



*La Revue du Ciné-club universitaire, 2016, n° 2*

# Donna italiana '60

*Ciné-club  
Universitaire*

ACTIVITÉS CULTURELLES



UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE

### Illustration

1<sup>ère</sup> de couverture: *Séduite et abandonnée*, Pietro Germi, 1964

### Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Diana Barbosa Pereira, Emilien Gür, Marie Kondrat, Lou Perret, Julien Praz, Margaux Terradas

### Activités culturelles de l'Université

**responsable:** Ambroise Barras **coordination:** Christophe Campergue

**édition:** Véronique Wild **graphisme:** Julien Jespersen

### Sommaire

Portraits de femmes.....	3
Le miroir de Juliette .....	7
Mario Bava: l'homme qui inventa le «giallo» ...	11
Pietrangeli et les femmes .....	17
Paysages de désert avec figures .....	23
Programmation.....	29

Recevoir gratuitement  
*La Revue du Ciné-club  
universitaire* chez vous?

## Abonnez-vous!

en 1 minute sur [culture.unige.ch/revue](http://culture.unige.ch/revue)



# Éditorial

par **Diana Barbosa Pereira**

L'ÂGE D'OR DU CINÉMA ITALIEN offre une situation peu enviable aux femmes. Souvent cantonnée aux rôles de mère, de vierge ou de putain, de femme a(i)mante ou de femme fatale, l'Italienne du Miracle économique n'incarne souvent rien de plus qu'un simple corps. Les femmes plus ou moins émancipées ne le sont en effet que partiellement, confinées qu'elles sont à la sphère familiale et aux traditions chrétiennes, empêchant qu'elles opèrent le moindre bouleversement de l'ordre établi et la moindre remise en question des conventions sociales. La très grande actrice Monica Vitti en témoigne :

«Il est incroyable de constater le peu d'intérêt que les réalisateurs et scénaristes italiens portent à ce qu'une femme pense ou à ce qui l'habite... Au cinéma, personne n'écrit pour des personnages féminins. Combien de fois un scénariste ne m'a-t'il pas dit: "Ma chère Monica, comment écrire des scénarios à ton intention? Tu es une femme et que fait une femme? Elle ne va pas à la guerre; elle n'a pas de métier... Que pourrais-je te faire faire? Seule une histoire d'amour pourrait convenir; tu aurais des enfants, tu souffres, il te quitte, tu es désespérée..." Voilà les seuls rôles qu'ils sont prêts à me proposer.»

Certains réalisateurs ont toutefois tenté de se frotter à la psyché féminine (s'il y en a une) et aux problèmes auxquels les femmes doivent faire face. Antonioni et Pietrangeli, par exemple, mettent en scène des personnages féminins qui ne sont pas en phase avec leur environnement et qui essaient de s'en extraire. Pourtant souvent en vain, puisque ces



*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962.

femmes se heurtent à une société qui profite d'elles et les rejette. Le constat final est plutôt pessimiste.

D'autres réalisateurs, comme Fellini et Pasolini, offrent aux femmes des rôles il est vrai plus traditionnels mais qu'ils choisissent de dépeindre avec flamboyance: il y a les femmes fatales chères à l'univers fellinien ou la pasolinienne Mamma Roma. Il y a Anna Magnani en joyeuse et tonitruante prostituée, ou la plantureuse Anita Ekberg au charme aussi démesuré que sa taille dans «La tentation du docteur Antonio». Sans oublier Sophia Loren en mère courage tragique dans *La paysanne aux pieds nus* ou Claudia Cardinale en sœur ténébreuse et malsaine flirtant avec l'inceste.

À leurs façons, ces histoires de femmes ont fait, elles aussi, l'histoire du cinéma. Il s'agit ici de leur rendre hommage.



# Portraits de femmes

*Marquées par un renouveau économique allant de pair avec une production cinématographique prolifique, les années 1960 constituent l'âge d'or du cinéma italien. Dans ce contexte, émergent des films et des réalisateurs qui posent un regard critique sur les réalités sociales de l'époque. La position des femmes n'y échappe pas et des auteurs comme Antonioni, Germi ou Fellini mettent en scène des personnages féminins qui à la fois témoignent et dénoncent une condition sociale peu enviable.*

par **Diana Barbosa Pereira**

DANS LES ANNÉES 1960, l'homme possède l'attribut du désir et bénéficie par là du privilège de décider de ce qui est bon et acceptable pour les femmes. Cet état de fait transparaît, bien évidemment, dans le cinéma de l'époque qui voit émerger des figures féminines stéréotypées que l'on pourrait subdiviser en deux catégories. La première comprend les femmes de «bonne» condition, surtout constituées d'épouses et de mères dévouées à leur famille, et la seconde les femmes de «mauvaise» condition, comme les célibataires et les prostituées – ou les femmes considérées comme telles de par la vie amoureuse qu'elles choisissent de mener hors mariage. Dans certains films, les femmes peuvent passer d'une catégorie à l'autre, comme c'est le cas dans *Mamma Roma* (1962) de Pasolini ainsi que dans *Mariage à l'italienne* (1964) de Vittorio De Sica, où les deux protagonistes incarnent des prostituées qui décident de se reconvertir en bonnes mères de famille pour s'occuper de leurs fils respectifs. Dans *Mariage à l'italienne*, Filumena Marturano y parviendra: elle réussira à la fois à se faire accepter de ses fils et à épouser l'homme qu'elle aime. Dans *Mamma Roma*, cependant, elle échouera. Les femmes fatales, qui constituent une classe un peu à part, peuvent être rangées dans cette seconde

catégorie. Très populaires durant les années 1960 et 1970 suite à la libération des mœurs, elles créent des distensions au sein de la population italienne qui, à la fois, révère leurs corps de rêve et les condamne par scrupules religieux. Fellini, dans l'épisode «La tentation du docteur Antonio» extrait du film à sketches *Boccaccio '70* (1962), porte un remarquable regard critique sur le puritanisme italien ambiant, au travers du personnage de la femme fatale, jouée par la sculpturale Anita Ekberg: une affiche publicitaire qui promeut du lait la représente en train de poser lascivement, jusqu'à ce qu'elle parvienne à sortir de son cadre et à se présenter dans un corps gigantesque et tentateur face au puritain docteur Antonio. Dans le sketch «La loterie», la femme fatale incarnée par Sophia Loren, pour sa part, constitue le premier prix d'une loterie: le gagnant aura la possibilité de passer une nuit avec elle. La critique porte ici sur l'exploitation, à des fins commerciales, des femmes dont on finit par ne valoriser que le physique.

Le corps féminin, omniprésent dans le cinéma italien de l'époque, y est ainsi soit nié soit exagéré à outrance, avec un sous-texte de forte moralisation. À noter le problème inverse qui se pose pour les hommes: leur libido étant exagérément valorisée, une pression sociale importante s'exerce à leur

◀  
Mère christique, l'héroïne de *Mamma Roma* (Pasolini, 1962) laisse transparaître l'attachement viscéral du réalisateur à la figure maternelle.

endroit, allant jusqu'à une totale ridiculisation si le désir est chez eux peu présent, voire inexistant. *Le bel Antonio* (1960) de Bolognini en est un bon exemple avec le personnage incarné par Mastroianni, raillé et rejeté pour cause d'impuissance.

