

P R E M I E R P L A N

ALBERTO
LATTUADA





F. M. de Sanctis
Alberto Lattuada

Sommaire

Préface, par Mario Soldati, 3.

Alberto Lattuada, par Filippo Maria De Sanctis, 9 — Ce glouton optique... par Barthélemy Amengual, 61.

Textes

Le Bandit, 67 — Le Moulin du Pô, 73 — Le Manteau, 77 —
La Pensionnaire, 98 — Conversations avec Lattuada, 103 —
Anthologie critique, 108.

Filmographie, 119 — Bibliographie, 124.

Préface

Connaître, comprendre un homme, fût-il un ami, est toujours difficile. L'habitude, la collaboration, la vie commune, la fréquentation, l'affection même ne suffisent pas : il y faut encore le coup de pouce du hasard.

Les passions et les intérêts forment autour de chacun de nous comme une nuit épaisse ; et nous vivons les uns près des autres, durant des années parfois, dans le faux-jour d'une lumière artificielle : nous ne voyons pas les autres dans leur réalité et eux ne nous voient pas tels que nous sommes : nous nous imaginons réciproquement. Il arrive pourtant qu'à la longue, un éclair, un seul, déchire ces ténèbres égoïstes : un instant, les choses se découvrent sous leur jour vrai, nous voyons l'âme, la nature de nos proches. La nuit revient, mais désormais nous savons tout.

Alberto Lattuada me fut présenté par Carlo Ponti, producteur de *Piccolo mondo antico* dès que j'eus signé l'engagement de diriger le film : printemps 1940. On me le présenta pour me le faire adopter comme collaborateur-scénariste et comme assistant. Je connaissais le père d'Alberto, Felice Lattuada, avec qui j'avais travaillé en 1931 pour le film qui marque précisément mon entrée au cinéma, *Figaro*, de Camerini. Le Maestro Felice, avec toute son intelligence et son art, est un homme selon mon cœur. Nous nous accordions sur tout. Nous devînmes amis aussitôt. Et dans ce lointain été romain, pour moi infiniment triste, sa compagnie fut mon unique mais inoubliable réconfort. Il aurait donc été bien naturel que j'acceptasse promptement et avec enthousiasme cette collaboration de son fils, que l'on me proposait.

Ce numéro de PREMIER PLAN est surtout constitué par la traduction (par B. Amengual) d'un essai de F.M. De Sanctis publié en 1961 dans la collection « Piccola Biblioteca del Cinema » éditée à Parme par Guanda sous la direction de Guido Aristarco.

Pour l'illustration de notre numéro, nous remercions cet éditeur ainsi que Cappelli à Bologne, dont deux volumes de l'irremplaçable collection « Dal Soggetto al Film », dirigée par Renzo Renzi, ont été consacrés à LA TEMPESTA et à LA STEPPA.

Nous remercions aussi Lino Peroni et la revue INQUADRATURE de Pavie, ainsi que notre ami Barthelemy Amengual, qui a établi filmographie et bibliographie de Alberto Lattuada — dont l'intérêt pour ce travail nous a beaucoup encouragé.

Mais le choix d'un scénariste, et celui d'un assistant plus encore, est, de façon non moins naturelle, une prérogative du metteur en scène, lequel préférera toujours quelqu'un dont il a pu déjà apprécier l'amitié et la qualité de sa collaboration. J'avais donc moi aussi mon candidat. Et c'est pourquoi, lorsque Ponti me parla de Lattuada — malgré tout ce que je savais de celui-ci (diplômé en architecture, critique de cinéma, fondateur avec Comencini de la Cinémathèque de Milan, fondateur avec Ernesto Treccani, Del Bo, Ferrata et d'autres, de **Corrente**, revue non-conformiste) et malgré l'affectueuse estime que je gardais à son père, je fis la grimace. — Nous verrons, dis-je. Tandis qu'au fond de moi je pensais : comme scénariste, à la rigueur, puisqu'aussi bien je suis épaulé et conseillé par mes vieux amis Mario Bonfantini et Emilio Cecchi ; mais comme assistant, jamais, au grand jamais.

Je fis connaissance avec Alberto. Je restais sur mes gardes, bien résolu à ne pas m'abandonner. Et Alberto l'emporta sur le champ ; en un couple d'heures, le temps de notre voyage en train de Milan à Turin. Il l'emporta par son audace tranquille, son astuce instinctive ; me parlant tout le temps, non de cinéma mais de littérature, d'architecture, de peinture, de musique. Il savait beaucoup de choses. Surtout il ne tenait jamais de propos abstraits ; il avançait chaque fois des exemples, précis, concrets.

Il avait compris que le style, en définitive, est fait de nuances, de détails infimes : comme le déclic, qui distingue le grand champion de l'outsider, se ramène presque toujours à une différence de quelques secondes ; comme l'action morale est affaire presque toujours d'un peu, un tout petit peu plus de bonne volonté. Faire son devoir, n'est-ce pas souvent savoir patienter, savoir souffrir juste un instant, un seul instant encore ? Je devinais qu'Alberto Lattuada avait compris cela et je l'adoptai.

Il ne s'agissait pourtant encore que d'une acceptation formelle : il travaillerait avec moi au scénario de **Piccolo**

mondo antico. Il serait mon assistant, rien de plus. Il n'y eut rien entre nous, il n'y eut rien d'autre du moins entre moi et lui, que cette reconnaissance toute intellectuelle, rationnelle, de ses qualités : pas même un reflet attiédi de la chaude sympathie que son père, si longtemps auparavant, avait éveillée en moi. Nous nous mîmes au travail. Au bureau comme auprès de la caméra, Alberto était un collaborateur précieux : respectueux, discipliné, sérieux, riche d'idées et de trouvailles qu'il avait la délicatesse de me suggérer toujours au moment et à l'endroit les plus propices, énergique, infatigable, attentif par-dessus tout : le parfait assistant-metteur-en-scène.

Pourtant, nous étions déjà presque à la fin du tournage, et je ne l'avais pas encore compris, je ne l'avais pas encore vu. Pour être franc, je n'y avais jamais songé ; je ne m'étais encore jamais soucié de le voir et de le comprendre. Je le considérais comme une donnée de fait. Il m'assistait, il m'assistait bien. Alberto Lattuada n'était pour moi qu'un nom, qu'une étiquette sur un excellent mécanisme : il n'était pas encore un être humain.

La vérité, c'est que nous sommes peu pressés de considérer les autres comme des êtres humains. Il est tellement plus commode, tout en sauvegardant les apparences, de les traiter en machines. Pour que s'accomplisse cette nécessaire, cette toujours douloureuse reconnaissance, il faut que les autres, nous agressent. Et Alberto Lattuada ne m'avait pas encore agressé. L'agression se produisit vers la fin du tournage. A Turin, dans les vieux studios de la Fert. Je tournais, un après-midi de décembre, une scène particulièrement délicate avec le pauvre grand Molteni, Alida Valli et Massimo Serato. Il s'agissait d'un travelling latéral. L'appareil devait suivre, de profil, les trois acteurs qui traversaient la grande salle du rez-de-chaussée de la maison d'Oria, passant devant une porte-fenêtre ouverte sur le jardin (avec la « découverte » photographique du lac), et sortant

finalement par une porte intérieure. Le tout compliqué de nuances, dans le dialogue, de petites pauses, de rapides coups d'œil, d'hésitations, de légers reculs, de repentirs, de reprises, conformes au caractère du professeur Gilardoni (Molteni), protagoniste précisément de ce satané plan.

La difficulté majeure consistait en ceci : obtenir que l'appareil sur le chariot, s'arrêtât chaque fois à l'instant exact où s'arrêtait Molteni, et « cadré » de telle sorte que la « découverte » du lac fût toujours dans le champ. Le superbe fond photographique qui représentait le lac de Lugano avec le Mont Bré était certes fort grand, là-bas contre le mur du studio, au-delà du jardin reconstitué avec ses vases de terre cuite et ses citronniers, pas suffisamment toutefois pour exclure totalement le risque d'une sortie hors du champ. Molteni était consciencieux. Mais c'était un acteur de théâtre. Il n'avait encore jamais fait de cinéma. Il paraissait impossible, il paraissait inhumain d'exiger de lui qu'il s'arrêtât sur une réplique déterminée, pas un mot plus tôt ni un mot plus tard, pas un centimètre avant ni un centimètre après : rester dans le champ était pourtant une question de centimètres.

Il fallait donc essayer et essayer encore, répéter la scène indéfiniment. On courait alors cet autre risque que tout allât bien pendant les essais et mal pendant le tournage. Et le risque plus grand que, à force de répéter (ainsi qu'il arrive toujours avec les acteurs de théâtre même excellents s'ils ne sont pas habitués au cinéma), le bon Molteni finisse par s'énerver et par perdre tout le naturel, la vie, qu'il savait mettre dans son jeu.

C'est ce qui arriva. Après trois ou quatre heures inutiles d'essais et de prises, Molteni explosa. Et finalement j'explosai aussi. Je lâchai un juron et criai : « Suffit. Je laisse tomber. Je laisse tout tomber là ». J'enfonçai mon béret basque, que dans ma rage, je m'étais arraché, j'enfilai mon pardessus, et je me disposai, le pas résolu, à quitter le studio, à sortir là, à deux pas, dans le

cours glacées de la Fert, où je pourrais repaire ma vue, avide de liberté, avec les prés de la banlieue turinoise, estompés sous les brumes du précoce crépuscule hivernal, les fermes dispersées, les chères masses bleu cendré de mes montagnes.

Un machiniste, silencieux et stupéfait, poussa pour moi les lourdes portes, coulissant sur leurs rails rouillés. Une étroite ouverture : la cour parut, le mur d'enceinte, les champs, les brumes et les montagnes. Mais à l'instant où j'allais m'introduire dans l'ouverture, une voix tonitruante retentit dans le studio, une voix de dictateur que, l'espace d'une seconde, je ne sus pas reconnaître. « Allons, tout le monde à son poste ! On tourne ! On continue de tourner ! ».

C'était la voix d'Alberto. C'était aussi ce peu de patience de plus, qu'il avait eu, que je n'avais pas trouvé. Du coup, je reculai. Je retournai à mon travail. Alberto, qui s'était assis sur le chariot, à ma place, se leva immédiatement ; il souriait, me souriait.

Ce fut là l'éclair. Nous devînmes amis.

Maître ? Elève ?

Un bon maître est aussi, toujours, l'élève de ses élèves. Un bon élève est toujours, aussi, le maître de ses maîtres.

A partir de ce moment, Alberto Lattuada me fut aussi un maître, comme tout véritable ami se doit d'en être un pour son ami.

J'ai appris de lui bien des choses. Outre la fidélité à soi-même, qui chez Lattuada est une fidélité acharnée, sauvage, indomptable, j'ai appris la patience, la discipline, l'attention-vigilante jusqu'à la souffrance. J'ai appris l'exacte étude d'un caractère, d'une psychologie, le refus du lieu commun. Comme dans la scène de Souvarov, avant la bataille, de *La Tempête*, où Lattuada avec une intuition profondément poétique saisit le stratège dans le moment où il doit donner des ordres décisifs et mettre à exécution sur le terrain, au grand soleil, avec et contre de vrais hommes, des plans longuement étudiés

dans la solitude nocturne de sa tente. Quelqu'un d'autre aurait fait, et pour autant que je m'en souviene, tous les autres cinéastes firent toujours leurs généraux — spécialement si, comme ici, ils sont victorieux — calmes, sûrs d'eux, résolus, inébranlables. Lattuada, au contraire, a compris comment les choses sont. Il a compris que dans ces occasions suprêmes, le plus grand général — parce qu'il est le plus grand — souffre, est torturé, déchiré par le doute : un ordre lancé une seconde plus tôt ou une seconde plus tard, et c'est la défaite ou la victoire.

De nouveau, le sentiment précis que l'art, comme la vie, tient toujours à un fil. Qu'un honnête doute, jusqu'au dernier moment, précède la foi. Que l'héroïsme, la grâce, la beauté, ne sont au bout du compte qu'une inlassable bonne volonté.

Mario SOLDATI.

Alberto Lattuada

La biofilmographie d'Alberto Lattuada est typique de la condition du créateur au cinéma. Tout cinéaste en effet se trouve au cœur d'une constellation que définissent, d'une part, les divers facteurs, économiques et artistiques, du processus de production, — de l'autre, l'intégration à un degré variable, de l'artiste dans la société. Selon qu'il refuse ou accepte le conditionnement économique que le système de Production tend à lui imposer, qu'il s'insère plus ou moins harmonieusement dans l'édifice social, le cinéaste prend ou non valeur d'exemple. Le cas de Lattuada doit d'être exemplaire à l'engagement social et la vigueur individualiste qui caractérisent la personnalité de cet auteur.

De cette polémique implicite entre créateur et société naissent les « résistances », les « défaites », les « redditions » dont l'œuvre de Lattuada fournit nombre d'exemples significatifs, — le cinéaste projetant sur certains personnages, dans la plupart de ses films, cette condition même qu'il lui faut subir en tant qu'individu.

Lattuada obtient des résultats décisifs aussi bien en transférant une problématique contemporaine dans des époques révolues, qu'en conférant un vigoureux caractère symbolique à des personnages modernes. Sa culture le sert ici, et il l'utilise à bon escient, ainsi que peu savent le faire. Comme il n'a rien d'un instinctif, il arrive que la complexité de ses débats fassent crier les uns à la confusion idéologique, les autres à l'insuffisance et l'inachèvement poétiques. Ce sont là, du reste, les risques auxquels un homme cultivé s'expose toujours dès lors qu'il passe derrière une caméra : là, les distingo-

n'ont guère le temps de fleurir ; la responsabilité s'y impose de parler au plus grand nombre, et les règles de la production sont impérieuses.

Certains cinéastes, qui perçoivent l'existence des autres comme un simple reflet de la leur propre, sont auteurs de cinéma comme ils auraient pu être, théoriquement, romanciers ou poètes du siècle dernier. Cela n'est pas vrai de Lattuada ; sa biofilmographie, nous l'avons dit, porte la marque de cette révolution que le cinéma a introduite dans l'activité artistique, tant d'un point de vue interne, dans le travail de création (collaboration des acteurs, des scénaristes, des musiciens) que d'un point de vue externe, dans les rapports de l'artiste avec des millions de spectateurs (autant dire avec la société).

Ces considérations sont importantes et on ne les perdra pas de vue dans l'examen d'une œuvre qui invite, entre autres choses, à l'approfondissement d'une thèse, laquelle ne saurait trouver son plein sens que mise en référence avec le personnage d'un intellectuel.

Le conditionnement et la contrainte donnent le plus souvent des résultats sans rapports avec la personnalité effective d'un auteur. Mais ils peuvent aussi bien dévoiler tels de ses aspects qui ne seraient jamais venus à la lumière s'ils n'y avaient été provoqués.

Parler d'**intellectuel** nous fait obligation d'évoquer ici le milieu dans lequel Lattuada est né, s'est développé, a essayé ses premiers pas de créateur. Les années comprises entre 1933 et 1940 nous intéressent spécialement puisque c'est au cours de ces sept ans qu'il s'est formé au lycée Berchet, à la rédaction de **Camminare...** ensuite, puis dans ses diverses expériences de critique d'art, de critique de cinéma, de littérateur, de photographe, de scénographe, sa collaboration avec Ernesto Treccani pour **Corrente**, ses débuts dans le long métrage enfin, avec **Jacques, l'idéaliste**.

Nous devons avant tout rappeler les origines familiales de notre auteur, remonter jusqu'à l'aïeul paternel qui,

à Morimondo, un village de la plaine lombarde, entre Milan et Pavie, exerçant la profession de sellier, s'était rendu célèbre par toute la région pour son habileté à préparer les harnais les plus parfaits et les harnachements les plus solides, cet aïeul qui, en outre, était « un choriste opiniâtre et passionné » dans la fameuse abbaye du lieu. Rappeler les grands-parents, tous deux maîtres d'école à Castelletto et Abbiategrosso di Naviglio, dont la tranquille existence se passa modestement entre le travail et l'éducation des fils, et arriver au père, Felice Lattuada, qu'« une passion dominante » poussa à abandonner une carrière toute neuve d'instituteur pour des études au Conservatoire Verdi, et à se consacrer, avec une romantique ferveur, à la musique.

Une telle ambiance familiale, où la vie de bohème s'unissait au respect de toute expression artistique, un climat quasi « dannunzian » — mais paisiblement tel — auraient stimulé n'importe quel garçon à explorer les bibliothèques, à affronter la page blanche afin d'y épancher les premières bouffées de sa mélancolie ; n'importe quel garçon y eût trempé, en même temps, son caractère, dans un vif amour pour la liberté. En sorte que, lorsque Lattuada cinéaste débutera dans la carrière, ce « sturm und drang » fin de siècle, hérité de l'éducation parentale, se heurtera à la difficulté d'inventer, de réaliser l'art qui, pour lui, se présentait d'une façon totalement différente de celle où il avait vu son père musicien se libérer et s'accomplir. C'est que deux générations artistiques ici se succèdent : l'une encore liée aux modèles idéaux de l'art pour l'art, l'autre qui pressent de nouveaux horizons et qui, tantôt réagissant et tantôt subissant, s'efforce de devancer ce futur qu'elle entrevoit.

Cette atmosphère familiale, de toute façon, devait être, pour une intelligence déliée, le meilleur encouragement à suivre, les cours du lycée de la rue Comenda, donnés notamment par Ugo Guido Mondolfo et par Morselli. Et si, presque par réaction, le jeune Lat-

tuada négligea la musique que sa famille, affectueusement, le pressait d'étudier, il s'intéressa en revanche aux arts figuratifs, dessinant tout au long des jours. Il écrira, il lira, avec l'enthousiasme de son âge, Dostoïevski, Gogol, Cervantès, Leopardi, subjugué par les facultés d'humiliation des Russes, la grandeur du spectacle espagnol, le lyrisme des poètes qui lui font saisir toute la tristesse du passage de l'enfance à l'adolescence.

A dix-huit ans, il est au lycée Berchet, avec Luciano Anceschi, Alberto Mondadori, Remo Cantoni, Mario Zagari. Parmi ces jeunes gens éveillés et à l'intelligence batailleuse — que force nous est bien de regretter par ces temps d'« albertosordisme » — un « bi-mensuel d'avant-garde » ne pouvait manquer de naître. Il paraît en effet, au début de 1933 ; c'est **Camminare** (Avancer). Le fascisme inaugure sa période la plus euphorique qui atteindra l'apogée avec la proclamation de l'Empire. Mais ces « avant-gardistes » n'ont guère appris la leçon du dynamisme physique et du quiétisme intellectuel que dispense le régime. Du haut de sa chaire, le professeur Mondolfo ne manquait pas une occasion de rappeler : « Les dictateurs, mes chers garçons, périssent tous de mort violente ». **Camminare**, imprimé par Arnaldo Mondadori, placé sous la prudente tutelle d'un socialiste déjà ami de Mussolini, Gino Marchiori, ne pouvant critiquer le régime, s'en prit au futurisme, « maladie morale » de la société ; ses caractéristiques ne sont-elles pas « l'apparence sans substance », « l'effet, comme unique ambition » et, « en dépit d'un prétendu dynamisme », « l'immobilisme, le statisme, le passéisme ? » S'il ne fut pas le héraut d'un message original, **Camminare** présentait néanmoins en germe, cette exigence de réalité que, plus tard, le groupe de **Cinema** définirait et cultiverait jusqu'à la floraison du néo-réalisme. Du reste, les rédacteurs de **Corrente** — et Lattuada parmi eux — auraient entre temps commencé d'ouvrir de façon concrète, plus d'une fenêtre sur cette

réalité, tout au moins pour ce qui concernait les arts figuratifs.

Dans les années qui suivent, Lattuada nourrira pour la peinture un intérêt rien moins que scolaire : il s'était inscrit en effet à la Faculté d'architecture dans l'espoir que cette discipline lui fournirait avant tout l'accès à une harmonie formelle, aussi bien intérieure qu'extérieure, dont il ressentait l'intime exigence. Le besoin de mettre de l'ordre en lui était aussi aigu que son désir de démonter tout ce qui se prétendait immuable et géométriquement construit. Autant dire que l'anarchisme lui semble, encore aujourd'hui, un principe des plus valables pour ceux qui, comme lui, sont capables d'auto-contrôle. Il le condamne en revanche chez ceux qui ne savent pas, à temps, dompter leur propre désordre. On voit pourquoi nous avons qualifié d'extra-scolaire l'attachement que Lattuada porta alors à l'architecture.

C'est à l'Université, aussi, qu'il commença de s'occuper de cinéma, composant les décors d'un film en format réduit dirigé par Alberto Mondadori et C. Civita, participant comme assistant au premier grand film entièrement en couleurs tourné en Italie (**Il museo dell'amore**) (1). Il se consacre encore avec Mario Ferrari et Luigi Comencini à la recherche des grandes œuvres du muet, à l'étude des films les plus dignes d'attention critique, à l'organisation d'une cinémathèque qui prendrait le nom de l'ami Ferrari, prématurément disparu.

A ces diverses activités (études, cinémathèque, premiers pas dans le cinéma) s'ajoutera, également durant les années 1933-1937, une activité littéraire. Nouvelles ou moralités, les écrits de Lattuada découvrent certaines particularités de l'auteur auxquelles l'avenir n'accordera pas toujours les chances d'un plein épanouissement. L'érotisme, par exemple, — qui au cinéma ne pourra pas lui servir de point d'appui pour l'expression d'idées éminemment modernes — représentait à ses yeux à la fois une manifestation d'impatience devant

(1) Par M. Baffico, 1935. Procédé Roncarolo.

« l'hygiène » fasciste et une preuve d'appartenance à ce secteur de l'intelligentzia italienne ouverte aux influences occidentales du monde le moins sujet aux préjugés : le français et l'anglo-saxon.

La galerie d'art **Il Milione**, dirigée par Ghiringhelli et que fréquentait Lattuada, était aussi l'un de ces « recoins à nettoyer » dénoncés par les idéologues du régime, au sein duquel mûriraient des auteurs qui n'entendaient pas se laisser enfermer dans le climat des « sanctions » psychologiques et culturelles. C'est dans un groupe de semblables auteurs que naquit, en 1938, la revue **Corrente**. Son directeur, Ernesto Treccani la rédigeait avec divers collaborateurs parmi lesquels figurèrent selon les moments Dino Del Bo, Raffaele De Grada, Vittorio Sereni, Giansiro Ferrata, et Lattuada. L'activité toute en contestation et en satire que développe dans le domaine des arts plastiques la revue la plus représentative des tendances novatrices apparues au long des années vingt, donne l'occasion à Lattuada d'affirmer un moralisme hautain et un esprit spontanément tendu vers le réalisme.

Quelques-uns de ses articles contribueront à faire de **Corrente**, l'un des premiers moteurs de cette évolution anti-dannunzienne (commémorative et pastorale), anti-métaphysique (refus de l'abstraction et de la réduction idéaliste), anti-formaliste que l'après-guerre confirmera. Ce qui ne l'empêchera pas de passer — telle est la force des lieux-communs — pour un sectataire exclusif de la préciosité ! Pour ce qui nous occupe ici, il suffira de citer son article de 1939 : **Réflexions extrêmes sur Griffith et sur Dreyer**. Avec une mise au net de la leçon réaliste de Griffith et la définition d'« habile brodeur d'images rares » appliquée à l'auteur de **Vampyr**, ce texte témoigne de la validité d'une bataille déclenchée et poursuivie par Lattuada au sein de « cette famille d'intellectuels milanais (...) dont la présence tranche résolument sur la grisaille de la vie littéraire contemporaine et se manifeste par de petits actes et des suggestions efficaces ».

Les autres écrits, toujours des années 1938-39, qu'il vaudrait de citer, ont un caractère social et moral, traitent de la liberté de l'artiste, de son orientation esthético-sociale ; définissent la lutte de « l'intelligence italienne contre le cinéma italien ». Ce sont les lignes de force anticonformistes d'un intellectuel militant qui, réalisant son premier film précisément en ces années, passe du journalisme à la création. A partir de 1940, il collabore à **Piccolo Mondo antico** et à **Sissignora**.

Si son travail n'est guère identifiable dans les films de Soldati et de Poggioli, la publication de **Occhio quadrato** (1) (1941) précise de façon décisive la direction dans laquelle Lattuada tient à inscrire son combat. Dans la composition, la structure, le contenu des photographies réunies dans ce recueil, on pourrait croire retrouver les exploits de **l'Italiano** ; mais la comparaison est rendue impossible par une prise de conscience que celui-ci eût été incapable de jamais effectuer. « En photographiant, je me suis efforcé de toujours tenir compte du rapport vivant de l'homme avec les choses. La présence de l'homme est ici permanente : et là même où ne figurent que des objets, le point de vue n'est pas celui de la forme pure, de la lumière en conflit avec l'ombre, mais celui de notre mémoire fidèle que la difficulté de vivre a unie (expériences ou rêves) aux choses, nos compagnes. Dans la préface de ce même ouvrage, paru un an juste avant le début de la guerre, il est question de l'absence d'**amour** « qui a valu aux hommes tant de calamités » ; on y accuse les « esprits distingués » qui, par leurs « absences, fugues, retours, polémiques et confusions de tous genres ont fait du jardin des Muses un tas de broussailles et de sables stériles ». On y ajoute que « les meilleurs se sont enfermés chez eux pour y cultiver des fleurs de serre, fleurs fort rares et sans parfum ».

(1) Ce titre joue sur « œil-tableau » et « œil cadré ».

Il était donc nécessaire de prendre des risques, de « s'exposer » et d'exprimer cette forte « volonté de vivre, ce besoin d'aimer et d'espérer » qui constituent le message angoissé de **Occhio quadrato**, depuis **Soleil urbain** et **Rues secondaires** jusqu'à **Fin de la ville** et **Nettoyage au grand air**. En avril 1940, à la veille de la déclaration de guerre à la France, Lattuada et ses amis projetaient le film de Renoir, **La Grande Illusion**, à l'occasion de la Triennale de Milan. Vittorio Gorresio relate (*Il Mondo*, 28. 1. 1958) que dans un rapport adressé à Mussolini et concernant l'état de l'opinion publique face à la guerre contre les Occidentaux, le Préfet de police de Milan, Bocchini, signalait que les spectateurs avaient saisi cette occasion « pour déclencher une manifestation politique, car le film contient un épisode dans lequel quelques prisonniers français, lors d'une représentation théâtrale organisée dans leur camp, chantent la **Marseillaise** à pleins poumons devant un public de soldats et d'officiers allemands. A cet instant — écrivait le Préfet — les applaudissements avaient éclaté dans la salle du Palais de la Triennale et les spectateurs s'étaient levés, faisant chorus avec les protagonistes. Un petit groupe de fascistes avait tenté de réagir mais il avait été submergé par les hurlements des autres ».

Les Indifférents de Moravia était le sujet idéal pour un cinéaste débutant, convaincu de l'urgente nécessité de l'anti-fascisme. Lattuada aurait désiré tirer un film de ce roman, qui avait été l'un des premiers gestes d'opposition intellectuelle au régime. Il ne renonça pas à ce projet lorsqu'il entreprit la réalisation de **Giacomo l'idéalista**. Il se bornait, croyait-il, à lui donner le second rang dans son œuvre future.

Le roman du « dernier des Manzoniens », Emilio De Marchi, fut adapté et « découpé » par Emilio Cecchi, Moravia lui-même et A. Buzzati. Revu aujourd'hui, ce film d'un débutant découvre autant de défauts que de mérites, pareillement évidents. Mais avec non moins d'évidence, la présence d'un monde s'y manifeste, un monde

qui se retrouvera, sous des aspects variables, dans presque toute l'œuvre de Lattuada. Les défauts sont ceux d'un film qui se développe hors de l'enchaînement nécessaire des idées et des faits. Le récit débute par le tableau naturaliste d'une famille italienne. Il avance à coup d'éclats révélateurs et d'incisives descriptions de lieux, de personnages, et de milieux. Il s'achève sur le sacrifice d'une « humiliée et offensée ». Les différents éléments qui constituent le nœud de l'histoire, quoiqu'ils reflètent fidèlement le monde de De Marchi (dans lequel des « âmes simples et profondes épuisent de douloureuses passions ») manquent de cet approfondissement historique que le cinéma obtient seulement au prix d'une vigoureuse synthèse. Le protagoniste masculin surtout — de tous les personnages du film, le plus étudié et le moins convaincant — souffre d'une justification insuffisante. Cette carence appartient certes aussi à l'original littéraire mais elle ressort ici davantage du fait de l'absence de monologue intérieur, monologue qui aurait mis plus de vraisemblance dans les actes du héros et, essentiellement, dans sa passivité à l'égard de l'Histoire.

