avec Elio Bartolini. Car il a quelque chose à dire. Car il veut poursuivre sur la scène le discours déjà entrepris à l'écran.

Dès le début, de **CHRONIQUE D'UN AMOUR** à sa dernière expérience, **IL GRIDO**, Antonioni a toujours cherché à nous faire comprendre, à travers la confession de ses personnages, son propre problème moral. Mais il est toujours resté obscur. Il y a fort à parier que même dans une conversation amicale, et sans réticences, il ne pourrait le formuler (ou se le formuler) avec clarté.

Le symbole de cette vérité, de cette mesure humaine qui nous échappe au moment de la définir, c'est, pour Antonioni, la Femme. Un état de nature disponible à la rationalité et à l'engagement moral, mais qui toujours déborde de ces limites ; sentiment d'angoisse pour l'homme : en même temps image de pureté et de mort.

Sally Bowles, protagoniste de **JE SUIS UN APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE** (mais comment est-il possible de traduire si brutalement le titre anglais **I AM A CAMERA ?**), comédie de John Van Druten, est également une femme d'Antonioni. Antonioni a choisi cette pièce pour les débuts de sa compagnie à l'Eliseo. Sally Bowles : une jeune fille anglaise qui vit à Berlin dans les années où Hitler prit le pouvoir. Elle ne sait pas ce qu'est la moralité ; elle ne cherche pas refuge dans les conventions sociales, ou dans son privilège, elle semble née pour se consumer dans la vie, sans se voir vivre, sans se juger, ou juger. Mais quelque chose d'elle échappera toujours à la vie et à la lente corruption des ans : son innocence (et de là, son bonheur. Le bonheur qu'elle sait transmettre aux autres). Mais également quelque chose de la vie lui échappera toujours : la conscience de la vie (de là sa mélancolie, et le sens d'angoisse qu'elle reflète sur les autres).

En harmonie avec le monde culturel d'Antonioni, il y a également le climat de l'histoire et le style narratif. Van Druten a travaillé sur le canevas du journal berlinois de Christopher Isherwood. La violente chronique politique de ces années est restée pourtant en marge du récit. Un chœur qui ne parle pas, que l'on peut simplement deviner. L'évocation est faite à la première personne, à travers les paroles du même Isherwood. Il n'y a pas de développement dramatique. Les tableaux ne sont que variations sur un thème unique. Les personnages veulent se poser avec précision le problème que la vie pose à leur conscience, et en même temps la vie passe et déplace continuellement les données du problème, ou peut-être, en colore seulement d'une façon diverse les apparences. Van Druten a chargé le récit de nombreuses intentions, et même de superflu. Sa pièce finit par être la mise en exemple plutôt courante d'un état d'âme qui a caractérisé, entre les deux guerres, l'intellectuel américain exilé en Europe : une vérité hagarde, qui de temps en temps affleure du fond d'une bouteille de whisky.

La mise en scène d'Antonioni ne m'a pas convaincu. Il pouvait, comme peu d'autres, comprendre le personnage de Sally Bowles. Je dirai plus, Antonioni aime Sally Bowles. Et au contraire, presque par pudeur, ou par une vengeance faible ou non avouée de son intelligence, il a confiné ce personnage aux limites du grotesque (ou du

pathétique). Le divertissement a pris trop souvent la place d'une chronique sèche, au delà de la morale. Même les acteurs ne possédaient pas le rythme d'une interprétation qui aurait dû savoir être vivante. Sbragia est presque toujours factice (et avec de nombreux défauts) ; Monica Vitti est tentée d'aller vers trop de directions. Elle dilue sa présence physique dans un éclectisme de café-concert. »

(Enzo MUZZI, « Contemporaneo », 26-10-57.)

1959

L'Avventura. Sujet de Michelangelo Antonioni. Scénario et dialogue de Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. Décors de Piero Polletto C.S.C. Costumes d'Adriana Berselli. Photo d'Aldo Scavarda. Musique de Giovanni Fusco. Assistants metteurs en scène : Franco Indovina, Gianni Arduini. Interprètes : Monica Vitti (Claudia), Gabriele Ferzetti (Sandro), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchard (Giulia), Renzo Ricci (le père d'Anna), James Addams, Dorothy De Poliolo, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Esmeralda Ruspoli, Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Molè, Renato Pincioli, Angela Tommasi di Lampedusa, Vincenzo Tranchina. Montage d'Eraldo Da Roma. Directeur de production : Luciano Perugia. Production : Cino Del Duca (co-production italo-française : Produzioni Cinematografiche Europee, Rome — Société Cinématographique Lyre, Paris).

« Une femme disparaît. Suicide ? Fugue ? On ne sait pas. Son amant et sa meilleure amie partent à sa recherche, se fuient, s'aiment. Ils ne la retrouvent pas à la fin mais nous, spectateurs, découvrons la raison de son suicide ou de sa fuite. Voilà le sujet, ou ce que j'en ai compris. Plus généralement, il semble mettre une fois de plus en évidence une certaine mollesse italienne, l'absence de caractère chez des hommes à femmes, une condition féminine exigeante et déçue, thème déjà sensible dans LE AMICHE ou plus récemment dans LA DOLCE VITA (il est intéressant, d'ailleurs, que cet éternel procès du caractère mâle italien soit toujours repris par des représentants du sexe mâle italien).

Le journaliste égaré de LA DOLCE VITA, l'architecte puéril de L'AVVENTURA ont également de l'assurance, du charme, plaisent aux femmes, les comblent physiquement et leur laissent un grand vide moral. Par moments ils en sont agacés, par moments ils en pleurent. De toute façon, à la fin, elles les consolent. (A ce propos, il suffirait de voir la dernière image de L'AVVENTURA pour justifier tout le film : une petite place à l'aube, un homme sur un banc, dans un smoking fripé, qui pleure sur ses gâchis, et une femme qui le regarde, désespérée mais déjà prête à pardonner.)

Je prends d'ailleurs cette image au hasard, entre mille autres. Le blanc et le noir, les paysages meurtris, les visages détournés, tout ce qui est dit sans paroles, tout ce qui se passe en dessous, tout ce qu'enfin le seul Antonioni sait faire est dans ce film (...). Ce film est fait comme une peinture, il est détaché, il est tranquille comme une chose faite. Il est lent peut-être parce que la vérité est lente à découvrir. »

(Françoise SAGAN, « L'Express », 15 septembre 1960.)

1960

La Notte. Sujet, scénario et dialogues de Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. Photo de Gianni Di Venanzo. Décors de Piero Zuffi. Assistants metteurs en scène : Franco Indovina, Albero Pecosso. Directeur de production : Paolo Frasca. Interprètes : Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernard Wicki. Production : co-production Nepi Film, Rome — S.O.F.I.T.E.D.I.P., Paris.



