



NOUVEAU CINEMA ITALIEN

Par RAYMOND BORDE et ANDRE BOUISSY

P R E M I E R P L A N

MENSUEL N° 30 SPECIAL



Nous avions annoncé en avril de cette année, dans notre N° 28, les progrès de PREMIER PLAN. De nouveaux pas en avant seront faits demain.

1. — La « formule définitive » mentionnée dans notre numéro RENOIR pour la rentrée 62-63 avait été repoussée d'une saison. Elle sera adoptée par PREMIER PLAN dès son prochain numéro, le 31 (1). Nous ne vous la présentons pas, puisque vous l'aurez bientôt en mains.

2. — Notre « Cahier du Cinéma » devient autonome, redonnant vie au passage au bulletin « Le Cinéma en France » pour constituer avec lui un supplément régulier, accompagnant chaque numéro de PREMIER PLAN. Il s'agira d'un dossier rassemblant des critiques de films récents, des documents sur des films anciens, des textes polémiques, des prises de position — points de vue documentés en quelque sorte — des notes et communications diverses. Il va de soi que dans ces dossiers en prise directe sur l'actualité, l'humour et le non-conformisme (entre autres choses) trouveront plus aisément leur place que dans les volumes même de notre collection.

Ce supplément sera réservé à nos seuls abonnés, qui le recevront par courrier à part, sans majoration de leur abonnement. Il ne sera pas mis en vente en librairie.

3. — On comprend que nous souhaitions voir s'accroître constamment le nombre de nos abonnés. Mais il s'agit aussi pour nous de souligner par un lien vivant les points communs entre les groupes d'amis qui partagent nos positions, ou qui, en tout cas, ont plaisir à les discuter. L'Association « Le Cinéma en France » vient de créer à Lyon un ciné-club actif qui ne demande qu'à essaimer. Le CICI de Lausanne (qui fut un grand succès) sera renouvelé en août prochain, cette fois à l'intention exclusive de nos invités et de nos abonnés.

Nous demandons à nos lecteurs et abonnés de participer avec nous cette saison à une campagne de propagande et d'abonnements en faveur de PREMIER PLAN qui réservera à tout abonné qui en amènera un nouveau une appréciable « prime-surprise ».

(1) Les 30 premiers numéros de notre collection peuvent être reliés en 4 volumes : 1-12 ; 13-18 ; 19-24 ; 25-30.

Borde et Bouissy	3	Le nouveau cinéma italien
	10	D'Antonioni à la Nouvelle vague
	18	Le misérabilisme romain
	34	De l'analyse des sentiments à la conscience de l'aliénation
	54	A la recherche de l'Italie
	65	Le banditisme méridional
	81	Le fascisme et la guerre
	97	L'humour vengeur
Films des années 60	103	UNE SELECTION
Bennati, Damiani, De Seta, Olmi, Petri, Pontecorvo, Rossi	109	REPONSES A UN QUESTIONNAIRE
Carlo Lizzani	113	INTERVIEW
1951-1961	115	LES MEILLEURES RECETTES
PREMIER PLAN	117	ET LE CINEMA ITALIEN

LE NOUVEAU CINEMA ITALIEN

« Renaissance », « relance du néo-réalisme », « second souffle du cinéma italien » : on a pu lire ces titres un peu partout en 1961 et 1962. En 58-59, on déplorait une décadence qui semblait irrémédiable. Mais l'espoir renaissait avec le succès national et international de **La dolce Vita**, de **L'Avventura**, de **La Grande Guerra** et bientôt de **Rocco et ses Frères**.

1960 est l'année tournante. Les vieux reprennent courage et les jeunes se jettent à l'eau. Dans les festivals, on reparle de l'Italie, même si les films passent ensuite la frontière de l'exportation au compte-gouttes. Des noms surgissent, pour le meilleur et pour le pire : Gian Vittorio Baldi, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Fina, Ugo Gregoretti, Nanni Loy, Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini, Elio Petri, Vittorio de Seta, Florestano Vancini, Valerio Zurlini. Des œuvres s'additionnent, ou plutôt des hasards. Ce n'est pas une école où la ferveur collective désignerait des buts à atteindre, c'est une poussée où l'arrivisme et la sincérité franchissent la même brèche.

1961 : critiques et producteurs pavoisent. Les distributeurs italiens ne veulent que des films italiens. On n'avait plus vu ça depuis 1915 ! On s'inquiète un peu, cependant. Quelles sont les raisons de ce boom ? Est-il durable ?

En 1963, il est de nouveau question de crise. « Les beaux jours du cinéma italien sont finis. La période qui s'étend sur les deux-trois dernières années et au cours de laquelle des possibilités exceptionnelles ont été offertes aux jeunes réalisateurs, peut être considérée comme révolue. Dans la situation actuelle du cinéma italien, la part du lion reviendra aux productions les plus commerciales, aux investissements sans surprise » (Gianni Puccini dans **l'Unità** du 14 avril 1963). On peut craindre, en effet, que la crise menaçante ne serve de prétexte aux censures de la religion et de l'argent pour imposer silence à un cinéma irrespectueux et démystifiant.

La « renaissance » n'aurait-elle duré que trois ans ?

La correspondance des auteurs avec Mario Borillo leur a apporté de précieuses informations. Vivant en Italie, et dans la zone du miracle économique, Borillo a une connaissance directe, à fleur de peau, d'une situation qui provoque la critique réaliste du meilleur cinéma italien.

Pour l'illustration de ce numéro nous remercions les revues POSITIF et L'AVANT-SCÈNE DU CINEMA.

Photo de couverture : F. Rosi indique une scène à Rod Steiger pour LE MANI SULLA CITTA (extraite de l'excellent magazine LA FIERA DEL CINEMA).

Le bilan n'en est pas moins impressionnant et il vaut d'être dressé. Un cinéma qui inscrit à son actif **Rocco et ses Frères**, **La Viaccia**, **Mafioso**, **Divorce à l'italienne**, **Senilità**, **Pelle Viva**, mérite considération. On ne peut en parler comme d'une quelconque Nouvelle Vague.

Les causes du renouveau ? Il en est d'évidentes qui ne sont pas les plus profondes :

1° Les Italiens ont mis à profit avec beaucoup d'à-propos le fléchissement du cinéma américain et d'autres cinémas concurrents.

2° Pour lutter contre la T. V. et conquérir de nouveaux marchés, on a su procéder à une polarisation rapide de la production. Il n'y a plus rien désormais — que la télévision — entre **Les Nuits du Monde** ou les films en péplum et les grandes œuvres réalistes ou ce qu'on dénomme — qui dira pourquoi ? — le cinéma d'avant-garde (Antonioni et la Nouvelle Vague italienne). Les Macistes et autres Hercule pour l'émerveillement des zones rurales, des **Cahiers du Cinéma**, du Proche Orient et de l'Amérique latine. **Rocco** ou **L'Avventura** pour le public éclairé des grands centres urbains.

3° Le phénomène Antonioni était gros de conséquences. Voilà un homme qui a réussi sur le plan financier à mettre dans sa poche les producteurs, les directeurs de salles et les acheteurs de billets d'entrée, à des films qui, pour être médiocres (**L'Avventura**, **La Notte**, **l'Eclisse**), n'en sont pas moins aux antipodes des traditions commerciales. C'est en cela que la leçon n'a pas été perdue pour tout le monde, et que le jeune cinéma italien en a bénéficié.

Comme il a bénéficié, dans ses démêlés quotidiens avec la « profession », du phénomène français de la Nouvelle Vague, et du succès commercial de Bergman. On peut penser ce qu'on veut de la Nouvelle Vague, et notamment le pire. On peut estimer, avec beaucoup de sagesse réflexive, qu'il s'est agi d'un énorme pet de lapin. Il n'en demeure pas moins que, sur le plan économique, un certain nombre d'incapables ont tourné et vendu des films d'amateurs (**Le beau Serge**, **A bout de souffle**, **Une femme est une femme**, **Tirez sur le pianiste**, **Le Soleil dans l'œil**, etc...), qui cinq ans avant, n'auraient pas eu la moindre chance d'accéder aux circuits commerciaux. Que des hasards se soient conjugués (crétinisation de la critique française, publicité gratuite, snobisme) peu importe, en définitive, devant le résultat : ces films ont trouvé preneurs.

Les producteurs italiens étaient donc en état de réceptivité pour accueillir en 1960 une nouvelle vague italienne et financer des films à petit budget qui risquaient — sait-on jamais ? — de tripler la mise de fonds. On vérifie ici la théorie de Schumpeter sur les mobiles de l'entreprise capitaliste : une firme lance un produit nouveau, modifie une technique de fabrication ou un système de ventes, en un mot, fait acte de « novateur ». Aussitôt elle bénéficie d'une rente différentielle par rapport aux autres firmes de la branche. Mais la recherche du profit maximum incite les concurrents à imiter le novateur, à s'aligner sur lui, et la rente s'amenuise avant de disparaître. C'est précisément le genre d'osmose qui a conduit les marchands de Rome à faire confiance, jusqu'à ce que l'opération cesse d'être rentable, à de jeunes équipes.

4° Au demeurant, il est probable que cette renaissance n'aurait pas eu autant de tonus, sans un film tourné en 1959 qui a été à la fois un extraordinaire succès commercial et un beau crachat dans la mare au diable, nous voulons dire **La dolce Vita** de Federico Fellini.

La dolce Vita... Difficile d'être objectif devant ce monument troué comme un gruyère. Bien sûr, nous fûmes réticents. Fellini revenait de loin, des Golgothas pierreux du **Bidone** et du limon de **La Strada**, rance comme une hostie, grelottant de névrose comme la sale bouille de Gelsomina. L'homme restait mysogine. Il continuait d'attribuer aux femmes le rôle actif dans la mise en orgie d'un monde où Dieu était absent. Mais il prêchait pour sa paroisse avec une angoisse qui sentait le fagot. Ce quadragénaire aux appétits puissants était en train d'évoluer, il émergeait du purgatoire, il avait rencontré l'opulence païenne d'Anita Ekberg.

Et l'œuvre fut un assez beau scandale. Elle témoigna sur l'Italie avec une vigueur, une liberté de ton dont les zombies du néo-réalisme avaient perdu jusqu'au souvenir. Vengeresse, culottée, elle défoula un cinéma qui crevait lentement de petites peurs. L'extrême gauche, qui est vertueuse comme un essaim de communiantes, serait morte de honte si un marxiste avait tourné l'équivalent de **La dolce Vita**, en la débarrassant des sourires d'anges. Et il aura fallu un sacristain sur le retour pour attaquer la grande bourgeoisie italienne avec autant d'aisance, de méchanceté, et aussi peu de bégueulerie.

En outre, Fellini posait franchement le problème du bonheur toléré par l'expansion économique, du nivellement

des intellectuels, de l'offensive des mass-média, bref du passage à un demain qui n'est pas drôle. **La dolce Vita** était le reflet, dans la conscience de Marcello (le journaliste) et de Steiner (le contemplatif), de ce traumatisme. On peut contester la mise en équation et notamment le choix d'un personnage aussi pompier que cet amateur d'orgue pour symboliser la dignité intellectuelle, il n'en demeure pas moins que le suicide de Steiner est une question ouverte : où va l'Italie ? Où va son « miracle » ? Vers quelle sorte d'abrutissement ?

Avec ses ombres un peu perverses, avec ses jaillissements d'intelligence critique, avec l'amalgame de transcendances contraires que Fellini traînera sans doute jusqu'à sa mort, **La dolce Vita** prend aujourd'hui la signification d'un grand passage :

1° c'est une rupture avec la morale puritaine du néo-réalisme ;

2° c'est une ouverture sur le problème de l'an 2000, c'est-à-dire la dérive de l'homme au cœur de l'aliénation technicienne ;

3° sur le plan du cinéma, c'est une œuvre éblouissante, un film « bien fichu », accrocheur, incisif, aux antipodes de la grisaille.

Nous sommes de plus en plus tentés de croire que **La dolce Vita** est le film-charnière sans lequel le nouveau cinéma italien ne serait pas ce qu'il est. Il a joué un rôle désacralisant, comme **Ossessione** en 1942, au seuil d'une autre aventure, celle du néo-réalisme.

Au box-office de la saison 1959-1960, il est d'ailleurs arrivé en tête, avec une recette brute, en Italie, de 2 milliards 17 millions de liras. C'est la plus forte encaisse qu'un film italien ait réalisée sur le marché national depuis la Libération (**Guerre et Paix** de King Vidor a dépassé **La dolce Vita** : 2 milliards 389 millions de liras en 1956-1957, mais il s'agissait d'une co-production avec Hollywood). Et ce record financier a incité les producteurs à réfléchir.

Nous savons tout le mal qu'on peut dire de cette entreprise ambiguë, qui met du fiel dans l'eau bénite. Mais ce ne serait pas la première fois qu'un film idéologiquement suspect aurait influencé le cours du cinéma. Pensons à un précédent plus suspect encore, à une œuvre raciste, ignoble et importante, **Naissance d'une Nation**.

Pourtant cela suffit-il à expliquer la soudaine prolifération des films sur le fascisme (près de 40 en 3 ans, plus

que pendant la grande époque du néo-réalisme) et des films non conformistes qui mettent en accusation — fût-ce timidement — la morale traditionnelle et l'oppression religieuse ?

Imagine-t-on des producteurs risquant leurs milliards dans des entreprises subversives, au succès commercial incertain ? Pourquoi affronter d'innombrables difficultés avec les commissions de censure, les préfets puritains, les cotes du C.C.C., si on n'est pas assuré qu'un public existe, et tel que le définit de Seta (Film selezione, décembre 1961, page 25) : « attentif à un discours sur l'homme, à des sujets qui reflètent la situation italienne et internationale, qui informent sur notre temps ; un public qui ne veut plus seulement rêver, s'évader, mais qui va au cinéma pour y trouver un miroir où la société puisse se reconnaître. »

Le box-office confirme : il y a onze ans, **Anna**, **Les Fils de personne**, **Core 'ngrato**, **Trieste mia**, venaient largement en tête, tandis qu'en 1953 **Umberto D** et **Bellissima** se partageaient les dernières places. Suivirent les années noires, marquées par les triomphes des **Pain**, **Amour et...**, des **Don Camillo** et des films de Totò. 1957 est encore l'année des **Travaux d'Hercule** et **Arrivederci Roma**, 1958 celle de **La Tempête** et de **La Maja desnuda**. Mais au cours de la saison 1959-1960, les plus grosses recettes sont allées à **La dolce Vita** et à **La Grande Guerra**. En 1960-61, nous trouvons en tête **Rocco et ses Frères**, **La Ciociara**, **La grande Pagaille** (**Tutti a Casa** !) et à la huitième place **Il Gobbo**. Depuis, le succès du film réaliste ne s'est plus démenti. De bonnes âmes essaient de le minimiser : **Rocco** et **La dolce Vita** étaient raccrocheurs ; les tracasseries préfectorales leur ont fait de la publicité, etc... Mais **Salvatore Giuliano** ! Mais **All' armi siam fascisti** !

Aucun doute ne semble plus possible : ce public que les premiers néo-réalistes appelaient en vain à leur aide, il est en train de naître en Italie. La tendance à un cinéma critique ne fait que refléter un mouvement profond de la société. Rien ne serait plus spécieux que d'attribuer le renouveau du réalisme au progressisme des producteurs, au libéralisme des corps constitués ou — pourquoi pas — à un nouveau cours démocratique inauguré par l'ouverture à gauche, avec la bénédiction du bon pape Jean !

Jamais l'Italie n'aura été proposée avec plus d'insistance à notre admiration que depuis le coup d'état gaulliste. A une gauche française pulvérisée, consciente de son

impuissance congénitale à modifier le cours des choses, on offre l'image compensatrice des « victoires » italiennes. Nos staliniens malheureux s'y voient encouragés dans le réformisme. Quant à **L'Express** ou **France-Observateur**, ils ne nous laissent rien ignorer du fameux **centro sinistra**, sauf qu'il s'agit là d'une brillante manœuvre des monopoles, des cinq groupes, notamment, qui se partagent la quasi-totalité de l'activité économique. La pression cléricale, la collaboration des autonomistes du P.S.I., des Nenni et Lombardi, l'opportunisme défaitiste de l'appareil P.C.I., tout cela permet à un capitalisme évolué de superviser la nationalisation de l'énergie électrique et de bénéficier de la « paix sociale ». A la fraction de combat au pouvoir sous le règne du pape Pacelli, à Scelba et aux durs du « refoulement », ont succédé les cercles les plus évolués de la Démocratie Chrétienne, les néo-libéraux « programmatiques », les sirènes du frigidaire et de la Fiat 600.

Mais le miracle économique est ambigu. S'il vaut au patronat italien les félicitations de l'OECE pour son dynamisme et le taux élevé de l'expansion, s'il a permis de réduire de plus de la moitié, en 8 ans, le nombre des chômeurs — il en reste près d'un million cantonnés massivement dans le Sud —, le dit miracle place aujourd'hui la société italienne face aux contradictions résultant des impératifs d'une économie avancée, d'une production et d'une consommation de masse, coexistant avec des structures archaïques, voire semi-féodales. Rien ne permet d'entrevoir la fin du déséquilibre entre le Nord et le Sud, ni la rupture du vieux pacte entre industriels et agrariens.

Les masses pourtant ne se laissent pas anesthésier sans quelques sursauts. On ne constate pas, en Italie, de repli général des positions ouvrières. Dans le Midi, les voix communistes sont passées de 11 % à la Libération à 26 %, malgré la Mafia et les latifondistes. Des centaines de milliers de métallurgistes ont tenu en échec pendant des mois le patronat du Nord et, durant l'été 60, des manifestations semi-insurrectionnelles ont opposé, dans toute l'Italie, des travailleurs et de larges secteurs de la petite bourgeoisie à l'armée et à la police. Le sang a coulé, il y a eu des morts, mais la tentative de Tramboni de ramener au pouvoir monarchistes et fascistes a échoué. Il n'y a pas eu de 13 mai de l'autre côté des Alpes.

Les quelques deux millions de sous-prolétaires, de « terroni », de « ratons » calabrais ou siciliens qui sont venus rejoindre, dans les bidonvilles du « triangle indus-

triel », leurs camarades vénitiens de la première migration, savent bien, eux, ce que miracle veut dire : plus de voitures, plus de chalets au bord des lacs pour les « commentatori » et les cadres de l'industrie, pour les intellectuels appointés d'Oliyetti (ceux de **La Notte**). Il n'y aura pas pour eux plus de logements, ni plus d'écoles. Les troubles de Turin, de Bergame, de Ceccano, les attentats contre les permanences fascistes, et mille autres symptômes laissaient pressentir dès 1960 la poussée communiste aux dernières élections.

L'évocation de ce contexte rend compte de nombreux traits du nouveau cinéma italien : Une impatience novatrice, une certaine agressivité, mais édulcorées par des considérations tactiques. Ce cinéma n'est pas entièrement libre s'il doit à la compréhension du cardinal Siri ou de l'ANICA une partie de sa liberté. « Ne pas compromettre le succès de l'ouverture à gauche » aura été un dangereux mot d'ordre. Voilà pourquoi on s'est surtout attaché, ces dernières années, à la dénonciation de phénomènes marginaux, périphériques comme le banditisme sarde ou sicilien, la vie dans les borgate. C'est la raison du caractère détaché, ethnographique ou rétrospectif d'une bonne partie des films récents. Il n'est pas jusqu'au succès de la série antifasciste (exceptons-en l'admirable **All' armi siamo fascisti** !) qui n'accuse ses limites : on y met surtout en évidence le grotesque des parades mussoliniennes, on gomme les complicités de l'Eglise pour ne faire aucune peine à Fanfani.

Bien sûr, nous l'avons dit, le bilan reste très positif. Mais par la porte entr'ouverte bien des vérités encore auraient pu passer.

La conclusion de cette histoire, empruntons-la à Zavattini (FILM SELEZIONE n° 8, p. 31) : « Le cinéma est une arme critique. Les cinéastes sont des critiques. Et tout ce qui est le « boom » du cinéma d'aujourd'hui ne se justifie que s'il s'agit d'un « boom » critique. Autrement, il nous laisse froids. Mais, alors, ne voyez-vous pas quelque chose d'anormal dans cette situation ? Si on observe à la fois le boom critique et les autofélicitations des organismes officiels, gouvernementaux, du cinéma national, s'ils coexistent, si chacun peut se féliciter au même instant de la même chose, cela signifie que le boom critique a moins d'ampleur que nous l'imaginions, qu'il reste très en deçà de ses possibilités et de ses devoirs. » On ne saurait mieux dire.

1. D'ANTONIONI A LA NOUVELLE VAGUE

Ce n'est pas de gaieté de cœur que nous abordons le jeune cinéma italien par ce qu'il a de plus contestable, nous voulons dire cette frivolité littéraire, teintée d'ennui et de pédérastie, ce psychologisme verbeux, cette angoisse désinvolté qui caractérisent une sorte de « nouvelle vague » romaine ou milanaise — mais c'est bien parce qu'il faut, d'une façon ou d'une autre, s'en débarrasser.

Un tel courant doit beaucoup à Michelangelo Antonioni, depuis sa vacuité jusqu'à ses ambitions. Et nous allons trouver ce personnage envahissant, avec son cœur blessé en bandoulière, mêlé à toutes les impasses et à tous les temps morts.

ANTONIONI LE VIEUX

Antonioni... Quand on prononce aujourd'hui ce nom, on pense aux trois films qui sont la clé de voûte de sa morale : **L'Avventura** (1959), **La Notte** (1960) et **L'Eclisse** (1961). Les deux premiers furent accueillis, reçus plutôt, dans une sorte d'extase de nature religieuse. On a peine à imaginer ce que fut la ferveur de la critique française qui découvrait son dieu de la saison. Terrorisé par l'évidence du génie, muet comme une carpe, le public allait voir **L'Avventura** comme on entre au musée du Louvre. Cela devenait du cinéma sur la pointe des pieds et la hantise était si forte de rester dans le ton, qu'il eut fallu publier un placet à compte d'auteur pour faire entendre une voix discordante.

En Italie, c'était la même fanfare. L'article démystifiant de Alberto Arbasino, « **La Cultura e il regista** », paru dans « Il Mondo » du 3 juillet 1962, et dont « France-Observateur » a donné un extrait dans son numéro du 11 octobre 1962, ne date que de la sortie de **L'Eclisse**. Il y avait, pour des raisons convergentes qui relèvent de la sociologie du spectacle, une barrière objective à la contestation.

Après cette foire, les tambours se sont tus. **L'Eclisse**,

qui était un film plutôt mieux fait que **La Notte**, a été accueilli avec froideur, sans autre raison que d'être venu trop tard. Comme Aldrich ou Bergman, Antonioni avait été au palais des mirages un roi de carnaval.

On ne saurait donc trop nuancer le bilan qui s'impose :

1°) Antonioni est un cinéaste de l'enlèvement. Qu'il y parvienne ou non, il veut rendre sensible, au niveau des comportements, les états d'âme crépusculaires que le langage de l'introspection appelle nausée, réminiscences, grisaille, indécision, dédoublement... et qui, sans être névrotique, ont une coloration auto-punitive.

2°) Cet enlèvement, cette vacuité, Antonioni a des raisons personnelles de les situer au niveau du cœur. Ce n'est pas l'aliénation en général qui l'intéresse, mais l'aliénation amoureuse, c'est-à-dire les problèmes du couple. **L'Avventura**, **La Nuit**, **L'Eclisse** racontent la même histoire d'un amour morfondu où des barrières, que le temps épaissit, séparent à tout jamais les êtres. Dans cette métaphysique de l'anti-amour, le coût est le faux éclair de la communication. En se retrouvant, au début de **L'Avventura**, Anna et Sandro font aussitôt l'amour. Duperie ! Ils n'ont jamais été, s'ils ne le savent pas encore, plus étrangers l'un à l'autre. Le coût ou la solitude.

3°) Il y a probablement, dans cette impuissance existentielle du couple à se réaliser, un résidu de la malédiction chrétienne contre l'œuvre de chair. Pourtant Antonioni n'est pas un esprit religieux et l'absence de curés dans ses films, ou même de références aux choses du Ciel, mérite d'être soulignée. Attribuons sa misogynie à une très banale timidité et à de mauvaises lectures. Ce grammairien du cœur conjugue indéfiniment les verbes irréguliers. Il rabâche la difficulté d'être heureux en amour quand on a du fric, l'œil nostalgique, le ventre plein et quarante ans. Il reprend à son compte les romans mondains qui faisaient fureur au début du siècle, auprès d'une clientèle bien différenciée, la petite bourgeoisie. Il exhume des poubelles de la littérature les mornes confidences de ces penseurs butés qui s'appelaient Marcel Prévost, Paul Hervieu, Paul Géraudy. Bref il assomme.

4°) Car il assomme. Et c'est ici qu'il faut parler de cinéma. Antonioni n'est pas un godard. Il connaît son métier. Or il avait à résoudre un problème concret de mise en scène : comment rendre à l'écran la dérive des êtres, la mollesse mentale ? La chose n'est pas simple. Nous

entrevoyons plusieurs solutions qui demanderaient de longues recherches expérimentales. Antonioni a utilisé, quant à lui, trois techniques : le paysage-état-de-l'âme, l'allongement des plans, le micro-réalisme.

a) **Le paysage-état-de-l'âme.**

C'est un vieux truc du cinéma muet. Cela consiste à associer un décor extérieur et un état de conscience, en suggérant qu'il y a le signe égal entre les deux termes. Exemples :

champ de narcisses = innocence
 nuit, lune, légers nuages = attente amoureuse
 premières gouttes de pluie = premiers tourments
 du cœur
 orage = tempête.

Si vous voulez, c'est du collage, mais sans surprise. Or Antonioni avait réussi dans *Le Cri* (*Il Grido*, 1957) à donner une certaine vérité poétique à ce genre de tautologie en exploitant l'égalité :

solitude, gâchis sentimental = brumes, crachin, ciel bas, campagne glaiseuse, basse vallée du Pô.

Le procédé devient systématique dans *L'Avventura*, où les îles rocheuses et les collines brûlées de la Sicile équivalent au « désert du cœur ». Il est parfois légitime. Freddy Buache, qui apprécie Antonioni et qui a écrit sur lui l'un des textes qui doivent le moins à la mode parisienne et le plus à la sincérité (« *L'Eclipse, un grand chef-d'œuvre du septième art* » dans *La Tribune de Lausanne* du 7 octobre 1962) note très justement :

« L'image-clé des créations d'Antonioni pourrait être celle des lampes allumées avant la tombée du soir, cadrées à contre-ciel, et qu'il aime à saisir le long des autoroutes à la limite du monde urbain. Ce passage de la ville vers la campagne, ou du jour à la nuit, cette zone de réalités incertaines, ponctuée d'immeubles élégants ultra-fonctionnels et de lumières brillant en vain, constitue le plus beau fond devant lequel peuvent se révéler les sentiments de la société occidentale contemporaine (...). Ces sentiments se retrouvent à l'état de ruines au centre d'un décor de gratte-ciel harmonisant avec subtilité le béton, le verre, l'aluminium ; parmi le cliquetis des machines électroniques et les brouhahas des moteurs que hante secrètement un silence de mort. »

Mais on conviendra que la fin de *La Notte*, cette séquence interminable où il n'arrive que des voitures à un carrefour, devient aussi naïve et finalement aussi gratuite, dans

sa phénoménologie de la tristesse, que pouvait l'être en 1925 une image de roseaux battus par le vent.

b) **L'allongement des plans.**

L'autre « astuce » d'Antonioni a été d'allonger les plans en laissant au montage les temps morts que l'on a l'habitude de couper. En moyenne, chaque plan est formé :

— de 10 à 30 secondes de situation-amorce où il ne se passe rien,
 — de la scène elle-même,
 — de 30 à 60 secondes de prolongement statique.

Pour en avoir le cœur net, nous avons fait une expérience : nous avons supprimé, plan après plan, dans une vieille copie de *L'Avventura*, tous les instants dépourvus d'intérêt qui encadrent les scènes et qui, additionnés, font une trentaine de minutes. Et nous avons eu une double surprise : d'abord *L'Avventura*, cessant d'être ennuyeux, devenait un film classique, rapide, bien fait ; ensuite l'impression de dérive amoureuse était multipliée, par le simple fait que les temps morts avaient disparu.

Cette expérience est décisive. Antonioni, qui n'a pas inventé la poudre, s'était borné dans son montage à poser le postulat :

indécision, mollesse, vacuité = temps morts dans la continuité de l'image.

C'est la même paresse d'esprit qui lui avait dicté les équations désarmantes du paysage-état-de-l'âme. Or le cinéma est l'art le plus fabriqué. Il est fondé sur un paradoxe. Il est le contraire d'un calque.

c) **Le micro-réalisme.**

Quoiqu'il en soit, les temps morts font partie intégrante des films d'Antonioni. Ils engendrent un art du rien qui aboutit, comme certains romans modernes, à la minutieuse banalité des choses. La caméra filme à n'en plus finir des portes, des couloirs, des chaises, des étoffes. Le décor se dilue dans l'anonymat. Les objets ne sont plus imprégnés par le drame, puisque les personnages prennent eux-mêmes du champ. Ils redeviennent de simples objets, sans vertu attractive. La caméra les fixe en vain. Ils n'ont plus rien à dire.

5°) Ces techniques avaient une ambition quasi-ontologique : faire du spectateur, qui est un être passif, une partie agissante et prenante — le rendre disponible — lui accorder le temps de réfléchir pendant que les images défilent à pas comptés — en un mot l'amener à participer en tant qu'être conscient, et non plus à subir une projection men-

tale. Mais cette liberté accordée au public, alors que sur l'écran il ne se passait rien, a donné simplement la conscience aiguë d'un effroyable ennui. En devenant l'objet d'une mise en scène, la banalité n'a pas livré d'autre message que sa propre insignifiance, décuplée et intolérable. Avec Antonioni, on a su ce que c'était que d'être prisonnier dans une salle de cinéma, cadenassé sur un fauteuil, coincé entre les gens, et de guetter l'heure.

6°) A cette misogynie persistante, à cet ennui existentiel, il fallait le concours d'une anti-femme et Monica Vitti, toujours photographiée à son désavantage, atrocement caricaturée, a été le repoussoir de l'amour fou.

LES SUIVEURS

C'est de là qu'est parti un certain cinéma psychologue et sondeur d'âmes. « Nous autres, jeunes — dira un des suiveurs d'Antonioni, Eriprando Visconti — nous avons d'autres exigences (que celles du néo-réalisme). Nous voulons construire nos histoires de l'intérieur. » Et ce programme prend tout son sel quand le même personnage répond à la question : « Vous allez beaucoup au cinéma ? » par ce mot délicieux : « Non, le cinéma comme spectateur, ça m'ennuie » (*Cinéma 62*, n° 71, p. 41).

Car il ne s'agit pas d'explorer les abysses du cœur humain, mais de rester dans une enclave du mal de vivre, dans un secteur protégé, cossu, pédérastique, dans une angoisse de bonne compagnie. En prenant le mot au sens qu'il avait au XIX^e siècle, ce cinéma est profondément bourgeois.

Eriprando Visconti (qui est un neveu de Luchino) a poussé la chose à son comble dans un navet intitulé *Una Storia Milanese (Une Histoire Milanaise)*, 1962). C'est celle d'un fils de famille qui couche par ennui avec une jeune personne de sa caste. Ils parlent de tout et de rien, de peinture, de l'aliénation, du temps qu'il fait sur leur amour. La caméra les filme interminablement. Tantôt ça se passe en intérieur, et dans ce cas ils sont assis, tantôt en rase campagne, et alors ils marchent. Vous pouvez fermer les yeux paisiblement, les rouvrir cinq minutes après : dans ce cinéma pour aveugles, le cadrage est resté le même.

La fille tombe enceinte. Voyage en Suisse. Elle revient délivrée et triste. Elle retrouve son ami et ils se quittent comme ils se sont connus : sans conviction. Décidément tout être humain est enfermé dans la prison, la douce pri-

son de sa solitude. A condition, bien sûr, d'avoir de l'oseille, papa derrière, Milan autour...

Ou Capri. C'est à Capri que se déroule *Il Mare* de Giuseppe Patroni Griffi (1962). autre navet du soliloque où des êtres piétinent dans le malentendu. Rien à en dire. C'est hivernal, dépouillé comme la face cachée de la lune.

L'œil tout chargé d'un désarroi problématique, ces êtres jeunes sont les petits vieux d'un courrier du cœur hautain et raréfié. Avec quelques années de recul, un bon burlesque en perspective.

Rien à dire, non plus, du sketch de Renzo Rossellini (le fils de Roberto) dans *L'amour à 20 ans* (1962) : larmes, ruptures, dérives. A Positano, des vitelloni napolitains qui ne sont plus très jeunes, malades de *gallismo* et de paresse, tournent en rond sur la plage : voilà *Leoni al sole* de Vittorio Caprioli (1961). Un industriel milanais prend la route de Rome, rencontre une lycéenne et se laisse affoler : c'est la *Voglia Matta* de Luciano Salce (1961), un film bricolé dans le genre Doniol-Valcroze.

Laura Nuda de Nicolò Ferrari (1961) démarre bien : une fille de grand bourgeois jauge ses parents à leur juste valeur. Sa lucidité est affective, à fleur de peau, mais l'adolescence écorchée n'est pas la plus mauvaise voie pour une prise de conscience. Or cette jeune fille aime un professeur de condition modeste et le film estimable s'arrête là. Ensuite vient le mélo : mariage d'argent, adultère, accident de voiture et ce genre de coïncidences, pour aboutir au châtement, nous laisse froids comme des gigots.

Mais les ultras du mal de vivre font même l'économie du ressort dramatique. La punition n'a pas à venir de l'extérieur, puisqu'elle est déjà là, intrinsèque à la vie. Les amants sont marqués dès le premier instant où leurs lèvres se nouent. Ensuite... Ensuite rien. Le silence, le vent froid et les plages désertes. Dans ce genre de ciné, on ne fait pas un geste. Tout se disloque dans le néant. C'est *Tentativo sentimentale*, un supernavet de l'informulé, dû à deux cuistres, Pasquale Festa Campanile et Massimo Franciosa (1963). A la limite, un seul plan fixe, photographié une heure et demi, en aurait dit autant.

Le Désordre (Il Disordine) de Franco Brusati (1962) est un ragoût des nouveaux tics du cinéma italien. S'y retrouvent les amours difficiles des seigneurs milanais de l'industrie européenne, les combines sordides et la gravité mystique des petits mecs pasoliniens, la pédérastie en proie à la torture existentielle, la nostalgie de la pureté dans les

reprises du vice, et jusqu'aux bulldozers de l'aliénation qui éventrent les vieux quartiers. Ceci dit, c'est nul.

Nul et complaisant. C'est bien le mot de complaisance qui s'impose à l'égard d'un cinéma conventionnel qui poursuit deux buts à la fois : être cérébral et être à la mode. Le groupe hétéroclite, auquel les succès commerciaux d'Antonioni ont donné le feu vert, joue sur ces deux tableaux : l'absurdité de l'existence, les regards tonsurés ou la mélasse des âmes et, d'autre part, la Ferrari grand tourisme. L'univers y ressemble à une couverture d'ELLE. Il a les apparences de la modernité, mais les êtres humains sont des mannequins à la bouche ouverte et aux yeux fixes. Cela veut suggérer beaucoup : derrière cette peau et ces prunelles, derrière ces têtes d'épingle affleure, nous dit-on, la tragédie métaphysique. Laquelle ? Celle de Kierkegaard ou celle de Moravia ? Même pas. Celle de Madame Express.

D'où tout un art de l'attitude abstraite, une technique de la pose. Le voyou au front bas prend l'air hanté devant le photographe. La femme est asexuée, ou alors c'est une pute et ces gens la méprisent. La jeune fille est donnée comme une idiote et l'homme de qualité, congelé dans sa nuit, porte le poids du monde... L'investigation de la « nouvelle vague » italienne — ou plus exactement italienne du Nord — s'arrête au niveau des stéréotypes. Nul éveïl, nul humour et pas la moindre découverte. A 100 à l'heure, cette société reste figée dans l'image qu'en aurait un Martien s'il feuilletait OGGI ou EPOCA.

DAMIANO DAMIANI

L'habileté d'un homme comme Damiano Damiani aura été de concilier les coquetteries ontologiques des psychologues (?) antonioniens et les lois du bon vieux cinéma commercial. Damiani a dépassé la quarantaine. Sur une voie de garage, celle du documentaire, il a été associé pendant dix ans au néo-réalisme. En 59, il tourne son premier long métrage, **Jeux Précoces (Il Rossetto)** sur un scénario de Cesare Zavattini. A la faveur d'une enquête policière, c'est le portrait d'une pucelle de quatorze ans, plus innocente que rouée, avec ses malices et sa grande candeur. Les catholiques se sont pâmés devant tant d'optimisme et de pureté (cf. Arturo Lanocita in **CORRIERE DELLA SERA** du 27 mars 1960). ce qui est normal. Pour eux, l'enfance « inentamée » est un thème conjuratoire. Pour

nous, cela relève de la pire convention et on nous permettra de préférer **Lolita** à cette poésie papalarde de la pudeur préservée.

Damiani et Zavattini travaillent l'année suivante au **Sicario** qui sort en 61. C'est, inspiré du procès Fenaroli, l'histoire d'un entrepreneur en bâtiment qui recourt à un tueur à gages pour se débarrasser d'un créancier. Le crime fut parfait, mais l'œil était dans la tombe. « Le mépris de soi, l'angoissant sentiment de leur faute » accableront les coupables le reste de leur vie. Ce « fait divers » édifiant ne nous apprend pas grand-chose sur l'industrie du bâtiment, c'est le moins qu'on puisse en dire.

En 62, le même tandem adapte à l'écran un médiocre roman à succès d'Elsa Morante, **L'Isola di Arturo (L'île des Amours interdites)**. L'innocence du jeune âge est incarnée cette fois par un garçon de 14 ans qui a un père cosmopolite et qui vit quasiment seul, dans leur vieille maison de l'île de Procida. Ce père qu'il adore, qu'il voit quelques jours par an, est le symbole de l'aventure, de la fortune, de la virilité, jusqu'à ce que vienne le désenchantement. D'abord le papa en question épouse une très jeune fille, ce qui donne lieu chez le gosse à toutes les volutes de l'amour contrarié. Ensuite il n'est pas riche, mais besogneux. C'est un escroc minable qui fait de temps en temps des voyages en prison. Enfin il est pédéraste. Et le jeune Arturo entre, les bras ballants, dans l'adolescence.

Le critique littéraire de « France-Observateur », Roger Sazerat, a dit du roman, fort justement à notre sens, qu'il s'agissait de l'île de Georges Ohnet : « ...un peu de **Grand Meaulnes** marin, un peu de Xavier de Montepin, et un pédéraste en supplément pour faire moderne » (28 mars 1963). Au cinéma, la modernité est venue de cette touche de laisser-aller, de cette incertitude de la caméra, de ce tragique débraillé de l'âme par quoi se reconnaissent les épigones d'Antonioni.

Film à la mode, **L'Isola di Arturo** accuse la complicité entre une littérature insignifiante — qui fut celle des années 1960 et qui reste vivace — et les cinéastes de l'enlèvement, avec plus d'évidence pour le profane que **L'Avventura** ou **La Notte**. Mais les « trucs » sont les mêmes : il s'agit de faire croire que cette insignifiance cache de lourds secrets et que le Sphinx est là, impénétrable, à l'ocillon désinvolte de la caméra.

2. LE MISERABILISME ROMAIN

Ce jeune cinéma, qui irrite surtout parce qu'il n'a rien à dire, commence à prendre vie quand il pénètre dans les **borgate**. Bien sûr, il reste lui-même, narcissique, désœuvré, futile, mais il est alors dépassé par la nature de ce qu'il montre. L'errance sociale, le déclassement, les bidonvilles sont des thèmes concrets qui portent en eux leur vérité polémique, et même entre les mains des esthètes, quelque chose passe de cette vérité.

On sait qu'aux pieds des buildings de l'Italie miraculée, survivent des taudis où les laissés pour compte des Offices du logement, le lumpenproletariat et les émigrés du Sud mènent une existence anachronique. Le phénomène n'est pas uniquement romain, ni même uniquement italien. Mais ce qui fait des **borgate** romaines quelque chose d'exceptionnel, c'est leur persistance et leur ampleur. Cela débute en 1934, après le percement des grandes voies fascistes. Les habitants des vieilles maisons éventrées furent regroupés dans des ensembles suburbains hâtivement aménagés : Quarticciolo, Tormarancia, Tiburtina III, Pietralata. Ils constituèrent le substrat romain, l'« aristocratie » des **borgate**. La guerre, les bombardements des quartiers sud-est, l'arrivée des réfugiés du Midi en 1943-44 ont provoqué la multiplication des **borgate abusive**, grossies par le flot incessant des chômeurs, des **braccianti** de l'Abruzze ou de la Ciociaria. Vingt dialectes méridionaux cohabitent avec le « romanesco » des indigènes. Le syncrétisme linguistique fleurit. Combien sont-ils dans ces cages à lapin ? 200 ? 300.000 ? A la libération, c'était une pou-drière. **Il Gobbo** de Lizzani, nous montre, dans les **borgate** de 44, une armée de réserve pour quelque apocalypse révolutionnaire. En 1960, Pasolini y voit surtout un terrain de recrutement pour les aventuriers néo-fascistes. Il est vraisemblable qu'ils aient tous les deux raison.

Aujourd'hui, encerclées par la ville qui se développe en enjambant cette zone lépreuse, les **borgate** sont théoriquement condamnées. Mais cela peut durer encore quelques décades.

On les avait entrevues dans **Sous le Soleil de Rome (Sotto il Sole di Roma)** et **Dans les Faubourgs de la Ville (Al margini della Metropoli)**, les voici installés à l'avant-scène par le Tout-Rome littéraire qui raffole de cette misère, de ce pullulement. On va chercher dans les **borgate** un message périphérique sur la condition humaine. Alberto Moravia est à l'origine de ce new-look et, aussi, bien sûr, ce Cocteau de la dèche qui s'appelle Pier Paolo Pasolini.

Pourquoi ?

L'explication de la bonne conscience ne suffit pas. Elle valait pour les deux précurseurs du cinéma au bidonville, c'est-à-dire de Sica (**Miracle à Milan, Le Toit**), et Fellini (**Il Bidone, Les Nuits de Cabiria**), qui fut d'ailleurs un bon succès de la saison 57-58 : neuvième place au box-office italien). Mais de nos jours, les explorateurs de la toile ondulée ne sont plus des dames patronesses. Ils ne vont pas chercher l'oiseau de paradis sous les haillons du cœur. Ils ne quêtent pas la reconnaissance sur le visage illuminé des pauvres.

C'est sans doute plus complexe. Les misérabilistes du clan romain sont séduits par l'exotisme de la misère. Quelques kilomètres à vol d'oiseau séparent la via Veneto du Pignetto, c'est-à-dire l'Europe, l'acier et le Marché Commun, de l'archaïsme des gamelles. Il y a dans ce snobisme un côté **Harper's Bazar**, quelque chose comme le paradoxe hautain d'une présentation de modes sur un champ d'épandage.