Les mérites de **Jacques l'idéaliste**, en revanche, sont tous dans les détails. La vérité des milieux italiens (l'auberge avec ses chants en dialecte, les intérieurs de toutes les maisons, les personnages de second plan) saisit autant que celle de l'atmosphère, toujours recrée avec un sens subtil du lieu. Et encore : le portrait de Giacinto, quand celui interrompt sa contemplation d'un recueil de dessins pornographiques pour jeter un chat par la fenêtre ; la description des vieilles bigotes qui tiennent Célestine prisonnière ; le sourire inconsciemment sadique de l'une d'elles ; le contraste entre le comportement de ces femmes et la préparation de la « crèche » traditionnelle ; ce sont là les marques de cet ardent moralisme, empreint d'intérêt psychologique, qui rajeunissent non seulement la littérature à laquelle le film emprunte mais avec elle, aussi bien, toute une

mentalité provinciale qui, refusant de s'aligner sur les nouvelles conceptions de l'existence (de Marx à Freud : économie et sexualité) se repliait sur une feinte acceptation de l'humanisme manzonien le plus extérieur — module qui pouvait encore servir pour inciter à la résignation.

Devant ces authentiques nouveautés, qui tranchent sur la banalité d'une iconographie dans le style XVIII^e siècle — où surgissent cependant quelques types méphistophéliques et littéraires tels ceux des passeurs — force est bien de prendre le contre-pied du poncif critique qui prétend juger **Giacomo l'idealista** à l'aune du détail scénographique et photographique. La présence de ces éléments accessoires, de ce « calligraphisme », est bien compréhensible pourtant dans le premier film d'un cinéaste frais émoulu d'une faculté d'architecture et dont l'activité essentielle jusque-là a été la critique d'art. Il importe donc de soustraire **Jacques l'idéaliste** à ce facile cliché critique, et de restituer à leurs auteurs, auxquels ils appartiennent avant tout, ces films qu'on tient trop à confondre sous l'étiquette univoque de « cinéma formaliste ». A qui s'en tient à ce « calligraphisme », il est évidemment facile de s'appesantir sur le rôle que jouent les candélabres dans la composition de tels plans du film, ou de se perdre à suivre sur la neige le minuscule point noir de Célestine fuyant sa honte, dans une séquence célèbre. Et il est aussi facile, ce faisant, d'oublier que ce film apporte déjà, — outre les notations que nous avons mentionnées — le principal des prototypes de Lattuada : ce personnage « humilié et offensé » dont **Le Bandit**, **Sans Pitié**, **le Moulin du Pô**, **le Manteau**, **la Plage (la Pensionnaire)** continueront de nous proposer les tourments.

Les Indifférents — ou mieux, comme c'était prévisible, **Orage** — resta dans les limbes des intentions inabouties, le **Minculpop** (Ministère fasciste de la culture et de la propagande) en ayant rejeté le synopsis. Semblablement, les trois scénarios tirés de **Le Dynamiteur**

et **Le Diable dans la bouteille**, de R.-L. Stevenson, ainsi que du **Joueur**, de Dostoïevski, demeurèrent à l'état de projets. Les producteurs acceptèrent en revanche le goût acidulé de **La flèche dans le flanc**, un film plein de sous-entendus voilés sur lequel il serait hasardé de porter un jugement sérieux car il fut réalisé en deux temps, à cheval sur les années 1943-1945. **La flèche dans le flanc** confirme cependant une inclination fort nette de l'auteur pour la psychologie sexuelle. Qu'on se souvienne de la représentation fictive entre le garçon « Brunello » et la fille « Nicoletta », scène qui n'avait rien à voir avec l'amour **liberty** de Luciano Zuccoli mais était un parfait prétexte à décrire une adolescente. Si, dans le roman, le sacrifice de la femme est la voie au bout de laquelle un nouveau « génie » trouve son illumination, dans le film il n'est que le renoncement d'une épouse qui, aspirant à la libération de tous ses instincts, n'ose cependant pas aller jusqu'à s'affranchir des liens du mariage.

De toute façon, **La Flèche dans le flanc** fut seulement une parenthèse (l'une des parenthèses de Lattuada) entre les débuts d'un créateur (**Jacques l'idéaliste**) et les engagements plus concrets que l'histoire, avec la chute du fascisme, imposait à chacun. Le discours commencé, pour Lattuada, avec **Camminare**, avec **Corrente**, avec son premier film, pouvait désormais se poursuivre au grand jour, loin des métaphores, dans la révolution du néo-réalisme.

Avant d'aborder la manière dont Lattuada s'inséra dans cette révolution, rappelons trois éléments biographiques des années 1944-1945 : un documentaire sur **Notre guerre** (du 8 septembre au C.L.N.), un article pour **Il Mondo**, de Florence, dans lequel était affirmée la nécessité de « défricher notre sol, de creuser notre terre jusqu'aux racines, de fouiller jusqu'au fond de nos mémoires poétiques, de nos plus secrets sentiments », la préparation enfin de deux scénarios. Le premier, **Il ferroviere**, était basé sur la reconstruction d'une voie

ferrée au lendemain de la Libération. Il avait pour héros un cheminot, « un homme tenace, attaché à son travail comme à la vie, un bon Italien ». Celui-ci concevait « l'idée la plus simple et la plus généreuse : les cheminots n'attendront pas que le gouvernement et les entreprises privées règlent entièrement le problème des chemins de fer ; il reconstruiront seuls, volontairement, ce qui a été détruit ». Le thème de la solidarité, une vision optimiste, un personnage positif auraient fourni la matière d'un film qui eût probablement été « le plus néo-réaliste » des films de Lattuada, le plus proche en tout cas de ce que l'époque attendait et espérait.

Le second, enregistré comme « sujet N° 2 », « traitement N° 4 » (**Anges noirs**) fut écrit par Zavattini et Monicelli pour le Centre Catholique du Cinéma. Il abordait le cas de conscience d'un jeune Jésuite, Père Fabietti, qui, face aux atrocités nazies, prend une attitude combattante, s'enrôle parmi les partisans et y conservant son habit, désobéit à la règle de son Ordre. Ouvertement inspiré par le personnage de Don Morosini, ce scénario aurait conduit à un film bien différent de **Rome, ville ouverte**. Si, dans le film de Rossellini, la prise de position du prêtre était un fait, dans le « traitement » de Lattuada, Zavattini et Monicelli elle relevait d'abord d'une idée, et la démonstration de sa justesse comme de sa nécessité engageait les auteurs du début à la fin du film.

Ces deux projets inaboutis, les différences surtout que le second présente avec **Rome, ville ouverte**, quelques autres particularités encore dont nous parlerons, éclairent déjà la manière dont Lattuada se veut néo-réaliste. Sa participation à lui — la critique ne s'en apercevra pas d'emblée — est personnelle, non « de groupe ». Ses valeurs sont précisément les valeurs de l'intellectuel, familier du doute méthodique, enclin à superposer sa propre histoire à l'Histoire, à interpréter celle-ci avec le regard lucide de qui sait percevoir entre les temps passé et présent leurs rapports de similitude

et leurs affinités. Il est clair notamment que Padre Fabietti aurait pu devenir le héros d'une intériorisation spirituelle complètement opposée à l'enregistrement objectif de Rossellini. C'est au reste selon ce même mode d'approche de faits **recrétés** — et non plus seulement saisis par l'**occhio quadrato** (dont Lattuada pourtant n'ignorait pas la force de pénétration) que naîtront **Le Bandit et Sans Pitié**. Quelques-unes de leurs particularités étaient d'ailleurs en puissance dans **Il Ferroviere** et **Les Anges Noirs**. Dans l'un et l'autre de ces scénarios, en effet, davantage que l'affirmation de la personnalité d'un moraliste, comptait le « point de vue » d'un auteur qui, faisant fonds sur sa culture tant littéraire que cinématographique, abordait les événements et les personnages de temps nouveaux avec des méthodes, un langage, bref un style, que le nouveau cinéma italien et la société en fermentation de l'immédiat après-guerre tenaient pour irrémédiablement dépassés.

L'aspect « choral » de **Il Ferroviere**, comme la scène du moulin décrite dans **Les Anges Noirs** sont déjà des hypothèses qui, anticipant sur la réalité des choses, empêchent l'auteur de lire cette même réalité que pourtant il aspirait ardemment à refléter dans ses œuvres. Un emprisonnement analogue, et plus facile à constater, se fait jour dans les films que Lattuada dirigera après les projets dont nous avons fait état, durant les années 1946-1948. Ce n'est certes pas un hasard si, entre **Le Bandit et Sans Pitié**, prend place **Le crime de Giovanni Episcopo**. Le tournage, l'année suivante, du **Moulin du Pô** n'a rien de fortuit non plus. Ce film ferme une période de la filmographie de notre auteur, au point précis où le cinéaste, entre les positions morales et sociales du **Bandit** et de **Sans Pitié** et l'analyse intimiste et historique d'**Episcopo**, parvient à une fusion de toutes ses tendances et peut réaliser celui de ses films généralement tenu pour le plus achevé.

Encore que sa seconde moitié soit le fruit d'un compromis avec la production, **Il Bandito** prouve que le

néoréalisme fut pour Lattuada, plutôt que le fruit combiné d'une pensée et d'un style, une hypothèse morale et une participation sociale. Nous croyons, en effet, que même sans interventions extérieures, les résultats atteints par Lattuada eussent été analogues, quoique qualitativement meilleurs. Le début du **Bandit** reflète le climat néoréaliste aussi bien d'un point de vue interne que du point de vue des méthodes descriptives. (Tout le monde se rappellera le retour à Turin du prisonnier de guerre rapatrié, son vagabondage à travers la ville plongée dans la brume sale, le convulsif mouvement de caméra dans la cour et le plan subjectif qui lui découvre les ruines de sa maison, sa visite à la voisine qui lui apprend la mort de sa mère et qui pleure sur lui la disparition de son propre enfant — cette substitution sentimentale que presque elle lui propose aggrave sa douloureuse prise de conscience d'un monde bouleversé). Mais à un tel début, Lattuada fait succéder une élaboration du réel qui confine à l'expressionnisme. En voici quelques exemples, qui situent la personnalité artistique de l'auteur dans le panorama divers du néoréalisme. Nous relevons le premier dans la séquence où le protagoniste tue le « protecteur » de sa sœur tombée dans la prostitution ; Lattuada a recours à un fond sonore « reconstruit » propre à exprimer la suffocation de l'individu. Autres exemples : le maître d'école est éliminé du gang dans une cave qui rappelle les bas-fonds du **Maudit**, de Lang ; le coup de main que le rapatrié tente contre les habitués d'une « boîte » équivoque fournit à l'auteur l'occasion de reproduire, avec l'image de ces « requins » volés, le monde souvent décrit dans les féroces caricatures de Grosz. Quelques détails naturalistes, en outre (le personnage du prisonnier de guerre interprété par Campanini et qui, repu à présent de nourriture et de paix domestique, éructe complaisamment tout en racontant son odyssée personnelle) délimitent, dans le travail de Lattuada, la frontière précise qui sépare son adhésion au « manifeste » néoréaliste

de la révolution stylistique introduite par une « école » qui rejetait tous précédents narratifs.

Il y a plus : bien que le dénouement ait été imposé par les producteurs, on trouve déjà dans le découpage initial — et même dans le synopsis — une opposition éthique entre bien et mal qui fournit le jugement avant même le surgissement des faits. Le moralisme de Lattuada est, indubitablement, un point fixe de sa filmographie. Son besoin de mettre de l'ordre dans le monde est évident dès **Giacomo l'idealista**. Ce besoin devient prépondérant dans **Le Bandit** : le manichisme y écrase l'ancien combattant damné sous le poids des raisons sociales et individuelles qui ont provoqué sa chute. La compassion du cinéaste, son implacable analyse d'un monde failli, ne suffisent pas à reconstruire l'autre face d'un personnage trop symétriquement conçu pour paraître authentique. Ce qui demeure, c'est la continuité du personnage lattuadaien « humilié et offensé » que nous retrouverons dans **Giovanni Episcopo**, dans **Angela et Jerry**, héros de **Sans Pitié**, et, essentiellement, dans **Le Manteau** qui, sous cet aspect, est l'œuvre la plus accomplie du cinéaste.

Nous croyons, quant à nous, que l'aventure située à Livourne et unissant une jeune femme italienne à un soldat noir américain dans l'orbite du monde de Tom-bolo (monde enlisé dans la même sinistre anarchie post-guerrière que celle où se débattait **Le Bandit**) a su atteindre à une chaleureuse humanité, mieux exprimée ici, sans conteste, que dans les films précédents. Considérons par exemple, le thème de la fuite devant l'étouffement et la tyrannie qui appartient aussi bien à **Jacques l'idéaliste** qu'à **Sans Pitié**. La fuite de Célestine, dans une séquence justement célèbre pour son raffinement formel, est profondément différente de celle de Marcella, la petite prostituée qui, dans une aube livide, abandonne son pays sans espoir de retour. (« J'ai oublié d'embrasser maman » hurle-t-elle, en courant vers la caméra). Le mûrissement de Lattuada — même si sa

capacité de « visualisation » reste aussi grande dans les deux cas — est ici d'ordre intérieur. A la poésie abstraite d'une figure noire sur la campagne enneigée, à la poésie littéraire des buissons qui empêchent cette silhouette d'avancer, Lattuada substitue la synthèse lyrique d'un cri et d'un élan et obtient ce faisant l'une des plus vibrantes pages de son œuvre.

Sans Pitié, d'ailleurs, est tout entier douloureusement **subi**. Sur les séquences les plus remarquables (qu'on voit le chargement des filles tirées de prison et destinées à la forêt de Tombolo) pèse un désespoir qui a tous les caractères de la résignation. Cet état d'esprit de l'auteur — qu'on trouve à la source même de sa vision du monde, dans ce film — se vérifie sur deux personnages : le baron Hoffman, lorsqu'il prédit le destin d'Angela, et Pierluigi, l'homme quasi crayeux, toujours vêtu de blanc, qui joue avec la vie d'une ville comme avec celle des deux protagonistes. Ce Pierluigi n'est pas loin d'incarner le symbole d'une condition humaine fatalement vouée à la servitude. Mais nous n'avons pas l'intention de conduire notre analyse vers l'abstraction. Sur un plan concret nous avons devant nous deux personnages, Angela et Jerry, qui ne sont pas de la même race mais qui dans le plus profond de leur être se reconnaissent identiques. La fille voit le monde ligué contre elle (l'homme qui l'a abandonnée, ses parents qui l'ont répudiée, les entremetteurs qui l'exploitent et abusent de son corps). Semblablement Jerry doit lutter contre son propre régiment, contre les blancs qui le bafouent, contre les gangsters italiens. Tout leur arrive — à elle comme à lui — parce qu'ils sont bons, ou malgré qu'ils soient bons. Giacomo, Ernesto (du **Bandit**), Giovanni Episcopo, De Carmine (dans **Le Manteau**) possèdent seulement les vertus qui les feront « humiliés et offensés ». Il ne fait pas de doute qu'en réalisant **Senza Pietà**, Lattuada se proposait moins une thèse anti-raciste qu'un problème plus généralement humain. Notre jugement est confirmé par le

dénouement du film. Une vision aussi pessimiste du destin humain ne pouvait qu'aboutir au suicide : ultime fuite devant la tyrannie du mal et extrême affirmation du bien. Décision condamnable certes et à laquelle Lattuada ne recourt que parce que ses personnages, tels qu'il les a élaborés, n'ont aucune autre issue.

Le «-Chevalier Giovanni Episcopo » aurait peut-être pu échapper à son angoisse en s'ôtant la vie. Son aventure cependant se situe dans un milieu exactement défini. Ce n'est pas le cas de **Sans Pitié**, où le fait historique n'est que d'un poids bien relatif. L'Histoire, ici, constitue seulement l'occasion exceptionnelle qui doit servir la douloureuse allégorie d'une pitié que la guerre chasse du cœur des hommes.

Le crime de Giovanni Episcopo, dans sa prenante définition historique de l'époque umbertienne, unit aux mérites et à quelques traits de **Giacomo l'idealista** certains caractères du **Bandit** et de **Sans Pitié**. Il fait en même temps pressentir **Le Moulin du Pô** et contient déjà le héros du **Manteau**. On peut même dire qu'il forme avec ces deux derniers et avec **Les Feux du Music-Hall** et **Scuola elementare** l'ébauche d'une **histoire italienne** narrée à travers les milieux les plus disparates et selon une manière déjà définie par Lattuada dans le film de ses débuts. Il conviendra de considérer l'ensemble de ces films qui, sans prétendre constituer une « pentalogie » offre cependant un tableau suffisamment organique pour qu'on ne soit pas tenté de le mettre au compte du hasard.

Nous disions que Giovanni Episcopo, né dans une Rome historiquement située, aurait dû se libérer de son cauchemar par de tous autres moyens que le renoncement. En un certain sens, **Le crime de Giovanni Episcopo** débute dans le climat suffocant où **Sans Pitié** s'achève. Et dans le cadre précis de l'ère umbertienne, l'entrée en scène de Wanser — ce personnage tient du surhomme et de l'incarnation diabolique — ressemble fort à la condamnation préconçue qui poursuit

Angela et Jerry jusqu'à leur mort. Episcopo saura pourtant échapper aux rêts dont le destin l'enveloppe par un geste de violence qui équivaut à une prise de conscience des réalités de la vie, — de ses amours, comme du prix qu'il convient de payer pour la vivre. Il y a dans ce personnage une assez juste représentation de l'Italien du temps de Crispi, soulevé d'ambitions disproportionnées et que l'Histoire, à Dogali, à Makallé, rappellera à l'ordre. Alors que chez D'Annunzio tout cela était implicite et à découvrir derrière « l'allégorie de la luxure », ces différents plans s'entre-pénètrent chez Lattuada de façon fort satisfaisante, dans une Rome incroyablement sombre. Ruelles, habitations, salles de music-hall arborant les noms de Marguerite et d'Umberto, tout y est noir. Ce qui nuit au film c'est le sanglot monocorde du protagoniste tout en attitudes, passé intact du roman dans le film.

Le Moulin du Pô effectue une « coupe » à travers la société italienne et représente le monde fin de siècle des paysans et des minotiers de la plaine ferraraise. Il rassemble, en outre, les thèmes, les types, les atmosphères, tous les registres lattuadiens. Il ne faut sans doute pas chercher ailleurs la raison qui fait de ce film le meilleur de son auteur, celui en tout cas où sa vision de l'histoire parvient à la maturité idéologique. En affirmant qu'ici nous avons affaire à une œuvre dramatique et non épique, comme on l'a pu croire, nous éclairons mieux l'angle sous lequel le cinéaste voit l'Histoire dans son devenir parmi les actions de ses personnages. Pour Lattuada, en effet, la plus forte tension sera obtenue en décrivant ce qui arrive sur un moulin du Pô dans les années où la Monarchie impose une taxe sur les farines et où, dans les campagnes, se constituent les premières ligues socialistes. A travers une dramatisation aussi empreinte d'actualité, les conflits se révèlent bien plus riches en valeurs humaines et historiques qu'ils n'eussent été si le réalisateur s'était mis en tête d'édifier quelque statue au progrès civique et social. C'est alors

que le point de vue aurait coïncidé avec une vision fin de siècle et umbertienne, donc simpliste, de l'homme !

Nous nous sommes permis de réfuter le prétendu agnosticisme de Lattuada, que d'aucuns déclarent trouver en ce film. Une révision, aujourd'hui, de cette œuvre ne permettrait plus, nous en sommes convaincus, que l'on confonde objectivité et froideur, émotion et racolage. Le temps sert les films de Lattuada car il les détache de la problématique propre aux années où ils furent tournés pour les rapprocher de la problématique des époques qu'ils ont choisi d'évoquer. Ceci pour ce qui concerne les films historiques ; pour les autres, que nous pourrions qualifier de moraux, de films de mœurs, le recul les rend plus précis et plus compréhensibles, dans la ligne créatrice de l'œuvre entier.

Principalle, le personnage du **Moulin du Pô**, qui polarise sur lui l'attention du spectateur, appartient à une province bien déterminée de l'Italie, dans laquelle Visconti et Antonioni ont situé l'un **Ossessione**, l'autre **Le Cri**. Ces deux films, sans se baser sur des « caractères » locaux, explorent néanmoins la plaine de Ferrare en des époques diverses mais non totalement dissemblables. Principalle offre le portrait extrême d'un Italien anarchiste et querelleur, rebelle et individualiste, dont plus d'un trait, sous d'autres formes, se retrouvent chez le Gino d'**Obsession** et l'Aldo du **Cri**. Ce meunier qui s'insurge contre la gabelle, qui refuse de se solidariser avec la classe de laquelle, malgré sa qualité de « propriétaire », il fait partie, est un personnage profondément humain et un caractère cohérent parce qu'il est historiquement authentique. Le tort qu'il cause à la société et à sa famille, est parfaitement motivé. Le jugement du cinéaste découle ainsi des faits et la condamnation morale que Lattuada exprime ici encore, s'insère cette fois de façon réellement concrète.

Dans ce personnage qui, finalement, reflète les événements de son temps à la manière d'un miroir nous pouvons reconnaître les réactions « au nouveau » de

tout un secteur social. (Semblablement, Caterinone n'aperçoit rien de « neuf » dans la réunion à laquelle il assiste.) Au pôle opposé, nous trouvons le vieux Verginesi et sa fille, tous deux poursuivis par la haine du patron, et qui comptent parmi les adhérents les plus actifs de l'association ouvrière. Au centre, emportés par une tornade dont ils ignorent les causes, les « fiancés » Berta et Orbino sont enclins à penser, dans leur désarroi, qu'« ils n'ont que des ennemis ». Confrontés à la figure de Princivalle, colorée et pétillante de vie, ces personnages présentent des contours exsangues, typiques d'une passivité qui ressemble à l'impuissance de Giacomo, de Célestine, de Jerry et d'Angela. Ils continuent la lignée de ces « humiliés et offensés », chers au cœur du cinéaste.

Si les précédents films comptaient des Giacinto et des Pierluigi, celui-ci possède le personnage du Comte et, de plus, cette force occulte — la bureaucratie administrative — qui hantait déjà mais plus vaguement l'univers du cinéaste. Souvenons-nous du **Bandit** éparpillant à travers la pièce les dossiers du Service d'Assistance aux Rapatriés.) Ce phénomène fournit d'ailleurs à Lattuada sa cible préférée. (Des montagnes de paperasses entourent Giovanni Episcopo ainsi que l'employé du **Manteau**, De Carmine, qui y perdra l'esprit.) Dans **Il Mulino del Po**, il assume l'aspect de persécutions fiscales exercées par un douanier. « Maudits Piémontais ! » — c'est là le cri le plus fréquent des meuniers et des paysans qui attribuent à la neuve unité nationale le poids de cette chape de plomb.

Il est hors de doute qu'un pareil assemblage d'éléments contradictoires — personnages et situations typiques — exigeait une vigoureuse capacité de synthèse historique. La séquence de la grève (après ce sommet le film ne retrouvera plus le registre hautement dramatique qui domine la partie précédente) est ce moment décisif où le film assume de manière concrète et positive l'espérance de la naissance d'une nation, faite

d'hommes prompts à s'unir pour se défendre et combattre la tyrannie. La première partie ne répondait que confusément à cette question précise qui, déjà, avait préoccupé Mazzini. Mais dans la tension des fusils prêts à tuer, dans la résistance des villageois debout, immobiles sur les champs de blé, la maturité politique et civique de tout un peuple est exprimée avec autant de rigueur que d'intuition. Il importe assez peu, maintenant, que le pessimisme réaliste — nous dirions a-religieux — de Lattuada (depuis **Giacomo l'idealista**, pas un film qui laisse à l'espérance une autre voie que celle du développement concret de l'Histoire) fasse se replier des vainqueurs vers ce qui sera une défaite. La prise de conscience a eu lieu et les raisons individuelles des Verginesi et des Scacerni seront désormais le sel d'une dialectique humaine qui ne s'endormira pas dans l'épopée.

Le Moulin du Pô harmonise en un discours achevé les différents niveaux de signification et d'expression de la filmographie de Lattuada. On pourrait avancer que l'histoire recréée par le cinéaste pour **Giacomo l'idealista** n'a pas de héros, que le film précise seulement des lieux, des atmosphères, décrivant une auberge, la maison de Giacomo, la villa du Comte. Le seul personnage authentique y est en effet Giacinto, ou les petites vieilles, chargés de ces suggestions littéraires qui vaudront aussi quelque force au pourtant modeste **La flèche dans le flanc**. L'histoire de **Giacomo l'idealista** et la littérature de **La Flèche dans le flanc** sont vivifiées dans **Le Bandit** et dans **Sans Pitié** par un rigoureux sens moral qui, dans **Le crime de Giovanni Episcopo**, n'a trouvé de solide raison d'être qu'avec un personnage à l'emporte-pièce.

Dans **Le Moulin du Pô** enfin, l'histoire et la littérature, le moralisme et l'élan humaniste, le personnage et le milieu, deviennent la matière même de la réalité, chez un auteur qui a su imposer une mesure, un équilibre, à ses propres inclinations, à sa personnalité.

Le vieux reproche de « calligraphie » lui-même, lieu

commun que Lattuada portait comme une tare depuis ses débuts, ne trouve ici aucune prise. Par ailleurs, après un temps au cours duquel nous l'avons vu chercher son style personnel, Lattuada s'insère dans l'ambiance néoréaliste de façon valable et originale, en ouvrant la voie au film historique, ce genre cinématographique qui autorise, à travers l'évocation du passé, des prises de position contemporaines.

Au long de ce filon historique qui part de **Giacomo l'idealista**, traverse **Le Crime de Giovanni Episcopo** et trouve la maturité dans **Le Moulin du Pô**, nous rencontrerons encore deux milieux semblablement provinciaux. Ils sont décrits dans **Les Feux du Music-Hall** et **Scuola Elementare**, films qui composent avec les précédents cette « pentalogie » dont nous avons parlé et que Lattuada, certes, n'a jamais conçue comme telle. **Luci del varietà** et **Scuola elementare**, centrés sur des milieux italiens bien précisés, sont infidèles à leur point de départ. Si bien que l'on y passe (le premier), du fait social à la biographie individuelle ou que l'on y réduit (le second) à une galerie de daguerréotypes des personnages par trop dépourvus de profondeur. **Scuola elementare**, quoique disposant d'une base autobiographique (le fait est plutôt rare chez ce cinéaste ordinairement plein de réserve et de sérieux) s'éparpille en une séquelle de trouvailles d'un goût provincial — de ce même provincialisme que le film se proposait gentiment d'analyser — et gaspille les chances qu'un milieu jamais encore sérieusement traité par le cinéma italien aurait pu offrir à un auteur tel que Lattuada.

Dans **Les Feux du Music-Hall**, le personnage du chef de troupe, savoureusement interprété par Peppino De Filippo, superpose « l'humilié et l'offensé » typique de Lattuada à l'extravagant cher à certain Fellini. Parmi cent traits aigus de mœurs, le film s'enfonce dans une cohérente amertume, et cette qualité abusive lui vient de la vocation moraliste des deux auteurs. Ceux-ci, toutefois, montrent des dissemblances aussi notoires que

leurs affinités. Si bien que, du fait peut-être de l'insuffisante fusion de leurs points de vue respectifs, la méchanceté impudente du protagoniste apparaît souvent gratuite, tirillé qu'il est entre des mobiles économiques qui le font cajoleur et empressé et un pessimisme préconçu qui, l'ayant condamné sans appel, l'oblige à n'agir que pour se blesser. Lattuada n'aurait jamais pu, indubitablement, s'identifier à ce Totô Merumeni que le monde même de Gozzano n'admettrait pas.

Les Feux du Music-Hall et **Scuola elementare** marquent deux points limites dans la biographie de Lattuada. Le premier fut co-produit par ses deux auteurs, désireux de s'affranchir des restrictions que l'industrie oppose à la création autonome. Le second fut le résultat de ces édulcorations et de cette auto-censure que la situation économique imposait alors aux cinéastes italiens. Mieux que **Anna** ou que **La Louve de Calabre** — exemples patents d'une rupture — ces films indiquent les niveaux extrêmes — le plus haut comme le plus bas — que Lattuada a dû toucher dans son double effort pour, d'une part, refuser de se laisser absorber par la société à laquelle il appartient et, de l'autre, tenter d'obtenir que le poids des nécessités et des instances collectives serve l'intégration harmonieuse de l'individu dans la société.