A contrario des réalisateurs comme Fellini ou De Sica qui nient ou grossissent le trait de la sexualité féminine, d'autres ont pris le risque de représenter le désir des femmes de façon plus nuancée et réaliste. C'est le cas des *Adolescentes* (1960) d'Alberto Lattuada dont la toute première scène, qui montre l'éveil sexuel d'une jeune fille, a été censurée: Francesca rêve, se prélassa en nuisette dans son lit, se réveille, admire son corps, le touche. On apprend plus tard qu'elle était alors en train de rêver d'un

ami de ses parents, beaucoup plus âgé qu'elle. Très sensuelle mais relativement pudique, cette scène ne pouvait échapper à la coupe, d'autant que l'actrice Catherine Spaak, coutumière des rôles de jeunes filles attirées par des hommes plus âgés (*La voglia matta*, *La calda vita*, *Il sorpasso*) n'avait alors que quinze ans. Cepen-

dant, ce qui a le plus choqué n'est pas son âge mais bien l'impénitence du personnage de Francesca qui, suite à son aventure érotique, n'a ni confessé ses péchés ni prononcé de regrets.

Autres films où les personnages de femmes ont une vie sexuelle libérée: *La parmigiana* (1963) et *Io la conosco bene* (1965), tous deux réalisés par Antonio Pietrangeli. Dans ces deux films, les protagonistes

féminines vivent leur sexualité de façon totalement naturelle et n'éprouvent aucun regret à coucher avec divers hommes, à la différence près que *Io la conosco bene* met en scène des personnages féminins d'une plus grande profondeur psychologique encore. Derrière cette nuance, on peut déceler un vrai désir de Pietrangeli de saisir et capter la psyché féminine tout en portant un regard critique sur la place qu'occupent les femmes dans la société.

La prostituée est également une figure récurrente du cinéma italien des années 1960, à côté du thème de la prostitution. En attestent la protagoniste de *La matriarca* (1968) de Pasquale Festa Campanile qui offre son corps sur un coup de tête, ainsi que les protagonistes de *La parmigiana* et *Io la conosco bene* de Pietrangeli auxquelles on propose célébrité ou argent en échange de quelques services sexuels. Rapport trouble à l'argent qui est également présent dans *La fille à la valise* (1961) de Valerio Zurlini, suggérant que liberté sexuelle ne peut s'entendre sans prostitution.

Parmi les réalisateurs qui se sont distanciés d'une représentation manichéenne mère-vierge/putain en créant des personnages de femmes plus nuancés et complexes, on peut compter Antonioni, qui met habituellement en scène des femmes en décalage avec leur environnement. *Le désert rouge* (1964) est en ce sens emblématique: la protagoniste, Giuliana, qui ne supporte plus sa vie d'épouse et de mère au foyer, tente, en vain, de se trouver une occupation. Incomprise de son mari et de son fils, elle finira par se laisser séduire par Corrado qui profitera d'elle et de son instabilité psychologique. Dans *Séduite et abandonnée* (1964), Pietro Germi nous livre une critique

**Dans le cinéma italien des années 1960, une place singulière est offerte aux femmes libres, qui décident de suivre leurs envies face à l'incompréhension d'une société qui les condamne.**

sociale du même ordre mais à un degré encore plus extrême, en choisissant d'inscrire l'intrigue en Sicile, très en retard en termes d'avancées sociales. Il y critique avec virulence les mariages d'honneur, de la même manière qu'il avait déjà critiqué, dans *Divorce à l'italienne* (1961), l'interdiction du divorce par la loi italienne. Dans *Séduite et abandonnée*, sous le rude soleil de Sicile, Agnese est publiquement enlevée par l'homme qui vient de lui ravir sa virginité. Son enlèvement confirmant aux yeux de tous le viol commis, on la force à épouser son bourreau pour laver tout «deshonneur».

Dans le cinéma italien des années 1960, aux côtés des figures traditionnelles et stéréotypées de l'épouse, de la mère, de la putain et de la femme fatale, auxquelles il est difficile de s'identifier et qui occupent pourtant une position dominante, une place singulière est ainsi offerte aux femmes libres, qui décident de suivre leurs envies face à l'incompréhension d'une société qui les condamne. Même si cette place est négligeable, des réalisateurs ont saisi, en cette période de mutations profondes, la complexité de la situation des femmes dans cette société tiraillée entre émancipation et traditions.

Dans *Séduite et abandonnée* (1964), Pietro Germi choisit d'inscrire l'intrigue en Sicile, très en retard en termes d'avancées sociales, pour critiquer avec virulence les mariages d'honneur.  
«Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»





# Le miroir de Juliette

*La séquence initiale de «Juliette des esprits», au cours de laquelle le personnage éponyme se «fait belle» pour son mari, thématise le processus de configuration de la femme en objet destiné à satisfaire le regard masculin, suivant les exigences de la culture patriarcale.*

par **Emilien Gür**

DANS UN ARTICLE CONSACRÉ à *Juliette des esprits* (1965), Teresa De Lauretis présente le film de Fellini comme une «[thématisation de] la relation d'une femme [...] à la Femme en tant que représentation culturelle, aux images multiples et souvent contradictoires de la Femme qui lui sont sans cesse présentées [...] par sa culture, sa famille, sa religion et ses propres fantasmes» (De Lauretis: 1987. NT.). Au nombre des différentes images de la féminité auxquelles Juliette est confrontée, la chercheuse compte «une mondaine futile enthousiasmée par l'astrologie, une sculptrice de nus masculins, [...] une psychanalyste américaine irritable, [...] ses deux domestiques, [...] sa mère [...], ses deux sœurs [...] et [...] Susy, sa voisine, une prostituée au grand cœur issue de la haute société». Il conviendrait d'ajouter à cette énumération les représentations d'elle-même que renvoient à Juliette les miroirs qu'abrite sa maison. Ceux-ci présentent en effet au protagoniste l'image d'une féminité inaccomplie au regard des représentations patriarcales: comme le remarque Teresa De Lauretis, «[Juliette] n'est ni glamour ni désirable». L'insatisfaction que témoigne le personnage envers sa propre image se manifeste dès la séquence initiale: Juliette, qui a préparé une surprise à son mari, Giorgio, pour leur anniversaire de mariage, s'affaire devant son miroir, aidée de ses domestiques. Aucune des perruques qu'elle essaie ne la satisfait, pas plus

que la robe noire qu'elle finit par donner à l'une des deux femmes de chambre. Pressée par l'arrivée de son époux, Juliette met un terme à ses opérations cosmétiques. Lorsqu'elle accueille Giorgio, elle réalise que celui-ci a oublié qu'il s'agissait du jour de leur anniversaire. Ainsi, le mécontentement que Juliette manifestait envers son apparence se double d'une déception envers la négligence de son époux.