Tentato Suicidio

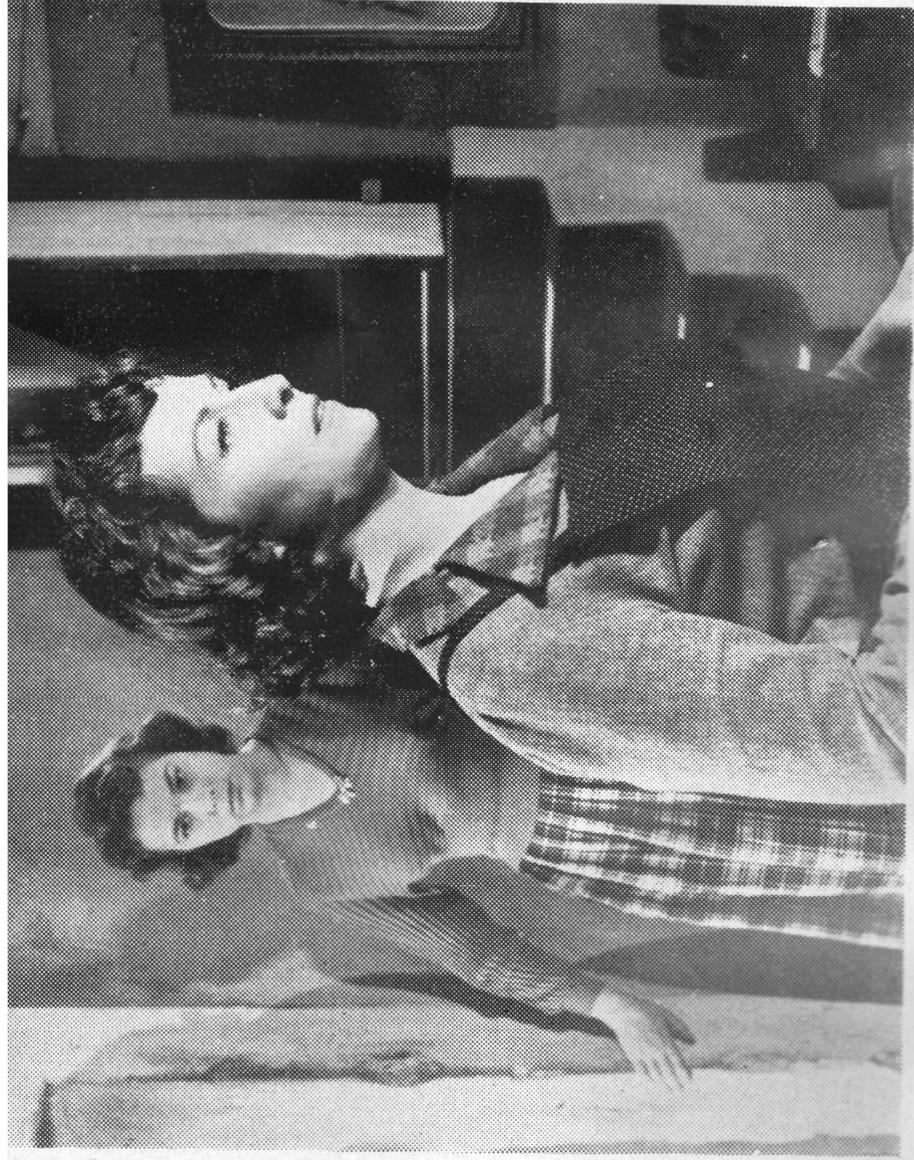


Le Amiche

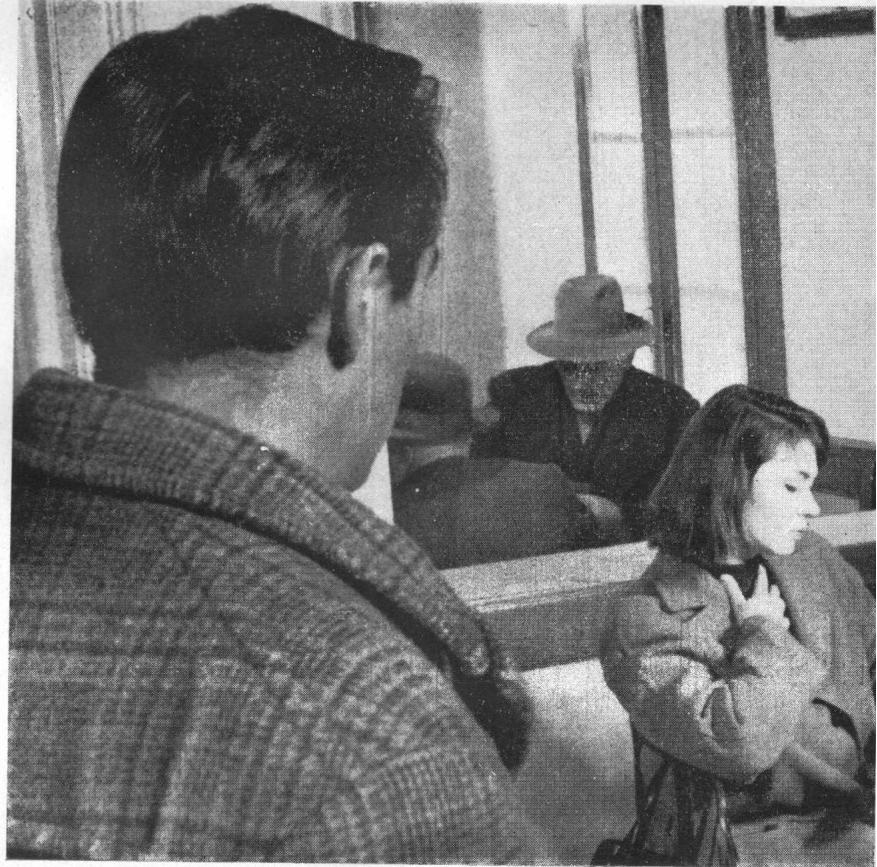


Il Grido





Il Grido





Il Grido

HOMMES DE NUIT

Michelangelo Antonioni **TEXTES**

Hommes de nuit et **Portrait** sont des textes parus dans le **Corriere Padano** (18-12-1938 et 18-2-1939); traduits par P.-L. Thirard et Glauco Viazzi.

Faire un film, c'est pour moi vivre a paru dans le n° 138 de **Cinema Nuovo**. Traduction de Fabienne Chabartier.

Les extraits de **L'Avventura** et **Il Grido** ont été traduits par P.-L. Thirard d'après les découpages techniques publiés dans la remarquable collection « Du sujet au film » éditée chez Cappelli et dirigée par R. Renzi.

Les joyeuses jeunes filles de 1924, scénario paru dans le n° 85 de **Cinema Nuovo**, a été traduit par Pierre Marchal.

Les extraits des critiques (in **Filmographie**), repris du n° 4-5 de la **Cronache del Cinema e della Televisione**, ont été traduits par André Bouissy.

Pour les illustrations, nous remercions MM. M.A. Antonioni, C. Zimmer, ainsi que les revues **Positif** et **Inquadrature**.

HOMMES DE NUIT

Le jour tombait quand nous commençâmes la route qui longe le lac de Garde ; la nuit était bien tombée lorsque la brume nous entoura. Elle nous entoura tout d'un coup : nous la vîmes avancer de loin, tout au bout d'une ligne droite, comme une énorme masse d'ouate pleine de lumière, comme si ce n'étaient pas nos phares qui la lui donnaient, mais qu'elle l'apportât elle-même dans sa masse évanescence et blanchâtre. Il me sembla que nous dussions avoir en y entrant une sensation de tiédeur ; bien au contraire, nous frissonnâmes et nous serrâmes sous la couverture. On ne voyait rien au-delà de la pointe du capot, sur laquelle une mince figure de femme, penchée en avant, était notre mascotte, plongeant la première, crânement, dans l'inconnu. Mais nous, nous nous sentions perdus, étrangement perdus dans la nuit et la brume, sans le soulagement réconfortant qu'apportent la présence des objets, de la lumière. Notre monde ne nous apportait plus aucune protection, et c'était comme si notre intimité, soudain appauvrie, ne suffisait plus à empêcher que, ainsi isolés, nous nous sentions un peu égarés.

Tenacement le brouillard insistait et nous forçait à aller lentement et précautionneusement. Chaque mètre cachait un piège, on sentait, comme s'ils étaient vivants, des dangers inconnus éparés le long de la route qu'on ne voyait pas. Et cette attente finit par chasser toutes les premières somnolences que suscitaient depuis quelques temps les ronronnements du moteur ; ainsi commençais-je à regarder dehors. Les phares étaient mis en code, pour ne pas avoir devant nous ce halo de reflet que donne la lumière violente sur le brouillard ; lentement, l'œil se familiarisa avec l'obscurité, s'accoutuma à la brume, découvrit le bord du fossé, un arbre, une borne, et enfin, avec soulagement, une ombre : obscure silhouette d'un homme qui avançait, spectrale, sur le côté de la route. Très vite nous fûmes tout près, et cette silhouette m'apparut si trapue et grossière que j'en fus surpris, comme si pour une ombre c'était là impardonnable inconvenance. Toutefois bien vite je l'eus oubliée si une autre, puis une autre encore ne l'eussent suivie à brève distance. Puis vint un groupe de quatre ou cinq ; elles étaient serrées à cause du froid et pourtant séparées, absorbées chacune dans son secret. Elles marchaient en un chancelant cortège, toutes emmitouffées, et c'était triste de voir ces manteaux flotter en file

dans le noir, d'une tristesse profonde et funèbre qui m'inspirait une grande peine. Pauvres êtres, contraints à marcher par cette heure tardive, par les longues routes, poussés par Dieu sait quels devoirs, quelles nécessités, sans allègements ou trêves ; certes ils avaient des maisons avec femmes et enfants, qui les attendaient passifs, tendant dans le silence l'oreille aux bruits de pas, scrutant les ténèbres ; sans doute des drames obscurs étreignaient leurs cœurs, des heures chagrines pesaient sur leurs âmes, et ils marchaient taciturnes, glissant dans la nuit, comme si ce silence était une supplication, cette marche une pénitence. Si tristes, si sombres, si semblables, ils passaient sur le bord du fossé — sans même se retourner pour nous regarder.

Pendant les amis avaient commencé à chanter. C'étaient des chœurs de noctambules, des couplets joyeux. Les amis manifestaient volontiers leur bien-être, dans l'auto, et même, se sachant cachés, s'abandonnaient à des virtuosités vocales coupées de temps en temps de rires longs et discordants, sans signification.

Et pourtant, ils gardaient un ton assez modéré, chacun d'eux sentant vaguement qu'à hausser le ton il gâcherait certaine douceur qui, malgré soi, se dégageait. Réellement ce concert n'était pas très agréable et à la fin, je compris même qu'il était faux, inexact, écho d'une tranquillité éphémère, d'une euphorie artificielle, d'autant plus fâcheux qu'un malheur pleinement irréparable passait à côté de nous. Finalement le chant me parut idiot, et je me sentis mal à l'aise. Prétextant une indisposition, je priai mes amis de cesser. Mes aimables amis continuèrent, insouciantes, jusqu'aux habitations. Nous butâmes presque contre : il y avait une église, tout près un bâtiment bas avec une voûte au centre ; au fond de la voûte une porte s'ouvrait, faiblement éclairée. En sortaient des hommes emmitouffés, obscurs. Nous entrâmes pour nous réchauffer. Dans la pièce sale et enfumée, j'observais tout de suite de nombreuses figures de paysans, attablés, jouant aux cartes, devant des carafes de vin rouge ou blanc. Je me souvins alors que c'était jour de fête, et j'eus presque honte de mes noires pensées des instants précédents.

Il y en avait un, pas loin de nous, qui avait son chapeau sur la nuque et nous souriait d'un sourire lent et clair. Il avait l'air solide, tenace et vigoureux, il serrait son verre d'une main calleuse et dure, comme s'il voulait le briser. Un bloc humain, fait de mottes. Je pensais à la terre qui donne à ses fils tant de soi-même. Et vraiment il était comme un morceau de cette terre, que tous les jours il labourait des heures, infatigablement ; un morceau

cuit au soleil, un peu comme nous qui venions des champs de neige, mais d'un autre degré, d'un autre ton de cuisson, plus durable ; il était taché, brûlé, et buvait, buvait... à chaque gorgée, un voile de satisfaction lui passait sur le visage : il était content, cet homme, d'être là, d'avoir de l'argent pour se payer ce vin, il était content que la semaine se termine toujours avec cette soirée, cette boisson, cette oisiveté méritée qui ne donne pas de remords — il était content, en somme, d'être au monde, c'est-à-dire au bistrot, avec ses copains comme lui calmes et contents, avec qui il rentrera plus tard à la maison, un peu gris, un peu somnolent, dans ce village qui n'a pas de rues, sauf un long couloir avec la fontaine au milieu.

Alors me revint à l'esprit le chant de mes amis. Je me souvins de mes dernières journées. Oh, notre pauvre bonheur ! J'eus soudain le sentiment que nous étions tous des ombres : les morts et les vivants, les heureux et les malheureux, les hommes qui étaient passés, ceux qui buvaient et ceux qui avaient bu. Tous des fantômes dans le brouillard — et nous de même qui, peu auparavant, avec notre engin, nous étions sentis ivres, d'une ivresse bleue venue du lac ou du vent, et maintenant étions, découragés, en train de regarder d'autres hommes qui buvaient dans la fumée, leur enviant l'inappréciable privilège d'être des hommes de la terre. Parce que vraiment je ne savais pas si la vérité était avec nous qui rentrions, avec un bagage de plaisirs colorés, des hôtels brillants — ou avec eux, qui sortaient de la nuit riches de leur seule fatigue : si elle était dans notre existence, marquée par la flétrissure de la perpétuelle insatisfaction, tourmentée par l'impossible assouvissement — ou bien dans la leur, où pensées, instincts et désirs se mélangent dans une peine grossière, qui aisément s'apaise.

A un certain moment, il me sembla que pour, ces hommes, quarante ou cinquante ans passent en vain. L'Éternel aurait pu, jadis, les fixer dans cette posture, devant les tables de bois noir, le verre aux lèvres. Ils auraient accepté cette vie, qui n'aurait pas été un oubli, puisque jamais ils ne l'auraient su, mais seulement un très doux sommeil dans lequel seraient passées, de temps en temps, des volées de songes, comme l'été, pendant les longs repos dans le foin, quand le jour est gonflé. Et c'est nous qui les aurions réveillés, ce soir, leur touchant l'épaule, pour leur jeter au visage l'affront de notre présence, parce que cette immobilité parfaite et heureuse nous eût fait envie, bien trop envie. Mais peut-être même alors ils auraient à peine entrouvert les paupières pour laisser courir sur nous un regard paisible et alanguiné, et ils au-

raient souri, relevant lentement les coins de leur bouche. Et nous, qui sait, nous aurions hurlé, de toute notre âme, nous les aurions secoués, battus, torturés — et ils nous auraient encore offert un verre ras-bord de vin rouge, de vin blanc... Comme maintenant.

Quand nous sortîmes, notre auto nous attendait, rendue mate par le brouillard ; la faible lueur d'un réverbère l'enveloppait tranquillement. Tout près, un homme en manteau la regardait, immobile, un fêtu à la main ; on eût dit un enfant. Dieu sait depuis quand il était là. Une minute ? Cinquante ans ?