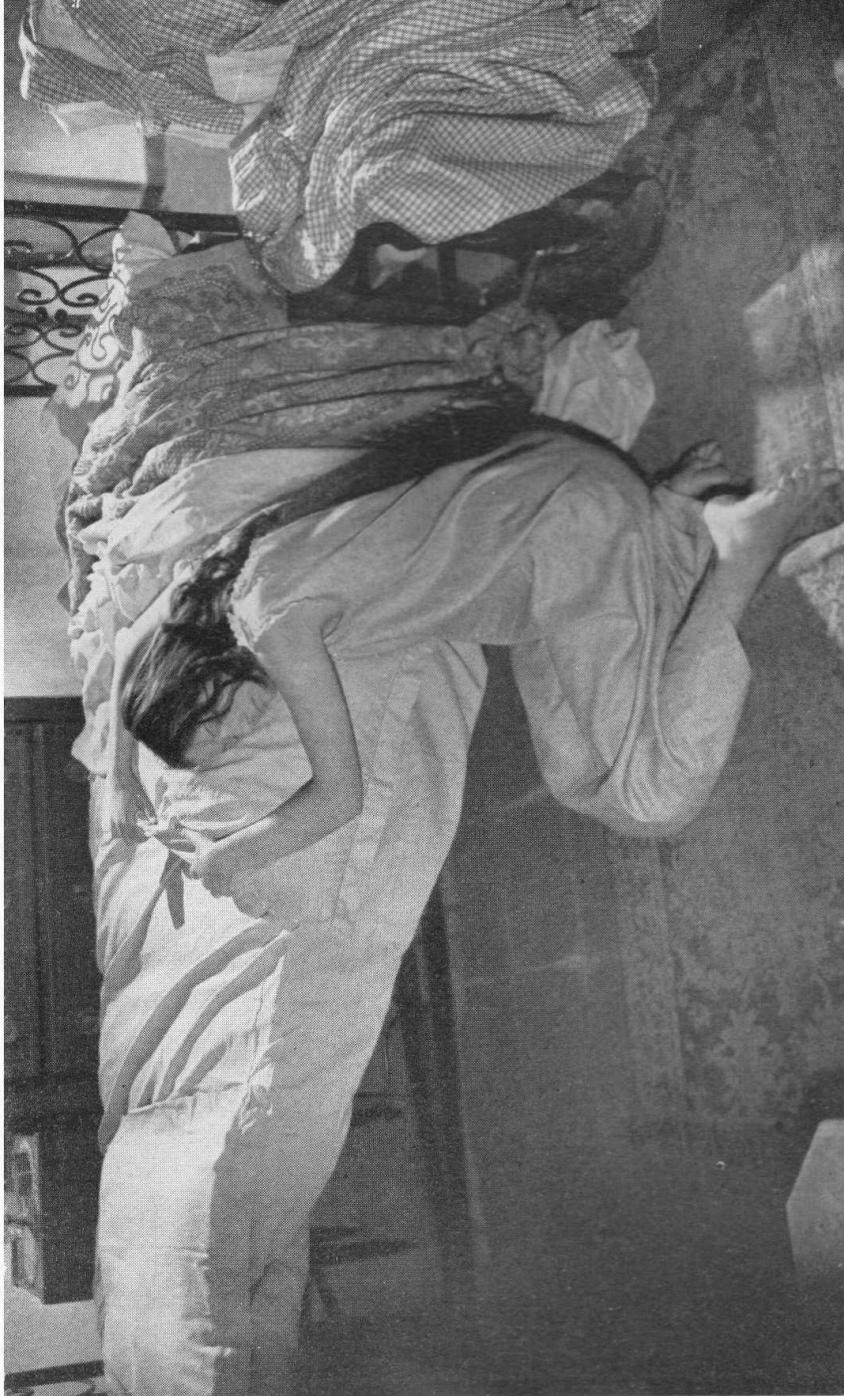
Avec **Anna** et **La Louve**, tout au contraire, le cinéaste noie son amertume dans une splendeur d'images effectivement « calligraphiques », puisque aucune substance ne les justifie. **Anna** — parfait exercice commercial — ne doit pas toutefois conduire à sous-estimer le raffinement stylistique de **La Louve**, — du point de vue formel, l'un des meilleurs films de Lattuada. Par ailleurs, la forte veine satirique du cinéaste nous vaut ici, avec la hideuse présentation du patron, un vigoureux portrait d'« exploiteur », à ajouter à la galerie de personnages semblables que déjà nous connaissons.

Ces films-là, pourtant, ont lourdement pesé sur un réalisateur qui avait abordé le cinéma avec de grandes

ambitions. Dans ces années où il essaie de se rendre indépendant — du tournage de *Luci del varietà* au naufrage d'Anna — Lattuada doit surmonter l'épreuve du découragement et de la contradiction. Le jeune homme de vingt-huit ans qui avait quitté une fervente activité de journaliste et d'écrivain, vécue dans la compagnie d'auteurs qui vont de Soldati à Moravia ; le cinéaste et le citoyen progressiste qui s'était engagé à fond — selon ses moyens et avec ses limites — dans la révolution néoréaliste ; l'intellectuel qui sera toujours présent dans la bataille contre « l'ancien régime », prêt à renaître dans la nouvelle démocratie ; l'auteur de trente-six ans qui a trouvé la maturité avec *Le Moulin du Pô*, doit désormais subir les servitudes d'un monde tel que celui du cinéma et les contradictions d'une situation politique générale qui lui propose de nouveau les problèmes déjà rencontrés au temps de *Camminare* et de *Corrente*.

L'insatisfaction, la révolte anarchisante, la protestation plus ou moins libertaire, s'accompagnent, et c'est humainement logique, du lazzi, de l'insulte, de la dérision de soi-même et de sa propre culture, du j'm'enfoutisme et de la paresse. Considérons que l'âge qu'alors il traverse coïncide, ordinairement, chez un artiste, avec sa période de plus haute productivité. Ces années-là, son élan velléitaire aboutit au discours de Pérouse. Déçu par le présent, il veut espérer dans le futur, rêvant du jour « où la pellicule ne coûtera guère plus que la feuille de papier », et se leurrant sur l'autonomie artistique totale que la réalisation en format 16 millimètres serait susceptible de lui donner.

La sérénité dans la création n'est pas possible. Compensant un état d'âme exaspéré jusqu'à la malignité, deux films naissent alors, qui ouvrent de nouvelles voies dans la thématique de l'auteur : la critique de mœurs et la compassion. L'une et l'autre expriment justement un état d'âme : face aux autres et face à soi-même. Entendons-nous : des annotations analogues figurent





JACQUEE L'IDEALISTE.



LE BANDIT.



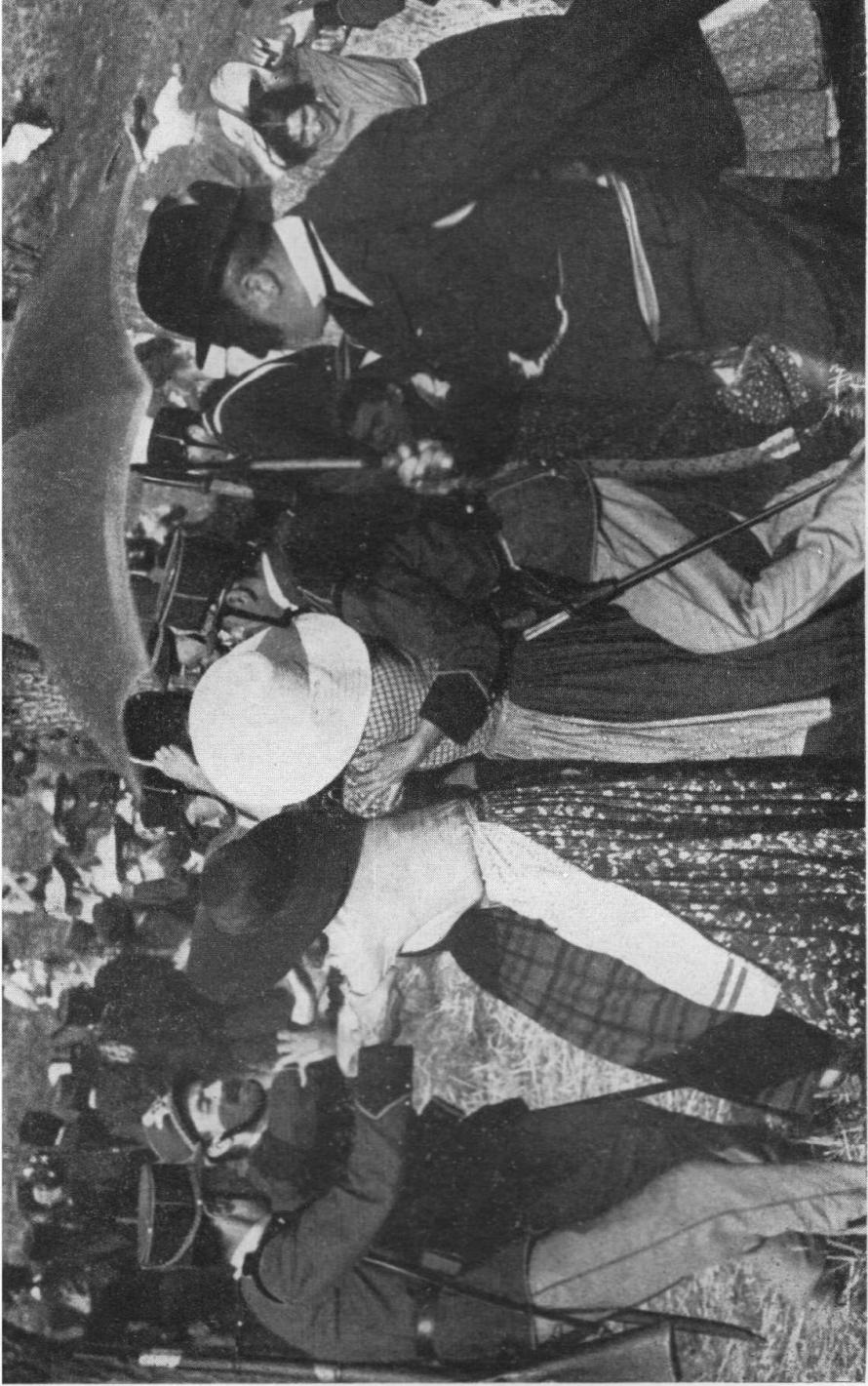
LE BANDIT.



LE CRIME DE GIOVANNI EPISCOPO.



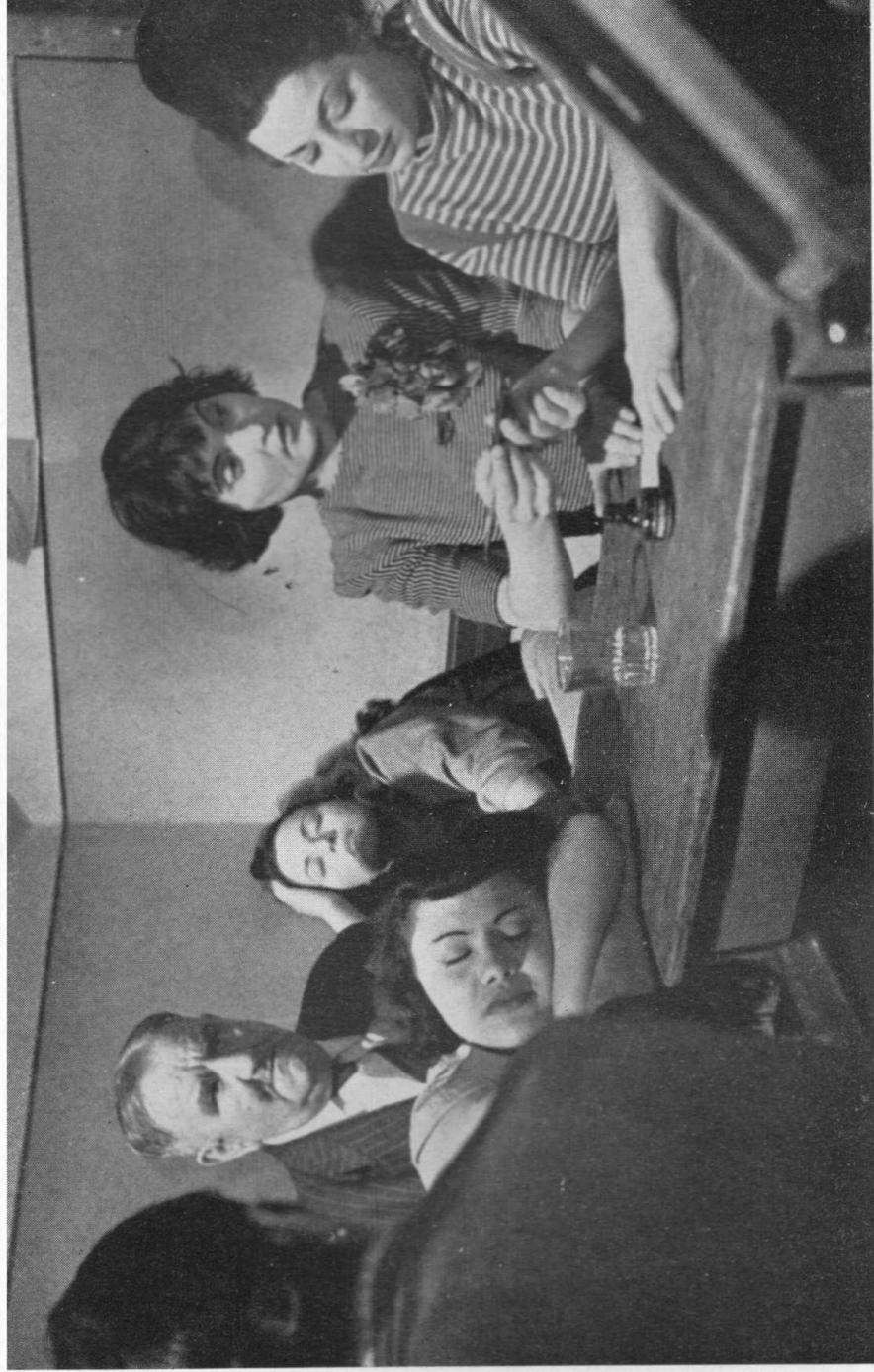
SANS PITIE.



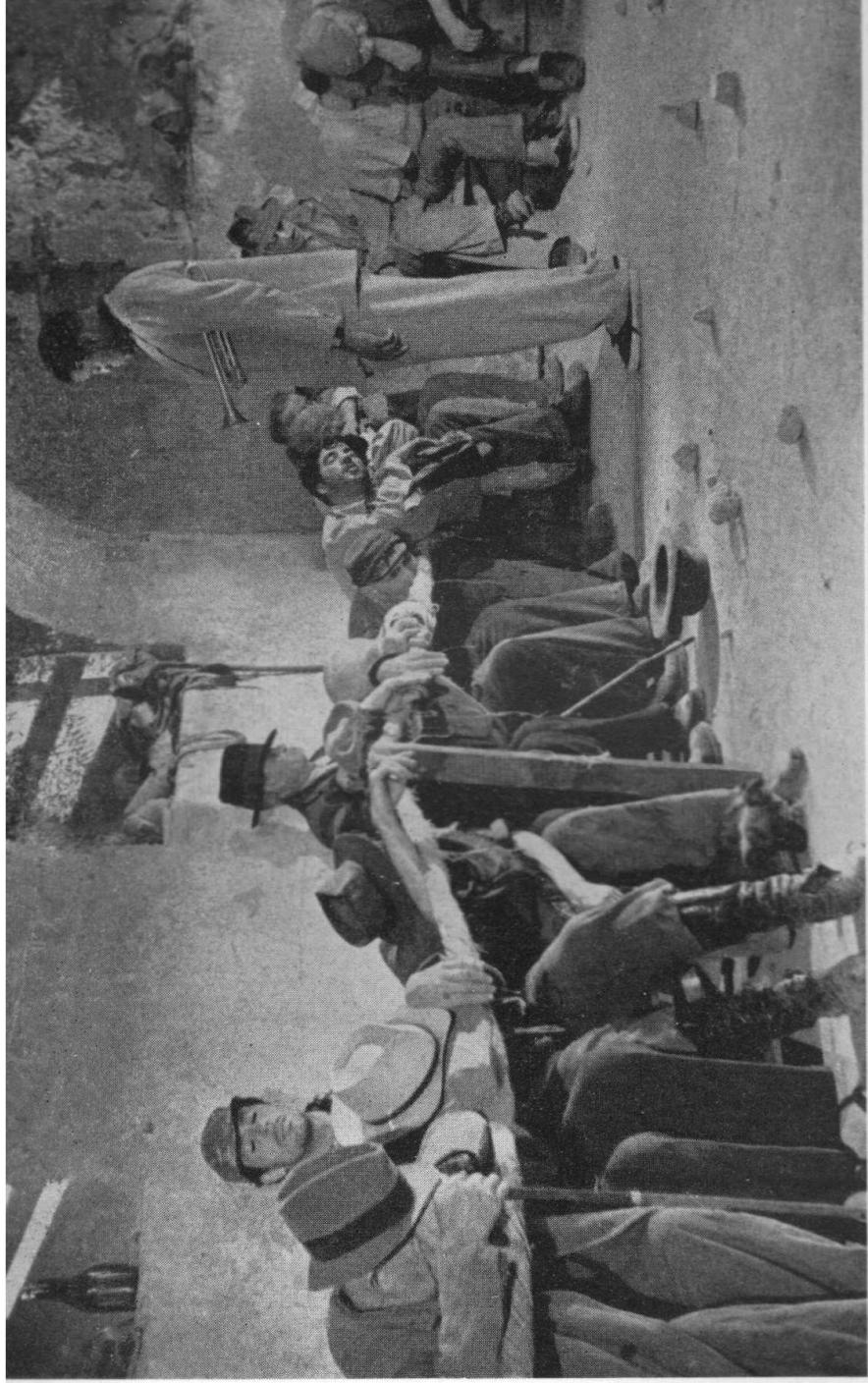
LE MOULIN DU PO.



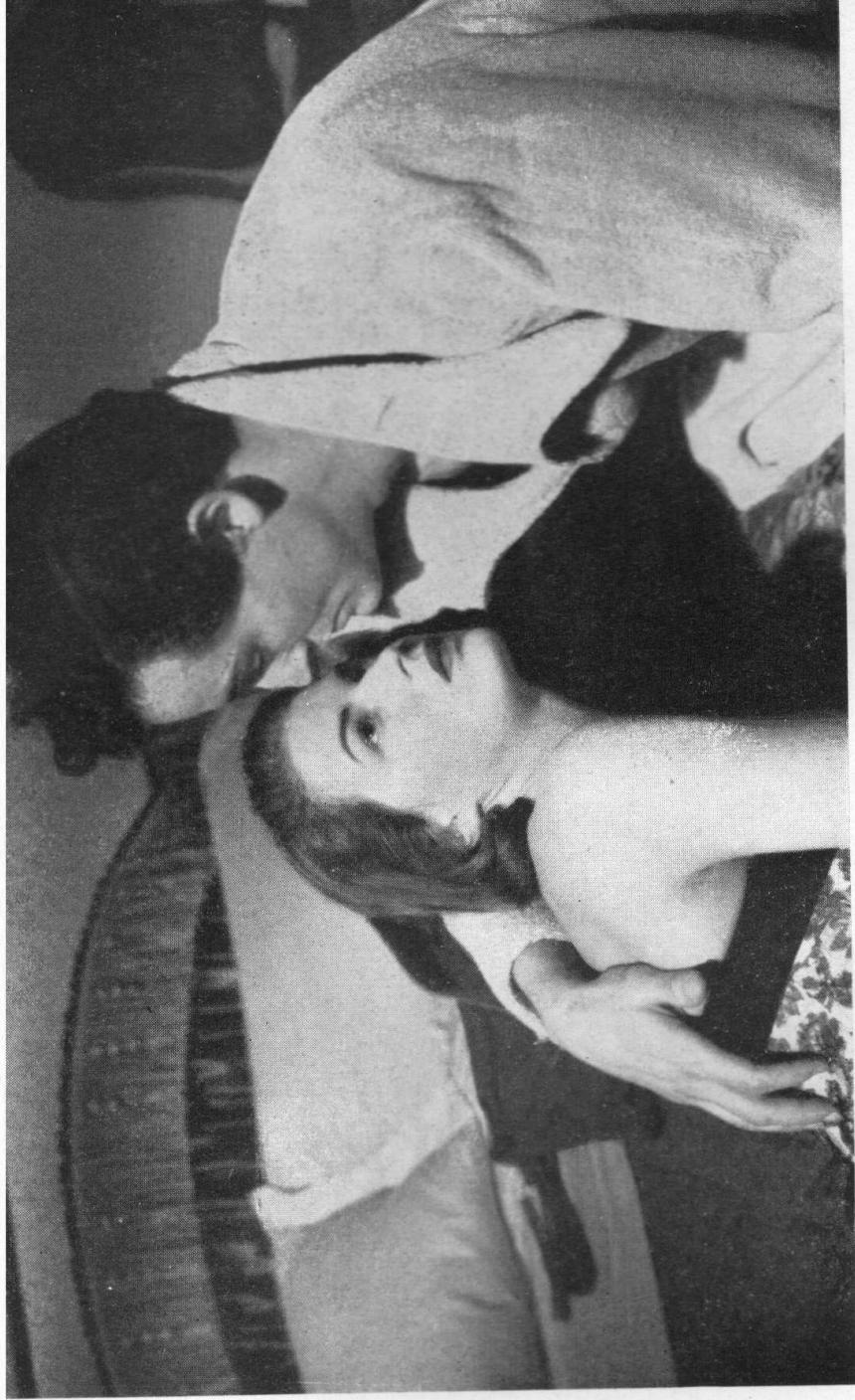
LE MOULIN DU PO.



LES FEUX DU MUSIC-HALL.



LES FEUX DU MUSIC-HALL



ANNA.



LE MANTEAU.



LE MANTEAU.



LE MANTEAU.



LA LOUVE.



LES ITALIENS SE RETOURNENT.

dans ses précédents films. Mais ici la critique des mœurs et la compassion deviennent **premières**, convaincues, au point d'engendrer un film aussi remarquable, dans son ensemble, que **Le Manteau**, et un second, imparfait certes mais stimulant, tel que **La Plage (La Pensionnaire)**. Malgré la lassitude qu'on lui supposait, un nouveau Lattuada venait probablement de naître.

En un sens, **Le Manteau** et **La Spiaggia** sont les films les plus émouvants, parce que les plus autobiographiques, de l'œuvre de Lattuada, ceux qu'il faudrait préférer à tous afin de pouvoir fonder de solides raisons d'espérer en la carrière future de ce cinéaste. Nous l'avons souvent noté, le prototype du héros lattuadaien est le personnage « humilié et offensé ». De ce point de vue, Giovanni Episcopo était déjà d'une grande cohérence. Mais le Carmine De Carmine, du **Manteau**, révèle quelle qualité manquait encore à ce personnage, et c'est l'humanité. Certes, du Giovanni incarné par Aldo Fabrizi, la chaleur rayonnait tout autant que l'émotion. Il nous suffira d'évoquer les rapports d'Episcopo avec son fils, desquels surgiront l'acte final de rébellion et le meurtre de Wanza. Mais cette oppression qui écrasait l'existence d'Episcopo a quelque chose de rigide, de schématique ; elle semble résulter moins d'une cause humaine que d'une invention purement cérébrale. Le milieu, qui devrait l'engendrer, n'est pas conçu selon une méchanceté vraisemblable ; il se situe bien au-dessus de la normalité.

Dans **Le Manteau**, au contraire, entre les différents pôles de l'intrigue, et pratiquement entre De Carmine et le Maire de la ville, tout se déroule sur un ton pareillement élevé, mais dans un conflit de passions et de consciences qui s'équilibrent et se complètent. Le Maire, du **Manteau**, figure sous un visage concret cette autorité et cette puissance par lesquelles l'employé De Carmine est écrasé, tandis que la solitude désarmée de De Carmine se trouve mise en relief dans la violence subie lors du vol du manteau. Dans ce raccourci biographique

d'un être brimé et désarmé, Lattuada peut évidemment faire tenir sa propre critique des mœurs et expliciter son propre sentiment de compassion à l'égard de l'individu opprimé par une société dévoyée. Simultanément, en donnant à son récit le ton de la fable réaliste, il lui est permis de montrer combien ce calligraphisme que si souvent on lui reproche, loin d'être une complaisance, répond à la nécessité d'une synthèse formelle, à un besoin de clarté figurative.

A travers le Maire, le Secrétaire général, à travers les amples décors qui servent de cadres à l'exercice de leurs fonctions, à travers le « plancton » de menus employés qui les environne et dans lequel Carmine De Carmine est inclus, le cinéaste décrit, pour la première fois sans doute dans le cinéma italien et, assurément, avec une force incomparable, ce monde mi-bourbonnien mi-kafkaïen qu'est en définitive la bureaucratie italienne. Les coups incisifs déjà portés dans **Le Bandit**, **Sans Pitié**, **Le Moulin du Pô**, tous films dans lesquels divers personnages ont à pâtir des carences ou des injustices de l'organisation étatique, sont distribués ici le long des tunnels de la voie hiérarchique, à travers une galerie de portraits ahurissants et une véritable chronique de la « geste » administrative. Les cérémonies grandiloquentes, les grands travaux publics entrepris juste exprès pour la visite de « Son Excellence », servent d'épicentre à cet univers asphyxié. Dans les corridors, dans les salons d'apparat, dans les salles d'attente où se consomment les solliciteurs et les administrés, Lattuada évolue avec un terrible sarcasme que le personnage interprété par Renato Rascel rend plus lourd encore de significations.

Ici, en effet, l'« humilié et offensé » n'est plus fort de sa passivité (si nous pouvons ainsi qualifier le poids d'humanité que pèsent par exemple un Giacomo, ou les protagonistes de **Sans Pitié**) ; il prend pleinement conscience de son existence grise et malheureuse. Carmine De Carmine connaît les « pourquoi » qui déchiraient

Angela et Jerry, Berta et Orbino. Sa longue patience est presque un calcul pour se libérer de son état d'infériorité. Cependant malgré ses courbettes, sa bonne volonté à servir en toute humilité, les progrès de sa carrière sont beaucoup plus ardues que sa médiocre astuce ne pouvait le supposer. Il demeurera exclu d'un cercle qui ne réunit que des malhonnêtes et n'admet pas ceux qui, ayant découvert l'intérêt qu'ils auraient à le devenir, tentent au moins de ne pas se laisser broyer par le système.

Au reste, c'est de la compréhension et de l'explication morale du monde dans lequel il a vécu, que le fantôme de Carmine De Carmine pourra tirer un jugement. Son unique geste de rébellion se manifeste en effet dans la parabole finale, et avec plus de rigueur éthique que n'en pouvait avoir la révolte de Giovanni Episcopo. Sa vengeance ici, est gnomique, et seul un « humilié et offensé » pouvait se venger de cette façon. Sa pitié admet une solution édifiante aux violences qu'il a dû subir. Ce moralisme de Lattuada, qui dans ceux de ses films tournés immédiatement après la guerre, était en quelque sorte prévisible et dans l'ordre même des choses racontées, prend dans **Le Manteau** une valeur déterminante. Il devient l'ultime recours de quelqu'un à qui tout est refusé hormis la force de donner des leçons. Ainsi jusques en Carmine De Carmine, — un être conforme aux normes de l'homme de la rue — vit une vérité, une liberté qu'on ne saurait ni éteindre ni obscurcir. Il réagit en imbécile, s'embrouillant, se couvrant de ridicule, s'enfonçant avec parfois une obstination absurde dans une mer d'erreurs desquelles il ne pourra plus sortir. Et cette manifestation tenace d'un inconscient refus de se laisser intégrer dans une société mal faite constitue précisément l'éthique sociale, fort amère, du film.

Nous sommes bien persuadés que l'art de Lattuada atteint à sa plus grande force lorsqu'il rencontre ces thèmes-clés : la critique des mœurs et la compassion sociale.

Leur présence, toutefois, ne saurait garantir l'éclosion automatique d'une œuvre probante ; **La Spiaggia (La Pensionnaire)** le démontrerait, si c'était nécessaire. Que le cinéaste, dans ce film, recherche l'originalité à tout prix, qu'il érige une prostituée en symbole de non-conformisme, qu'il y dépeigne un vieil usurier comme le généreux paladin d'une femme méprisée, n'est pas ce qui nous intéresse le plus. Dans son projet de retourner la signification morale des substantifs « putain » et « capitaliste », Lattuada reste fidèle à l'esprit du **Manteau**. Sa position n'est donc pas banalement moralisante, c'est là le point important. Au contraire, il s'efforce de stimuler la naissance d'une morale et d'une sympathie dans et à partir du personnage qu'il analyse. Au bout du compte, le spectateur ne ressent aucun mépris pour la prostituée ni pour le milliardaire. Il sympathise même avec eux. Si, en dépit du caractère positif qu'il revêt tant pour la filmographie de Lattuada que pour le cinéma italien de 1953, ce film s'avère finalement manqué, il le doit à son déséquilibre et à l'insuffisante re-création des personnages dans leur complexité vivante.