Il y a aussi la nostalgie des destins dérégés. Le héros de Pasolini est un gars déhanché à la beauté crapule, à l'indolence traversée d'éclats, un être marginal adoré des putains, en un mot un aventurier. Que l'aventure soit minable (généralement, il s'agit de trouver avant la fin du jour une somme qui varie de 20 à 100 000 lires) et qu'elle tourne mal (le blouson noir agonise sur le remblai d'un terrain vague), cela fait partie du stéréotype. Ce personnage est un anti-héros comme Dubuffet est de l'anti-peinture. Qu'est-ce qui l'agite ? Des combines dérisoires, un vol de jambon, un sac arraché à une fille sur la Promenade Archéologique.

Mais en dépit de sa névrose d'échec, il garde le prestige du vagabond social. Il est à sa façon un personnage de rêve. Avec sa jolie gueule et son œil de velours, il sophistique un tableau de mœurs qui, sans cette beauté particulière, ne serait qu'un rapport de police. Le démerdard

des bidonvilles devient un play-boy qui cherche obscurément une vérité métaphysique.

Laquelle ? Nul n'en sait rien. On nous laisse entendre qu'il y a « des choses derrière les choses » et qu'elles ne communiquent pas. Le cinéma misérabiliste est inassouvi. Il cultive une sorte de vacuité, d'absurdité existentielle, qui ne sont, évidemment, que celles du clan Pasolini.

Mais ces gens gloussent d'aise. Ils se donnent en spectacle quand ils donnent le spectacle des tricheurs de la mouïse. Leur calcul n'est pas mauvais. Ils ont compris qu'une société prospère a besoin de se mirer dans sa caricature, de jouir de l'image de ses propres bas-fonds, à condition bien entendu que l'on pare la misère comme on pare le rôti.

Chaque film requiert donc un bilan. Tout n'est pas frelaté dans cette « série » sur la dérive sociale. Le tir à l'épate et les fusées de la mode côtoient la vérité du ciré-œil et la caméra livre, assez fréquemment, un témoignage qui dépasse les complaisances romanesques.

Pour littéraire qu'il soit, ce cinéma n'est jamais entièrement gratuit. Ce qui le sauve, c'est le support de la réalité. A Paris, la zone est occupée par les Arabes, c'est-à-dire un tiers monde qui vit à l'écart des Français et qui est nié ou occulté par la conscience nationale. En Italie, les **borgate** sont italiennes. Cela change tout.

LES GARÇONS — ÇA S'EST PASSE A ROME

C'est à Mauro Bolognini que l'on doit les deux films typiques qui ouvrirent la série : **Les Garçons (La Notte brava, 1959)** et **Ça s'est passé à Rome (La Giornata Balorda, 1960)**.

Pasolini a fourni scénarios et dialogues et leur a donné son style remuant, m'as-tu vu, anarchiste de droite, ce style qui n'est pas tant un ton neuf qu'un ton mode. Mauro Bolognini, qui allait devenir un des meilleurs cinéastes italiens (**La Viaccia, 1961** — **Senilità, 1962**) s'est contenté de faire du travail à façon, c'est-à-dire de la mise en scène. Au cinéma, le génie ne vient pas en dormant et l'excellent Bolognini a appris son métier en tournant des comédies populistes (comme **Les Amoureux**), puis en filmant ici le grand ballet des déclassés.

Les Garçons est nul. On drague, on bringue, on asticote les putains et, le matin venu, « on réfléchit — comme dit le scénario publicitaire — avec un rien d'amertume

au cœur : la vie est idiote, elle n'a aucun sens, ni rime ni raison ». Laurent Terzieff, Jean-Claude Brialy et Mylène Demongeot participent à une entreprise qui n'avait pas eu d'autre ambition que de faire Nouvelle Vague sous le ciel d'Italie. Oublions ce ragoût et parlons d'autre chose.

Ça s'est passé à Rome, qui se disperse un peu dans les méandres de la coquetterie, gagnerait à être condensé et pourrait donner un très bon moyen métrage de cinq bobines. Le film s'ouvre par une exploration trop lente et trop savante de façades populeuses et de linges tendus. Un jazz de chambre accompagne les jeux interminables du blanc et de l'ombre qui délivrent, on s'en doute, un message problématique. C'est **Marienbad** aux H.L.M.

Après cette image qui est un signe de reconnaissance et qui prévient le spectateur « intelligent » que Moravia, Pasolini et Bolognini ont des idées derrière la tête, la caméra pénètre dans les logis grouillants. Mais il s'opère alors une mutation et le film bascule du côté social, comme si les intentions métaphysiques étaient vaincues par l'évidence de la réalité.

La meilleure critique qui ait été publiée est celle de Freddy Buache. Elle a paru dans la « Tribune de Lausanne » du 5 avril 1961. Empruntons-lui d'abord le scénario : David, un « beau garçon de vingt ans, qui vit dans un vaste complexe d'immeubles populeux, vient de faire — par hasard autant que par ennui — un enfant à une blondinette habitant l'étage au-dessous. Celle-ci, interprétée par la jeune actrice qui incarne l'ange-pur-angéradieux de la fin de **La dolce Vita**, semble à peine désenparée par cette subite maternité car, à ses côtés, sa propre mère est enceinte une fois de plus et le bébé né de la fille-mère ne représente qu'une unité qui s'ajoute très naturellement à la prolifération de cette famille, située, à ce point de vue, au niveau des protozoaires (...) David a besoin de 50 000 lire qui permettraient d'acheter la place d'un vieux débardeur : étrange société où tout s'achète, même le travail ! Il cherche des recommandations pour obtenir un emploi afin de gagner cette somme. Mais son honnêteté butte continuellement contre l'hypocrisie. Tout le monde triche, il est conduit à tricher lui aussi. Après beaucoup d'hésitation, il volera la bague d'un mort. Le produit de la vente de ce bijou, ajouté aux quelques billets offerts par la petite amie d'un riche trafiquant de frauduleuses graissés alimentaires, lui donnera enfin la possibilité

de travailler (...) David se résigne en transférant ses velléités de révolte sur de brèves aventures amoureuses : la sexualité aveugle et brutale remplace pour lui la conscience politique. Il en résulte un pessimisme fataliste qu'il exprime en une phrase lancée à un vieil ouvrier de la voirie : — Tu peux t'éreinter à remplir tes poubelles, demain il y aura toujours autant d'ordures ! »

C'est donc une certaine tranche de la vie italienne qui est livrée ici. Paolini s'est inspiré des **Racconti Romani** de Alberto Moravia, qui flânent et qui musardent, rebondissent comme des contes de Boccace. Au gré de l'inspiration, Moravia a pris un plaisir extrême à écrire des histoires où le héros n'est qu'un fil d'Ariane. Le récit se présente comme une suite de sketches qui pourraient s'appeler « David chez l'avocat », etc...

Dans cette ballade picaresque, David se heurte, comme le Voleur de bicyclette, à l'indifférence canaille et rhétorique des êtres quelconques qui forment une société. On se renvoie de mains en mains ce jeune empoisonneur qui s'obstine à ne pas comprendre qu'il est empoisonnant. L'horizon est bouché. Rien ne passe à travers l'écran des faux-semblants, aucune amitié, aucune solidarité. David est seul comme on peut l'être avec des marchands d'huile et des vieillards crasseux.

D'ailleurs, note Buache, « Bolognini enchaîne les situations avec une liberté désinvolte qui ne tient aucun compte de la traditionnelle notion de progression dramatique. Cette attitude le conduit à nier l'analyse psychologique, au profit d'une description événementielle que certains critiques ont pu comparer à la fameuse distanciation brechtienne ». A tort, puisqu'il s'agit ici non pas de Brecht, que l'on met aujourd'hui à toutes les sauces, mais de Moravia et de sa ruminant ironique.

Mais David, qui est interprété par un acteur français insignifiant, Jean Sorel, ressemble avec son joli minois et sa cervelle de 25 grammes à un ectoplasme. On s'en désintéresse. Il faut le supporter pour découvrir ce qui nous touche : tel détail vrai sur le miracle économique, l'apparement feutré du faux-jeton libidineux, une certaine saveur du ciel au bout de la rue... Rome vit, mais pas David.

Et tout se passe, en définitive, comme si Pasolini et ses amis avaient voulu se faire plaisir. Ils ont semé d'embûches l'itinéraire sentimental d'une créature de rêve qui porte pantalons. Ici les femmes, note Buache, sont « des

femelles parasites qui ne semblent ne pouvoir être que pondeuses ou nymphomanes et ne méritent, pour Bolognini, que le mépris. Quand il décrit un couple, le cinéaste s'attarde surtout, avec sa caméra, sur le torse nu de David... ». On dirait un phantasme pour hommes seuls, auquel il manquerait la dernière scène.

PIER PAOLO PASOLINI

Mais qui est Pasolini ? Il est temps de présenter le personnage.

En 1955, son premier roman, **Ragazzi di Vita**, tombait comme un pavé dans les eaux du Tibre. En 61, son premier film, **Accattone**, fut salué par Moravia comme l'événement « littéraire » de l'année.

Entre ces deux dates, le roman **Una Vita violenta**, des poésies, des essais et les scénarios de films scandaleux, mais calligraphiques (**Il Bell'Antonio**, **La Notte brava**, **La Giornata balorda**). Retenons encore sa collaboration à **Il Carro armato dell'8 Settembre**, de Gianni Puccini, qui sacrifie beaucoup au pittoresque patoisant, et à **La lunga notte del '43** de Florestano Vancini, dont nous reparlerons.

Depuis, un autre film, **Mamma Roma** (1962), et d'autres scénarios, des projets à revendre, et toujours le même narcissisme exhibitionniste. La curiosité du public bourgeois, ravi de tant d'horreurs, ne faiblit pas, ni l'attention sympathique d'une extrême gauche en mal de champions.

Le phénomène Pasolini est très révélateur.

Il fit à vingt ans (en 1942) ses premières armes, comme tant d'intellectuels italiens, dans la critique littéraire. Un problème l'obsède, toujours actuel, celui des rapports entre la langue italienne et les dialectes.

De ce problème, Verga avait proposé, à la fin du siècle dernier, une solution originale. L'objectivité naturaliste exigeait selon lui, que l'écrivain se mît au niveau de ses personnages et parlât leur langage. Mais Verga était soucieux de trouver un public « italien » pour l'intéresser au drame méridional. Ces deux impératifs contradictoires lui suggèrent un expédient génial : son vocabulaire est italien, mais la syntaxe siciliana essaye de refléter les démarches intellectuelles, les rythmes affectifs des populations arriérées de son île natale. Le sens de l'équilibre, l'« oreille » de Verga rend cette synthèse merveilleuse.

sement vivante. A tant écouter ses personnages, il finit par découvrir leur secret et, derrière une prétendue primitivité folklorique, le terrible déterminisme économique qui pèse sur les victimes les plus frustrées, les plus aliénées, de l'ordre social.

Or ce n'est pas au Verga de la maturité, à **Pane Nero** ou à **Libertà**, que fait penser Pasolini, ni même au grand poète dialectal Belli duquel il se réclame pourtant, mais bien davantage au naturalisme esthétisant du genre d'Annunzio. Avec une bonne dose de dilettantisme et de virtuosité gratuite. Romagnol, il écrit son premier recueil de vers en... frioulan, puis il découvre la fascinante primitivité des **borgate** romaines.

Dans **Ragazzi di Vita**, un dialecte romain, parfois approximatif, et l'argot des bidonvilles envahissent dialogue et discours indirect, voisinant tant bien que mal avec l'italien de la narration. Une idéologie naïve sous-tend ces divertissements linguistiques. Elle s'exprime notamment dans une ode **Aux cendres de Gramsci** : ce qui reste vivant, dans notre société, polarisée en classes antagonistes, c'est **la nature**. La partie du peuple refoulée aux frontières de la vie civilisée, le sous-prolétariat des **borgate** conserve seul une sauvage vitalité, un acharnement à vivre. Ce don primordial est plus précieux encore que « la lutte millénaire des opprimés ». Dès lors Pasolini a beau proclamer qu'il fait parler le dialecte de ce peuple, son argot même, pour exprimer ses idées, ses conditions de vie, il se laisse finalement emporter par son goût des mots, des cadences, des sonorités rares. Le dialecte devient — de son propre aveu — « un moyen, plus raffiné que l'italien, d'exprimer des contenus purement lyriques ». C'est du Gadda, en plus « social » et en moins inventif.

La légitime méfiance des marxistes devait fondre à la parution de **Una Vita violenta**. Ici, l'attraction du dandy pour les bas-fonds se trouve de meilleures raisons (voir **IL CONTEMPORANEO** de juillet 59, p. 30). Si l'on veut montrer le vrai visage de la société bourgeoise, il ne suffit pas de représenter l'ouvrier, le paysan, l'employé. Les **borgate**, la **mala**, la pègre elle-même ne sont pas des phénomènes marginaux, mais les produits organiques de la société italienne et romaine tels que les a façonnés la bourgeoisie fasciste et cléricale. Pour prévenir le reproche de gratuité, d'esthétisme, Pasolini a organisé son action autour de faits historiques (la répression sauvage d'une

grève de malades, à Forlanini, dans un sanatorium de pauvres, géré par un notable corrompu, l'inondation catastrophique de la **borgata** de Pietralata) et d'événements qui, pour n'être pas historiques, appartiennent à la menue chronique de la Ville Eternelle : prostituées rossées, rixes de voyous, ratissage des bidonvilles, chahuts néo-fascistes où les jeunes truands se font quelque argent de poche.

Un optimisme rousseauiste (« tous les hommes naissent bons »), l'amorce d'une prise de conscience politique, une pitié assez nouvelle pour ses personnages, tout cela fit crier au miracle du côté de l'**Unità**. Le roman, d'ailleurs, est très supérieur au précédent. L'intrigue est solide et bien articulée. La grossièreté agressive du langage parlé peut sembler justifiée par les exigences du constat naturaliste. Rino del Sasso (article cité) a tenté une explication astucieuse du choix de Pasolini. Pourquoi ce milieu et ces personnages et ce langage ésotérique qui limitent la portée universelle, symbolique du héros, Tommasino, et compromettent l'audience d'un récit exemplaire ? C'est qu'il manque, en Italie, une solide tradition de littérature réaliste qui raconte, de l'intérieur, la vie du peuple italien (Verga reste un cas isolé). Il s'ensuit que chaque nouvelle tentative dans ce sens est vouée au radicalisme, aux outrances polémiques, condamnée à partir du point le plus bas, des antipodes de la classe dirigeante et de l'italien littéraire. On reste sceptique pourtant. Depuis **L'Assommoir** notre tradition est-elle bien plus riche ? Mieux vaut insister sur ces écarts scandaleux que la bourgeoisie et les **agrari** n'ont jamais su combler, si même ils s'en sont inquiété. Que des millions d'analphabètes, de **braccianti** misérables, d'éclopés du système social en soient restés aux patois et aux jargons, que s'éternisent les bidonvilles, voilà qui donnera, longtemps encore, un semblant de raison aux aventures linguistiques les plus hermétiques.

Notre point de vue est peut-être trop français, mais il nous semble qu'un écrivain révolutionnaire ne doit pas renoncer à son rôle de direction culturelle, qu'il n'a pas à bêtifier avec les simples d'esprit ni à s'encanailler avec les apaches des barrières. Aller à la pègre n'est pas aller au peuple. La bourgeoisie d'affaires, la noblesse foncière, le lumpenproletariat sont des classes ennemies du prolétariat que celui-ci supprimera un jour en tant que classes. La description de **l'intérieur**, complaisante pour ne pas dire complice, de ces classes est toujours suspecte. L'âme d'un souteneur ne vaut pas mieux que l'âme d'un banquier.

En se faisant les supporters enthousiastes de **Una Vita violenta**, les marxistes italiens misaient sur un étrange cheval. Par vitesse acquise ils ont applaudi **Accattone**. Et pourtant !

ACCATTONE

Pasolini a tourné **Accattone** en 1961. C'est sa première mise en scène de cinéma, et le film n'est pas sans vertus. Moravia, qui est orfèvre, y a senti « avant tout l'expression d'une sclérose morale, d'une inconsciente volonté de suicide ». Il y a, c'est vrai, quelque chose de fascinant dans ces déambulations de ventre-creux, dans cette ambiguïté des rapports entre des voyous inconsistants et veules qui s'animent tout à coup pour des invectives homériques, des supplications dolentes, des parodies inspirées. L'inadaptation d'**Accattone**, sa névrose d'échec, son autopunition, son infantilisme, ses allures de somnambule, ses brusques crises de violence ou de désespoir, tout cela a le ton de vérité pathologique que l'on trouve, par exemple, chez Dostoïevski.

Accattone, séparé de sa femme et de son fils, vit des charmes d'une prostituée. Celle-ci est prise dans une raffe et Accattone convaincu de proxénétisme fait un séjour en prison. Privé de son gagne-pain, il essaie de séduire une autre fille mais se laisse finalement attendrir. Le désir confus d'une vie nouvelle lui souffle de s'enrichir pour se mettre en ménage. Mais le vol dérisoire d'un jambon et de quelques saucisses tourne mal. En fuyant sur une moto-cyclette, Accattone fait une chute et se tue.

Pasolini s'est expliqué sur ses intentions : « Accattone aspire à sortir de sa condition misérable et sa mort représente le point le plus haut de sa trajectoire, car il n'aurait en lui ni les moyens ni la force, étant donnée l'abjection de sa situation sociale, de parfaire sa rédemption. »

Peu avant sa mort, Accattone fait un rêve : « Il me fallait trouver — a déclaré Pasolini — une vallée qui représentât un paradis sommaire mais bien réel. En somme, non seulement Accattone meurt, mais il va en Paradis ».

Et d'invoquer à sa décharge la règle d'or de l'objectivité : « Je ne pouvais que constater : sa misère matérielle, sa féroce et inutile ironie... son atavique catholicisme païen et superstitieux. C'est pourquoi il rêve de mourir et d'aller au ciel. C'est pourquoi la mort seule peut **fixer** son acte velléitaire et confus de rédemption. Il n'est pas d'autre

solution à sa portée. Et il y a un nombre énorme de gens dans son cas. »

Dans le concert de louanges, il y eut une seule note discordante et il nous plaît de saluer l'indépendance d'esprit de Corrado Terzi, rédacteur à « *Avanti!* » (2 septembre 1961) :

« Nous nous attendions à tout, sauf à un film d'inspiration mystique. La grise existence des **borgate** est une sorte d'enfer dans lequel erre Accattone encore privé de la grâce, à la recherche d'un signe qui l'illumine. Et voilà qu'une bonne action lui concède le martyre : une mort qui l'arrache à cette vallée de larmes. Les tercets de Dante placés en exergue du film, la musique de Bach qui commente l'histoire, tout cela nous dit sans équivoque quel sens Pasolini entendait donner à son film. »

Pasolini, pourtant, a essayé de finasser :

« Avec Tommasino (de **Una Vita violenta**) j'ai écrit un drame, avec **Accattone** une tragédie. Une tragédie sans espérance ; car j'espère bien qu'il y aura peu de spectateurs pour donner le sens d'un espoir au signe de croix sur lequel s'achève le film. »

Mais, direz-vous, pourquoi ce signe de croix ? Ce pseudo marxiste ne serait-il qu'un fellinien honteux ? Cela devint évident avec **Mamma Roma** (1962) qui est un film sur le rachat.

Rachat d'une prostituée qui a les traits fatigués d'Anna Magnani et ses paillements de mère poule. Rachat du gosse, un blouson noir. Tout échoue. **Mamma Roma** repart au tapin et le fils tourne mal. Il tente un coup, se fait piquer, meurt en prison. Ces êtres se détruisent parce que la sainteté n'est pas donnée d'office. Il faut la mériter et le martyre de **Mamma Roma** a un nom dans le jargon pastoral : c'est l'itinéraire de la créature.

Le projet primitif était plus savoureux : il s'agissait d'une descente aux enfers où le rêve d'une putain aurait été amalgamé à la « *Divine Comédie* ». Cela nous promettait une pinte de bon sang. Dommage...

Pasolini vient d'être condamné par un tribunal romain à quatre mois de prison avec sursis « pour avoir, en sa qualité de metteur en scène et d'auteur du sujet, vilipendé publiquement la religion de l'Etat, en représentant, sous prétexte de décrire une prise de vues cinématographique, quelques scènes de la Passion du Christ et en bafouant celle-ci par le commentaire musical, le dialogue et autres

manifestations sonores, ainsi qu'en tenant pour vils des symboles et des personnes de la religion catholique. »

Il s'agit de **Le Ricotta**, le sketch que Pasolini destine au film collectif **Rogopag** et cette accusation est un témoignage écrasant sur l'Italie d'aujourd'hui. Un tel contexte national, avec ses manifestations de misère et d'incroyable obscurantisme, donne à Pasolini la chance de bénéficier d'une position morale relativement nette, là où il est, précisément, le plus ambigu. N'a-t-il pas déclaré au procès : « Je n'avais aucune intention d'offenser la religion catholique, ni volontairement ni involontairement. Du reste toute mon œuvre à ce jour témoigne assez de ma ligne de conduite » (voir « *Il Giorno* » du 6 mars 1963, page 4). Mais comment faire grief de la catholicité profonde d'Accattone ou de Mamma Roma, de l'évidente nostalgie d'une pureté perdue, de l'innocence chrétienne où sont taillés ses personnages, à un homme qui vient d'être condamné pour outrage à la religion ?

Par un génie de la provocation qui lui permet de prendre des coups authentiquement immérités, Pasolini a réussi à mettre en évidence, à ses propres dépens, l'existence d'un appareil répressif moyenâgeux proprement ignoble. Ce faux martyr de la gauche élude avec beaucoup de flair les exigences qui nous paraissent fondamentales. Décrire les **borgate** de l'intérieur des âmes et se complaire dans quelque huis-clos, relève — si les mots ont un sens — du spiritualisme. Pasolini est un histrion mondain qui joue le rôle de la seiche : cracher un rideau de fumée. En Italie, cette sorte de protestation plus qu'ambiguë, factice, et cet art du scandale qui porte en lui son antidote battent le rappel des intellectuels de gauche dépolarisés. Tant pis pour eux.

LES PASOLINIENS

Des jeunes, c'est de leur âge, ont été attirés. A 21 ans, Bernardo Bertolucci a tourné un film estimable, **La Commare Secca** (1962), sur un scénario de Pasolini.

Il s'agit d'une enquête policière, à la suite d'un meurtre. Le cadavre d'une prostituée est découvert sur les bords du Tibre, près du parc où elle opérait, et les flics s'intéressent à tous ceux qui ont été vus dans les parages, à l'heure du crime. Canticchia, un jeune voleur, prétend être allé dans le parc avec un prêtre qui lui avait promis du travail. Un second suspect, le Calife, a, dans l'après-

midi, rencontré la victime, pour lui demander la restitution d'un prêt. Il était accompagné d'une amie. Plus tard dans la soirée il est revenu dans le parc, mais toujours avec sa protégée. Théodore, un jeune soldat calabrais, après avoir « dragué » en vain, s'est assis sur un banc et s'est endormi. Il a pourtant aperçu un garçon étrange, Natalino, dont l'allure vaguement germanique, détonne quelque peu sur les bords du Tibre. Agressif, méfiant, et malgré tout sympathique, Natalino met à son tour en cause deux adolescents, Francolicchio et Pepito, qui fuient devant les carabinieri. L'un d'eux se noie en essayant de traverser le fleuve et les déclarations de l'autre confondent Natalino dont l'image se précise : c'est une sorte de pédéraste mystique qui hurle sa haine de la femme et se débat en soutenant qu'il est juste de tuer un corps dont l'âme est déjà morte.

Sur une trame narrative aussi complexe, Bertolucci apporte une évocation très personnelle du sous-prolétariat romain saisi dans les menus gestes de sa vie quotidienne, sous un éclairage anecdotique et en définitive réaliste, aux antipodes de la dramatisation emphatique de Pasolini. Pourtant le sujet est bien dans la manière de cet individu. La mort, « *la commare secca* », avance implacablement... Mais le récit, dès les premières séquences, s'oriente comme **Rashomon** : chacun des personnages dira sa vérité sans grandiloquence, avec une précision que la subjectivité transcende parfois en onirisme.

Le film est souvent maladroit, le montage trop lent et il n'est pas impossible de déceler des relents d'esthétisme. Mais Bertolucci aime son métier. Il respecte les exigences de la technique et en ce sens, il n'est pas Nouvelle Vague. De plus, telle séquence comme la flânerie du soldat dans les rues, ou le bal sur le ponton, témoignent d'un tempérament lyrique.

Ses intentions, il les a dites, en présentant le film : « Renouer avec un certain arbitraire narratif, sautant du récit de l'accusé, jusqu'à voir la femme de près, avant qu'elle ne soit assassinée. La voir peut-être dans sa chambre, pendant que les yeux ouverts, couchée, elle écoute le tonnerre, la suivre dans ses mouvements, dans ses gestes humbles, précis : devant une tasse de café, et peut-être même devant ses épingles à cheveux, devant la glace pendant qu'elle met un filet de rouge sur ses lèvres. Explorer son visage, ses vêtements... Le sens du drame est justement

dans le comportement aveugle des heures qui s'écoulent sans que nous nous en rendions compte. »

Bertolucci projette de tourner à Parme, dans les milieux de la bourgeoisie, **Prima della Rivoluzione**, avec Adriana Asti, une actrice du Piccolo Teatro de Milan. Ce scénario qui est inspiré par Talleyrand (« qui n'a pas connu la vie avant la Révolution, n'a pas connu la douceur de vivre »), semble bien convenir à ce tempérament d'esthète nostalgique.

Il est clair que nous n'avons pas à attendre de Bertolucci le film violent et démythificateur que l'Italie de 1963 appelle. Mais ce petit maître sensible et parfois raffiné est certainement l'un des éléments les plus doués du cercle pasolinien. Au terme de son premier film, il est aventureux de faire des pronostics trop précis. Disons seulement : à suivre.

En 1962, Paolo Heusch et Brunello Rondi ont mis en images le roman de Pasolini, **Una Vita violenta**, où il s'agit encore et toujours du mal de vivre.

Tommaso est un jeune semi-délinquant qui a grandi dans les **borgate**. Moyennant finances, il va faire le coup de poing aux côtés des néo-fascistes et il commet des agressions pour le plaisir. Tombé amoureux d'un lys des faubourgs, il vole une prostituée, afin d'offrir à sa belle une sérénade, ce qui lui vaut les sarcasmes de ses compagnons. Il blesse l'un d'eux à coups de couteau et va en prison. Libéré, il retrouve sa famille dans une INA-casa (H.L.M.), ce qui est évidemment, au XX^e siècle, le symbole du bonheur. Il décide de se marier et de travailler, mais il s'aperçoit qu'il est tuberculeux. Il part en sana et il atterrit dans un monde désespérant. Mais les malades trouvent la force de mener une action revendicative pour être mieux soignés et il y participe, faisant l'apprentissage de la solidarité. A l'occasion d'une sortie, il assiste à l'inondation de Pietralata et il se jette à l'eau pour sauver une prostituée. Il meurt d'épuisement, comme un vaincu de Verga, le nez au mur, seul, enrichi d'une inutile sagesse.

A partir de l'évocation désormais fastidieuse des **borgate** et de leur sous-prolétariat, le sujet s'élargit en parabole sociale, au terme de laquelle, par des voies somme toute sévères, intervient une prise de conscience relative. Il n'en est que plus regrettable de voir Heusch et Rondi perdre leur souffle dans ce qui aurait dû être la partie la plus intéressante du film et proposer des justifications édulcorées et assez gratuites à l'évolution de Tommaso, en désa-

morçant les scènes les plus dures (la répression policière), pour ne conserver qu'une trame mélodramatique, vidée de tout contenu révolutionnaire. Toujours à l'aise dans les descriptions quasi-exotiques des banlieues romaines et dans leurs conflits poisseux de héros minables, sinon christiques, les pasoliniens ne feront jamais qu'un cinéma néo-populiste destiné à se figer en stéréotype dès le 2^e ou le 3^e film.

HORS DU CLAN

C'est hors du clan, que Antonio Pietrangeli a tourné en 1960 un film inégal, **Adua et ses Compagnes (Adua e le Compagne)**. L'histoire est datée. La police a fermé les bordels. Quatre filles réunissent leurs économies et ouvrent un restaurant à la campagne. L'affaire marche assez bien, mais un truand les dépossède et les filles retournent à leur premier métier.

Si l'on ne retient que les poncifs, c'est détestable :

— Adua, la vieille Adua (Simone Signoret), la tête froide du lupanar, prend feu comme une ingénue lorsque la jolie gueule de Marcello Mastroianni, un escroc qui va sur la quarantaine, se pointe à l'horizon.

— Milly (Gina Rovere) rencontre un brave garçon travailleur et honnête qui ne sait pas qu'elle a fauté, et quand il le saura, il etc...

— Mireille est hallucinée. Elle a l'œil fixe, les lèvres sèches, un air de fièvre. Le personnage a été campé par Emmanuelle Riva et ce Pierre Blanchard du sexe faible est une tragédienne qui vous met un film par terre. Elle promène le regard lourd de la folie comme une légion d'honneur. Elle est intolérable.

— Enfin le gosse, l'inévitable gosse des histoires de putains éveille le cœur de mère de Lolita (Sandra Milo).

Mais au-delà de ce fatras, une vérité de ton force l'estime et la dernière scène rachète beaucoup de choses : Adua revient à la rue, pour des passes au rabais, elle est déjà clocharde... Quant à Mastroianni, il est parfait d'inconscience, d'indifférence, de futilité. On peut regretter telle anecdote parasitaire. Du moins le film n'est-il jamais métaphysique, jamais encanaillé dans la difficulté d'être.

C'est ce qui fait aussi, à un autre niveau, l'intérêt de **Luciano ex-Madre Ignota, (ex-La Notte Vecchia)** de Gian Vittorio Baldi (1962).

En Italie, Baldi est l'homme du « cinéma-vérité ». Dans une série de courts métrages, dont les meilleurs sont **La**

Casa delle Vedove et **Luciano** (1960), il est parti à la recherche du réel, mais sans se priver des moyens propres au cinéma. On voudra bien ne pas le confondre avec la piteuse école française (Rouch, Morin, Ruspoli et maintenant Marker) pour qui l'image balbutiante et la phrase qui trébuche sont les signes magiques de la vérité.

Baldi fait répéter ses personnages. Il pose dix fois la même question avant de filmer une réponse. Les interviews sont rôdés comme une pièce de théâtre. Il élimine les temps morts et les mots inutiles. Il ne filme que le signifiant et c'est, qu'on le veuille ou non, de la mise en scène. Inutile d'ajouter que ses lumières et ses cadrages sont réglés avec soin. Il a compris que la caméra spontanée est une maladie infantile de la sociologie en train de découvrir le cinéma d'amateur.

Or Baldi est un professionnel. Cette déclaration faite à Labarthe et Marcorelles montre que sa méthode passe par les règles du métier, c'est-à-dire par la cuisine intérieure sans laquelle l'écran ne serait que le brouillon naïf de la réalité : « Lorsqu'une idée initiale m'intéresse, quand un événement attire mon attention (cet événement peut être un milieu, comme dans **La Casa delle Vedove** ; un personnage comme dans **Luciano** ; un fait divers, comme dans **Pianto delle Zitelle**), je m'efforce de la connaître à fond. C'est pourquoi j'entreprends une enquête, une étude, comme un étudiant qui prépare sa thèse de doctorat. Cette enquête ne sert pas cependant aux fins du documentaire, mais personnellement à moi, qui m'efforce ainsi de ne pas me laisser entraîner par le **pittoresque** (lequel, évidemment, est ce qui frappe davantage, au premier abord)... J'essaye ainsi de m'emparer des **multiples réalités** qui aident à la création d'un fait, d'un milieu, d'un personnage. Puisque tout **moment actuel** est le résultat d'une suite d'expériences passées, la somme de réalités multiples, alors je cherche à connaître tout ce qui peut être expérience passée, tout ce qui peut avoir conflué dans le personnage, dans l'événement, tout ce qui l'a rendu tel qu'il est. » (**Cahiers du Cinéma n° 31**).

Aussi Baldi est-il passé au long métrage de fiction sans éprouver la moindre gêne. Mais, hors du clan, il n'a pas bénéficié de l'extraordinaire tremplin publicitaire des pasoliniani qui est comparable, toutes choses égales, à ce que fut en France le gang de Bazin et ses ouailles au départ de la Nouvelle Vague.



ANTONIONI : L'Eclipse, 1961





PETRI : L'Assassino, 1961

I giorni contati, 1961



OLMI : Il posto, 1961





GREGORETTI : I nuovi angeli, 1961

JACOPETTI : Mondo cane, 1961



Luciano est un jeune délinquant emprisonné pour vol. Il obtient une permission pour passer en famille les fêtes de fin d'année. Mais chez lui tout va mal. Son père est en pleine crise de délirium tremens et sa mère s'est enfuie. Luciano se met à sa recherche avec une anxiété dont nous découvrirons, au long du film, les motivations profondes. Par des flash-back et par un montage parallèle, nous pénétrons dans l'univers mental extraordinairement confus du héros qui mêle le passé — d'où émerge l'image rassurante de la mère — à un présent hallucinant, charriant pédérastes, putains, aristocrates dégénérés, charges de police dans les bidonvilles, tout au long d'une nuit au cours de laquelle Luciano piétiné, anéanti, se retrouve couché dans un champ de gravats sous les buildings-dortoirs de la spéculation et du miracle économique.

En présentant le film, dans la Semaine du Jeune cinéma italien que la Cinémathèque de Milan avait organisée en novembre 1962, Baldi a déclaré qu'il était parti d'une idée de Fellini (dont le nom ne figure pas au générique), pour montrer comment le fractionnement et les antagonismes de la société actuelle, la solitude et le désarroi peuvent perturber un être et l'entraîner dans une confusion annihilatrice. Excellent dans le réquisitoire (le prêtre abject de la maison de redressement, la répression policière dans la *borgata*) sincère dans l'amertume, Baldi ne va pas plus loin. Il ne paraît nullement soucieux d'offrir au spectateur les éléments d'une réflexion dialectique. Prépare-t-il la couche de Dieu ?

3. DE L'ANALYSE DES SENTIMENTS A LA CONSCIENCE DE L'ALIENATION

Avec **La Garçonnière** de Giuseppe de Santis, **I Delfini** de Francesco Maselli ou **Senilità** de Mauro Bolognini, nous abordons un cinéma qui analyse les sentiments, qui se situe du côté romanesque, qui ne soulève aucun problème urgent de l'Italie contemporaine et qui pourtant suggère autre chose : l'emprisonnement de l'être.

Un emprisonnement subtil, au fil des jours, dans un milieu social où l'on mange à sa faim, où l'argent tombe chaque mois, où la terreur est inconnue et qui, pourtant, ne produit pas le bonheur. Le malaise ne vient pas, ou pas seulement, de l'être lui-même comme chez Antonioni. Il est plus objectif qu'un syndrome d'auto-punition. On pourrait le définir comme l'envers de l'harmonie qui s'établit apparemment entre l'individu et ses conditions de vie. C'est une contradiction masquée. Le concept d'**aliénation** n'est pas loin...

LA GARÇONNIERE

Le héros de **La Garçonnière (Flagrant délit, 1960)** est un homme qui a réussi. Socialement, il a réalisé ses rêves de jeunesse. Il a bien quelquefois des échéances acrobatiques, mais il paye la rançon de l'audace : il joue le jeu, il est partie prenante dans le miracle économique. Il vient d'avoir quarante ans. Marié, père de famille, il voit se profiler l'autre versant de l'existence et il veut se prouver qu'il est toujours vivant. Il a des aventures. Il donne rendez-vous à une jeune fille, Laura, qui est mannequin, astucieuse, et qui cherche à passer, de liaison en liaison, du demi-monde à la bourgeoisie. Ce rendez-vous troublé par la femme légitime sera, pour les époux, une prise de conscience de leur échec mutuel.

Intelligent, poseur de questions, le film a été assassiné par la critique de langue française. Seuls Freddy Buache et Marcel Oms ont dit sa vérité, son importance. On a parlé

de mélo, ce que Buache conteste formellement : « De Santis ne développe pas la situation à des fins dramatiques. Il l'utilise comme révélateur de la dégradation des structures effectives, au centre d'une société (ou plutôt d'une civilisation) qui pourrit par le cœur. Et ce sujet fondamental (...), il le développe par un mouvement dialectique : extériorisation d'Alberto vers le monde, intériorisation du monde par Alberto (...) Le spectacle de la rue, de la vie populaire de l'immeuble, de la cour, du quartier, définit la matière même de l'univers humain, résistant, dur, fragile, fêlé avec lequel Alberto doit se confronter (...) Mais en même temps la réalité s'identifie pour lui à un cauchemar : l'épouse errant à l'entour, les blousons noirs le boxant dans une impasse, la jolie Laura déshabillée le narguant, ses traites à faire signer, ce mal de dents ridicule, ce montage de mensonges au téléphone, cette famille qui déménage, cette vieille mère qui pleure, devant la plaque fixée au mur en mémoire de son fils tué par les Allemands... » (**Tribune de Lausanne** du 22 avril 1962).

Raf Vallone a l'âge du rôle. Il colle à son personnage à un point tel que l'on ne sait plus qui des deux, Alberto ou Vallone, est cet homme séduisant et las, sportif et sédentaire, amoureux et miché. Mais ce serait bien mal connaître de Santis, que d'imaginer qu'il s'en est tenu là, à ce portrait d'un quadragénaire, à ce bilan d'une vie enchaînée. Depuis longtemps, une question l'obsède (voir **Riz Amer, Onze heures sonnaient, La Fille sans homme**), celle de la condition aliénée de la femme. Or ici, il nous donne le choix entre une épouse repliée sur sa fonction de mère, sur sa condition de bourgeoise futile et qui a perdu tout intérêt — et une call-girl qui mène sa barque sur le marché capitaliste de la poule de luxe. C'est un constat qui porte en lui une accusation et de Santis ne s'est fait psychologue que pour être fidèle, par des moyens nouveaux, à la grande trajectoire polémique du néo-réalisme.

D'AUTRES PORTRAITS DE FEMMES

D'ailleurs le cinéma italien doit tenir compte aujourd'hui de la mise en cause, de plus en plus fréquente, du statut ancestral de la femme-objet.

Rappelons ici trois films de 1962 : **La Parmigiana** d'Antonio Pietrangeli, **La Cuccagna** de Luciano Salce et **L'Attico** de Giani Puccini. Trois œuvres mineures, mais sympto-

matiques. Des filles poussées par la soif du plaisir (**La Parmigiana**), le besoin (**La Cuccagna**) ou un vulgaire arrivisme (**L'Attico**) partent à l'aventure à travers l'Italie du Miracle. Quête décevante. De toute évidence, les auteurs n'ont aucune sympathie pour les premières manifestations de l'autonomie féminine. Une femme libre ne saurait être qu'une putain (**La Parmigiana**) ou une ingénue vouée à une prompte résignation (**La Cuccagna**). Du moins, dans ses films vaguement pittoresques, quelque chose traduit l'évolution des mœurs, dans **La Parmigiana** surtout, le plus coloré et le plus vivant des trois.

La lente désacralisation de la virginité dont témoignent, à leur insu, ces œuvres conformistes, Lattuada y travaille très consciemment dans **I dolci inganni** (**Les Adolescentes**, 1961). Un rêve délicieux a fait entrevoir à Francesca, 17 ans, les plaisirs de l'amour. Elle recherchera tout au long de la journée les occasions de pécher : auprès d'un architecte d'âge mûr, d'une vieille comtesse, de son jeune frère. L'ami de la famille la délivrera, le soir venu, d'une virginité encombrante.

Francesca ne se pose pas de questions morales. Elle va vers le plaisir avec un naturel éblouissant. Elle est pure au meilleur sens du mot : pure de tout préjugé. Un seul reproche peut-être : une peinture un peu conventionnelle de la fameuse corruption romaine et une certaine complaisance morbide, à la Moravia, dont on peu craindre qu'elle rende moins transparent le beau « naturisme » anti-religieux de Lattuada.

AUTOUR DE LA FRUSTRATION

La Garçonnière, qui n'est pas un chef-d'œuvre, a donc joué à beaucoup d'égards un rôle que le recul met aujourd'hui en évidence. A travers de Santis, c'est tout une conception du cinéma révolutionnaire qui est soumise à une révision déchirante. Que le plus lyrique, le plus extra-tensif des hommes de la vieille garde, abandonne l'hyperbole pour chercher à construire « un réalisme de l'intérieur » (le mot est de lui), cela nous semble infiniment révélateur. Désormais le cinéma de gauche sera moins doctrinal, moins prophétique, et plus soucieux du bonheur présent que des moissons futures. Il y perdra ses vertus stimulantes. Il y gagnera des facultés de réflexion, d'attention portée aux choses, qui ne sont pas sans rappeler l'attitude objective du sociologue. Cette évolution n'est d'ailleurs que le reflet d'une crise plus générale du marxisme lui-même, saturé

de messianisme, et qui cherche sa voie vers l'analyse du quotidien, c'est-à-dire vers la théorie de l'aliénation.

Dans un film passé inaperçu en France, **Nous sommes tous coupables** (**Il Magistrato**, 1959), Luigi Zampa avait effleuré le thème du bonheur et du ton affectif. Il s'agissait d'un fait divers : le suicide d'un employé qui entraîne dans la mort une partie de sa famille. Et Zampa posait la question : pourquoi ? Une question qui ne comportait pas de réponse unique et qui se diluait dans la grisaille des insatisfactions. C'est le même empirisme qui a dicté à Francesco Maselli ses **Delfini** (1960). Dans une ville du centre, qu'il a voulue anonyme et provinciale, les jeunes gens de la bonne bourgeoisie forment une caste de tricheurs. Ils jouent à être libérés, frondeurs, amoureux, disponibles ou intellectuels, alors que leur avenir est inscrit dans les comptes en banque. Ils sont encore dans cette zone de vide où la contradiction rêve-réalité est amplifiée par l'adolescence. Bientôt, tout rentrera dans l'ordre, sous la pression de la vie adulte.

En Italie, on a été surpris que Maselli, un homme de gauche, choisisse un tel sujet. Toutes choses égales, ce choix n'est pas plus aberrant que le tournage de **La Garçonnière**. Le film a des défauts. On l'a trouvé littéraire, nouvelle vague. Il a du moins l'intérêt de s'inscrire dans ces constats psychologiques où, à petites touches, le cinéma social refait une sorte d'apprentissage.

Cette discrétion est un aveu temporaire d'impuissance. Du moins rend-elle anachronique un certain style déclamatoire, celui de **Giorno per giorno disperatamente** (1961) par exemple. Alfredo Giannetti, scénariste habituel de Pietro Germi avait mitonné à son intention cet incroyable mélo familial à base de folie furieuse. Germi, bien inspiré, en fit cadeau à son auteur, lui conseillant de le tourner pour son propre compte. Jamais Madeleine Robinson ne fut plus douloureuse qu'en mère aveuglée par l'amour d'un fils dément. Jamais fou ne fit plus de gestes inconsidérés et ne poussa plus de hurlements que Thomas Milian. Jamais puîné ne fut plus méritant et incompris que Nino Casanuovo. En somme tout le monde, sans oublier le père, est parfait dans des rôles en or.

VALERIO ZURLINI

Nous serons plus nuancés pour Zurlini quand il s'érige en psychologue. Après **Estate violenta** (cf. chapitre II), il a tourné en effet deux films inégaux, **La Fille à la Valise**

(*La ragazza con la valigia*, 1960) et *Journal intime (Cronaca familiare*, 1962).