PORTRAIT

27 novembre. — Tout le monde en parlait, et moi, je ne la connaissais pas. Lorsque je l'ai vue en entrant, elle a rougi, d'une pudeur paysanne. Je n'ai pas compris pourquoi tout le monde en parlait.

Quand elle m'a regardé, peu après, il m'a semblé apercevoir entre ses cils une curiosité déjà déçue ; j'eus la sensation d'être maladroit, et seul. Elle se mit à parler avec quelqu'un et fit comme si je n'étais pas là. Elle bavardait avec élégance des faits du jour, se livrant, de temps en temps, pas trop sérieusement, à de petits éclats capricieux ; pleine d'agilité, elle dansait d'un sujet à l'autre ; ses phrases étaient comme une dentelle de vagues, effleurant les sujets comme autant de paisibles falaises, et sa voix recéléait quelque chose de très lointain qui passait là par hasard. Et aussi quelque chose de très jeune, jeune parce que vivant. Je songeais à la pointe d'une aurore d'été, encore sombre, mais déjà prometteuse d'un jour intense, avec le miroitement de la rosée sur les brins d'herbe dressés, pointus comme des poignards. Elle piquait, elle étincelait. Les mots sortaient avec un joyeux emportement, chacun marqué par l'expérience plus que par la maturité, ébauché comme un simple dessin.

Je ne lui dis, je crois, rien d'intéressant ; elle me souriait, peut-être me plaignait-elle. Mais probablement elle ne se souciait pas même de me plaindre.

Lorsqu'on se quitta, je n'avais qu'un désir : qu'elle me parlât, me parlât.

13 décembre. — Les yeux. C'est ce qu'il y a en elle de plus bizarre. Ils ont dû recevoir leur première lueur par une fenêtre toute grande ouverte face au ciel. Ils en tirèrent non seulement leur couleur, mais ce caractère insaisissable. Si tu les cherches, ils t'échappent, quand tu les fuis, ils te saisissent pour s'enfuir aussitôt, faussement contrits. Ils ne s'arrêtent sur aucun objet, mais fixent, absorbés, de lointains secrets. Lorsqu'il se pose, le regard rebondit et se replie. C'est le regard de qui n'a rien à observer et reste inactif, dans un calme vigilant et attentif. Tout intérieur.

Ainsi quand il t'effleure, il est si intime, tendre et léger qu'il glisse et te caresse ; on dirait la caresse d'une âme. C'est le regard d'une personne qui cherche un point, un point petit mais solide, sûr, où finir son vol, et ne le trouve pas ; car elle ignore en quel endroit, terre, océan, ce point se dresse, et même s'il existe, et comment il se présente. Et cependant elle craint les autres points d'appui, ceux de la modeste réalité qui l'entoure, elle craint de s'en contenter, elle ne le veut pas. Regard de qui est jaloux de ses propres ambitions, de ses désirs, de ses instincts, qui craint que le vent les emporte — et qui reste enfermé dans une espèce de tour d'ivoire, de pudeur et d'égoïsme, de présomption et d'illusion, d'intelligence et de beauté. En ce sens, c'est un regard hypocrite. Maintenant je sais pourquoi tout le monde en parle.

Hier, grave, elle m'a fixé un instant. Ensuite je ne désirai qu'une chose : qu'elle me regardât, qu'elle me regardât.

19 décembre. — Elle doit être de souche ancienne, et sévère. Chaque mouvement de son corps ou de son esprit en trahit le signe indubitable. Quand elle marche, danse ou s'ébroue, elle s'ébroue, danse, marche avec une noblesse patriarcale innée, noblesse de lustres glorieux, de générations blasonnées, de salons enfouis dans des pénombres trouées de reflets verts sur des armures d'acier et des trophées, de prières devant le pain, d'obédience filiale, d'aveugle obéissance. Et cependant cet appareil ancestral, qui enserre toute son existence d'une orchestration précise, d'un contrepoint, comme dans un concert, lui donne — pour autant qu'il paraît — l'allure d'un jeu théâtral concerté, orienté vers la conquête d'un isolement splendide et impossible à atteindre. Il y a aussi, dans sa féminité qui n'exclut pas la sécheresse, une réserve voulue et contrôlée par la hantise de sembler sensuelle ou vulgaire, ou simplement d'apparaître trop femme. Sa conversation même en découle, qui a le style de l'intelligence, qui est consciemment orientée vers des domaines aristocratiques, des points de vue originaux, difficiles ; difficiles pour elle aussi qui doit parfois se trouver embarrassée dans des affirmations gênantes, par leur conformisme même qui veut paraître instinctif. En cela réside sa fausseté. Celle-ci pourtant parfois l'égare, et alors elle l'accentue, persiste, par jeu, dans le mensonge et s'amuse à en recueillir les conséquences.

Aujourd'hui, pareillement inconnue, elle était assise près de moi pour regarder un tableau. J'aimais me figurer ses pensées esthétiques à cet instant ; à ma surprise, elle m'avoua qu'elle ne

connaissait rien à la peinture, et il n'y avait nul regret dans cet aveu, comme si elle s'y complaisait. J'ignore pourquoi cela me rendit si heureux. Je l'imaginai jeune fille, dans un pré. Il me sembla qu'à la serrure, elle dût avoir la souplesse des corolles ; à la regarder, la tendresse des aurores. Tandis qu'elle me disait qu'il ne fallait pas considérer cet aveu comme une lacune, venant d'une femme, ses mots ruisselaient, me semblait-il, comme des eaux paisibles et cachées.

Vraiment, elle était si transparente que je ne savais plus pourquoi tout le monde en parlait. Désormais ne m'importait plus qu'une chose : qu'elle m'aimât, qu'elle m'aimât.

Les personnages principaux du film sont : Annamaria, Luisa, Carla, Linda, Lola, Alberto, Hercule, Giorgio. Tous des jeunes entre 17 et 25 ans appartenant à la bourgeoisie d'une ville de province du Nord, riche et petite bourgeoisie.

Dans la présente rédaction du sujet on s'est peu attaché aux familles respectives, aux personnages secondaires, aux ambiances. On a voulu simplement établir une trame tenant compte de l'état d'esprit d'une époque. Ce doit être un film frais, riant, un peu romantique, avec cette pointe d'ironie et de mélancolie que suscitent aujourd'hui les chansons d'autrefois. Et avec ce sens d'une gaieté qui se meurt, qui laisse place à ce que l'on a défini : « l'angoisse moderne ».

Peut-être la transition n'a-t-elle pas été en réalité aussi sensible qu'elle apparaît dans le film ; peut-être la perspective historique a-t-elle subi quelque altération. Là aussi, évidemment, comme dans tous les faits d'ordre artistique, il y a eu transfiguration. Qui pourtant n'est pas arbitraire. C'est un fait que c'est de cette époque que le monde a commencé à changer, et qu'ont commencé à changer les mœurs, la morale. Si en arrière-plan il y a quelques allusions à des faits historiques précis, c'est afin de donner une solidité au film, et placer derrière ces minces trames d'amour un fond réel.

Mais tout cela est vu par les yeux des jeunes filles, comme des choses incompréhensibles, plus grandes qu'elles.

Il faut dire que cette histoire a été imaginée en couleurs : couleurs plutôt délicates, mais chaudes, couleurs brisées de temps en temps de notes violentes, car chez nous, même dans les plus douces et les plus paisibles histoires d'amour, il y a toujours du sang.

LES JOYEUSES JEUNES FILLES DE 1924

1922, l'année du Tango des fauvettes, tire à sa fin.

Carla se marie. L'église tout entière est parée, tous sont vêtus de neuf. Carla est en blanc. Beaucoup de fleurs. Quelques larmes. Elle épouse Giorgio. Mais ses regards ne sont pas pour Giorgio, ils vont, pleins de tristesse, à Hercule, le petit frère de Giorgio, auquel elle voue un amour qui lui coupe le boire et le manger. Malheureusement Hercule n'a jamais rien voulu entendre, et c'est ainsi que Carla, après d'incroyables souffrances, s'est résignée à en épouser le frère. C'est presque pour elle une façon de s'attacher à Hercule, de former avec lui une famille, de l'avoir près d'elle.

Les amies les plus intimes de Carla, Annamaria, Linda, Luisa, Lola, sont aussi de la noce, comme en sont les amis, parmi lesquels Alberto.

L'amour des jeunes gens, c'est un peu comme le vent et les fleurs, il porte le pollen de l'un à l'autre selon le caprice des courants. Tout le monde sait par exemple qu'Alberto fait depuis quelque temps la cour à Annamaria, et l'on sait également que celle-ci fait à présent sa mijaurée. Lorsque la cérémonie nuptiale se termine, et que les époux s'en vont salués par des déploiements de mouchoirs. Alberto prend à l'écart Annamaria pour lui demander des explications. Sans plus de préambule, la jeune fille lui fait savoir qu'elle entend rompre leur liaison, « leur amour irréel », comme il dit. C'est un amour qui ne l'amuse plus. Et puis, elle veut changer de vie.

La nouvelle de la rupture entre Alberto et Annamaria se répand dans la groupe comme une traînée de poudre. Celle qui s'en réjouit le plus, c'est Louisa. Tout le monde ignorait les sentiments de Louisa pour Alberto, ses peines secrètes à cause de l'indifférence qu'il lui portait. Mais à présent il est libre, et qui sait...

Louisa a besoin de se confier à quelqu'un, qu'on la conseille. Une de leur groupe semble tout indiquée : Lola. Toutes vont s'épancher chez Lola. Lola vit par ricochet les histoires des autres. Elle est la plus âgée de l'équipe et la moins belle. Aucun garçon ne la courtise, mais elle ne s'en plaint pas. Elle est à son aise parmi les autres jeunes filles et ne semble demander rien d'autre que de pouvoir consoler et donner des conseils.

Elle en donne en effet à Louisa, et se dépense pour lui faire rencontrer Alberto. Et pour finir, celui-ci, pour faire rager Annamaria qui l'a laissé tomber, se met en somme à faire la cour à Louisa.

Nous sommes dans une petite ville de province, et, comme on l'a dit, ces changements dans le cercle des connaissances viennent tout de suite à fleur d'eau, on ne sait comment. Il suffit, entre un tango et un autre, d'un regard, d'une parole murmurée. Aussi Annamaria découvre tout de suite ce qu'il y a entre Alberto et Louisa. Piquée dans son amour propre, et capricieuse comme elle l'est, elle a un retour foudroyant de jalousie, et devient comme un tigre en cage. Car il y a précisément à cette époque quelque remue-ménage dans la ville : des hommes en armes bivouaquent dans les rues, dans les jardins. On dit qu'ils veulent aller à Rome à pied. Quelle folie ! Ainsi Annamaria se trouve bloquée chez elle car ses parents ne veulent pas la laisser sortir. Elle est fille d'un riche industriel, elle a une belle maison en style Liberty avec des meubles 1900, de nombreux domestiques, une automobile et quelques petits frères.