Ainsi ne trouvons-nous pas dans **La Pensionnaire** un personnage féminin de la qualité de **Guendalina**, ni cette « purgation » sexuelle qui, fût-elle poursuivie sur le monde plaisant, existe dans « Les Italiens se retournent », épisode de **L'Amore in città**. La femme en est absente et nous n'y rencontrons pas pour autant la prostituée, tout à l'opposé du **Manteau** dans lequel Carmine De Carmine était justement défini comme individu et comme bureaucrate. Il est probable que Lattuada ne réussira jamais à raconter une Anna-Maria selon les riches suggestions contenues dans le personnage que Carla Del Poggio animait dans **Le Bandit** et dans **Sans Pitié**, — celui d'une fille sortie, écrasée de peur, des désastres de la guerre. Pour créer une figure de femme selon le filon d'un érotisme qui, de façon parfois fort déplaisante traverse toute l'œuvre de Lattuada, il faudrait à l'auteur une

absolue liberté, indispensable de plus au personnage, aussi bien pour affirmer son individualité que pour devenir l'occasion exemplaire d'une critique radicale des mœurs.

Le côté sexuel de la vie est un des aspects ponctuellement observés dans les films de Lattuada, mais presque toujours par la bande, comme par raccroc. Qui a lu certains de ses récits (« Les mémoires d'un grand amoureux » par exemple) a pu mesurer, mieux que le spectateur de ses films, combien la sensibilité de l'auteur pourrait tirer parti d'une corde profonde, s'il savait — ou voulait — en transporter l'inspiration sur un plan de compréhension psychologique plutôt que de la cantonner au plan strictement érotique. Jusqu'à ce jour, le sadisme de Giacinto dans **Giacomo l'idealista**, les tendres relations de Brunello et Nicoletta dans **La flèche dans le flanc**, l'âcre saveur de la rencontre entre Ernesto et sa sœur dans **Le Bandit**, la sexualité coupable de Giovanni Episcopo et de son beau-père dans le film d'après D'Annunzio, les désirs bestiaux de Princivalle dans **Le Moulin du Pô**, les refoulements de Carmine De Carmine dans **Le Manteau**, **La Pensionnaire** enfin et ces **Italiens se retournent**, témoignent, tantôt de façon valable, et tantôt dans une forme inaboutie, de la persévérance d'un tempérament et d'une tendance qui n'ont pas encore trouvé dans l'œuvre de Lattuada, leur expression complète.

Guendalina apporte sur ce propos des suggestions nouvelles. Celles-ci, toutefois, se limitent aux émois de deux adolescents sans que de leurs rapports se dégagent une compréhension et une définition de l'époque et de la société qui ont produit une fille en blue-jeans telle que **Guendalina**. Nous voulons dire que ce film d'un Lattuada plus récent ne conserve plus rien de la suggestive agressivité du **Manteau** et de **La Pensionnaire**, encore que les parents de la jeune fille y soient présentés sous un éclairage qui ressemble à une prise de position. **Guendalina** est le portrait d'une adolescente,

tracé de la pointe du pinceau. Il se différencie sensiblement de toutes les œuvres antérieures par la tendresse inaccoutumée que l'auteur porte à son personnage, — personnage dont Lattuada inscrit les contours déliés dans un récit aux traits linéaires, avec une élégante fluidité.

S'il existe dans **Guendalina** quelques saillants aigus, bien dans la manière de Lattuada, ceux-ci toutefois s'harmonisent heureusement avec l'âcre parfum d'un caractère de jeune fille en fleur. Avec un portrait qui mêle la fragilité et l'âpreté psychologiques, le film réussit, malgré la modestie de ses ambitions, l'intéressante définition d'un personnage de notre temps. Sous ses dehors d'île solitaire au milieu du fleuve lattuadien, **Guendalina** est le fruit d'une vision que les films restés à l'état de projets ont contribué à inspirer à l'égal peut-être des films réalisés. De toute façon, le personnage n'est pas étranger à l'œuvre dans son ensemble, et il pourra connaître des développements ultérieurs pour peu que de nouveaux obstacles viennent contrarier les projets les plus « engagés » de Lattuada, ou que la caméra de 16 millimètres dont il s'est promis l'acquisition soit enfin employée par notre auteur au tournage d'un film totalement libre.

Les projets de films finalement abandonnés sont si nombreux et tellement suggestifs par tout ce qu'ils auraient pu ajouter à l'œuvre de Lattuada qu'il nous faut en examiner quelques-uns. Outre **L'Orage**, d'après **Les Indifférents**, de Moravia, et dont nous avons parlé, nous citerons **Terre du feu**, sur les émigrants italiens, **Miss Italie** sur le phénomène social des concours de beauté, **Castiadas**, sur le système pénitentiaire, **Histoire de la colonne infâme** d'après l'œuvre de Manzoni, **Goya**, un peintre — et un univers — particulièrement sensible au cœur de Lattuada, **Benito Cereno** de Melville, **Reportage sensationnel**, **Maison Monaco** sur les autorités municipales. Même sur une liste aussi partielle, il n'est pas difficile de lire la permanence des

intérêts du cinéaste. Qu'ils réalisent des scénarios originaux ou qu'ils adaptent des œuvres littéraires, les films de Lattuada composent un monde inconstestablement personnel. Si nous voulions trouver un tempérament qui soit comparable au sien, il nous faudrait songer à l'Américain Richard Brooks, auquel l'unissent son souci de la morale et son penchant pour la récréation intellectuelle de la réalité à partir d'une culture parfaitement assimilée. A Claude Autant-Lara aussi bien, anti-conformiste engagé dans l'analyse des phénomènes sociaux ou historiques contemporains et, comme lui, capable de transplanter dans l'actuel, par le cinéma, les valeurs essentielles d'une littérature ou, à l'inverse, de faire que l'histoire d'hier devienne le miroir de l'histoire d'aujourd'hui. En Italie, les écrivains desquels nous pourrions le rapprocher sont Moravia — nous en avons dit la raison, et Soldati, avec qui il partage un même goût de la tradition populaire et un même besoin spirituel de juger l'individu dans ses actes.

Tout cela demanderait à être détaillé et nuancé. Telles quelles, pourtant, ces notations suffisent à suggérer quelles lignes de force orientent l'activité passée — et vraisemblablement future — de Lattuada. Aujourd'hui, la quarantaine passée, Lattuada ne nous a pas encore donné le **chef-d'œuvre** — mais son contemporain Brooks pas davantage — que Claude Autant-Lara a réalisé après des tentatives nombreuses, une fois atteinte la maturité professionnelle —. L'important toutefois, en ce qui concerne Lattuada, ne devrait pas être l'attente d'un chef-d'œuvre. Ce que nous devons exiger de Lattuada c'est, d'une part, qu'il ose risquer le tout pour le tout dans la réalisation d'un film qui échappe aux conditionnements externes, et de l'autre, qu'il sache aller jusqu'au bout — avec ce film — des affirmations et des négations implicites dans sa vision du monde. Nous attendons qu'il se « compromette ». Cet appel s'adresse, certes, à un cinéaste qui n'a jamais opposé ses tergiversations égoïstes aux pressantes raisons de la société

et de l'histoire. Notre invitation va moins au **contemporain**, — à l'artiste qui n'a jamais refusé d'être de son temps — qu'à l'individu Lattuada. Nous souhaitons le voir braquer sur lui-même « l'occhio quadrato », cet œil carré de l'objectif qu'il a posé sur les autres plus souvent que sur son propre univers idéologique et sentimental. Tout cela revient à dire, en somme, que si dans chacun de ses films nous retrouvons sa finesse intellectuelle, son jugement sur l'histoire des mœurs et la problématique sociale, sa reconstitution poétique de l'événement et de l'atmosphère, nous y reconnaissons beaucoup plus rarement les raisons de l'individu Lattuada, ces implications d'ordre personnel qui obligeraient le spectateur à recevoir l'œuvre comme une somme intime de vices et de vertus.

De cette mauvaise grâce têtue que Lattuada met à s'épancher, provient la froideur que souvent on lui reproche. Tandis que certains de ses personnages, dans lesquels il s'est projeté, paraissent souvent plus fabriqués qu'authentiques du fait qu'ils dissimulent dans les plis reconstruits de leur caractère, les notes les plus intimes, ces touches qui pourraient faire d'eux des hommes et non les symboliques témoins d'une idée. **Guendalina**, en ce sens, marque peut-être le début d'une libération, l'auteur renonçant à son vieux souci d'objectivité au profit d'un regard plus intériorisé. Ce n'était point là, certes, le meilleur moment pour une confession totale. Mais il semble que Lattuada ait compris la leçon et que, une occasion plus propice lui étant enfin donnée, il n'hésiterait plus à se livrer sans réserves et saurait renoncer à recouvrir de voiles étrangers les personnages dans lesquels il se serait mis tout entier.

Carmine De Carmine, au reste, n'était pas dépourvu de substance auto-biographique. Ceux qui enferment ce film dans le cadre d'une honnête transposition littéraire sont évidemment persuadés que telle est la voie du cinéma de l'intelligence et que Lattuada se devrait d'y prolonger son œuvre. Mais nous, convaincus du

contraire, nous pensons que seule l'autre voie — celle de la « compromission » personnelle — peut permettre à Lattuada d'épanouir toutes ses possibilités d'artiste, de nous apporter le meilleur de lui-même.

Les derniers films dirigés par Lattuada (**La Tempête ; I dolci inganni ; Les Adolescentes ; Lettres d'une Novice - La Novice** —) confirment les directions idéologiques et culturelles selon lesquelles il s'est toujours déterminé. Sans doute le plus lattuadien des trois est-il le dernier, où se retrouvent, sous des formes diverses, les thèmes les plus invétérés de l'auteur et les plus caractéristiques de la manière dont il regarde le monde et dont il entend l'interpréter.

« Porter le trouble dans les consciences » n'est pas seulement le propos de don Paolo ; c'est aussi la fin à laquelle aspire le Lattuada le plus subtil. Les sépulcres blanchis du conformisme, les eaux mortes ont fourni — de **Giacomo l'idealista** jusqu'à **La Spiaggia** — sa cible préférée à un auteur qui a été et continue d'être freiné par des « handicaps » plus forts que son pouvoir d'inventer un style, un langage. Mais nous avons assez parlé de ce trait particulièrement dramatique d'un homme de notre temps qui, fort probablement, eût œuvré avec beaucoup plus de liberté spirituelle — et de liberté extérieure aussi sans doute — s'il avait pu vivre en d'autres époques que la nôtre.

De ces récents travaux, où le discours obstiné de l'auteur ne s'accompagne guère de nouveautés expressives, nous pouvons dire qu'ils se bornent à exécuter des variations sur des thèmes déjà clairement développés ailleurs. En ajoutant toutefois que si l'étincelle poétique ne s'allume pas en eux, la sincérité et l'engagement de l'auteur y sont plus rigoureux qu'ils ne furent jamais. Si maintenant on regarde ces divers films de plus près, on y reconnaîtra les mêmes chutes, les mêmes carences que dans les œuvres précédentes. Lesquelles, le plus souvent ? Tous ces films comportent eux aussi des moments où la matière traitée se déperson-

nalise, tombe dans l'anonymat : ce sont précisément là les moments où l'idée aurait dû être portée à ses conséquences extrêmes. La langue de Lattuada, à ce point, cesse d'assumer un style original, se banalise dirions-nous si cela pouvait être dit aussi de la forme qui le manifeste. Car le fait est que l'habileté d'un « cadreur » aussi consommé que notre cinéaste s'impose avec un peu trop d'insistance, au risque de renforcer la croyance du spectateur le moins méchant, enclin à voir dans le formalisme d'un auteur son impuissance à atteindre au style.

Mais devons-nous insister encore sur la différence qui sépare certaine complaisance pour l'abstraction de l'absence de substance ? Devrons-nous redire à quelles difficultés se heurte un auteur de films sitôt qu'il entend exprimer sa pensée de façon rigoureusement cohérente, s'agissant notamment de certains contenus particuliers ? Au fond, ces difficultés — qu'il n'est pas donné à tous de pouvoir surmonter — ajoutent aux mérites d'un auteur résolu à explorer toutes les routes de son art. Celles du « film historique » par exemple. **La Tempête**, dès sa conception, ne visait pas à la vraisemblance historique ; elle se voulait un mélodrame, bâti sur le personnage de ce Pougatchov qui, du fait précisément de sa naissance fantastique, se prêtait à une élaboration spectaculaire, romantique : un colosse avec une idée ; — certes pas un film réaliste. Le **Spartacus** de Kubrik représente une tentative analogue. Devant des films de ce genre — neuf, assurément — il est clair que toute critique esthétique est vaine ; leur importance ne saurait être appréciée que par ceux-là qui se rendent compte du poids que peut poser une bande de ce genre dans la balance du cinéma entendu comme moyen de **pression**. Si le public n'était pas aussi démuni et désarmé qu'il l'est, les romantiques héros de **La Tempête** et de **Spartacus** n'auraient certes pas de raisons d'être. Le critique qui leur demande la « poésie » n'a donc rien compris à la fonction du cinéma dans le monde contemporain.

Avec **I dolci inganni (Les Adolescentes)** Lattuada a trahi, hélas, une aspiration ancienne : relater la découverte de l'amour par une adolescente. Je ne sais pas si je commets une indiscretion en révélant que le cinéaste souhaitait raconter ce moment éphémère de la vie d'une femme ; il pensait même le tourner en seize millimètres, car il tenait à disposer d'une liberté égale à celle que l'écriture d'un roman lui aurait assurée. Il a dû céder, sans s'en apercevoir, aux exigences du film en 35 millimètres, se leurrant à croire qu'il pourrait néanmoins traiter son thème si délicat. Ce fut là une mauvaise action commise à l'encontre de son inspiration et l'auteur, sûrement, l'aura regrettée. Ceux qui connaissaient l'idée originelle auront suivi avec enchantement ces très longs moments durant lesquels les pensées de Catherine Spaak montent éclore à la surface de l'être, dans ce silence et dans ce bruit où naissent, peut-être, les nouvelles « étoiles » : toute la complexité de l'adolescence est présente sur le visage et dans les yeux de cette jeune fille. Le langage de Lattuada parvient ici à une limpidité et à une vérité qu'il n'avait encore jamais atteintes. Mais comment concilier ces merveilleux temps longs, purs et expressifs avec la balourdise d'autres épisodes ? Le banal et l'inutile finissent par phagocyter le meilleur, jusqu'à le faire disparaître.

Des résultats plus substantiels et cohérents ont été obtenus en revanche avec **La Novice**. Là, les différents personnages (Rita, sa mère, Julien) appartiennent au même monde et chacun en réfléchit un aspect, complémentaire de celui que réfléchit l'autre, si bien qu'à la fin les paroles du Procureur (« Rita ne devrait pas être seule assise au banc des accusés ») ne font que définir une réalité déjà minutieusement vérifiée dans les comportements, les attitudes, les réactions psychologiques des protagonistes.

Si l'ambiance sociale est captée de manière incisive (un monde statique, renoncateur, rétrograde), quelques figures s'y insèrent mal (don Paolo, la gouvernante),

personnages dépassés, qui n'ont qu'un rôle d'utilités dans le récit. La problématique dont Lattuada débat ici avec une conviction toute moderne s'inscrit cependant avec assez de rigueur et de suggestion poétique dans le contexte social pour ne pas se laisser réduire à un cas de psychologie pure. On croirait même que Lattuada veut expliquer, davantage que la damnation intérieure des personnages, les actes de Rita, de Julien et de la mère, à travers une chaîne serrée de causes et d'effets, selon un schéma essentiellement déterministe. Le résultat, nous l'avons dit, est extraordinaire de force suggestive et de cohérence. Et, bien que le film n'aille guère au-delà d'une subtile provocation, il demeure en tant que tel, un exemple parfaitement valable de cinéma culturel.

FILIPPO MARIA DE SANCTIS.

CE GLOUTON OPTIQUE...

Alberto Lattuada, comme on sait, est un cinéaste de la sexualité (de l'amour-érotisme, faudrait-il dire, à la façon d'Ado Kyrrou). C'est bien pourquoi il n'y a pas de mauvais films dans son œuvre ; peu ou prou, l'érotisme les défend tous. Laissons parler Kyrrou (et Tailleur) : « De tous les cinéastes italiens, Lattuada est celui dont l'âge artériel est le plus vivace, celui qui est le moins complexé, qui est le plus porté sur la chose ». (*Positif*, n° 28, avril 1958). Nous ne dirions pas mieux. Mais est-il si assuré que Lattuada soit aussi peu complexé, aussi libre et vivace qu'on l'avance ici ? Saurait-on affirmer que son univers possède en partage la franchise, la libre obstination d'un Stroheim, d'un Buñuel, d'un Pabst, d'un Bergman, voire d'un Clouzot et d'un Fellini, ou la spontanéité tranquille d'un Renoir ? Filippo De Sanctis, qu'on vient de lire, constate, pour le regretter, que les tendances de Lattuada n'ont pas encore trouvé dans ses films une expression complète, faute pour l'auteur d'avoir osé aller jusqu'au bout de son tempérament. « Nous attendons qu'il se compromette », que l'individu Lattuada braque sur lui-même « l'occhio quadrato », qu'il se débarrasse de « cette mauvaise grâce qu'il met à s'épancher ».

C'est un fait que Lattuada n'ose jamais se découvrir tout à fait et encore moins se passer des cautions, des alibis, ou des parapets de la psychologie, de la morale, de la dénonciation sociale. Déjà, un décalage saisissant sépare les œuvres des intentions (du moins des intentions exprimées). Les déclarations à la presse, les interviews de l'auteur laissent attendre quelques bandes éducatives, réformatrices, hautement moralisatrices : du Cloche ou du Léonide Moguy supérieur. En fin de compte

— et heureusement — paraissent **Guendalina, Les Adolescentes, La Pensionnaire, La Novice**. Pratiquement, Lattuada ne travaille jamais sans filet.

Écrit-il un excellent conte, le journal d'un homme qui ne pense qu'à ça, qu'il éprouve le besoin de faire finir son héros à l'hôpital psychiatrique. S'attache-t-il aux séduisantes turpitudes de **La Novice**, qu'il demande à Roger Vailland le prétendu regard froid du libertin, les clins d'yeux de la connivence, l'humour noir, comme un surréalisme « objectif » (et qui s'ignorerait). Imagine-t-il cette flamboyante ballade des Italiens qui se retournent, c'est d'abord pour cadrer trop bas. Avouons pourtant que la perfection, cette fois, n'est pas loin. Lattuada a **monté** son film — girations et retournements — jusqu'au paroxysme de l'éblouissement et du désir. Pris dans un manège de statues de chair, ne sachant plus littéralement où donner de la tête, son héros moustachu est devenu girouette, boussole affolée. Ainsi, pour peu que l'on ait trotté dans les belles artères avant d'entrer au cinéma et que l'on y retourne en sortant, voilà que se réalise le premier film permanent qui ait jamais été, celui qui ne cesse pas de boucler sa boucle puisque, comme il convient au néo-réalisme, la réalité ne s'y distingue plus de la fiction. Mais à quoi bon faire grimper l'interminable escalier au bout duquel le fiancé attend la fille en pantalon — (beau trait de l'impérialisme masculin des latins : je ne sais quoi donne la certitude que l'homme est arrivé là-haut par un chemin plat et aisé) — si l'on ne nous montre pas à loisir les hanches de la jolie blonde et les figures qu'elles ne cessent de composer ? Il y avait là un poème à faire, qu'il faudra bien faire un jour, et qui, réussi, n'eût pas été loin d'égaliser la puissance rimbaldienne des flots de **Man of Aran**. Pourquoi d'ailleurs, ne les mêlerait-on pas ?

« **Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large**

Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large »...

« **Dans ce noir océan où l'autre est enfermé.** »

Au demeurant, le film suit, — Lattuada et nous, nous suivons — mais n'atteint pas. Le fiancé, lui, ne monte pas l'escalier géant. Il est en haut. Lattuada veut-il dire que **voir** n'est pas **avoir** ? Sans doute. Mais il néglige, masochistement, le fait qu'**avoir** ne délivre pas de la hantise de **voir**, qu'avoir sans voir n'est pas avoir. Aussi bien confronte-t-il, au dernier plan, son « soupirant » avec un immense immeuble (pré-antonionien ?) dont l'altitude suggère autant l'inaccessibilité que la solitude, l'isolement individuel. Les Italiens de Lattuada auraient donc les yeux plus gros que le ventre ? C'est l'histoire du **Manteau**.

Filippo De Sanctis a parfaitement étudié la prédominance du thème « humilié et offensé » dans l'inspiration de Lattuada. Or l'« humilié et offensé » ne saurait être qu'un « refoulé ». La même tension sociale l'opprime entier. Le « Charlot » du **Manteau**, Carmine De Carmine, rêve de « la grosse » beaucoup plus qu'il ne l'aime. Charlot aussi est un vrai « cochon » (un cochon prudent) aussitôt que l'occasion lui permet de l'être, mais un amant sublimement platonique chaque fois que l'élue semble intouchable. C'est au reste dans cette optique que l'érotisme (de tous les « two-reels » pour commencer, de **M. Verdoux** et d'**Un roi à New-York** pour finir) peut rejoindre la grossièreté (le fumier dans les pages du poète, la crotte sous les chaussures, les pieds dans les plats, les vents punais de toutes origines) dans une illusoire **revanche**, la révolte de l'**humble** (le pauvre, le fruste, le frustré) contre la société. Le pur et l'impur sont ainsi les deux tranchants d'une seule arme qui se croit au service de la justice.

La parabole artistique de Lattuada nuancera cette dualité que notre référence à Charlot schématise à trop gros traits. Au départ, l'éros sert la morale — comme fait « l'impur » chez Charlot. (Il en fut également ainsi chez Giuseppe De Santis). Il est donc **sans contradictions**. A la limite, dans le réalisme total, (les cuisses ouvertes d'Anna Magnani au dernier plan de **Rome, ville**

ouverte), il constitue une sorte de scandale objectif. Le réel l'unit (peut-on dire abusivement?) au monstrueux. Mais les seuls coupables sont ceux qui ont fait ce réel. Ernesto racolé par sa sœur (dans **Le Bandit**), les prostituées de **Sans Pitié**, **La Pensionnaire**, l'arri-visme « horizontal » des protagonistes de **Luci del Varietà**, l'érotisme réside ici dans les faits dénoncés. Mais est-il dénoncé lui-même? Le personnage, dans sa condition d'« humilié et offensé » lui confère paradoxalement une sorte d'innocence, en même temps qu'il le rend inaccessible.

Puis l'après-guerre s'éloigne, et avec lui l'esprit de contestation du néo-réalisme. Aussi, Lattuada, soucieux de transporter l'érotisme dans la réalité quotidienne, et de l'y garder sans contradictions, comme l'un de ses éléments « normaux », le détache de la morale. C'est **La Louve**, **Les Italiens se retournent**, **Les Adolescents**. Tout s'y voudrait dit en termes de « nature ». Apparemment, il n'y aurait qu'à tendre les mains... Et, de fait, c'est bien dans ces trois films que Lattuada se surveille le moins, se complait à ce qu'il aime, demandant légitimement à l'humour les cautions qu'il attendait jusque là de la justice de ses causes. La nature pourtant n'est point si généreuse. Et qu'est-ce que la nature sans la société et sa morale? La solitude — sociale, certes, mais, encore une fois comme chez Charlot, le social chez Lattuada est de l'ordre du métaphysique — interpose ses obstacles, ou ses scrupules. De nouveau l'interdit se profile à l'horizon. Lattuada alors, ramène l'érotisme à « naguère ». L'amour-érotisme redevient inaccessible (avant, il était **défendu**) et mélancolique, parce qu'il appartient à une jeunesse qui passe, qui va passer et qui, de plus, ne « sait » pas, — la société (les parents, les autres) faisant tout pour qu'elle ne sache. La morale retrouvée redevient alibi; la psychologie en fournit un autre; et aussi le chant élégiaque: « chantez ce qui ne passera pas deux fois ». **Guendalina**, avant **Les Adolescents**, peut exhiber ses « cuis-

ses pédaleuses », ses shorts exigus, séduire Lattuada en faisant la fofolle (dans le sillage de **Sabrina**) par un étalage quasi inconscient de ses charmes acides et verts, de toute sa féminité en bouton. Lattuada mange ce blé en herbe et d'ailleurs il aime son héroïne comme il n'en a encore jamais aimé aucune autre. Il mange — mais des yeux — en « grand » qui, lui, **sait**. Au dénouement, Guendalina et son créateur resteront tous deux les mains vides; ne sont-ils pas de la race des « humiliés et offensés »?

C'est paradoxalement à un critique qui montre le plus d'estime, voire d'attachement, pour les tout derniers films de Lattuada, qu'on doit les jugements les plus sévères sur leur auteur. « Cet esthète s'effondre dès que l'équivoque ne le soutient plus ». « Il entre beaucoup de vice dans son hommage à la vertu et réciproquement. » (Michel Mardore). Ce « réciproquement » est étrange mais juste, finalement, car il ne peut qu'innocenter le « vice » de Lattuada. Je ne vois en effet aucune rouerie dans cette ambivalence, qui fait déboucher l'œuvre sur le réalisme. Regardez la danse, aussi ridicule qu'érotique, improvisée par Guendalina devant Oberdan. C'est, malgré tout, une fête qu'elle nous donne avec son corps. Lattuada s'appesantit. Puis il enchaîne avec un gros plan d'Oberdan, flou et fasciné. Et Oberdan parle de son père (défunt) à la fille en nage, maintenant assise tout près de lui, et qui lui dira: « Tu es bon ». L'exaltation du corps, voilà quel effet elle produit: la reconnaissance éblouie de deux âmes! Et de quel goût serait l'amour s'il n'était pas **aussi** cette pureté?

C'est ici que nous retrouvons en Lattuada, davantage que le bourgeois (un auteur qui conteste sa classe mais ne peut la quitter, dit De Sanctis), le catholique. Chez lui, la dialectique révolté-humilié et offensé prend encore la forme d'un rapport innocence-dépravation, pureté-péché. L'impureté conditionne la pureté. Le mal est utile au bien, ce qui en un certain sens le légitime. Les con-

fessions d'une prostituée engendreront le scénario de **La Pensionnaire**. Une brève aventure avec une putain de Viareggio déniaise Oberdan qui, transfiguré, se déclare enfin à Guendalina. Et celle-ci ravie de la métamorphose, accepte et comprend. « Oberdan, tu es mon mari. Je comprends qui tu sois allé voir les Femmes. Quand tu me tromperas, plus tard, je saurai te comprendre. » Et ainsi peut-on « écrire droit sur des lignes tortueuses. » La phrase est de sainte Thérèse d'Avila, mais c'est Lattuada qui la cite (cf. infra page 77). Est-ce à dire que les débats de Lattuada avec le sexe, avec les mœurs, avec la société, se puissent ramener, ainsi que le prétend Mardore à un « voyeurisme social » ou religieux ? La chaleureuse participation, les engagements tranchés de Lattuada contredisent trop la passivité onanomasochiste du vrai voyeur. D'un autre côté, faire d'un artiste un bourgeois ou un catholique — ou les deux — bridé par ses préjugés, et par le moralisme hérité de sa classe est toujours périlleux car la tentation demeure forte de croire qu'en sortant de la bourgeoisie ou de l'église, il pourrait devenir un créateur décomplexé parfaitement « libre ». Converti au matérialisme et à la révolution prolétarienne, Lattuada s'épanouirait donc dans un érotisme sans barrière ? Nous ne tombons pas dans ces simplismes et si, avec *De Sanctis*, nous réclamons que notre cinéaste « ose risquer le tout pour le tout » c'est seulement à la condition qu'il veuille rester lui-même.

Rien ne dit, après tout, que ces barrières qu'il met à sa « dépravation », Lattuada ne les trouve pas en lui. Mais on aimerait qu'il nous en assurât et qu'alors, après avoir trop souvent été ce moraliste qui fait sa pâture de la trouble délectation du confessionnal, il osât être enfin un curé qui s'insurge contre son état ou qui vit son déchirement.

Barthélemy AMENGUAL.

Textes

LE BANDIT.

Une rue de Turin, la nuit.