Cette séquence joue un rôle crucial dans la construction de l'identité de genre du personnage, et cela pour au moins deux raisons. En premier lieu, cette scène d'auto-observation par l'entremise du miroir constitue une marque de réflexivité qui renvoie au travail accompli par le film qui, à travers les représentations de la féminité qu'il véhicule, «affecte l'image de soi [...] ou le sens de soi des femmes» (De Lauretis: 1987). En effet, de la même manière que le reflet d'elle-même auquel Juliette est renvoyée contribue à construire l'identité de genre du personnage, les images de la féminité diffusées par *Juliette des esprits* participent à définir cette dernière au sein d'un contexte socioculturel déterminé. Par ailleurs, l'image de Juliette que réfléchit le miroir donne lieu à une évaluation normative (le personnage est insatisfait de son apparence), tout comme les représentations de genre véhiculées par le film de Fellini sont appréhendées en fonction des normes de genre qui dominent l'espace de réception. En d'autres termes,

◀ Dans *Juliette des esprits* (Fellini, 1965), le miroir joue un rôle important dans le façonnement de l'identité de genre du personnage éponyme.  
«Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»

**Si le miroir permet à Juliette de contrôler son apparence, c'est pour mieux la faire céder aux impératifs d'un travail de soi sur soi dictés par la culture patriarcale.**

et pour faire bref, la séquence du miroir thématise à la fois la production des représentations de genre par le film et leur réception. En second lieu, dans la mesure où elle met en scène un agencement qui permet à une spectatrice (Juliette) d'accéder à une représentation (son reflet) à travers une machinerie (le miroir)<sup>1</sup>, la séquence configure une relation de

pouvoir à double tranchant: d'une part, le dispositif représenté est le «lieu de constitution d'un sujet qui se définit par sa capacité à produire de la représentation» (Tortajada: 2015): Juliette, objet de la représentation cinématographique saisie par l'œil de la caméra, devient ici sujet d'une

représentation – son reflet dans le miroir –, dont elle règle les modalités de production en modifiant son apparence. D'autre part, le pouvoir que confère le dispositif au personnage est contrebalancé par l'assujettissement de ce dernier aux normes de beauté informées par les représentations patriarcales. En ce sens, le dispositif qui confronte Juliette à son reflet constitue un lieu d'aliénation: le personnage évalue son image à l'aune des représentations et des discours phallogocentrés qui localisent la sexualité chez la femme tout en faisant de celle-là «la propriété et la prérogative de l'homme» (De Lauretis: 1987). En résumé, Juliette est autant, si ce n'est plus, réglée par le dispositif, qu'elle ne règle ce dernier. Si le miroir lui permet de contrôler son apparence, c'est pour mieux la faire céder aux impératifs d'un travail de soi sur soi dictés par la culture patriarcale. La dialectique

ambivalente entre le pouvoir conféré au personnage par le dispositif et sa soumission au patriarcat est renforcée par le traitement visuel réservé à Juliette au cours de la séquence, qui la soustrait aux codes de représentation dominants au moment même où elle se soumet à ces derniers. En effet, jusqu'à l'arrivée de son mari dans la maison, le visage du protagoniste n'apparaît pas à l'écran. Juliette est représentée de dos, se regardant dans le miroir sans que l'on voie son reflet. De la sorte, alors même qu'elle soigne son apparence afin de plaire à son mari, qu'elle se constitue en objet du regard masculin, Juliette n'est pas construite par la séquence comme un «spectacle visuel», contrairement à la tendance ordinaire du cinéma narratif classique<sup>2</sup>. Pendant près de deux minutes, le visage de l'actrice se refuse à nous. Le désir de voir du spectateur s'en trouve frustré. Le visage de Juliette en gestation est occulté; seul le produit fini, destiné à séduire le regard masculin, nous est présenté. En effet, le dévoilement survient précisément au moment de l'entrée de Giorgio dans la maison. L'angle de prise de vues à travers lequel le visage de Juliette est perçu correspond au point de vue du mari. Néanmoins, la féminité que performe Juliette devant son époux n'atteint pas le résultat espéré. Celui-là, au cours de la soirée, n'accorde guère d'attention à sa femme. Constituée pour plaire à son mari, la féminité de Juliette demeure en deçà des attentes du système de représentation phallogocentré constitutif du patriarcat. Ainsi, à travers cet «échec», la séquence d'ouverture thématise le processus de configuration de la femme en objet érotique destiné à satisfaire le regard masculin, conformément aux exigences de la culture patriarcale.

- 
- A woman with blonde hair, wearing a white lace dress and a white veil, is smiling and looking towards the camera. She is surrounded by several red roses on green stems. The background is a clear blue sky.
- 1 Nous faisons référence à la définition du dispositif que donnent François Albera et Maria Tortajada: «on peut définir le *dispositif de vision et d'audition* comme ce qui permet à un spectateur d'accéder à une représentation, de la machine à la machinerie, de la production à la monstration et à la réception, de la technique à la pratique et aux contraintes institutionnelles ou symboliques» (François Albera, Maria Tortajada, «Le dispositif n'existe pas!», *Ciné-dispositifs. Spectacle, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, pp. 26-27).
- 2 «[The film] opens with the woman as object of the combined gaze of spectator and all the protagonists in the film. She is isolated, glamorous, on display, sexualised.» (Laura Mulvey, cité par Teresa De Lauretis, «Fellini's 91/2», *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, p. 99.)

## Bibliographie

- ALBERA, François, TORTAJADA, Maria, «Le dispositif n'existe pas!», *Ciné-dispositifs. Spectacle, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, pp. 13-38.
- COTTINO, Jones, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- DE LAURETIS, Teresa, «Fellini's 91/2», *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, pp. 95-106.
- TORTAJADA, Maria, «Tableaux de femmes. Du corps féminin en dispositif de vision. Retour à Luis Buñuel», *Scopophilia. Genre et politique du regard*, Colloque international, Université de Lausanne, 4-5 juin 2015.

Sandra Milo incarne une jeune acrobate qui compte parmi les représentations d'une féminité fortement sexualisée envers laquelle Juliette nourrit un sentiment ambivalent.



# Mario Bava: l'homme qui inventa le «giallo»

*Cinéaste passé à la postérité grâce à un fan-club particulièrement actif et convaincu de son génie, Mario Bava est le fondateur du très populaire genre «giallo», qui mêle les codes du policier, du film érotique et de l'épouvante. Son œuvre se singularise par un style particulièrement fantaisiste à l'opposé des Nouvelles Vagues européennes, et par la place centrale donnée aux femmes, tantôt victimes, tantôt bourreaux.*

par **Margaux Terradas**

**M**ARIO BAVA EST UN CINÉASTE À PART dans la cinématographie des années 1960. Là où les films d'Antonioni ou de Godard sont criants de réalisme, ceux de Bava enchantent par leur fantaisie gothique. Son choix de ne pas se prendre au sérieux lui desservira d'ailleurs: on dira de lui qu'il crée des œuvres qui s'apparentent à de simples «films de chef opérateur».

Dans son film *La fille qui en savait trop* (1963), Bava s'amuse à thématiser cette réputation de réalisateur peu sérieux qu'il trimballe depuis ses débuts. L'héroïne Nora est une lectrice assidue de romans policiers, alors même qu'on la met en garde contre les répercussions que de telles lectures peuvent avoir sur une jeune femme. L'évocation faite de cette littérature méprisée, qu'on rapproche des romans de gare, est une référence explicite au regard critique que la société de l'époque porte sur son cinéma. L'ironie étant que, à la manière de certains auteurs de romans policiers qui ont écrit ce qui deviendra des grands classiques de la littérature, Bava a donné naissance et a popularisé le *giallo* – à la frontière des genres du policier, de l'horifique et de l'érotique –,

occupant ainsi une place de choix dans l'histoire du cinéma.