Le premier ne vaut pas grand-chose. C'est l'histoire d'une jeune femme qui glisse tout doucement vers la prostitution. Zurlini sympathise avec son personnage, mais à part une bonne scène de bagarre qui a une vérité extrêmement rare au cinéma et à part un curé qui est curé à souhait, le film est mou, interminable et complaisant.

Le second adapte un texte célèbre de Vasco Pratolini : *Cronaca familiare* qui date de 1945. Le romancier le présentait alors en ces termes : « Ceci n'est pas une œuvre d'imagination. C'est un dialogue entre l'auteur et son frère mort. L'auteur, en l'écrivant, cherchait la consolation, rien de plus. Il éprouve un grand remords d'avoir à peine deviné la spiritualité (*spiritualità*) de son frère, de l'avoir devinée trop tard. C'est à lui qu'il dédie ces pages, comme une stérile expiation ».

Le film de 1962, se termine, lui, sur ces considérations en voix off : « Je me dis que pour les êtres les plus immaculés et pour les plus corrompus, la mort est toujours une façon de s'habituer à la vie. Elle est l'accomplissement d'une connaissance. Mais pour les âmes qui ont perdu leur pureté sans avoir encore péché, qui ne connaissent ni la saveur du renoncement, ni le goût de l'offense ? Le Christ a dit : « Heureux les pauvres d'esprit, c'est à eux qu'appartiendra le royaume des cieux. S'il en est ainsi, ton âme resplendit au plus haut du ciel. »

Ce qui fait, malgré tout, l'intérêt de cette autobiographie élégiaque, d'un paupérisme grelottant, c'est l'analyse, en forme d'examen de conscience, des sentiments ambivalents de l'aîné envers le cadet. Ce dernier en naissant a causé la mort de sa mère. La haine qu'en a conçu l'aîné est d'autant plus tenace, qu'il a été reçu en enfant pauvre dans l'hôtel florentin d'un Anglais richissime où son frère a été élevé dans le coton. Mais quand le jeune homme ruiné, faible, désarmé, viendra frapper à sa porte, ils communieront dans le culte nécrophilique de la mère, dans l'amour béniisseur d'une vieille grand-mère. Pratolini nous a laissé là un témoignage irremplaçable sur une conception très italienne, très névrotique de la famille, sur un monde où, comme l'écrit Bernard Dort (*France-Observateur* du 13-9-1962), « les sentiments tiennent lieu de passion. »

Zurlini a étiré, solennisé cette mince anecdote. Entre les souvenirs d'enfance et le pieux final, ce ne sont qu'inter-

minables plans fixes, tableaux en mouvement sur une noble musique de Petracchi. Passionné de peinture, Zurlini a confié à Giuseppe Rotunno le soin de photographier, dans les bleus et les verts de Rosai ou les bruns de Morandi, telles ruelles du Forte Belvedere, tel asile de vieillards d'Oltr'Arno. Il est résulté le plus beau film en couleurs depuis *Senso*.

MAURO BOLOGNINI

Si nous tenons Mauro Bolognini pour l'un des meilleurs cinéastes actuels, nous savons sa carrière inégale et nous pensons qu'il faudrait y distinguer trois périodes :

— de 53 à 58, il apprend son métier. C'est une époque de recul général du cinéma italien, où fleurissent le pittoresque et l'émotion bon enfant. Il tourne donc des *Marisa la Civetta* et des *Innamorati*. Oublions-les.

— En 59-60, il fait équipe avec Pier Paolo Pasolini qui lui fournit des scripts (*La Notte brava, Il Bell'Antonio, La Giornata Balorda*). Cette collaboration est désastreuse. Pasolini a un côté futile, agité, m'as-tu-vu, qui est incompatible avec l'honnêteté intellectuelle de Bolognini. Il saccage *Il Bell' Antonio*, ce bon roman de Vitaliano Brancati pour en faire une bouffonnerie insipide. D'ailleurs il banalise tout ce qu'il touche, mais il a l'art de fasciner, avec ses ongles sales, les gogos du Tout Rome.

— En 61, Bolognini se débarrasse de ce fâcheux et il va réaliser un des grands films de ce temps, *La Viaccia*. L'année suivante, il donne *Senilità* et en 63, *Agostino*. Il a quarante ans. Ce velléitaire est désormais sûr de lui. Il va vers un cinéma tout à la fois sensible et incisif. Le miracle — une forme éblouissante, un contenu intelligent — se reproduit.

La « Viaccia », c'est le nom d'un petit domaine aux environs de Florence. Nous sommes en 1885, en un temps de pauvreté et de surpopulation rurale où les cultivateurs s'accrochent au moindre bout de terre. Le vieux père va mourir. Il a deux fils, l'un qui travaille la propriété, Stefano (Pietro Germi) et l'autre Ferdinando (Paul Frankeur), qui s'est installé à Florence et tient un débit de boissons. Il voudrait que le domaine revienne au fils de Stefano, le jeune Amerigo (Jean-Paul Belmondo). On trouve un arrangement : Amerigo travaillera chez l'oncle et rachètera sa part.

Florence : une ville paisible où le temps coule avec lenteur. Les classes sociales sont fortement tranchées. Ferdi-

nando, c'est la boutique. Il vient du peuple, il est collé avec sa bonne, mais sou par sou il accède à la bourgeoisie. Son neveu trime. Il a fait un marché de dupes. Il rêve d'autre chose. Du socialisme ? Il voit de temps à autre un militant qui l'initie à la réflexion politique. Des femmes ? Il tombe amoureux d'une prostituée, Bianca (Claudia Cardinale) et puise dans la caisse de l'oncle, lequel le jette à la porte.

Il est costaud, il sait se battre, on l'embauche au bordel où travaille Bianca. Il devient l'homme de confiance de la patronne. Un soir de rixe il est blessé. On le transporte à l'hôpital. Il s'enfuit, cherche Bianca dans toute la ville, et va mourir à la Viaccia, dans le chemin creux qui mène à la ferme.

Le domaine est passé aux mains de Ferdinando, ou plutôt de sa femme, épousée sur le tard. C'est dans l'ordre des choses que les terres aillent vers la fortune. Stefano sera un simple métayer dans la maison de ses ancêtres.

L'extrême intérêt de **La Viaccia** est d'être un film situé. Le roman de Mario Pratesi a fourni cet arrière plan social où l'analyse des sentiments est sans cesse conditionnée par les structures économiques. Ce monde est dur, comme l'était la France rurale et bourgeoise de la même époque. On n'y fait pas de cadeaux. Les patrimoines se constituent sur la peau du prolétariat. L'« aliénation » n'est pas encore le mal de vivre. Elle est ce que Marx a décrit : une appropriation violente du matériau humain.

Ceci dit et bien dit, Mauro Bolognini avait tous les droits, y compris d'être esthète, calligraphe. Y compris de filmer d'admirables images où des dames à faux-cul traversent des rues noyées de brumes, silhouettes venues d'un très ancien album. Mais c'est la maison close qui a fourni à l'opérateur ses plus belles compositions. On y retrouve le monde de la carte postale de 1890 : les bottines, les sofas, les fanfreluches, les bas rayés et surtout les visages — butés, sensuels ou sordides — qui sont le livre ouvert d'une époque.

Après cette réussite absolue, Bolognini s'est tourné vers un roman d'Italo Svevo, **Senilità** (en français, le film s'appelle **Quand la Chair succombe**). L'entreprise était des plus complexes. **Senilità** est un texte de 1898, passé inaperçu, lu en son temps par 200 personnes, et qui prend maintenant, dans l'histoire littéraire, une importance extrême. Avant Joyce, avant Proust, avant tout le monde, Svevo pénètre le monde secret de la subjectivité. Avec

lui commence, sans qu'on l'ait su, la grande aventure du roman moderne. C'est dire qu'une adaptation cinématographique ne pouvait être qu'appauvrissante, à moins que s'établisse entre le livre et le film une telle distance qu'il n'y ait pas d'équivoque.

C'est ce qu'a voulu Bolognini. **Senilità** devient une chronique des années 30 (exactement de 1927). Toute une époque est rebâtie, avec ses gestes, ses préjugés, ses manières d'être. L'histoire est linéaire : un homme approche de la quarantaine et tourne au vieux célibataire. Employé de bureau, il taquine la Muse. Il a une aventure ratée avec une fille saine et vulgaire. Il perd sa sœur qui se droguait à l'éther. La vieillesse, la solitude l'attendent.

Nous garantissons la fidélité du témoignage. Nous avons connu cette petite bourgeoisie où les familles vivaient repliées sur elles-mêmes, prisonnières de la politesse, de la vanité et de l'esprit d'économie. Très longtemps, le problème de la classe moyenne, en Italie plus encore qu'en France, fut cette peur congénitale du milieu extérieur, ce refus de communiquer qui s'ajoutait au désir de paraître, en un mot ce mélange de protocole et de secrets. On fermait sa porte aux étrangers, car on avait son « jour » pour recevoir. On lavait son linge sale derrière les volets clos, mais les familles étaient bâties sur d'effrayants tabous sexuels. La solitude se prolongeait au sein du couple et vidait les rapports du père avec son fils, du frère avec sa sœur, de toute chaleur humaine.

Bolognini n'a commis qu'une erreur : Anthony Franciosa. Dans un décor social admirablement reconstitué, Franciosa détonne parce qu'il joue moderne. Cet employé de bureau qui sort sans chapeau (ce qui était inconcevable en 1927) est trop vivant, trop détendu pour incarner l'aliénation de la petite bourgeoisie en faux-col. Mais Betsy Blair est parfaite. Elle est exactement ce monde qui s'étouffait lui-même, ce monde rentré. Elle s'est incorporée au personnage avec une justesse, une finesse de traits qui déclenchent en nous la remontée des souvenirs. Et Claudia Cardinale, beauté fulgurante des bas quartiers, canaille comme Ginette Leclerc, magique comme Louise Brooks, apporte le symbole du plaisir sans phrases. Elle sera le regret d'un pauvre type éternellement muré dans sa caste.

Après Pratesi et Svevo, Bolognini, qui a toujours besoin de prendre appui sur un texte littéraire, est revenu à Moravia avec **Agostino** (1963).

Au seuil du renouveau, **Guendalina**, **Primo Amore** et

autres **Labbra Rosse** exploitaient encore avec hypocrisie ou, dans le meilleur des cas (**Guendalina**), avec mièvrerie, le filon des amours adolescentes, des premiers émois de la chair. Le terrorisme de la censure s'est, depuis, adouci. En 1962, deux films ont pu risquer quelques audaces sur ce sujet entre tous « délicat » : **I Dolci Inganni** de Lattuada et **Agostino**, précisément.

Le roman de Moravia décrivait, avec une minutie naturaliste, les comportements d'un gamin de 13 ans, sans qu'intervint le « sens moral ». Agostino est aux baignades de mer avec sa mère qu'il adore, jeune encore et désirable, courtisée par un ami de rencontre. Délaissé, il s'encanaille avec des fils de pêcheurs, des gosses dessalés qui lui révèlent la nature exacte des relations de sa mère et de l'« ami ». Il se sent chassé du paradis terrestre des enfances bourgeoises. Il n'a plus désormais qu'une envie : goûter à ces plaisirs dont il cherche l'empreinte sur le visage maternel. Mais il est trop jeune et se fait jeter à la porte du bordel. Il devra, des années encore, ronger son frein.

Que dire du film de Bolognini, sinon qu'il illustre le roman avec un scrupule, une perfection formelle qu'on a, bien entendu, baptisés impuissance et calligraphie ?

L'ALIENATION

Indécision, malaise, grisaille ou nostalgie, tout ce bovarysme préparait autre chose qui est maintenant devenu clair : la conscience de l'aliénation.

Mais d'abord précisons que le concept d'aliénation a pris en Italie un sens particulier. Ce n'est pas la notion hégélienne d'une frustration de l'être en général, ni même la notion marxiste d'une frustration du prolétaire. C'est l'ensemble des problèmes affectifs qui naissent du contact avec le monde moderne, industrialisé et technocratique. Le miracle de l'expansion économique a jonché les routes de véhicules et les terrains vagues de buildings. Sans transition, les mass-media ont imposé leur sous-culture, nivelée par le bas, à des provinces qui étouffaient de provincialisme et qui manquaient dramatiquement d'une culture nationale. Les scooters ont percé la torpeur des villages. Quelque chose est allé très vite dans ces années 60 : une évolution implacable des mœurs qui ressemblait fort à un traumatisme. Le jeune cinéma italien a été le produit et le reflet de cette agression.

Faut-il aller plus loin et dire avec Bernard Dort : « L'ennui, la **noia** (...) est devenu une institution nationale,

comme l'incommunicabilité et l'aliénation (...) C'est toujours le même refrain : l'aliénation sociale engendre la non-communication individuelle et celle-ci produit l'ennui subjectif » (« France-Observateur » du 5 septembre 1963) ?

Cette dialectique est séduisante, mais ce serait mal connaître les cinéastes de l'aliénation que de les assimiler à un quelconque Antonioni. Héritiers du néo-réalisme, ils sont aux prises avec une Italie qui est moins contrastée, moins burinée, plus technicienne et plus prospère, mais qui tend à rendre l'homme étranger à lui-même. Or ils veulent être des témoins, non des poètes crépusculaires. Ils restent dans le sillage du cinéma social et, comme le dit Elio Petri, le plus sartrien de tous : « Ils s'intéressent à l'histoire des individus et aux conditionnements absolus que ceux-ci trouvent au dedans d'eux-mêmes, mais sans jamais perdre de vue les phénomènes sociaux et historiques et leur signification de classe. » Et Petri ajoute : « L'enquête néo-réaliste doit être absorbée par l'esprit qui l'animait et non plus par les problèmes qu'elle révélait alors » (Réponse à l'enquête publiée dans « Film » 1962, sous le titre : **I Registi degli Anni '60**).

Cette prise de position, toute une littérature l'avait préparée. Dès les lointaines années du Tripartisme, Franco Fortini interprétait Kafka dans la revue de Vittorini, « Il Politecnico ». Il écrivit même en 1948 **Agonia di Natale**, un roman très kafkaïen qui passa inaperçu. C'est seulement après 55 que l'aliénation tourne à l'épidémie. Pirandello sort de son purgatoire néo-réaliste. On lit, on traduit, on publie les grands maîtres : **L'Homme sans qualités** et **Les Désarrois de l'Elève Torless** de Musil, **Stiller** et surtout **L'Homo Faber** de Max Frisch, la même année (1959) que la **Promesse** de Dürrenmatt. En 1960, Einaudi lance à grand fracas **L'Homme de l'Organisation** de William H. Whyte, et Olivetti **L'Homme des Métropoles** de Willy Hellpach, un sociologue naturaliste et romantique, partisan du retour à la terre (Editions Comunità, Milan). Les intellectuels sérieux relisent **Histoire et Conscience de Classe** de Lukács ou les articles de Goldmann sur la réification. Les autres, comme Monica Vitti dans **La Notte**, triment partout les **Somnambules** de Broch. « CINEMA NUOVO » (n° 144, mars-avril 1960) titre en gros caractères : **L'Uomo senza Qualità da Musil a Frisch** et trouve « stimulante » la manière dont Jean Leirens (dans « Le Cinéma et la crise de notre temps ») « pose le problème de l'aliénation, de l'ennui, de la solitude, de l'absurde,

fruits d'une organisation, d'un système bien précis ». Kafka, Pirandello, Moravia, Frisch, Whyte et quelques autres ont désormais confondu leurs eaux dans un fleuve majestueux.

On traduit en hâte le meilleur et le pire : **Le Journal d'un Ouvrier** par exemple, de Daniel Mathè. On le commente en ces termes : « L'ouvrier peut bien manger du beefsteack, avoir la télévision et l'automobile, dans notre société il reste une machine à produire et rien de plus. C'est là sa vraie misère. » Cela rejoint des préoccupations indigènes. Vers 57-58, en effet, a pris corps en Italie, un mouvement, la « **letteratura dell'azienda** », à mi-chemin du témoignage lyrique, de l'enquête sociologique et du roman populiste. Ses sujets exclusifs : la vie en usine et, plus généralement, la vie du prolétariat industriel. En trois ou quatre ans, paraissent quelques dizaines d'ouvrages dont certains très remarquables (Vallini : **Operai del Nord**, 1957; Ottiero Ottieri : **Tempi Stretti**, 1957, **Donnarumma all'Assalto**, 1959 et **Taccuino industriale**, 1961 ; Luigi Davi : **Uno Mandato da uno Tale**, 1959 et **Il Capolavoro**, 1961 ; Testori : **Il Ponte sulla Ghisolfa** (dont s'inspirera Visconti pour **Rocco**, 1958 ; Arpino : **Gli Anni del Giudizio**, 1958 ; Calvino : **La Speculazione edilizia**, 1957 et **La Nuvola di Smog**, 1958 ; A. M. Ortese : **Silenzio a Milano**, 1958, etc...)

On avait généralement ignoré le prolétariat organisé de la Libération et de la guerre froide, mais le prolétariat désorienté des lendemains du XX^e Congrès et de Budapest attire, comme des mouches, les intellectuels de bonne volonté.

L'écrivain va à l'ouvrier, impassible comme un sociologue — dans le meilleur des cas — ou tout palpitant de fraternité, avide de comprendre « le mystère de la condition prolétarienne ». Inutile de dire que toutes les tentations pour franchir le mur échouent piteusement. L'ouvrier reste énigmatique comme le sphinx. Il reste l'objet, que les chrétiens, comme Vallini, ont tôt fait de transformer en une « créature », dépouillée de ses déterminations de classe. D'autres, comme Ottieri, excellent à suggérer l'obsession de l'usine, des cadences infernales ; tous ses personnages en sont écrasés, laminés au point d'en être fantomatiques.

Les ouvriers, qui n'en peuvent mais, sont donc l'objet d'une particulière sollicitude. Mais sur un registre plus détendu, plus ironique, les petits employés, les ronds de cuir, les « travets » inspirent des romans chaque jour plus nombreux. Dès avant 1960, Oreste del Buono avait écrit

un **Amore senza storie** et Nino Palumbo un **impiegato d'Imposte** (1956). 1959 fut l'année d'Agilulf, le **Cavaliere inesistente** de Calvino, un typique produit de la civilisation de masse. Ce fut aussi l'année de **Un Intero Minuto** d'Oreste del Buono et de **Il Giornale** de Palumbo. Sur des canevans vaguement kafkaïens, ce sont des variations à la Svevo ou à la Tchekhov. On pense aussi à Pirandello, au **Manteau** de Lattuada, mais châtré de ses exceptionnelles vertus polémiques.

Rien ne ressemble davantage, d'ailleurs, à un roman de Palumbo qu'un roman de Del Buono (pour nous en tenir à ces deux exemples). Un petit employé tente de s'arracher à la grisaille quotidienne par la lecture appliquée du journal ou par une fugue extra-conjugale qui ne dure que le temps d'une désillusion. Tout cela prélude à la petite musique d'Olmi, envers populiste des anti-films d'Antonioni. Une première constatation s'impose : les Italiens ont l'aliénation triste et résignée.

ERMANO OLMI

Ermano Olmi est né en 1931, mais il est difficile de lui donner un âge. Des Olmi, il y en a toujours eu, même à l'époque où le drapeau rouge était « rouge du sang de l'ouvrier ». C'est un temporisateur. Il s'intéresse au prolétariat, il compatit, il sympathise, mais il est en même temps cinéaste officiel de l'Edisonvolta, c'est-à-dire d'un trust, et cette complicité ne le gêne pas le moins du monde.

De lui, nous connaissons un court-métrage, **Il Pensionato** (il en a fait une dizaine) et trois films de durée normale, **Il Tempo si è fermato** (1959). **Il Posto** (1961) et **I Fidanzati** (1962).

Le **Penionato** est un ouvrier milanais tranquille et laborieux qui prend sa retraite, après quarante années de loyaux services, et qui va vivre son premier jour de vraie liberté. Ennui, irritation, menus incidents avec les gosses du quartier, avec sa femme, se succèdent sans que notre homme, réveillée par la force de l'habitude à 5 heures du matin, ait la moindre occasion de goûter aux charmes tant attendus du repos. D'une situation aussi vraisemblable, Olmi donne une description adroite, riche en détails justes, mais il n'entrevoit pas qu'elle est monstrueuse, haïssable et qu'elle ne fait que rendre compte d'une vie d'esclave, où le dressage a effacé jusqu'à la notion du bonheur. Tout appelait le pamphlet, la polémique et Olmi nous donne un film gentil, humain, bêtement affectueux. Le héros

retrouvera sa sérénité en travaillant bénévolement une nuit entière pour le petit entrepreneur du dessous...

Il Tempo si è fermato (qui est une production Edison-volta) a été tourné à 2 800 mètres d'altitude, au glacier du Venercolo où la construction d'un barrage, qui fait partie du complexe hydro-électrique de l'Adamello, touche à sa fin. C'est l'hiver. Le chantier est fermé. Un étudiant monte au barrage pour remplacer un des gardiens pendant les fêtes de Noël. Il bouquinera ou préparera ses examens. L'autre gardien l'accueille avec une certaine gêne. Ils ne sort pas du même milieu. Mais une tempête de neige les isole du monde et ils apprennent à se comprendre...

Le film est l'histoire des rapports qui s'établissent entre ces deux êtres, pendant que les jours passent et que le temps se détériore. Le jeune citadin délaisse les livres fièrement étalés dans un premier mouvement, tandis que fond la réserve pudique de l'homme des neiges. Il découvre la beauté de la nature et la chaleur de l'amitié virile. Qu'éclate enfin la tempête, balayant un chalet trop installé dans le siècle, et il lui sera donné d'apercevoir que la chapelle en dur, élevée à la gloire du Seigneur, n'est pas de trop pour célébrer le mystère de la communication entre Ses créatures. C'est plus qu'une leçon, c'est une Révélation, et notre bon jeune homme pourra ensuite, sous un ciel rasséréné, affronter l'enfer des métropoles.

Sujet édifiant, est-il besoin de le préciser ? Il faut pourtant souligner l'incroyable séquence de la chapelle, où les éclairs illuminent une pléiade de saints souriants et béats, pendant que la musique fait rage...

Olmi excelle dans la description minutieuse de la vie quotidienne, plus par le choix des détails et l'aptitude à « sentir » les rapports entre les individus, que par la technique narrative. Mais ce n'est une raison, ni pour tourner ce **Il Tempo si è fermato**, ni pour aller le voir.

Le prix de l'Office Catholique du Cinéma a été donné à **Il Posto** qui fut un des succès de Venise en 1962. C'est l'histoire d'un garçon de 18 ans, Domenico, fils de prolétaires milanais, qui cherche du travail pour permettre à son frère de poursuivre ses études. Il se présente au siège d'une grande entreprise — apparemment l'Edisonvolta — et le film décrit ses réactions, depuis le jour où il subit les tests psychotechniques, jusqu'à celui où la mort d'un collègue lui donne un emploi stable. Comme dans **Il Tempo si è fermato**, l'ensemble est gauche et le film apparaît comme la juxtaposition de trois thèmes :

a) Les tests psychotechniques et les rites de l'embauche. C'est la partie la plus intéressante, celle où Olmi esquisse une certaine critique descriptive. D'ailleurs ici, toute prise de vues simplement réaliste serait critique, mais Olmi ne va pas au-delà.

b) Une histoire d'amour qui avorte à la suite d'un rendez-vous manqué, et que Olmi a l'art de rendre déprimante.

c) L'enlèvement de Domenico dans un bureau abject, peuplé de zombies qui chantent aux noces et banquets, qui ont des enfants dénaturés et qui meurent pour faire de la place. Là-dessus, pas un cuistre qui n'ait parlé de Kafka !

Ceci dit, les rues de Milan avec leurs buildings, leurs travaux et leur population, c'est comme si vous y étiez.

De tentative en tentative, Olmi s'enhardit jusqu'à vouloir signifier quelque chose. Mais quoi ? Avec beaucoup d'indulgence ou de mauvaise foi, les critiques italiens parlent de son « manque de préparation culturelle ». Pour l'essentiel, le contenu est donné et c'est celui d'une vision résignée et craintive, et d'une humanité dont les vertus cardinales seraient la gentillesse et la stupidité. Nous ne nous laisserons pas faire le coup de Olmi, le « public-relation man » de l'ouverture à gauche.

Car **I Fidanzati (Les Fiancés)** confirment le paternalisme du personnage. Ici Olmi conte l'histoire d'un ouvrier milanais que l'on envoie travailler en Sicile. Au dépaysement brutal, s'ajoute l'amertume d'un amour finissant, que l'absence fera d'ailleurs renaître. Le film confronte la Sicile ancestrale et l'industrie en expansion. Mais tout cela manque de nerf. C'est gris, mal éclairé. L'image est sale. Olmi insiste lourdement sur la timidité des humbles, et il n'en finit pas d'analyser le sentiment de gêne qu'un prolétaire éprouve dans un hôtel destiné aux cadres. Cette lenteur zavattinienne a quelque chose de complaisant pour l'aliénation et Olmi donne, en définitive, le point de vue patronal des psychotechniciens. Dans le miracle économique, c'est un chien de garde.

On voudra bien croire que nous ne faisons pas la confusion entre films résignés et films sur la résignation. En matière de réalisme, nous serions assez de l'avis de Lukács (à propos de Balzac) : « Jusqu'à un certain point la conception du monde, la résignation ou l'agressivité, la prise de position politique, tout cela est indifférent, s'agissant d'un grand réaliste. Aux fins de l'auto-connaissance du présent et pour l'Histoire, ce qui est d'importance déci-

sive, c'est l'image que l'œuvre nous propose du monde, ce qu'elle proclame. Que tout cela s'accorde ou non avec les opinions de l'auteur, est parfaitement secondaire ».

Or le monde que nous offre Olmi ne peut pas tromper. C'est uniformément gris, modeste, sans le moindre éclat, sans la plus infime étincelle d'un lyrisme vivant. Ça a l'air moulé dans de la cendre et les fantômes qui s'y promènent viennent des stéréotypes du cinéma chrétien. Sauf accident, nous n'avons rien à attendre de ce quietiste.

ELIO PETRI

« Le plus grand acte d'orgueil que le cinéma puisse accomplir est de pénétrer dans les consciences des hommes et d'inventer pour cela une caméra spéciale. »

Ce props d'Élio Petri (enquête de « Film » 1962) prend son sens quand on le rapproche de la réponse qu'il fit à la question : « En quoi vous sentez-vous différent des metteurs en scène de la génération précédente ? » Après avoir rendu hommage au néo-réalisme, il insista sur l'environnement politique : « A la révolution a succédé la Restauration (les Italiens appellent ainsi l'ère démocrate-chrétienne). Or le climat des contre-réformes est toujours suffoquant, obscurantiste. En conséquence, les thèmes qui se présentent à notre attention sont tous intérieurs. »

Quand sa caméra fouille un visage, quand elle saisit au vol la vérité imprévue d'un geste, ce n'est pas par amour du subjectivisme. Ce visage ou ce geste sont les signes du monde objectif, les révélateurs de l'aliénation, et c'est en cela qu'ils intéressent Petri, le plus théoricien de tous les cinéastes de sa génération.

Et le plus ouvert, le moins prévenu quant au choix des moyens. Il prend son bien où il le trouve, dans le cinéma traditionnel, comme dans l'apparente improvisation du tournage en pleine rue. Ses acteurs sont des gens de métier (Mastroianni, Micheline Presle, Salvo Randone). Sa technique est très sûre, très dominée, même lorsqu'elle fait nouvelle vague, parce qu'elle n'est là que pour servir à reconstituer « l'événement humain », cette pierre philosophale.

Petri débute en 1961 avec un film policier, **l'Assassino** qui est bien construit, enlevé, plein d'humour noir et de flashes-back, et l'année suivante il réalise **I Giorni contati**.

Le thème est à la fois mince et grave et le ton mêle l'humour à un certain registre d'amertume et de désespoir « existentiel ». En rentrant de son travail, dans un tram-

way de Rome, un plombier assiste à la mort subite d'un inconnu. L'homme avait dans les 50 ans, le plombier 54. Il se met à penser que ses jours sont comptés et que la mort, pour lui aussi, peut arriver d'un moment à l'autre.

Il cesse de travailler. Il veut jouir du temps qui lui reste à vivre, et voir à son tour comment les autres vivent. En réalité, il ne sait plus que faire. Il traîne chez lui. Il va décourager ses amis sur les chantiers. A sa manière pudique et un peu gauche, il découvre la Rome des putains, des chômeurs professionnels et des petits escrocs. Il se laisse embarquer dans une bonne affaire, c'est-à-dire une escroquerie à l'assurance où il incarnera la victime, puis au dernier moment il refuse qu'on lui fracture le bras.

Cet homme s'ennuie. Il s'ennuie tant qu'il finira par reprendre son métier avec entrain. Et un soir, en revenant du travail, dans un tramway....

On songe moins au **Vivre** de Kurosawa qu'au **Manteau** de Lattuada, ou à **La Nuit porte conseil** de Pagliero. Et aussi à Ferreri, à Berlanga. Le tragique est traité avec cet humour et cette façon de ne pas y toucher qui font toute la différence entre le néo-réalisme de l'après-guerre, aux bonnes intentions fraternelles et massives, et les polémistes échaudés des années 60.

Élio Petri en dit autant, à sa manière, que le de Sica d'**Umberto D**, mais il le dit autrement et mieux. Par exemple, dans ces quelques scènes :

— La fille du plombier fait un véritable numéro de séduction à son père, et joue de sa féminité, vautrée sur un divan, pour obtenir de l'argent.

— A des copains qui peignent des lignes jaunes sur une route, le héros s'en va expliquer que la mort les guette, qu'ils sont idiots de travailler. Au début les autres rigolent, puis s'énervent parce qu'ils sont choqués.

— Ne sachant à quoi s'occuper, il essaie de lire, de visiter les musées. Et il tombe dans une exposition d'art très moderne, où un peintre lui « explique » la peinture et l'amène dans son atelier. On songe aussitôt à un gag homosexuel. Mais le rapin voulait seulement faire réparer son lavabo bouché...

Petri, c'est une certaine qualité de la nonchalance. Dans ce cinéma de l'aliénation, il n'a jamais la résignation paternaliste d'Olmi, jamais non plus l'efficacité, la vigueur critique d'un Giuseppe Fini. Il partage une attitude qui s'est beaucoup répandue, ces dernières années, dans la gauche européenne et qui consiste à distancier les problè-

mes. On sera lucide, mais jamais dupe. On cherchera la vérité, avec un sourire en coin. On atomisera les questions sociales, en préférant l'objectivité du détail évident, du petit fait vécu, à la mythologie politique des grands ensembles. En cours de route, la saveur picaresque de la réalité se superposera au propos initial. Cela tiendra du reportage et de l'aventure au coin de la rue. Est-ce le point de vue documenté dont parlait Vigo ? Non, bien sûr. Petri sait plaire. Il ne scandalise personne. Mais il parsème son récit de notation sur le monde moderne qui sont, en quelque sorte, des signes de reconnaissance.

PELLE VIVA

Quand les clameurs se seront tues et que l'on disposera d'un recul suffisant, il est probable que **Pelle Viva** (littéralement **Ecorché vif**) de Giuseppe Fina apparaîtra comme l'un des témoignages les plus honnêtes sur la condition arriérée et sur l'aliénation, dans l'Italie des années 60.

Honnêteté technique, d'abord. Le film est tourné en décors réels : une usine, un train, les rues de Milan, un village-dortoir. Il a l'accent de la vérité, mais il n'est pas improvisé. Les acteurs, Elsa Martinelli, Raoul Grassili, sont des professionnels. Ils ne balbutient pas. Ils connaissent leur texte et ils jouent fortement des personnages typiques. Le découpage est incisif et la caméra sert à quelque chose. Dans ce récit de facture classique, la vérité ne tombe pas du ciel comme une alouette rôtie, mais elle est voulue, fabriquée, et finalement plus authentique que celle des interviews minables du genre télévision.

Giuseppe Fina montre l'envers du miracle italien. Milan est à la pointe de l'économie, mais derrière les graphiques et les dividendes, la frustration des prolétaires prend la forme des trains de banlieue, de la productivité, des amendes infligées sur les lieux du travail, de l'impuissance des syndicats. Le héros de **Pelle Viva** n'est pas un militant. Il vient de la paysannerie et n'a aucune conscience de classe. Mais ce travailleur de bonne volonté fait l'expérience des rapports de dominateurs et de dominés, par la pratique quotidienne. S'il serre les poings de rage et de révolte, s'il est objectivement vaincu, son impuissance n'aura jamais les couleurs angéliques de la résignation. Giuseppe Fina est le contraire d'un Zavattini ou d'un Olmi. Il se situe dans la lignée du romanesque signifiant, de l'anecdote accusatrice.

Le film débute dans l'atelier de fonderie où travaille Andrea, un ouvrier quelconque. On parle des cadences infernales de la productivité. Quelqu'un dit : « Quand Eisenhower venait à Milan, on descendait dans la rue. Maintenant qu'il s'agit de notre peau, silence total. »

Le voyage du soir. Chaque jour 300.000 travailleurs viennent à Milan de la banlieue, des communes voisines ou des villages situés fort loin, 50, 60, 80 kilomètres. Cette migration permanente de prolétariat signifie l'aliénation des heures de repos, les levers au petit matin, les retours à 9 heures du soir. Et si cela ne suffisait pas, les ouvriers récoltent des amendes quand l'omnibus a du retard.

Le village. Dix minutes de vélo. Andrea rentre chez lui, expédie son repas, se couche. Réveil à 4 heures moins 5. A 4 heures il est habillé. Il avale son café, prend sa musette et retourne dans le train des prolétaires somnolents que la campagne excédentaire dégorge sur la ville. Le rapide de Rome a du retard. L'omnibus l'attend pour le laisser passer. L'heure tourne et l'omnibus est toujours là, dans cette gare dérisoire. Pour Andrea, cela veut dire une amende, la troisième du mois. La lutte des classes est concrétisée : rapide de luxe contre train ouvrier.

Les jours s'écoulent, identiques à eux-mêmes. A l'usine, on fait une quête pour un silicosé, le vieux Berto, qui y travaillait depuis vingt ans. Andrea s'est glissé dans un autre atelier pour collecter l'argent. Un kapo, pardon un contre-maître, le coince et l'interpelle : « — Numéro matricule ? — On se croirait en tôle ? » Et Andrea ramasse une nouvelle amende. L'ingénieur le convoque. C'est un rat paternaliste. Candidement l'autre explique qu'il s'agissait d'une quête. L'ingénieur ne veut rien savoir. « — Et l'amende ? — L'amende, tu la paieras. Ça t'apprendras. » Tout y est, jusqu'au tutoiement.

Telle est la vie d'Andrea, un, personne et cent mille.

Le samedi, c'est jour de paie. Dans le train du soir monte une putain, une grosse blonde fatiguée qui fait des passes dans les waters. Mais le samedi, c'est aussi le jour où voyage une grande jeune fille brune, discrète et un peu triste, qui s'arrête à San Quinto, le village de l'orphelinat. Elle s'appelle Rosaria (et c'est l'intelligente Elsa Martinelli qui interprète le rôle). Andréa la connaît de vue. Elle a eu un gosse et le père l'a laissée tomber. Ce soir-là, il l'aborde. Ils sympathisent.

A l'usine, on trouve qu'Andréa est un ferment de trouble. Non pas qu'il fasse de la politique, mais il a

l'air de réfléchir et de râler. C'est un mauvais esprit. Il est muté à l'équipe des maçons. Ouvrier qualifié, il redevient manœuvre.

Un vieux camarade, Mangiore, perd un œil. Il aura droit, chaque mois, à 7 200 liras. Andrea lui apporte le chèque et l'autre évoque son premier jour à l'usine, le 15 mars 1932. Ce matin-là, il pleuvait. Mangiore n'avait pas de bécane, et pour en acheter une, il contracta sa première dette...

Sur la ligne, les retards se multiplient. L'hiver est venu, le gel rompt les trains d'attelage, « — Un vrai bijou, le miracle italien ! ». Un dimanche, Rosaria rend visite à Andréa, dans son village. On la présente au vieux père, à la mère, à la sœur poilue, vierge et bigote « qui ne pense qu'à travers le curé » et qui a aussitôt compris, avec son flair, que la jeune femme était fille-mère. Le soir, dans un hôtel, les deux amants ont leurs premières heures d'intimité, leur « premier vrai dimanche ».

Un amour aliéné, comme le reste. Un amour bouffé par le train, par le boulot, par les familles. L'oncle de Rosaria, boutiquier remuant, phraseur et débrouillard, lui dit aimablement : « — Va trouver ton andouille d'ouvrier. » Et l'andouille en question commence à avoir la **pelle viva**, à être écorché vif. Il a perdu son père. Le curé du village est venu prendre le cadavre en mains. Mais fermement, poliment, Andréa a décliné le concours de l'Eglise : « — Mon père avait demandé, vous le savez, un enterrement civil. » Une injure qui ne s'oublie pas.

L'hiver s'achève. Les amants se marient. Civilement. A l'usine, l'ingénieur commente : « — Celui-là avait la langue longue, mais la vie de famille, ça le tranquilliserait. » Maintenant Rosaria habite au village, avec la belle-mère et l'ignoble belle-sœur qui n'a pas digéré cette union sans Dieu. Andréa continue à mettre son réveil à 4 heures moins cinq. « — Depuis qu'on est marié, on se voit moins qu'avant. » Mais il est une idée : elle pourrait prendre une loge de concierge dans un H.L.M. Ils font une demande, ça a l'air de marcher et, au dernier moment, ça craque. Les H.L.M. ont recueilli des renseignements à la paroisse et le curé a répondu que Andréa est mécréant.

Cela, l'homme l'apprend dans le train, par un matin de brume, tandis que l'on attend le rapide de Rome. Les prolos manifestent. Le rapide est en vue. Ils se couchent sur la voie pour que leur omnibus ait la priorité. Les

flics chargent. Un **Celere** matraque une femme. Andrea lui envoie son poing dans la figure. Il est arrêté. Un mois de prison.

Le film s'achève sur une scène implacable. Andrea s'est fait embaucher dans un chantier de bâtiment. Un maçon tombe d'un échafaudage. Les autres se précipitent. On les disperse : « Allez, allez... » On les renvoie à leur boulot. Il n'y a pas de temps à perdre. C'est la productivité. C'est le miracle industriel.

Pelle Viva est une des œuvres capitales du nouveau cinéma italien. Elle n'est pas singulière, mais elle est vraie, de cette vérité multiple que le néo-réalisme a trop souvent cherché en vain, qu'il aurait pu trouver si De Sica avait montré plus de tempérament, si Zampa avait été moins frivole, si Germi avait fait taire sa sensiblerie, si... Elle rejoint, et le compliment n'est pas mince, la lucidité objective de **Rocco et ses frères**.

Giuseppe Fina est un inconnu. Présentons-le. Il vient du journalisme (IL CORRIERE DELLA SERA), où il s'était spécialisé dans les enquêtes sociales. Il a tourné quelques courts métrages :

- **Il Cero** (1956), un reportage sur la liturgie romaine,
- **Teatro di posa N° 1** (1957), sur le cinéma,
- **Nessuno Sapeva che un uomo moriva** (1958), où il évoque Milan à l'époque du soulèvement hongrois et de l'expédition d'Egypte,
- **La Terra che non ride** (1960), sur la vie en Sardaigne.

De **Pelle Viva**, il nous a dit à Cannes : « J'ai fait un film en toute sincérité et il est **devenu** marxiste. Je suis contre tous ceux qui attentent à la dignité humaine, qu'ils soient de gauche, de droite ou du ciel. J'ai montré l'autre face du miracle italien qui a satisfait des besoins économiques — mes héros mangent à leur faim — mais qui a broyé l'homme. Andréa n'est pas politisé. Il est en deça d'une prise de conscience révolutionnaire. Mais il a des intuitions sociales. Il apprend à se taire, mais il sait, à la fin du film, pour qui il se tait, et, en ce sens, il s'est modifié. Je n'ai pas voulu raconter une histoire exceptionnelle, mais **typique** (...) Mes projets ? Je comptais tourner un film dans une mine. Après **Pelle Viva**, c'est impossible : je suis repéré et l'on me refuse l'accès aux installations industrielles de l'Italie miraculée. Je vais donc mettre en cause le mariage comme institution, dans **Procès à l'amour**. En Italie, c'est une aliénation, non ? »

4. A LA RECHERCHE DE L'ITALIE

LES FILMS-ENQUÊTES

A travers l'aliénation, c'est l'Italie qui est en cause et les années 60 ont vu le démarrage d'une sorte de grande enquête cinématographique qui réalise, pour le meilleur et pour le pire, le vieux rêve zavattinien de la caméra-vérité.

Films à sketches, films vécus se multiplient. Que valent-ils ? Beaucoup moins, de toutes façons, que **Pelle Viva**. Fixons d'emblée cette hiérarchie-là. Mais on peut, au détour du chemin, y retrouver parfois son compte.

Le Italiane e l'amore (Les Femmes accusent, 1961) est une initiative, précisément, de Cesare Zavattini. Il se compose de neuf sketches :

— **Le Succès**, mis en scène par Giulio Macchi. Deux chanteuses sont interrogées devant la caméra, sur l'idée qu'elles se font du succès. Bon.

— **Les Enfants**, de Lorenza Mazetti. Nul, bêtifiant.

— **Les Adolescents** de Francesco Maselli. L'éveil des sens, les parents maladroits. Fort ennuyeux.

— **La Preuve d'amour** de Gian Vittorio Baldi. Rapide, allusif, excellent. Pour retenir un fiancé incertain, une fille accepte de coucher avec lui. Mais désormais, elle est de celles qu'on n'épouse pas : C'est le mythe imbécile de la virginité.

— **Les Filles-Mères** de Nello Risi. Réactionnaire, abrutissant, ce sketch est une attaque contre l'avortement. Une image inouïe de bassesse : la future maman est émue jusqu'aux larmes quand elle voit des bébés, à la pouponnière, faire leurs besoins.

— **Le Voyage de Noces** de Giulio Questi. Vrai, incisif. Un mari découvre, le soir de ses nocés, que sa femme n'est pas vierge. Il réagit comme un coq vexé.

— **Le Couple** de Carlo Musso. Très nouvelle vague. Un homme marié devient pédéraste. Le scénario est bon, mais la forme relève du cinéma d'amateur.

— **L'Adultère** de Marco Ferreri. Amusant. Ferreri voulait défendre le droit à l'avortement. Ce sacristain de Zavattini s'y opposa. « Finalement, raconte le metteur en scène, on me proposa l'adultère. J'étais payé pour ça. J'ai tourné la chose rapidement et je ne suis guère satisfait du résultat » (**Bianco e Nero**, janvier 1962).

— **La Séparation légale** de Florestano Vancini. Une solution de fortune qui ne remplace pas le divorce. Sans éclat, mais solide.

Dans la version française, une dame nommée Françoise Giroud, dont on se demande où le distributeur a été chercher, ajoute un commentaire d'une platitude caricaturale, ce qui n'arrange pas ce film inégal dont le moralisme un peu niais de Zavattini fixe les limites.

Nous préférons dans sa vérité brute le moyen métrage de Mario Monicelli pour **Boccace 70** (1961), intitulé **Renzo e Luciana**. Une loi, abrogée depuis, autorisait les patrons à rompre, en cas de mariage, les contrats de travail du personnel féminin. Les deux fiancés, Renzo et Luciana, se marient en catimini et ratent leur nuit de nocés dans une alcôve prêtée par la famille.