59 — Une rue obscure, à demi-ruinée. Sur le devant de l'image, dans une ouverture du mur, trois enfants en haillons attisent un feu de vieux papiers. La flamme grandit soudainement et s'éteint sitôt après. Ernest paraît au fond, marche à pas rapides, dépasse le feu. Travelling arrière. Quand il est en P.P. on voit qu'une grande anxiété le dévore et qu'il halète légèrement. Il regarde h.c. comme s'il redoutait de franchir le dernier écran qui le sépare encore de la vérité. Il se tourne vers le feu qui se remet à briller dans l'obscurité. Il se décide enfin et prend la petite rue adjacente. Piano d'accompagnement. Ernest s'éloigne de dos. **Un lointain air de jazz. C'est un air américain caractéristique : A tisket, a tasket.**

60 — Travel. arrière jusqu'au P.A. Ernesto court doucement. Passé deux ou trois entrées d'immeubles détruits, il se trouve devant sa propre maison. Les murs et l'entrée sont debout mais tout l'intérieur est spectralement vide ; les décombres ont déjà été nettoyés et entassés en ordre. Panoramique qui décrit la cour puis cadre Ernesto de dos, faisant quelques pas. **La musique devient plus forte.**

61 — P.P. Ernesto. **La musique est au maximum.**

62 — Sur un pan de mur, écrit grossièrement à la peinture noire : **Vaincre.**

63 — P.P. d'Ernesto. Derrière lui, sur le trottoir en face de la maison, s'ouvre un bar blanc et désert d'où provient la musique ainsi qu'une lumière aveuglante. Ernesto plisse son front, fait une grimace

douloureuse. Il se dirige vers la musique et, en contre-jour, traverse la rue.

64 — Ernesto traverse la rue. A l'intérieur du bar-crêmerie on voit un patron gras et ennuyé qui somnole. Ernesto emprunte la porte contre le bar. Il se dirige vers la loge du concierge, pousse la porte vitrée. **La musique du haut-parleur s'arrête, remplacée par un bulletin d'informations, en anglais.**

65 — Derrière Ernesto tandis qu'il ouvre la porte. Une petite femme débouche de la pièce contiguë, l'air légèrement effrayé.

Ernesto : Bonsoir, Tecla.

Tecla ne répond pas.

66 — P.P. Ernesto.

Ernesto, très anxieux : Vous ne me reconnaissez pas ?

67 — P.P. Tecla.

Tecla : Non. (Ernesto entre dans le champ).

Ernesto : Je suis Ernesto... Vous ne vous souvenez pas ?

Tecla : Ernesto ! L'ami de mon Franco ! Laisse-moi te regarder ! Quand es-tu revenu ? (Tecla conduit Ernesto sous la lumière d'une faible lampe).

Ernesto : Où est ma mère ?

Tecla : Pauvre gars. Elle t'a si longtemps attendu, ta pauvre maman...

Ernesto (à mi-voix) : Elle est morte ?

Tecla : Je l'ai vue, après. C'est moi qui l'ai habillée avec ta sœur.

Ernesto (frissonnant) : Où est Maria ?

Tecla hoche la tête négativement. Ernesto baisse les yeux.

Tecla : Après, ils ont bombardé l'usine où elle travaillait. Elle n'est plus revenue.

Ernesto : Plus jamais ?

Tecla : Non. Ah, quelle nuit ! C'était terrible... Tu as vu la maison ?

Ernesto a aperçu une photo dans un porte-photos fixé au mur. Il la détache, la regarde intensément. Tecla s'approche de lui.

Tecla : Oui, oui. Prend-la, prends-la donc. On la lui avait faite un dimanche. Elle voulait t'en envoyer une.

68 — Détail. Photo de Maria (pendant la réplique).

69 — 70. Ernesto, ému, regarde l'image de sa sœur. Tecla cherche à l'en détourner, affectueusement.

Tecla : Veux-tu t'asseoir ? Je t'apporte un peu de lait chaud, deux œufs.

Ernesto : Non, merci.

Tecla : Trouver une chambre est difficile. Il y a ici le lit de mon Franco.

Ernesto lève finalement les yeux. Il voit sur la poitrine de Tecla un ruban noir avec une étoile d'argent.

Ernesto (après un silence) : Franco ?

Tecla : Il était avec ceux de la Matteotti. Ils l'ont fusillé en janvier. Il avait ton âge, tu sais. (Affectueusement) : Ne veux-tu pas t'asseoir une minute ?

Ernesto (du bout des lèvres) : Merci.

Avec un soudain élan de tendresse, il baise Tecla au front et s'enfuit. Tecla regarde un moment dans l'obscurité. Son regard s'emplit d'une poignante nostalgie. Quand les sanglots lui arrivent à la gorge, elle se retourne et s'enfonce dans l'arrière-salle.

EXTERIEUR. PREFECTURE.

71 — Un poteau sur lequel sont clouées, dirigées vers la gauche et vers la droite, deux séries de pancartes : Visite médicale, Présents aux Armées, Liquidation Pensions de réforme, Magasins, vestiaires, Avances aux rapatriés prisonniers de guerre, Dispenses, Volontaires, Livre d'or, etc. Un

rapatrié vêtu de pantalons militaires et d'une veste civile lit les flèches indicatrices.

INTERIEUR. PREFECTURE.

- 72 — Deux cents personnes des deux sexes, de tous âges et de toutes conditions, s'agitent dans un long couloir. On peut distinguer un vieux prêtre, une femme enceinte, de nombreux bourgeois et d'anciens prisonniers, comme toujours vêtus de la façon la plus impensable. La foule encombre le corridor, mal alignée ; tout le monde pousse vers le début de la file où se trouve une espèce de barrage constitué par une longue table disposée transversalement et derrière laquelle sont assis deux secrétaires et un brigadier.
- 73 — Un ex-prisonnier entre. Au bout de la file, un aveugle portant des lunettes noires, fume une cigarette. Ses cheveux sont gris et il a une veste gris-vert. Certains lisent le journal.
- Aveugle :** Il y a beaucoup de monde devant ?
- Femme :** Des tas ! Il nous faudra plus d'une heure. Voilà six ans que je fais la queue. Pour les taxes, la queue, les secours, la queue, les cartes, la queue.
- Pendant que la femme parle, on entend hurler et protester. Une vague parcourt la file jusqu'au dernier rang et oblige violemment les gens à reculer. L'aveugle suit le mouvement, s'agrippant aux voisins.
- 74 — Début de la file. Un sous-officier crie, sans méchanceté, presque avec désespoir.
- Sous-officier :** Voyons, un peu de patience. Reculez, laissez-nous respirer. En arrière. Pano. sur le sous-officier jusqu'à la foule qui recule d'un demi-mètre.
- 75 — Ernesto, parmi les premiers. Il porte encore les vêtements du voyage. Il est pâle, mal rasé. Auprès

de lui un soldat tousse sans désespérer. D'évidence, il est condamné. Le retour de la vague porte cette fois les personnes des premiers rangs jusque sous la table du brigadier.

- 76 — Celui-ci termine avec un rapatrié qui, satisfait, empoche l'ordre de paiement de sa pension. Le sous-officier A, qui a renoncé à obtenir de l'ordre, informe rapidement le rapatrié.
- Sous-officier :** Guichet 7, dans la cour à droite, escalier D, troisième étage.
- Soldat R.** Merci.
- Sous-officier A :** Avancez en ordre, vos pièces à la main. Le soldat malade se serre contre la table. Il présente au brigadier une feuille froissée et sale et se remet à tousser. Il semble ne pas se préoccuper du résultat de sa demande, roule des yeux et halète comme s'il manquait d'air. Le brigadier est un homme déjà vieux, pas méchant, mais endurci par les années de service.
- Brigadier** (sans lever les yeux de la feuille) : Il manque le certificat de résidence, l'accord de la Commission, la carte d'identité, le questionnaire en trois exemplaires. Il vous manque tout, mon ami...
- Le brigadier lève les yeux.
- 77 — Le malade rassemble toute son énergie pour parler. Sa voix est rauque et ses paroles confuses.
- Rapatrié :** Comment, il manque ? Faites-moi l'ordre de paiement.
- 78 — 79. Ernesto regarde alternativement le malade et le brigadier et se contient avec peine.
- Brigadier :** Le dossier est incomplet. Je ne peux pas payer.
- Malade** (avec l'insistance absurde des désespérés) : Faites-moi le bon. J'ai mes documents. (Il touche la feuille chiffonnée sur la table.)
- Brigadier** (restituant le papier au malade, d'un geste las) : Au suivant...

Un autre rapatrié s'avance, ses papiers à la main. Ernesto le tire en arrière et s'adresse au brigadier, menaçant :

Soldat B : Voilà, brigadier, toutes les pièces.

Ernesto (montrant le malade) : Donnez-lui au moins un acompte sur sa pension. (Le bruit de la foule cesse.)

Brigadier : De quoi te mêles-tu ? Il n'a même pas sa carte d'identité. Nous serions beaux si nous devions payer tous ceux qui prétendent être des prisonniers rapatriés. Au début, ça a bien marché pour tous, les vrais et les faux...

Malade : Je rentre d'Allemagne. D'ici on m'envoie là-bas. Là-bas on m'envoie ici. Je ne peux pas marcher. (La foule se presse).

Ernesto prend un imprimé et l'agite sous le nez du brigadier.

Ernesto (avec une colère contenue) : Paye-le, fais-lui son bon. Qu'est-ce que ça te coûte ?

Brigadier (sans répondre à la provocation, les yeux baissés) : Non. Il doit revenir avec sa carte d'identité au moins, et le questionnaire en trois exemplaires.

Ernesto (criant) : Il a bouffé des patates pendant deux ans, tu comprends ? Tu vois bien qu'il ne peut pas marcher. Tu l'as vu ? Regarde-le !

Ernesto agite la feuille du malade sous le nez du brigadier.

80 — P.P. du Brigadier.

Brigadier (explosant) : A vos places ! Tout le monde dehors ! Dehors !

81 — Gros plan de mains puis panoramique jusqu'au P.P. d'Ernesto. Ernesto qui, désormais, ne se contrôle plus, saisit un paquet d'imprimés,

(Le champ s'élargit.)

Ernesto (hurlant) : Voilà les trois exemplaires ! Voilà l'imprimé ! Mange-le ton imprimé...

LE MOULIN DU PO.

EXTERIEUR. FERME DES VERGINESI. CREPUSCULE.

460 — La scène est prise de haut, (15 mètres environ).

Mugissements, de plus en plus effrayants.

Orbino : Oncle Luca.

Personne ne répond. Presque courant, Orbino se dirige vers l'étable. A l'angle de l'image, on voit paraître Angiolino qui traverse l'aire d'un pas pesant, en ajustant son pantalon.

461 — Travelling avant sur Luca, immobile dans le noir du portique précédant l'étable. Ses yeux expriment une douleur difficilement supportable. Orbino et Angiolino entrent dans le champ. Luca dit, après un silence :

Luca (voix rauque, égarée) : Ils les ont tuées... Elles meurent...

Angiolino : Ils leur ont donné du foin fermenté. Orbino, après un instant d'hésitation, veut se précipiter à l'intérieur :

Orbino : Vite, la voiture... Courons chez le vétérinaire...

Luca le repousse presque avec violence. Il a l'air halluciné.

Luca : On ne doit pas... Personne ne bouge... Personne ne fait rien, personne ne les touche. (Il se couvre les oreilles, désespéré) : Elles m'appellent...Elles appellent au secours...

Orbino et Angiolino le laissent seul et sortent lentement du champ, découragés.

EXTERIEUR. FERME DES VERGINESI. PETIT JOUR.

462 — Une petite calèche est arrêtée au milieu de l'aire. Les maîtres, silencieux et hésitants, regardent hors

champ. Trois cavaliers sont avec eux. Seule une élégante amazone est restée en selle. Un bref recadrage panoramique découvre plus loin, rassemblés, Argia, Angiolino, Orbino, Berta, d'autres filles et garçons de ferme. Tous regardent dans la même direction que les maîtres.

463 — Plan d'ensemble, tel que le voient les maîtres. Luca, pâle et défait est arrêté près de l'arcade extérieure de l'étable. Il est seul, enveloppé dans un manteau sombre. Au bout de quelques instants, le vétérinaire sort de l'obscurité de l'étable, les manches retroussées, souillé de sang, et se dirige vers une femme qui lui présente un seau d'eau. Clapasson paraît sur le seuil, bouleversé ; lui aussi est taché de sang et d'ordures. Il avance vers la caméra.

464 — Les maîtres ont un mouvement d'effroi.

465 — Clapasson s'arrête, seul au milieu de l'aire. Sur un côté du cadre, le vétérinaire ; au fond Luca toujours à la même place.

Clapasson (étranglé) : quatre vaches et deux bœufs sont morts ; les autres, on ne sait pas encore... Il se tourne vers Luca et soudain furieux, se rue presque sur lui.

Clapasson : (le cou gonflé, violet de colère, féroce) : C'est vous qui devriez crever à la place de ces bêtes ! Vous aurez des comptes à rendre ; Les laisser mourir sans lever un doigt...

466 — Plan rapproché des deux.

Luca (le visage durci et sillonné de larmes amères) : Les bêtes ne m'appartiennent pas. Mais elles étaient comme des enfants pour moi. Il vaudra mieux que nous crevions tous aussi longtemps qu'il y aura des gens comme vous dans les campagnes.

Clapasson : Vous l'avez fait exprès, charognes ! C'est vous qui leur avez donné le foin fermenté, exprès !

Luca : Je refuse de parler à un fou.

Voix de Clapasson (au paroxysme) : Vous parlerez avec les Carabiniers !

Luca tourne le dos et va pour s'éloigner. Le fils de Clapasson l'affronte brutalement.

Fils Clapasson : Dites la vérité ! Vous avez remplacé le fourrage dans la mangeoire ! On devrait vous battre à coups de fouet.

En criant, il lève la main et brandit sa cravache. Orbino le désarme d'un coup, faisant sauter la cravache.

Orbino : Prenez-vous-en à moi, si vous voulez vous faire rompre la tête !

Clapasson se jette dans la mêlée en hurlant.

Clapasson (à son fils) : Allez ! Vous ne valez pas la peau d'une seule de ces bêtes ! (Il s'éloigne). (A Luca) Et vous, vous me payerez tout ça ! Je vous montrerai, à tous ! Je vous ferai voir !... Il pousse son fils vers la calèche.

467 — Luca est resté immobile. Les mâchoires serrées, les yeux chavirés et fixes, il crie :

Luca : Faites ce que vous voudrez ! Nous souffrons. Mais les choses vont changer, pour nos enfants...

.....

INTERIEUR. CAFE SAN BENEDETTO. JOUR.

534 — 535 — 536 — 537. Ciafaglione (Fonctionnaire, représentant des Autorités) s'est assis à une table. Raibolini est debout devant lui, les mains appuyées sur la table. Il est soucieux. Derrière Raibolini, deux autres membres de la Ligue socialiste. De l'extérieur, la rumeur de la foule arrive par bouffées. Un carabinier se tient devant une porte.

Ciafaglione : Et à présent, jeune homme, comment faisons-nous ? Moi, ces demoiselles, je ne peux pas les relâcher. (Il désigne la porte, dans son dos). Résistance à la force publique, rébellion, outrage, violence... Comment pourrais-je les libérer ?

Raibolini : Mais, vous ne pouvez pas les conduire en prison. La foule est excitée... Je ne réponds plus de rien.

Dans le fond, on voit Luca et d'autres hommes, âgés, six ou sept.

Ciafaglione : Bravo ! C'est là que je vous attendais ! Vous avez détaché un cheval fou et à présent vous ne pouvez plus le conduire. Vous n'avez plus qu'une chose à faire, finissez-en avec cette grève. Je ferme l'œil sur le compte de ces vauriennes et...

Raibolini (avec force et presque du désespoir) : Comment renoncer à la grève, à présent que nous avons gagné ?

Ciafaglione : Gagné, qu'est-ce que vous avez gagné ? Le blé va pourrir sur place et après ? Hier, deux fenils ont été incendiés à la ferme du Ronco. Aujourd'hui on en est là, demain il y aura du sang. C'est la guerre civile.

Raibolini : En quoi les pauvres peuvent-ils avoir encore confiance...

Ciafaglione : Ecoutez-moi : on va vous boucler et la Ligue sera interdite. Ces hommes ne reverront pas leurs femmes avant un bon bout de temps... Il y aura un procès. Des mois et des mois. Voici ce que je vous conseille, le cœur sur la main...

Les hommes échangent des regards sombres.

Luca (à Raibolini) : Nous avons été les premiers à te suivre ; tu le sais ? Mais ce soir, nous voulons que nos femmes soient à la maison...

Raibolini, bouleversé, s'assied lentement.

LE MANTEAU.

EXTERIEUR. JOUR. ARCADES DANS LA VILLE.

340 à 355.

Crépuscule. La lumière du jour éclaire encore.

Carmine, très abattu, allonge son bras pour toucher le nœud de la couture dans son dos, et le trou ouvert par le tailleur. Il claque des dents à intervalles réguliers. Il s'arrête devant la boutique d'un antiquaire et observe un codex enluminé.

Musique d'un haut-parleur : Femme, femme, tu me fais mourir... Dans le magasin, on tape à la machine. Le claquement des touches répond rythmiquement aux claquements de dents de Carmine. Il a si froid qu'il tire de sa poche un journal et le glisse dans son dos pour colmater en quelque sorte le trou du manteau. Tandis qu'il se remet à marcher, en veillant à ne pas laisser tomber son journal, il voit passer auprès de lui un superbe manteau d'homme ; il se retourne pour le suivre des yeux mais il est alors attiré par une magnifique capote militaire et par un riche pardessus ecclésiastique qui marchent de conserve. Son regard est encore captivé par un petit chien qui disparaît presque sous une moelleuse capote doublée de fourrure. Carmine, mélancolique, poursuivant sa marche découvre, au bout de la laisse du petit chien, une majestueuse et avenante créature.

Lorsque celle-ci s'arrête devant une vitrine très éclairée, il reconnaît qui elle est.

Carmine est frappé par cette vision et, magnétiquement attiré par la présence de Catherine, il

la dépasse et va se poster devant la vitrine suivante.

Catherine s'éloigne de la vitrine, continue sa promenade en dansant presque. Ses talons battent sur les dalles du trottoir.

Carmine, enchanté, la fixe, cherchant à rencontrer son regard.

Catherine avance toujours, regardant dans le vide, l'air satisfait d'elle-même. Elle s'arrête à la seconde vitrine et y observe, avec des mines instables, des objets d'ameublement.

Carmine reprend sa manœuvre et attend. Quand Catherine le dépasse de nouveau, Carmine toujours plus ému joue son va-tout. Il soulève son chapeau et du bout des lèvres esquisse un timide salut. Catherine l'a déjà dépassé quand, du coin de l'œil, elle s'aperçoit de sa présence. Un peu distraite, avec des gestes de grande dame, elle tire dix lires de son sac, se retourne à peine et les offre à Carmine.

Carmine baisse la tête, dissimule son visage derrière le bord de son chapeau et prend les dix lires.

Catherine poursuit sa promenade, d'une démarche quasi martiale.

Musique d'un haut-parleur : un mambo frénétique. Pour la première fois, Carmine a un regard méchant. Son visage se ferme. Un trognon de poire lui tombe sur la tête, c'est comme le signal de l'insurrection. Il fait demi-tour et refait tout le chemin déjà parcouru. Au coin du portique, un mendiant tend la main. Carmine y laisse tomber les dix lires de Catherine.

Voix dans le haut-parleur : Ce programme de variétés vous a été offert par la Maison Lanetti : écharpes, gants, manteaux de qualité. Rappelez-vous : manteaux Lanetti, manteaux parfaits.

INTERIEUR. SOIR. MAISON DU TAILLEUR.

356 — Le tailleur est penché sur son travail.

357 — Carmine entre, pâle et haletant et va droit au tailleur. Mais le souffle lui manque et il ne parvient pas à parler. Il prie, par signes, le tailleur de vouloir bien lui accorder un moment, mais...

358 — Carmine roule des yeux, ouvre la bouche et tombe à terre, évanoui.

359 — Le tailleur impressionné appelle sa femme.

Tailleur : Thérèse !

360 — L'épouse sort de derrière la cloison et aide son mari à ranimer Carmine. Tandis que le tailleur balance comiquement Carmine comme s'il était une marionnette, l'épouse verse du vin et approche le verre des lèvres de Carmine.

361 — Carmine revient à lui et, étendu sur le sol, sourit doucement avant d'ouvrir la bouche.

Tailleur : Qu'avez-vous fait ? Parlez, parlez, ne sommes-nous pas amis ?

362 — 363 — 364 — Carmine hoche la tête et dit, au bout de ses dénégations :

Carmine : MMmmmmme, je le fais !

Tailleur : Quoi ?

Carmine est toujours par terre, soutenu par les époux.

Carmine : Le manteau... neuf.

Le tailleur s'adressant à sa femme (à mi-voix) :

Tailleur : Il est sonné.

Carmine : Je ne suis pas sonné, je me fais faire le manteau.

Le tailleur ne dit plus rien, devient sérieux et aidé de sa femme relève Carmine encore très faible.

Epouse : Buvez...

Carmine refuse de la main ; le tailleur saisit le verre et lui fait avaler une gorgée de vin. Carmine tousse, mais avale goulûment. Le tailleur tient le

verre, il l'élève comme pour un toast et dit :

Tailleur : Voilà qui fait du bien.

- 365 — Le tailleur boit puis regarde Carmine et est transporté par un élan de gratitude immense. Il l'embrasse sur le front bruyamment. Carmine flageole sur ses jambes.

Tailleur : Tutoyons-nous. On travaille mieux quand on se dit tu. (A sa femme) : Thérèse, prends le catalogue.

(à Carmine) : Sais-tu comment nous allons le faire ? Tiens, regarde.

- 366 — Le tailleur rassemble les feuillets disjoints d'un album de figurines qu'il tire des endroits les plus ahurissants (de dessous un poêle, un fer à repasser, etc. ;) et les étend sur la table en les lisant du plat de sa main.

Tailleur : Tu peux choisir, ils sont tous plus beaux les uns que les autres.

Le tailleur saisit une grosse loupe un peu ébréchée et la donne à Carmine qui la manipule maladroitement pour observer les figurines. Carmine trouve finalement ce qu'il veut commander : un modèle exactement semblable au manteau du Maire. Le tailleur lui arrache son vieux manteau du dos.

Carmine : Celui-là !

Tailleur : Bravo, tu es un homme de qualité !

- 367 — Carmine sourit, flatté dans sa vanité, puis il devient très inquiet.

Le tailleur lui prend les mesures avec un vieux mètre de toile cirée. De temps à autre, Carmine penche d'un côté et le tailleur le redresse avec soin.

Carmine : Mais la... chose, l'étoffe, qui sait ce qu'elle coûte... et la fourrure...

Le tailleur (dictant) : Cou 33... Faut-il vraiment y mettre de la martre?... Thorax : 72, un beau thorax (il lui donne un petit coup)... un beau chat (à

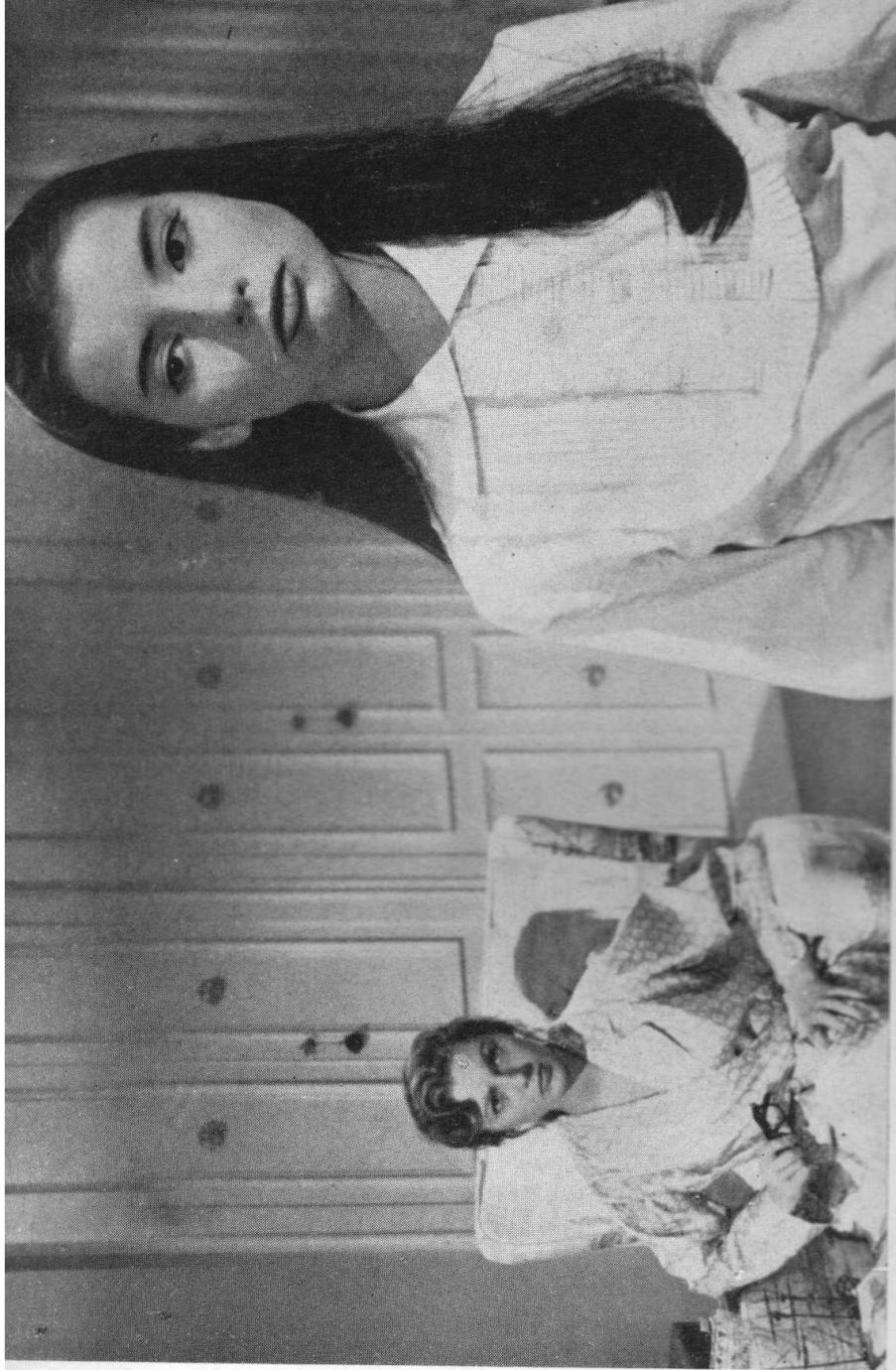




LA PENSIONNAIRE.



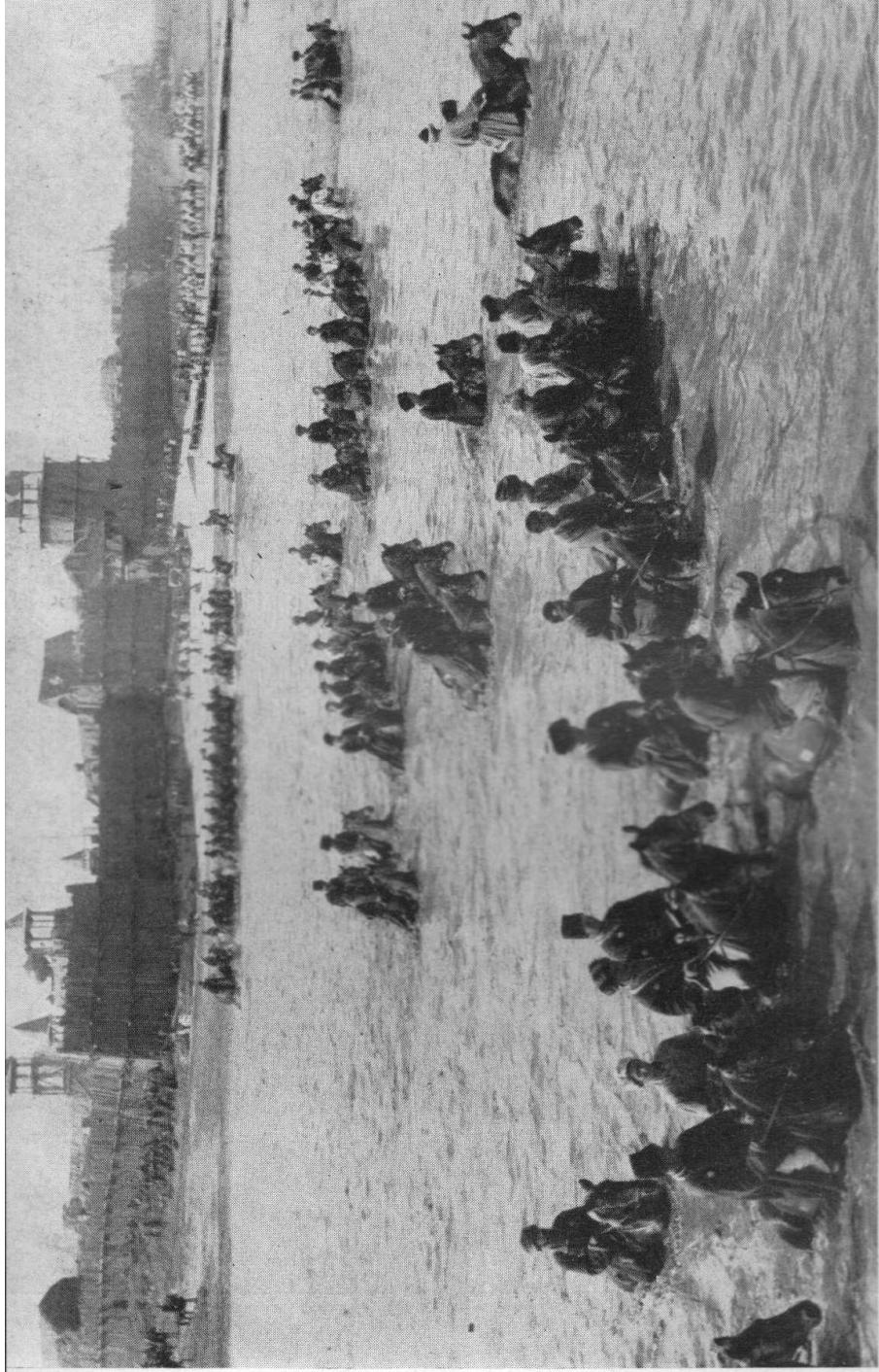
ECOLE PRIMAIRE.