Louisa, au contraire, ses parents lui permettent de sortir. Son père dit que des temps nouveaux viendront enfin, que viendra l'ordre. Elle se laisse accompagner par Alberto, elle est immensément heureuse d'aimer au milieu de tout ce désordre de la ville, elle a la sensation de vivre plus intensément.

Puis l'orage passe, la vie reprend son rythme apparemment normal. Dans les maisons, on donne des thés d'après-midi au son du gramophone. « Abat-jour », « Ferreria », « Rose-Rose », « Valencia » : les jeunes filles en connaissent par cœur les paroles, et les chantent à longueur de journées.

Nous avons laissé Alberto en plein flirt avec Louisa, et Annamaria redevenue plus jalouse que jamais. Durant l'un de ces susdits bals dans la maison d'une amie, Annamaria et Louisa s'affrontent. Larmes des deux côtés, et au milieu Alberto qui ne se tient plus de joie. Deux jeunes filles qui pleurent pour lui. Il y a de quoi être envié des amis, et être fier. Et alors il se met à fréquenter les tabarins où des « blues » sceptiques « disent » toute leur amertume grisonnante, et où les petites bonnes célèbrent joyeusement l'année nouvelle.

Oui, 1922 est terminé. Nous voilà à présent en 1923.

Vous souvenez-vous de Carla ? De son mariage dans l'église toute décorée ? De ses ceillades inconsolables à Hercule ? Elle est maintenant revenue de voyage de noces, plus triste que jamais. Une vie fausse commence désormais pour elle. Elle sent qu'elle est encore une jeune fille, et elle ne l'est plus, elle se sent encore amoureuse d'Hercule, mais à la maison il y a Giorgio, son mari. Son mari ! Parfois elle en éprouve un tel effroi, qu'elle voudrait fuir. Car aussi, elle avait cru se mariant, avoir toujours Hercule à la portée de sa main, et que celui-ci serait pour elle un succédané du bonheur. Mais lorsque Hercule vient les voir, Carla n'est pas heureuse comme elle le croyait, sa gorge se noue et elle a grande envie de pleurer.

Elle aussi naturellement s'épanche chez Lola. Mais cette fois, quels conseils peut lui donner Lola ? Il n'y a qu'à attendre. Le temps guérit tout, même les amours malheureuses.

Et puis, il n'y a pas que l'amour en ce monde. Louisa en sait quelque chose, elle dont l'idylle avec Alberto a été brusquement troublée par le transfert de la famille de Louisa à la campagne. Il semble que son père ne soit pas allé à Rome avec les autres ; il est commis-voyageur, et il était en voyage pour affaires. On lui a fait une espèce de procès, on l'a expulsé du parti fasciste - elle ne sait pas très bien comment cela s'est passé, car elle ne comprend rien à la politique, mais on en parle dans leur cercle. D'étranges jeunes énergumènes rôdent menaçants autour de leur maison. Par prudence, toute la famille s'est repliée à la campagne chez des oncles.

Louisa est désespérée. La vie à la campagne est monotone, il n'y a même pas la lumière électrique. Et Alberto est loin. Il est vrai qu'il fait régulièrement la navette pour venir la voir, mais une semaine n'est pas écoulée, que ces visites se font plus rares. Louisa se désespère : n'aurait-il pas renoué avec Annamaria ?

Non, il n'en est pas ainsi : Pour Annamaria la nouvelle qu'Alberto a un autre flirt, avec au surplus une de leurs amies communes : Linda, est aussi un coup de tonnerre. Ce qui est ennuyeux, c'est que Linda est mignonne et qu'elle chante merveilleusement à l'américaine « Always » d'Irving Berlin. Et l'on dit aussi que sa mère a de nombreux amants, et cela excite les garçons. Il faut absolument parer au plus pressé. Donc, dans cette affaire, comme la plus intéressée après elle c'est Louisa, Annamaria surmontant leur rivalité passée, court la trouver à la campagne, la met au courant de sa découverte, et lui offre une alliance provisoire contre l'ennemie commune. Si elles pouvaient revenir ensemble, tout de suite, à la ville... Fuir vers la ville même sans la permission des parents. Peut-être un geste si retentissant attirerait-il sur elles l'attention d'Alberto. Aussi décident-elles de fuir cette nuit même dans la calèche de l'oncle.

Mais cette nuit, quelque chose d'étrange se produit. Des hommes viennent enlever le père de Louisa, le contraignent à descendre dans la rue ; on entend la voix étouffée de la mère de Louisa qui leur crie de ne pas bouger, sa douleur étouffée. Et puis, des coups comme sur un sac de sable. Les deux jeunes filles dans le lit, se serrent l'une contre l'autre. Elles pleurent aussi. Pourquoi ? Leur amour malheureux pour Alberto ? Probablement. Mais aussi par une peur effrayante, inexplicable, pour ces coups que des hommes donnent à un autre dans le silence nocturne.

Le jour suivant, tous reviennent à la ville.

C'est un jour particulier pour le « beau monde » local. C'est la fête du régiment de cavalerie en garnison dans la ville, une belle fête d'équitation avec tant de fantasias arabes. Dames élégantes, galants officiers. Mondanités de province. Et c'est là qu'Annamaria et Louisa rencontrent Alberto. Il joue les indifférents ; mais les deux jeunes filles le mettent au pied du mur. Il ne peut continuer à les trahir à la fois toutes les deux comme il le fait. Le jeune homme leur déclare ouvertement que son nouveau flirt avec Linda lui importe peu. De Louisa très peu. En somme il est toujours amoureux d'Annamaria.

Mais Annamaria a un coup de tête. Il lui suffit d'avoir vaincu. Elle dit qu'elle se sent une jeune fille émancipée, qu'elle veut rester indépendante et aimer qui bon lui semble. Et pour mettre ses paroles à exécution, elle se met à faire la coquette avec un officier. Mais Alberto n'est pas disposé à tolérer un tel affront, et il s'en prend à l'officier. Il faut les retenir pour qu'ils n'en viennent pas aux mains. D'autres personnes interviennent, et cela fait un vacarme infernal. La fête est troublée, tout le monde est scandalisé : ces jeunes gens qui ne respectent plus rien...

Mais les choses n'en restent pas là, elles ont une répercussion dans le journal local. Et comme son directeur est le père d'Alberto, antimilitariste acharné, celui-ci en profite pour attaquer avec mordant et la manifestation et toute l'Armée de Cavalerie. Indignation des officiers supérieurs. Un officier le provoque en duel. Scandale. Jury d'honneur. Toutes les vieilles rancœurs politiques ressortent. L'histoire prend des proportions exorbitantes. Morale : le père d'Alberto doit abandonner la direction du journal et songe à aller s'établir à Rome où sa famille le rejoindra dès que possible.

Tout cela a des incidences directes sur la vie des jeunes filles. En fait, Luisa, repoussée durant la fête par Alberto, joue l'amoureuse désillusionnée, et pour se remonter le moral accepte qu'Hercule lui fasse la cour. Depuis un certain temps, cette cour était devenue plutôt assidue. Et cela ne lui déplaisait pas : Hercule est loin d'être un garçon inintéressant, il étudie les Lettres, il écrit des poésies : il lui en a dédié une.

Ce nouvel amour entre Hercule et Luisa est une chose très grave, car il jette Carla dans le plus noir des désespoirs. Carla est découragée, elle mène une vie monotone. Son mariage avec Giorgio apparaît de plus en plus une erreur. Jusqu'alors, c'est l'espérance de pouvoir s'unir un jour de quelque manière à Hercule, qui l'a soutenue : un beau matin Hercule se réveille amoureux d'elle, il l'enlève, et ils fuient à Paris où ils se laissent emporter dans le tourbillon du plaisir. Rêves. A présent, avec Luisa là dedans, même ces rêves n'ont plus de sens.

De plus depuis ces derniers temps, Giorgio est en proie à tant d'idées stupides, il a d'étranges amis fanatiques qui parlent de l'Allemagne, de Munich, d'un certain Hitler. Elle pense que c'est une excuse pour veiller tard toutes les nuits. Elle se sent seule et perdue.

Au contraire, l'amour entre Hercule et Luisa, commencé par plaisanterie, devient une chose sérieuse. De plus, un jour éclate une bombe : Luisa est découverte par sa mère en possession d'une clé mystérieuse dont elle refuse de dévoiler la provenance. A la fin on découvre que cette clé est celle d'une garçonnière qu'Alberto prête de temps en temps à Hercule. Autre scandale. Les deux familles ne se saluent plus. D'où, subterfuges, mensonges, petits drames de la part des amoureux pour continuer à se voir.

Il y a pourtant une personne qui leur vient inopinément en aide : Carla. N'ayant plus d'autres espérances, elle se résigne à vivre l'amour qu'il porte à Luisa. Elle le fait presque sien, pour se sentir quelqu'un dans sa vie. C'est sa façon de l'aimer.

Mais l'histoire de la garçonnière a aussi d'autres répercussions. Sur Annamaria par exemple. Annamaria indifférente de tout et de tous, qui joue vraiment le rôle de la jeune fille émancipée ; Annamaria qui fume des cigarettes en public, et fait les danses modernes y compris le charleston ; qui adore le jazz américain et joue au tennis, et conduit l'automobile, face au scandale de la garçonnière se sent mourir d'envie. C'est elle, stupide, qui depuis le jour de la fête de la cavalerie n'a plus voulu entendre parler d'Alberto. Elle aurait pu avoir avec lui des rendez-vous furtifs et piquants dans son alcôve, se plonger dans une atmosphère de clandestinité, goûter le péché jusqu'à la dernière goutte, et au contraire, rien. Elle découvre brusquement en elle un sentiment plus fort que tous ses caprices : pour Alberto. Elle a résisté jusqu'à présent pour ne plus le voir, mais elle n'en peut plus. Et un soir...

C'est la fin de l'année. 1923 s'en va, arrive 1924. Comme le temps passe !

La petite ville est en fête, c'est une très belle nuit, la lune brille, le froid est sec. Partout réveillons, confettis, étoiles filantes, feux d'artifice. Annamaria se trouve

à tu et à toi avec Alberto et tombe entre ses bras. Et tout recommence plus fort qu'avant, entre soupirs et serments dans la garçonnière d'Alberto.

Si ce n'est qu'Alberto est à présent plus mûr. Le licenciement de son père du journal, son départ pour Rome ont plongé la famille dans une situation financière peu brillante, et Alberto lui-même dans une position un peu délicate dans la ville. Lui aussi, pour vivre, se met à écrire des articles. Annamaria ne les lit pas, elle ne sait même pas de quoi ils traitent : elle en a une fois parcouru un, il parlait d'élections en Angleterre, de travaillistes, de choses très étranges. Tout ce qu'elle sait c'est qu'Alberto, tout comme Giorgio, a changé. Lorsque les deux amis se mettent à discuter, ils n'arrêtent plus et finissent toujours par se disputer. En somme, ils s'occupent moins de leurs amies. Et elle se sent plus que jamais amoureuse et jalouse. Elle fait son possible pour se distraire, va souvent au cinéma : Clara Bow, Douglas Fairbanks, Rudolf Valentino sont les idoles du jour. Valentino est merveilleux avec ses cheveux lustrés de brillantine.