Enfin l'équipe de **Un uomo da bruciare**, — les frères Paolo et Vittorio Taviani assistés de Valentino Orsini — viennent d'achever **I Fuorilegge del Matrimonio** (littéralement **Les hors la loi du Mariage**), une série de sketches qui touchent à la question irritante, toujours soulevée, jamais résolue, de la législation prohibant le divorce.

A la recherche de l'Italie, un des meilleurs témoignages ramenés par la caméra paraît bien être, finalement, **I Nuovi Angeli** (1961) de Ugo Gregoretti. Au sommaire : des fiançailles siciliennes à l'ancienne mode, — la tentative d'un jeune chômeur pour entrer dans une usine de la Montecatini, ou les injustices de la psychotechnie — une initiation sexuelle dans un de ces bleds méridionaux où les hommes en sont réduits à danser entre eux — une partie de yachting dans la baie de Naples : des godelureaux de l'aristocratie ont embarqué des boby-soxers d'extraction sociale variée — la crise du métayage en Toscane et l'exode des fils de ruraux vers les villes — de jeunes estivantes chassant le mâle sur une plage de l'Adriatique — un cercle d'études de militants émiliens de la J.O.C. — les journées ternes et bovines de jeunes ouvriers milanais châtrés par les **human relations** de quelque entreprise-pilote, etc...

Gregoretti était déjà connu comme l'auteur de **Contro-**

fagotto, la seule émission non-conformiste jamais parue à la T. V. italienne. Mino Guerrini lui a fourni les sujets. Giuseppe Colizzi a écrit le scénario. Leur film tient à la fois du documentaire classique, de l'enquête zavatinienne et du cinéma-vérité à la française. **Chronique d'un Été**, est une de ses sources avouées, mais Gregoretti n'est pas un Rouch ou un Morin, il connaît son métier, il sait ce qu'il doit au public.

L'intérêt de **I nuovi Angeli** tient à la méthode : moins à la fragmentation, à la multiplication des épisodes (qui ne saurait apporter que l'illusion d'une connaissance exhaustive), qu'à une technique originale du reportage filmé qui opère, comme le souligne Robert Benayoun (**Positif** n° 49) « une liaison entre le témoignage direct et la reconstitution partielle (...) Ugo Gregoretti a recherché la **situation-limite**, c'est-à-dire le phénomène. Dans certains cas, il filme l'enquête elle-même, avec un nombre approprié d'interrogatoires, comme lorsqu'il décrit l'exode urbain des populations méridionales. Dans d'autres, il reconstitue, après enquête approfondie et accumulation d'un matériel parlé, certaines scènes-clés vécues par leur protagoniste original (...) Cela donne de véritables sketches où coïncident un nombre élevé de constatations accolées les unes aux autres, par artifice ou même par la dramatisation pure et simple d'une vérité statistique (...) Leur ensemble réalise, plus qu'un reportage, un survol créateur de la réalité (...) Il y a donc éléments orchestrés de témoignage et, presque malgré Gregoretti, survivance d'une réalité épisodique. »

Le constat est déprimant. Cela ne signifie pas qu'il soit infidèle. Pusillanimes, serviles, inconscients, dans les classes populaires ; ailleurs, stupides, corrompus, présomptueux, mal élevés, les « nouveaux anges » additionnent, comme l'écrit Moravia (**L'ESPRESSO**, 18-11-1962) « les préjugés sociaux et éthiques les plus vétustes de leurs parents et de leurs grands-parents, à une modernité désinvolte et bassement pratique, celle de l'ère néo-capitaliste. »

I Nuovi Angeli, quelle que soit la valeur de ses conclusions, aura été le premier film italien qui ait abordé le thème de l'industrialisation du Midi et celui de la vie dans les usines du Nord, et qui ait montré, par exemple, une chaîne de montage. Il se rattache par là du mouvement le plus vivant de la littérature italienne de ces dernières années : les « Romanciers de l'Entreprise » (**la littérature dell'Azienda**).

Mais le signal est donné, sur le plan commercial, d'une nouvelle série cinématographique. Zavattini récidive avec **I Misteri di Roma** (1963), qui est pittoresque, et vaguement frondeur, et il prépare **I Misteri d'Italia**. Des zavattiniens « radicaux », c'est-à-dire plus intransigeants encore dans le refus du cinéma-spectacle, et qui viennent de la T. V., ont tourné **In Italia si chiama amore** (de Virgilio Sabel) et **Italia proibita** (de Enzo Biagi, Brando Giordani et Sergio Giordani). On annonce **La Cavia, Il moderno don chisciotte**, une autobiographie de Danilo Dolci, etc... Les producteurs les plus moutonniers du monde se jettent sur un filon.

Profitions-en, bien qu'il ne s'agisse pas, ou pas seulement, de l'Italie, pour réhabiliter l'étonnant **Mondo Cane** (1962) de Gualtiero Jacopetti, que les bonnes âmes n'ont pas digéré. Dans son pays, Franco Valobra a été l'un des rares à défendre le film (**Cinéma Domani** n° 3) et, en France, les critiques ont fait la bouche en cul de poule. C'est quand même, par instants, du véritable cinéma de l'aliénation : dur, choquant, réel. Du tourisme à Hawaï aux cimetières de chiens et des ivrognes de Hambourg au culte de l'avion-cargo, l'image est là, irréfutable et déniaisante.

UNE ERREUR DESOLANTE

Du 17 janvier au 12 février 1962, dans la pleine euphorie de l'expansion économique, les ouvriers des usines Lancia, à Turin, firent une grève inattendue, qui devait dégeler le prolétariat (et d'abord celui de chez Fiat, lancé dans la lutte en juillet 62) et aboutir à la semi-victoire de février 63.

La grève était inattendue parce qu'elle partait de la base, qu'elle ne ressemblait pas aux luttes traditionnelles et qu'elle n'avait, apparemment, aucune conscience de classe. Elle était le produit de ce néo-capitalisme qui dépolitise le prolétariat. Elle se défait des syndicats et cependant elle retrouva au fil des jours les vieux mots d'ordre : unité, solidarité.

En 16 millimètres, deux amateurs, Carla et Paolo **Gobetti**, prirent quelques vues. Ils y ajoutèrent des interviews et cela fit un film désolant, d'une heure environ, **Scioperi a Torino (Grèves à Turin)**.

Désolant par sa maladesse, comme une belle occasion manquée. Pourtant, ce n'est pas sorcier de régler un dia-

phragme ou de fixer l'appareil sur un pied, lorsqu'on interroge un témoin. Alors ? Pourquoi ces balbutiements techniques ? Seraient-ils volontaires comme un snobisme inavouable ?

Un commentaire intelligent, documenté et accrocheur de Franco Fortini (publié dans **Positif n° 49**) essaie de sauver ce cinéma minable. Décidément, les films de gauche....

PAR LES CHEMINS DE LA FICTION

Par d'autres voies, celles du romanesque, des cinéastes de tradition classique ont voulu, eux aussi, pénétrer cette Italie aux cent visages. Il faudrait faire un choix dans une production qui tient le plus souvent du désir bien compréhensible de vendre de la pellicule. Citons — un peu au hasard, nous l'avouons — **La Fille dans la vitrine** et **Gli Ultimi**.

Deux thèmes sociaux dans le film de Luciano Emmer. **La Ragazza in vetrina** (1961) : l'émigration italienne dans les cités minières du Bénélux, la prostitution en Hollande. Le second ne donne lieu qu'à des variations très superficielles. Du premier quelques aspects seulement sont abordés, mais avec une vigueur documentaire et une force dramatique qui surprennent chez Emmer, spécialiste du croquis populiste, du fragment « poétique » (cf son meilleur film : **Dimanche d'Août**). Pendant une demi-heure (l'arrivée des émigrants, la première descente, l'accident) c'est du cinéma assez remarquable pour qu'on ait évoqué Pabst à son propos. Le reste (les rues chaudes d'Amsterdam, les bars à matelots, la plage du Dimanche) se dissout dans le naturalisme pittoresque et l'anecdote sentimentale.

Les incroyables persécutions des censeurs, hollandais et italiens, les coupures imposées n'ont rien arrangé.

Gli Ultimi (1962) est un film chrétien de Vito Pandolfi, sur un script d'un David Turoldo. On y suit les déboires d'un enfant très pauvre, dans un village du Frioul, vers 1935. Ce lardon méritant a un regard marial. Il confie ses chagrins à un épouvantail qui ressemble de loin, dans les brumes du soir, au Christ. Un pareil film devrait être une ordure. Or le phénomène de dédoublement qui gâchait **Un como da bruciare** est ici inversé. Dans un cas, la Sicile ne résistait pas aux théories brechtiennes de l'équipe Orsini, malgré la volonté de la mettre en avant. Elle succombait à un système d'idées a priori. Dans l'autre, le Frioul apparaît et dévore l'écran en dépit des intentions pastorales de

Pandolfi et Turoldo. **Gli ultimi** est un témoignage involontaire où le détail ethnographique reste criant de vérité.

Mais tout cela n'était qu'un purgatoire pour arriver au chef-d'œuvre absolu : **Rocco et ses frères**.

ROCCO ET SES FRERES

Visconti a deux patries, Milan où il est né et la Sicile des Malavoglia (« un roman qui n'a jamais cessé de m'obséder depuis que je l'ai lu, vers 1940 »). De Milan il veut, depuis longtemps, décrire la bourgeoisie, plus exactement la formidable poussée de sa bourgeoisie dans les dernières décades du XIX^e siècle. (Cf. **Cinema Nuovo**, n° 147, sept.-oct. 1960). La Sicile, le Sud lui avaient inspiré, dans les années fastes du néo-réalisme, un chef-d'œuvre inachevé, libre interprétation des Malavoglia de Verga : **La Terra trema** (1948). La vie des pêcheurs d'Acì-Trezza ne constituait qu'un épisode d'une trilogie dont les deux autres volets (sur les mineurs de soufre et l'agitation paysanne) n'ont jamais été tournés. Lorsque, douze ans plus tard, il entreprendra **Rocco et ses frères** (1960), Visconti y verra tout naturellement une suite et une conclusion de **La Terra trema**. L'émigration des **cafoni**, des culs-terreux du Midi et des îles, vers les villes en expansion de l'Italie continentale, avait pris, entre temps, une telle ampleur que les données de la fameuse question méridionale s'en trouvaient modifiées. Le discours, commencé au pied de l'Etna, pouvait donc se poursuivre dans les ruelles de la Ghisolfia ou les ateliers de l'Alfa-Roméo puisqu'aussi bien le sort du Midi se joue désormais à Milan autant qu'à Partinico ou à Montelepre.

Entre 1951 et 1961, l'émigration méridionale s'est élevée à 1 800 000 unités. Un million environ s'est fixé dans les zones industrielles du Nord (statistiques de la revue **NORD-SUD**, an X, n° 38). Un faible pourcentage atteint à la qualification et réussit à s'intégrer dans la société septentrionale. Le reste croupit dans les bas-fonds, alimente la rubrique des faits divers, provoquant, chez les indigènes, des réactions de type raciste. Un contre-courant se dessine : quelques-uns, ouvriers qualifiés, retournent au pays, au rythme, très lent, de l'industrialisation du **Mezzogiorno**.

L'installation, l'acclimatation des immigrants à Milan, ont donné lieu à de nombreuses enquêtes dans le style de Dolci ou de Zavattini. L'une d'elle a particulièrement intéressé Visconti : **Milano Coreà**, de Alasio et Montaldi. Mais il a aussi entrepris, avec son équipe, de nombreuses expé-

ditions préparatoires dans les quartiers de la Ghisolfa, Roserio et Porta Ticinese où le **cafone** pullule. Il y a appris bien des choses encore. Il croyait ces gens rongés de nostalgie ; il s'aperçut que, dans leur immense majorité, ils aimait mieux vivoter à Milan que retourner chez eux, fût-ce avec l'espoir d'un lopin de l'Ente Riforma. Il modifia son script en conséquence. « Et puis, le problème du logement m'intéressait, il me permettait d'établir un contact entre le Sud misérable et Milan, une ville moderne du Nord. » (Cf. **Cinéma 61**, n° 55). Ce qui signifie que, pour lui, le problème de l'immigration ne se résoudra pas en partant des seuls immigrés, de leurs particularités ethniques, de leurs seules ressources humaines, mais qu'il s'agit d'un problème d'organisations, d'institutions, de structures sociales. **Rocco et ses frères**, c'est d'abord cela : une histoire typique d'immigrants où nous retrouvons toutes les données du problème telles que les révèlent l'examen des chiffres et de sérieuses études sur le terrain.

Tout le monde connaît désormais le « roman cinématographique » de cette famille, chassée par la faim de sa Lucanie natale (« quelque part vers le fond de la botte ».) La mère est majestueuse et emphatique comme une héroïne de Sophocle. Elle attend de ses cinq fils qu'ils lui apportent richesse et considération. (« On m'appelait Madame, moi, Rosaria ! ») Ces fils, elle les veut unis comme les doigts d'une main. (C'était aussi le rêve du vieux Malavoglia, cet autre chantre malheureux de la morale patriarcale). Mais la Ville a tôt fait de briser cette unité. Les frères, d'ailleurs, sont aussi dissemblables que possible. L'aîné, **Vincenzo**, épouse sa Ginette et s'installe dans la médiocrité. Il n'intéresse pas Visconti. Les autres ne savent rien faire que bêcher la terre. En attendant mieux, ils vont déblayer les rues enneigées. Ils trouvent de vagues jobs. Un organisateur de combats de boxe s'intéresse à eux : **Simone**, le second, sera boxeur. Simone, c'est le sud, à la violence irrationnelle. Il entend faire respecter ses droits mais il ne sait comment s'y prendre et se brise sur les premiers obstacles. Pour entretenir **Nadia**, une prostituée, il commet un premier vol. Sa carrière de boxeur tourne court. Il devient bientôt une épave, une victime-bourreau. **Rocco**, le troisième, n'aime pas la boxe, qu'il pratique sans entrain. Il est l'ange gardien de la famille. Il est toujours de quart sur la barque en tempête. Il répare les bêtises de Simone et porte sur les fonts baptismaux le premier-né de Vincenzo. Au service, à Livourne, il retrouve **Nadia**, qui sort de pri-

son. De retour à Milan, ils vont s'aimer, chaque soir, dans quelque terrain vague de la périphérie. Simone l'apprend ; il violente **Nadia** sous les yeux de **Rocco**, qu'immobilisent deux complices, puis il roue de coups son frère et le laisse pour mort. Rendez-vous de **Rocco** et de **Nadia** sur les terrasses du Dôme de Milan, parmi les aiguilles et les clochetons. Elle ne rêve que d'amour et de rachat. Il veut la convaincre de revenir avec Simone, de se sacrifier pour sauver la brute du désespoir. Elle y consent par dépit et **Rocco** assistera, impuissant comme toujours, à leurs querelles et à leur déchéance. A la suite d'un nouveau méfait de Simone, il se vendra pour dix ans, tel Joseph pour racheter ses frères (d'où le titre), au manager qui en fera un champion. Ce Saint François du ring expédie au tapis son premier adversaire, au moment précis où Simone achève **Nadia** à grands coups de couteau. Pendant que les uns forniquaient, volaient, hurlaient, assassinaient, que d'autres sermonnaient, pardonnaient, se sacrifiaient, le quatrième frère, **Ciro**, suivait des cours du soir et potassait à la chandelle le manuel de l'apprenti métallo. Il est maintenant ouvrier à l'Alfa-Roméo. Il courtise sagement la fille d'un contre-maître. Il est propre, ponctuel, volontaire, un peu dur, mais juste. Il souffre, comme les autres, mais répugne au mélodrame. Quand Simone revient tout ensanglantée de l'Idroscalo, après le meurtre de **Nadia**, **Rocco** se roule en hurlant sur le lit : « Tout est fini ! Nous nous sommes trompés, nous devons payer ! » **Rosaria** réagit en mère lucanienne : « Simone a lavé son honneur. » **Ciro** est d'avis qu'il faut prévenir la police. C'est lui, enfin, qui tirera la leçon des événements, à l'usage de **Luca**, le benjamin, qui un jour, peut-être, retournera vivre « au pays des oliviers et des arcs-en-ciel ». A-t-on prêté assez d'attention à ses propos ? « Quand nous sommes partis de chez nous, ce fut Simone qui m'expliqua ce que Vincenzo n'avait pas compris. Il me disait que là-bas, au pays, on avait vécu comme des bêtes. Il m'expliqua qu'il fallait apprendre à faire valoir nos droits. Simone a oublié tout ça, par la suite. Moi, j'ai appris à connaître mes droits et mes devoirs. La méchanceté de Simone est aussi nuisible que la bonté de **Rocco**. **Rocco** est un saint ; mais dans le monde où nous vivons il ne faut pas toujours pardonner. Dans la société que les hommes ont créée, il n'y a plus de place pour les saints comme lui. Leur pitié provoque des désastres. Certains disent qu'un monde ainsi fait ne sera pas meilleur que l'ancien. Moi, au contraire, je crois que si. »

Comme toutes les grandes œuvres réalistes, **Rocco** signifie à plusieurs niveaux. C'est, à la fois, un document irréfutable sur tels aspects particuliers d'une société (le relogement des immigrés, le boxe à Milan en 1960 etc...) et un jugement d'ensemble sur ladite société. De son propre aveu, Visconti a voulu « lancer un pavé dans la mare ». (**Cinema Nuovo** n° 147, sept.-oct. 1960, page 402). Le préfet de Milan ne s'y est pas trompé, ni tous ceux qui avaient chahuté le film à Venise, bien moins gênés, au fond, par Annie Girardot jetant son slip à la figure de Salvatori, que par la dénonciation implicite du désordre social. Mais si tout le monde a éprouvé, à la projection, un malaise salutaire, les significations les plus générales n'ont guère été comprises.

Parmi les critiques, les plus futiles se sont épuisés à classer le film : S'agit-il d'un mélodrame sans musique, d'une tragédie grecque, d'un roman en images ? D'autres ont soupesé les sources, les influences : Testori et son populisme milanais (**Cosa Fai, Sinatra ?**), Thomas Mann (**Joseph et ses frères**), Verdi, Verga et, bien entendu, Dostoïevski, l'écrivain qui, après Verga, a le plus marqué Visconti. Comment, en effet, n'y point penser ? Comme chez Dostoïevski, les sentiments sont toujours à leur paroxysme ; la méchanceté va jusqu'au crime, la bonté aspire à la sainteté. Mais il y a plus. De toute évidence **Rocco** est, entre autres choses, une adaptation de **l'Idiot**. **Rocco** est Muijkine, Simone est Rogojine et Nadia, Natacha. Les caractères, l'anecdote, tout concorde. Certains, comme Buzzati, en ont conclu que le film illustre le conflit du Bien (**Rocco**) et du Mal (Simone). Ils en oublient **Ciro** et son discours à Luca. Ils raisonnent comme des chrétiens, pour qui les échecs de la bonté et les infortunes de la vertu, en ce bas monde, ne jettent aucun doute sur l'existence d'un plan providentiel. En ce sens **l'Idiot** était un roman chrétien, tout comme **Nazarin** est un film chrétien. Or Visconti renvoie dos à dos Simone et **Rocco**, aussi inadéquats, aussi dangereux l'un que l'autre. La pitié était pour Dostoïevski la chose la plus urgente, « l'unique loi, peut-être, de l'existence humaine. » A quoi Visconti réplique que la transformation de la société va rejeter dans le passé les jacqueries inorganisées des primitifs (Simone) et les « solutions » imbeciles de la pitié (**Rocco**).

Mais ce monde pressenti par **Ciro**, préparé par **Ciro**, que sera-t-il exactement ? Visconti n'est pas Aragon ou Fadeïev, ou le prophète Ezéchiel. Son affaire c'est le réalisme

critique. Il dit ce qui meurt ; il décèle le Nouveau qui remue sous les apparences ; il n'annonce pas à grands cris la naissance de « l'homme communiste ». Combien de critiques révolutionnaires ont abusivement projeté dans le regard de **Ntoni Valastro** et de **Ciro Parondi** leurs rêves de palin-génèse sociale ! Ce que Visconti voit, c'est l'apparition d'un nouveau type de prolétaire, « conscient de ses droits et de ses devoirs », hautement qualifié, dont la prolifération risque de modifier radicalement les conditions de la lutte révolutionnaire dans la vieille Europe. Que Visconti n'ait rien dicté d'autre, à **Ciro**, qu'un message vitaliste, de confiance dans l'avenir, ressort nettement d'une interview accordée à **Guido Aristarco**, au lendemain de Venise (voir **Cinema Nuovo** n° 147, pages 401 et 404) : « **Ciro** est le plus pratique, le plus sage, le plus positif... **Ciro** est le personnage qui conclut mon film, qui lui donne une fin positive ; il amorce une autre histoire qui serait la suite de ce film (comme **Rocco** est la suite de **La Terra Trema**) **Ciro** deviendra, c'est probable, un petit bourgeois, puis un gros bourgeois. Je ne le sais pas encore, du moins je le sens comme ça. »

Seule l'histoire des prochaines décades dira la valeur des intuitions réalistes de Visconti. Avait-on compris d'emblée celles de **Balzac** ou de **Stendhal** ?

APRES ROCCO

Avec **Rocco**, Visconti a donné sa version, magistrale, des grandes mutations de l'Italie contemporaine. Après **Rocco**, il se retire sur l'Aventin. Il sera un illustrateur.

Ce repli, d'abord, est catastrophique. Visconti massacre une nouvelle (ou plutôt une très courte pièce en un acte) de **Maupassant**, pour en faire une comédie mondaine et assommante dans le genre hongrois des années 35 : c'est le sketch **Le Travail**, dans **Boccace 70** (1962). Au moins cette pochade interminable aura-t-elle permis à l'opérateur **Giuseppe Rotunno** de préparer la palette du **Guépard**.

Car Visconti adapte ensuite **Il Gattopardo (Le Guépard)**, de **Tomasi di Lampedusa**. Voilà, dans les limites de l'illustration, un film d'une beauté souveraine. Visconti n'apporte rien au discours de **Lampedusa**, mais il le sert avec cette nostalgie, ce goût du passé qui sont chez lui intelligence et poésie.

Un monde meurt, celui des familles princières de la

Sicile, un autre naît. La bourgeoisie accède à la puissance économique et politique que détenaient les féodaux. Nous sommes en 1860. L'unité italienne reflète un bouleversement des rapports de classes. Le prince Salina, aristocrate lucide, assiste à l'agonie du régime ancestral avec un détachement teinté d'amertume. Il sait qu'il est déjà un personnage anachronique, mais ceux qui l'entourent vivent encore les rêves dérisoires de la noblesse héréditaire. Seul son neveu Tancredi a conscience du devenir historique et il compose avec le siècle.

Visconti a confié le rôle du prince à Burt Lancaster et celui de Tancredi à Alain Delon. Mais telle est la maîtrise de la mise en scène que l'on oublie Delon et Lancaster, pour ne voir en eux que les visages d'une époque. Le film est en couleurs, souvent dans des nuances atténuées, comme si l'image portait en elle le recul du temps. Ce n'est pas l'éclat de *Senso*, mais la tonalité du pastel. Les rouges sont roses, les bleus se fanent, une société s'éloigne...



GOBETTI : Scioperi a Torino, 1962
VISCONTI : Rocco et ses frères, 1960





VISCONTI : Rocco et ses frères
Le Guépard, 1962



VISCONTI : Le Guépard



DE SETA : Bandits à Orgosolo, 1961



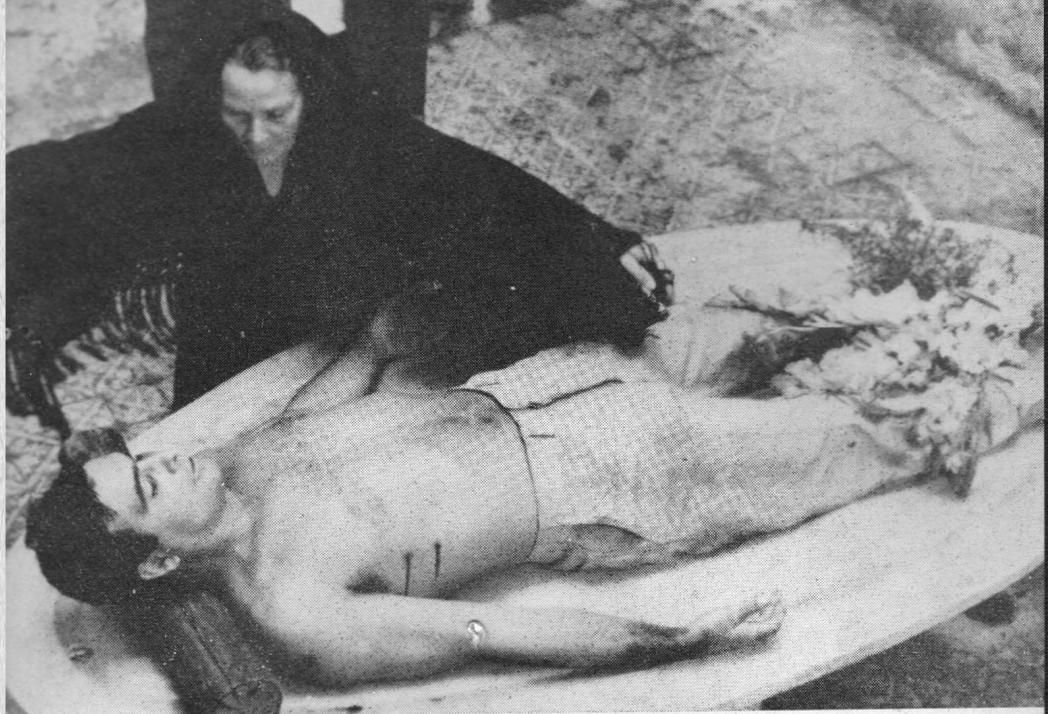
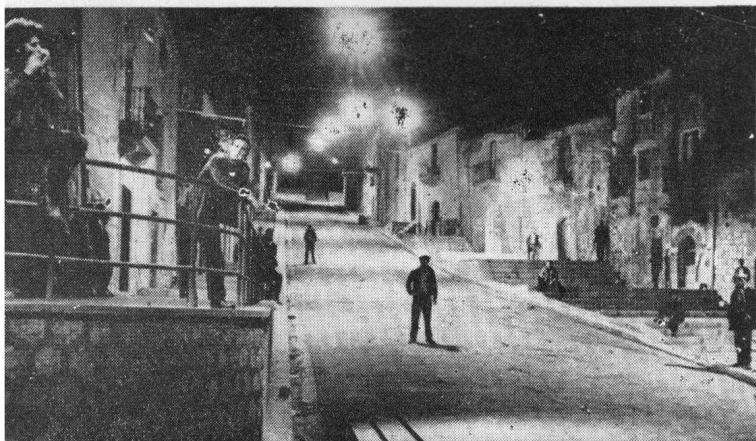


DE SETA : Bandits à Orgosolo



ROSI : Salvatore Giuliano, 1961







5. LE BANDITISME MÉRIDIONAL

Depuis 1950, depuis **Deux Sous d'Espoir** (1951) de Renato Castellani, on pouvait croire épuisé un des plus riches filons du néo-réalisme : la question méridionale. Castellani avait un des responsables de ce tarissement, de cette dégradation qui devait donner des **Pain, Amour et Fantaisie** (1953) et des **Or de Naples** (1954). De Santis, seul, s'obstinait, et ce fut, en 1958, **Una Strada lunga un Anno**, un film en porte à faux, épopée anachronique dans un Midi abstrait, qui rappelait, tant mal que bien, aux nostalgiques le climat des années 46-48, la belle époque de **Caccia tragica** et de **La Terra trema**.

Le Midi a fait un retour en force sur les écrans, mais ce ne fut pas dans le sillage de de Santis. On ne pose plus le problème de la transformation révolutionnaire du Sud. Le document ethnographique, la reconstitution judiciaire, l'impassibilité naturaliste, voire la psychologie, ont pris la place du romantisme, du messianisme des épopées d'anticipation du genre **Pâques sanglantes**. Le metteur en scène apporte désormais sa pierre à la culture « méridionaliste » avec la rigueur de l'universitaire, non plus avec l'impatience du militant.

A la seule exception de Visconti étudiant *in vivo* l'émigration intérieure des **cafoni**, les réalisateurs ne s'intéressent qu'à un aspect de la question méridionale, brûlant certes, révélateur autant qu'on voudra, mais somme toute marginal : le banditisme. Ce choix, cette limitation sont significatifs. De récents procès, des enlèvements, des tueries ont « relancé » la **Mafia** dans l'opinion. Le gouvernement veut faire quelque chose. Il échouera une fois encore puisqu'il n'attaquera pas le mal à sa racine. Le cinéma suit, il ne précède plus. Il collabore avec civisme à une œuvre d'assainissement ; il met en images les campagnes de la presse éclairée contre le **malcostume** méridional. Il fait recette car un bandit, même démystifié, invisible même, comme Giuliano, est plus spectaculaire qu'un paysan.

Bandits à Orgosolo (*Banditi a Orgosolo*, 1960) appelle cependant, nous regrettons de le dire, les plus extrêmes réserves. Nous aurions voulu saluer l'évolution d'un metteur en scène, Vittorio de Seta, qui tenait en 1956 des propos pleins de sève (cf. *Le néo-réalisme italien*, p. 126-127) et qui, las de tourner des courts métrages folkloriques sur l'Italie du Sud, disait sa volonté « de comprendre les moments essentiels de la dialectique sociale en action dans la société paysanne ».

Or de Seta avait un sujet magnifique : la révolte d'un berger sarde que l'on accuse à tort de différents méfaits et qui devient objectivement un hors la loi. C'est le thème de l'innocent traqué, à qui l'ordre social n'offre pas d'autre issue que l'engrenage du banditisme. Depuis les patrouilles de carabinieri dans les ruelles d'Orgosolo jusqu'à la fuite dans les djebels, tout évoque d'ailleurs une occupation de type colonial ou l'Italien, avec ses lois et ses fusils, est un intrus énigmatique et une menace aveugle. Justice, injustice, pour cette misère au fil des jours de tels mots ne signifient rien. Simplement, un homme est poussé à bout. Il a tout perdu, sa baraque, ses outils, ses moutons. Aucun recours ne lui est offert dans ce monde archaïque au cœur du XX^e siècle, sinon d'être à son tour un voleur de bétail. C'est la logique de l'impuissance et de l'accablement.

Au surplus de Seta avait toutes les chances de son côté. Producteur scénariste, photographe et metteur en scène, il jouissait en théorie d'une liberté parfaite. Il connaissait le pays pour y avoir tourné, deux ans avant, un documentaire, **Pastori di Orgosolo**. Toléré par la population, il avait même trouvé des volontaires pour jouer les rôles de composition. Si l'on y ajoute ses déclarations de 1956, qui sont irréprochables — en 56, les démo-chrétiens dansaient sur le cadavre du néo-réalisme et de Seta était bien l'un des rares Italiens à croire encore au cinéma social — tout laissait espérer que **Bandits à Orgosolo** serait un chef-d'œuvre.

Or de Seta a fabriqué un film d'esthète pour les poètes mondains de la via Veneto, les progressistes du XVI^e et le Festival de Venise. Savamment les visages s'incrustaient dans la pierre méditerranéenne ou la lumière glauque de l'école new yorkaise. On nous donne le spectacle des faces burinées. La barbe de huit jours devient un objet d'art, elle est traitée comme les outres, comme les mégots, comme les peaux de chèvres, comme les brodequins du pays sarde :

avec l'œil raffiné de l'antiquaire à trois étoiles. Une frivolité intolérable a présidé au grand déguisement des êtres et des choses, où les moutons sont des rochers, les rochers des moutons et les bergers des mannequins, des marienbads de l'arriération rustique. Il faut voir les nuques détachées sur le ciel, les fagots dénoués comme au théâtre d'Epidaure, pour mesurer ce qui transforme un film paysan en bel effet de l'art. Entre mille, cette image est typique de la distorsion qu'a subie l'histoire : cela se passe au village, dans une cuisine. Un coffre à demi-ouvert laisse tomber négligemment une guenille, qui s'étale comme une étoffe de Rubens. Les chaises, au fond, dans leur désordre, sont en accord secret et lentement muri, et si l'une d'elles est renversée, c'est qu'il fallait un faisceau d'obliques pour équilibrer la composition. Une lumière d'aquarium enveloppe cette scène. Elle ne vient d'aucune source définissable : ni d'une chandelle, ni d'une lampe. Elle éclaire les visages avec le gris blafard qui, de Rome à Tokio, est le ton mode pour la photographie métaphysique.

Par ailleurs, les moutons frisent, si l'on peut dire, l'in vraisemblance. On nous permettra de faire cette critique à gros sabots, mais ici, dans un film qui joue la carte réaliste, elle se justifie. Le berger est poursuivi sur les plateaux calcaires par une patrouille de policiers. Les flics avancent les mains libres, tandis que l'homme conduit son troupeau à travers la garrigue, sans chien, en dehors des sentiers. Dans de telles conditions, les bêtes ne font pas plus de 1 000 mètres à l'heure. Sur un terrain en pente, c'est un maximum. Les moutons s'égayent, broutent, s'accrochent aux herbes : allez-y, vous verrez. Mais les carabinieri marchent cinq fois plus vite. Sachant que le berger a deux heures d'avance, quand sera-t-il rejoint ? Un gosse du certificat vous répondrait : dans 30 minutes. Or de Seta renverse les rôles. Ce sont les flics aux pieds agiles qui ne rattrapent pas le berger englué dans ses bestiaux rétifs, et cette chasse à l'homme devient une épopée au pays des symboles. Mais laissons la parole à Sadoul, éternel bidonné du cinéma pseudo : « La ligne de **Bandits à Orgosolo** est noble, pure, déchirante dans son dépouillement... La mort des moutons a arraché des larmes à beaucoup. » (« Lettres Françaises », n° 20).

SALVATORE GIULIANO

Francesco Rosi s'est formé à la meilleure école, celle de Visconti dont il fut l'assistant pour **La Terra trema**, **Bellis-**

sima et Senso. Depuis **Processo alla Città (Les Coupables)** de Luigi Zampa (1952) dont il écrivit le scénario, il s'est spécialisé dans la délinquance méridionale. En 1957, **La Sfida** révélait un nouveau metteur en scène consciencieux et accrocheur. Jusqu'aux dernières minutes, trop mélodramatiques, Rosi conduisait d'une main sûre une enquête romancée sur le racket napolitain des fruits et légumes. Dans ces années de basses eaux, on aurait presque crié au chef-d'œuvre, n'eût été le souvenir des **Bas Fonds de Frisco**. En 1959, **LMagliari** décrivait un autre racket, celui des vendeurs ambulants, généralement méridionaux, qui proposent leurs coupons d'étoffe aux ménagères de la Mittel-Europa.

Salvatore Giuliano (1961) a une autre ampleur, d'autres exigences. Il fut tourné sous le titre provisoire de **Sicilia 1943-60**. Rosi devait déclarer à l'époque : « C'est là le vrai titre de mon film. Du moins j'entends le tourner comme si tel était son titre définitif. » C'était indiquer que Giuliano n'avait été que le produit et non point le sujet d'une situation historique complexe, aussi virulente aujourd'hui qu'hier. C'est ce que suggère la dernière image, le cadavre du **mafioso** agrippé au sol de la Sicile, comme celui de Giuliano aux premières images du film. C'est aussi ce que veut suggérer le fameux « présent historique » dont les exégètes ont tant parlé, et qui sert à exprimer, dans une apparente confusion, les divers plans temporels de l'évocation et de l'actualité.

Le meilleur du film, on le doit au refus du point de vue rétrospectif ou anecdotique. L'histoire du bandit est hautement symptomatique : on nous montrera donc à son propos les maux endémiques qui l'expliquent. Cette volonté d'explication nous rend exigeants. Cette œuvre importante appelle, mérite, plus qu'aucune autre, le bilan.

On connaît les faits. A la libération de la Sicile, en 1943, Giuliano, un hors-la-loi comme il y en avait alors quelques milliers (on a pu dénombrer jusqu'à 37 bandes armées jusqu'aux dents) est contacté par les dirigeants palermitains du M.I.S., parti du séparatisme sicilien. En 1946, les bandes de l'E.V.I.S., organisation militaire du M.I.S., sont éliminées dans l'Est de l'île, mais Giuliano se maintient à l'Ouest, bastion de la Mafia. En 1947, ont lieu les élections pour le premier gouvernement autonome de Sicile. Le « bloc du peuple » l'emporte, tandis que se développe un mouvement paysan pour l'application des lois agraires et l'occupation des terres féodales. Le 1^{er} mai, c'est le massacre de Portella delle Ginestre : un rassemblement de paysans est

mitaillé par Giuliano et douze de ses hommes. Pendant 3 ans, encore, le bandit échappera, grâce à un vaste réseau de complicités, à de véritables corps expéditionnaires lancés à ses trousses. Finalement, le 5 juillet 1950, son cadavre est découvert dans la cour intérieure d'une maison de Castelvetro. Peu après la police appréhende son lieutenant et meurtrier, Gaspare Pisciotta. Malgré son évidente collusion avec la police et le général des carabinieri Luca, chef du corps d'expédition (« Bandits, police et mafia, c'était la Sainte Trinité » : Compte rendu d'audience), Pisciotta fut condamné aux travaux forcés par la cour de Viterbe. A l'énoncé de la sentence, il s'écria : « Pourquoi m'avait-on promis l'acquittement ? Les bandits ce sont les autres, ceux qu'on appelle les honnêtes gens ! Mais ça ne finira pas comme ça ! Un jour ou l'autre il faudra faire un autre procès, celui de la mort de Giuliano ! Alors je dirai ce que je n'ai pas dit ici. »

Imprudentes menaces. Pisciotta fut empoisonné peu après dans sa cellule. Café au cyanure.

Rosi a découpé cette histoire en séquences de nature et de fonction inégales. De longs dialogues « phonographiés », interviews, séances du tribunal, alternent avec de purs fragments narratifs, épiques, parfois présentés en voix-off :

Descente de police après la « découverte » du corps de Giuliano — L'Etat Major du M.I.S. à Palerme (30 septembre 1945) — L'entrevue du pont Sàgana (octobre 1945). Un vieux séparatiste harangue les **picciotti** de Giuliano — Assassinats de gendarmes — Transport à la morgue du cadavre de Giuliano. Les journalistes en action : les témoignages contredisent la version officielle — Montelepre 1946 : arrivée des troupes de répression ; assassinat de gendarmes ; couvre-feu ; rencontres dans la montagne ; reddition de **picciotti** — Enlèvements — Ravitaillement des bandits — Perquisitions et rafles à Montelepre — Le cimetière de Castelvetro : la mère de Giuliano vient reconnaître le cadavre ; lamento, vociférations des femmes — 1947 : un jeune berger recruté par les hommes de Giuliano — Portella delle Ginestre : la manifestation communiste et le massacre — Arrestations de bandits — Arrestations de Pisciotta — Le Procès de Viterbe, coupé d'un long flash-back relatant les collusions police-Mafia, Pisciotta-Mafia et la mort de Giuliano — Retour à Viterbe pour le verdict — Empoisonnement de Pisciotta — Assassinat du mafioso Mirafiore.

Tout est d'une exceptionnelle qualité : le rythme nar-

ratif, les recherches syntaxiques, qui ne sont jamais gratuites, la direction des deux acteurs professionnels et d'une innombrable figuration, la photographie de Di Venanzo et jusqu'à la musique de Piero Piccioni. Mais surtout chaque image est chargée de signification, propose une clef des événements. Les perquisitions à Montelepre, pour ne citer que cette séquence, nous font pénétrer par effraction dans les taudis où s'entassent, dans une seule pièce, la famille proliférante. Le mulet et la chèvre sont attachés à un anneau près de la porte. Le sol de terre battue, où rampent des gosses faméliques, est jonché de fiente et d'excréments. Résignation muette, hostilité butée envers la loi qui vient de Rome, Rome qui n'a pas su guérir, qui ne sait qu'envoyer la troupe et le gendarme. Les images de la raffe dressent l'un contre l'autre, dans l'incompréhension et la haine, le **cafone** sicilien et la force abstraite du Droit. Cette séquence de Montelepre en dit long sur le contexte économique du banditisme, de la mafia et de la démagogie séparatiste. Elle ne dit pas tout. Le film entier non plus.

Sans doute Rosi a-t-il péché par excès de scrupules, par objectivisme. Il s'est refusé à suggérer ce qui n'avait pas été établi au procès de Viterbe. Tout au plus a-t-il souligné la répugnance du Ministère Public à recevoir des témoignages gênants. Le Président du Tribunal déclare un certain moment : « Il est bien difficile d'établir quels rapports la Mafia entretient avec le banditisme, si Mafia et banditisme sont une même chose, si le banditisme dérive de la Mafia. » Rosi, qui a décidé de s'en tenir aux minutes du procès, n'en sait pas plus que le Président. Quand Pisciotta révèle l'existence d'un mémorial où Giuliano désignait nommément ses **mandanti**, les « mandataires » du massacre de Portella, Rosi n'est pas plus pressé que le président de demander au colonel des carabinieri, qui l'eut entre les mains, ce qu'il avait fait du document.

Pourquoi avoir privilégié, comme source du film, ce procès fatalement truqué ? Et pourquoi, si Rosi tenait tellement à l'apparente objectivité naturaliste comme à une garantie de la rigueur documentaire, pourquoi n'a-t-il pas utilisé le commentaire en voix-off pour combler de trop évidentes lacunes ?

Sans compter que d'autres documents existaient. Le rapport du 18 février 1946 du général de gendarmerie Branca, par exemple, ou celui du 7 mars 1946, émanant de l'Inspectorat de la P.S. pour la Sicile. Avant d'illustrer la complicité

de Giuliano et du M.I.S., Rosi aurait eu intérêt à les lire. Il y eut trouvé ceci, entre autres choses :

— Rapport Branca : « le mouvement agrarien-séparatiste sicilien et la Mafia ont depuis toujours fait cause commune. Mieux : les chefs du séparatisme sicilien (parmi lesquels Don Lucio Tasca) doivent être considérés comme les chefs de la Mafia. »

— Rapport de l'Inspectorat : « les chefs séparatistes, **mafiosi** ou protecteurs de la Mafia, et Giuliano se rencontrèrent au Pont de Ságana en présence de nombreux bandits bien armés. La discussion s'engagea sur des problèmes de tactique. Il s'agissait d'établir un plan pour la conquête de la Sicile et la répression du communisme. Giuliano présenta un projet d'attaque de la zone de Monreale, Montelepre, Partinico, et demanda 10 millions pour son financement. Mais le duc (de Carcaci) et le baron (La Motta) semblaient assez perplexes. Un bandit suggéra qu'on pourrait trouver les fonds en enlevant, pour les rançonner, de riches possédants... Le baron offrit de désigner parmi ses connaissances les futures victimes. »

Ces deux extraits sont plus instructifs que le film, où rien n'est indiqué des racines sociales de la Mafia, rien des objectifs réactionnaires du M.I.S. Nous voyons, à la place, des dirigeants séparatistes socialement inclassables et nous entendons la harangue folklorique d'un vieux politicien, inspiré et plutôt sympathique, aux **picciotti** de Ságana (Ságana où il fut moins question d'idéal et de poésie que de tactique et d'anti-communisme). Pire encore : son objectivité se retourne contre les intentions de Rosi, au cours du long flash-back qui interrompt le procès de Viterbe. Vue au niveau des sous-fifres, l'histoire de Pisciotta et de Marifiore tourne au roman d'aventures, au western de catégorie B.