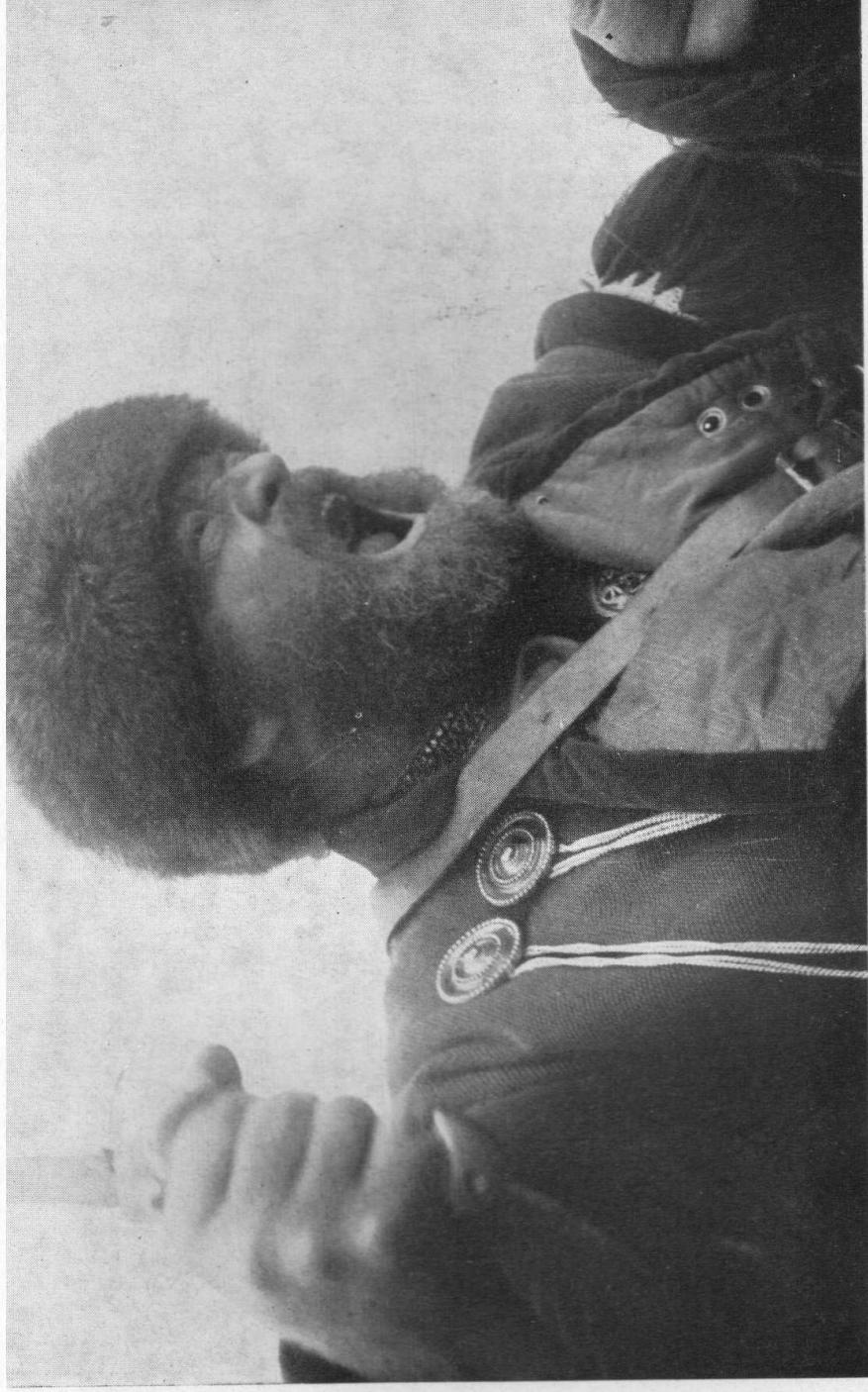
GUENDAOLINA.



GUENDAOLINA.



LA TEMPETE.

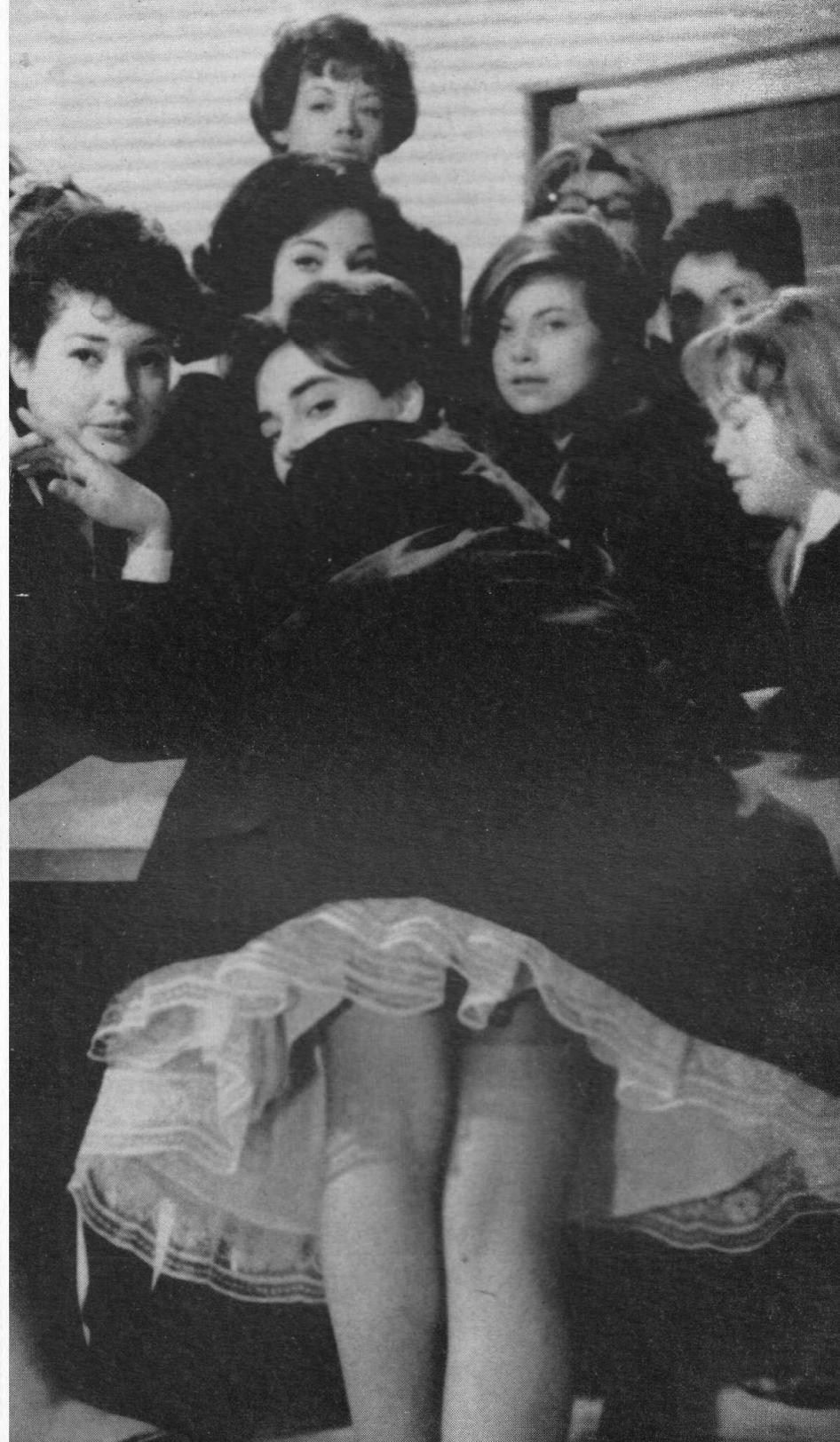


LA TEMPETE.



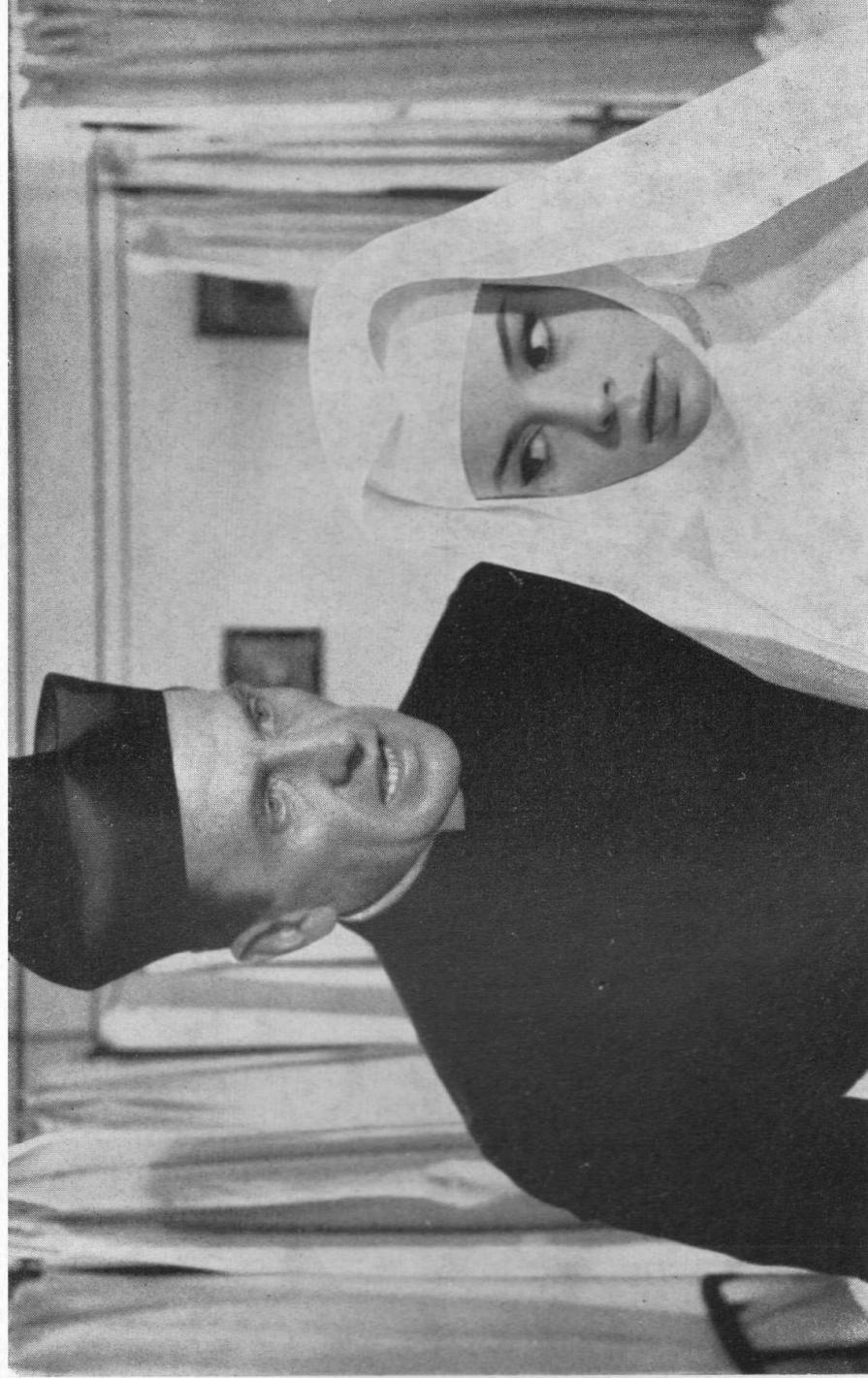
LA TEMPETE

LES ADOLESCENTES.





LES ADOLESCENTES.



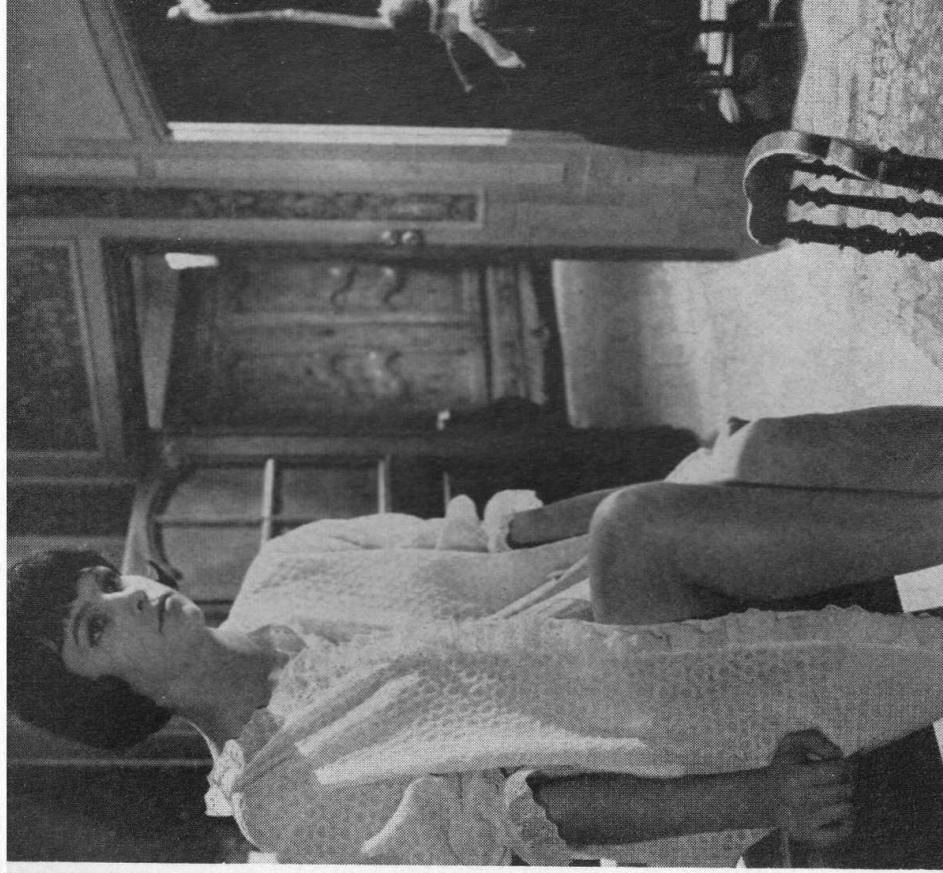
LA NOVICE.



L'IMPREVU.

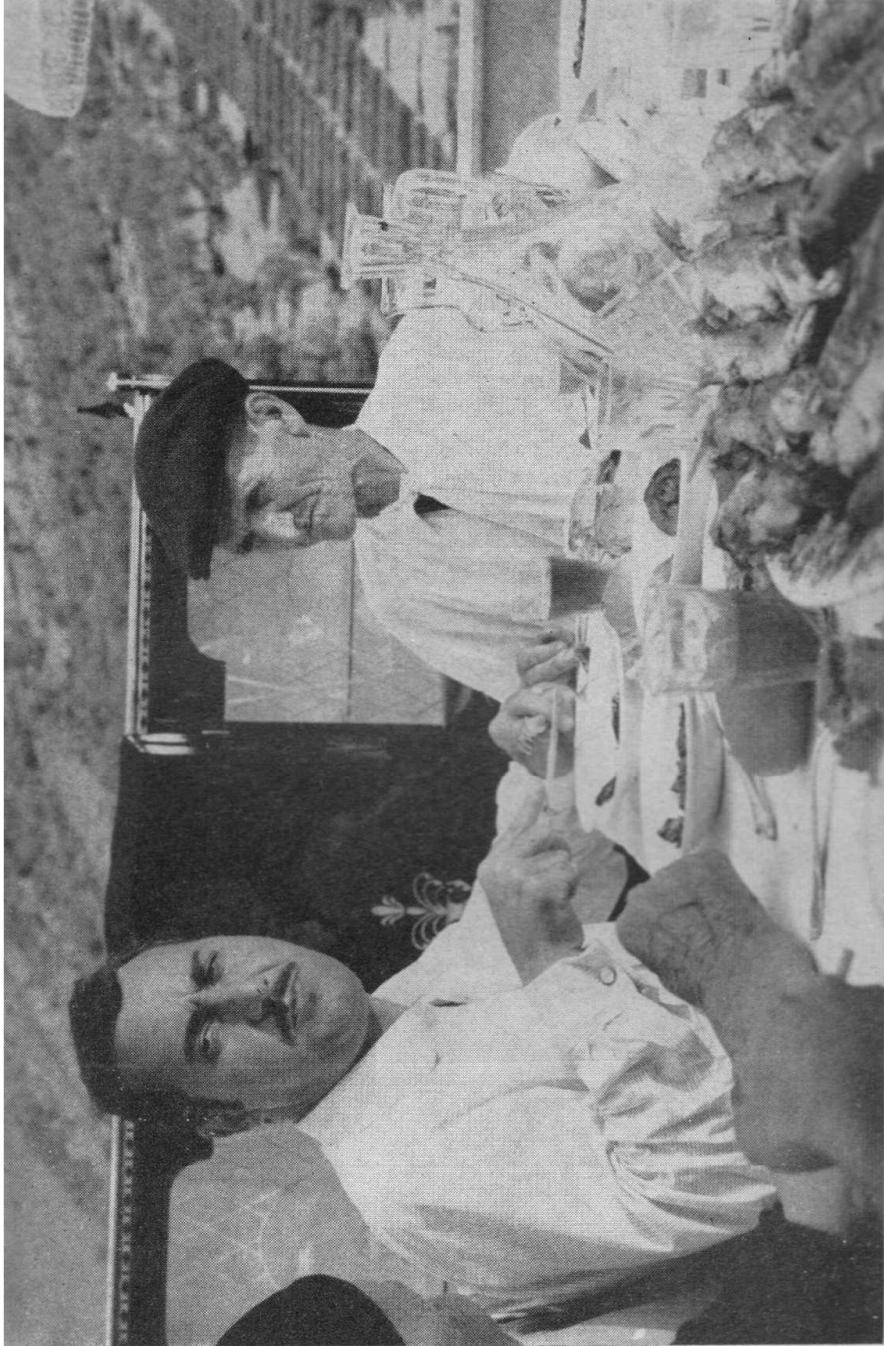


L'IMPREVU.





LA
STEPPE.



voix basse) avec une bonne teinture, il faudrait être un expert pour pouvoir le reconnaître... Manche 63, hauteur...

368 — Le tailleur s'immobilise, un peu incertain. La femme observe l'expression tendue de Carmine et, d'un clin d'œil rapide, suggère à son mari d'augmenter les mesures. Le tailleur s'exécute, enthousiaste, et proclame :

Tailleur : un mètre trente.

369 — Carmine le regarde émerveillé et interrogatif.

Tailleur : plus les jambes et la tête, bien sûr.

Carmine : Mais le prix... quand allons-nous y arriver ?

370 — 371 — Le tailleur feint de calculer mentalement puis annonce son chiffre.

Tailleur : Cinquante mille, tout compris, même la fourrure.

Carmine est sur le point de s'effondrer mais il est soutenu par le tailleur. Puis il a un sourire égaré.

Carmine : Je voudrais tellement, (presque sans voix) mais je ne peux pas.

372 — Carmine, abattu, ne se décide pas à s'en aller.

373 — Le tailleur repart à l'attaque.

Tailleur : Tout ce que je peux faire c'est la motté tout de suite, le reste à tempérament. Comment vas-tu trouver les sous ?

Tu sautes un repas de temps en temps comme je fais moi... regarde ! je me porte parfaitement ; regarde comme je me conserve ?

374 — Le tailleur fait quelques flexions de jambes, avec agilité.

Tailleur : Et puis, avec un beau manteau, vous verrez... vous serez un autre homme. On vous respectera, vous aurez de l'avancement... et les femmes ? Les femmes, on les a avec des manteaux, c'est moi qui vous le dis.

LA PENSIONNAIRE.

INTERIEUR. HOTEL ATRIO. NUIT.

- 753 — Le directeur de l'hôtel est entouré par un groupe de clientes qui protestent vigoureusement. On reconnaît parmi elles Mme Albertocchi, Elena, Patrizia, la dame suédoise, Luciana.
- 754 — La directeur, très nerveux, effrayé à l'idée de perdre sa clientèle, se défend en disant :
Directeur : Je vous assure qu'elle fait ses valises. Elle part dans quelques instants... Ne me portez pas ce préjudice. Faites preuve d'un peu de patience...
Elena : De toute façon nous sommes résolues : c'est elle ou nous.
 Le directeur se tourne vers...
- 755 — ...Silvio qui, immobile au milieu du hall, regarde la scène.
- 756 — Les femmes se retournent toutes ensemble vers le maire. Elles sont légèrement embarrassées mais reprennent aussitôt leur attitude hostile.
M^{me} Albertocchi : Soyons juste, Monsieur le Maire. Pensez-vous que nous puissions demeurer dans le même hôtel que cette femme ?
- 757 — Silvio attend un instant avant de répondre et puis dit, sans discuter :
Silvio : Je crois que oui.
- 758 — Les femmes restent stupéfaites devant pareille offense. Elles se dirigent vers la sortie et passent près de Silvio sans le saluer ni le regarder.
- 759 — Silvio allume une cigarette puis, ayant entendu

des pas de femme dans l'escalier, jette l'allumette et se dirige vers les marches.

- 760 — Anna-Maria descend, avec une valise, tenant sa fille par la main.
 Silvio s'arrête sur la première marche, regarde Anna-Maria dans les yeux après avoir regardé la valise, et dit :
Silvio : Non, vous ne devez pas partir. (Il prend la valise et la pose par terre.)
Anna-Maria : Après ce qui est arrivé, j'aurais préféré ne plus vous rencontrer.
Silvio : Venez avec moi.
 Tous trois se dirigent vers la sortie.

EXTERIEUR. PROMENADE. NUIT.

- 761 — 762 — Des femmes très élégantes se promènent au côté de leurs maris.
- 763 — Anna-Maria, sa fille, le maire, croisent sur l'avenue Mme Albertocchi avec son mari et d'autres femmes.
- 764 — Tous feignent de ne pas les voir et ne les saluent pas.
- 765 — Ils vont le long de la promenade.
Anna-Maria : Ce n'est pas la première fois que j'essaie de changer d'existence... Tout le monde me fait des promesses, mais sitôt qu'ils découvrent la vérité il n'y a plus rien à faire...
Silvio : J'ai encore quelque crédit et je le mets à votre disposition.
Anna-Maria : Les autres seront les plus forts et vous aurez perdu votre crédit sans réussir à m'aider.
- 766 — Ils rencontrent d'autres personnes de connaissance qui feignent de ne pas les reconnaître.
Anna-Maria : Ils font semblant de ne pas voir... mais je sens tous leurs regards fixés sur moi... Je me fais honte...

Silvio : Voici la plus belle occasion de votre vie de ne plus vous faire honte.

Anna-Maria : C'est encore loin ?

Silvio : Nous sommes presque arrivés.

.....

EXTERIEUR. PROMENADE. NUIT.

774 — Sur la promenade, Anna-Maria marche rapidement. Le milliardaire l'arrête très gentiment.

Milliardaire : Où allez-vous ?

Anna-Maria : (surmontant son émotion) : Je dois m'en aller. On n'a pas voulu me donner du travail dans l'un de vos hôtels.

775 — Le vieux s'arrête, réfléchit et au bout d'un moment la regarde et dit :

Milliardaire : Le directeur de l'hôtel a raison. Il n'est pas suffisamment riche pour négliger l'opinion de sa clientèle...

Anna-Maria : Alors me direz-vous ce que peut faire une femme comme moi ?

Milliardaire : Avec des mains telles que les vôtres on ne fait ni la cuisinière ni la femme de chambre...

Anna-Maria : Et alors que devrais-je faire pour demeurer auprès de ma fille ?

776 — Le vieux reste un instant pensif.

Milliardaire : Voulez-vous un conseil ?

Anna-Maria : Je l'accepterai volontiers.

Milliardaire : Prenez mon bras.

777 — Anna-Maria hésite.

778 — Silvio paraît sur le seuil du petit hôtel. Il regarde Anna-Maria et le milliardaire.

779 — Anna-Maria regarde Silvio.

780 — Milliardaire.

Milliardaire : Le monde est fait d'une certaine manière... et ce n'est pas nous qui le changerons. Personne ne vous reproche d'être ce que vous

êtes, mais de n'avoir pas réussi. Voyons, courage ! Prenez mon bras ! Croyez-en mon expérience. Mon bras est la dernière chance qui vous reste.

781 — Silvio voit Anna-Maria qui prend le bras du milliardaire. Il fait quelques pas, lentement.

782 — Le milliardaire, un peu ému, dit :

Milliardaire : Bravo... Vous n'êtes pas sotte. Ils commencent leur promenade.

783 — Le premier groupe de gens rencontrés s'incline au passage d'Anna-Maria et du vieux.

784 — Le visage du milliardaire se creuse d'une ride amère : vérifier la petitesse des hommes, qu'il avait prévue, semble lui être douloureux.

785 — Un autre groupe de promeneurs, parmi lesquels se trouvent les Albertocchi salue le couple sur son passage. Ils sont éberlués. Ils se retournent encore, une fois qu'il est passé.

Voix : Bonsoir madame...

786 — Albertocchi dit à mi-voix à sa femme :

Albertocchi : Mais au fond, vous étiez amies... cela peut se rattraper...

787 — Anna-Maria et le milliardaire.

Milliardaire : Ne croyez pas qu'ils nous saluent... ou qu'ils me saluent... Ils saluent le milliard... Apprenez à les connaître tels qu'ils sont. Ces hommes auraient souhaité devenir de grands voleurs, mais en général ils n'y sont pas arrivés. Même voler est difficile... Les femmes sont de pauvres créatures qui se sont vendues à leurs maris, et leur unique révolte se ramène à quelques trahisons... C'est une pauvre satisfaction. (Anna-Maria pleure.)

788 — Silvio, arrêté au bord de la promenade, regarde passer Anna-Maria et le milliardaire ; il a un regard très intense, quasi lumineux.

Milliardaire : Je sais pourquoi vous pleurez... vous avez raison... c'est un brave garçon. Il vou-

lait changer votre vie, mais cela n'est pas possible sans changer aussi tout le reste, et il le sait. Il est trop jeune et impulsif. (pause). Il voudrait faire tellement de choses : mettre les voleurs en prison, régénérer les prostituées et peut-être même réduire un tout petit peu mon patrimoine — (il a un sourire diabolique). Mais il est encore trop tôt. Pour l'instant, c'est encore moi qui ai la situation en main et qui puis faire quelque chose pour vous... sans rien vous demander. Demain tu seras libre de faire ce que tu voudras et n'aie pas peur de me décevoir le jour où tu décideras de t'en aller avec un jeune homme de ton âge... j'ai tout prévu...

Le milliardaire et Anna-Maria entrent dans le jardin de l'Hôtel et montent les escaliers de l'entrée.

CONVERSATIONS AVEC LATTUADA.