## Contexte

Les années 1960 correspondent à un moment charnière dans l'histoire du cinéma mondial. Alors que l'âge d'or hollywoodien se meurt, les Nouvelles Vagues européennes prennent stylistiquement le pouvoir sur un territoire allant de la France à la Russie. En marges, le cinéma populaire italien se cherche une nouvelle identité après, notamment, la mort du péplum. Bava et d'autres sauront s'engouffrer dans cette brèche en empruntant aux codes du cinéma de genre alors sur le déclin outre-Atlantique. Tous les films de Bava nous ramènent en effet aux genres qui ont fait la gloire de Hollywood. Ainsi *Le masque du démon* (1960) se rapproche du film d'horreur gothique dans la plus pure tradition des œuvres fantastiques avec Boris Karloff. *La fille qui en savait trop* évoque, forcément, le genre du film noir et les thrillers hitchcockiens. *Hercule contre les vampires* (1961) correspond à un genre hybride qui oscille entre horreur et péplum. Avec ces films, nous sommes ainsi non

◀ Les femmes constituent le cœur des films de Bava, toujours à la fois victimes et bourreaux. C'est le cas dans *Le masque du démon* (1960), qu'il tourne en noir et blanc, choix aux antipodes des codes propres au genre horrifique de l'époque. «Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»

seulement dans une imitation stylistique des années 1930 et 1940, mais aussi dans un discours qui à la fois fait honneur et prend ses distances avec le passé. Le cinéma européen se trouve alors coupé en deux: d'un côté les Nouvelles Vagues revendiquent une nouvelle identité stylistique loin des codes et des carcans imposés par les studios. De l'autre, Bava et ses comparses se réapproprient ces codes en les modernisant.

### Les femmes

*La fille qui en savait trop* est emblématique du cinéma de Mario Bava, avec un scénario peu développé qui frise la parodie, un style très inspiré du film noir et la place centrale accordée aux objets, notamment au couteau. Cette œuvre est d'ailleurs considérée comme l'un des films fondateurs du *giallo*, quintessence du mélange des genres, qui sera ensuite largement développé par Dario Argento avec des films tels que *Loiseau au plumage de cristal* (1970) ou *Le chat à neuf queues* (1971).

Dans ce film directement inspiré de *L'homme qui en savait trop* (1956) d'Hitchcock, Bava tient à mettre une jeune femme au centre de l'intrigue, ce qui n'est pas une nouveauté, puisque les femmes constituent le cœur de son œuvre, toujours à la fois victimes et bourreaux. C'est le cas dans *Le corps et le fouet* (1963) où Nevenka, après avoir subi de nombreux sévices, tue son beau-frère avant de sombrer dans la folie et d'endosser elle-même le statut de meurtrière. C'est encore le cas dans *Le masque du démon*, où, face à la fadeur des personnages principaux masculins qui mettent d'autant plus en valeur la complexité des personnages féminins, la sorcière démoniaque Asa et la frêle Katia sont incarnées par la même actrice, passant de menaçante à menacée – avec pour effet particulier de jeter le trouble sur le spectateur qui ne peut regarder l'une sans immédiatement penser à l'autre, comme si toutes deux représentaient les facettes d'une même personnalité. Dans *La fille qui en savait trop*, on retrouve le même procédé: témoin

## Couleur et lumière dans le cinéma de Bava

Du fait de son passé de peintre, les couleurs et les symboles qui leur sont attachés ont, pour Mario Bava, une grande importance. Lorsque son film est en noir/blanc, il utilise le clair-obscur et un éclairage extrêmement précis pour créer une ambiance ou pour rendre compte du danger qui menace un personnage. Il s'agit là d'un moyen efficace pour distiller la peur et ménager le suspense: un danger tapi dans l'ombre questionne, trouble le spectateur qui souhaite que lumière soit faite sur le mystère. Lorsque Bava utilise la couleur, c'est dans une même optique. Ainsi le jaune, qui symbolise la peur, est très largement usité dans ses films, comme dans *La baie sanglante* (1971) où le personnage principal découvre plusieurs cadavres derrière une porte jaune. De même, le bleu, qui symbolise l'obscurité, domine l'œuvre de Bava et y instaure un climat de tension traduisant l'insécurité des personnages. C'est le cas dans



*La maison de l'exorcisme* (1975), lorsque Lisa, terrorisée, s'enfuit du manoir par un couloir bleu, seule issue hors de la bâtisse. Mais la couleur dominant l'œuvre du réalisateur est évidemment le rouge, qui, entre sang et enfer, est lourd de symboles. À l'instar de l'usage qu'en fait Hitchcock dans *Pas de printemps pour Marnie* (1964), Bava s'en sert pour transcrire l'état d'esprit des personnages, leur folie ou la confusion qui les mènera à la chute. Par ailleurs, dans *Six femmes pour l'assassin*, le rouge est utilisé comme fil... rouge du récit. Le mannequin rouge que l'on voit au début du générique réapparaîtra à de nombreuses reprises tout au long du film, annonçant par là les nombreux meurtres qui suivront. Il est intéressant de noter que le sang n'est pas très présent dans ce film: la seule présence des mannequins suffit à signifier au spectateur les meurtres, déjà suggérés par le titre du film.

du meurtre d'une femme, Nora décide de retrouver le meurtrier et passe, par là même, du simple rôle de témoin à celui actif d'enquêtrice. Ce changement de statut est thématé dès la première scène du film, lorsqu'une voix off nous rappelle de nous méfier des apparences, idée reprise tout au long de l'intrigue: les personnages ne sont jamais ce que l'on pense. Et le même principe vaut pour le décor – en l'occurrence, dans ce film, la ville de Rome –, qui, d'une scène à l'autre, peut changer radicalement suivant l'heure du jour ou de la nuit. Maître de la photographie, Bava s'amuse en effet à osciller constamment entre une Rome nocturne, ténébreuse et inquiétante, et une Rome diurne, baignée de lumière. L'image classique de la ville en est renversée: du soleil et des vieilles pierres qui la constituent, Bava lui donne une dimension inquiétante digne d'un film noir des années 1940, à l'atmosphère sombre et froide.