Les latifundistes, les grands féodaux ne sont nommés qu'une fois, au début. Il n'en sera plus question. Et pour cause : aucun représentant de la classe dirigeante sicilienne ne fut mis en cause à Viterbe. Ici encore, Rosi a péché par défaut. Que n'a-t-il relu la célèbre enquête de Leopoldo Franchetti : **Les conditions politiques et administratives de la Sicile**. Une enquête de 1876, plus actuelle que jamais : « S'appuyant essentiellement sur la classe des grands propriétaires d'où la Mafia tire son existence, le gouvernement se trouve dans une étrange situation. D'une part, son but immédiat est d'éliminer toute espèce de délinquance : d'autre part, il s'appuie sur la classe des agrariens, qu'il utilise

même dans l'activité législative et dans les pratiques du pouvoir. Les moyens dont il dispose se trouvent, de ce fait, en évidente contradiction avec le but qu'il poursuit. Il lui faut renoncer à rétablir l'ordre ou renoncer à l'appui des agrariens. Or il ne saurait renoncer à cet appui. Il doit renoncer par conséquent à jamais rétablir l'ordre en Sicile. »

Rosi, qui sait à merveille nous faire sentir cette fatalité du désordre, ne nous suggère à aucun moment l'existence d'une aussi évidente contradiction. Son film nous montre les racines affectives du banditisme et les manifestations concrètes de l'antagonisme Nord-Sud ; il est impuissant à expliquer en profondeur. Il atteint parfois à la grandeur de l'épopée ; il ne s'élève que rarement à une vision véritablement réaliste des événements.

LE MANI SULLA CITTA

Le Grand Prix de Venise 1963 est allé à **Mani Sulla Città**. La chose est à peine croyable quand on se souvient qu'il y a trois ans, le jury n'avait pas osé couronner seul le **Rocco** de Visconti.

La **città**, c'est Naples, la ville de la **Camorra**, de la corruption légalisée, des gangs électoraux. Elle a eu longtemps son roi, l'armateur monarchiste Lauro, flanqué de ses bouffons et de sa police. Comme dans un film de Rossen, avec cette différence qu'à Naples, le roi peut mourir, la corruption continue.

Les **mani**, ce sont les mains rapaces de tous les forbans de la reconstruction et autres rackets, et des politiciens à leurs ordres, qui mettent en coupe réglée une population inconsciente et inorganisée.

Dans cet état de choses, aussi vieux que l'Unité Italienne, Francesco Rosi porte enfin le bistouri de l'analyse marxiste avec plus de rigueur et de lucidité, qu'il n'en avait usé dans **Salvatore Giuliano**.

Un entrepreneur en bâtiments, Nottola, pour mieux contrôler ses complices, s'est fait élire au Conseil Municipal sur une liste d'extrême droite. On met en chantier un vaste ensemble d'habitation qui doit rapporter une fortune aux spéculateurs. Un immeuble s'écroule (on ne compte plus les accidents de ce genre. A Barletta, il y a quelques trois ans, un bulding en papier mâché s'effondra, tuant 18 personnes). Le scandale éclate. Une commission d'enquête est constituée. Elle se heurte aux prudences administrati-

ves, aux silences plus ou moins achetés. Nottola est lâché par les monarchistes. Il change de parti, passe du côté démocrate-chrétien et revient en force aux nouvelles élections. Adjoint au maire, il pourra désormais spéculer à son aise sur les terrains et truquer sa comptabilité dans les conditions optima. Ses anciens amis politiques, oubliant leur rancune, reviennent manger dans sa main.

Tout est dit : la situation locale spécifique, l'arriération politique des masses et ses raisons, les mécanismes de la corruption, les complicités du pouvoir central. Cependant les partis italiens ne sont pas désignés sous leur nom véritable, mais sous l'appellation assez vague de Droite, de Centre et de Gauche.

Dur, un peu schématique, **Les Mains sur la ville** est avant tout une œuvre de critique ouverte. Sans concessions aux facilités, moins spectaculairement beau que **Salvatore Giuliano**, mais plus clair et plus efficace, ce film serait impensable en France. En Italie, il a été non seulement tourné, mais autorisé par la censure et sélectionné pour un Festival. Est-ce l'effet heureux de l'ouverture à gauche ?

Oui, sans doute. Mais le **mani sulla citta** répondait aussi au désir du grand capital de se débarrasser des méthodes d'un autre âge. Pour les trusts du Nord qui n'ont pas besoin d'elle, la **Camorra** est un anachronisme. Dénoncer la margoulinage napolitain, n'est donc pas pour déplaire au capitalisme climatisé. Et nous n'enlevons rien à la valeur extrême de l'œuvre de Rosi, en supposant qu'elle a bénéficié de la même tolérance que **Les Fous du Roi** en Amérique.

Aux Etats-Unis, les gouverneurs d'Etat néo-fascistes étaient devenus des empoisonneurs pour les grands partis politiques : d'où la liberté laissée à Rossen de transposer au cinéma, sans le désamorcer, le roman de Robert Penn. Toutes choses égales, c'est une conjoncture du même genre qui a joué ici.

IL BRIGANTE

Il est paradoxal que ce soit précisément Castellani qui ait relancé, avec un film de trois heures, épique-symbolique-choral comme du de Santis, le problème du **bracciantato** méridional. Castellani, il est vrai, sait tout faire : calligraphie, commedia dell'arte, Shakespeare et drames populistes. Il a beaucoup de talent et quelque chose d'autre : bonne volonté ou sens de la conjoncture. Il ne lui manque

que la solide conviction, la conception du monde cohérente qui aurait pu faire de *Il Brigante* (1961) le grand film qu'il pouvait être et qu'il n'est que par instants.

Le scénario est tiré d'un roman de Giuseppe Berto qui sacrifie à tous les poncifs du vérisme méridional et de la passion rustique. Du Grazia Deledda de gauche. Le NUOVO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO (août-septembre 1961) en a publié un résumé fidèle :

« L'histoire débute en 1942, dans un village calabrais de l'intérieur. Elle est racontée à la première personne par un jeune garçon, Nino, qui aura vingt ans à la fin du film. Un jeune homme, Michele Renda, est accusé d'avoir assassiné un riche propriétaire. Il est innocent, on ne l'en condamne pas moins. Le seule personne qui aurait pu le sauver, sa maîtresse Giulia, se trouvait avec lui la nuit du crime, mais, sœur du maire fasciste et fiancée de la victime, elle a préféré se taire pour ne pas se compromettre. Michele réussit à s'évader et revient, après le débarquement, sous l'uniforme américain. Les temps ont changé et il compte bien faire éclater son innocence. La structure féodale du village semble craquer au vent du progrès. Une mauvaise récolte pousse les *braccianti* à occuper quelques terres incultes et Michele est à leur tête. Le feudataire s'en débarrasse en le faisant inculper à nouveau pour l'ancien délit. Lors de l'arrestation, le brigadier Firmiani, l'ami de toujours, relâche sa surveillance et Michele prend le maquis. Rencontre fortuite avec les carabinieri, fusillade. Le voilà définitivement hors-la-loi, abandonné même des paysans qui l'avaient jusque là protégé. Le seul être qui lui reste fidèle est Miliella, qui est sur le point de le rendre père et partage sa rude existence de loup traqué. Quand Miliella meurt dans ses bras, frappée par une balle destinée à son amant, Michele perd la raison. Il descend au village comme un fauve assoiffé de vengeance et tire sur tout ce qui bouge. Le brigadier l'attend avec son fusil mitrailleur et, les yeux pleins de larmes, lâche la rafale qui abat son ami. »

Michele est de toute évidence symbolique. Il est le Sud, écrasé par tous les régimes, prisonnier du cercle vicieux jacquerie-répression. Nino, c'est l'espoir de lendemains meilleurs, etc... Pourquoi pas, après tout, les grands symboles, et le mélodrame, et la littérature, si tout ce disparate se fond en unité, si la vérité du Sud n'est point trahie ?

Mais le film n'arrive que rarement à trouver un équilibre entre le symbole et l'anecdote, entre l'individu et

les masses chorales, entre l'illustration du roman et les suggestions de la réalité calabraise.

L'analyse idéologique révèle une autre faiblesse qui fut bien mise en évidence, au lendemain de la présentation à Venise, par Morando Morandini (« La Notte » du 31 août 1961) : « L'individualisme de Castellani cherche à s'intégrer dans un discours collectif qui tourne court au beau milieu, avec une ambiguïté de type social-démocrate. Cohérent avec lui-même, Castellani propose, à travers le personnage de Michele, sa théorie du leader révolutionnaire, puis la démantelle et en arrive à l'auto-destruction de son héros. La concession de la terre est le résultat d'une tactique patronale, plus qu'une effective conquête du prolétariat agricole. Double défaite dont on cherche en vain la contre-partie. Quelle est la voie indiquée par l'auteur ? En somme, Castellani a le tort d'avoir voulu faire un film marxiste sans être marxiste lui-même. »

Il y a contradiction, en effet, entre l'élan révolutionnaire qui porte les paysans à l'occupation des terres baronales (le sommet du film) et la suite, où se trouvent dévalorisées l'initiative populaire et la combativité des masses rurales (qui reste très forte dans le Sud).

UN UOMO DA BRUCIARE

Un Uomo da bruciare. (Un Homme à brûler, 1961) est un film politique qui traduit le malaise de la gauche italienne. Ses trois auteurs, Valentino Orsini, Paolo Taviani et Vittorio Taviani, ont dépassé la trentaine. Ils ont été staliniens. Ils sont toujours au Parti, mais ils posent, comme tous les communistes honnêtes avec eux-mêmes, la question de savoir où va le prolétariat. Vers une lente dissolution dans une classe moyenne unificatrice ? Vers Krouchtchev ? Vers un simple idéal réformiste de justice sociale ? « Le problème de beaucoup d'intellectuels italiens, dira l'un d'eux, est actuellement le suivant : le marxisme est-il une méthodologie ou une vision du monde ? (CINEMA 62, n° 71). Autrement dit, est-il un chapitre de l'Histoire de la connaissance, et désormais rien que cela, ou a-t-il encore prise sur les événements ?

Cette question est aujourd'hui la plus grave qui soit, et la plus agitante. Paolo Taviani a toutes les raisons de la poser et peu de chances d'y répondre, puisqu'aussi bien c'est l'Histoire elle-même qui la résoudra. Mais une réflexion marxiste sur l'avenir du marxisme met à l'épreuve le marxisme lui-même et sa validité de connaissance anti-

cipatrice. Saluons fraternellement ces trois hommes qui ne trichent pas et qui sont si conscients de l'incertitude où se trouve la gauche, qu'ils ont eu récemment le projet d'en faire un film : « Nous raconterons un peu notre histoire, celle d'un cinéaste communiste qui découvre, pendant le tournage de son propre film, la maladie de notre temps, la confusion idéologique » (d°) et qui ne sait plus littéralement où il en est avec lui-même, avec le cinéma et avec le P.C.I. Mais ce projet semble compromis. **Huit et demi** est sorti entre temps et « les producteurs nous disent : non, Fellini a brûlé votre histoire. Ils ne comprennent pas qu'ils parlent d'autre chose » (Lettre à « La conquista », publiée en français dans *MIROIR DU CINEMA*, n° 5).

Quoi qu'il en soit, **Un Uomo da bruciare** révèle une crainte presque maladive de tomber dans le schématisme de l'époque jdanovienne. Le script suit d'assez près un épisode des luttes agraires en Sicile, l'assassinat du leader paysan Salvatore Carnevale par la Mafia, en 1955.

Le film débute par le retour de Salvatore dans son village sicilien, après deux ans passés sur le continent. Dans le cadre de la Loi Stralcio, un grand domaine vient d'être exproprié. Les paysans occupent la terre, mais ils n'osent pas la mettre en culture. Salvatore brave les **mafiosi**. Une bataille rangée paraît inévitable et, malgré eux, les carabinieri se voient forcés d'intervenir en faveur des **braccianti**. Or cette victoire n'est pas clairement perçue. On accuse Salvatore d'être un agitateur imprudent ou irresponsable. Il doute de lui, renoue avec une vieille maîtresse et tend une oreille complaisante aux chefs locaux de la Mafia qui cherchent à l'acheter. Il s'aliène ses amis. Puis il engage le combat sur un autre objectif : la réduction du temps de travail dans les carrières. Son arrêt de mort est désormais signé. Il est tué à coups de fusil et le village, drapeau en tête suit son enterrement.

La matière se prêtait à la polémique et aux dénonciations tranchées, mais Orsini et ses amis ont péché par excès de scrupules. Ils ont eu raison de dire que Salvatore était mal suivi, que la prise de conscience ne jaillissait pas, comme une fontaine, des terres brûlées de la Sicile et qu'en somme la réalité quotidienne des luttes syndicales ne ressemblait guère aux images triomphales du garde-à-vous prolétarien dans les meetings de l'enthousiasme. Mais voici une déclaration curieusement nuancée : « Nous avons voulu montrer que la Mafia est faite de gens comme nous, par-

fois très sympathiques, souvent intelligents, qui sont intimement liés au pouvoir économique et qui liquident simplement ceux qui s'opposent à leur politique. (...) Nous avons voulu détruire le mythe d'une Mafia style **bandit d'honneur**, comme nous avons voulu détruire le mythe **héros positif** de celui qui s'oppose aux bandits » (*CINEMA* 62, n° cité). Et s'il y a dans le film un désir légitime de comprendre Salvatore, de fouiller ses motivations, de décrire un être faillible, la construction du récit ne laisse pas de nous étonner. C'est fait à petites touches, comme « une suite de rencontres » (d°) d'où résulte une dislocation du contexte sicilien qui est presque un désamorçage. On voit d'où ça vient : de Brecht qui tend à relayer Lukács comme maître à penser du réalisme d'extrême gauche (cf. Paolo Chiarini et ses études sur Brecht et le réalisme) et aussi, hélas ! de la nouvelle vague française.

Insistons-y : nous partageons les doutes qui assaillent les auteurs sur l'avenir politique de l'Italie en général, mais là au moins, dans ce Mezzogiorno à demi-féodal, l'ennemi de classe est identifié. Alors ?

Dans un tel cas, le langage le plus sûr demeure celui du cinéma classique. La « distanciation » brechtienne — qui donne en théorie l'obligation de réagir et de juger, au moment même où le spectacle se déroule, et qui fractionne l'émotion par un système d'anti-conditionnements — est peut-être adaptée aux sujets ambigus, mais certainement pas à la question sicilienne. Rien ne vaut le récit linéaire pour parler d'un phénomène aussi bien défini et aussi peu chargé d'énigmes que la Mafia. En dansant autour de Salvatore ce ballet de la caméra, les Taviani et Orsini ont surajouté leurs doutes idéologiques — voire une certaine préciosité intellectuelle — à une réalité que les historiens, les sociologues et la gauche italienne connaissent objectivement dans ses moindres détours.

Allons plus loin et avançons une hypothèse qui met en cause les postulats des épigones de Brecht : cette « distanciation », dont on espère qu'elle interpose entre le spectateur et le spectacle une zone de vide par où s'engouffre la réflexion, n'est-elle pas reçue elle-même comme un spectacle ? Reprise par des maladroits, n'est-elle pas ressentie comme l'image spontanée du déarroi, du « tout est dans tout », de la vacuité idéologique ? Qui nous dit qu'elle atteint son but, sinon auprès d'un public averti, chapitré, qui sait d'avance que l'anecdote sera en porte-à-faux et qui perçoit effectivement un décalage ? Ici, manque

le sondage d'opinions qui seul nous apprendrait comment se répercute, dans la conscience des spectateurs, la technique brechtienne du spectacle au deuxième degré. Mais nous présumons qu'un examen sérieux réserverait quelques surprises aux perroquets de la critique qui ont toujours Brecht à la bouche.

MAFIOSO

Or la force d'un film comme **Mafioso** (1962) est d'entrer sans complexes dans le vif du sujet. Alberto Lattuada a le sens du détail révélateur et de l'image polémique. Sa mise en scène est nerveuse, classique au meilleur sens du mot. Il a d'ailleurs marqué le néo-réalisme de sa causticité, de son humour, de son intelligence, de son goût du travail bien fait et l'on se rend compte, dans les rétrospectives, que des films comme **Le Moulin du Po (Il Mulino del Po, 1948)**, **Le Manteau (Il Cappotto, 1951)**, **La Pensionnaire (La Spiaggia, 1954)**, n'ont pas pris une ride, alors que **Le Voleur de Bicyclette...**

Mafioso est au départ une histoire vraie, qui fut contée au peintre sicilien Brunato Caruso par un avocat de Palerme. C'est l'aventure assez saumâtre d'un pauvre type embarqué malgré lui dans la cale d'un navire, pour abbatre à New York un traître à la Mafia. L'homme vit encore et Caruso a pu l'interroger.

Cette anecdote vint aux oreilles de Marco Ferreri qui décida d'en faire un film intitulé **Viaggio in America**. Avec son scénariste habituel, Rafaël Azcona, il écrivit un script qui était assez proche des confidences recueillies à Palerme. Il s'agissait — nous apprend Ernesto G. Laura dans **BIANCO E NERO** de novembre 1962 — d'un jeune employé sicilien travaillant à Milan, à l'Intendance des Finances, et revenu pour Pâques dans son pays natal. « Embringué » dans la Mafia du lieu, il se retrouve, sans presque s'en rendre compte, sur un bateau en partance pour l'Amérique. Il respire l'air de New York. On lui promet du travail facile et bien payé. Sa famille pourra même le rejoindre, un peu plus tard... Puis on l'emploie comme tueur à gages et, l'affaire faite, on le ré-expédie à Palerme. Scène finale en Sicile : on célèbre les funérailles de l'illustre enfant du pays, mort tragiquement en Amérique, et l'assassin porte le cercueil avec une componction pleine de dignité. Ferreri voulait montrer en somme — il l'a dit aux élèves du Centro Sperimentale — que la tradition des **mafiosi** était solidement ancrée, qu'un jeune homme d'ins-

truction et de maturité moyennes pouvait fort bien être embarqué dans une sale histoire, tuer sans éprouver de remords excessifs et « faire ce que tout le monde fait ».

Lattuada a engagé une grande vedette, Alberto Sordi, et modifié le script pour ajouter au **Mafioso** le thème de l'antagonisme Nord-Sud, technocratie-arriération, qu'il définit lui-même ainsi : « Nous avons fait du personnage un Sicilien coupé de son pays, émigré dans le Nord et devenu technicien en blouse blanche dans une usine milanaise. Je voulais montrer mon bonhomme transfiguré et aliéné par le miracle économique, avant de le remettre en contact avec la Sicile. Cela m'ouvrait deux perspectives : d'abord l'évolution d'Alberto Sordi qui redécouvre une terre qu'il a oubliée, ensuite celle de sa femme, Italienne du Nord, d'abord hostile, dépaycée, puis peu à peu gagnée par le Midi » (Interview publiée dans **POSITIF**, n° 55).

A mesure qu'il descend vers l'île de ses ancêtres, Sordi émerge de l'anonymat. A Milan, il traversait les ateliers, le bloc à la main, relevant des temps et des quantités, et il n'était, dans la grisaille affairée des jours, qu'un portemontre et qu'un porte-crayon. L'accent, l'exubérance, la volupté de la rhétorique lui reviennent à la vue des côtes siciliennes. Il arrive au village niché sur le calcaire et cela devient, quand il franchit le seuil de la maison natale, un jeu réglé de toute éternité où les individus s'effacent dans une sorte de chœur déclamatoire. Parmi les femmes noires qui attendent, Sordi se trompe de mère. Il est au paroxysme des retrouvailles...

Puis la Mafia, discrètement, apparaît sur la scène. La casquette noire du père, un regard trop luisant dans la rue du village, la bonhomie de Don Vincenzo, le vieux chef des **mafiosi** à l'égard de Sordi dont il va faire sa chose : tout dit l'imprégnation de l'**onorata società**. Mais Sordi n'y croit guère. Il est devenu trop milanais pour ne pas réagir en touriste. Pour lui, la Mafia relève du folklore. Il est flatté des attentions de Don Vincenzo et sur la plage, il parle femmes avec des amis d'enfance.

Les jours passent. Ce sont les petites joies et les menus ennuis des vacances en famille. On organise une partie de chasse. Il se lève avant l'aube, monte en camion et le voila proprement kidnappé. « Je voulais, explique Lattuada, que le voyage se passe comme en rêve. D'où les plans très brefs de fentes de lumière, dans la caisse où Sordi a été enfermé : cela suffit à suggérer l'avion. Ensuite New York doit rester incompréhensible. Sordi est pris dans un réseau,

une géométrie. Il est porteur d'une lettre qui n'est qu'un mot de passe. Personne n'en veut et le grand chef la déchire sans la lire. Puis c'est le meurtre et le retour, que j'ai fait plus elliptique encore que le voyage aller » (d°).

C'est fini. Sordi a repris son poste. Il rend à son collègue un crayon à bille qu'il avait emporté par erreur : « Si tout le monde était comme vous, lui dit l'autre, l'Italie ne s'en porterait que mieux. » Et puis il va pointer, compter chronométr, avec peut-être un visage plus gris, plus grave.

Mafioso n'est pas seulement un film stimulant, c'est aussi une leçon de style. Lattuada a trouvé le ton qui s'imposait pour une anecdote aussi révélatrice et qui n'était ni l'esthétisme forcené de **Banditi a Orgosolo**, ni le détachement de **Un Uomo da bruciare**, mais plutôt une prise directe sur la réalité dans ce qu'elle a de féroce et typique.

6. LE FASCISME ET LA GUERRE

Si la question méridionale, occultée pendant près de dix ans, a été ramenée au jour, elle a souffert d'être restreinte au banditisme et, en ce sens, le cinéma actuel est en recul sur le néo-réalisme. Mais pour la guerre, le fascisme et la Résistance, c'est l'inverse qui s'est produit. Ce thème que la génération des années 45 n'avait traité que du bout des lèvres, ressurgit aujourd'hui avec une insistance, une liberté de ton que rien ne laissait prévoir.

Depuis 1959, les films sur la guerre — de fiction pure ou de montage — se multiplient. Pourquoi, vingt ans plus tard, ce retour aux sources ? Pourquoi cette sensibilisation des jeunes cinéastes à une époque qu'ils ont vécue en culottes courtes et qui est déjà momifiée par l'Histoire ? Il y a là un phénomène de fixation sentimentale dont on voudrait donner une clef unique et qui se dérobe à l'explication.

Certes le recul, le fameux recul, a joué. La censure est moins tatillonne, puisque le temps a fait son œuvre. Mussolini, personnage tabou de l'après-guerre, quand son cadavre était encore chaud dans l'arène politique, est devenu une figure du passé italien, comme César Borgia ou Garibaldi.

A ce facteur d'apaisement, s'ajoute l'ouverture à gauche qui a suscité des concours tardifs et des bonnes volontés que l'on n'attendait pas. De plus, le succès commercial de **La Ciociara** (1959), **Era notte a Roma** (1960), **Tutti a casa** (**La Grande Pagaie**, 1960) a pu rendre les producteurs moins réticents et les survivants abusifs qui ont nom De Sica, Rossellini et Comencini auront au moins servi à ça.

Enfin il est admis qu'un délai de quinze à vingt ans est nécessaire au cinéma pour digérer une guerre, et nul n'ignore qu'aux Etats-Unis le tournage du **Jour le plus long**, ce navet multi-patriote de Darryl Zanuck, a été précédé d'une étude de marché, qui a montré précisément que le jour J du tiroir-caisse était venu.

Nous savons tout cela, qui n'est pas suffisant pour rendre compte du phénomène. Autre chose a joué sur le plan politique. Nous pensons que la gauche s'est tournée vers la

guerre comme vers une sorte d'âge d'or de l'anti-fascisme où les choix étaient simples. Alors, il n'y avait ni dégel, ni Chinois, pas de miracle économique, pas d'E. N. I., pas de malaise existentiel de la pensée marxiste. Les salauds, vêtus de noir ou de gris vert, étaient murés dans leur uniforme, et il suffisait de les reconnaître pour les haïr. Les lignes de force allaient tout droit vers l'avenir fraternel de la libération, vers le soleil levant du Socialisme, vers 1945. O dérision ! Mais cette dérision a été, le temps d'une guerre, une paix de l'esprit et il est reposant, pour une gauche endolorie, de se plonger encore et toujours dans le bain magique de la Résistance.

Cette hypothèse n'a rien de rabaissant. Nous ne faisons pas un procès d'intention à Gillo Pontecorvo ou Nanni Loy, quand nous avançons l'idée qu'ils ont peut-être conjuré le désarroi actuel de la dialectique en revenant vers une époque où l'unité allait de soi. Nous avons été les premiers (Cf. **Le néo-réalisme italien**, p. 38-39) à regretter que le cinéma ait donné du fascisme une vision aussi partielle, que tant de scénarios courageux soient restés enfermés dans des tiroirs et qu'à partir de 1953 (**Chronique des pauvres Amants** et **Gli Sbandati**) le maccarthysme italien ait refoulé l'antifascisme dans le court métrage à diffusion confidentielle. Nous cherchons simplement à discerner, fût-ce au niveau de l'inconscient, les raisons véritables de la levée d'écrou.

Mais, sans doute, faut-il tenir le plus grand compte de ce stimulant coup de fouet qu'a été, pour l'intelligentsia italienne, le sursaut populaire de 1960. La tentative de la D. C. de s'allier au M. S. I. néo-fasciste ressouda les énergies de la gauche. On put même parler de situation pré-révolutionnaire. Un film, au moins, atteste qu'il a trouvé son origine dans cette mobilisation démocratique : l'étonnant **All'armi, siam fascisti !**

VALERIO ZURLINI

C'est d'ailleurs à un homme qui est très étranger aux problèmes du militantisme, Valerio Zurlini, que l'on doit l'un des premiers films de cette série, **Un Été violent (Estate violenta, 1959)**.

Juillet 1943. Nous sommes à Riccione, une plage à la mode près de Rimini. Les Alliés ont débarqué en Sicile. Un jeune bourgeois mobilisable, Carlo, a échappé jusqu'ici à la guerre. Son père est un des chefs du régime fasciste.

Carlo vit un été détendu, luxueux, dans Riccione quasi désert, avec d'autres dauphins de la classe dirigeante. Il tombe amoureux d'une assez jolie veuve, Roberta, dont le mari est mort au front, dont la belle-mère symbolise la vieille droite monarchiste, et qui est encombrée d'une petite fille. Les deux amants se cachent à peine et leur amour est un défi à une guerre qui ne les concerne pas, à l'intoxication du patriotisme, à la morale crétinisante des valeurs d'ordre. Une très belle scène — et qui rompt avec quinze ans de schématisme sur l'Italie dressée d'un seul élan dans les plis du drapeau — est celle de la surprise-partie : Carlo et ses amis écoutent des disques de jazz, aussi rares à l'époque que les bas en nylon. Il fait nuit. Les rideaux sont tirés pour la défense passive. Roberta et Carlo dansent lentement et leurs regards disent la magie de l'amour. On ouvre les fenêtres. Au loin le ciel s'embrase : c'est un bombardement de l'aviation alliée. Mais la nuit est douce et le jazz continue, feutré comme une musique de chambre.

Mussolini a été renversé. A Riccione, la foule envahit le siège du Fascio et déboulonne la statue du Duce. La scène est magnifique de fureur triomphante. Les dieux s'écroulent. Carlo et Roberta prennent le train pour Bologne. Ils fuient tout ce qui rappelle leurs familles odieuses. L'amour les arrache au petit monde névrosant de la soumission. Ils sont libres.

Libres ? Non. Une fin ignoble gâche **L'Été violent**. Près de Bologne, le train est bombardé. Dans la panique, les deux amants se sont perdus de vue. Zurlini ménage le suspense. Les avions passent, les obus éclatent. Carlo est sauf. Et Roberta ? Jusqu'au dernier moment, on se demande si, pour des raisons morales, cette mère indigne ne va pas payer de sa vie la faute qu'elle a commise. Non, Roberta est bien vivante. On respire. L'amour est vainqueur des conventions du cinéma. Et c'est alors que le film sombre dans la bassesse. Les amants aperçoivent le cadavre d'une petite fille. Cette gosse peinturlurée par le maquilleur du studio, c'est l'œil de Caïn. Roberta mesure l'étendue de son « crime ». Elle a laissé sa propre fille là-bas, chez la belle-mère. Elle s'est permis d'aimer et d'être heureuse. Elle repartira toute seule à Riccione. Elle abandonnera Carlo. Elle expiera.

Dommage.

Lizzani ou le revenant. On le croyait perdu, après **La muraille de Chine** (1958) et **Esterina** (1959), pour le cinéma qu'il avait aimé et défendu. Communiste, il n'était que désorienté et ce n'est pas le Parti qui allait l'aider à voir clair, dans ses années de confusion, de reflux apeuré qui suivirent le XX^e Congrès. Mais Lizzani mettra pas mal de temps à le comprendre. Comme beaucoup d'entre nous, il espérait encore que la bureaucratie était perfectible...

En 1960, son choix est fait. S'il reste au PCI par discipline, il sait désormais qu'il est seul et il tourne **Le Bossu de Rome (Il Gobbo)** en connaissance de cause.

C'est un film admirable. C'est le plus vrai, le plus démythifié de tous ceux que la guerre et la Libération ont inspiré aux Italiens. Le peuple en armes a été désarmé, pour que la patrie continue et que fleurisse le Tripartisme où la bourgeoisie a récupéré son rôle de classe dominante. De cette défaite colossale des forces révolutionnaires, qui date du premier jour de la liberté, qui d'autre a osé parler, dans le cinéma européen ? Personne. Il n'y aurait, dans **Il Gobbo**, que cette scène impitoyable où les prolétaires de la Résistance rendent leurs fusils aux Américains, que le film vaudrait plus que dix mille **Rome, ville ouverte**.

Mais le héros lui-même est un personnage qui suscite les réflexions les moins obéissantes qui soient. Il a réellement existé. On l'appelait, du nom de la borgata où il avait taillé son fief, « le bossu du Quarticciolo ». Il avait lutté contre les Allemands et les flics de Mussolini. On le tenait pour une tête brûlée. Il supportait mal les consignes d'attentisme que lui donnait le Fronte Nazionale d'Azione. A la libération de Rome, il aura 150 hommes avec lui. La même police, celle des carabinieri, passée aux ordres des Alliés, monte en vain deux expéditions pour le déloger d'un repaire qu'il a rendu inexpugnable. Il faut des laissez-passer pour entrer au Quarticciolo. L'Union sacrée connaît sa première bavure : le Gobbo ne se soumet pas. La police change de tactique. Elle emploie des indicatrices et le bossu de Rome, de son vrai nom Giuseppe Albano, est assassiné le 15 janvier 1945, à 4 heures de l'après-midi, sur la Via Fornovo. Il avait 18 ans.

Francesco Maselli nous avait confié en 1957 qu'il voulait tirer un film de cette histoire. Nous nous demandons si ce n'est pas une bonne chose que Lizzani ait repris le sujet à son compte. Avec Maselli, le personnage se serait dilué dans les notations sur l'adolescence et il fallait pro-

bablement la rencontre de deux hommes hors série, le Lizzani de la quarantaine — rendu lucide et corrosif par le désarroi idéologique du P. C. — et le très grand acteur Gérard Blain, pour que **Le Bossu de Rome** soit ce qu'il est : un film-clé de l'après-guerre.

Ces déclarations du metteur en scène, qui ont paru dans l'excellente revue française LA METHODE (n^{os} 4-5, juin 1961), éclairent le sens de l'œuvre de la façon la plus indiscutable : « Le cinéma italien a été toujours riche en idées, mais très pauvre en **personnages** (...) Le Gobbo est un révolté à l'état brut, qui a soif d'amour et de justice, et ne peut se plier à cette société qui l'opprime. Il casse ses chaînes, prend les armes et lutte jusqu'à la mort. (...) Dans cette affaire, on vit jouer comme éléments fondamentaux, non seulement l'ingénuité du Gobbo et son naturel farouche, sa générosité et son ambiguïté, mais aussi le conformisme, la peur, la fausseté des nombreux officiels qui s'étaient compromis avec lui. On vit jouer les éléments permanents de conservation d'une société corrompue qui voulait à tout prix se reconstruire après la tempête. Avec **Il Gobbo**, on pouvait tracer le portrait d'un moment essentiel de notre histoire contemporaine. »

Simplement — et c'est encore Lizzani qui parle — « sans la censure, j'aurais pu faire quelque chose de plus intéressant, de plus pur, en racontant la véritable histoire du Gobbo, mais j'ai été obligé de retoucher l'histoire d'amour et d'amoinrir, surtout dans les dialogues, la révolte. »

Ajoutons, pour le public français, que la censure gaulliste n'y a pas été de main morte. René Chateau dans POSITIF (n^o 44, mars 1962) énumère les mutilations les plus graves : « Le viol de Ninetta (il s'agit de la jeune fille qui deviendra la maîtresse très amoureuse du Gobbo) ; la mort sous les balles allemandes de son jeune compagnon Pezze ; l'écrasement de la main de Léandro, par le commissaire fasciste ; l'exécution du Napolitain (...) La scène finale, complètement tronquée devient incohérente. Dans la version italienne, Ninetta et le Gobbo fuient. Un policier abat dans le dos Ninetta, qui est sans armes. Le Gobbo revient sur ses pas et se jette sur le corps de la femme qu'il aime. Il se relève, hurlant sa haine, avant de s'écrouler sur le sable, touché à mort par les balles des flics. (...) Dans la version française, le couple fuit. Ninetta chancelle sous la rafale d'un policier. Au plan suivant, le cadavre du Gobbo roule dans le sable jusqu'au bord du fleuve. »

« Explosif, incorruptible et tendre » comme l'a dit Freddy Buache, le Bossu incarne la révolte et l'amour.

Dans l'Italie du marché noir et des filles à soldats, dans cette Rome américaine qui fut si tragiquement le démenti d'une espérance, il apporte avec lui, au niveau instinctif de sa vérité, de vieilles revendications de l'idéalisme le plus fraternel. Les anarchistes de 1900 l'eussent reconnu pour un des leurs. Il distribue l'argent de son trésor de guerre aux prostituées. Il les enlève par camions entiers et les exhorte à redevenir des femmes libres. A travers lui, quelque chose passe du mouvement spontané du prolétariat avant le stalinisme : la prise au tas, le refus d'obéir, l'amitié généreuse, l'aurore d'un monde.

L'OR DE ROME

L'année suivante, Lizzani a réalisé un film intéressant et inégal, **L'Oro di Roma** (1961), dont le titre a été stupidement traduit : **Traqués par la Gestapo**.

C'est un témoignage. En 1943, Kesselring imposa aux communautés juives des grandes villes italiennes des rançons extrêmement lourdes. A celle de Rome, il demanda 50 kilos d'or, livrables dans les 24 heures. Sinon, deux cents otages seraient emprisonnés. Que faire ? Payer ? Les Juifs eurent confiance. Ils achetèrent leur liberté et le lendemain les S. S. cernaient le ghetto.

Lizzani a tourné sur les lieux où ce marché de dupes avait été conclu. La communauté de Rome se montra légaliste. Jusqu'au bout, elle crut que les nazis tiendraient parole et cette naïveté fut celle de millions d'hommes à travers l'Europe. Mais une telle résignation allait dans le sens des tabous ancestraux et rares furent ceux qui se révoltèrent. Or Gérard Blain campe ici un jeune cordonnier qui propose en vain de résister par la violence. D'abord suivi très timidement, il se retrouve seul à l'heure de l'euphorie, quand les Juifs de Rome ont payé leur tribut et qu'ils s'estiment à l'abri des persécutions. En désespoir de cause, il rejoint un maquis et lui, du moins, sera sauvé.

Mais le film a souffert d'une concession au romanesque qui est la pire des platitudes : l'idylle d'un aryen au grand cœur (le très fade Jean Sorel) et d'une Juive si pressée d'aller à l'abattoir (Anne-Marie Ferrero), qu'absente du ghetto à l'heure de la rafle, elle va se présenter aux sentinelles S. S.... Lizzani s'est trouvé en porte à faux. Bénéficiant du large appui des officiels israélites, il a été dans l'obligation de leur faire plaisir. Il a donc introduit cette donzelle résignée pour compenser la révolte de Gérard Blain.

Le premier cinéma néo-réaliste s'était appliqué à décrire la Résistance au niveau de l'engagement individuel. Dès 1950, Lizzani avait préconisé une formule plus large (voir CINEMA, 15 décembre 1950) : « On parle beaucoup d'un approfondissement du cinéma italien. La voie est toute tracée. Le film historique, malgré la débauche des **film in costume** est le genre qui nous manque le plus. Tournons-nous vers notre histoire récente (ou moins récente) et non pas seulement vers l'actualité. » Et de citer l'exemple américain et surtout celui du cinéma soviétique « qui s'est imposé à l'attention du monde par le jugement qu'il a su formuler sur la société et l'Histoire du peuple russe ».

C'était parler d'or. Une connaissance plus exacte, plus consciente de l'Histoire, ne peut que renforcer les bases unitaires d'une culture nationale-populaire.

Tourné dans les pires conditions en 1952-53, **Cronaca di poveri amanti** avait essayé de relancer la réflexion sur le fascisme, par le biais d'une chronique unanimiste. Mais il faudra, nous l'avons vu, attendre 1960 pour que Lizzani puisse renouer, avec **Il Gobbo**, le discours interrompu en 1953.

Avec le **Procès de Verone**, il réalise son rêve de 1950 : créer le film historique « au sommet », revivifier, réécrire, réinterpréter l'histoire des manuels scolaires.

Le souvenir de l'année 1943, la plus dramatique de leur histoire, fascine les Italiens. C'est cette année-là que tout a basculé, que le pays s'est déchiré dans le fracas des armées, dans les cris des chambres de torture. Alors on a compté les bons et les méchants, dans cet été de l'Apocalypse.

Pour l'histoire des manuels, cela a commencé le 24 juillet, au Grand Conseil fasciste qui vota l'ordre du jour Grandi. La classe dirigeante essayait de sauver les meubles en jouant l'Etat-Major et la Monarchie. Elle y réussit d'ailleurs. Mais le résultat immédiat fut la cassure du pays. Au Nord sévira un an encore la « République sociale » de Salò. Des dix-neuf membres du Grand Conseil qui avaient voté l'éviction de Mussolini, six se laissèrent bêtement arrêter. Cinq, dont le comte Ciano, furent condamnés à Vérone et exécutés le 11 janvier 1944. **Le Procès de Vérone** (1962), c'est l'Histoire au niveau des protagonistes chamarrés, lorsque l'Histoire elle-même les brise, les transformant en pauvres types crevant de peur et sauvant à grand peine leur dignité d'hommes.

Les personnages : Ciano et sa femme Edda, née Mussolini. La mère de cette dernière, Rachele Mussolini. Un peu en retrait, les autres accusés : le vieux maréchal de Bono, Pareschi, Marinelli, Gottardi et Cianetti, les deux idiots de la bande. Les enragés du dernier carré, les dignitaires de la République de Salò : Pavolini, Farinacci (Mussolini n'apparaît que dans des extraits d'actualité LUCE). Des comparaisons : Frau Beetz, la secrétaire de Ribbentrop, qui essaie de mettre la main sur le **Journal** de Ciano ; un confident d'Edda. Les juges (Salvo Randone incarne un inoubliable avocat général). Les **reppublichini** braillards et les Allemands silencieux, omniprésents, encore tout puissants.

L'entreprise était difficile. Un danger surtout existait : en jouant la carte de l'objectivité, de l'humanité, Lizzani et son scénariste Ugo Pirro risquaient d'attirer la sympathie du public sur les victimes de ce qu'ils appelaient « un drame de cour, une tragédie moderne ». Ce qu'il fallait, c'était une tragédie sans la catharsis de la pitié. On ne pouvait courir le risque de renforcer la campagne qui se déployait alors en Italie et jusque dans la presse de gauche française, après la publication du fameux **Diario**, du Journal de Ciano, et qui tendait à rien moins qu'à la réhabilitation de ce dangereux hurluberlu.

Pour glacer la pitié à sa source, il fallait montrer que le Destin qui écrasait Ciano et ses complices n'était pas une némésis aveugle, accablant la noblesse et le courage, mais une fatalité historique mille fois plus juste que le plus juste des tribunaux. Il ne fallait pas s'attendrir sur des martyrs, mais seulement décrire des salauds dans la détresse, leur aveuglement de taupes, de mystificateurs mystifiés. Ces loups dévorés par d'autres loups ne nous intéressent que comme des cas psychologiques. Il fallait surtout suggérer la présence d'une force en marche qui écrasera bientôt les vainqueurs dérisoires de ce règlement de compte, les Pavolini, les Farinacci, et la racaille **reppublichina**, et les S.S. corsetés de suffisance. Cela aussi, les auteurs l'ont réussi. Sans artifice, sans forcer la vraisemblance, ils ont su faire rôder, autour de l'instruction et du procès, la merveilleuse menace de l'Insurrection. A ces conditions seulement, ils pouvaient rendre justice à la dignité de De Bono, à la force de caractère d'Edda Mussolini. Ils pouvaient même plus généralement entrer dans ce que Pirandello appelait **la ragione degli altri** (autrement dit : la peau de l'adversaire) sans que la force de leur démonstration en fût compromise.

On a beaucoup admiré les trouvailles de Lizzani. La dernière notamment : un second peloton d'exécution, allemand celui-là, a pris position au polygone, prêt à toute éventualité. L'exécution est supposée filmée par la caméra tremblotante d'un S.S., cinéaste amateur, et la force des dernières images s'en trouve multipliée. Sans doute l'application la plus convaincante, à ce jour, de la technique néo-réaliste de la « fausse actualité ». Mais combien d'autres moments de qualité : le début fantomatique, l'Autel de la Patrie noyé d'ombre, flanqué de cheminées noires ; cette sortie du Grand Conseil où nous apprenons ce qui s'est passé par de brèves répliques de conjurés, déjà dressés les uns contre les autres, déjà dévorés d'inquiétude ; l'ambulance qui fonce dans la nuit, emportant Mussolini prisonnier, et qui doit laisser passer un cortège dérisoire de **balilla**, de gamins en uniforme et pompons noirs, tout gonflés de leur importance ; le voyage de la famille Ciano au-dessus de l'Allemagne bombardée...

Lizzani prépare un autre film historique sur la chute de la Maison de Savoie et la proclamation de la République. Heureux Italiens !

NANNY LOY

Nanny Loy avait signé en 1959 une aimable comédie picaresque : **Audace colpo dei soliti ignoti (Hold-up à la milanaise)** qui exploitait habilement la veine commerciale du **Pigeon**. Mais il ouvrait ses poumons à la brise démocratique et cela nous valut un des premiers films de résistance depuis les **Sbandati** de 53 : **Un Giorno da Leoni** (1961), ou l'héroïque journée d'un groupe de partisans.