1. Satire sociale, alors ? Mais oui, parce qu'il y a toujours un motif de satire à découvrir dans la société. Cela a toujours existé depuis les Egyptiens. La société ne s'est jamais stabilisée sur ses bases... Je ne veux pas dire maintenant que j'ai une philosophie à offrir aux hommes, loin de là, Je me borne à présenter des éléments de jugements, de manière que les événements de l'histoire tracent un chemin qui mène vers toujours moins d'erreur et plus de vérité. Et rien d'autre. Dans mes films il n'y a pas une flèche pour indiquer la direction à suivre : par ici ou par là. Cela n'est pas mon affaire. J'irai même plus loin : je trouve que la flèche serait carrément dangereuse et que beaucoup d'erreurs relevées dans le cinéma italien de l'après-guerre dépendent justement de l'excessive prédominance des préoccupations idéologiques.

Autant d'ailleurs de la part des auteurs que de celle des critiques. Les auteurs ont pris beaucoup de peine pour démontrer quelque chose, de crainte de n'être pas reconnus comme des porte-enseignes et classés dans un certain courant idéologique. Pour ma part, je pense au contraire que l'auteur doit avant tout être sincère envers lui-même et envers son public. Et plus encore, il doit aussi, je dirai principalement, s'ausculter lui-même pour être sûr de bien représenter ce qu'il croit être la vie. Les autres ensuite, les critiques, le public, pourront tirer de ce qui leur est offert, des conclusions qui serviront sur le plan idéologique.

Mais si l'auteur, dès qu'il commence à agir, le fait avec une étiquette épinglée dans son dos, et entend imposer sa propre thèse immédiatement, il sort du champ. Il abandonne le terrain de l'art pour celui de la politique. On m'a quelquefois reproché mon attitude, comme si c'était une forme regrettable d'agnosticisme. Je n'y peux rien. Je crois fermement à la valeur de cette manière de raconter et je pense que si l'on est sincère, on apporte toujours sa petite contribution à la formation d'une société meilleure.

(La Table Ronde, n° 149, mai 1960.)

2. Je crois que la constante que l'on retrouve dans tous mes films, c'est l'état de solitude de l'individu en face de la société, solitude inséparable d'une aspiration de l'individu à rejoindre au sein de cette société tous ceux qui espèrent et luttent avec lui. Attitude de rébellion, engendrée par la solitude, dressée contre elle et ne débouchant, dans la plupart des cas, que sur la confirmation de cette solitude. Solitude qui n'est peut-être pas complètement désespérée, mais qui n'en demeure pas moins très difficile à supporter. Dès l'enfance, dès mes premières émotions, il m'est apparu que cette quête de l'individu pour établir le contact avec les autres, et aussi violent que soit son effort en ce sens, n'aboutit qu'à un constat de solitude. Une telle démarche n'est pas stérile pour autant : elle est tout le contraire d'une attitude passive et elle n'implique nullement un refus de la lutte, une désertion, car les idées que l'homme draine ainsi avec lui et qu'il désire voir partager par le reste du monde ont fait germer quelque chose de vivant. Il est donc exact que les protagonistes de mes films sont, pour la plupart, je ne dirai pas des anarchistes, mais des rebelles, se trouvant en situation de révolte et de polémique, et il est non moins exact qu'ils se retrouvent, au sein de cette lutte, plutôt isolés. Et cela dès mon premier film. (...)

Un autre de mes soucis constants, dans les films où j'accordais la priorité au problème social, tels notamment, dans la période de l'après-guerre, **Senza Pietà**, **Le Moulin du Pô**, **Le Bandit**, fut d'éviter systématiquement qu'on leur imposât une étiquette idéologique. Vous êtes trop jeunes pour savoir à quel point le climat de l'après-guerre était saturé de politique. Si un film, indépendamment de son auteur, s'inscrivait à l'appui d'une certaine thèse, il se trouvait immédiatement exalté ou dénigré selon les cas, et l'on voulait, l'on exigeait qu'il se rangeât sous tel ou tel oriflamme. Or toute ma formation culturelle, tout ce que j'avais appris, au lycée d'abord, à l'université ensuite où j'ai fait cinq années d'architecture, m'avait convaincu que l'artiste doit tendre à l'authenticité, à la clarté des idées, doit contribuer au progrès, lutter contre le conformisme, chercher modestement et humblement, cela va de soi, à dire les choses qu'il croit susceptibles de contribuer à redresser les erreurs, doit être un guide, un « detector » de la société, mais ne doit en aucun cas se transformer en calicot de propagande politique. (...)

L'auteur cinématographique, comme je le disais, est un guide, un pilote dont l'œuvre sert à détecter les métamorphoses de la société, à indiquer les dangers auxquels mène, par son aveuglement, la dégénérescence du pouvoir constitué. Car quiconque occupe une position élevée, quiconque s'installe dans les nuages, perd fatalement contact avec l'humanité. Or le cinéma, et les auteurs qui l'incarnent aujourd'hui en font foi, ne vit que d'un contact étroit avec l'humanité. C'est pourquoi en portant sur l'écran ce qui vous importe, et seulement ce qu'il vous importe de faire voir, vous exercez une fonction sociale de la plus haute importance, et vous attirez l'attention de ceux qui planent parmi les nuages sur ce qui se passe dans les rues, dans les maisons, dans les groupes sociaux, dans les cœurs, dans les esprits, sur l'incessant processus de l'éducation, de la morale en continuel devenir. (...)

Examinons maintenant le reproche que l'on me fait de me disperser, de m'abandonner à un certain éclectisme. Je ne suis pas d'avis que l'on se forge un style en répétant inlassablement les mêmes thèmes, en insistant continuellement sur des choses qui, apparemment peuvent sembler homogènes mais qui, en substance, ne sont le plus souvent que des redites. En d'autres termes, je ne crois pas qu'un peintre, s'il a des choses à exprimer, ne puisse pas les insérer dans les panoramas et les perspectives les plus disparates, pourvu qu'en fin de compte il rassemble en faisceau ses idées directrices, pourvu qu'il apparaisse clairement qu'il n'a rien fait que d'« écrire droit sur des lignes tortueuses ». Certes, je suis le premier à reconnaître que l'éclectisme comporte des risques dont celui, mortel, de verser dans l'illustration, cet ersatz de la création. Mais si vous voulez bien observer attentivement mon œuvre, du **Bandito à Senza Pietà**, du **Mulino del Po à La Tempesta** et à **La Spiaggia (La Pensionnaire)**, vous y reconnaîtrez un processus de rébellion individuelle qui s'affirme sans solution de continuité. Et il importe peu que l'argument choisi se situe dans une époque lointaine ou dans la réalité contemporaine.

(**Bianco e Nero, Juin 1961**, Conversation enregistrée au Centre Expérimental du Cinéma, à Rome).

3. On a souvent dit que ton adaptation au « module » du néoréalisme fut laborieuse. Qu'y a-t-il de vrai dans cette affirmation de la critique et quel est ton point de vue d'auteur, aujourd'hui, concernant **Le Bandit** et **Sans Pitié** ?

— J'ai toujours eu scrupule à adhérer « triomphalement » à mon époque. J'ai même la coquetterie de vouloir n'être compris qu'avec quelque retard et, par conséquent, de chercher à anticiper sur certains thèmes, certaines manières. Prends **Les Italiens se retournent**. Dix ans avant la « nouvelle vague » la caméra portative

s'y jette dans les rues, monte en automobile, se fait œil indiscret et choisit dans la réalité la plus secrète. Vois encore **Le Moulin du Pô**, critique historique d'une époque révolue, conduite en fonction des problèmes de l'Italie contemporaine (dix années avant **Senso**), ou **Le Manteau** dont le réalisme fantastique précède de beaucoup celui de **La Strada**. Ou **I dolci inganni (Les Adoloscences)** qui a ouvert le débat sur le problème que pose aux adolescents l'éveil de leur sexualité ? Si donc je repense au **Bandit** et à **Sans Pitié**, je dirai que les parties les plus valables de ces films sont aussi les plus détachées de l'événement, de l'actualité. Ce sont les plus symboliques, dont la signification se voulait universelle. Alors que les plus caduques sont les plus ancrées dans le documentaire. J'ai fait des œuvres plus harmonieuses, mais ces deux-ci illustrent bien mes défauts et cette contradiction que ma culture me porte à opposer aux modes toujours odieuses, au succès politique, toujours facile, aux maniérismes, à l'embrigadement massif des intellectuels. (Et si je veux un succès populaire, je tourne **La Tempête**.)

(**Inquadrature**, n° 11, oct. 1962-sept. 1963. Entretien avec Lino Peroni).

Anthologie critique

GIACOMO L'IDEALISTA

Lattuada porte à l'écran **Giacomo l'idealista**, du romancier milanais Emilio De Marchi. Ainsi énoncé, le fait en lui-même ne signifierait pas grand'chose du point de vue de cette réalité dont nous avons parlé au début..., mais ce « choix » découle, chez Lattuada, d'une vocation et presque, pourrait-on dire, de son sang même. De Marchi est un romancier dont le style a une plénitude charnelle toute lombarde et toute milanaise, et cette rencontre est certainement la réponse à un appel auquel n'ont pas été étrangères les intentions lyriques et pathétiques de Lattuada...

Antonio Pietrangeli, **Verso un cinema italiano**, in **Bianco e Nero**, n° 8-8-1942.

LA FRECCIA NEL FIANCO

L'histoire du gamin qui tombe amoureux de sa compagne de jeux, une femme adulte qui est séduite à son tour. Devenu homme il porte à son terme une aventure commencée dix ans plus tôt. Voilà qui avait tout pour plaire aux lectrices sentimentales et un peu morbides de notre première après-guerre.

Aujourd'hui, après l'abandon par la littérature la plus moderne du fameux « problème central de l'amour », le roman de Zuccoli a considérablement vieilli et le style très approximatif de l'auteur ne nous aide pas à comprendre le succès qui l'accueillit à la parution.

Alberto Lattuada a senti le caractère suranné et mondain de l'intrigue et il s'est efforcé, dans la première partie du film, de reconstruire dans le cadre d'un noble château le milieu de dissipation et de décadence aristo-

cratique dans lequel se déroule l'enfance du petit musicien prodige.

La couleur un peu passée et poétique de l'évocation persiste efficacement pendant toutes les séquences du château. Le côté scabreux des rapports entre le jeune garçon et son amie est traité avec sobriété.

Moins convaincantes les séquences qui prétendent illustrer le succès du musicien dans les grands concerts. La seconde partie : retour au château et adultère contient de bons moments et Lattuada, au contraire de Zuccoli, traite avec beaucoup de sérieux le problème du péché. Le suicide pourtant aurait gagné à être traité avec moins de fidélité au texte.

Dans l'ensemble, le film a pleinement confirmé les qualités du metteur en scène, fut-ce dans les étroites limites de cette intrigue.

Alberto Moravia, **Libera Stampa**, 17-10-1945.

LE BANDIT

Le film que j'ai goûté le mieux est **Il bandito**, malgré ses imperfections. Il fut d'abord tourné en « muet », puis synchronisé seulement par la suite. **Il bandito** est interprété non par des acteurs mais des hommes pris dans la rue, qui sont admirables et jouent contre le courant de modestie et de retenue qui s'est fait jour depuis le cinéma muet. Ils expriment. C'est du cinéma expressionniste qui nous rappelle l'insolite des films muets et qui ne craint pas d'exprimer des sentiments qui effrayent généralement les producteurs et la censure. Il traite d'un sujet que les Français n'ont pas osé aborder ni après l'autre guerre, ni après celle-ci : le retour d'un prisonnier avec toutes les désillusions qui font place, qui répondent à ce qu'il a pu rêver dans sa captivité. On ose montrer dans ce film une réponse aussi bien à son désir d'un meilleur sort après ses souffrances qu'à ses rêves érotiques.

Paul Eluard, **Office professionnel du cinéma**, Cannes, 1946.

LE CRIME DE GIOVANNI EPISCOPO

De ce scénario dû à l'amphigouri verbeux de d'Annunzio, Lattuada a tourné un beau film, conçu de toute évidence pour donner au « Raimu italien », Aldo Fabrizi, un rôle à sa taille... Les interprétations de tous les personnages dénotent un grand soin du réalisateur : Lattuada a cherché partout la vérité et l'a obtenue dans la mesure où son scénario le lui permettait... Les séquences du début, ainsi que la fête nocturne du 1^{er} janvier à Rome, la promenade tragique d'Episcopo et de son fils, tournée en extérieurs réels bien que le film soit « d'époque », méritent de figurer parmi les plus belles scènes du cinéma italien... On remarquera encore, comme le signalait Sadoul, une identité entre le thème de ce film et celui de **l'Ange bleu**... La composition remarquable de Fabrizi, plus mesuré que Jannings, rend seule le personnage d'Episcopo vraisemblable.

Jacques Krier, *l'Ecran français*, n° 331, 20-11-1951.

SANS PITIE

Alberto Lattuada est le superbe « directeur » du **Bandit** et de **Sans Pitié**, deux films violents et amers, éloquents et inégaux sur les événements de la guerre en Italie, et de **Le moulin du Pô**, histoire d'un conflit social de la fin du XIX^e siècle, qui a une autorité égale à celle des grands films russes. Derrière une attitude ferme et résolue, on peut percevoir les colères et les désespoirs qui se fraient un chemin au travers de son œuvre. Il a un sens féroce de la satire, allégé par une compassion aussi profonde qu'elle est sans illusion..., une sorte de charme différent de la manière de Rossellini ou de Sica, une imagination développée, une maîtrise visuelle exceptionnelle.

Vogue, 15-11-1949.

LE MOULIN DU PO

S'il faut annexer **Le moulin du Pô** à un genre littéraire (pour autant que l'opéra en soit un), ce n'est certes

pas à celui-là que nous penserons mais, nous l'avons déjà dit, à la poésie. Verdi non, Virgile oui. Et justement ce qui à nos yeux classe **Le Moulin du Pô** en tête de liste du cinéma italien, c'est que Lattuada y enclôt tout le génie de sa race. Le rythme du film épouse tour à tour la fureur et l'indolence latines, les paysages nous restituent la sérénité de Giotto, la plénitude architecturale de Mantegna et les visages, tout le défilé des visages, retracent devant nous le lien de continuité qui, à travers les âges, raccroche les bas-reliefs étrusques aux toiles de Giorgio De Chirico.

Jean Blondel, *La Libre Belgique*, 23-6-1950.

LES FEUX DU MUSIC-HALL

Lattuada, avec la collaboration rien moins que négligeable de Fellini, se souvient ici d'un vieux projet de film sur « Miss Italie ». Et Liliana, la protagoniste, est une provinciale, « formée » par la lecture des photos-romans : déjà reine de beauté d'une plage, championne de concours de danses, elle aspire à devenir artiste, c'est-à-dire **soubrette**. Le personnage est vu de façon critique et dans un milieu culturel clairement délimité. Il prend de plus en plus de relief à mesure que se précisent les rapports psychologiques et humains entre la jeune fille, « rêvant » égoïstement de succès et de gloire et les autres comédiens, dont le seul rêve, désormais, est de manger régulièrement chaque jour. Pourtant, la critique négative de Lattuada et Fellini ne débouche pas sur une position constructive : à la fin, Liliana vit toujours dans le monde des photos-romans.

Guido Aristarco, *Omnibus-Milano*, 25-2-1951.

ANNA

Alberto Lattuada se distingue des autres « grands » du cinéma italien par un ensemble de tendances qui en général s'excluent mutuellement et qui, chez lui, sont conjointes. Avant tout, il a le don de la description, le

sens de l'emploi du détail significatif. Il affectionne le réel dont il a plusieurs manières de rendre compte. Il a la caméra sensuelle comme d'autres l'ont cérébrale ou indifférente. Enfin il a un faible évident pour le mélodrame... **Anna** le confirme. Il est parvenu à l'imposer de bout en bout, frôlant souvent le ridicule sans jamais y sombrer... La séquence profane, celle de la danse, m'a paru être le meilleur moment du film. Les déplacements conjugués des interprètes et de la caméra, la musique, étonnamment envoûtante, les jeux de lumière... concourent à créer un climat érotique qui rend ce morceau, de luxure sinon de bravoure, digne de figurer dans une anthologie du genre.

Jean Thévenot, **Les lettres françaises**, n° 433, 9-10-1952.

LE MANTEAU

Carmine de Carmine, petit bourgeois timidement révolté, est interprété par Rascel, un très grand comique italien, fort connu dans les variétés et les cafés-concerts mais qui n'avait pas encore paru à l'écran dans un film digne de lui. Le personnage qu'il crée, on y démêle une certaine influence de Charlot (sur l'acteur) et de Charlie Chaplin (sur les auteurs). Mais il n'en a pas moins une saisissante personnalité. Humble et rêveur, timide et facilement grisé, résigné mais inconsciemment critique, ce héros possède une authenticité certaine. Son type de rond-de-cuir, qui appartient sans doute au siècle dernier par son effacement, présente, par sa misère, des revendications qui sont bien de notre siècle. Parce qu'il a été et qu'il reste tout à la fois essentiellement national, profondément populaire et toujours orienté vers les problèmes contemporains les plus brûlants, le néo-réalisme peut à son gré adopter le ton familier de tous les jours ou se tourner, tout au contraire, vers la poésie fantastique. Dernière possibilité qu'est venu démontrer **Il Cappotto**, après **Miracle à Milan**.

Georges Sadoul, **Les lettres françaises**, 18-3-1954.

LA LOUVE

Film social, film érotique, film irreligieux, **La Louve de Calabre** est un film lyrique. Nous sommes aux antipodes du Ciné-Céil. Chaque image porte en elle non seulement une force expressive, mais encore une grande beauté plastique. La lumière brutale sculpte les corps, cerne les paysages d'un trait ferme. Les cadrages accentuent le caractère inhumain des rocailles brûlées de soleil, mettent en valeur la sensualité des visages et d'amples mouvements de caméra. L'interprétation allie types satiriques, tel le patron, et emphase expressive du jeu chez la Louve par exemple. De l'algérienne Kerima et de la suédoise May Britt, Lattuada, cinéaste réaliste a su faire deux parfaites calabraises. Dans le maniement de foules étonnantes de vie et de sens dramatique, il surclasse magistralement tous les « spécialistes » des super-productions historiques.

Et il est encore un point qui rattache **La Louve de Calabre** à la tradition italienne. Ce film est l'adaptation d'un roman de l'écrivain naturaliste Giovanni Verga. On a souvent rapproché ce romancier sicilien de la fin du XIX^e siècle de Zola. Si cette comparaison est fondée, on peut parier pour la fidélité de Lattuada à l'esprit de son modèle : rarement lyrisme et sens social ont été aussi étroitement unis. L'un des adaptateurs du roman est Alberto Moravia. La rencontre de Verga, qui inspira **La terre tremble** à Visconti et de l'auteur de **La provinciale** est à l'image même de cette œuvre qui, grâce à toute une tradition artistique, est authentiquement de son époque.

Jacques Demeure et Ado Kyrrou, **Positif**, N° 11, sept-oct. 1954.

LES ITALIENS SE RETOURNENT

Je n'insisterais pas pour vous conseiller d'aller voir ce film s'il n'y avait les deux superbes chapitres **Le bal du dimanche** et **Les Italiens se retournent**. Fragments clairs et propres, contrairement aux autres dont est formé

L'Amour dans la Ville. Non qu'ils ne nous plongent, eux aussi, dans un grave malaise. Seulement le malheur dont il s'agit ici est moins celui des êtres qui nous sont montrés que le nôtre propre. Nous fûmes semblables à ces garçons vaniteux, laids, ridicules, mais nimbés par les rayons de la jeunesse. Nous sommes trop souvent pareils à ces hallucinés qu'une belle passante immobilise soudain, au coin d'une rue, dans la fixité terrible du désir. Nous sentant directement concernés, nous n'avons plus mauvaise conscience et nous abandonnons sans remords au charme vénéneux des images. Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire*, 2-3-1957.

LA PENSIONNAIRE

En dépit des apparences, *La Spiaggia* exprime, davantage qu'une condamnation moralisante et indignée, les honnêtes (honnêtes d'un point de vue historique), convictions de Lattuada sur ce que devrait être la ligne extrême du combat de la bourgeoisie pour sa survie. Les limites entre lesquelles il est encore possible de sauver ce qui peut être sauvé. A supposer que l'enjeu en vaille la peine, ce que Lattuada admet, pour sa part... Avec *La Pensionnaire*, Lattuada ne poursuit pas seulement, au sein du cinéma italien, une investigation du type « réaliste bourgeois » ; il la relie encore — et pour la première fois de façon effective — aux éléments les plus typiques du néo-réalisme... Ce qui, chez Zavattini est une preuve d'humilité, chez Lattuada est une conquête ambitieuse. Zavattini est porté au « quotidien » par son instinct, Lattuada y est conduit par la réflexion. Fernaldo Di Giammatteo, *La Rassegna del Film*, janv.-mai 1954.

SCUOLA ELEMENTARE

Même Lattuada, s'attaquant, avec *Scuola elementare*, à un sujet des plus sérieux, n'a pas échappé aux exigences actuelles de l'industrie du spectacle. Ce n'est pas un hasard si le film fait fonds sur des procédés de

gros comique, de farce. A ces concessions fait pendant l'histoire, parfaitement banale, de l'amour silencieux du vieil instituteur pour sa belle collègue, destinée à devenir « Miss », quelque chose, sur les pages d'un magazine. Le tout est assaisonné d'un peu de zavattinisme, lorsqu'il s'agit notamment des écoliers, et de réflexions judicieuses sur la tâche importante des maîtres, leurs sacrifices, leur mission. C'est précisément lorsque le film touche au plus vrai et au plus humain qu'on reconnaît la présence d'un cinéaste tel que Lattuada, et toutes les cordes qu'il porte à son arc. On devrait pleurer, on devrait réfléchir, on devrait rire ; on ne fait que s'ennuyer. La faute en est-elle à Lattuada ? A lui aussi, bien sûr, mais d'abord au climat présent de notre cinéma dans lequel, avec les meilleures intentions, un artiste comme lui est presque condamné à se fourvoyer... Luigi Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo*, 1957.

GUENDALINA

... Dans notre cinéma, dans le cinéma tout-court, les personnages, les personnages de roman, sont rarissimes. On y rencontre soit des types, soit des masques, soit des personnifications d'idées, de situations, d'humeurs, de conceptions. Ces dernières ont été particulièrement fréquentes dans notre cinéma néo-réaliste : faisant sa force lorsqu'elles touchaient à l'épique, sa faiblesse lorsqu'elles demeuraient conceptions, idéologies, « moments de l'infrastructure ». Dans *Guendalina*, les personnages ne sont pas « construits » ou « pensés », mais réalisés : ils vivent, dans leur vérité complexe, leur aventure, avec cette spontanéité intérieure qui est pour moi la condition sine qua non pour faire œuvre artistique.

Lettre de Glauco Viazzi à Lattuada, avril 1957.

LA TEMPETE

Tant de simplicité, de retenue dans la restitution des effets, dans l'observation scrupuleuse des structures du

récit populaire, dérivent certes de la géniale conception que Pouchkine se faisait du roman historique. Mais les avoir sauvegardées dans le film, dans un film ouvertement commercial comme celui-ci, n'est pas un mince mérite. Il y fallait une juste confiance dans le public, et non dans son ingénuité ou sa crédulité, dans son humanité et son intelligence. Cette fidélité à l'esprit a préservé les significations essentielles : le petit roman d'amour et d'aventure, sous ses airs modestes, est comme un cri héroïque, l'annonce et le bouleversant prélude de la grande épopée nationale et révolutionnaire du peuple russe.

Umberto Barbaro, *Vie Nuove*, 10-1-1959.

LES ADOLESCENTES

De tous les constats de désintégration, **Les Adolescents** est le plus accompli, le plus mûr. Tout y est vu lucidement, c'est-à-dire avec intelligence, bien sûr, mais surtout avec foi. Le rythme même est celui d'une respiration de batracien, ralentie, oppressée, en pleine transmutation. Par l'univers qui s'y coule, considérons ce film comme un témoin de notre temps qui, lui aussi, est sinon en faillite, du moins en proie à une gestation illisible. En sommeil, plus simplement. Et l'angoisse est celle qui annonce les réveils douloureux parce qu'inconnus. Avec Lattuada, après Fellini et Antonioni, le cinéma italien est en train de nous donner une grande leçon, à défaut d'art de vivre, d'art tout court.

Bernard Davidson, *Carrefour*, 26-7-1961.

LA NOVICE

Quand il ne prend pas des vacances dans le commerce (**La Tempête**), Lattuada est un des auteurs italiens qui accordent la plus grande place à « la chair » comme disent les théologiens, mais à l'inverse de ces derniers, il ne considère pas cela comme un péché. Ses films sont sillonnés de femmes extraordinaires, d'érotomanes

étranges (l'homme en blanc de **Sans pitié**) et les passions n'y masquent pas leurs aspects épidermiques. Cela, inscrit dans un contexte social et un décor toujours décrits avec force et minutie (**La novice** n'échappe pas à la règle, et la description de l'aristocratie terrienne de la Vénétie n'y est pas escamotée) aboutit à une exacerbation des sentiments qui suscite, sous les plumes hostiles, des condamnations péremptoires : « mélodrame, sexualité primaire, grossièreté, etc. ». Cela fut très sensible lors de la sortie de **la Louve de Calabre... La Novice** est l'équivalent parfait de ces romans libertins et pseudo-moralisateurs qui enchantèrent les gens de qualité au XVIII^e siècle.

Michel Mardore, *Cinéma 61*, n° 56, mai 1961.

L'IMPREVU

Le film est mené avec le curieux mélange d'intérêt et de laisser-aller qui caractérise Lattuada depuis **Anna** (en exceptant son chef-d'œuvre **La louve de Calabre**). **L'Imprévu** oscille ainsi entre le « vérisme » à résonances sociales (Pellegrin faisant allumer toutes les enseignes de son entreprise pour se prouver à lui-même qu'il existe, puis comprenant la vanité de ce geste) et la poétique étrangeté du ravisseur et de sa complice, tous deux en gants blancs, fabriquant leurs lettres anonymes. La photographie, ici et ailleurs, est tout à fait remarquable. Le mauvais goût transalpin menace de chavirer dans l'obscénité quand le professeur révèle à son alliée que sa femme n'est pas enceinte en ouvrant son peignoir, ou lorsqu'on gonfle l'innommable baudruche qui tiendra lieu de l'enfant sacré. Mais certaines scènes atteignent à la vraie force...

Gérard Legrand, *Positif*, n° 45, mai 1962.

LA STEPPE

... Veuillez réfléchir sur un fait fondamental : sur la magique influence qu'exerce le passé dans le cœur de

ces hommes. Tchekov dit : « Le Russe aime se souvenir, il n'aime pas vivre ». Et Lattuada a su, dans les dialogues et dans les images, faire vibrer les demi-tons de la récurrente, de la poignante nostalgie slave. Dans la marche grinçante des chariots, le long des rives des fleuves pensifs, devant les feux des bivouacs, et dans le sommeil même, l'hier blafard et ennuyeux qui semble aujourd'hui si brillant, si plein de joies, remonte de temps en temps à la surface et sourit (...). Age des rêves éveillés, bus et mangés avec l'eau et le pain, adieu ! L'instant éternel où nous t'avons rendu aux anges est en chacun de nous comme une cicatrice indélébile. Vive Lattuada ! Aucun avocat de Lucifer ne pourrait inventer, pour ce film exceptionnel, deux défauts qui tiennent debout. Rien. **La Steppe** possède la beauté nue et rigoureuse d'un poème.

Giuseppe Marotta, *L'Europeo*, 27-1-1963.

MAFIOSO

Mafioso emprunte de façon majestueuse l'incommodement du chemin de la tragi-comédie. Il possède néanmoins un parfait équilibre car c'est un film serein et comique qui montre l'horreur avec, en fin de compte, beaucoup de facilité. Alberto Sordi, le dernier venu des acteurs comiques anglo-européens — menés par Peter Sellers — mérite la moitié du succès du film (...). Il exécute sa mission (de « mafioso ») avec un aplomb extraordinaire. C'est un tour de force fantastique mais croyable — et, ses vacances terminées, retourne travailler à Milan. Alberto Lattuada accomplit ce numéro de prestidigitation avec la plus grande dextérité. L'intrigue est un délice ; la caméra, d'une manière provocante, jette les yeux sur les arrières-plans siciliens au lieu de les regarder bien en face, et l'action qui progresse imperceptiblement du tranquille au terrifiant est sans défaut.

Robert Shaplen, *The New-Yorker*.