### Objets, décors et décomposition

Aux côtés des femmes qu'il aime à placer au cœur de ses films, Bava se présente comme un cinéaste de l'objet. En les filmant et en leur accordant une place de choix dans son cinéma, il parvient à leur donner vie et à les sublimer: il s'agit pour lui de s'inscrire dans une logique d'érotisation des objets en faisant en sorte que nous ne nous contentions pas de les regarder mais que nous nous en approchions au plus près. Ainsi, par l'entremise de divers dispositifs, l'objet occupera une place aussi importante que les personnages. Premier dispositif: la mise en scène donnant l'illusion d'un surdimensionnement de l'objet qui devient presque menaçant pour les personnages, comme c'est le cas dans *Le masque du démon*. Bava



choisit toujours des objets chargés de symboles qu'il s'agisse du masque, du fouet ou de la bague, leur donnant par là une place et un poids prépondérants. Par ailleurs, Bava s'inscrit dans un cinéma plutôt populaire en puisant dans l'imaginaire collectif. Face à des scénarios souvent très maigres et à des personnages primaires, peu développés et presque sans humanité, Bava utilise, pour mieux les déterminer, des objets et des décors souvent très riches. La mise en scène revêt donc une importance capitale et il s'y concentre avant tout. Ce soin tout particulier accordé au décor et à la photographie le mènera à opter pour des choix surprenants. Ainsi pour *Le masque du démon*, il tournera en noir et blanc, choix aux antipodes des codes propres au genre horrifique de l'époque où la tendance était plutôt d'user abondamment de

*Le masque du démon* (1960) est emblématique de l'œuvre de Bava: un décor grandiloquent, une place centrale accordée à l'objet, l'omniprésence du féminin et le goût du macabre.

l'hémoglobine. La scène d'ouverture de ce premier film annonce d'ailleurs déjà son œuvre future: au 17<sup>e</sup> siècle, une femme et son amant, accusés de sorcellerie, vont être brûlés après avoir subi le supplice du masque du démon: un masque rempli de clous leur sera enfoncé à coups de marteau sur le visage. Cette scène comporte en elle tous les marqueurs du style si particulier de Bava qui font de lui l'un des grands cinéastes de l'horreur, avec, notamment, son goût pour la grandiloquence du décor, la place de l'objet, l'omniprésence du féminin... sans oublier le goût de la décomposition. Décomposition tout d'abord organique, que *Le masque du démon* illustre parfaitement, autour du personnage joué par Barbara Steele, dont la perfection du visage contraste avec la putréfaction de son corps. On peut y voir une métaphore de la société de l'époque qui, sous un vernis de révolutions, se trouve, en réalité, en pleine dégénérescence, sans plus aucune trace de ce qui jadis la constituait. Bava est également le cinéaste des décompositions sociales: alors que dans *Six femmes pour l'assassin* (1964), il filme un tueur qui petit à petit décimera le monde très protégé de la haute couture, dans *Le corps et le fouet* il allie à la fois décomposition corporelle et sociale: Kurt entretient une relation sadomasochiste avec sa belle-sœur Nevenka qui sombrera dans le meurtre et ruinera sa famille. Le macabre et le morbide des films de Bava s'expriment tout particulièrement au travers de la stylisation des scènes d'assassinat, qui constitue sa marque de fabrique. Dans un de ses films les plus emblématiques, *Six femmes pour l'assassin*, peu importe de savoir qui est l'assassin – on le devine aisément avant même la révélation finale –, ce qui fascine est la virtuosité et le dispositif mis en place pour les

scènes de meurtre qui représentent les temps forts du drame. L'ingéniosité macabre de Bava se lit également au travers des thématiques abordées et de la mise en scène subtile. Très loin de la surenchère propre au cinéma d'horreur actuel qui, film après film, cherche à tout prix à retourner l'estomac des spectateurs endurcis que nous sommes, Bava joue la simplicité. Par exemple, dans *La fille qui en savait trop*, l'horreur et la mort sont suggérées par un habile jeu entre ombre et lumière. De plus, avec trois francs six sous de budget, il parvient à rester le digne héritier d'Hitchcock et des films noirs des années 1940 en ne se servant d'aucun effet spécial, laissant par là place à l'imagination du spectateur.

*Hercule contre les vampires, La ruée des vikings* (1961), *Six femmes pour l'assassin, La planète des vampires* (1965), *L'espion qui venait du surgelé* (1966), *Une hache pour la lune de miel* (1970), autant de films de Mario Bava qui annoncent les pires films de série B. L'erreur serait pourtant de considérer ce cinéma comme un simple sous-genre. D'abord, parce que ce réalisateur a consciencieusement choisi cette voie, comme un pied de nez à tous les réalisateurs «sérieux» de cette époque; ensuite parce que ce choix radical a rendu possible la naissance d'une nouvelle vague de cinéma d'horreur européen; enfin, parce que le cinéma d'horreur a toujours su traduire les angoisses de nos sociétés. En ce sens, la manière dont Bava traite notamment le corps et la sexualité ne peut que se faire le reflet des préoccupations d'une société qui se prépare à vivre de grands bouleversements.

## Bibliographie

Jean-Louis Leutrat, *Mario Bava*, Liège, CEFAL, 1994.



Jacqueline Pierreux et Mario Bava sur le plateau des *Trois visages de la peur* (1963).



# Pietrangeli et les femmes

*Malgré son grand talent, le réalisateur Antonio Pietrangeli fut, sa carrière durant, un auteur incompris, voire maudit, qualifié à l'époque de pornographe. Peut-être l'insignifiance de sa notoriété est-elle due à sa disparition prématurée, à l'âge de 49 ans? Depuis peu, il commence pourtant à être reconnu et diffusé dans les festivals. Avec «Io la conosco bene» et «La parmigiana», il nous livre le sommet de son art, tout entier tourné vers les femmes. Une sorte de proto-féminisme vu du regard d'un homme.*

par **Diana Barbosa Pereira**

LES PERSONNAGES FÉMININS du cinéma de Pietrangeli, sexuellement libérés et émancipés, font tache dans le paysage uniforme de la comédie à l'italienne, où les femmes sont souvent catégorisées comme saintes ou prostituées. Dans son cinéma, les femmes n'incarnent ni l'une ni l'autre et occupent des places de premier plan. Pietrangeli explique cet intérêt de «raconter [des] histoires italiennes, celles d'aujourd'hui, à travers des personnages féminins parce que la femme est l'élément en évolution, en crise, de notre société.» Position qui le mène à produire des œuvres cinématographiques pointant du doigt une Italie qui, malgré le boom économique, reste figée dans une culture patriarcale millénaire. Il ajoute: «Dans le processus de transformation sociale auquel, depuis vingt ans, nous assistons en Italie, la femme a incontestablement un rôle de protagoniste. Le passage de la situation où elle était encore reléguée immédiatement après la guerre à celle qu'elle a occupée en force ces dernières années a été extrêmement rapide». Au centre de son

œuvre, les femmes lui donneront ainsi l'occasion de dénoncer l'immobilisme d'une société qui continue, malgré les avancées récentes, à confiner la femme dans des rôles traditionnels et à leur refuser par là toute émancipation.