Un jour, le journal annonce que Rudolf Valentino, en visite en Italie, passera à la ville par le train. C'est une chose extraordinaire. Annamaria va à la gare avec ses amies. Là, les femmes deviennent folles, elles assaillent littéralement le train pour voir la vedette, l'acclamer, la toucher. Mais Carla est taciturne. Les amies l'ont conduite avec elles pour la distraire. Elle mène une existence solitaire, vide. Maintenant qu'Hercule et Luisa ont décidé de se marier, et n'ont donc plus besoin de sa complicité pour se rencontrer, ses journées sont sans but. Mais aussi parce qu'elle s'est rendue compte d'une chose terrible : son amour pour Hercule a diminué. Le fait que celui-ci ait, pour se marier, accepté un travail obscur, renonçant à toutes les aspirations littéraires, l'a démontée. Elle n'a plus rien qui l'intéresse, rien en quoi elle puisse croire, s'enthousiasmer. Ce jour là, à la gare, au milieu de toutes ces femmes en extase devant Valentino qui salue, souriant, du train, elle a une crise subite, et se jette sous une locomotive qui arrivait, et est tuée sur le coup.

Les jeunes filles traversent des jours terribles. Le malheur, au lieu de les unir, les sépare. Elles ne se voient presque plus. Linda et Lola pour leur compte, sont devenues intimes. On dit des méchancetés sur leur amitié solitaire. Quant à Annamaria, elle aussi mène une vie réservée. En réalité elle souffre car Alberto a dû rejoindre son père à Rome, et on ne sait quand il reviendra. En somme, elles ont toutes moins envie de s'amuser.

Annamaria pense sérieusement à fuir et rejoindre Alberto. Les lettres qu'elle reçoit de lui ne lui plaisent pas : elles sont pleines de préoccupations, et trop rapides. Il faut absolument qu'elle le voie. Elle a déjà son plan.

Mais un jour une de ses domestiques lui dit qu'elle a rencontré Alberto dans la rue. Est-ce possible ? Il est revenu et n'a pas donné signe de vie... Où l'a-t-elle rencontré ? Vers telle rue. Annamaria se précipite. C'est un mauvais jour pour sortir. Il y a la grève générale.

Il paraît qu'à Rome ils ont tué un type très important, un certain Matteotti, et il y a des bagarres dans les rues. Annamaria va par la ville à demi déserte, peuplée seulement de manifestants et de gardes royaux. Il faut absolument qu'elle sorte Alberto de toutes ces histoires.

Mais Alberto ne peut plus sortir de ces histoires. Annamaria le trouve étendu sur une place vide, tué d'un coup de mousqueton.

Elle aussi est seule à présent. Elle ne se sent plus une jeune fille émancipée. Elle ne se sent plus rien. Rien qu'une femme qui a perdu son amour. Comme il lui semble stupide cet orgue de barbarie qui joue dans quelque rue lointaine « Quel ciondolo d'oro ».

FAIRE UN FILM, C'EST POUR MOI VIVRE

La première fois que j'ai mis un œil derrière la caméra (une Bell-Owell 16 mm) ce fut dans un asile. Le directeur était un homme de haute taille, avec un visage que le temps avait rendu semblable à celui de ses pensionnaires. J'habitais alors à Ferrare, ma ville natale, petite cité merveilleuse de la plaine de Padoue, antique et silencieuse. Nous avions décidé entre copains de tourner un documentaire sur les fous. Le directeur voulait m'aider à tout prix et il se roulait par terre pour me montrer les réactions des malades à certaines provocations. Je m'étais mis en tête de tourner ce documentaire sur le vif, c'est-à-dire avec les malades ; j'insistais tellement que le directeur finit par dire : « Essayons ».

Nous plaçâmes la caméra, préparâmes les projecteurs, disposant les aliénés dans une pièce, selon les exigences de la première prise de vues. Je dois dire que ces fous obéissaient avec soumission, en faisant bien attention de ne pas se tromper. Ils étaient émuovants ainsi, et je me réjouissais de la manière dont s'arrangeaient les choses. Finalement, je donnai l'ordre d'allumer les projecteurs. J'étais un peu anxieux. D'un seul coup, la salle fut inondée de lumière. Durant un instant, les malades restèrent immobiles, comme pétrifiés. Je n'ai plus jamais vu, sur le visage d'aucun acteur, une épouvante aussi totale. Cela dura un moment, auquel succéda une scène indescriptible. Les fous commencèrent à se contorsionner, à hurler, à se rouler par terre comme l'avait fait le directeur. En un instant la salle devint une fosse infernale. Les fous cherchaient désespérément à échapper à la lumière comme à un monstre préhistorique qui les aurait assaillis, et leurs visages qui, auparavant, dans le calme, réussissaient à contenir la démence dans des limites humaines, apparaissaient maintenant bouleversés, ravagés. Et nous étions, nous, sidérés devant ce spectacle. L'opérateur n'eut même pas l'idée de stopper la caméra, ni de donner un ordre quelconque. Ce fut le directeur qui cria : « Stop, éteignez ! », et dans la chambre redevenue obscure et silencieuse, nous vîmes un grouillement de corps qui s'agitaient faiblement, comme dans les derniers sursauts de l'agonie.

Je n'ai jamais oublié cette scène. Et ce fut autour de cette scène que nous avons commencé de parler sans le savoir de néo-réalisme.

Ceci se passait avant la guerre.

Puis la guerre vint et nous assistâmes à d'autres scènes de violences, pour ne pas dire de folie, et l'habitude s'installa. Mais toujours dans les discussions qui eurent lieu en Italie, durant l'immédiate après-guerre, sur le thème du néo-réalisme, je pensais à ce documentaire jamais tourné comme à un test classique. Il semblait que le cinéma italien ne savait se détacher de ce critère : la réalité, le Vrai toujours plus vrai. La caméra cachée dans les rues ou postée au trou d'une serrure pour cueillir les aspects plus secrets de la réalité. Les concepts esthétiques étudiés à l'école, balayés par ce coup de vent, par ce besoin de surprendre la théorie avec les faits, par les films... Il faut convenir que nombre de ces films ont atteint leur but. La vérité, c'est que nous étions plongés dans une réalité brûlante, exceptionnelle. Comment l'ignorer ?

Faire un film, cela ne ressemble pas à la rédaction d'un roman. Flaubert disait que vivre n'était pas son métier : son métier était d'écrire. Faire un film, c'est au contraire vivre, du moins pour moi (j'ai adopté cette flatteuse comparaison seulement pour valoriser mon propos, bien entendu). Mon histoire personnelle ne s'arrête pas pendant les prises de vues d'un film : au contraire, c'est alors qu'elle devient plus intense. Cette sincérité, ce mode d'être, d'une façon ou d'une autre autobiographique, cette manière de verser dans le « tonneau du film » tout notre vin, qu'est-ce d'autre, sinon une manière de participer à la vie, d'ajouter quelque chose de bon (dans les intentions au moins) à notre patrimoine personnel, dont les autres jugeront de la richesse ou de la pauvreté ? Il est évident que, un film étant un spectacle public, en raison de son retentissement nos faits privés cessent d'être tels pour devenir publics eux aussi. Et dans l'après-guerre, dans cette période aussi pleine de faits graves, aussi dense d'anxiétés et de peurs, en regardant le destin du monde, il était impossible de parler d'autre chose.

Il y a des moments où ignorer certains faits serait malhonnête pour un homme intelligent, parce que l'intelligence qui, au moment opportun, démissionne, se contredit elle-même. Je pense que les hommes de cinéma doivent toujours être liés, comme leur inspiration, à leur temps, non tellement pour exprimer et interpréter dans ses événements les plus réalistes et les plus tragiques (nous pouvons aussi rire, pourquoi pas ? J'aime les films drôles, bien que n'en réalisant pas, et parmi les acteurs que j'estime le plus, figurent aussi Danny Kaye et Alec Guinness) que pour en recueillir les résonances en nous, pour être conscients et sincères avec nous-mêmes, honnêtes et courageux avec les autres. C'est l'unique façon, à mon avis, d'être vivant. Je retiens pourtant que

ce critère du vrai semble plus « vrai » aujourd'hui qu'il ne le fut, porté parfois à des conséquences extrêmes, à l'origine du néo-réalisme : maintenant, il est entendu dans un sens plus large, plus profond aussi. A l'heure actuelle, dans un climat normalisé — bien ou mal — le récit concerne moins le rapport de l'individu à l'ambiance, que l'individu en soi, dans toute sa complexe et inquiétante vérité. Qu'est-ce qui tourmente et pousse l'homme moderne ? De ce qui arrive, est arrivé dans le monde, quelles sont les résonances en lui-même ?

Ce sont là les questions que nous devons, plus que jamais, ne pas oublier, au moment de préparer une œuvre.

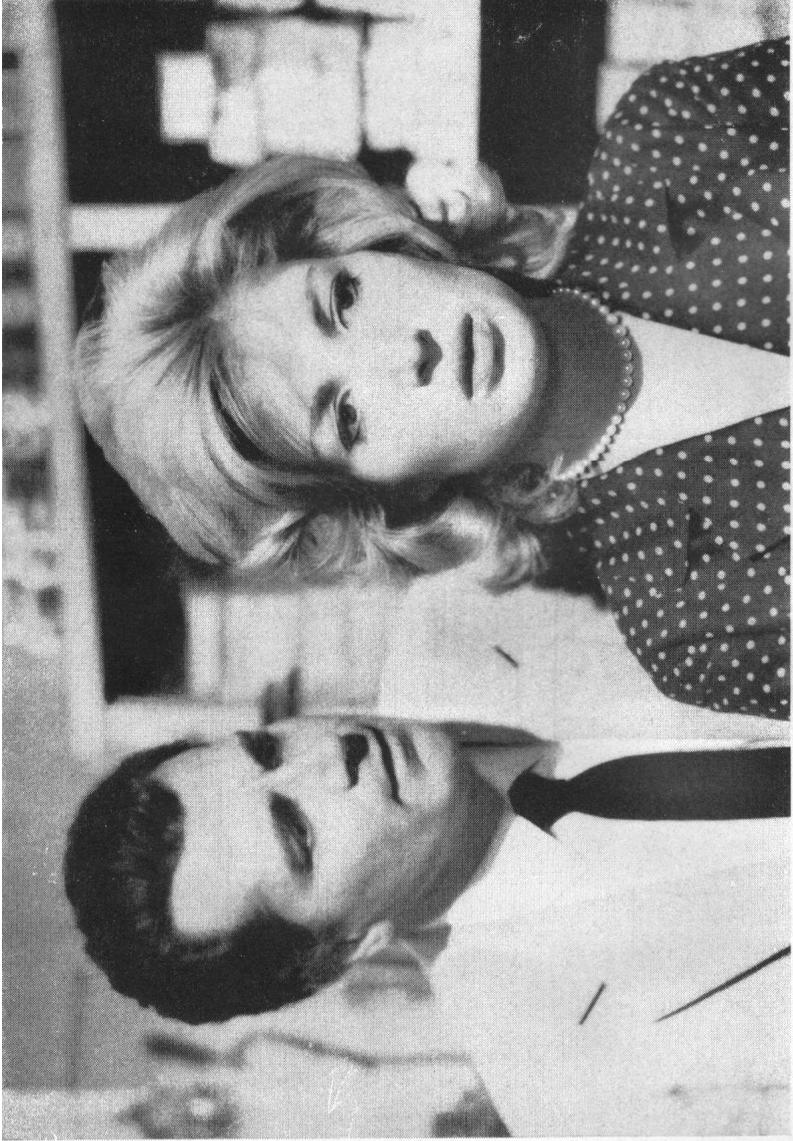
A propos de mon film *Le Cri*, les critiques français ont parlé d'une nouvelle formule : le néo-réalisme intérieur. Je n'avais jamais pensé à donner un nom à ce qui pour moi a toujours été, depuis l'époque lointaine de ce documentaire sur les malades mentaux, une nécessité : regarder en l'homme quels sentiments, quelles pensées le font agir, dans son chemin vers le bonheur ou la mort. Je ne me suis même jamais soucié des « thèmes » à introduire dans un film. Je déteste les films à « message ». Je cherche simplement à raconter, ou plus précisément à montrer, certaines vicissitudes et j'espère qu'elles captivent, en dépit de l'amertume qui s'en dégage. La vie n'est pas toujours joyeuse, et il faut avoir le courage de la regarder sous tous les angles. Mais c'est au film lui-même, achevé, de dévoiler sa signification. Si les idées sont en nous, et si nous sommes sincères dans notre narration, elles finissent toujours par s'imposer. Le fait important, c'est que le récit doit s'appuyer sur une conscience chaleureuse et équilibrée. Le cinéma qui me plaît est celui dans lequel les images apportent un sens de vérité sans perdre leur force de persuasion. Sans insaturation, ni délire ou extravagance intellectuelle : les choses vues en face, ni à l'envers, ni par derrière, ni de biais.

J'ai très peur du public et même des critiques. Je voudrais pouvoir les prévenir, leur expliquer une quantité de choses avant qu'ils voient un de mes films. Je ne sais plus qui a dit que les livres (et moi, j'ajoute : les films) devraient être jugés par un magistrat, devant un jury, comme des criminels, et qu'on devrait entendre accusation et défense. Certainement, celui-là avait du bon sens à revendre.

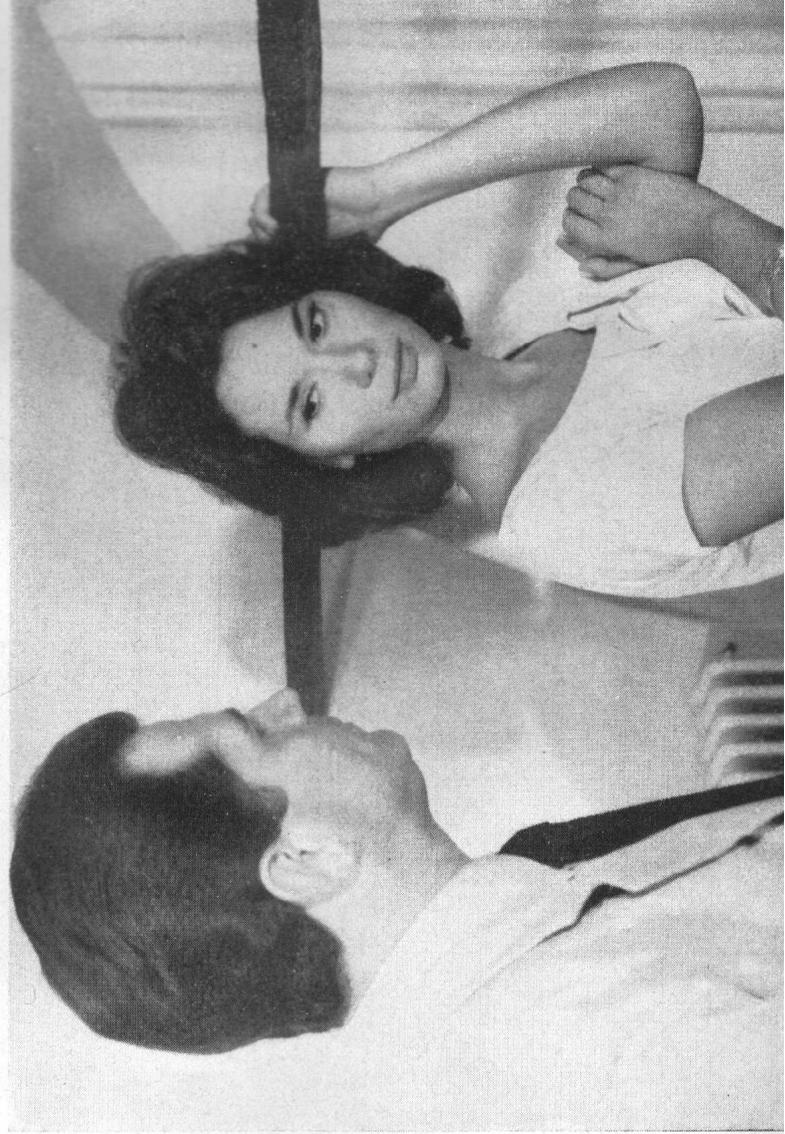


L'Avventura





L'Avventura



L'Avventura



La Notte



Elle s'interrompt pour reprendre tout de suite, d'un ton sin-
glier et résolu : — (1971) —
Claudia — Il n'en est plus ainsi... Mon Dieu, est-il possible que
si peu de temps aillent... ?

L'AVVENTURA

(Extraits)

Claudia — C'est triste, pourtant, triste à mourir, de ne pas
passer habituellement par ce chemin.

TRAIN EN ROUTE. INTERIEUR-EXTERIEUR. MATINEE.

Claudia est assise dans un coin à côté de la fenêtre. Elle regarde dehors. Elle semble harassée, incapable de réagir, de se faire violence, après la tension de la séparation. Après un moment, elle se tourne vers la porte et sursaute : Sandro est apparu dans le couloir.

Un instant après il s'assoit en face de Claudia.

La jeune fille donne à son visage une expression de très vive contrariété.

Claudia — J'ai vraiment envie de voir ce qu'on va dire, maintenant. Allez, parlez.

Sandro se tait comme s'il voulait laisser Claudia se calmer seule.

La jeune fille reprend vivement :

Claudia — Sandro, je ne veux pas que tu viennes avec moi, je ne veux pas te voir... Comment dois-je te le dire ? Pourquoi es-tu venu ?

Sandro — Je ne sais pas. Je n'ai pas pu faire autrement.

Claudia — Mais puisqu'il faudra faire autrement, autant le faire tout de suite, ce sacrifice ?

Sandro a un mouvement d'ennui.

Sandro — Je n'ai aucune envie de me sacrifier, moi, c'est idiot de se sacrifier... pourquoi ? pour qui ? Si Anna était là je pourrais encore comprendre tes scrupules - mais elle n'y est pas...

Claudia sursaute, comme douloureusement frappée de la phrase.

Claudia — Oh Sandro...

Le jeune homme change immédiatement de ton :

Sandro — Excuse-moi, Claudia, je ne voulais pas te sembler cynique. Mais n'est-ce pas mieux de regarder les choses en face comme elles sont ?

Claudia — Pour moi elles sont exactement comme il y a trois jours quand nous nous sommes vus... ça fait à peine trois jours, y penses-tu ? et toi et Anna...

Elle s'interrompt pour reprendre tout de suite, d'un ton sincère et résigné :

Claudia — Il n'en est plus ainsi... Mon Dieu, est-il possible que si peu de temps suffise à changer, à oublier ?

Sandro — Il faut beaucoup moins...

Claudia — C'est triste, pourtant. Triste à mourir. Je ne suis pas habituée, pas préparée...

Elle se frappe la poitrine du côté du cœur.

Claudia — Ecoute là... je n'ai jamais été si bouleversée de ma vie... Sandro, pourquoi ne m'aides-tu pas ?

Elle a un ton implorant et Sandro se lève pour s'installer à côté d'elle. Lui aussi a un ton très sincère.

Sandro — Je crois que l'unique façon de nous aider est de rester ensemble, Claudia.

Claudia — Non, non, je suis sûre que non.

Subitement elle est agitée et dit, en indiquant la place en face d'elle :

Claudia — Mets-toi là. Faisons comme si de rien n'était. Et à la prochaine gare, descends.

Sandro — Et toi ?

Claudia — Moi... moi... moi... laisse-moi la paix.

Soudain elle se lève en haletant et va dans le couloir. Le wagon est d'un vieux modèle, moitié première classe, moitié seconde. Claudia s'arrête devant son compartiment qui est au milieu. Sandro la rejoint.

Du compartiment de seconde classe qui est à côté arrivent des voix : une de femme, très faible, douce, très féminine. L'autre d'homme. Cette dernière a l'accent sicilien. La première pas.

Femme (off) — Je suis en service par ici, mais je suis étrangère.

Homme (off) — Je vous dis que cette personne que je connais vous connaît et m'a parlé de vous.

Femme (off) — Et qui est-ce ? Elle travaille en Catanie ?

Homme (off) — Oui, elle fait des jardins.

Femme (off) — C'est impossible alors qu'elle me connaisse. A la villa où j'étais il n'y avait qu'un jardinier.

Homme (off) — Et alors ? Facile. On voit que le jardinier a parlé avec sa collègue.

Femme (off) — Et qu'est-ce qu'ils ont dit de moi ?

Homme (off) — Ils ont dit que vous étiez une fille très bien, que vous travailliez très bien, que... en somme ce genre de choses.

Une pause. Du compartiment commence à venir une petite musique. Claudia et Sandro se regardent en souriant. Puis Claudia se penche pour regarder dans le compartiment.

La femme est jeune, elle a une chevelure en désordre, brune. Lui est le type du séducteur de province, brun de poil aussi. A côté une toute petite radio, bien en vue, entre elle et lui. Sandro aussi donne un coup d'œil. Puis il se retire pendant que les deux se mettent à parler.

Femme (off) — Nous aussi nous avons une radio comme celle-là.

Homme (off) — Non, pas comme celle-là.

Femme (off) — Pourquoi pas comme celle-là ?

Homme (off) — Parce que celle-là est chinoise.

Une autre pose. Sandro prend la main de Claudia et la serre. elle laisse faire.

Femme (off) — Certes, c'est commode, ces radios si petites... elles sont surtout utiles... je ne sais pas, quand on va se promener.

Une autre pause. La musique se dévide toujours, modérée. (en sourdine).

Homme (off) — Mais pour vous, qu'est-ce qui vient d'abord, la musique ou l'amour ?

Claudia se presse contre Sandro, amusée et émue.