Après le 8 septembre et l'Armistice Badoglio, il n'y a plus d'Etat italien. Les meilleurs essaient de se déterminer selon leur conscience. Mais qu'est-ce que cela peut signifier en l'occurrence ? Ce mot de conscience appelle plus qu'aucun autre une épithète. Proposons, faute de mieux, conscience historique. Loy et son scénariste Giannetti ont situé leurs personnages à des niveaux très divers de ladite conscience historique, ce qui contribue à sauver leur film des pièges de la rhétorique.

Un jeune étudiant, un rond de cuir effarouché (Leopoldo Trieste, bien sûr), un jeune trafiquant de marché noir, entrent en contact avec un petit groupe de résistants qui bricole de menus sabotages dans la campagne romaine. Le chef, c'est Edoardo, un intellectuel antifasciste qui a connu les prisons du Régime. Il est secondé par Orlando, un

paysan politiquement éduqué. Il s'agit maintenant de faire sauter un pont. Mais l'amateurisme, l'incapacité l'emportent et la bande se disloque. Il faudra l'assassinat d'Edoardo par les Allemands pour ressouder les énergies. Le pont sautera au soir de cette « journée de lions ». Mussolini avait proclamé : « Mieux vaut vivre un jour comme un lion que cent ans comme un mouton. » On lui a retourné son propos.

Le Quattro Giornate di Napoli (1962) reprennent un vieux projet de Loy : **Il coprifuoco (Le couvre-feu)**, qui aurait illustré la résistance des habitants de Rome dans les derniers jours de l'occupation nazie. Les fameuses journées du 8 au 11 septembre 1943, où les napolitains insurgés se débarrassèrent des Allemands, étaient un sujet plus spectaculaire mais plus dangereux. Jamais, peut-être, un acte populaire de cette ampleur ne s'était situé à un plus bas niveau de conscience politique. L'après-guerre l'a bien montré : la ville héroïque, devenue la capitale du **qualunquismo**, subira masochiquement vingt ans de corruption monarcho-fasciste, comme si rien ne s'était passé en 1943. C'est peut-être, après tout, que rien ne s'était passé ? Cette explosion sans lendemain n'était, peut-être, qu'une manifestation un peu plus véhémement de la spontanéité méridionale ?

Loy s'est attaché à l'expliquer, à lui donner un sens. Les Napolitains, apolitiques mais pacifistes dans l'âme, en avaient assez de la guerre. Quand éclate la nouvelle de l'armistice Badoglio, ils en oublient, dans leur joie, la présence des Allemands, et quand ceux-ci prennent des contre-mesures (exécution publiques, déportation des hommes, évacuation des bas quartiers, destruction des installations portuaires), les Napolitains croient encore possible d'éviter le pire, avec les vieux moyens de la débrouillardise individuelle. Les réactions populaires les effraient. Mais les Allemands s'affolent, se font haïr en un tournemain. Les femmes comprennent, les premières, que l'insurrection est le seul recours. Il faut se débarrasser de ces brutes, les refiler aux Américains ! Qu'ils se battent entre eux ! Comme dit un taxi philosophe : « Nous, la guerre on ne la fait pas pour tuer des gens. » Quand les Allemands envoient les parlementaires, un homme du peuple anonyme leur dicte ses conditions : « A nous, la guerre ne nous plait pas. Il faut vous en aller. »

Le passage du pur instinct de conservation à la conscience d'une nécessité tactique, à cette explosion de la violence

la plus légitime, à ce cri élémentaire de liberté, est très savamment ménagé. Toute la première moitié du film est belle. La suite fourmille de facilités, de tableaux de genre dont la photographie néo-réaliste et la sobriété des acteurs camouflent mal les intentions édifiantes et commémoratives, la sornioiserie rhétorique. C'est le marin au grand cœur, dont la jeune femme est allé accoucher à Sorrente. On ne voit plus que lui et sa face rayonnante de paternité. Dans le fracas des explosions il s'écrie : « S'il naît maintenant, mon fils aura droit à plus de coups de canon que le fils du roi ! ». C'est le directeur de la maison de correction, qu'entraîne l'héroïsme de ses petits administrés. Il fait avec eux, le coup de feu contre l'Allemand. Il est blessé. Conduit à l'hôpital par les gosses émus, il leur fait promettre de rentrer le soir à la prison. Nul doute qu'il sera obéi.

Ces variations sur l'héroïsme spontané et pur, pur de toute arrière-pensée révolutionnaire, a ravi les deux continents. Seuls quelques nazis mal blanchis ont protesté, du côté de Bonn. Mais partout ailleurs, de la gauche à la droite, ce n'est qu'un long cri d'admiration.

Concluons avec l'indulgence que méritent quelques grands moments de cinéma. Loy et son **soggettista** Vasco Pratolini, ont voulu de toute évidence renouer avec la formule des premières chroniques rosselliniennes. Ils n'ont pas toujours évité les hésitations de l'ancien néo-réalisme entre la rigueur documentaire et les médiocres roueries du cinéma-spectacle.

FLORESTANO VANCINI.

Florestano Vancini, ancien assistant de Soldati et de Zurlini, n'était connu, en 1960, que pour d'excellents courts métrages sur sa ville natale, Ferrare (**La Città di Messer Lodovico**) et la basse vallée du Pô (**Delta Padano, il Guardiano delle Valli**).

La Lunga Notte del '43 (1960) inspiré d'une nouvelle ferraraise de Giorgio Bassani est un film ambitieux. Vancini l'a construit autour d'un événement qui l'avait bouleversé à vingt ans : l'exécution sur le Corso Roma, de onze citoyens suspects d'antifascisme. La guerre civile s'est déchaînée sur l'Italie du Nord après le 8 septembre 1943. Le secrétaire fédéral du **Fascio** de Ferrare est assassiné dans des circonstances assez troubles. Bassani a imaginé que le coupable n'était autre qu'un **gerarca** en mal d'avancement, qui aurait sacrifié les otages pour égarer les soupçons.

Un paralytique cloué à sa fenêtre a été le seul témoin

du massacre. Le hiérarque obtient son silence, et lorsque dix-sept ans plus tard, le fils d'une des victimes revient dans sa ville natale, il salue l'assassin comme une vieille connaissance. Il explique à sa femme : « Dans le temps c'était quelqu'un d'important, un chef fasciste. Mais, au fond, c'est un brave homme. Je crois qu'il n'a jamais fait de mal à personne. »

Sur cette mise en garde lucide, s'achève un film inégal où le meilleur (la séquence de l'exécution dans la brume de l'aube) voisine avec les facilités d'une histoire d'amour envahissante et les efforts maladroits pour dessiner le portrait d'un lâche. Enfin, un schématisme inquiétant oppose les tueurs **repubblichini**, voyous pittoresques, aux notables ferrarais, tous antifascistes comme il se doit.

La tentative si légitime des meilleurs néo-réalistes : illustrer la rencontre des destinées individuelles et de l'Histoire, révélatrice des caractères, Vancini y échoue par manque de rigueur.

Il se replie, deux ans plus tard, sur un déterminisme moins ambitieux, dans une œuvre bien faite, **La Banda Casaroli** (1962), inspirée d'un fait divers à épisodes : les méfaits de trois jeunes criminels dans les derniers mois de 1950. Vancini cherche manifestement à dépasser l'aventure policière, à nous donner les raisons de ses personnages, à rendre sensible les conditionnements les plus généraux (séquences du fascisme, climat de la guerre froide) de ces bandits improvisés. Il y réussit presque dans la première demi-heure. Comme déjà dans **La Lunga Notte**, Vancini sait faire parler le décor urbain. Ici c'est Bologne, berceau de la bande. Elles sont lourdes de sens ces interminables déambulations du trio dans les rues à arcades, théâtrales et endormies, ces ruminations de dannunziens attardés que ronge leur sentiment d'infériorité. Et le provincialisme pommadé et plein de margue de Brialy atteint au typique social. La suite, racontée sur un rythme américain, est habile, sans plus.

PSYCHOLOGIES

La guerre est un événement assez fort pour dé-conditionner les manières d'être et faire un militant d'un contemplatif ou d'un brave homme, un traître.

Bénéficiant d'une liberté qui a joué dans les deux sens (à l'égard des censures officielles qui se sont adoucies, comme à l'égard du manichéisme de la gauche qui a beau-

coup perdu de sa virulence depuis le dégel), le nouveau cinéma italien s'est volontiers penché sur ces destins individuels dont l'Histoire ne suffit pas à rendre compte et qui relèvent d'une métamorphose.

Un communiste, Gillo Pontecorvo, a tourné en 1960 un film curieux, **Kapò**, qui ne rentre nullement dans les catégories du réalisme socialiste et qui pourtant se légitime. C'est qu'il traite d'un aspect du monde concentrationnaire que l'on a l'habitude de nier magiquement. Une jeune juive est déportée. Elle assiste au massacre de ses parents. Elle veut vivre. Elle se range du côté des S.S. Elle deviendra Kapò.

Dans le script initial, la modification allait plus loin encore : la jeune fille, totalement nazifiée, était heureuse de porter l'uniforme de la Wehrmacht (Cf Freddy Buache, in **TRIBUNE DE LAUSANNE** du 7 mai 1961). Les producteurs ont imposé une fin plus morale qui ôte son sens à ce portrait « négatif ». Une intrigue se noue entre Susan Strassberg et un prisonnier russe, Laurent Terzieff. C'est la voie du rachat.

Pontecorvo y a cru si peu que, jusqu'à l'arrivée de Terzieff, son film est dur, précis, excellent, et qu'ensuite il va à vau-l'eau. Très clairement, il nous fait signe que le pensum commence, pour lui et pour nous, et qu'il vaut mieux quitter la salle.

Commando traqué (Tiro al Piccione) de Giuliano Montaldo (1961) est d'une confusion doctrinale regrettable, puisque cet épisode de la guérilla, dans les jours qui précèdent l'exécution de Mussolini, ménage étrangement les parties en présence : mains sales des deux côtés, torts partagés... Du moins y a-t-il chez Montaldo le désir de comprendre l'évolution psychologique d'un jeune fasciste **repubblichino**.

A ce compte, le film de Sergio Capogna, **Un eroe del nostro tempo** (1959), d'après le roman de Vasco Pratolini, peut faire figure de précurseur : on nous y invitait à reconstruire, de l'intérieur, la mentalité d'un jeune fasciste, après la libération.

Mais sur cette lancée, la tentative la plus intéressante est celle d'un homme de théâtre, Gianfranco De Bosio, qui dans **Il Terrorista** (1963) s'attache à décrire l'évolution d'un intellectuel, un chercheur scientifique, dont la guerre

fera un chef de partisans. Le personnage est aussi mal préparé que possible aux responsabilités de l'action clandestine dans une Résistance politiquement hétérogène. Il y met sa logique, sa violence de néophyte et son refus des compromis. Cela se soldera par l'anéantissement du Comité de libération de Venise. Mais jamais — c'est l'intérêt du **Terrorista** — l'étude psychologique du héros aberrant n'est séparée de son contexte.

Rendant compte des **Quattro Giornate di Napoli**, Filippo Sacchi écrivait dans EPOCA (30 décembre 1962) : « C'est peut-être chez nous, en Italie, qu'est en train de mûrir la plus sérieuse, la mieux préparée, la plus consciente des nouvelles générations du cinéma. Nulle part ailleurs nous ne trouvons, en nombre toujours croissant, autant de jeunes metteurs en scène... qui, indifférents aux thèmes à la mode, se sentent irrésistiblement attirés par les problèmes de fond de l'Histoire et de la vie nationale, particulièrement par ceux de la dictature et de la guerre. Il s'agit, dans un certain sens, d'un réexamen du grand drame collectif qui domine le siècle, un drame qu'il sentent le besoin de comprendre pour s'expliquer leur propre personnalité. Pourtant, à la différence du cinéma néo-réaliste de l'immédiat après-guerre, antifascisme et Résistance ne sont plus considérés sous l'angle épique et commémoratif, mais avec esprit critique, avec objectivité, avec le souci de les redécouvrir dans leur vérité profonde. »

Bien mieux qu'à l'œuvre de Loy, ces lignes s'appliquent au **Terrorista** de De Bosio. Les Comités de Libération nationale, il nous les montre pour la première fois dans un film de fiction. Et il nous les montre fatalement déchirés par les contradictions internes. L'hagiographie le cède à l'Histoire. On désacralise l'union sacrée. Que n'a-t-on commencé en 1945 !

LES FILMS DE MONTAGE

Bien entendu, ce courant thématique véhicule aussi des scories. Un indépendant milanais et démocrate chrétien, Luigi Turolla, plaide pour sa paroisse dans un film mortellement ennuyeux, **La Mano sul Fucile** (1962), où maquisards et miliciens fascistes s'entretuent sans merci, jusqu'à ce que les deux survivants, un de chaque côté, se retrouvent « dans l'Homme ». C'est du Zavattini, avec la maladresse de l'amateur.

Il Federale (Luciano Salce, 1961) est picaresque, mais

ces bonnes histoires au temps des chemises noires tiennent d'un « qualunquisme » assez anachronique. Quant à **Dieci italiani per un Tedesco** de Filippo Rati (1962) et **Cronache del '22**, cinq sketches de Guidarino Guidi, Moraldo Rossi, Beppe Orlandini, Francesco Cineri et Stefano Ubezio (1962), nous ne savons qu'en penser : nous ne les avons pas vus.

Par contre, il y a tout à attendre de **Le Soldatesse**, que tourne en ce moment-ci Lattuada. C'est une adaptation du roman de Ugo Pirro sur l'occupation de la Grèce en 1942 et sur l'envers de la « Mission impériale ». Il y a dix ans, un tel sujet était tabou. Renzo Renzi et Guido Aristarco en firent l'expérience, quand ils se retrouvèrent en forteresse pour avoir publié le scénario de **L'Armata s'agapô**. Lattuada promet un film dur, vrai sans concessions...

Enfin, parallèlement aux fictions romanesques, trois montages d'actualités ont rendu compte, à des titres divers, de l'histoire du **ventennio**, c'est-à-dire des vingt ans de dictature fasciste.

Les documents ont la même origine : archives de Luce et collections de négatifs des firmes étrangères. Ils sont irréfutables. On a cependant coupé les commentaires originaux qui leur donnaient, à l'époque, tout leur sens politique. A notre avis, c'est une erreur. Une bande d'actualités forme un tout et les paroles qui l'accompagnent sont à la fois irremplaçables et hautement révélatrices.

Quoi qu'il en soit, les images ont été triées et remontées. Le Parti Socialiste italien a financé le premier en date de ces documentaires de long métrage, **All'Armi Siam Fascisti !** qu'il a confié à Lino del Fra, Cecilia Manzini et Lino Micciché (1961). La décision fut prise après les émeutes de 1960 et le congrès rentré du M.S.I. à Gênes.

Le propos des auteurs est d'expliquer le phénomène fasciste, d'en décrire les effets, d'armer les Italiens contre sa possible résurgence. Ils ont donc pris les choses de loin : de la guerre de Lybie et de l'essor impérialiste. Ils ont mis l'accent sur la tentative, après 1917, d'imposer une troisième force entre fascistes et socialistes tandis que les gouvernements bourgeois faisaient donner les auto-blindées contre les manifestations populaires. La complicité des banques, de l'industrie lourde, des latifondistes et de la hiérarchie catholique est illustrée par des documents étonnants, souvent inédits, et, là où manque le document, le commentateur de Franco Fortini cite opportunément (ce propos de

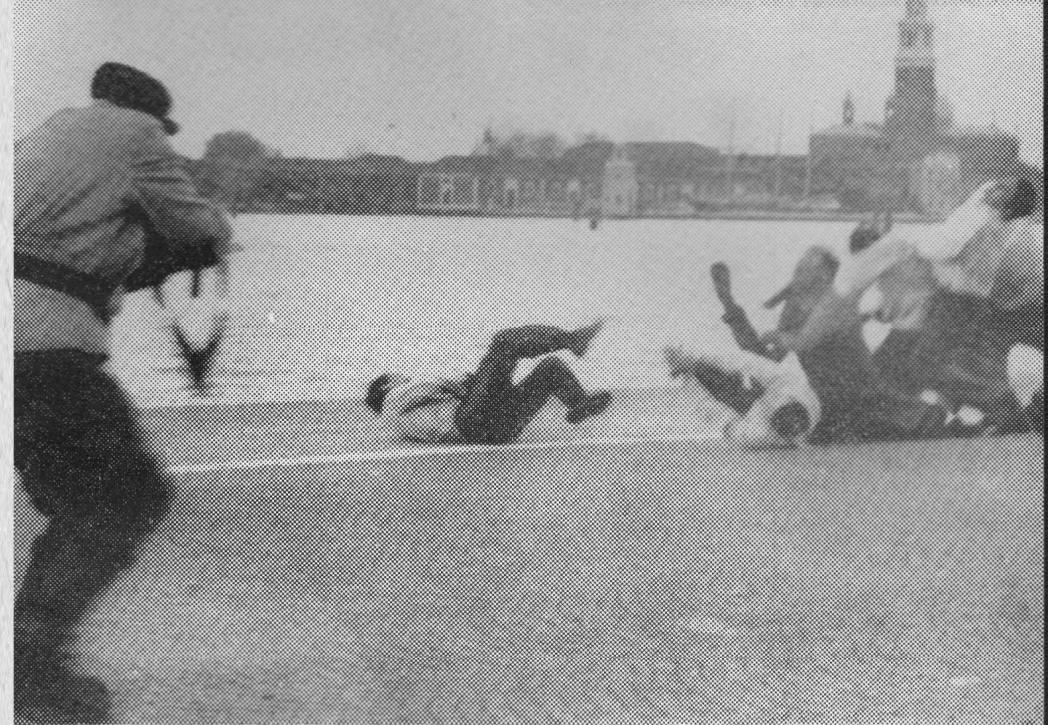
Pie XI, par exemple, après l'assassinat de Matteotti : « Si Mussolini périlite, le pays périlite »). On sacrifie peu au folklore du régime. On préfère montrer Mussolini pérorant après le coup d'Etat, devant les ouvriers de la Fiat. Quand il en a terminé, le tout-puissant sénateur Agnelli, grand maître de l'industrie lourde, lui dit la reconnaissance du monde du travail ! Le film s'achève, non pas sur le châ-timent de 1944, mais sur les événements de 1960, sur les émeutes de Gênes, de Rome, de Reggio, où les cortèges antifascistes sont assaillis par les jeeps de la **Celere**. On se croirait en 1920.

Le résultat est percutant et, d'ailleurs, les provocations de l'extrême droite, les incidents qu'elle déclencha à la sortie du film, prouvent que le but du P.S.I. — réveiller l'opinion et informer les jeunes — a été atteint.

La Démocratie-chrétienne mena aussitôt une contre-offensive et elle confia à Roberto Rossellini, assisté de Pasquale Prunas, le soin de préparer un montage moins explosif, plus doux, plus comique aussi, **Benito Mussolini** (1961). Ancien cinéaste officiel du régime fasciste, Rossellini était tout désigné pour réduire le **ventennio** à ses aspects anecdotiques, voire franchement grotesques. C'est ce qu'il fit.

Dans le même esprit de désamorçage, **Benito Mussolini, Anatomia di un Dittatore** de Mino Loy (1961) met l'accent sur le pathétique de l'aventure mussolinienne, sur la collusion du tyran et des tyrannisés, et sur la signature du Concordat avec l'Eglise, qualifiée de « fait positif ».

Tel est, provisoirement, le bilan des films de montage. La soudaineté de la réplique au PSI, montre où le bât blesse la droite : non pas lorsqu'on évoque la deuxième guerre mondiale — qui à certains égards fut un spectacle planétaire — mais lorsqu'on montre, tout simplement, la nature politique du fascisme.



DE BOSIO : Il Terrorista, 1963

LIZZANI : Le procès de Vérone, 1962





All'armi, siam fascisti, 1962

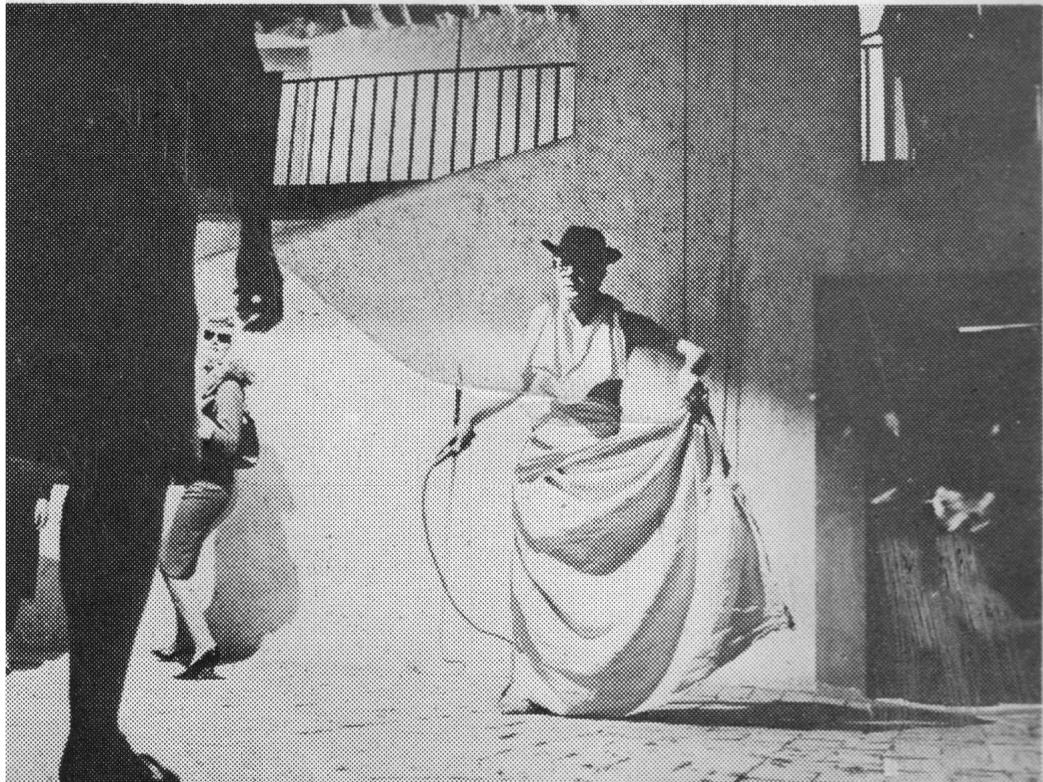


FERRERI : Le lit conjugal, 1963





FELLINI : 8 1/2, 1962



7. L'HUMOUR VENGEUR

1963 aura été l'année du triomphe italien : Grand prix à Cannes, à Venise, à Saint-Sébastien. Quel que soit le mépris où l'on tienne les récompenses de festivals, il y a là un signe tangible du renouveau. L'Italie sera-t-elle victime de ce succès ? C'est l'évidence même, puisqu'au cinéma les prédominances nationales ne durent pas, l'expérience le prouve, plus de 3 à 4 ans. Et déjà le « Free Cinéma » anglais se pose en successeur...

Quoi qu'il en soit, cet énorme brassage où les vieilleries d'Antonioni salissent comme des chiffons gras une cargaison précieuse, n'a pas fini de nous étonner. On se réfère, ne serait-ce que par goût universitaire de la comparaison, aux antécédents néo-réalistes et l'on est bien forcé de voir que s'il y a une résurgence, il y a aussi dépassement.

L'Italie a changé et, avec elle, un esprit boy-scout qui animait les intellectuels de gauche devant leurs bons pauvres, c'est-à-dire devant les prolétaires. Le néo-réalisme est allé au peuple. Il y est allé comme à la sainte Table, dans une sorte d'extase qui abolissait la méchanceté, le sens critique. Il se sentait meilleur, comme un dimanche matin quand la confession vous a lavé l'âme. En lui passait un relent d'attitude religieuse, qui s'explique d'autant mieux que la gauche était envahie par le stalinisme, c'est-à-dire par une néo-religion.

Or, le fait nouveau, c'est l'apparition de l'humour. Non plus le rire gras, la bonne force complice ou l'affreux trait d'esprit, mais l'humour noir, vengeur, choquant et corrosif. Des films comme **Huit et demi**, **Divorce à l'italienne** ou **L'Amour conjugal**, outre qu'ils nous ravissent par leur férocité, signifient à l'ordre moral qu'il est démasqué.

C'est donc sur cet humour, comme sur un signe de libération, que nous nous réservons de clore le bilan du nouveau cinéma italien.

Dans la décade difficile 1950-60, l'acteur-personnage Alberto Sordi avait, à peu près seul (**Le Manteau** de Lattuada fut une exception fulgurante) fait rire des traits

négatifs du petit bourgeois italien (inculture et provincialisme, servilité et arrogance, pâle débauche et conformisme religieux, système D, horreur de l'engagement. On en passe).

Mais, signe des temps, l'Italien moyen, fût-il le plus qualunquiste, répugne désormais à se reconnaître dans ce coq avantageux et couard. Sordi tend à nuancer son personnage dans le sens de la dignité. Trois films commerciaux mais honnêtes : **Il Vigile** (1960) de Zampa, **Una Vita difficile** (1961) de Risi, **Il Commissario** (1962) de Comencini, nous montrent même un Sordi à la vertu intranquillante. Ils ont la même conclusion : c'est une société, c'est une police corrompue qui, sous la menace, pousse Sordi à la compromission. Le comique y perd parfois ce que la satire y gagne en profondeur.

En 1962, **Anni Ruggenti**, de Luigi Zampa, a fait recette. On a beaucoup ri, ce qui est somme toute réconfortant. Nino Manfredi, un comique populaire qui a ses mérites, incarne un jeune démarcheur d'assurances qui croit dans le fascisme. Nous sommes en 1937, an XV du Régime. Il débarque, un matin, dans un bourg des Pouilles où les « autorités » spéculent et escroquent à qui mieux mieux derrière un rideau de rhétorique rugissante. On prend Manfredi pour quelque dignitaire en tournée d'inspection.

C'est le **Revizor** de Gogol, avec beaucoup de facilités de conventions, de **macchiattismo** et de mots d'auteurs. Du moins n'y a-t-il ici aucun **qualunquismo**. Et quelques trouvailles, le close-combat à la Maternelle ou les vaches voyageuses, ont une certaine force satirique.

Malgré ses limites, la comédie de Zampa est mille fois préférable à **La Marcia su Roma** (1962) de Dino Risi. Un beau titre gâché. L'événement réduit à une ballade de conscrits en goguette. De quoi remettre en jambe les vétérans.

Mais ce ne sont là que des bluettes. La grande explosion d'humour vengeur a été amorcée par un film excellent, **Divorce à l'italienne** (**Divorzio all'italiana**) de Pietro Germi (1961).

Quel démon de midi a poussé Germi, ce bourru bien-faisant, à fouler aux pieds ses raisons de pleurer et d'avoir foi en l'homme ? Nous n'en savons rien. Avec l'âge, Germi était devenu un Maurice Cloche laïque...

On ne raconte pas **Divorce à l'italienne**, pas plus qu'on ne raconte un Buster Keaton. Disons seulement qu'un baron sicilien, taciturne et tiqueur est assailli par l'amour

conjugal d'un succube moustachu, la plantureuse Fédé. Impossible de divorcer, la loi s'y oppose. Mais elle est indulgente au mari outragé qui venge son honneur. Le baron met en scène le crime passionnel. Trois ans de prison, c'est le tarif, mais l'amour d'une jouvencelle et le respect de ses concitoyens l'attendent à la sortie.

Le film est un feu d'artifice. Les gags convergent pour donner une vision perturbante du monde clos de la Sicile et une sorte d'envers du décor moral qui raviront les esprits libres. Lina Wertmüller, la première femme metteur en scène dans l'histoire du cinéma italien, achève de monter **I basilischi**. Comme de gros lézards immobiles dans la chaleur, les fils de la petite bourgeoisie méridionale mijotent dans leur torpeur, leur inutilité. La référence à Fellini et à Gontcharov est évidente (on parle à tort et à travers d'oblo-movisme aujourd'hui en Italie). Un jeune godelureau d'Andria transplanté à Rome trouve en lui assez de ressources pour secouer son inertie, mais il se rendort pour le compte lorsqu'il retourne dans sa Pouille natale. Un sujet qui en vaut bien d'autres. Attendons.

En 1963, Marco Ferreri a présenté à Cannes un film éblouissant sur le matriarcat, **Ape Regina**, c'est-à-dire **La Reine des Abeilles**, retitré en français **Le Lit conjugal** (et dans un doublage discutable).

Ferreri a le sens du détail féroce. Il est de cette race des grands auteurs satiriques qui, dans le monde moderne, est en train de s'éteindre. **Le Lit conjugal**, que les imbéciles ont trouvé « graveleux », met joyeusement en cause les fondements moraux du conformisme. C'est l'histoire d'un célibataire endurci qui se décide à prendre femme. Sur le conseil de son confesseur, il choisit une jeune fille au sourire de madone qui a passé son enfance à l'ombre du Vatican. Or cette enfant de Marie fatigue son époux jusqu'à l'épuisement, parce qu'elle veut un enfant. Quand elle est mère, elle redevient la reine des abeilles qui s'est servi du mâle comme d'un médium inévitable. Elle conduit son mari au tombeau et, ce jour-là, elle n'a plus le sourire d'un Botticelli, mais celui, beaucoup plus ambigu, de la Joconde.

Longtemps bloqué par la censure, le film est parvenu à Cannes, en sélection officielle, grâce à « l'ouverture à gauche » qui permet aujourd'hui d'attaquer la « bourgeoisie noire ». Jamais Marina Vlady n'a été meilleure : elle interprète cette reine redoutable et son mélange de candeur, de sensualité et de calcul en dit long sur les tabous d'une société.

Ce panorama, qui a débuté avec **La dolce Vita**, s'achève sur un autre film de Federico Fellini, **Huit et demi** (**Otto e Mezzo**, 1962). Décidément, il y a des hasards symboliques, puisque **La dolce Vita** donna le signal du grand dégel et que **8 1/2** est une interrogation tumultueuse sur la création cinématographique.

C'est en effet l'histoire d'un échec. Un metteur en scène, Guido Anselmi, qui est le portrait vivant de Fellini lui-même, prépare un film de science-fiction sur la guerre atomique. Il y sera question des navires de l'espace, de la civilisation technocratique et de la prison de plastique et d'acier où l'homme s'est enfermé. Mais Guido est assailli par le doute. Qui lui donne le droit de s'ériger en juge et en prophète ? Où va-t-il ? Qui est-il ? « Il me semblait pourtant avoir des idées claires. Je voulais faire un film honnête, sans mensonges d'aucune sorte. »

Or Guido a l'âge de Fellini. Un âge où la vie conjugale est devenue la caricature de l'érotisme. Sa femme, la maigre Anouk Aimée, est une emmerdeuse. Sa maîtresse, la piquante Sandra Milo, est délicieuse un bref instant. Les actrices qui cherchent à coucher l'assomment. Par contre, un souvenir d'enfance comme celui d'une matrone en dessous noirs, la Saraghina, un colosse de chair et de sexe, qui s'exhibait pour quelques sous quand il avait dix ans, ravive en lui la violence absolue du désir. Aime-t-il Claudia Cardinale ? C'est autre chose. Un oasis. Un rêve. Mais qu'elle soit là, présente, offerte, et ce grand nostalgique, cet éternel insatisfait ne fera pas un geste pour la retenir.

Guido est fatigué. Il a fui quelques jours dans une station thermale, Chianciano. Le film l'attend, le producteur glapit, les gens de l'équipe le harcellent. Il a d'ultimes décisions à prendre sur le script, c'est-à-dire sur le sens de l'œuvre. Il ne s'y résoud pas. Il ne sait plus où il en est, ni où en est son ménage, ni où en est l'Italie prospère de l'aliénation. Son désarroi, c'est celui de l'homme qui en tournant **La dolce Vita** s'est libéré des anciennes entraves et qui ignore ce qu'il va faire de cette liberté, de ce culot.

« Qu'est-ce donc, écrit Fellini, que ce **8 1/2** ? C'est quelque chose qui oscille entre une séance décousue de psychanalyse et un examen de conscience désordonné, dans une atmosphère nébuleuse. C'est un film mélancolique,

quasi funèbre. Mais résolument comique (...) Une année durant, je tâtonnais en proie à une idée vague qui me fascinait précisément à cause de son imprécision. Vingt fois au moins, j'ai été sur le point de prendre mon producteur par le bras en implorant son pardon, puis de tout abandonner. Mais ensuite, le film se réalisait jour après jour, avec une facilité qui, aujourd'hui, finit par m'épouvanter. J'ai donné le premier tour de manivelle au printemps et, tout d'un coup, un matin, je me suis aperçu que dans la roulotte des acteurs on allumait les poêles. Il faisait de nouveau froid. Le film était terminé sans que je me sentisse fatigué comme d'autres fois (...) C'est peut-être au fond, simplement, le récit d'un film que je n'ai pas réalisé. Mais je me souviens qu'au début, je voulais mettre en scène le portrait à plusieurs dimensions d'un personnage d'environ quarante-cinq ans qui, à un certain moment de son existence, subit une retraite forcée — une crise de foie, une cure thermale dans un endroit du genre Chianciano, la journée divisée en horaires précis, le repos, le silence et tout autour une foule insolite de malades, de souverains nordiques et de paysannes, de vieux cardinaux et de femmes entretenues quelque peu décrépites — et se livre à une certaine introspection paresseuse (...) Je n'arrivais pas au début à lui donner une carte d'identité (...) Puis le personnage est enfin devenu un cinéaste qui tente de réunir les lambeaux de sa vie passée, pour y trouver un sens et pour essayer de comprendre. Lui aussi doit faire un film et n'arrive pas à le faire » (Documentation CINERIZ).

Or **Huit et demi** est le spectacle réussi de cette impuissance artistique. C'est une confession, un testament, une songerie volcanique et le **Ben-Hur** du cinéma d'avant-garde. Fellini, dont l'inquiétude est légendaire, y remporte une victoire sur lui-même en traitant ses angoisses et ses doutes comme de simples motifs à un fantastique défilé d'images. Souvenirs, cauchemars, agitation présente, tout se mêle dans un réalisme torrentiel où le rêve est aussi précis que le monde extérieur. Les éléments les plus insolites se trouvent intégrés dans une vérité au deuxième degré qui, dès le début de la projection, prend la force de l'évidence.

L'humour vengeur préside au cortège des obsessions et des fantasmes. La Saraghina n'est pas une cocotte, mais un molosse. L'Église n'apparaît pas sous les traits d'un curé quelconque, mais d'un cardinal idiot. Les gens de cinéma qui talonnent le metteur en scène sont des fan-

tômes déclamatoires. Du cuistre qui symbolise la critique illisible jusqu'à l'actrice française qui a l'air de sortir d'un film de Resnais, tous cabitonnent. Laid, cupides, sournois, les visages ressemblent à des planches d'histoire naturelle. Les thermes de Chianciano ont une lumière dure et grise qui ne pardonne pas.

Quant au rêve du harem où Guido est comblé, il signifie pour Fellini la plus délicieuse, la plus royale des modifications. Pendant des années de vertu, ce Petit Chose franciscain avait tanné les gens avec des paraboles grelottantes, des **Strada**, des **Bidone**, des **Cabiria**. Il était — et il est toujours — flanqué d'une femme épouvantable, Giulietta Masina, une sorte de Paillasse pieux auquel il se trouve enchaîné à vie. Mais la rencontre de Anita Ekberg a levé les tabous. Ce fut **La dolce Vita** en 1960, puis **Le Tentazioni del Dottore Antonio** (pour **Boccace 70**), un sketch éblouissant à la gloire d'Anita, maîtresse païenne, souveraine opulente de l'amour triomphant.

Huit et demi a l'importance, l'ampleur et le fini technique de **Citizen Kane**. Avec lui, vingt années d'avant-garde ont vieilli d'un seul coup, car il intègre en les surpassant toutes les acquisitions du cinéma expérimental. Fellini a trouvé un langage visuel qui est d'une beauté constante et qui ne tombe jamais dans l'artillerie décorative du **Procès** par exemple. L'image est curieuse, palpitante, insolite, mais toujours elle se justifie.

Malheureusement la fin est faible. Les dix dernières minutes sont à couper. Le vrai film s'achève lorsque les techniciens se quittent devant la rampe de lancement et disent : « On se retrouvera peut-être dans une autre production. » Cette fin-là, Giulietta Masina, survivante abusive, ne pouvait pas la tolérer. Elle a donc imposé à Fellini-le-faible une séquence mièvre où « Guido, nous dit le dépliant publicitaire, aperçoit tous ceux qui ont formé et forment irrémédiablement son bagage humain. Tous, en souriant, sont prêts à voyager avec lui vers une même destination. La sérénité et la quiétude, la confiance, naissent justement de leur présence simultanée, de leur compagnie qu'on ne saurait refuser et dont l'épouse fait partie. (...) Il tend alors la main vers celle de sa femme, la saisit et la serre avec émotion, dans la chaleur retrouvée de la solidarité et de l'abandon confiant dans les dessins providentiels de la vie. »

Oui, elle est là, avec son goût de larmes, de sciure et de cirque.

FILMS DES ANNEES 60 : UNE SELECTION

1960

- LA VIACCIA de Mauro Bolognini. — Sc. : Pratolini - Festa-Campanile - Franciosa. — Im. : L. Barboni. — Avec J.-P. Belmondo, Claudia Cardinale, Pietro Germi, Paul Frankeur.
- I DELFINI de Francesco Maselli. — Sc. : de Concini - Savioli - Maselli - Moravia. — Im. : Gianni di Venanzo. — Mus. : Giovanni Fusco. — Avec Claudia Cardinale, Gérard Blain, A.-M. Ferrero, Betsy Blair.
- IL ROSSETTO de Damiano Damiani. — Sc. : Zavattini - Damiani. — Im. : P.-L. Pavoni. — Mus. : Giovanni Fusco. — Avec Pierre Brice, Georgia Moll, Pietro Germi, Bella Darvi, Laura Vivaldi.
- ERA NOTTE A ROMA (IL FAISAIT NUIT A ROME) de Roberto Rossellini. — Sc. : Amidei Amidei - Rossellini - Rondi - Fabbri. — Im. : Carlo Carlini. — Mus. : Renzo Rossellini. — Avec Giovanna Ralli, Renato Salvatori, Paolo Stoppa.
- IL VIGILE de Luigi Zampa. — Sc. : Sonego - Guerra - Zampa. — Im. : L. Barboni. — Mus. : P. Umiliani. — Avec Alberto Sordi, Sylva Koscina, Vittorio de Sica.
- LA GARÇONNIERE de Giuseppe de Santis. — Sc. : Petri Petri - De Santis - Guerra - Pirro - Giraldi. — Im. : R. Gerardi. — Mus. : M. Nascimbene. — Avec Raf Vallone, Eleonora Rossi Drago.
- LA NOTTE (LA NUIT) de M. Antonioni. — Sc. : Antonioni - Flajano - Guerra. — Im. : Gianni di Venanzo. — Mus. : Giorgio Gaslini. — Avec M. Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernard Wicki.
- LA GIORNATA BALORDA (C'EST ARRIVE A ROME) de Mauro Bolognini. — Sc. : Pasolini - Moravia - Visconti. — Im. : A. Scavarda. — Mus. : Piero Piccioni. — Avec Jean Sorel, Jeanne Valérie, Paolo Stoppa, Lea Massari.
- IL BELL' ANTONIO (LE BEL ANTONIO) de Mauro Bolognini. — Sc. : Pasolini - Visentini. — Im. : A. Nannuzzi. — Mus. : Piero Piccioni. — Avec M. Mastroianni, Claudia Cardinale, Pierre Brasseur, Rina Morelli.
- IL CARRO ARMATO DELL' 8 SETTEMBRE de Gianni Puccini. — Sc. : Baratti - Bartolini - Guerra - Parise - Petri - Pasolini - Puccini - Sonego. — Im. : S. Ippoliti. — Avec J.-M. Bory, G. Ferzetti, Dorian Grey, etc.
- LA CIOCIARA de Vittorio de Sica. — Sc. : Zavattini - de Sica. — Im. : G. Pogány. — Mus. : A. Trovajoki. — Avec Sofia Loren, Raf Vallone, J.-P. Belmondo, R. Salvatori.
- LETTERE DI UNA NOVIZIA (LA NOVICE) de Alberto Lattuada. — Sc. : Lattuada - Vailland d'après le roman de G. Piovene. — Im. : R. Gerardi. — Mus. : R. Nicolosi. — Avec Pascale Petit, J.-P. Belmondo, Massimo Girotti.
- LE SVEDESI de Gian Luigi Polidoro. — Sc. : Sonego - Perucchi - Polidoro. — Im. : Carlo di Palma. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Franco Fabrizi, Franco Interlenghi.

- ODISSEA NUDA (L'ODYSSEE NUE) de Franco Rossi. — Sc. : de Concini - Rossi - Colonna - Alessi. — Im. : A. d'Eva. — Mus. : F. Lavagnino. — Avec E. M. Salerno, D. P. Donlon.
- TUTTI A CASA (LA GRANDE PAGAILLE) de Luigi Comencini. — Sc. : Age - Scarpelli - Comencini - Fondato. — Im. : C. Carlini. — Mus. : F. Lavagnino. — Avec Alberto Sordi, Eduardo De Filippo, Serge Reggiani.
- LA LUNGA NOTTE DEL' 43 de Florestano Vancini. — Sc. : de Concini - Pasolini - Vancini. — Im. : Carlo di Palma. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Gabrielle Ferzetti, Belinda Lee, Gino Cervi.
- ROCCO E I SUOI FRATELLI (ROCCO ET SES FRERES) de Luchino Visconti. — Sc. : Visconti - Cecchi d'Amico - Festa Campanile - Franciosa Mediolani. — Im. : G. Rotunno. — Mus. : Nino Rota. — Avec Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin.
- ADUA E LE COMPAGNE (ADUA ET SES COMPAGNES) de Antonio Pietrangeli. — Sc. : Pietrangeli - Scola - Maccari - Pinelli. — Im. : A. Nannuzzi. — Mus. : A. Trovatioli. — Avec Simone Signoret, M. Mastroianni, Sandra Milo, Emmanuelle Riva.
- KAPO (id.) de Gillo Pontecorvo. — Sc. : Solinas - Pontecorvo. — Im. : Goffredo Bellisario - Alexander Seculovic. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva.
- LAURA NUDA de Nicola Ferrari. — Sc. : Nicola Ferrari. — Im. : L. Zanni. — Mus. : A. Trovatioli. — Avec Georgia Moll, Thomas Milian, Anne Vernon.
- LA RAGAZZA CON LA VALIGIA (LA FILLE A LA VALISE) de Valerio Zurlini. — Sc. : Zurlini - Benvenuti - Bennati. — Im. : T. Santoni. — Mus. : M. Nascimbene. — Avec Claudia Cardinale, Jacques Perrin.
- IL GOBBO (LE BOSSU DE ROME) de Carlo Lizzani. — Sc. : Vincenzoni - Lizzani - Pirro. — Im. : L. Barboni - A. Tonti - G. Aquari. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Gérard Blain, A.-M. Ferrero, B. Blier, P. P. Pasolini.