Son expérience de médecin et son intérêt pour la psychologie l'ont probablement aidé à créer des personnages de femmes d'une vérité et d'une profondeur inédites pour l'époque. Un bel exemple en est le personnage d'Adriana du film *Io la conosco bene* (1965), dont Pietrangeli relate les circonstances de la naissance: «durant l'été 1961, je me suis rapproché d'une douzaine de filles impliquées dans le monde du show-business, le milieu des "pin-up", des "cover-girls", des actrices ayant de la peine à joindre les deux bouts, figurantes, modèles, mannequins et autres. Il s'agissait là d'une vraie enquête de sociologue, avec de nombreuses recherches faites en parallèle. Il était surprenant de voir comment le paradigme d'existences à ce point différentes était toujours le même... De cette enquête naquit, avec

◀ La gravité du regard du personnage d'Adriana du film *Io la conosco bene* (Pietrangeli, 1965) n'est que le reflet de tous les abus subis durant sa jeunesse. «Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»



La sublime Stefania Sandrelli dans le film *Io la conosco bene* d'Antonio Pietrangeli (1965).

cette accablante évidence de vérité, le personnage d'Adriana Astarelli», jouée par Stefania Sandrelli. Plus précisément, le film suit le parcours de cette femme qui aspire à la célébrité et choisit de quitter sa province natale pour tenter sa chance à Rome. Présenté grâce à des scènes à première vue disparates, le personnage d'Adriana s'étoffe peu à peu jusqu'à sa chute finale, où, abusée, ridiculisée et privée de tout soutien affectif, elle se laissera briser par cette même société qui lui promettait pourtant gloire et célébrité. La première scène du film donne directement le ton. *Io la conosco bene* s'ouvre sur un plan qui rappelle la Naissance de Vénus. Adriana est allongée au soleil sur le sable d'une plage jonchée de débris qui fait contraste avec le corps presque nu de celle qui veut être star de cinéma: pureté et beauté dans un décor de saleté. La chanson pop terminée, Adriana éteint la radio: les actualités trop sérieuses ne l'intéressent pas, contrairement à la *musica leggera*, qui lui sert à la fois d'échappatoire aux dures réalités de l'existence et de bande originale de sa vie.

Son corps, mis en valeur dès la première scène, est un élément central du film. Il est à la fois libre – Adriana ne s'encombre pas de conventions morales et couche avec qui elle veut –, et exploité, que ce soit par l'industrie du cinéma, par les hommes qui profitent d'elle ou par le spectateur, mis en situation de voyeur dans certaines scènes comme celle de l'ouverture. Le corps d'Adriana est scruté par la caméra, de la même manière qu'il l'est par le propriétaire du salon de coiffure où elle travaille, comme si le regard restait bloqué à la surface de l'apparence. «Je la connaissais bien», aurait pu dire l'entourage

d'Adriana, alors même que personne ne la connaissait véritablement. Exception faite d'un écrivain d'âge mûr avec qui elle vient de coucher et qui la décrit de façon dure mais juste dans une scène clé où elle ne comprend pas tout de suite qu'il est en train de parler d'elle:

«Tout va bien pour elle, elle est toujours contente. Elle ne désire jamais rien. Elle n'envie personne, elle est sans curiosité. Elle n'est jamais surprise, elle ne sent pas les humiliations. Pourtant, pauvre fille, et je le dis moi-même, il lui en arrive tous les jours. Tout lui glisse par-dessus, sans laisser de traces comme sur une étoffe imperméabilisée. Ambitions: zéro. Morale: aucune. Même pas celle de l'argent puisqu'elle n'est pas une putain.»

«Quels mots!» Dit-elle en riant, n'ayant pas encore compris qu'il parlait d'elle.

«Pour elle, hier et demain n'existent pas. Elle ne vit même pas au jour le jour parce que cela l'obligerait à faire des programmes trop compliqués. C'est pourquoi elle vit minute par minute. Prendre le soleil, écouter des disques et danser sont ses seules activités. Du reste, elle est volatile, inconstante. Elle a toujours besoin de nouvelles et brèves rencontres et peu lui importe avec qui, avec elle-même, jamais.»

«Milena c'est moi, n'est-ce pas? Je suis comme ça? Une espèce de déficiente?»

«Mais non, au contraire. C'est peut-être toi la plus sage de tous.»

Cette description d'Adriana est cependant erronée sur un point: il est faux de penser que toutes les épreuves qu'elle subit – qu'il s'agisse d'une interview humiliante, d'un avortement, d'amants qui l'abandonnent, de la mort de sa sœur, d'un patron

abusif – ne l'atteignent pas le moins du monde. Dans la scène où elle conduit sa Fiat avec en musique de fond la chanson *Toi* de Gilbert Bécaud, cela semble par exemple être le cas: le regard vide d'Adriana est encore indéchiffrable, et il faudra attendre la fin du film pour que le spectateur devine enfin ce que cette impassibilité cache.

Dans ce film, entre le personnage de fiction, qui a échoué, et l'actrice réelle qui, elle, a réussi, Stefania Sandrelli a eu la difficile tâche de jongler: cette mise en abyme d'une femme qui joue le rôle d'une actrice connaissant l'échec dans le show-business où elle s'essaie elle-même, n'a pu que mettre Stefania Sandrelli face à la grande question de l'échec, si préoccupante pour une comédienne. Malgré la difficulté du rôle, la sublime actrice a réussi son pari: de scène en scène, elle donne corps à ce personnage traité si durement par la vie. Au final, les diverses scènes, mises bout à bout, constituent un portrait de femme de son époque, criant de vérité. Et qui reste d'actualité puisque le machisme propre au milieu du cinéma et son impitoyabilité envers les starlettes auxquelles il promet monts et merveilles sont toujours palpables de nos jours.

Autre film de Pietrangeli qui se fait la critique acerbe de l'Italie des années 1960, à cheval entre la morale catholique ancestrale et les libertés

**Le corps d'Adriana, mis en valeur dès la première scène, est un élément central du film. Il est à la fois libre et exploité, que ce soit par l'industrie du cinéma, par les hommes qui profitent d'elle ou par le spectateur, mis en situation de voyeur dans certaines scènes comme celle de l'ouverture.**

nouvellement acquises, *La parmigiana* (1963) est l'occasion de suivre les aventures de Dora, qui passe elle aussi d'un partenaire à l'autre. Comme Adriana, elle quitte sa province natale pour se rendre dans une grande ville, mais cette fois-ci dans le but de s'enfuir avec son amant séminariste. À la sortie du film, choqués de l'omniprésence du sexe dans la vie de Dora, les critiques ont considérés *La parmigiana* comme un film pornographique et sa protagoniste comme un simple objet sexuel. De la sorte, ils sont tombés dans le panneau en se comportant de la même manière que les personnages du film, pourtant critiqués et caricaturés par le réalisateur.

Peintures d'une société marquée par le changement de mœurs, les films de Pietrangeli mettent en scène des femmes actrices de leur propre émancipation. Grâce à une narration très particulière qui parvient à saisir avec précision le caractère des protagonistes, il est parvenu à raconter l'histoire de femmes italiennes confrontées aux problèmes de leur époque, avec humour, sensibilité et élégance tant esthétique que narrative.

Le personnage de Dora du film *La parmigiana* (Pietrangeli, 1963), moins naïf que celui d'Adriana, est très critique à l'égard des hommes qui l'entourent.

## Pietrangeli et la dérive morale de la société italienne des années 1960

«On a pu comparer le dernier film de Pietrangeli à *La dolce vita* (Fellini, 1960), un film qu'il prend pour modèle pour sa structure et les milieux qui y sont décrits, mais le film de Fellini a une dimension métaphysique et allégorique qui est absente du film de Pietrangeli lequel se limite à être un constat phénoménologique d'une solitude sans issue qui frappe dans la société du boom deux catégories sociales, le déraciné et la femme. Le héros du film de Fellini, Marcello, est, comme Dora et Adriana, un provincial broyé par la ville. Le monde qu'il fréquente est celui dans lequel elles espèrent s'insérer. Dans les deux cas, nous avons le spectacle du "caractère inhumain" d'une société. Mais

le sort d'Adriana est plus tragique que celui de Marcello car elle a deux handicaps: celui d'être une déracinée et celui d'être une femme. Apportant sa pierre au grand mouvement culturel qui a vu, au cours des années 1960, le meilleur cinéma italien remettre en cause les idéologies traditionnelles, Pietrangeli, à l'instar d'autres grands cinéastes de l'époque, porte un témoignage sur la dérive morale d'une société.»

Jean-Claude Bousquet, «Les exclues du "miracle" économique: la jeune fille dans le cinéma d'Antonio Pietrangeli (1963-65)», *Italiens* [En ligne], 3 | 1999, consulté le 8 mars 2016. <http://italies.revues.org/2603>





# Paysages de désert avec figures

«*Le désert rouge*» d'Antonioni suit l'errance de Giuliana au travers de trois paysages: la campagne industrielle, belle mais anxiogène; un cabanon dans les marais, qui s'offre comme un havre de paix heureux mais éphémère; et le paysage méditerranéen qui, bien que serein, est issu des rêves. Des paysages qui se lisent comme symboles d'univers abstraits et intérieurs.

par **Julien Praz**

DANS UN COURT-MÉTRAGE intitulé *Les écrans de la ville* (1964), Michelangelo Antonioni, debout face à la caméra, un peu mal à l'aise d'être à son tour scruté par l'œil objectif, répond aux questions d'un journaliste sur son dernier film: *Le désert rouge* (1964). Quand on lui demande d'où lui en est venue l'idée, il répond en évoquant son enfance à Ferrare et ses visites d'abord régulières puis de plus en plus espacées à la ville proche de Ravenne, ville industrielle aujourd'hui, autrefois encore intouchée par les stigmates du progrès. Ce sont ces paysages, leur transformation au fil du temps qui l'ont incité à y tourner son film. Film où Jean-Luc Godard lui aurait dit avoir vu moins un drame psychologique comme dans le reste de son œuvre qu'un drame de la plastique. Paysages et plastique donc. C'est dire qu'il faut s'intéresser aux lieux du film, chercher à comprendre comment ils accueillent ou rejettent ceux qui les peuplent – et parfois s'y perdent. Ceux ou plutôt celle car c'est une jeune femme, Giuliana, qui tient le rôle principal du film et lui fournit sa trame par son errance dans la campagne industrielle de Ravenne.

Et voilà déjà projeté sur l'écran cinématographique un premier paysage. C'est l'hiver mais il ne neige pas. Ne reste que le froid. Au loin, la caméra cadre les vagues formes des façades d'usines, leurs cheminées. Pas même des formes, des taches seulement. Couleur de charbon sur un ciel gris, elles apparaissent tremblotantes, les contours estompés, flous. C'est un paysage de fumées. Celle qui s'échappe des hautes cheminées bien sûr, mais aussi les cheminées elles-mêmes comme voilées, les jets de vapeur qui pulsent des canalisations aux robinets mal refermés – et il suffit qu'un joint lâche pour que tout l'écran soit soudain envahi par les volutes grisâtres d'une fumée lourde –, les minces fumerolles enfin qui montent des objets calcinés qu'on trouve çà et là dans la campagne environnante, encore en train de se consumer. De ce triste horizon d'usines, on perçoit quelque chose comme une frêle beauté qui peu à peu s'élève. C'est qu'Antonioni filme poutrelles et conduites, tuyaux et cheminées avec délicatesse, les présente fragmentés en des compositions choisies où, grâce au flou du lointain, les contours s'effacent et les couleurs se mêlent,

◀ Dans *Le désert rouge* (Antonioni, 1964), les gestes de Giuliana expriment un repli sur soi et une fuite sans cesse recommencée et toujours arrêtée, comme un oiseau se cogne dans une chambre aux volets clos. «Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés»

s'équilibrent en un subtil camaïeu. Blancs sans éclat, gris souris, bleus froids, métalliques, couleur d'étain. Mais Antonioni ne travaille pas que les flous, les contours ouatés; il utilise aussi la précision et la netteté que lui permet l'image cinématographique. Apparaissent alors sur une ligne au bas de l'écran, devant un ciel vide où ils se silhouettent à merveille, comme placés sur une frise, les contours d'une voiture, d'un cabanon noir et une perspective de structures métalliques finement ajourées. Placées là dans ce paysage sans qu'on puisse deviner leur fonction, aériennes et ciselées, ces sortes de grues à balan-

acier semblent uniquement destinées à remplir élégamment l'écran, jusqu'à ce qu'on apprenne (ce qui d'ailleurs revient au même) que ce sont des «antennes pour écouter les étoiles». Mais le paysage industriel peut aussi se faire compact, prendre la forme d'une succession de masses

imposantes, monolithiques. Ce sont alors les cuves qui remplissent l'écran de leurs rondeurs, parfois regroupées les unes à côté des autres par dizaines et qui, lorsqu'elles sont vues par l'échappée d'une baie vitrée, rappellent alors la manière antonionesque des années de *L'éclipse* (1962), où le propos du film, multipliant signes et symboles appuyés, avait déjà la complexité mais peut-être pas encore la finesse de celui du *Désert rouge*.

Venons-en aux figures. Car ce paysage de hauts-fourneaux et de cuves monumentales, derrière la subtile beauté que lui trouve Antonioni, quelle

place réserve-t-il à l'homme? Une place fondamentalement ambiguë qu'il faut maintenant préciser. Au pied des superstructures métalliques, les personnages paraissent bien amoindris, minuscules et comme écrasés par l'énormité du décor. Mais c'est sans compter que ce décor, c'est l'homme qui l'a construit, qu'il l'a rêvé à sa démesure. Antonioni nous le rappelle constamment en faisant de ses personnages les étalons chargés de donner leur échelle à des bâtiments qui, sans présence humaine, n'auraient plus aucune étendue perceptible. Le fait qu'une tuyauterie occupe tout l'écran ne renseigne pas sur sa taille. Elle a besoin du personnage pour donner à voir son gigantisme. Voilà pourquoi tant de séquences s'ouvrent sur une fraction de paysage, un détail seul – mur au crépis qui s'effrite, berge d'un étang vaseux avec quelques plantes fanées – en attente d'être peuplé. Et ce n'est que quand le personnage apparaît que le décor s'éveille, qu'il donne sa mesure, – et que la caméra entame le mouvement qui la conduira à découvrir, toujours à la suite du personnage, le paysage dans toute son étendue, que ce soit une rue pavée entre deux façades blanches ou une campagne marécageuse à la végétation calcinée. Et ce pouvoir qu'a l'homme de modeler le paysage, de lui donner son sens, Antonioni l'a lui-même mis en pratique dans le tournage du film. Rappelons ces anecdotes bien connues des objets, et même de toute une rue, entièrement repeints pour les besoins du film et surtout de cette pinède dont les arbres ont été élagués, restructurés et leurs cimes aspergées de peinture blanche pour en atténuer le vert trop cru. Voilà bien là un artiste qui aura mis en actes dans le processus de création la finalité de l'œuvre. Mais

**Le fait qu'une tuyauterie occupe tout l'écran ne renseigne pas sur sa taille. Ce n'est que quand le personnage apparaît que le décor s'éveille, qu'il donne sa mesure.**

cette mainmise sur le monde n'est pas sans contrepartie. Car si l'homme commande à la nature, s'il la façonne à son échelle, ce nouveau paysage qu'il crée lui apporte en retour des maladies nouvelles. Giuliana est là pour en témoigner. On comprend vite que sa relation avec les choses qui l'entourent ne peut qu'être dysphorique. Soit absorbée par le décor sur lequel elle se fonde en un ton sur ton qui la fait presque disparaître, soit vêtue d'un manteau vert-pomme qui tranche sur la grisaille ambiante, elle n'atteint jamais dans la campagne de Ravenne à une présence harmonieuse au sein d'un monde accueillant. Et ce rejet du sujet, la souffrance qu'il cause en lui, se traduisent dans chacun de ses mouvements, chacune de ses attitudes. Giuliana construit bien malgré elle ce qu'on pourrait appeler une gestuelle de l'angoisse. Copiés sur le motif par Antonioni qui raconte avoir longtemps fréquenté des femmes névrosées, les avoir longuement observées, ses gestes disent un repli sur soi et aussi une fuite sans cesse recommencée et toujours arrêtée, comme un oiseau se cogne dans une chambre aux volets clos. Recroquevillée, les doigts crispés sur le bas-ventre, genoux serrés bras croisés, les poings qui tremblent, membres déjetés, tordus dans des poses de démente, doigts écartés tendus à craquer, la tête qu'on secoue rigide en un *non* mal assuré, craintif. Triste figure que celle de Giuliana, destinée à montrer comment, modelé par l'homme, le paysage industriel le déforme en retour.

Mais le film ne s'arrête pas à ce constat. Dans sa fuite, Giuliana traverse deux autres paysages, qui sont des moments de bonheur, des havres de paix, certes toujours éphémères mais néanmoins



accueillants, l'espace d'un instant. C'est d'abord la cabane dans les marais où elle s'arrête avec quelques compagnons de fortune au cœur du film. Son espace clos, qui fait oublier le paysage industriel environnant, sécurise, prélude à un rapprochement des corps que les personnages ne cessent d'évoquer dans leur conversation et dont Antonioni souligne la violence animale par l'adjonction d'éléments symboliques. Ainsi ces œufs gobés goulûment ou cette planche arrachée à une cloison rouge et qui craque et cède sous la pression d'une jambe violemment tendue. Et aussi sans doute ces bouches grand ouvertes, ces rires éclatants, effrayants peut-être. Mais une telle explosion du désir n'est pas faite pour durer; elle laisse vite place au retour de la morosité ambiante. Un paquebot glisse, spectral, dans le canal derrière la vitre, presque à portée de main. Apparition glaçante. On s'enfuit sans savoir où dans la brume, on se disperse et on se retrouve seule dans sa voiture au bout de la jetée, arrêtée *in extremis* à un pas de l'abîme. Comme si l'errance aux alentours de Ravenne devait prendre fin. On ne s'étonnera donc

Avec son manteau vert-pomme qui tranche sur la grisaille ambiante, Giuliana n'atteint jamais à une présence harmonieuse au sein d'un monde accueillant.

**Du symbolisme à la suggestion, de la violence du corps en rut à l'érotisme voilé, de l'abstraction des tuyauteries d'usine au contact le plus concret avec les roches magmatiques, Antonioni nous livre son paysage intérieur.**

pas de constater qu'après la campagne industrielle, qu'après le cabanon rouge, le dernier paysage du film reste pour Giuliana un paysage mental, purement imaginaire. C'est celui de «L'Histoire de l'Aquilon», un récit qu'elle fait à son fils et dont Antonioni met en

images la douce rêverie. Une enfant à la peau hâlée par le soleil se baigne dans une mer transparente au creux d'une crique. Au loin, des voiliers ont remplacé le funeste paquebot. La végétation méditerranéenne est d'un vert cru; des fleurs poussent dans les dunes. Les animaux s'égaillent. Tout ici dit le bonheur du contact avec les

choses, de la participation à un monde accueillant. Au rire de la jeune fille répond l'éclat des vagues. Le vent du large apporte les échos d'un chant lointain. Les roches à fleur d'eau sont polies, ne gardent ni arêtes ni tranchants. Elles ont le modelé des corps au bain, la carnation de la peau l'été. Leurs replis et leurs creux appellent l'étreinte. Cette rêverie teintée d'érotisme, on aurait tort de la juger mièvre, de n'y lire que l'incompréhension d'une névrosée face au monde moderne, de n'y voir qu'une ultime fuite dans l'imaginaire. Car ne nous y trompons pas: derrière Giuliana, c'est Michelangelo qui rêve. C'est sa sensibilité que le film traduit sans jamais la réduire ou la simplifier. Il nous la livre avec sincérité dans toute la complexité de ses contradictions internes. Oui, Antonioni a apprécié les paysages industriels; oui, il leur a trouvé une poésie. Mais la souffrance

intérieure qu'ils infligent à son héroïne, comment aurait-il pu l'évoquer avec tant de justesse (et pour quoi l'aurait-il fait) s'il ne l'avait pas aussi vécue? Il en est de même pour ses préférences formelles. De l'estompé au ciselé, du symbolisme à la suggestion, de la violence du corps en rut à l'érotisme voilé, de l'oppression du sujet à sa toute-puissance, de l'abstraction des tuyauteries d'usine au contact le plus concret avec les roches magmatiques, Antonioni nous livre dans *Le désert rouge* son paysage intérieur. Ou plutôt ses paysages – devrais-je dire –, paysages faits d'attirances et de rejets parfois contradictoires, toujours en mouvement autour de quelques points fixes et qui construisent par leur superposition une géographie en profondeur qui lui est propre.

Au pied des superstructures métalliques, les personnages paraissent bien amoindris et comme écrasés par l'énormité du décor. Antonioni fait de ses personnages les étalons chargés de donner leur échelle à des bâtiments qui, sans présence humaine, n'auraient plus aucune étendue perceptible.





*Mamma Roma,*  
Pier Paolo Pasolini, 1962.

## Donna italiana '60 printemps 2016

4 avril	<i>Sedotta e abbandonata</i> Pietro Germi, 1964	Auditorium Arditì Place du Cirque   Genève
11 avril	<i>La Ciociara</i> Vittorio De Sica, 1960	Les lundis à 20h
18 avril	<i>Vaghe stelle dell'orsa... Sandra</i> Luchino Visconti, 1965	Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s Ouverture des portes à 19h30
25 avril	<i>Mamma Roma</i> Pier Paolo Pasolini, 1962	Tarifs: 8.- (1 séance) 18.- (3 séances) 40.- (abonnement)
2 mai	<i>Il deserto rosso</i> Michelangelo Antonioni, 1964	
9 mai	<i>Giulietta degli spiriti</i> Federico Fellini, 1965	Ciné-club universitaire des Activités culturelles de l'Université de Genève
23 mai	<i>I dolci inganni</i> Alberto Lattuada, 1960	
30 mai	<i>La ragazza che sapeva troppo</i> Mario Bava, 1963	
6 juin	<i>La matriarca,</i> Pasquale Festa Campanile, 1968	
13 juin	<i>L'eclisse</i> Michelangelo Antonioni, 1962	