Femme (off) — Pour moi, la musique, ça se comprend. Le fiancé, une fille doit aller se le chercher, une radio, au contraire, on se l'achète.

Homme (off) — Ah non, pour moi c'est l'amour. Je suis un homme ; et je sais comment vont les choses : d'abord l'amour et puis la musique.

Claudia rit mais elle est très troublée. Soudain elle sursaute en regardant par la portière dehors. La gare apparaît tandis que le train commence à ralentir. Claudia prend Sandro par la main et l'entraîne le long du couloir. Le jeune homme cherche à protester.

Sandro — Claudia, écoute...

Claudia — Non, Sandro, je t'en prie... Je t'en prie, s'il te plaît...

Elle continue à le traîner par le couloir jusqu'au fond. Là elle ouvre la portière. Ils sont tous deux très émus. Claudia est bouleversée. Sa voix est brisée.

Claudia — Promets-moi que tu ne me chercheras plus... tu ne dois plus chercher à me voir...

Sandro — Mais pourquoi, Claudia ? Pourquoi ?

Sandro va pour la serrer entre ses bras, mais Claudia se sous-traît presque avec violence comme si elle avait peur de changer d'idée une fois entre les bras du jeune homme. Et elle se penche pour ouvrir la portière. Entre temps le train s'est immobilisé.

Sandro reste à regarder Claudia encore un instant. Sa voix est émue aussi pendant qu'il dit :

Sandro — Si toi aussi tu me chasses, je...

Il s'interrompt comme pour chercher ce qu'il va dire, parmi les si nombreuses choses qui lui viennent à l'esprit.

Sandro — Claudia, n'attends plus... demain il sera trop tard... viens avec moi.

Claudia lutte visiblement avec elle-même. Dans un effort suprême elle pousse Sandro vers la portière et revient dans le couloir.

Les découpages techniques publiés par l'éditeur Cappelli, d'où sont tirés ces extraits, correspondent non point au film terminé, mais à un état antérieur de son écriture. Certaines différences apparaissent parfois. Ainsi, dans le film, la scène suivante, qui se passe toujours à Noto, a pour décor une droguerie, et Claudia commande de la peinture bleue, non des cigarettes. A la fin du dialogue, Sandro rend la peinture au droguiste, un peu ahuri, mais discret. Le dialogue est, pour l'essentiel, celui du découpage ci-après :

BUREAU DE TABAC A NOTO. INTERIEUR-EXTERIEUR. SOIR.

Claudia est entrée comme essouffée, et se dirige tout de suite au comptoir, pour justifier son agitation.

Claudia — Des cigarettes, s'il vous plaît... vous en avez ? Des Nationales, avec filtre...

Et elle fouille dans son sac pour prendre l'argent. Ses doigts tremblent. Finalement elle trouve, paye et allume une cigarette. Mais elle se retourne brusquement ayant entendu Sandro arriver sur le seuil de la porte. Seul.

Elle jette la cigarette et s'avance, sortant du magasin très agitée.

ROUTE DE L'AUBERGE TRINACRIA ET PLACE A NOTO. EXTERIEUR. SOIR. (Dans le film, cette scène se place à l'intérieur de la droguerie.)

Sandro — Mais qu'est-ce qu'il y a, Claudia ?

Claudia — Oh, Sandro... quelle honte, quelle honte... J'ai cherché à me cacher...

Elle se tord les mains, elle est très agitée.

Claudia — Je me sens mesquine, je me déteste...

Sandro — Cela te fait plaisir, de dire ces choses ?

Claudia — Oh non... aucun plaisir...

Sandro — Alors, pourquoi les dis-tu ?

Claudia semble exploser :

Claudia — Parce que c'est laid ce que je fais... parce que si maintenant tu me dis « Claudia je t'aime » je te crois, je te crois...

Sandro commence la phrase, un peu par plaisanterie, pensant ainsi calmer Claudia, un peu avec sérieux :

Sandro — Claudia...

La jeune femme lui clot la bouche avec la main.

Claudia — Non... après, je te forcerais à jurer, à me dire une infinité de choses... et ce n'est pas juste, cela ne peut être juste... c'est absurde...

Sandro — Bien. Tant mieux si c'est absurde. Je veux dire, nous n'y pouvons pas grand chose.

Claudia se détache du mur, fait quelques pas :

Claudia — Mais si je pense que ces mêmes choses tu les lui as dites je ne sais combien de fois... peut-être aussi juste avant de partir, pendant que j'attendais sous tes fenêtres...

Sandro — Admettons donc que je les ai dites. J'étais sincère avec elle, comme je le suis maintenant avec toi.

Claudia le fixe soudain ; ces mots le lui révèlent différent de ce qu'elle imaginait, et en même temps lui révèlent une nouvelle manière de voir les choses.

Sandro secoue la tête et dit, très lentement :

Sandro — Je n'ai jamais vu une femme comme toi, qui a besoin de voir tout clairement.

Dialogue de Claudia et de Patrizia, lorsque Claudia cherche

Sandro :

Claudia — Patrizia, j'ai peur.

Patrizia — Nous avons tous peur, plus ou moins, Surtout la nuit.

Claudia — J'ai peur que Anna soit rentrée. Je sens qu'elle est revenue, qu'ils sont ensemble...

Patrizia — Mais qu'est-ce qui te prend, nous l'aurions su. Sandro doit être au jardin, à prendre un peu l'air, à voir se lever le jour. Ce serait joli de découvrir qu'il est sentimental.

Claudia se laisse tomber sur une chaise, comme à bout.

Patrizia — Ecoute, tâche de ne pas te braquer sur cette idée, je t'en prie. Rentre dans ta chambre et rendors toi.

Claudia — Il y a peu de jours, à la pensée qu'Anna était morte, je me sentais mourir aussi. Maintenant je ne pleure même plus. J'ai peur qu'elle soit vivante. Tout devient facile, c'est une malédiction ; jusque de s'ôter une douleur...

Patrizia la regarde longuement :

Patrizia — Il n'y a jamais à se souhaiter de faire du mélodrame.

Claudia — Oui, tu as raison. J'en ai assez d'être comme ça.

Claudia sort.

IL GRIDO

(Extrait)

CAMPAGNE AUTOUR DU VILLAGE D'ALDO. EXTERIEUR. DEBUT D'APRES-MIDI.

Aldo marche rapidement, comme poussé par le désir d'arriver le plus vite possible. Mais, arrivé à un croisement de son sentier avec un autre, il est obligé de s'arrêter. Une patrouille de trois ou quatre soldats avec un sergent, en armes, l'empêche de prendre le second sentier.

Sergent : Par ici, on ne peut pas passer.

Aldo : Pourquoi ?

Sergent : Les ordres.

Aldo : Mais je dois aller à Goriano... J'y habite.

Le sergent hausse les épaules. Aldo, contrarié, insiste en indiquant l'autre sentier :

Aldo : Et par là, on peut y aller ?

Sergent (perplexe) : Pour ce sentier, je n'ai pas d'ordres. Allez-y.

Le sergent s'écarte. Aldo avance en grommelant et en accélérant le pas.

Aldo, après avoir longé une haie, est sur le point de rejoindre le coin d'une chaumière .

Sur le mur de la chaumière il y a une affiche. Aldo passe devant sans faire attention aux titres écrits en capitales :

« PAYSANS, PROPRIETAIRES MENACES D'EXPROPRIATION, AUJOURD'HUI A 15 HEURES, GRANDE REUNION DE PROTESTATION A LA SALLE DES FETES ».

Aldo tourne autour de la maison et arrive à la façade.

Un chien attaché à une chaîne se met à aboyer. Apparaît un paysan bien habillé, qui manifeste sa surprise de voir Aldo. Mais il est visiblement pressé lui aussi, et fait quelques pas aux côtés d'Aldo en disant brièvement :

Le paysan : Oh, Aldo... je ne te demande même pas comment tu vas, ni qu'est-ce que tu es revenu faire de ce côté, je n'ai pas le temps... J'ai la réunion. Parce qu'ici ils nous prennent tout... Et je suis parmi les veinards : seulement trois hectares ! Ils ne font attention à personne, tu sais ! Jusqu'au curé. Tu sais, la vigne du curé, c'est un bijou, cette vigne, eh bien, elle aussi !

Aldo, distrait : Elle aussi ?

Le paysan : Ils font une piste. Une pour les avions, ceux à réaction. A quoi servent des avions ici, justement, je ne sais pas. Sûr qu'ils le font. Et comme ça, après la réunion nous irons chez le Préfet...

Aldo, qui a écouté sans participer, toujours absorbé dans ses pensées, importuné par ce bavardage, salue rapidement et s'éloigne par les champs.

Aldo : Je coupe par là... Salut.

CAMPAGNE AUTOUR DU VILLAGE D'ALDO. EXTERIEUR. DEBUT D'APRES-MIDI.

Un grand espace, sans aucun accident de terrain. D'un côté, lointaine mais nette, la digue du Pô. De l'autre, une file de peupliers. Au fond, une foule de personnes, surtout des femmes, retenues par un cordon de carabinieri. Au centre, des hommes lèvent des poteaux blancs et rouges, exécutant les ordres que leur donne un autre homme, penché sur un niveau. A côté de celui qui a le niveau, il y en a un avec un papier, évidemment une carte, sur laquelle il transcrit des données.

Aldo sort de sous les peupliers et débouche d'un trait vers les hommes qui ont les poteaux. Puis il s'arrête, hésitant quelques instants. Il regarde vers le groupe contenu par les carabinieri, comme pour examiner laquelle des deux routes il va prendre pour rejoindre la digue. Puis il se met à courir très vite en coupant l'espace vide.

Un des carabinieri se détache du cordon de barrage, crie quelque chose comme « Halte ! » et puis voyant l'inutilité de la poursuite, laisse courir.

Aldo, essoufflé, a rejoint la digue, le long de laquelle il avance.

VILLAGE D'ALDO. EXTERIEUR. APRES-MIDI.

La place, avec la Mairie au fond, est encombrée de quatre caterpillars ou autres machines pour défoncer le terrain. Quatre carabinieri, armés eux aussi, gardent les machines, autour desquelles se rassemblent les ouvriers de la sucrerie et d'autres gens qui sortent de la salle des fêtes, où quelques instants plus tôt vient de finir la réunion.

Les magasins sont fermés. Seul le café est ouvert, plein de monde. Sur la place il y a un murmure qui se transforme en silence absolu quand une auto s'arrête devant la mairie, et qu'en descendant deux personnes qui entrent. Puis le bruit reprend.

Aldo débouche sur la place. Maintenant il marche plus vite, regardant autour de lui. Les gens le reconnaissent, mais n'ont pas le courage de l'arrêter, le voyant si bouleversé.

Soudain sur la place il y a un mouvement qui, partant d'une

extrémité, où la place s'ouvre vers la campagne, se propage dans la foule.

Arrive un gamin, criant :

Le gamin : Ils commencent à mettre le feu aux champs, ceux de l'aérodrome...

Il y a un instant d'excitation générale et tous commencent à se diriger vers la campagne.

Aldo, à qui ce mouvement général a fait presque faire demi-tour, arrête une femme par le bras. La femme le reconnaît tout de suite.

La femme : Aldo !

Aldo : As-tu vu Irma par là ?

La femme : Elle était là juste à l'instant. Je crois qu'elle allait chez elle.

Et elle se met à courir avec tout le monde, laissant Aldo qui se remet en marche dans la direction d'où il est venu.

VILLAGE D'ALDO. EXTERIEUR. APRES-MIDI.

Des grilles de la raffinerie vient de sortir un groupe d'ouvriers, une trentaine, qui avance à pieds vers le village. Un dirigeant de la sucrerie les suit, continuant une discussion commencée précédemment. Le dirigeant crie pour se faire entendre de tous.

Le dirigeant : Je voudrais seulement savoir cela : qu'est-ce que vous en avez à faire, des paysans. Mais ils sont bien plus riches que vous... Petits ou gros, ils sont tous propriétaires. Et puis, je dis : même si on leur prend un petit bout de terrain, c'est pour la défense de la Nation, non ?

Un ouvrier : Monsieur l'ingénieur, vous avez toujours raison... mais il y a la solidarité !

L'ingénieur s'arrête, fait un geste de résignation, le groupe des ouvriers continue à s'éloigner.

Aldo arrive dans une petite rue latérale au fond de laquelle on voit le fleuve. Il fait encore un bout de chemin, une cinquantaine de mètres avant les ouvriers, sans faire attention à eux. Mais dans le groupe l'un aperçoit Aldo. Il se tourne vers son voisin pour lui dire :

Un ouvrier : Tu as vu, qui c'était ?

L'autre ouvrier s'arrête, regardant Aldo. Il va pour le rejoindre, mais...

... Aldo prend une autre rue. C'est celle où habite la sœur d'Irma. Aldo s'y dirige, mais arrivé presque au milieu, s'arrête comme foudroyé.

Rosina traverse en courant la rue et entre dans la maison presque en face de celle de Lina, que nous connaissons. Après

un instant d'hésitation, Aldo s'avance. Peu à peu il ralentit son pas ; l'émotion donne à ses mouvements une rigidité presque d'automate. Il arrive à la maison, s'approche avec précautions du rez-de-chaussée, épiant l'intérieur.

L'intérieur est une espèce de cellier. Au fond il y a une porte qui donne dans un petit jardin avec des plantes. Dans la pièce il y a une femme qui plonge un nouveau-né dans une cuvette pleine d'eau et commence à le laver.

Comme ne supportant pas cette vue, Aldo se détache de la fenêtre et, au milieu de la rue, se tourne de nouveau pour regarder la maison, qui respire la tranquillité et un calme bien-être.

MAISON D'IRMA. EXTERIEUR-INTERIEUR. APRES-MIDI.

Irma lave encore le nouveau-né avec un amour qui semble avoir occupé toute son attention. Tout à coup, levant les yeux vers la fenêtre, elle voit...

... Aldo arrêté au milieu de la rue. Un instant de perplexité, presque d'épouvante, puis elle se tourne vers une porte et crie :

Irma : Anna ! Anna !

VILLAGE D'ALDO. EXTERIEUR. APRES-MIDI.

Aldo fait quelques pas vers la fenêtre, mais comme changeant soudain d'idée fait demi-tour et se remet en marche sur la route, de son pas fatigué.

CAMPAGNE ET VILLAGE D'ALDO. EXTERIEUR. APRES-MIDI.

La foule s'est déversée sur une route et court vers la campagne qu'on voit dans le fond. La campagne est en flammes, une fumée dense monte vers le ciel qui commence à s'assombrir du crépuscule. Personne ne parle : tous se bornent à courir, c'est une course sans désordre.

VILLAGE D'ALDO. EXTERIEUR. APRES-MIDI.

Aldo marche par le sentier qui va à la sucrerie.

Il s'arrête devant les grilles, regardant la construction et comme s'il la retrouvait. Puisque les grilles sont ouvertes, il entre.

A ce moment il n'y a pas de gardien dans la guérite et Aldo peut pénétrer dans la cour. Il longe les grandes formes des réservoirs et arrive au pied d'un petit escalier qui monte au sommet du four. Il commence à monter.

Sur le sentier, Irma a vu l'homme entrer dans l'établissement et s'y dirige à son tour. Elle court elle aussi, à contre-courant des autres gens qui vont vers la campagne en flammes.

Aldo continue à monter l'escalier, il est presque au sommet.

Irma entre dans la cour de l'établissement et regarde autour d'elle, cherchant Aldo.

Aldo est au sommet de la tour. Il regarde sous lui, la campagne. Il reconnaît le Pô, sa maison. Il ne s'aperçoit pas que, loin derrière lui, par delà le canal d'irrigation, un morceau de campagne brûle et d'autres gens y courent de divers côtés. Il est dans un état de prostration absolue.

Irma, de la cour, lève par hasard les yeux et le voit. Elle reste un instant atterrée et, pendant que retentissent, dans le lointain, des coups de feu, l'appelle :

Irma : Aldo !

Sur la passerelle de la tour, Aldo entend la voix et se retourne.

Irma appelle de nouveau :

Voix d'Irma (off) : Aldo ?

Cet appel est l'unique chose au monde qui puisse arracher Aldo à sa prostration. Il s'approche, se penche, oscille un instant comme en tentant de résister à un vertige.

Irma, dessous, regarde, les yeux agrandis de frayeur. Puis son visage se transfigure en une épouvante terrible, spontanée, qui la force à crier.

Et dans le silence son cri est long, comme s'il accompagnait la chute d'Aldo et en couvrait le bruit.

Il y a un instant d'immobilité absolue, puis, très lentement, Irma se met à marcher vers le corps d'Aldo. Elle le regarde pendant un moment. Puis, le visage pétrifié dans la même épouvante qui lui a arraché un cri, elle se laisse tomber à genoux, sans une larme.

Du pavillon où sont les bureaux sortent trois employés et l'ingénieur de tout à l'heure. Hors des grilles ils rejoignent la foule qui se dirige vers la campagne.

Personne ne fait attention à Irma et Aldo.

Dans le crépuscule accru par la fumée, la femme est seule dans la cour de la sucrerie, à côté du corps d'Aldo.

FIN

CRITIQUE

REVUE GÉNÉRALE DES PUBLICATIONS
FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

Sommaire du N° 163 : décembre 1960

JEAN RICARDOU

Claude Simon et *La Route des Flandres*

J.-P. HAMARD

Lawrence Durrell, rénovateur assagi

JEAN PENARD

Paul Léautaud et la comédie humaine

LIVIO SICHIROLLO

Etudes italiennes sur l'idéalisme allemand

PIERRE AUBERY

Les prêtres au travail et l'action catholique ouvrière

JEAN PIEL

Prospective et pensée anticipatrice

Notes de :

Jacques NANTET, Jean ROUDAUT, Clément BORGAL

Pierre GUERRE, R. CHEVALLIER, Jacques WOLFF

Tables du tome XVI (année 1960)

Abonnements :	France	Etranger
6 mois	18,50 NF	21 NF
1 an	34 NF	40 NF

Le numéro : 3,50 NF

LES EDITIONS DE MINUIT : 7, rue Bernard-Palissy

Paris (6^e) — C. C. P. Paris 180-43

HAUTE SOCIÉTÉ

Revue Satirique Internationale

Le numéro 3, *Grand Prix de l'Humour Noir 1960*, réunit une équipe d'écrivains et d'artistes de divers pays : Allemagne, Belgique, Espagne, France, Grèce, Italie, Pologne, Suède, U.S.A.

Vous trouverez au sommaire :

Pour une drôle de littérature, par Jacques Houbart.

Moi, roi du Congo, par Alain Bosquet.

Mark Twain et le Général, par Roland Bacri.

L'affaire Télé-cochon, par Jacques Micru.

Espagne payenne, par Richard Wright.

Suite Turque, par Bernard Frank.

La rentrée romanesque, par François Nourissier.

Lettre entr'ouverte à ces Messieurs du Goncourt,
par J.-P. Rosnay.

Tirez sur le pianiste, critique de Bernard G. Landry.

Films interdits, par A. F.

Le baiser : tout ce qu'il faut savoir sur, par Rosie Maurel.

et 117 dessins de Bassiak, Bosc, Folon, André François,
Maurice Henry, Mose, Siné, Strelkoff, Tim, Trez, Ylipe, etc.

En vente en librairies et dans les kiosques.

Abonnement : 46 NF.

HAUTE SOCIÉTÉ, 265, rue Saint-Denis, PARIS (2^e)

C.C.P. Paris 15 629-80

LE MINOTAURE

Tous les livres sur le Cinéma

2, Rue des Beaux-Arts - Paris

LE TECHNICIEN DU FILM

défend le Cinéma français

92, Champs-Élysées, Paris

LE TERRAIN VAGUE

Catalogue sur demande

23, Rue du Cherche-Midi - Paris

PRÉSENCE DU CINÉMA

La revue jeune

15, Rue Visconti - Paris

POUR UN ABONNÉ
QUATRE
NUMÉROS DE PREMIER PLAN
SUR DOUZE
SONT GRATUITS

SERDOC

Société d'Études, de Recherches et de Documentation Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3^e), édite PREMIER PLAN, revue mensuelle, et PANORAMIQUE, collection de volumes sur le cinéma.

PREMIER PLAN

Direction : Bernard CHARDÈRE et Michel MARDORE
Administration : R. CHIRAT. Maquette : SCHOENDORFF
Prix du numéro : France 4,50 NF - Étranger 5,50 NF
Abonnements : 6 numéros, France 20 NF, Étranger 24 NF
12 numéros, France 36 NF, Étranger 44 NF
Tous versements au C.C.P. de PREMIER PLAN, : Lyon 671-07, ou chèque B. N. C. I., Agence Lyon - Guillotière
Correspondance à Premier Plan, B. P. 3 Lyon-Préfecture

découper en suivant le pointillé

POUR UN ABONNÉ
CE NUMÉRO DE PREMIER PLAN
NE COÛTE QUE 3 NF

PREMIER PLAN

(Première série)

Freddy Buache	1	GEORGES FRANJU
Michel Mardore	2	ROGER VADIM
Francis D. Guyon	3	INGMAR BERGMAN
Delahaye-Colpi	4	ALAIN RESNAIS
Pierre Kast	5	JEAN GREMILLON
Jean-Claude Allais	6	JOHN HUSTON
XXX (Collectif)	7	ALFRED HITCHCOCK
Guy Le Bolzer	8	GÉRARD PHILIPPE
Jean Curtelin	9	NOUVELLE VAGUE
Raymond Borde	10	NOUVELLE VAGUE
Henri Gautier	11	JAZZ AU CINÉMA
Renzo Renzi	12	FEDERICO FELLINI

*Les numéros 1 à 4 sont épuisés. Les numéros 5 à 12 peuvent encore être envoyés, sur demande à B.P. 3, Lyon-Préfecture (ccp Lyon 671-07)
L'exemplaire : 1,80 NF - La collection des 8 N^{os} disponibles : 10 NF*