1961

- BOCCACIO' 70 (BOCCACE 70) de de Sica, Fellini, Monicelli, Visconti. — Sc. : Arpino - Calvino - Cecchi d'Amico - de Sica - Fellini - Flaino - Monicelli - Visconti - Zavattini. — Im. : Martelli - Nannuzzi - Rotunno. — Mus. : Rota - Trovatioli - Umiliani. — Avec Peppino de Filippo, Anita Ekberg, Sophia Loren, Thomas Milian, Marisa Solinas, Romy Schneider, Romolo Valli.
- I GIORNI CONTATI de Elio Petri. — Sc. : Petri - Guerra - Romano. — Im. : E. Guarnieri. — Avec Salvo Randone, Franco Sportelli.
- L'ECLISSE (L'ECLIPSE) de Michelangelo Antonioni. — Sc. : Antonioni - Guerra - Bartolini - Ottieri. — Im. : Gianni di Venanzo. — Avec Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal.
- ACCATTONE de Pier Paolo Pasolini. — Sc. : P. P. Pasolini. — Im. : Tonino Delli Colli. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Franco Citti, Franca Pasut, Silvana Corsini.
- LE ITALIANE E L'AMORE de Baldi, Ferreri, Macchi, Maselli, Mingozzi, Mazzeri, Musso, Nelli, Questi, Risi, Vancini. — Sc. : Zavattini - Bandini - Musso - Parca - Questi - Perrucchi - Muzii - Cavicchioli - Jemma - Bartolini - Bevilacqua - Fratini. — Im. : Contino - Deva - Gatti - Barboni - Piccone - Nebio'. — Mus. : G. Ferrio. — Avec Inger Nyström, Andrea Giordana, Tania Raggi, Laura Forest, etc.

- LO SGARRO de Silvio Siano. — Sc. : Siano - Ciuffini - Di Nardo. — Im. : T. Secchi. — Mus. : G. Peguri. — Avec Gérard Blain, Charles Vanel, Gordana Miletic.
- MONDO CANE de Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Proserpi. — Montet Com. : G. Jacopetti. — Im. : Climati - Frattari. — Mus. : Nino Oliviero - Riz Ortolani.
- DIVORZIO ALL' ITALIANA (DIVORCE A L'ITALIENNE) de Pietro Germi. — Sc. : De Concini - Giannetti - Germi. — Im. : L. Barboni. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec M. Mastroianni, Danielle Rocca, Stefania Sandrelli.
- LEONI AL SOLE de Vittorio Caprioli. — Sc. : La Capria - Caprioli. — Im. : C. Di Palma. — Mus. : F. Carpi. — Avec Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Philippe Leroy.
- IL BRIGANTE de Renato Castellani. — Adapt. : Castellani du roman de G. Bertolucci. — Im. : A. Nannuzzi. — Mus. : Nino Rota. — Avec Adelmo di Fraia, F. Seminario, Mario Jerard.
- L'ISOLA DI ARTURO de Damiano Damiani. — Sc. : Damiani - Liberatore - Zavattini. — Im. : R. Gerardi. — Mus. : N. Rota. — Avec Reginald Kerner, Vanni De Maigret, Kay Meersman.
- SENILITA (QUAND LA CHAIR SUCCOMBE) de Mauro Bolognini. — Sc. : Pinelli - Parise d'après le roman d'Italo Svevo. — Im. : A. Nannuzzi. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Claudia Cardinale, Anthony Franciosa, Betsy Blair.
- L'ASSASSINO de Elio Petri. — Sc. : Petri - Guerra - Festa-Campanile - Franciosa. — Im. : C. Di Palma. — Mus. : P. Piccioni. — Avec M. Mastroianni, Micheline Presle.
- L'ORO DI ROMA (L'OR DE ROME) de Carlo Lizzani. — Sc. : Lizzani - Giuliani - Battistrada. — Im. : E. Menczer. — Avec A.-M. Ferrero, Gérard Blain, Jean Sorel.
- BANDITI A ORGOLOSO (BANDITS A ORGOLOSO) de Vittorio de Seta. — Sc. : Gherarducci - de Seta. — Im. : Vittorio de Seta. — Mus. : V. Bucchi. — Avec des bergers sardes, Michèle Cossu, Peppeddu.
- GIORNO PER GIORNO DISPERATAMENTE de Alfredo Giannetti. — Sc. : Giannetti - De Biase. — Im. : A. Parolin. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Thomas Milian, Madeleine Robinson.
- TIRO AL PICCIONE de Giuliano Montaldo. — Sc. : De Concini - Onofri - Martino d'après un roman de Giosè Rimanelli. — Im. : C. Di Palma. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Jacques Charrier, E. R. Drago, Francisco Rabal.
- UN GIORNO DA LEONI de Nanni Loy. — Sc. : Giannetti - Loy. — Im. : M. Gatti. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Renato Salvatori, Thomas Milian, A.-M. Ferrero, Carla Gravina.
- IL FEDERALE de Luciano Salce. — Sc. : Castellano - Pipolo - Salce. — Im. : E. Menczer. — Mus. : E. Morricone. — Avec Ugo Tognazzi, Georges Wilson, Mireille Granelli, Stefania Sandrelli.
- I NUOVI ANGELI de Ugo Gregoretti. — Sc. : Guerrini - Gregoretti. — Im. : M. Alberto. — Mus. : Piero Umiliani.
- IL POSTO de Ermanno Olmi. — Im. : L. Caimi. — Avec Loredana Detto, Sandro Panzeri.
- UNA VITA DIFFICILE de Dino Risi. — Sc. : R. Sonogo. — Im. : L. Barboni. — Mus. : C. Savina. — Avec Alberto Sordi, Lea Massari, Franco Fabrizi.

- IL GUIDIZIO UNIVERSALE de Vittorio de Sica. — Sc. : Cesare Zavattini. — Im. : G. Pogany. — Mus. : A. Cicognini. — Avec Vittorio Gassman, Renato Rascel, Fernandel, Akim Tamiroff, Paolo Stoppa, Anouk Aimée, Melina Mercouri.
- SALVATORE GIULIANO de Francesco Rosi. — Sc. : Rosi - Cecchi d'Amico - Provenzale - Solinas. — Im. : Gianni di Venanzo. — Avec Frank Wolff, Cicero Fernando, Salvo Randone.
- SMOCC de Franco Rossi. — Sc. : Pasinetti - Brusati - Ciagni - Rossi - Festa-Campanile - Franciosa - Guerra. — Im. : Ted Mc Cord. — Avec E. M. Salerno, Annie Girardot, Renato Salvatori.

1962

- IL GATTOPARDO (LE GUEPARD) de Luchino Visconti. — Sc. : Suso Cecchi d'Amico - Festa Campanile - Franciosa - Mediolani - Visconti d'après le roman de T. di Lampedusa. — Im. : G. Rotunno. — Mus. : Nino Rota. — Avec Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Rina Morelli, Serge Reggiani, Paolo Stoppa, etc.
- LA CUCCAGNA de Luciano Salce. — Sc. : Salce Vincenzoni. — Im. : E. Menczer. — Mus. : E. Morricone. — Avec Donatella Turri, Luigi Tenco.
- ANNI RUGGENTI de Luigi Zampa. — Sc. : Amidei - Talarico - scola - Maccari - Zampa. — Im. : C. Carlini. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Nino Manfredi, Michèle Mercier, Gino Cervi, Salvo Randone.
- CRONACA FAMILIARE (CHRONIQUE FAMILIERE) de Valerio Zurlini. — Sc. : Zurlini - Missiroli d'après la nouvelle de V. Pratolini. — Im. : G. Rotunno. — Mus. : G. Petrossi. — Avec M. Mastroianni, Jacques Perrin, Salvo Randone.
- LA COMMARE SECCA de Bernardo Bertolucci. — Sc. : Pasolini - S. Citti - Bertolucci. — Im. : G. Narzisi. — Mus. : C. Rustichelli. — Acteurs non professionnels.
- LA BANDA CASAROLI de Florestano Vancini. — Sc. : Vancini - Perruchi - Strucchi - Zardi. — Im. : A. D'Eva. — Mus. : M. Nascimbene. — Avec Renato Salvatori, J.-C. Brialy, Michele Sakara.
- MAMMA ROMA de Pier Paolo Pasolini. — Sc. : P. P. Pasolini. — Im. : Tonino Delli Colli. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco Citti.
- IL MARE de Giuseppe Patroni Griffi. — Sc. : G. P. Griffi. — Im. : E. Guarnieri. — Mus. : Giovanni Fusco. — Avec Umberto Orsini, Françoise Prévost, Dino Mele.
- UNA STORIA MILANESE de Ettore Visconti. — Sc. : Rosso - Sermonti - E. Visconti. — Im. : L. Caimi. — Mus. : John Lewis sur un arrangement musical de Carlo Frajese. — Avec Danièle Gaubert, Enrico Thibaut, Romolo Valli.
- UN UOMO DA BRUCIARE de Valentino Orsini, Paolo Taviani, Vittorio Taviani. — Sc. : Orsini - Taviani - V. Taviani. — Im. : Toni Secchi. — Mus. : G. Intra. — Avec Gian Maria Volonté, Didi Perego, Spyros Fokas.
- LE QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI (LES QUATRE JOURS DE NAPLES) de Nanni Loy. — Sc. : Pratolini - Franciosa - Festa Campanile - Loy - Bernari. — Im. : M. Gatti. — Acteurs non professionnels.
- LA BELLA DI LODI de Mario Missiroli. — Sc. : Arbasino - Missiroli. — Im. : Tonino Delli Colli. — Mus. : P. Umiliani. — Avec Stefania Sandrelli, Angel Aranda, Gianni Clerici.

- IL COMMISSARIO de Luigi Comencini. — Sc. : Age-Scarpelli. — Im. : Aldo Scavarda. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Alberto Sordi, Franca Tamantini.
- AGOSTINO de Mauro Bolognini. — Sc. : Cofredo Parise - Alberto Moravia. — Im. : A. Tonti. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Ingrid Thulin, Paolo Colombo, John Saxon.
- LA VOGLIA MATTA de Luciano Salce. — Sc. : Castellano - Pipolo - Salce d'après E. Stella. — Im. : E. Menczer. — Mus. : E. Morricone. — Avec Ugo Tognazzi, Catherine Spaak, Beatrice Altariba.
- UNA VITA VIOLENTA de Paolo Heusch, Brunello Rondi. — Sc. : Heusch - Rondi - Solinas. — Adapt. de E. De Concini et F. Brusati. — Im. : A. Nannuzzi. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Franco Citti, Serena Vergano.
- MAFIOSO de Alberto Lattuada. — Sc. : Caruso - Ferreri - Azcona - Age-Scarpelli. — Im. : A. Nannuzzi. — Mus. : Nino Rota. — Avec Alberto Sordi, Norma Bengell.
- IN CAPO AL MONDO de Giovanni Tinto Brass. — Sc. : G. T. Brass. — Im. : B. Barcarol. — Avec Sady Rebbot, Pascale Audret, Tino Buazzelli.
- LA MARCIA SU ROMA de Dino Risi. — Sc. : De Chiara - Continenza - Age-Scarpelli - scola - Maccari. — Im. : A. Contini. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Roger Hanin.
- IL PROCESSO DI VERONA (LE PROCES DE VERONE) de Carlo Lizzani. — Sc. : Amidei - Pirro. — Im. : L. Barboni. — Avec Silvana Mangano, Frank Wolff, Vivi Gioi, Françoise Prévost, Salvo Randone, etc.
- I FIDANZATI (LES FIANCES) de Ermanno Olmi. — Sc. : E. Olmi. — Im. : L. Caimi. — Avec Carlo Cabrini, Anna Canzi.
- L'AMORE DIFFICILE de Alberto Bonucci, Luciano Lucignani, Nino Mandredi, Sergio Sollima. — Sc. : Calvino - Moravia - Patti - Soldati. — Im. : C. Carlini - E. Menczer. — Mus. : P. Umiliani. — Avec Fulvia Franco, Vittorio Gassman, Lili Palmer, Nadia Tiller, Bernard Wicky.
- MARE MATTO de Renato Castellani. — Sc. : Castellani - Benvenuti - Bernari. — Im. : T. Secchi. — Mus. : N. Rota. — Avec Gina Lollobrigida, J.-P. Belmondo, Thomas Milian, Noël Roquevert.
- BENITO MUSSOLINI de Roberto Rossellini et Pasquale Prunas. — Commentaires de E. Biagi et Zavoli. — Mus. : R. Nicolosi.
- HUIT ET DEMI de Federico Fellini. — Sc. : Fellini - Flajano - Pinelli - Rondi. — Im. : G. di Venanzo. — Mus. : N. Rota. — Avec M. Mastroianni, C. Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, B. Steele, Madeleine Lebeau.
- I MISTERI DI ROMA (LES MYSTERES DE ROME) d'après une idée de C. Zavattini. — Dir. : G. Bisiach, L. Bizzari, M. Carbone, A. D'Alessandro, L. Del Fra, L. Di Gianni, G. Ferrara, A. Giannarelli, G. Macchi, L. Mazzetti, M. Mida, E. Muzii, P. Nelli, P. Nuzzi, Dino B. Partesano, G. Vento.
- ROGOPAC de R. Rossellini, J. L. Godard, P. P. Pasolini, U. Gregoretti. — Im. : L. Trasatti - T. Delli Colli - M. Bernardo. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec Rosanna Schiaffino, B. Balaban, J.-M. Bory, A. Stewart, O. Welles, Ugo Tognazzi.
- LA RIMPATRIATA de Damiano Damiani. — Sc. : D. Damiani. — Im. : A. D'Eva. — Avec Walter Chiari, Leticia Roman, Francisco Rabal, Paul Guers.
- LA PARMIGIANA, de Antonio Pietrangeli. — Sc. : Strucchi - Maccari - scola - Piatti, d'après le roman de B. Piatti. — Im. : A. Nannuzzi. — Avec Catherine Spaak, Nino Mandredi, Salvo Randone.

- ALL'ARMI, SIAM FASCISTI ! de Lino del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché. — Com. Franco Fortini. — Sc. : Del Fra - Mangini - Micciché. — Mus. : E. Macchi.
- L'ATTICO, de Gianni Puccini. — Sc. : Vari - Ubezio - De Concini - Baratti - Guerini - De Sabata - Puccini. — Im. : M. Gatti. — Avec Daniela Rocca, Walter Chiari, Thomas Milian.
- LA VITA PROVVISORIA, de Vincenzo Gamma. — Sc. : Jegher - Prosperi - Broadbent - Mingozi - Pelosso. — Im. : A. D'Eva. — Mus. : C. Savina.
- IL SORPASSO (Le Fanfaron), de Dino Rosi. — Sc. : Scola - Maccari. — Im. : A. Contini. — Mus. : R. Ortolani. — Avec Vittorio Cassman, Catherine Spaak, J. L. Trintignant.

1963

- LA RAGAZZA DI BUBE de Luigi Comencini. — Sc. : Comencini - Fondato d'après le roman de Carlo Cassola. — Im. : C. Di Venanzo. — Avec Claudia Cardinale, Georges Chakiris, Marc Michel.
- I BASILISCHI de Lina Wertmüller. — Sc. : L. Wertmüller. — Im. : C. Di Venanzo. — Mus. : E. Morricone. — Avec Toni Petrucci, Stefano Sattaflora, Marisa Omodei.
- I COMPAGNI de Mario Monicelli. — Sc. : Age - Scarpelli - Monicelli. — Im. : C. Rotunno. — Mus. : C. Rustichelli. — Avec M. Mastroianni, R. Salvatori, Annie Girardot, B. Blier.
- I TABU de Romolo Marcellini. — Sc. : Guerra - Marcellini. — Im. : R. Filippini. — Mus. : F. Lavagnino et A. Trovajoli.
- IL TERRORISTA de Gianfranco De Bosio. — Sc. : De Bosio - Squarzina. — Im. : L. Caimi. — Avec G.M. Volontè, Ph. Leroy, Anouk Aimée.
- LE MANI SULLA CITTA de Francesco Rosi. — Sc. : Canevari - Rosi M. — Im. : C. Di Venanzo. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, etc.
- L'APE REGINA (LE LIT CONJUGAL) de Marco Ferreri. — Sc. : Parise - Azcona - Ferreri d'après Goffredo Parise. — Im. : E. Guarnieri. — Mus. : T. Uselli. — Avec Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Ricardo Fellini.
- GLI ARCANGELI de Enzo Battaglia. — Sc. : E. Battaglia. — Im. : L. Graffigna. — Mus. : S. Brugnolini. — Avec Roberto Bisacco.
- UN TENTATIVO SENTIMENTALE de Pasquale Festa Campanile - Massimo Franciosa. — Sc. : Festa Campanile - Franciosa - Bartolini - Magni. — Im. : E. Guarnieri. — Mus. : P. Piccioni. — Avec Françoise Prévost, J.-M. Bory, Barbara Steele, G. Ferzetti.
- ITALIA PROIBITA. — Réal. : Enzo Biagi - Brando Giordani - Sergio Giordani - Aldo Falivena. — Mus. : G. Peguri.
- GLI ULTIMI de Vito Pandolfi. — Sc. : Turollo - Pandolfi. — Im. : A. Nannuzzi. — Mus. : C. Rustichelli. — Acteurs non professionnels.
- IN ITALIA SI CHIAMA AMORE de Virgilio Sabel. — Sc. : Festa Campanile - Franciosa - Magni - Sabel d'après Italo Dragosei. — Im. : O. Troiani. — Mus. : A. Trovajoli.
- LUCIANO de Gian Vittorio Baldi. — Sc. : Baldi - Jemma. — Im. : E. Guarnieri. — Mus. : L. Chailly. — Avec Luciano Morelli, Valentina Piacente, etc.
- OMICRON de Ugo Gregoretti. — Sc. : U. Gregoretti. — Im. : C. Di Palma. — Mus. : P. Umiliani. — Avec Renato Salvatori, Rosemary Dexter.

REPONSES A UN QUESTIONNAIRE

QUESTION 1. — *En quoi vous sentez-vous différents des metteurs en scène de la génération précédente ?*

— *Bennati* : (LABBRA-ROSSE 1960 — CONGO VIVO 1962).

... pour ce qui regarde le néo-réalisme, le premier néo-réalisme je voudrais qu'on élargît la vision, qu'on sortit de la vision provinciale de la réalité italienne pour étudier des milieux plus variés... j'ai tourné en Afrique, au Mexique, en Chine...

— *Damiano Damiani* (IL ROSSETTO 1960 — IL SICARIO 1961).

Nous sommes tous des décadents par rapport aux grands primitifs (Stroheim, Chaplin, etc, qui abordaient sans complexes d'intellectuels, le cinéma)... Un aspect positif toutefois dans les œuvres actuelles la capacité des jeunes cinéastes d'improviser en marge du script (Damiani a tourné ses deux films sur scénari de Zavattini) ... aujourd'hui le scénario est déchu, seul reste vital le sujet.

De Seta (BANDITI A ORGOSOLO 1961).

... Je sens plus sans doute que mes prédécesseurs le besoin d'adhérer de plus près à la réalité : Pour moi, il est indispensable de partir d'une enquête. Le travail de l'imagination poétique vient après et même s'il vient mal, restent les vertus du documentaire et c'est beaucoup.

Nicolo Ferrari (LAURA NUDA, 1961).

Le mythe romantique de l'artiste cède, semble-t-il, la place à l'auteur qui essaie de travailler consciencieusement. Rôle positif de l'ANAC (il admire plus que tout, PAISA et LES ONZE FIORETTI).

Olmi (IL TEMPO SI E FERMATO 1960, IL POSTO 1961, I FIDANZATI 1962).

Nous n'avons plus le souci du « copione » construit ni d'un tas d'autres tabous. Nous agissons avec beaucoup de désinvolture (grâce aux leçons des maîtres du néo-réalisme). Nous nous sentons à l'aise dans la réalisation. Nous cherchons la poésie à travers la vérité... sans méditations figuratives ou littéraires, sans même parfois le filtre de l'acteur professionnel.

Elio Petri (L'ASSASSINO 61, GIORNI CONTATI 62).

C'est à travers OSSESSIONE que beaucoup comprirent ce qui devait être fait. Dix ans après, leur parution ROME, VILLE OUVERTE et PAISA engendraient La Nouvelle Vague, mais si en Italie on ne peut pas parler de Nouvelle Vague, c'est parce que la nôtre fut plus qu'une nouvelle vague, non seulement une révolte linguistique et cérébrale, mais une révolte contre le fascisme, contre le provincialisme de la culture italienne, contre les bases mêmes de la société italienne. Et beaucoup des grands néo-réalistes ont encore des idées, des points de vue importants. Si on pense à la contribution que la culture artistique de l'après-guerre (jusqu'à

aujourd'hui » a apporté à la formation d'une conscience de soi, chez les Italiens, leurs noms viennent d'abord à l'esprit. Après seulement viennent les noms de rares écrivains et peintres. D'autres parmi ces metteurs en scène n'ont pas su s'adapter au phénomène de la Restauration (les Italiens appellent ainsi parfois la période qui succéda au tripartisme). Leurs œuvres auraient été fort différentes si le pouvoir politique n'avait pas entravé leur expression.

Les différences avec aujourd'hui ? Elles tiennent essentiellement à la différence du moment historique. A la révolution a succédé la Restauration. Or, le climat des contre-réformes est toujours suffocant, obscurantiste. En conséquence les thèmes qui se présentent à notre attention sont tous « intérieurs ». Aujourd'hui, l'ouvrier du *VOLEUR DE BICYCLETTE* doit faire ses comptes, non seulement avec la société dans laquelle il vit, mais avec sa propre conscience.

Gillo Pontecorvo (KAPO 1960).

Les conditions de travail sont bien meilleures que pour nos aînés, où pour nous-mêmes il y a quelques années. Il y a aussi : a) une plus grande liberté face aux lois d'airain du spectacle et, en particulier, du récit cinématographique — b) une plus grande liberté dans le choix des thèmes et du langage, cela étant rendu possible aussi par la maturité du public, du goût du public.

Franco Rossi.

Rien à dire.

QUESTION 2. — *A quelles traditions culturelles et idéologiques (et non pas seulement cinématographiques entendez-vous vous rattacher par votre œuvre ?*

Bennati : Je ne suis pas un intellectuel.

Damiani : Je veux ne me rattacher à rien. Je considère mon travail comme un outil de découverte de la vie et de moi-même.

De Seta : Je me rattache à la *tradition méridionaliste*. J'ai lu Fortunato, Salvemini, Dorso, Gramsci et Dolci. Il y a encore beaucoup à dire sur le midi et il est bon que ce soit dit par des metteurs en scène méridionaux, quitte à se rattacher à ce modèle exemplaire qu'est resté LA TERRA TREMA du milanais Visconti.

Ferrari : Répondu à 2 et I à la fois.

Olmi : Je lis peu et je thésorise encore moins. Je me tais et j'évite de dire des sottises. Je pense que nous, metteurs en scène, nous devons parler surtout avec nos films même si je suis prêt à défendre, sur les barricades, le droit de tout auteur de bonne foi à la plus complète liberté d'expression. Une liste de mes préférences (littéraires ou philosophiques) dirait trop ou trop peu.

Petri : Pour qui veut comme moi raconter *l'histoire des individus et des conditionnements absolus qu'ils trouvent au-dedans d'eux-mêmes* (sans jamais perdre de vue les phénomènes sociaux et historiques et leur signification de classe) comme conditionnement extérieur, mais non déterministe,

une leçon nécessaire est celle de *Sartre* ; son effort continu pour faire descendre l'existentialisme sur la terre, son goût pour la recherche marxiste, son absence de préjugés encers des techniques paresseusement repoussées par d'autres, la *psychanalyse* par exemple, ont fourni un matériau d'étude très important. Pour ce qui regarde le cinéma, la tradition néo-réaliste est toujours précieuse, comme fenêtre ouverte sur les gens, sur les sentiments, sur la réalité, *l'enquête néo-réaliste doit être absorbée par l'esprit qui l'animait et non plus par les problèmes qu'elle révélait alors.*

Pontecorvo : Je me rattache au réalisme, même si ce que j'ai fait jusqu'ici se rapproche davantage du naturalisme que du réalisme.

Rossi : Le Grand Meaulnes.

QUESTION 3. — *Quels éléments du récit cinématographique sollicitent davantage votre intérêt ?*

Bennati : Les éléments documentaires. On ne peut reconstituer en studio, certains milieux, le metteur en scène n'est qu'un intermédiaire sans truquages entre le monde et le spectateur.

Damiani : Les éléments du récit cinématographique. Le visuel, le rythme, le montage.

De Seta : Provenant du documentaire, je suis encore sensible à la fascination des images. Maintenant je m'intéresse davantage à la psychologie, aux personnages.

Ferrari : Tous les éléments sont nécessaires.

Olmi : La vie m'intéresse plus que le récit. Je crois en la possibilité d'atteindre un résultat d'une crédibilité absolue par le cinéma. Je ne sous-estime pas la technique que je connais bien après tant d'années d'apprentissage de documentariste.

Petri : C'est dans son caractère essentiellement objectif que réside, pour moi, la magie du récit cinématographique. La psychologie et les traits des acteurs, le « concret » des objets et des décors, la matérialité de la lumière, le pouvoir d'une atmosphère réelle, le thème, le texte ; ces forces ont chacune une présence objective autonome et elles sont unies pourtant sous la poussée de l'énergie d'un metteur en scène, elles produisent un véritable *événement humain* irréprochable dans son apparence et dans sa substance. Déchaîner ces forces est en soi un grand plaisir difficile. L'entreprise consiste à transférer son donné subjectif à l'intérieur de ces forces objectives, mais à le transférer non mécaniquement.

Pontecorvo : La possibilité de contrepoint entre l'image et les éléments sonores (musique-bruits). Cela est dû à ma préférence pour la musique que je place au-dessus de tous les autres moyens d'expression. La colonne sonore concerne directement le récit cinématographique. Je suggère toujours les thèmes musicaux de mes films.

Rossi : Les éléments littéraires...

QUESTION 4. — *Quels aspects de la société où vous vivez (ou du monde contemporain) sollicitent le plus vivement — de manière directe ou indirecte — votre attention ?*

Bennati : Le problème du rachat des humiliés, qu'ils soient braccianti, Calabrais, paysans de mon pays ou noirs du Congo.

Damiani : Je ne crois pas à la guerre et à la fin de l'homme. J'ai par ailleurs l'impression que l'humanité atteindra ses buts économiques. Mais sur l'homme pèse la chape de plomb de la standardisation, de l'ennui, de la folie. Nous sommes nés pour souffrir, donc nous souffrirons toujours, fût-ce de maux absurdes et imaginaires... Dieu... Dieu... l'homme... Dieu... (les catholiques semblent avoir compris tout l'intérêt de l'aliénation). *Peut-être demain achèterons-nous des cilices de série dans les super-markets pour satisfaire notre besoin de souffrir.*

De Seta : Ce qui m'intéresse est la misère dans le Sud, l'émigration des méridionaux vers le Nord, et puis l'aliénation du monde contemporain, tout ce qui la détermine, tout ce qui en est déterminé.

Ferrari : Raconter des histoires, faire vivre des personnages d'aujourd'hui, j'aimerais pour l'instant raconter des histoires de bourgeois parce que la classe bourgeoise conditionne encore, en grande partie, notre société.

Olmi : LE MONDE DU TRAVAIL, des gens qui travaillent. Je crois que je ne me laisserai jamais de ce thème extraordinaire qui en résume un tas d'autres.

Petri : Certaines forces puissantes — et rien ne nous dit qu'elles doivent toujours porter une étiquette conservatrice — tendant à rendre l'homme étranger à lui-même, à assécher en lui toute forme de pensée, à troubler sa conscience. La vie peut nous écraser sous l'accumulation de rapports sociaux conçus en dehors d'un choix responsable, elle peut se réduire à la monotone recherche d'une simple survie, à un élan obsessionnel à heures fixes... Il existe un lien apparemment contradictoire entre l'incertitude dans laquelle nous vivons en ce moment et qui devrait nous pousser à un continu renouvellement — et la stagnation des consciences, la peur de penser, de vivre. Tout dépend de la manière dont sera résolue cette contradiction. Tout ce qui est humain est fascinant, mais rien n'est plus précieux pour tous les hommes que notre conscience de nous-mêmes et de notre intégrité. Le plus grand acte d'orgueil que le cinéma puisse accomplir est de pénétrer dans les consciences et d'inventer pour cela une caméra spéciale ; les images ont sur les mots l'énorme avantage d'être objectives, le fondement d'un art moderne est tout entier dans la volonté têtue de conserver l'homme à lui-même, même à sa douleur, dans la volonté d'être un témoin qu'on ne fait pas taire, un témoin conscient, non asservi aux forces aliénantes. Il faut avoir un propos en tête et le représenter. Mais c'est là la difficulté à laquelle je me heurte encore.

D'après une enquête de FILM 1962 (Feltrinelli).

LIZZANI PARLE

« Quand Pratolini parlait à l'instant de son passage — qui n'est pas un passage mécanique — de la Cronaca familiare à des romans plus vastes comme d'un élargissement d'une ouverture vers de nouvelles conceptions, un approfondissement de l'ancienne matière, il m'a fait penser à quelque chose : Je dirais que pour le cinéma italien, en général, se présente aujourd'hui une tâche contradictoire : pour certains, il s'agit d'élargir leurs intérêts, au besoin jusqu'à l'Histoire. Pour d'autres il s'agit d'un processus inverse : je veux parler des metteurs en scène les plus liés à une position marxiste des problèmes esthétiques. Nous n'avons jamais été sur les positions du pur néo-réalisme. Je me souviens de mes premiers collaborateurs avec Vergano et De Santis. *Il Sole sorge ancora* fut, d'emblée, un film où nous n'étions pas intéressés à la pure chronique de la réalité de cette époque. Peut-être nous trompions-nous. En effet, *Rome ville ouverte* fut un film plus grand, même si *Il sole sorge ancora* a de très belles séquences. Dès cette époque nous avions des intérêts psychologiques. Les premiers films de De Santis eurent à subir cette accusation : ils étaient construits, romanesques et polémiques, en un temps où la voie la plus importante semblait être celle de l'objectivité absolue. Nous devons aujourd'hui faire une certaine autocritique cette volonté d'être épique à tout prix, de nous placer a priori sur une position épique, romanesque, sur une position de reflet de la réalité déjà médiatisée, nous a conduits au fil des années à une certaine froideur à certains schématismes. C'est pourquoi on devrait prescrire, au moins pour certains d'entre nous, une route inverse à celle qui a été celle de Pratolini (de la chronique familiale à l'Histoire italienne, A. B.). Il nous faudrait regarder davantage en nous-mêmes, porter notre attention sur telle de nos expériences de la vie privée. Comme nous sommes par ailleurs des hommes engagés insérés dans l'histoire il ne s'agira pas de purs reflets intimistes. Aussi, ce qui, selon moi, doit être rappelé à quelques-uns d'entre nous, c'est la nécessité d'une plus grande attention à nous-mêmes, à nos expériences personnelles, de façon à faire un cinéma plus humain, plus vivant, plus inséré dans la réalité quotidienne, contenant toutes les implications et les contradictions de la réalité contemporaine. Vice versa pour certains autres, plus ce récit du moi s'élargira mieux cela vaudra.

Fellini a suivi ce chemin. Fellini, qu'est-ce au fond ? Il se raconte perpétuellement, alternant le récit de lui-même et le récit de sa philosophie... plus sa vision s'est élargie plus sa voie est devenue positive. La *Dolce Vita* est plus importante que les *Vitelloni*... Idem pour Antonioni. Je me souviens de ce que disait Moravia à son propos : « Quoi qu'on fasse pour repousser dans le fond du tableau les données historiques

et sociales de ces personnages, ces données, l'Histoire les fera apparaître un jour ou l'autre. » C'est peut-être ce que nous attendons d'Antonioni. Des personnages qui nous amènent à lire avec toujours plus de lucidité dans le tableau de la vie d'aujourd'hui. »

« A la question de *Cinéma-domani* : Est-ce que, aujourd'hui, en Italie, s'imposent plus que jamais, comme réalité, les problèmes d'un pays sous-développé (faim, misère, chômage, analphabétisme, neutralités régionales, répressives de la sexualité, etc...) ou bien est-il possible (et même nécessaire) de poser les problèmes typiques des sociétés de miracle économique (incommunicabilité, angoisse, aliénation, ambiguïté, conformisme, mentalité de consommateurs, ennui, nivellement, etc...)? »

« Il serait trop tôt pour oublier les problèmes de sous-développement mais il est évident que les œuvres les plus nouvelles nous viendront peut-être de l'étude de la nouvelle réalité économique. »

« On ne peut dire à priori que des formes nouvelles seront nécessaires. Mais ce sera sans doute inévitable, comme lorsque le néo-réalisme découvrit les réalités nouvelles de la guerre et de l'après-guerre. »

LES MEILLEURES RECETTES DU CINEMA ITALIEN DES 10 DERNIERES ANNEES

		(en liras)
1951-52		
ANNA	Lattuada	1 milliard 25 millions
LE FILS DE PERSONNE	Matarazzo	958 »
1952-53		
DON CAMILLO	Duvivier	1 milliard 469 »
TOTO A COLORI	Steno	774 »
1953-54		
PAIN, AMOUR ET FANTAISIE	Comencini	1 milliard 374 »
GIUSEPPE VERDI	Matarazzo	930 »
LE RETOUR DE DON CAMILLO	Duvivier	898 »
PUCCINI	Gallone	779 »
... I VITELLONI	Fellini	573 »
1954-55		
ULYSSE	Camerini	1 milliard 524 »
PAIN, AMOUR ET JALOUSIE	Comencini	1 milliard 418 »
JULIETTE ET ROMEO	Castellani	761 »
CAROUSSEL NAPOLITAIN	Giannini	712 »
L'OR DE NAPLES	De Sica	708 »
... SENSO	Visconti	607 »
1955-56		
LA BELLE DES BELLES	Leonard	1 milliard 702 »
MARCELIN, PAIN ET VIN	Vajda	1 milliard 472 »
PAIN, AMOUR ET...	Risi	1 milliard 21 »
LA GRANDE BAGARRE DE DON CAMILLO	Gallone	907 »

1956-57

LA GUERRE ET LA PAIX	Vidor	2 milliards 389 millions	
PAUVRES MAIS BEAUX	Risi	992	»
LE DISQUE ROUGE	Germi	814	»
MICHEL STROGOFF	Gallone	733	»

1957-58

LES TRAVEAUX D'HERCULE	Francisci	834	»
BELLE, MA POVERE	Risi	796	»
... LES NUITS DE CABIRIA	Fellini	597	»

1958-59

LA TEMPÊTE	Lattuada	1 milliard 683	»
LA MAYA NUE	Koster	1 milliard 257	»
LES NUITS D'EUROPE	Blasetti	1 milliard 150	»
LE PIGEON	Monicelli	875	»
LES TRICHEURS	Carné	788	»

1959-60

LA DOLCE VITA	Fellini	2 milliards 17	»
LA GRANDE GUERRE	Monicelli	1 milliard 501	»
LES NUITS DU MONDE	Vanzi	1 milliard	»
JOVENKA	Ritt	728	»

1960-61

ROCCO ET SES FRÈRES	Visconti	1 milliard 527	»
LA CIOCIARA	De Sica	1 milliard 205	»
LA GRANDE PAGAILLE	Comencini	1 milliard	
IL VIGILE	Zampa	737	»
SOUS 10 DRAPEAUX	Coletti	731	»
CRIMEN	Camerini	719	»
ADUA ET SES COMPAGNES	Pietrangeli	648	»
LE BOSSU DE ROME	Lizzani	602	»

PREMIER PLAN ET LE CINEMA ITALIEN

L'ÉDITION DE CINÉMA EN ITALIE

Présentant en août 1960 le **Fellini** de Renzo Renzi (**Premier Plan N° 12**) nous ne dissimulons pas notre admiration pour l'édition et la critique de cinéma en Italie : **Centrofilm** à Turin, Cappelli à Bologne, Guanda à Parme nous paraissent toujours d'enviables modèles de décentralisation culturelle. Il conviendrait de rappeler la continuité des puissantes Edizioni dell'Ateneo à Rome, qui publient des précieux ouvrages de référence (face à leur **Filmlexicon**, nous avons les travaux de M. Lo Duca !) et la revue **Bianco e Nero** : 24^e année ! Les publications de gauche poursuivent leurs efforts : à Rome **Film Selezione** va bientôt publier son N° 20 et **Cinéma 60** son N° 40 ; à Turin **Cinema Domani** et le **Nuovo Spettatore Cinematografico** se sont renouvelés, tandis qu'à Milan **Cinema Nuovo** continue l'action menée depuis longtemps par Guido Aristarco.

ARISTARCO ET VISCONTI

En mai 1961, avec le **Visconti** de G. C. Castello (**Premier Plan N° 17**) nous déplorions, eu égard à la vogue d'Antonioni, l'incompréhension persistante devant l'importance de Visconti. Il s'agissait de la France — où le succès du **Guépard** va contraindre peut-être à quelques révisions — mais aussi de l'Italie : « Feuilletant page par page les 133 numéros de **Cinéma Nuovo** ancienne formule, on peut constater qu'Antonioni, qui n'était pourtant pas considéré comme d'obéissance strictement néo-réaliste, y tient une place plus importante que Visconti quant aux comptes rendus critiques, au nombre de photographies, etc... Au moins Aristarco et d'autres reviennent-ils sur le **problème** Visconti, dont la bibliographie est somme toute importante. »

Aristarco tenait encore à y revenir, puisqu'il nous écrivit :

« Dans **Cinema Nuovo** ancienne formule (qui a justement publié un numéro spécial sur Visconti), les articles, les interviews, les essais consacrés au réalisateur de **La terre tremble**, de la naissance de la revue jusqu'à aujourd'hui, sont en

piods et en nombre, supérieurs à ceux consacrés aux autres réalisateurs.

A part cela (évidemment le nombre des articles a toujours une valeur relative ; c'est l'attitude critique qui compte) je désire préciser que s'il y a eu, en Italie, un critique qui a toujours suivi et soutenu Visconti, même lorsque la presque totalité de la critique — y compris Castello, auteur de l'essai par vous republié — exprimait de nombreuses réserves et perplexités (voyez au sujet de **La Terre tremble**), ce critique, c'est moi, soit par mes prises de position personnelles, soit à travers **Cinema** d'abord, et ensuite **Cinema Nuovo**. Je ne vous écris pas cela pour défendre une priorité du reste notoirement reconnue en Italie, mais pour éviter qu'en France il se répande une idée fautive sur les positions de la critique italienne au regard de Visconti. A ce danger a déjà assez contribué la traduction française du livre **Rocco et ses frères** (Buchet-Chastel), où mon essai « Expérience culturelle et expérience originale chez Luchino Visconti » a été arbitrairement réduit (je veux dire, sans mon autorisation ni celle de l'éditeur italien Cappelli) de 47 pages à 8 seulement.

Je vous prie, chers amis de **Premier Plan**, d'avoir la gentillesse de publier mes précisions dans un prochain numéro de la revue. Merci, et recevez mes plus cordiales salutations. » **Guido Aristarco**.

Voilà donc qui est fait, avec plaisir ! Ce n'est pas **Cinema Nuovo** qui « oublierait » par exemple, de mentionner ce n° **Visconti** de **Premier Plan** dans une bibliographie des peu nombreux écrits sur Visconti (j'y tiens !), comme le fait l'importante revue catholique de Venise **Cine-Forum**, dans son N° 26.

UN NÉO-NÉO-RÉALISME

Mais il faut renvoyer une fois de plus, pour une connaissance plus circonstanciée et mieux insérée dans le réel du cinéma italien, au livre de Raymond Borde et André Bouissy, publié à Lausanne en 1961. Ce **Néo-réalisme italien** (sur lequel on trouvera, dans le « Cahier de Cinéma » du présent numéro, un dossier de presse révélateur) reste le livre de base, parfois trop fougueux peut-être sur tel ou tel détail, mais rendant bien compte du meilleur d'un cinéma courageux, qui retrouve aujourd'hui un second souffle, plus dynamique que jamais.

En mai 1960, déjà, nous citons (**Premier Plan N° 9**) opposant la volonté italienne de s'intéresser au monde contemporain à la triste fuite dite « Nouvelle Vague » de nos petits-maîtres, l'acteur Jean-Louis Trintignant retour de Rome, qui disait des nouveaux metteurs en scène : « Ils sont peut-être plus intéressants, parce qu'ils sont concernés par des problèmes réels qu'ils n'éludent pas. Ils sont plus mûrs, plus responsables, plus engagés que chez nous. »

Que ceux qui sentent, « pensent » — si l'on peut dire — comme ladite Vague préfèrent un Godard à Rosi : la chose est naturelle. Ce qui est anormal, c'est de voir tant d'intérêt pour les Doniol, Rozier, Demy, Rivette, ou pire, manifesté par des gens qui passaient leur temps, naguère, à convaincre les autres d'adopter des critères positifs.

Le cinéma italien d'aujourd'hui nous aide — aussi — à déceler qui se trompe, et qui trompait qui.

DES FILMS QUI DERANGENT ?

Ah, certes, les peplums (pluriel authentique non garanti) sont folkloriques, divertissants parfois, gênants jamais, et les films d'épouvante ne font peur à personne, tandis que d'autres films italiens déplaisent à certains pour des motifs non esthétiques (voir par exemple le journaliste cité dans notre « Cahier de Cinéma ») : ON ne les montrera donc pas. Sortis des Cottafavi, Bava et autres Freda, comment connaît-on en France le cinéma italien ? Vive les accords Blum-Byrnes, serait-on presque tentés de dire, qui nous ont au moins permis de mieux connaître les films américains ! Que l'on se reporte à la « sélection » des titres de ces trois dernières années établie par nos auteurs : parisiens et provinciaux sont pour une fois tristement égaux dans l'ignorance où les tiennent importateurs, distributeurs et exploitants. Sur près d'une centaine de films cités, moins d'une trentaine en effet sont passés sur nos écrans. Une connaissance disons « normale » des films italiens contemporains exige pour le moment un séjour annuel d'une bonne semaine en Italie, ou pour le moins l'assiduité à plusieurs festivals.

Mais pour une meilleure culture générale, qu'inscrivent donc dans leurs catalogues, au fait, nos Fédérations de ciné-clubs ?

B. C.

l'Avant-Scène du **CINEMA**

Kiosques et 27, rue Saint-André-des-Arts - Paris-VI*

C.C.P. 7353-00

Le numéro NF : 3,50

- 1 LE PASSAGE DU RHIN - Nuit et Brouillard - Le Chant du Styrene.
- 2 LES AMANTS - Les Primitifs du XIII* - X Y Z.
- 3 LA PRINCESSE DE CLEVES - Le Rossignol - Saint-Blaise.
- 4 LOLA - Les Mistons.
- 5 L'ENCLOS - On vous parle - Charlotte et son Jules.
- 6 LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER - Cuba Si.
- 7 LA FILLE AUX YEUX D'OR - Une histoire d'eau.
- 8 AMELIE OU LE TEMPS D'AIMER - Paris la Belle - Actua Tilt.
- 9 CE SOIR OU JAMAIS - L'eau et la pierre - La chevelure.
- 10 LEON MORIN PRETRE - La rivière du hibou.
- 11 LE CUIRASSE POTEMKINE - CITIZEN KANE. (N° sp. 5 F)
- 12 LES VISITEURS DU SOIR - L'amour existe.
- 13 LE TROU (numéro anniversaire Jacques Becker).
- 14 LEVIATHAN - Madame se meurt.
- 15 JEUX INTERDITS - Mina de Vanghel.
- 16 JULES ET JIM - Satan, mon prochain.
- 17 LE SALAIRE DE LA PEUR - Ourane.
- 18 NOBLESSE OBLIGE - André Masson et les 4 éléments.
- 19 VIVRE SA VIE - Statues d'épouvante - Aux biseaux des baisers.
- 20 ET DIEU CREA LA FEMME - Voyage en Boscavie.
- 21 ZERO DE CONDUITE - UNE PARTIE DE CAMPAGNE.
- 22 LA CHEVAUCHEE FANTASTIQUE - La belle saison est proche.
- 23 LE PROCES - Les femmes de Stermetz.
- 24 LE DOULOS - Les hommes de la baleine.
- 25 LA RONDE - Concerto de l'Aube.
- 26 LA KERMESSE HEROIQUE - La Meule.
- 27-28 LE CHIEN ANDALOU - L'AGE D'OR - L'ANGE EXTERMINATEUR (N° spécial double, 5 F)
- 29 QUAI DES ORFEVRES - On a volé la mer.
- 30 LE FEU FOLLET - Delphica.
- 31 ADIEU PHILIPPINE (15 nov.).

2, rue des Beaux-Arts, Paris

LE MINOTAURE

tous les livres sur le cinéma

catalogue sur demande

cinema nuovo

Rassegna bimestrale di cultura
diretta da Guido Aristarco

Questa rivista intende integrare la cultura cinematografica al resto della cultura e ai più vivi problemi civili e morali contemporanei.

Ad essa collaborano i maggiori scrittori, critici e registi italiani. Cesare Zavattini vi pubblica la rubrica « Carte ».

Abbonamenti per l'estero: un anno (sei numeri) Lit. 3.300.

Direzione, redazione e amministrazione: via Valvassori Peroni, 55
— Milano.

CINEMA 60

Viale di Villa Pamphili 37/I Roma

Le n° L. 300

Abonnement L. 3.000

FILM SELEZIONE

Viale della Lungara 229 Roma

Le n° L. 300

Abonnement L. 3.000

CINEMA DOMANI

Casella Postale 30 Ferrovia Torino

Le n° L. 300

Abonnement L. 3.200

IL NUOVO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO

Via Fabro 6 Torino

Le n° L. 350

Abonnement L. 3.000

CINE FORUM

S. Marco 337 Venezia

Le n° L. 300

Abonnement L. 3.000

BIANCO E NERO

Via Antonio Musa 15 Roma

Le n° L. 400

Abonnement L. 6.200

CINEMA ITALIEN

La SERDOC a publié :

N° 12 **FEDERICO FELLINI** par Renzo Renzi

N° 15 **MICHELANGELO ANTONIONI** par P.-L. Thirard

N° 17 **LUCHINO VISCONTI** par G.-C. Castello

à paraître

ALBERTO LATTUADA par F.-M. De Sanctis

La SERDOC assure la diffusion en France de

LE NEO-REALISME ITALIEN de R. Borde et A. Bouissy

SERDOC — B.P. 3, Lyon Préfecture

DAL SOGGETTO AL FILM

Du sujet au film : l'histoire secrète de la création des meilleurs films italiens.

Collection dirigée par Renzo Renzi.

Derniers volumes publiés :

Alberto Lattuada

LA STEPPA

par Franco Calderoni, 214 p., 47 ill.

Lit. 2.000

Cesare Zavattini

I MISTERI DI ROMA

par Francesco Bolzoni, 158 p., 58 ill.

Lit. 2.200

Federico Fellini

HUIT ET DEMI

par Camilla Cederna, 156 p., 115 ill.

Lit. 2.200

Edition française, chez Juillard, Paris.

Carlo Lizzani

IL PROCESSO DI VERONA

par Antonio Savignano, 280 p., 89 ill.

Lit. 2.500

IL FILM « IL GATTOPARDO »

E LA REGIA DI LUCHINO VISCONTI

par Suso Cecchi d'Amico, 182 p., 129 ill. en noir et en 15 couleur.

Lit. 2.800

Edition française, chez Juillard, Paris.

Mario Monicelli

I COMPAGNI

par Pio Baldelli, 129 p., 61 ill.

Lit. 2.500

Cappelli editore, Bologna (Italia)

LE TERRAIN VAGUE

23-25, rue du Cherche-Midi, Paris-6^e

C.C.P. Paris 12.312.96

Ado Kyrrou

LE SURREALISME AU CINEMA

500 pages dont 160 de photos : 24 F

Francis Courtade

FRITZ LANG

340 pages, dont 80 de photos : 15 F

MIDI MINUIT FANTASTIQUE N° 7

144 pages dont 64 de photos : 7 F 50

POSITIF N° 56

Raymond Borde

L'EXTRICABLE

Quelle merveilleuse bouffée d'air non conditionné ! Oui, lisez Borde, faites-le lire. Attention, ce n'est pas un livre à mettre dans toutes les cervelles. A déconseiller au-dessous d'un certain niveau d'intelligence et d'humour. W. Lewino.

France-Observateur

N° 703

Par Raymond Borde, Freddy Buache,
Jean Curtelin
Un volume cartonné
144 pages - 64 illustrations
7,50 F (5 F pour nos abonnés)



NOUVELLE VAGUE

AN ANNUAIRE D'ORNE PREPARE PAR JEAN CURTELIN



NOUVEAUX CINEASTES POLONAIS

PREMIER PLAN

Par Philippe Haudiquet
148 pages - 39 illustrations
5,40 F (3 F pour nos abonnés)

DEFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MUSIQUE DANS LE FILM PAR HENRI COLPI

C'est un ouvrage très complet et l'on ne peut qu'admirer le soin avec lequel il est présenté. RENÉ CLAIR, *de l'Académie Française.*

Passionnant comme un roman policier. L'EXPRESS.

Remarquable... inépuisable... irremplaçable. C'est en même temps un chef-d'œuvre d'édition. CINÉMA 63.

Un monument... qui manquait indiscutablement à la bibliothèque idéale de l'amateur. LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE.

Etude savante... belle édition. LE FIGARO.

A la fois encyclopédique et critique. LES NOUVELLES LITTÉRAIRES.

Un ouvrage magistral qui constitue une somme de la question et que tout amateur de cinéma se doit de lire, à défaut de l'acquérir. LE SOIR DE BRUXELLES.

Exceptionnel intérêt. BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE DE L'INSTITUT PÉDAGOGIQUE NATIONAL.

Ouvrage capital, le premier du genre. CINÉMONDE.

Une étude capitale pour l'histoire du 7^e Art, un ouvrage qui honore l'édition lyonnaise. LE PROGRÈS.

Excellent ouvrage qui comblera d'aise les amateurs. CINÉ-REVUE.

Je vous souhaite de lire ce livre. Il en vaut la joie et le plaisir. L'ALSACE.

Une subvention du C.N.R.S., en l'occurrence, eût été bien placée. ETUDES.

4 8 F

PREMIER PLAN

BULLETIN DE COMMANDE

Versements : C.C.P. PREMIER PLAN Lyon 671.07

Correspondance : PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

A partir du n° 31,
le supplément à chaque n° de Premier Plan
sera servi à nos seuls abonnés.

Nous rappelons à nos lecteurs de l'étranger que l'abonnement (44 F les 12 numéros) est une opération simple, permettant de recevoir PREMIER PLAN plus rapidement et à meilleur compte.

NOM ET ADRESSE COMPLETE _____

T.S.V.P.

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

PREMIER PLAN

BULLETIN DE COMMANDE

— Un abonnement de 12 numéros à partir du n° ...	36,00	
	Etr. 44,00	
— Tous les numéros de la 2 ^e année, de Bunuel à Renoir inclus	36,00	
	Etr. 44,00	
— Exempleire du n° 14 Prévert		
16 Welles		
17 Visconti		
18 Resnais		
19 Vigo	4,50	
20 Bogart	Etr. 5,50	
21 Bardem		
25 Eisenstein		
26 Torre-Nilsson		
27 Polonais	5,40	
28 Chaplin	4,50	
29 Stroheim		
(Les n°s 13 Bunuel et 15 Antonioni sont épuisés au détail.)		
— Exempleire du n° spécial 22-23-24 Renoir	18,00	
— Les 12 numéros de la 1 ^{re} année reliés	36,00	
— 1 ^{re} série : les 5 n°s encore disponibles (Grémillon, Huston, G. Philipe, Jazz, Fellini)	5,00	
— Volume cartonné Nouvelle Vague	7,50	
— La Musique dans le Film par H. Colpi	48,00	
(abonnés)	36,00	

Date _____ Total _____

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

T.S.V.P.

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

CAHIER DE CINÉMA



3^e CONGRÈS INTERNATIONAL DU CINÉMA INDÉPENDANT.

RÉSOLUTION FINALE

Les participants au 3^e Congrès International du Cinéma Indépendant, réunis à Lausanne du 25 août au 1^{er} septembre 1963, se félicitent d'avoir pu aborder en commun les problèmes du cinéma et de sa critique.

Ils sont heureux d'avoir découvert des œuvres oubliées ou d'avoir réévalué des titres célèbres, qui leur étaient présentés moins dans la perspective d'une « politique » des auteurs que dans celle d'une « politique » des films.

Ils souhaitent :

que les organisations culturelles accentuent leurs efforts en vue de soutenir concrètement et de diffuser un art cinématographique toujours plus personnel et mieux en prise sur les réalités de notre temps ;

que la critique de cinéma définisse clairement les méthodes qu'elle utilise, qu'elle s'affirme en dehors des mystifications de la mode et qu'elle ait le souci d'une validité durable dans ses jugements.

Ils remercient les cinémathèques de n'être pas seulement des dépôts d'archives, mais de contribuer de la façon la plus vivante à la révision permanente de l'Histoire du cinéma.

Comme les congressistes de La Sarraz en 1929 et comme ceux de Bruxelles en 1930, ils constatent que le cinéma naît de la liberté et meurt de la contrainte. Ils affirment donc la nécessité de lutter pour le cinéma contemporain indépendant.



CICI 63-64 ET LA SUITE

Le CICI 1963 à Lausanne, organisé par PREMIER PLAN et la CINÉMATHEQUE SUISSE, a connu un très grand succès, devant une assistance dont l'affluence a dépassé nos plus optimistes prévisions. Une cinquantaine de films ont été projetés, et les copies de la Cinémathèque suisse, dont la qualité technique fut unanimement admirée,

cinéphiles lausannois — les 500 places de la salle étaient souvent remplies...

Un volume, groupant le texte de ces interventions faites autour de notre thème général et permanent « le Cinéma et sa critique », avec les réflexions, analyses et opinions des congressistes qui nous ont envoyé leurs notes sur chacun des



permirent à beaucoup de réévaluer, entre autres, le cinéma soviétique muet et les films allemands des débuts du parlant. On entendit dans la noble « Aula de Béthusy » des exposés et communications quelquefois explosifs, toujours discutables : c'était leur but. Les contacts furent fructueux entre les nombreux congressistes français, les représentants de la Presse, les délégués des ciné-clubs suisses et les

films présentés, va paraître en décembre. Les abonnés à PREMIER PLAN bénéficieront d'un prix spécial sur cette édition autonome « CICI ».

Bien que la publicité autour de cette Rencontre ait été faite assez tard, et malgré sa coïncidence avec le Festival de Venise, le succès acquis ne peut que nous inciter à répéter désormais, comme prévu, le CICI à chaque mois d'août.

Pour le Congrès de l'été prochain, le programme (pour lequel la Cinémathèque française nous a promis sa collaboration) ainsi que les renseignements pratiques, seront publiés par nos soins le plus tôt possible.

Les organisateurs ne reçoivent aucune subvention (Indépendance, au sens strict du terme!) et il leur deviendrait impossible d'assurer à l'avenir l'organisation pratique de la réception, pour une semaine, d'un nombre imprévisible — et de plus en plus important — de participants. D'autre part — soyons nets — cette manifestation se veut *indépendante* également par rapport à des « exigences » de

ration Française des Ciné-Clubs n'accepte à ses « stages » de Marly-le-Roi qu'un nombre très limité de ses propres adhérents, alors que nous acceptons *tous* les nôtres...

Les abonnés de PREMIER PLAN font en effet partie dorénavant de l'Association « PREMIER PLAN-CINÉMA EN FRANCE », dont ils recevront la carte. Ils apprendront par le supplément de PREMIER PLAN qui leur est réservé les possibilités que leur offre cette affiliation.

Quant à l'organisation elle-même du CICI, elle est le fait d'un « Comité International du Cinéma Indépendant », qui vient d'être créé, rassemblant sous la direction exécutive de MM. Freddy Buache, Ber-



tous ordres qui ne manqueraient pas de se manifester, tirant à hue et à dia, si les adhésions demeureraient sans le moindre critère : d'où notre décision de réserver l'an prochain le CICI (pour la France du moins), à *nos abonnés*. Point n'est besoin d'une quelconque justification de cette mesure, ne serait-ce que parce que les abonnements en question contribuent à l'*indépendance* de la publication co-organisatrice. Il n'est pas nécessaire de rappeler, par exemple, que la Fédé-

nard Chardère et Max Schoendorff : MM. Barthélemy Amengual (Alger), Raymond Borde (Toulouse), Jean Esparel (Lyon), René Favre (Lausanne) et Jacques Morin (Lille). Cette Assemblée constitue en somme le Bureau permanent d'un Comité d'Organisation plus large, pour un CICI où nous espérons les participations les plus nombreuses (pourvu qu'elles soient « indépendantes »), les plus représentatives, les moins officielles, les plus dynamiques, les plus internationales enfin.

DIALECTIQUE DE LA CRITIQUE

LE NEO-REALISME ITALIEN

de Raymond Borde et André Bouissy

La publication de l'ouvrage de Raymond Borde et André Bouissy: *LE NEO-REALISME ITALIEN* (Lausanne 1961), devait faire grincer certaines dents ; la chose était prévisible et se produisit en effet. Il n'est pas sans intérêt de relire quelques-uns de ces comptes rendus, moins éclairants, à vrai dire, sur le livre en question que sur certaines attitudes d'esprit : celles de gens incapables d'oublier les options politiques qui leur tiennent lieu de critères.

Voici d'abord une « critique » des *CAHIERS DU CINÉMA* (juillet 1961). L'auteur applique avec la fougue désarmante d'un croisé les bonnes résolutions prises sans doute dans quelque séminaire pour sous-développé de l'intégrisme flamand. Son « amusement » devant « l'inculture » de Bouissy ne peut que faire songer au mot célèbre : « Passer pour un idiot aux yeux d'un imbécile, il n'est pas de plus grand plaisir. »

« Le néo-réalisme de la grande époque, déclarent sans ambages MM. Borde et Bouissy au seuil de leur texte, consistera précisément dans le refus des solutions métaphysiques, des aventures intérieures, des expériences ineffables. Il sera résolument social. Et tout au long d'un lassant inventaire, où la vulgarité d'un ton qui se voudrait journalistique aggrave la grossièreté schématique des positions, ces auteurs vont juger le néo-réalisme comme s'ils étaient les seuls à en détenir une vraie définition. La plupart des films envisagés n'ont rien de commun avec les critères qu'ils avancent. Ce n'est pas cela qui va les faire douter de la valeur de leur grille ; ils ont « la » vérité, si on peut appeler ainsi la hargne et la mauvaise foi.

Sous couleur d'examiner le fait social, nos auteurs exercent leur jugement critique au niveau des scénarios et le plus souvent, des intentions. C'est ainsi que Visconti et Pontecorvo sont mis sur le même pied dans une énumération, que Giuseppe de Santis devient un très grand cinéaste, que Rossellini, dont les préoccupations ne sont de toutes façons pas à la portée de MM. Borde et Bouissy, reçoit en guise de critique quelques injures qui amusent.

Je ne vois pas pourquoi parler plus longuement de cet ouvrage insignifiant. Son fanatisme étriqué, un anticléricalisme dont on comprend tout de suite qu'il est fondé sur une foncière inculture, rendent un très mauvais service à la pensée de gauche qu'ils pensent servir. Le problème du réalisme est ignoré purement et simplement au profit de l'examen du « message ». Le néo-réalisme, tous comptes faits, n'est guère concerné. D'ailleurs le néo-réalisme existe-t-il ? »

André Bazin n'avait peut-être « pas voulu cela », mais décidément, existent-ils, ces *CAHIERS DU CINÉMA* ?

Venons-en à plus sérieux, et, si l'on peut dire, à plus franc. On sait que la Suisse alémanique offre l'exemple d'une situation dialectique type : ses industriels y commerçant beaucoup avec l'U.R.S.S. et surtout la Chine, leur conscience ne peut garder la paix qu'en allégeant leurs coffres

d'un peu de ces biens, mal acquis, pour les faire resservir justement contre leur source : d'où de cycliques campagnes maccarthystes. On refuse le passeport à Oistrakh, etc., etc. Aussi la publication du NEO-REALISME ITALIEN faite à l'un de ces moments de crise (de trop grosses rentrées peut-être ?), sous l'égide de la Cinémathèque Suisse de Lausanne, ne pouvait-elle que déclencher une furieuse campagne de presse venue du Nord-Est. Ce n'étaient plus les Croisades, mais l'Inquisition, ou peu s'en fallut !

Citons en exemple, parmi bien d'autres, deux articles de M. Georges Taymans de Fribourg, en mai 1961. Le premier paru dans CHOISIR, le second dans LA LIBERTÉ (quels titres !).

« Nous avons relu plusieurs fois ces quelques 150 pages imprimées en deux colonnes ; dans la plupart nous relevons quantité d'agressions plus déplacées les unes que les autres (1).

A côté d'éloges outranciers aux seules séquences virulentes de cinéastes du « courant marxiste » (De Santis, Visconti, Maselli, Lizzani) on assiste à l'éreintement sélectif de tout ce qui, chez Rossellini, Zavattini, de Sica, Fellini, et d'autres, ne se laisse pas dénaturer en brandons pour un arsenal de fauteurs de troubles. Puisque « le cinéma social prend fatalement ses racines à gauche » (p. 73), « il sera communiste ou ne sera pas » (p. 75) ; et si, pour nos auteurs, « le cinéma italien est dans une période de décadence totale..., un renversement de l'équilibre politique et la victoire d'un Front Populaire pourraient créer ce choc psychologique qui assurera un nouveau démarrage » (p. 139).

N'épinglons ici qu'un seul aspect de cette étrange critique : son anti-spiritualisme forcené. Confrontation encourageante (et seule utilité possible...) pour tous ceux qui, à l'invitation d'excellents guides comme A. Bazin († 1958), H. Agel, H. Lemaître, Ch. Ford, A. Aylfre, Cl. Mauriac, Ed. Morin, J. Siclier, P. Hovald et aussi R. Bresson, J. Tati, etc., explorent les espaces signalés par le halo des images et les déclarations d'authentiques réalisateurs. »

« Sans être démuné d'informations concrètes, ce fascicule de 150 pages en deux colonnes constitue un invraisemblable tissu de partialité et de tripotage anti-critique. Il n'est pas écrit avec de l'encre, mais avec de la bave révolutionnaire et anti-religieuse ! Et dans cette optique bornée et effrontément tendancieuse qui ridiculise toute la propagande soviétique à propos de la Hongrie, du Congo et de Cuba (...).

On reste stupéfait que les responsables d'une collection « documentaire » dont se servent vraisemblablement tous nos cinés-clubs pour mieux juger le cinéma, patronnent une doctrine aussi suspecte ! Veut-on nous avertir qu'il ne faut plus rien attendre de cinématographique et de culturel de cette collection ? De divers côtés de la Suisse, des protestations se sont élevées. Nous ne voulons donc d'aucune manière recommander l'utilisation de ce pamphlet dérisoire ; on en saura beaucoup plus sur le néo-réalisme italien, en étudiant l'ouvrage de Patrice G. Hovald, dans la collection « VII^e Art ». Bien qu'un poste-scriptum signale que le « Document »

(1) Contre la religion (p. 66 : « la religion exerce des ravages... » ; cf. pp. 22, 53, 67, 83, 86, 87, 116, 135), l'Évangile (pp. 50, 135, 64 : « ...le mythe de Jésus », la sainteté (pp. 22, 43, 47, 65) : « ...une sainteté qui nous gênera toujours... ») ; l'Église (pp. 66, 68...), le clergé et la vie religieuse (pp. 27, 32, 34, 47, 61, 68, 71, 105, 129...), le mariage et la famille (pp. 87, 96, 125...), les patries (pp. 32, 134...), la démocratie chrétienne (p. 22, etc.), les « flics » (pp. 27, 33, 64...), la censure (pp. 52, 68 et 70...).

de Lausanne, rédigé en 1959, fut mis à jour en décembre 1960, ni sa « bibliographie minima » (p. 144), ni son abondant « index des noms cités » (pp. 156-60) ne soufflent mot du livre de M. Hovald ; il fallait évidemment réserver de la place pour les références à toutes les publications marxistes et à Marx lui-même, ainsi qu'à Trotsky et Malenkov (...). En résumé, si le néo-réalisme italien a trop rarement atteint cette perfection qui consiste à « franchir la ligne qui sépare l'ordre établi de l'art subversif » (p. 75), MM. Borde et Bouissy n'ont guère fait que cela. Le résultat est grotesque !

Jamais jaquette de librairie n'arbora, autour d'un livre, des couleurs plus significatives que dans ce cas : de grosses taches rouges de sang sur un fond livide. Hommage éloquent aux exploits les plus « réalistes » du marxisme en sa terre d'élection et dans ses néo-colonies ! »

Pourtant, quelques hommes sont encore capables d'objectivité, c'est-à-dire de savoir reconnaître la valeur d'un livre dont on n'approuve pas la méthode, ou dont on ne partage pas l'agressivité.

Ainsi Denis Marion dans LE SOIR de Bruxelles (17-2-1961).

« L'intrigue de SENSO a beau être aussi mélodramatique que celle de la TOSCA et sa mise en scène esthétique en diable, le film n'en serait pas moins néo-réaliste parce que « démystifiant ».

La conception des auteurs est donc simplement le reflet de leurs opinions politiques et elle leur permet de systématiser des sympathies et des antipathies personnelles. Elle ne les empêche nullement de posséder un sens très sûr des valeurs cinématographiques. Abstraction faite de leurs préjugés, ils rendent compte d'une manière à la fois précise et exhaustive, de ce que l'Italie a produit de caractéristique au cours des quinze dernières années. Ils ont non seulement vu tous les films dont ils parlent (ou bien ils indiquent que ce n'est pas le cas : honnêteté plus rare qu'on ne l'imagine), mais ils les replacent aussi exactement à l'époque où ils ont été tournés qu'ils en déterminent les mérites durables ; leurs réévaluation de Rossellini est esthétiquement précise ; le partage du bon grain et de l'ivraie chez Zampa est indiscutable.

En résumé, une méthode exécrationnelle conduit à un bon résultat. A ma connaissance, il n'existe pas d'étude du même mérite sur la période envisagée. Ce n'est pas la première fois que pareil phénomène se produit. La critique est un art ; en tant que tel, ses intentions sont sans allégeance et seules ses réalisations comptent. L'exemple de Balzac qui croyait écrire « à la lueur de la monarchie et de la religion » une description de la société que Marx et Engels jugèrent révolutionnaire, consolera Raymond Borde et André Bouissy d'avoir démontré la faillite de la critique marxiste en la pratiquant avec talent. »

Jean Matter, dans LA TRIBUNE DE LAUSANNE (21-2-1961).

« Les auteurs de cet important ouvrage, le meilleur à ce jour sur le sujet, sont Raymond Borde, chroniqueur cinématographique des TEMPS MODERNES, et André Bouissy, professeur de littérature italienne. Grâce à leur action conjuguée, ils ont mis sur pied ce premier tableau complet d'un « cinéma du courage » : le néo-réalisme italien. C'est aussi, le risque d'accueillir dans ses collections un ouvrage de combat qui suscitera infailliblement — qui a déjà suscité — des réactions très vives. Freddy Buache a eu soin, d'ailleurs, dans sa préface, de préciser qu'il s'agissait là d'une étude partisane. Au moins, quoi qu'on pense de la position des auteurs, doit-on reconnaître qu'elle va dans le même sens que le mouvement cinématographique dont ils s'occupent, ce qui suffit déjà, nous semble-t-il, à justifier leur entreprise. Par ailleurs cet ouvrage est écrit dans une langue vivante et incisive, parfois verveuse et polémique, qui soutient constamment l'intérêt. Regrettons seulement, ici ou

là, une agressivité verbale un peu puérile sous la plume des supporters d'un cinéma qui se veut « adulte ». Cette restriction faite, louons-les de maintes formules heureuses et, par occasion, d'un art incontestable du portrait. »

Ou Pierre David, dans LE PROGRES de Lyon.

« Le mérite de Borde et Bouissy est d'avoir situé leur démonstration dans un contexte historique et sociologique irréfutable, d'avoir dégagé les liens unissant les œuvres authentiques (Rome, ville ouverte, La terre tremble, Riz amer, Le voleur de bicyclette, Le manteau, Chronique des pauvres amants, Senso, Les Vitelloni...) aux problèmes vitaux d'un pays intoxiqué par vingt années de fascisme et de grandeur impériale (la Résistance, la question agraire, le sous-emploi urbain, la condition de la femme et des classes moyennes, la crise du logement, la question méridionale...); d'être remonté aux sources d'une culture populaire; d'avoir fourni des chiffres et de s'être appuyé sur des statistiques officielles; d'avoir montré les limites d'une expérience massive dans le cadre d'une société encore capitaliste; d'avoir mis en lumière le rôle stérilisant joué par la censure et par l'Eglise (elle contrôle quarante pour cent des salles de projection; ce qui fait toujours réfléchir un producteur...); d'avoir dénoncé les impostures, les facilités, les falsifications, les manœuvres d'étouffement, les interprétations malignes et les réputations usurpées; bref, d'avoir fait œuvre d'historiens exigeants et de critiques lucides. »

Ainsi Guido Oldrini, dans CINEMA NUOVO (N° 152, juillet-août 1961), après avoir exposé avec précision les mérites de ce NEO REALISME par Raymond Borde et André Bouissy, conclut-il en marquant quelques réserves dont le « jansénisme » est intéressant :

« (...) Tout au plus peut-on regretter que les préoccupations sociologiques nous fassent parfois sortir du cadre historique et esthétique. L'identification postulée dès le sous-titre, entre expérience néo-réaliste et « cinéma social », conduit à faire entrer dans ce cadre des œuvres qui, comme celle de Zampa, Lattuada, Antonioni et le premier Fellini, appartiennent, bien sûr, par certains côtés, au « cinéma social » (ou, tout au moins, à un cinéma de mœurs), mais sûrement pas à l'histoire du néo-réalisme.

Le principal défaut des auteurs est précisément là : dans cette façon de traiter la catégorie du néo-réalisme comme une catégorie générale de référence pour toutes les expériences, valables, positives du cinéma d'après-guerre. Autant ils sont sévères, dans la première partie lorsqu'ils s'agit pour eux de limiter soigneusement le domaine des antécédents historiques, en polémique ouverte contre la trop fameuse « critique des sources... indifférente aux suggestions du milieu et du moment historique », c'est-à-dire à la situation spécifique de la libération, autant ils se laissent ensuite aller dans le courant de l'ouvrage à élargir les limites du néo-réalisme, tout en soulignant, répétons-le, la crise et le déclin. Si cela leur évite de tomber dans les équivoques de certains de leurs collègues des TEMPS MODERNES, prêts à se porter garants du « réalisme » de LA STRADA, ils ne cherchent pas pour autant la voie du dépassement du néo-réalisme zavattinien (« du quotidien, de l'insignifiant ») dans le passage, dont CINEMA NUOVO a depuis longtemps montré la nécessité, du néo-réalisme au réalisme critique, de la chronique à l'Histoire. Ils trahissent une secrète préférence pour ces formes de « réalisme choquant et scandaleux », qui les apparente nettement au groupe de POSITIF. « Les efforts de choc, les scènes brutales, l'insolite même appartiennent trop à la réalité pour échapper au néo-réalisme... Qui nous donne le droit d'expurger toute violence, toute étrangeté, toute passion ? » : De là, vient leur tendance à surestimer la « passion » et la « violence », par exemple, d'un Giuseppe de Santis dont PAQUES SANGLANTE est défini carrément « une épopée d'anticipation »...

UN POINT DE VUE IMPRENABLE

Retour de Venise, nous avons lu un compte rendu de ce festival par M. Joe van Cottom, publié dans le N° 38 (19 sept. 63) de CINÉ-REVUE, publication hebdomadaire dont il est rédacteur en chef. Nous nous faisons un devoir et un plaisir de vous faire jouir à notre tour de ce point de vue.

« De mémoire de festivalier, on n'avait jamais vu ni entendu cela. Lorsque le président du jury prononça le nom de Louis Malle pour annoncer le Prix Spécial du Jury, il y eut cinq minutes d'applaudissements qui ne faiblirent pas. Mais lorsqu'il voulut annoncer le Lion d'Or, dont tout le monde savait qu'il était remporté par Rosi pour « Les Mains sur la Ville », ce fut un interminable concert de coups de sifflet et de huées, lequel dura bien cinq minutes, lui aussi.

Un festival « austère » est un non-sens

Cette double manifestation donne bien le ton d'un Festival qui suscita pas mal de mécontentement, notamment parce qu'il s'inscrivit dans un contexte politique. Or, quand la politique se mêle aux affaires cinématographiques, ce n'est jamais pour le bien du cinéma. Dès le début, de nombreuses critiques furent adressées au nouveau directeur du Festival, M. Luigi Chiarini qui, d'extrême-gauche, semblait vouloir politiser le Festival. M. Chiarini occupe une chaire de cinéma dans une université, il est intelligent et cultivé, mais il a, du cinéma, une conception qui n'est pas toujours celle du public pour lequel, en dernière analyse, le cinéma est fait.

Ce fut ainsi qu'il décida de faire de la Mostra un « Festival de l'austérité ». Il se désintéressa complètement de la presse d'information et des vedettes, ainsi que des manifestations qui créent le climat d'un Festival (mot dans lequel se trouve le mot « fête »). Ne semblaient trouver grâce à ses yeux que des écrivains du genre de Sartre ainsi que des metteurs en scène ou des personnalités politiques partageant ses opinions.

Malgré les invitations qu'il leur lança, nombre d'entre eux ne jugèrent même pas utile de se déplacer : il est vrai que, pour le succès du Festival, ils n'auraient pu faire oublier l'absence de vedettes.

Pareille conception « austère » d'un Festival et du cinéma méconnaît complètement la seule vraie réalité, à savoir que le cinéma est un art populaire et que, hors de cette réalité-là, il n'est pour lui que ruine et disparition. Pour les Festivals aussi. Il ne faut, en effet, pas oublier (ce que Philippe Erlanger rappelle opportunément par ailleurs) que les Festivals n'ont pas été créés pour le cinéma, mais pour le tourisme (cela vaut notamment pour Cannes et pour Venise, alors qu'à Berlin il s'agit d'une question politique). Aussi, par définition, un « Festival austère » est-il inévitablement condamné à la disparition.

Toutes choses qui n'ont rien à voir avec le cinéma

C'est le moment de rappeler que la présentation des films n'est pas seule importante dans un festival, mais que ce dernier existe également et surtout par tout ce qui gravite autour de la compétition et crée une ambiance (réceptions, vedettes, starlettes, etc.), dont rendent compte pour le grand public (seul intéressant pour le cinéma) la grande presse quotidienne et les magazines à gros tirage. A cet égard, le Festival de Venise 1963 a bien été le « Festival de l'austérité » que voulait son directeur : la première semaine fut une semaine complètement mise en veilleuse, une sorte de malaise et d'ennui pesaient sur la Mostra, puis vint heureusement Gina Lollobrigida pour l'éveiller.

Le malaise était constant. On devinait sans cesse deux clans politiques en présence, clans politiques où dominait l'extrême-gauche, puis- que le directeur de la Mostra lui appartenait. C'est ce que m'a exprimé le journaliste italien Luigi Gario quand il m'a déclaré tout de go : « C'est une erreur de faire, dans une ville comme Venise, qui vit du tourisme, un Festival de gauche, une sorte de sous-Karlovy-Vary (N.B. On sait que Karlovy-Vary, Festival tchèque, est essentiellement orienté politiquement). Toutes ces manifestations de gauche, contre l'Espagne, contre la censure en Espagne, tous ces films présentés hors-compétition dans les festivals comme « Mourir à Madrid », ces films portugais dont on présente l'auteur en disant : « Ce monsieur a été arrêté, etc », toutes choses qui n'ont rien à voir avec la valeur d'un film, non, tout cela n'est pas bon pour une ville touristique comme Venise. »

C'est de toute évidence l'expression même du bon sens. Il faut d'ailleurs voir dans la manifestation anti-Rosi (réalisateur de « Les Mains sur la Ville ») lors de la séance de clôture une manifestation contre l'ingérence de la politique dans le cinéma.

Un festival triste pour intellectuels

Sur ce plan, il semble que tout le monde soit bien d'accord : la politique doit être bannie des rencontres cinématographiques. Tout le monde est également d'accord pour déplorer tout caractère « austère » dans un festival. C'est ce que m'a dit le journaliste espagnol José Sagré : « Il s'agit d'un festival triste. Il y manquait ce qui est nécessaire, le côté mondain, les vedettes, les starlettes, tout ce qui donne du mouvement à ce genre de manifestation. » Même réflexion de la part d'un des plus grands journalistes américains : « Ce fut un festival pour les intellectuels du cinéma, un festival sans surprises, sans rien de passionnant. Aucune ambiance de festivité. Le directeur du festival a sans doute voulu essayer de faire de ce festival un événement artistique mais, si telle fut son inten-

tion, je ne puis m'empêcher de penser qu'il fait fausse route. Même du point de vue des affaires, ce fut un fiasco complet. »

Le journaliste français Michel Aubriant a pleinement rejoint ce point de vue quand il m'a dit : « Nous avons vécu un festival digne et sérieux et, il faut bien le dire, un peu ennuyeux. La suppression totale des manifestations, réceptions, cocktails, rend pratiquement impossibles les contacts avec les vedettes et les metteurs en scène. » Une opinion de producteur, à présent : « Le Festival de Venise est une belle manifestation, mais dépourvue pour le moment de tout sens commercial. » On le voit, l'opinion est unanime. Pour ma part, j'ajouterais que j'ai personnellement retenu comme films les plus intéressants : « Le Feu follet », « Tom Jones », « Billy Liar », « Hud », « Les Mains sur la Ville », « Le Bourreau » et « Dragées au Poivre ».

Cinéma-vérité = cinéma-mensonge

La « politisation » se manifesta jusque dans le choix des films, du moins de certains films. Ils étaient nombreux, ceux qui présentaient une conception nihiliste de la vie. J'ai notamment été frappé par l'air triste et dégoûté de nombreux personnages des films présentés jusque dans les scènes d'amour. Les scènes que l'on présente sont de plus en plus osées, de plus en plus déshabillées, de plus en plus érotiques, mais les gens ont l'air de plus en plus tristes quand ils les jouent, alors que, normalement, s'ils étaient des êtres sains, leur visage devrait refléter la joie. Cela aussi, c'est une orientation politique qui allait dans le sens général de ce festival. C'est elle qui a fait dire à mon ami Glenn Iretton, le plus important journaliste cinématographique d'Extrême-Orient : « Ce qui me déçoit cette année à Venise, c'est qu'on y a l'impression que l'art du cinéma signifie la dégénérescence de l'homme ; on ne voit, dans les films, que des prostituées, des souteneurs, des lesbiennes, des pédérastes, tous individus qui démontrent que c'est l'animalité qui a

aujourd'hui la cote d'honneur dans l'individu... Je ne vois rien qui soit capable dans les films projetés ici, de donner espoir et confiance, rien de constructif non plus. Et c'est grave du point de vue cinématographique : les films montrés ici n'incitent pas les gens à aller au cinéma. »

A ce propos, il est indispensable de dire un mot de ce fameux « cinéma-vérité », dont on fait tant de cas. On a vu plusieurs films de ce genre et notamment : « The Cool World », un film se passant à Harlem (U.S.A.). Systématiquement, on n'y a choisi que l'ignoble, alors que tout n'est pas ainsi à Harlem. Ce cinéma-vérité mériterait bien davantage d'être appelé le « cinéma-mensonge » puisqu'il ne résulte que de truquages et de montages ; il travestit la réalité plus que ne le font les films de fiction ; on en avait déjà eu un exemple avec le « Hitler, connais pas » de Bertrand Blier. Ce cinéma-vérité, on le voit de plus en plus, n'est que du cinéma-mensonge dirigé, mis au service d'une conception de la vie qui est généralement nihiliste et déprimante.

Les jeux étaient-ils faits à l'avance ?

Venons-en à présent au palmarès, qui a provoqué de si violentes manifestations. J'ai pour habitude de ne jamais discuter les palmarès établis par un jury ; je pense qu'il faut en la matière être fair-play et jouer le jeu : le jury a pris ses responsabilités ; il faut s'incliner. Pourtant, en raison de l'hostilité provoquée par le palmarès de la Mostra 63, on ne peut pas ne pas le commenter. En toute objectivité, es deux films qui ont provoqué la controverse : « Feu Follet », de Louis Malle et « La Main sur la Ville » de Rosi, sont deux films de grande qualité, mais « Feu Follet » est un film à la fois international et capable de plaire au grand public ; « Les Mains sur la Ville », par contre, est fait pour intéresser un public italien limité. Il aurait donc au moins fallu, en bonne justice, accorder le Lion d'Or ex aequo à ces deux films. On aurait ainsi

évitée de donner l'impression que l'on tenait à tout prix, d'une part, à couronner un film italien (ce que laisse entendre l'hebdomadaire américain du spectacle « Variety ») et, d'autre part, à décerner un grand prix de caractère politique (ce qu'a clairement affirmé une grande partie de la presse italienne).

Il y eut un autre « scandale » à propos de ce palmarès.

L'agence France-Presse put le diffuser vingt-quatre heures avant qu'il ne fût proclamé. C'est grave, car cela prouverait que les jeux étaient faits d'avance, ce qui est évidemment inadmissible. La direction de la Mostra publia aussitôt un démenti, affirmant que ce palmarès publié d'avance troublait la sérénité de stravaux du jury toujours en cours et que les prix indiqués ne correspondaient pas à la réalité. Mais, une fois le palmarès officiel proclamé, on put s'apercevoir qu'il s'agissait effectivement bien du même palmarès, exception faite des prix spéciaux du jury qui, attribués à « Feu Follet » (France) et à « Introduction à la Vie » (U.R.S.S.) dans le palmarès définitif, l'étaient en outre à « Hud » dans le palmarès résultant d'insidérations. Cela ne peut évidemment manquer de poser des questions troublantes.

Pour que reviennent les festivals d'antan...

La séance de clôture n'a pas seulement suscité des manifestations hostiles, mais elle s'est également terminée en queue de poisson. La direction du Festival avait invité Jean Vilar à dire des poèmes sur la scène. Petit à petit, tous les spectateurs s'éclipsèrent et Jean Vilar termina son numéro devant une cinquantaine de spectateurs. C'était une singulière idée que de faire lire des poèmes au cours d'une manifestation cinématographique qui devait être brillante : il ne faut pas confondre une distribution des prix dans un grand festival et une distribution de prix dans une école.

La direction du Festival aurait été beaucoup mieux inspirée par exemple en donnant comme film pour la séance de clôture cet ex-

cellent montage des films de Max Linder qui, sur le plan cinématographique et pour le public, possédait un intérêt infiniment supérieur. Cela aurait également évité que nombre de journalistes italiens ne voient dans le choix de Jean Vilar, dont on connaît les opinions politiques, une autre manifestation de la volonté obstinée de politiser la Mostra.

Il y aurait bien d'autres choses à dire encore, notamment en ce qui concerne la catégorie « opéra prima » (première œuvre, qui ne se justifie pas : un film est bon ou mauvais, qu'il soit la première ou la dixième œuvre d'un metteur en scène. Cela sent trop son caractère publicitaire de style « nouvelle vague » ou Minou Drouet. Il faudrait également parler du mécontentement des cinéastes américains qui menacent de ne plus présenter de films au festival de Venise (mais, d'ici l'an prochain, beaucoup d'eau coulera sous les ponts), il faudrait signaler que des producteurs italiens méditent de transporter la Mostra de Venise à Rome (mais cela ne se fera pas, le festival ayant une raison d'être touristique). Il fau-

drait enfin souligner combien l'interprétation masculine se révéla nettement supérieure à l'interprétation féminine au cours de cette Mostra : alors qu'aucune actrice ne sortait vraiment du lot, il y avait cinq comédiens qui méritaient à égalité le prix de la meilleure interprétation masculine : Albert Finney (qui l'emporta), Tom Courtenay, Maurice Ronet, Rod Steiger, Paul Newman.

Mais tout cela est accessoire par comparaison avec le thème que nous développons plus haut et qui tient en deux mots : politisation et austérité du festival. Ces deux mots désignent deux menaces mortelles pour la Mostra et elles risquent, si cette direction devait être maintenue, de sonner le glas pour elle. Espérons dès lors que le Festival 1963 n'aura été qu'une mesure pour rien et que, l'an prochain, nous retrouverons à Venise tout le lustre des festivals d'antan avec leurs somptueuses réceptions dans les vieux palais au bord des canaux qui invitent à tout sauf à l'austérité et à la politique partisane...

J. v. C.



Peintures
de
Max Schœndorff

CELUI QUI DANS SON CIEL RIAIT AU BRUIT DES CLOUS	130 x 81 cm	II-60 / XII-62
L'ENTERREMENT A VÉZELAY (HOMMAGE A GEORGES BATAILLE)	100 x 81 cm	VII-62 / X-62
UN HÔTE AUX YEUX NULS	150 x 150 cm	V-62 / XI-62
L'AGONIE D'ACTÉON	162 x 130 cm	V-62 / I-63
L'IRIS OBSCUR	81 x 65 cm	XI-62 / I-63
ANATOMIE DES LARMES	67 x 54 cm	II-63 / IV-63
RAMÓN LULL & SA MACHINE	192 x 73 cm	IV-63 / VI-63
VERS LE NOM	116 x 89 cm	VI-63 / VIII-63
PRÉMONITION DU GOUFFRE	100 x 81 cm	VII-63 / VIII-63
LE FRONT DANS LES SEINS DE LA MORT	100 x 81 cm	VII-63 / X-63

Galerie Folklore Marcel Michaud 2 rue Jussieu Lyon 2

Du 26 Octobre (Vernissage à partir de 17 h)
au 20 Novembre 1963

P R E M I E R P L A N

Prix du numéro : France : 4,50 F - Etranger : 5,50 F

Abonnements : 12 numéros, France, 36 F, Etranger, 44 F

Versements : PREMIER PLAN, C. C. P Lyon 671-07 ou chèque bancaire

Correspondance : PREMIER PLAN, B. P 3, Lyon-Préfecture

LUIS BUNUEL ■ JACQUES PREVERT
ANTONIONI ■ ORSON WELLES
JEAN VIGO ■ ALAIN RESNAIS
VISCONTI ■ HUMPHREY BOGART
JUAN BARDEM ■ JEAN RENOIR

SPECIAL : 18 F

EISENSTEIN ■ TORRE NILSSON
POLONAIS ■ CHAPLIN ■ STROHEIM

POUR UN ABONNE, CHAQUE NUMERO NE COUTE QUE 3 F

hors série **NOUVELLE VAGUE** un petit livre insolite, insolent
(et cartonné). Les films d'aujourd'hui seront-ils les films de demain ?
Plusieurs réponses en 144 pages avec de nombreuses illustrations
7,50 F



S E R D O C

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