Filmographie

- 1933
CUORE RIVELATORE, (Le Cœur révélateur) de Alberto Mondadori et Cesare Civita ; production : Passoridottisti Cineamatori ; décor : Alberto Lattuada.
- 1935
IL MUSEO DELL'AMORE (Le Musée de l'Amour) de Mario Baffico ; assistant pour la couleur : Alberto Lattuada ; couleurs : Procédé Roncarolo ; prod. : Milano Film.
- 1936
LA DANZA DELLE LANCETTE (La ronde des heures) de Mario Baffico ; assistant-réalisateur : A. Lattuada ; Prod. : B. U.I.
- 1940
PICCOLO MONDO ANTICO (Ce petit monde ancien) de Mario Soldati ; assistant-réal. : A. Lattuada ; scénario : A. Lattuada, Mario Soldati, Mario Bonfantini, Emilio Cecchi.
- 1941
SISSIGNORA (Oui, madame) de Ferdinando M. Poggioli ; assistant-réal. : A. Lattuada ; scén. : A. Lattuada, F.-M. Poggioli, Emilio Cecchi.
- 1942
GIACOMO L'IDEALISTA (Jacques l'idéaliste). Scén. : Emilio Cecchi, Aldo Buzzi d'après le roman homonyme de Emilio De Marchi ; Im. : Carlo Nebiolo ; Déc. : Fulvio Paoli ; Musique : Felice Lattuada ; Inter. : Massimo Serato, Marina Berti, Andrea Cecchi, Tina Lattanzi, Armando Migliari, Clacinto Molteni, Domenico Viglione Borghese, Roldano Lupi, Attilio Dottasio, Giulio Tempesti, Dina Romano, Giselda Gasperini, Silvia Menandri, Paolo Bonecchi, Nelly Morgan.
- TEMPORALE** (Orage), non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Alberto Moravia, Antonio Pietrangeli, Vitaliano Brancati, d'après « Les Indifférents » de Moravia.
- 1943
IL DINAMITARDO (Le Dynamiteur), non réalisé. Scén. : d'après le roman de Robert Louis Stevenson.
- IL GIUOCATORE** (Le Joueur), non réalisé. Scén. : d'après le roman de Dostoevski.
- LA VIRTU' DI CHECCHINA**, non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Enio Flajano, Luigi Comencini, d'après Matilde Serao.
- 1943-1944
LA FRECCIA NEL FIANCO (La flèche dans le flanc). Scén. : Ennio Flajano, A. Lattuada, Alberto Moravia, Carlo Musso, Ivo Perilli d'après le roman homonyme de Luciano Zuccoli. Im. : Massimo Terzano ; déc. : Gastone Medin, Idolo Pancardi ; cost. : Gino Brosio ; Musique : Nino Rota ; Inter. :

Mariella Lotti, Leonardo Cortese, Roldano Lupi, Alberto Capozzi, Sandro Ruffini, Enzo Biliotti, Lilliana Laine, Tina Lattanzi, Paola Borroni, Galeazzo Bentì, Cesare Barbetti,

1944

ANGELI NERI (Anges noirs), non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Mario Monicelli, Cesare Zavattini.

LA NOSTRA GUERRA (Notre combat). Documentaire sur la journée du 8 septembre 1943 et sur les opérations du Corps de la Libération Nationale. Montage : Mario Serandrei ; Im. : Fontana, Commentaire : Antonio Pietrangelli.

IL FERROVIERE (Le Cheminot), non réalisé. Scén. : A. Lattuada.

1946

IL BANDITO (Le Bandit). Scén. : Alberto Lattuada, Oreste Biancoli, Mino Caudana, Ettore M. Margadonna, Tullio Pinelli, Piero Tellini ; Im. : Aldo Tonti ; déc. : Luigi Borzone ; Musique : Felice Lattuada ; Inter. : Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carlo Campanini, Carla Del Poggio, Mino Doro, Eliana Banducci, Folco Lulli, Mario Perrone, Amato Garbini, Ruggero Madrigali, Gianni Appellius, Ajmaretti.

1947

IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO (Le crime de Giovanni Episcopo). Scén. : Suso Cecchi d'Amico, Federico Fellini, Aldo Fabrizzi, Alberto Lattuada, Piero Tellini, d'après le roman « Giovanni Episcopo » de Gabriele D'Annunzio. Im. : Aldo Tonti ; déc. : Guido Fiorini ; Musique : Felice Lattuada ; Inter. : Aldo Fabrizzi, Yvonne Sanson, Roldano Lupi, Ave Ninchi, Nando Bruno, Francesco de Marco, Lia Grani, Gino Cavalieri, Alberto Sordi, Galeazzo Bentì.

SENZA PIETA' (Sans Pitié). Scén. : Federico Fellini, A. Lattuada, et Tullio Pinelli d'après une idée de Ettore M. Margadonna. Im. : Aldo Tonti ; Musique : Nino Rota ; Inter. : Carla Del Poggio, John Kitzmiller, Pierre Claudé, Folco Lulli, Giulietta Masina, Lando Muzio, Daniel Jones, Otello Fava, Romano Villi, Armando Libianchi, Max Lancia, Mario Perrone, Enza Giovane et des militaires de l'armée américaine.

IL CASTELLO (Le Château). Film-exercice tourné avec les élèves du Centre Expérimental du Cinéma à Rome. Int. : Carlo Hintermann. Cost. : Giuliana Mafai.

1949

IL MULINO DEL PO (Le Moulin du Pô). Scén. : Riccardo Bacchelli, A. Lattuada, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Mario Bonfantini, Carlo Musso, d'après le roman homonyme de Riccardo Bacchelli. Im. : Aldo Tonti ; décors : Aldo Buzzi ; musique : Ildebrando Pizzetti ; Inter. : Carlo Del Poggio, Jacques Sernas, Leda Gloria, Dina Sassoli, Giulio Cali, Anna Carena, Giacomo Giuradei, Nino Pavese, Domenico Vegliane Borghese, Isabella Riva, Pina Gallini.

TERRA DI FUOCO (Terre de feu), non réalisé. Scén. : Lattuada.

MISS ITALIA (Miss Italie), non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Carlo Lizzani, Elsa Morante.

LO SCEICCO BIANCO (Le Cheik blanc), non réalisé. Scén. : A. Lattuada, d'après une idée de Michelangelo Antonioni.

1950

LUCCI DEL VARIETA' (Les Feux du Music-Hall). Réalisation : A. Lattuada et Federico Fellini ; scén. : A. Lattuada, Federico Fellini, Tullio Pinelli ; Im. : Otello Martelli ; Déc. : Aldo Buzzi ; musique : Felice Lattuada ; Inter. : Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, John Kitzmiller, Folco Lulli, Franco Valeri, Carlo Romano, Silvio Boglioli, Dante Maggio, Nando Bruno, Gina Mascetti, les duettistes Bonucci-Caprioli, Joe Falletta, Vanja Orico, Fanny Marchio, Checco Durante, Giulio Cali, Marco Tulli

SERVIZIO SENSAZIONALE (Reportage sensationnel), non réalisé. Scén. : Alberto Lattuada, Ennio Flaiano, Salvatore Laurani, Alfredo Giannetti.

CASA MONACO, non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Salvatore Laurani, Alfredo Giannetti.

CASTIADAS, non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Guido Malatesta.

1951

ANNA. Scén. : Giuseppe Berto, Dino Risi, Ivo Perilli, Franco Brusati, Rodolfo Sonogo. Im. : Otello Martinelli ; déc. : Piero Filippone ; musique : Nino Rota ; Inter. : Silvana Mangano, Ralf Vallone, Vittorio Gassman, Jacques Dumesnil, Gaby Morlay, Patrizia et Natascia Mangano, Piero Lulli, Bianca Doria, Tina Lattanza, Dina Perbellini, Lila Rocco, Rosita Pisano, Rocco D'Assunta, Emilio Petacci.

1952

IL CAPPOTTO (Le Manteau). Scén. : Cesare Zavattini, A. Lattuada, Leonardo Sinigalli, Giorgio Prosperi, Luigi Malerba, d'après le récit homonyme de Nicolas Gogol. Im. : Mario Montuori ; Musique : Felice Lattuada ; Conseiller artistique : Leonardo Sinigalli ; Déc. : Gianni Polidori ; Inter. : Renato Rascel, Giulio Stival, Yvonne Sanson, Ettore G. Mattia, Olinto Cristina, Giulio Cali, Antonella Lualdi, Sandro Somarè, Anna Carena, Loris Gizzi, le trio Bonos,

1953

UN MULO E UN CANNONE (Un mulet et un canon), non réalisé. Scén. : Rodolfo Sonogo.

LA LUPA (La Louve de Calabre) : Scén. : A. Lattuada, Antonio Pietrangeli, Luigi Malerba, d'après le récit homonyme de Giovanni Verga. Im. : Aldo Tonti ; Déc. : Carlo Egidi ; Cost : Dario Cecchi ; musique : Felice Lattuada ; Interp. : Kerima, May Britt, Ettore Manni, Giovanna Ralli, Mario Passante,

GLI ITALIANI SI VOLTANO (Les Italiens se retournent), épisode de « L'amore in città » (L'amour à la ville) ; scén. : A. Lattuada, Luigi Malerba ; Im. : Gianni Di Venanzo ; musique : Mario Nascimbene ; Inter. : Mara Berni, Valeria Moriconi et des acteurs non professionnels.

LA SPIAGGIA (La Pensionnaire). Scén. : Alberto Lattuada, Charles Spaak ; Rodolfo Sonogo, Luigi Malerba. Im. (Ferranicolor) : Mario Craveri ; Déc. : Dario Cecchi ; musique : Piero Morgan ; Inter. : Martine Carol, Ralf Vallone, Carlo Bianco, Clelia Matania, Mario Carotenuto, Valeria Moriconi, Carlo Romano, Nico Pepe, Nada Fiorelli, Rosy Mazzacurati, Marco Ferreri, Enrico Glori. Prod. : Titanus.

1954

SCUOLA ELEMENTARE (Ecole primaire). Scén. : A. Lattuada, Giorgio Prosperi, Ettore G. Margadonna, Jean Blondel, Charles Spaak. Im. : Noir et blanc, (écran panoramique) : Leonida Barboni ; Déc. : Gianni Polidori ; Cost. : Dario Cecchi ; musique : Felice Lattuada ; Inter. : Riccardo Billi, Mario Riva, Alberto Rabagliati, Gian Filippo Carcano, Lyse Bourdin, René Clermont, Alain Quercy, Marc Cassot.

GOYA, non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi.

STORIA DELLA COLONNA INFAME, non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Luigi Malerba.

1955

MATTEOTTI, non réalisé. Scén. : A. Lattuada. (Projet repris en 1961, également sans résultat.)

LES LIAISONS DANGEREUSES. Non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Jean Blondel.

1956

BENITO CERENO, non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Mirabile, Jean Blondel, Tullio Pinelli.

STORIA D'UNA SERVA DELLA FATTORIA (Histoire d'une fille de ferme), non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Jean Blondel.

1957

GUENDALINA. Scén. : Valerio Zurlini, A. Lattuada, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Jean Blondel. Im. : Otello Martelli ; musique : Piero Morgan ; Inter. : Jacqueline Sassard, Raffaele Mattioli, Sylva Koscina, Ralf Vallone.

IL MAGO EGOISTA (Le mage égoïste), non réalisé. Scén. : A. Lattuada, Ennio de Concini.

1958

LA TEMPESTA (La Tempête). Scén. : A. Lattuada, Ivo Perilli, d'après « La Fille du Capitaine » et « Histoire de la Révolte de Pougatchov » de Pouchkine. Im. : (Technirama, Technicolor) : Aldo Tonti ; déc. : Mario Chiari ; Cost. : Maria De Matteis ; musique : Piero Piccioni ; Inter. : Silvana Mangano, Van Heflin, Viveca Lindfors, Geoffrey Horne, Vittorio Gassman, Agnes Moorehead, Robert Keith, Oscar Homolka, Aldo Silvani, Fulvia Franco, Claudio Gora, Jovan Gec, Guido Celano, Christina Gajoni, Helmut Dantine, Finlay Currie, Lawrence Naismith, Dragutin Felba, Nevenka Mikušić, Janez Vrhovec, Milutin Jasnica, Mavid Popovic, Nikša Stefanini, Pera Obradovic, Mirko Sreckovic.

1960

I DOLCI INGANNI (Les Adolescentes). Scén. : Franco Brusati, Francesco Ghedini, Claude Brulé, Alberto Lattuada. Im. : Gabor Pogany ; déc. : Maurizio Chiari ; cost. : Lucia Mirisola ; musique : Piero Piccioni ; montage : Leo Cattozzo ; Inter. : Catherine Spaak, Milly, Christian Marquand, Jean Sorel, Antonella Ersamer, Janita Faust.

LETTERE DI UNA NOVIZIA (La Novice). Scén. : Giuseppe Patroni-Griffi, Roger Vailland, A. Lattuada, Enrico Medioli, d'après le roman homonyme de Guido Piovene. Im. : Roberto Gerardi ; musique : Roberto Nicolosi ; Inter. : Pascale Petit, Jean-Paul Belmondo, Massimo Girotti, Helga Petri, Lilla Brignone, Elsa Vazzoler.

1961

L'IMPREVISTO (L'Imprévu). Scén. : Edoardo Anton, Claude Brulé, Aldo Buzzi, Noël Calef, Ennio De Concini. Im. : Roberto Gerardi ; déc. : Rino Mondellini ; musique : Piero Piccioni ; Inter. : Anouk Aimée, Thomas Millan, Raymond Pellegrin, Jeanne Valérie, Jacques Morel, Philippe Dumat, Yvette Beaumont, Mag Avril, Claude Carol.

1962

LA STEPPA (La steppe). Scén. : A. Lattuada, Tullio Pinelli, Enzo Currelli, d'après le récit homonyme d'Anton Tchekov. Im. : Enzo Serafin ; musique : Guido Turchi ; déc. : Luigi Scaccianoce ; Cost. : Danilo Donati ; Inter. : Charles Vanel, Daniele Spallone, Christina Gajoni, Pavle Vuisic, Marina Vlady, Pero Kvirgic, Michèle Bally, Ljuba Tadic.

MAFIOSO. Scén. : Bruno Caruso, Marco Ferreri, Raphael Azcona, Age, Scarpelli. Im. : Armando Nannuzzi ; Déc. : Carlo Egidi ; musique : Nino Rota ; Inter. : Alberto Sordi, Norma Benguel, Ugo Attanasio, Lilly Bistrattini, Michèle Bally, Cinzia Bruno, Katuscia Piretti, Gabriella Canto.

1963

ESSERE UN MOSTRO (Etre un monstre), non réalisé. Scén. : Luigi Malerba, Testori, A. Lattuada.

LE SOLDATESSE (Des filles pour l'armée), non réalisé. Scén. : d'après le roman homonyme de Ugo Pirro.

1964

CATERINA DI RUSSIA. En préparation. Scén. : d'après les « Mémoires de Catherine de Russie ». Lieux de tournage projetés : U.R.S.S. Non réalisé.

IL SEGRETO (Le Secret). Scén. : A. Lattuada, d'après « L'Américain », de Henry James.

LA MONTAGNE MAGIQUE, d'après le roman de Thomas Mann.

LE SAUVETAGE, d'après un récit de Joseph Conrad. Aucun de ces trois projets, successivement mis en chantier pour donner un rôle à la Princesse Soraya, n'a pu aboutir.

1965

THE DEB. Scén. : A. Lattuada. En préparation.

Bibliographie

1. OUVRAGES ET TEXTES GENERAUX.

- Umberto Barbaro : *Il cinema e l'uomo moderno*, Roma, 1950.
- André Bazin : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Tome IV. « Une esthétique de la réalité : « le néo-réalisme ». 7^e Art. 1962.
- Raymond Borde : *Questions à Lattuada*, « Positif » n° 56, nov. 1963.
- R. Borde et A. Boulissy : *Le Néo-réalisme italien*. « Une expérience de cinéma social », Clairefontaine, Lausanne, 1960.
- R. Borde et A. Boulissy : *Le Nouveau cinéma italien*, « Premier Plan » n° 30 (spécial), Serdoc, Lyon, 1963.
- Giulio Cesare Castello : *Alberto Lattuada tra l'intelligenza e il cuore*, « Cinéma », n.s. n° 68, 1951, Milan.
- Roberto Chiti : *Schede personali : Alberto Lattuada*, « La Rassegna del film », n° 5, 1952. Turin.
- Callisto Cosulich : *Alberto Lattuada*, « L'Eco del cinema e dello spettacolo », n° 88, 1955. Rome.
- Filippo M. De Sanctis : *Alberto Lattuada*, Ugo Guanda, Parme, 1961.
- Federazione Italiana dei Circoli del Cinema : *Alberto Lattuada*, a cura di Virgilio Tosi et Callisto Cosulich, Rome, 1951.
- Guido Gerosa : *Lattuada*, « Cinestudio », n° 10, nov. 1963. Monza.
- Marlo Gromo : *Cinema Italiano 1903-1953*, Milan, 1954.
- Patrice Hovald : *Le Néo-réalisme italien et ses créateurs*, 7^e art, 1959.
- Ado Kyrrou : *Amour-Erotisme au cinéma*, Terrain Vague, 1957.
- Carlo Lizzani : *Il cinema italiano*, Florence, 1953, Paris (E.F.R.) 1955.
- Antonio Marchi : *Lattuada*, « Critica Cinematografica », 10 déc. 1946. Parme.
- Claude Mauriac : *Sur Alberto Lattuada*, « Le Figaro Littéraire », 10 juillet 1954.
- Francesco Pasinetti : *Alberto Lattuada*, « La Gazzetta del Cinema », 24 août 1948, Rome.
- Lino Peroni : *Lattuada*, « Inquadrature », n° 11, automne 1963, Pavie.
- Renzo Renzi : *Eroi complessi*, « Cinéma » n.s. n° 28, 1949, Milan.
- Lamberto Sechi : *Difendiamo Lattuada*, « Cronache », 8 oct. 1947, Bologne.
- Leonardo Sinigalli : *Due architetti registi*, « Domus », 1943, Milan.
- Corrado Terzi : *Alberto Lattuada*, « Sequenze », n° 4, 1949. Parme.
- Glauco Viazzi : *Possibilità di un cinema realistico borghese*, « Realismo del cinema italiano », Crémone, 1954.
- R. Winnington : *Three Italian directors*, « Vogue », Londres, 1949.
- XXX : *Alberto Lattuada*, « Gente de Cine », Buenos-Aires, n° 18, 1953.
- XXX : *Biographie de Lattuada*, « Positif » n° 2, rentrée 1958.

2. TEXTES ET PROPOS DE LATTUADA.

- On trouvera un choix de textes d'Alberto Lattuada (littérature et cinéma) dans l'édition italienne du livre de Filippo M. De Sanctis (Ugo Guanda, editore, Parme, 1961, « Piccola Biblioteca del Cinema »), — notamment *Diario del grande amatore* — ainsi que dans le numéro spécial de *Inquadrature*, n° 11, octobre 1962-septembre 1963, Pavie.
- Journal d'un grand amoureux*, traduction de Paul-Louis Thirard, « Positif » n° 45, mai 1962.
- Cento volte Napoli*, « Cinema Nuovo » n° 140, juillet-août 1959 et n° 166, novembre-décembre 1963 et n° 168, mars-avril 1964.
- Trois questions à Lattuada*, « Cinema Nuovo » n° 101-102, mars 1957.
- Entretien*, « La Table Ronde », n° 149, mai 1960.
- Propos*, recueillis par Bertrand Tavernier, « Cinéma 60 », Paris, n° 46, mai 1960.
- Propos*, recueillis par Michel Mardore et Bertrand Tavernier, « Lettres françaises » n° 879, 7 juin 1961.
- Conversation au C.S.C.*, « Bianco e Nero », n° 6, juin 1961. Rome.

3. ETUDES ET CRITIQUES DE FILMS.

- Giacomo L'Idealista*. Antonio Pietrangeli (« Bianco e Nero », n° 5, 1943).
- Le Crime de Giovanni Episcopo*. Yvon Samuel et Jacques Krier (L'Ecran français, n° 331, 20.11.1951).
- Le Bandit*. G.-B. Cavallaro (L'avvenire dell'Italia, 10.2.1946) — Pierre Kast (Pyramides, août 1947) — Jean Néry (L'Ecran français, n° 112-113, 19/26.8.1947) — G. Sadoul (Les Lettres françaises, 20.8.1947) — Vittorio Spinazzola (Cinema Nuovo, n° 62, 10.7.55).
- Sans Pitié*. Raymond Barkan (L'Ecran français, n° 213, 25.7.1949) — J.C. Tacchella (L'Ecran français, n° 211, 11.7.49) — V. Spinazzola (Cinema Nuovo n° 62, 10.7.1955).
- Le Moulin du Pô*. G.C. Castello (Bianco e Nero, n° 9, sept. 1949) — P. Chatelein (Ecran français, 296, 20.3.1951) — R. Boussinot (Ibid. 298, 3.4.1951) — Riou Rouvet (Ibid. 299, 11.4.1951) — G. Bounoure (Image et Son, 85/86, oct.-nov. 1955).
- Les Feux du Music-Hall*. G. Aristarco (Cinema. n.s. 58, 1.2.1951) — A. Bazin (France-Observateur, 13.12.1956) — S. Dubreuilh (Les Lettres françaises, 649, 13.12.1956) — A.S. Labarthe (Cahiers du Cinéma, 67, janv. 1957) — G. Salachas (Cinéma 57, n° 14, janv. 1957).
- Anna*. J. Thévenot (L'Ecran français, 376, 2/9.10.1952).
- Le Manteau*. A. Solmi (Filmcritica, 13, avril 1952.) — P. Jacchia (Ecran français, 354, 1.5.1952) — A. Bazin (Cahiers du cinéma, 13, juin 1952) — G.F. Luzzi (Bianco e Nero, 11 nov. 1952) — E. Bruno (Filmcritica, 18, nov. 1952) — Corrado Alvaro (Il Mondo, Rome, 193, 1952) — G. Ferrara (Filmcritica, 21, fév. 1953) — G. Sadoul (Lettres françaises, 508, 18.3.1954) — J. Doniol-Volcroze (Cahiers du Cinéma, 35, mai 1954) — A. Bazin (France-Observateur, 203, 1954) — R. Taillefer (Positif, 11, sept.-oct. 1954) — L. Chiarini (Pano-

rama del cinema ocntemporaneo, Rome, 1957) — R. Lefèvre (*Image et Son*, 108, janv. 1958) — J. Collet (*Télé-Ciné*, 81, mars 1959).

La Louve. G. Aristarco (*Cinema Nuovo*, 22, 1.11.1953) — N. Ghelli (*Bianco e Nero*, 11, nov. 1953) — Vito Pandolfi (*Bianco e Nero*, 1, janv. 1954) — J.-T. (*Lettres françaises*, 523, 1.7.1954) — J. Doniol-Valcroze (*Cahiers du Cinéma*, juillet 1954, et *France-Observateur*, 228, 1954) — Charles Duits (*Les Lettres Nouvelles*, 18, août 1954) — A. Kyrrou-J. Demeure (*Positif*, 11, sept.-oct. 1954) — J. Carlos Alvarez (*Ciné-Club*, Montevideo, nov. 1959).

La Pensionnaire. S. Martini (*Cinema Nuovo*, 27, 15-1-1954 et *Cinema Nuovo*, 39, 15.7.1954) — G. Aristarco (*Cinema Nuovo*, 31, 15.3.1954) — U. Casiraghi (*L'Unità*, Milan, 24.3.1954) — E. Bruno (*Filmcritica*, 34, avril-mai 1954) — F. di Giamatteo (*Rassegna del film*, n° 20, 1954) — J. Daix (*Les Lettres françaises*, 553, 10.9.1954) — R. Borde (*Positif*, 11, sept.-oct. 1954) — L. Chiarini (*Panorama del cinema contemporaneo*, 1957).

Les Italiens se retournent.

(*Amore In Citta'*). N. Ghelli (*Bianco e Nero*, 12, déc. 1953) — G. Aristarco (*Cinema Nuovo*, 27, 15.1.1954) — G. Mucchi (*Cinema Nuovo*, 30, 1.3.1954) — G. Sadoul (*Lettres françaises*, 643, 14.2.1957) — A. Bazin (*Cahiers du Cinéma*, 69, mars 1957) — M. Ranchal (*Positif*, 22, mars 1957) — J. Chevalier (*Image et Son*, 101, avril 1957) — M. Martin (*Cinéma 57*, n° 17, avril 1957) — J. Arbois (*Télé-Ciné*, 70/71, nov.-déc. 1957).

Scuola Elementare. G. Aristarco (*Cinema Nuovo*, 53, 25.2.1955).

Guendalina. G. Aristarco (*Cinema Nuovo*, 105, 15.4.1957) — L. Pestalozza (*ibid.*) — A. Lattuada (*Lettres françaises*, 669, 2 mai 1957) — G. Sadoul (*Lettres françaises*, 671, 16 mai 1957) — G. Allombert (*Image et Son*, 103, juin 1957) — J. Arbois (*Télé-Ciné*, 66, juin 1957) — E. Bruno (*Filmcritica*, 67, juin 1957) — F. Truffaut (*Cahiers du Cinéma*, 72, juin 1957) — Y. Baby (*Lettres françaises*, 691, 10.10.1957) — M. Manceaux (*L'Express*, 10.10.1957) — L. Chiarini (*Panorama del cinema contemporaneo*, 1957) — X. (*Cinéma 57*, 22, nov. 1957) — A. Kyrrou et R. Tailleux (*Positif*, 22, avril 1958).

La Tempête. F.-M. De Sanctis (*La Tempesta, Cappelli*, 1958) — V. Dobrincic (*Cinema Nuovo*, 124, 1.2.1958) — V. Spinazzola (*Cinema Nuovo*, 137, janv.-fév. 1959).

Les Adolescentes. L. Lattuada (*Lettres françaises*, 879, juin 1961) — P.-L. Thirard (*ibid.* 886, 26 juillet 1961) — M. Mardore (*Cinéma 61*, n° 60, oct. 1961).

La Novice. V. Spinazzola (*Cinema Nuovo*, 149, janv.-fév. 1961) — M. Martin (*Lettres françaises*, 863, fév. 1961) — M. Monod (*ibid.* 867, mars 1961) — M. Mardore (*Cinéma 61*, n° 56, mai 1961) — L. Lattuada (*Lettres françaises*, 879, juin 1961) — B. Davidson (*Carrefour*, 26.7.1961).

L'Imprévu. M. Capdenac (*Lettres françaises*, 885, juillet 1961 et *Lettres françaises*, 911, janvier 1962) — M. Mardore (*Cinéma 62*, n° 64, mars 1962) — G. Legrand (*Positif*, 45, mai 1962).

Il Mafioso. R. Borde (*Positif*, 56, nov. 1963).

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B. P. 3 Lyon-
Préfecture, France

Nous rappelons à nos lecteurs de l'étranger que l'abonnement (56 F les 12 numéros) est une opération simple, permettant de recevoir **Premier Plan** plus rapidement et à meilleur compte.

Nom et adresse complète

.....

.....

.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Abonnement pour 12 numéros	
France	48 F
Etranger	56 F

PREMIER PLAN

N° 1 à 30, reliures pleine toile

1 ^{re} série (1 à 12)	épuisé	
2 ^e série 1 ^{er} volume (13 à 18) ..	36,-	_____
2 ^e volume (19 à 24) ..	36,-	_____
3 ^e volume (25 à 30) ..	36,-	_____

Tous les numéros de la 2^e série
(du N° 13 au 30) **brochés** 54,- _____

N° 14 Prévert	}	Etr. l'unité 5,50	_____
16 Welles			_____
17 Visconti			_____
19 Vigo			_____
20 Bogart			_____
21 Bardem			_____
25 Eisenstein			_____
26 Torre Nilsson	}	l'unité 5,40	_____
28 Chaplin			_____
29 Stroheim			_____
27 Polonais	}	l'unité 5,40	_____
30 Italien			_____
31 Keaton	}	l'unité 6,-	_____
32 Lubitsch			_____
33 Bunuel			_____
34 Bergman			_____
35 Vertov			_____
36 Lewis			_____

N° spécial Renoir 22-23-24 18,- _____

Volume cartonné
Nouvelle Vague 7,50 _____

PANORAMIQUE

Henri Colpi Défense et illustration de la musique dans le film	48,-	_____
(Abonnés)	36,-	_____
Gilles Jacob Le cinéma moderne	18,-	_____
(Abonnés)	12,-	_____

Date Total

Ci-joint la somme de { chèque bancaire
F sous la forme de { chèque postal
mandat

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Le N° 6 F



5^{me} Congrès International du Cinéma Indépendant
LAUSANNE — 1-9 Septembre 1965



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite Premier Plan, Revue Mensuelle et Panoramique
collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
(Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 37 - Mai 1965

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA