

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

66 | 2012
Varia

Comment Michelangelo Antonioni a réalisé *L'avventura*. La genèse du film, telle que la révèlent les documents de production

*How Michelangelo Antonioni directed The Adventure. The genesis of the film
through production documents*

Federico Vitella



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4461>
DOI : 10.4000/1895.4461
ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012
Pagination : 74-91
ISBN : 9782913758681
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Federico Vitella, « Comment Michelangelo Antonioni a réalisé *L'avventura*. La genèse du film, telle que la révèlent les documents de production », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4461> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4461>



Monica Vitti.

Comment Michelangelo Antonioni a réalisé *L'avventura*. La genèse du film, telle que la révèlent les documents de production

par Federico Vitella

La critique, tout en accordant à Antonioni l'attention qu'elle réserve aux plus grands, ne s'est guère penchée sur la genèse de son œuvre. Il n'y a rien là de surprenant, peu d'informations biographiques ont été publiées en dehors d'interviews souvent liées au lancement d'un film, et ce même matériel, auto promotionnel, brouillé par le réalisateur qui n'aimait pas s'étendre sur son processus créatif, n'est pas toujours fiable. Des conditions de production aléatoires, un financement incertain, ont rendu particulièrement incertaine une étude des premiers films. Jusqu'à ce que la consécration par le public et la critique de la « tétralogie des sentiments » – *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Deserto rosso* (1964) – lui assurent des financements nationaux ou internationaux durables, Antonioni a travaillé avec des moyens réduits, plus proches du cinéma indépendant et de l'autoproduction que du cinéma commercial.

L'avventura, ligne de partage entre la période d'Antonioni encore fortement marquée par le néo-réalisme et la production de sa maturité, représente un cas très intéressant pour l'histoire économique du cinéma italien. Sa facture élégante, sophistiquée, ne laisse pas deviner combien fut difficile une élaboration jamais systématiquement étudiée. En deux mots : dix-sept mois perdus à chercher un financement ; les conditions de travail impossibles auxquelles acteurs et techniciens furent soumis, dans l'archipel des Eoliennes, jusqu'à l'intervention de Cino del Duca ; l'ingérence inattendue et tardive d'une censure qui séquestra le film avant d'imposer d'humiliantes modifications.

Cette étude voudrait montrer comment le film fut réalisé, en croisant les documents publiés et l'abondante littérature critique avec le matériel inédit récemment mis à jour dans des archives publiques ou privées : notes de production conservées aux Archives Nationales italiennes, photographies de scène prises par Enrico Appetito, actuellement dans les Archives historiques du cinéma de Pierro Servo, et enfin scénario original conservé à la Maison des Théâtres de Rome.

Le sujet : l'île

Michelangelo Antonioni a plusieurs fois rapporté les circonstances dans lesquelles naquit la première idée de *L'avventura*¹, par la « fusion » de deux expériences personnelles distantes de quelques années. De la première – une croisière aux îles Pontine, dans un yacht, avec des amis – procède l'ambiance

1. Voir Carlo Di Carlo et Giorgio Tinazzi (dir.), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere*, Venise, Marsilio, 1994, p. 57.

Questa è una storia spietata e anche un po' misteriosa. Incomincia a Roma in una bella giornata di febbraio, finisce alcuni giorni dopo ad Amalfi. Due ragazze e un uomo ne sono i protagonisti principali. Le due ragazze (Anita e Giuliana) non sono ricche. La prima vive col padre benestante, la seconda lavorando per conto suo. Essendo ragazze di gusto, vestono con eleganza e hanno amicizie nell'alta borghesia, dove le cose sembrano essere talvolta di una facilità sorprendente. Basta infatti che Anita confessi a Patrizia, un'aristocratica che ha conosciuto da poco e che le dimostra simpatia, un suo vecchio desiderio di passare alcuni giorni su uno yacht, perchè Patrizia con una telefonata ("Pinuccio, mi dai la barca per un po' di giorni quest'estate?") la accontenti.

Anita non sta più in sé dalla gioia. Vuole vedere subito lo yacht, ancorato a Napoli. E così una bella mattina un gruppo di amici parte per Napoli a vedere "la barca".

Uscire da Roma è come una liberazione. Le elezioni politiche imminenti e la relativa propaganda dei partiti, hanno trasformato la città in una bolgia di manifesti, di cortei, di comizi. A Napoli la situazione non è migliore. Anzi, il gruppo degli amici viene quasi travolto da un tafferuglio scoppiato per la strada tra fanatici di opposte tendenze. La foga con cui si battono è assurda e inquietante. Anita e i suoi amici guardano lo yacht e il mare con una nostalgia di

maritime ; de la seconde – la vaine recherche d'une jeune femme disparue à l'improviste sans laisser de trace – l'événement principal autour duquel tournera l'intrigue, la mystérieuse et définitive disparition de la protagoniste. En comparant les déclarations d'Antonioni, on comprend que cette jeune femme disparut à Rome, dans l'immédiat après-guerre, que le réalisateur, la connaissant personnellement, participa aux recherches et en demeura profondément troublé. Pas d'autre détail sur la croisière dans la mer thyrrénienne pour laquelle il faut recourir à Monica Vitti, présente sur le yacht. Son témoignage est particulièrement précieux, puisqu'elle identifie les propriétaires du bateau (« Ronci et Livio Zeller sont aujourd'hui encore mes plus chers amis »), indique l'occasion du voyage (« Ils avaient un bateau, un yacht, et voulaient que je passe quelques jours avec eux »), précise son rapport avec Antonioni (« J'avais à peine connu Michelangelo lors du doublage de *Il grido* ») et donne une date crédible pour l'excursion, août 1957, *terminus post quem* en ce qui concerne la genèse du film².

Entre la première idée et la mise en forme narrative, il n'y eut pratiquement pas d'interruption. Au cours de la croisière Antonioni écrivit une première ébauche dont le texte, portant comme titre *l'Isola* (*Lisola*), déposé par la production, est accessible aux Archives nationales italiennes³. La date est importante car l'évidente continuité entre les informations autobiographiques fournies par le réalisateur et le sujet du film ont masqué l'influence d'autres expériences contemporaines. *Lisola*, en effet, montre que l'audacieuse et malheureuse entreprise théâtrale du cinéaste a laissé des traces. C'est un point mal connu, bien qu'Antonioni ait fait les choses en grand, assumant seul les fonctions de dramaturge, metteur en scène et directeur artistique d'une nouvelle compagnie théâtrale groupant des jeunes prometteurs (Monica Vitti, Virna Lisi, Giancarlo Sbragia, Vera Pescarolo, Anna Nogara). Profitant du crédit qui lui était consenti, la compagnie Antonioni-Sbragia-Vitti inaugura la saison 1957-58 au prestigieux théâtre Eliseo de Rome mais, après soixante et une représentations, en alternance, de *Je suis un appareil photo* (*I Am a Camera*) de John Van Druten, *Scandales secrets* (*Scandali segreti*) d'Antonioni et du romancier scénariste frioulan Elio Bartolini et *les Corps sauvages* (*Look Back in Anger*) de John Osborne, la réaction négative du public et de la critique obligea le groupe à interrompre ses activités, laissant en plan *Mer et whisky* de Guido Rocca, quatrième pièce d'un programme thématiquement homogène consacré aux nouvelles générations⁴.

Les points de convergence entre *l'Isola* d'un côté, *Scandales secrets* ou *Mer et whisky* de l'autre, sont patents, ils concernent les situations amoureuses pour la première pièce, les rituels de classe pour la seconde. *Scandales secrets* raconte la passion malheureuse de deux sœurs (Vittoria et Diana) pour le même homme (Marco) dans l'atmosphère confinée d'une petite ville d'Italie du nord effleurée par les illusions du miracle économique⁵. La précarité des relations sentimentales concerne les deux trios, celui

2. Monica Vitti, *Sette sottane*, Milan, Sperling & Kupfer, 1993, pp. 176-180.

3. Chemise CF 3046 de la section « Cinema », fonds du Ministère du Tourisme et du Spectacle, Archivio Centrale dello Stato (désormais CF 3046).

4. Voir Federico Vitella, « Michelangelo Antonioni drammaturgo: *Scandali Segreti* », *Bianco e Nero*, n° 563, janvier-avril 2009, pp. 79-93.

5. *Scandales secrets* est inédit. On peut lire le texte à la section « Théâtre » du Ministère du Tourisme et du Spectacle, aux Archives nationales italiennes.

de la pièce comme celui de *Lisola* (Anita-Roberto-Giuliana). Marco séduit d'abord Vittoria puis Diana, comme Roberto passe d'Anna à Giuliana. Dans la logique du « déséquilibre féminin » typiquement antonionien, l'homme, incapable de s'adapter au nouveau contexte qui marqua l'après-guerre, est, dans les deux cas, le principal responsable de cette instabilité. *Mer et whisky* narre la naissance, le développement, la brusque rupture, entre Silvia et Marco, d'une liaison en apparence peu conventionnelle, qui battait en brèche les préjugés des grands bourgeois lombards en vacances à Forte dei Marmi⁶. La comédie de Rocca partage avec le texte d'Antonioni un jugement de valeur sur la bourgeoisie italienne de l'époque qui, échappant durant la villégiature à son mode de vie ordinaire, révèle son inconsistance morale. Pause estivale (*Mer et whisky*) ou croisière hivernale improvisée (*l'Isola*) aident à jeter la dérision sur les petites gens, l'hypocrisie et les faux-semblants des vacanciers, essentiellement milanais chez Rocca, romains chez Antonioni.

La préproduction

l'Isola se déroule en février, indice peut-être d'un tournage envisagé dans l'hiver 1957-58 – mais il fallut encore un an pour mettre en place la production. Période difficile pour Antonioni dont les conceptions de la modernité cinématographique ne s'accommodaient guère des difficultés créées par la première crise financière du cinéma italien d'après-guerre : la brutale restriction des crédits bancaires, l'augmentation des coûts, la faillite de prestigieuses sociétés productrices, Excelsa, Minerva, forcèrent à réduire le nombre de films – en particulier ceux qui n'étaient pas immédiatement rentables⁷. Le sujet de *l'Isola* n'était pas prometteur et, depuis le désastre commercial de *Il grido* (1957), Antonioni n'était pas un des réalisateurs bien vus à Cinecittà. On reconnaissait sa maîtrise technique quand il travaillait sur les projets des autres (il dirigea la seconde équipe pour *la Tempête* de Lattuada en 1958 et remplaça Brignone, malade, pour *Sous le signe de Rome* en 1959⁸), mais on ne tenait pas à investir sur ses propres projets. Un producteur italien ne pouvait admettre la disparition de la protagoniste au milieu du récit et encore moins le fait que, après son départ, l'instance narratrice se désintéressât d'elle et laissât le spectateur sans explication.

Le mérite d'avoir mis en route le processus productif revient à un ami vénitien, Gino Rossi, qui prit à la fois le rôle de producteur exécutif, et les responsabilités d'ordinaire laissées au producteur en titre. Rossi commença par créer une nouvelle société, Imera Film, pour coordonner les activités financières et administratives. L'acte constitutif nous donne une date (3 janvier 1959), le montant du capital social (980 000 lire), la fonction de Rosi (administrateur unique), le noms des autres associés

6. *Mer et whisky* a été publié pour la première fois dans le n° 163 de *Sipario* (novembre 1959). Une grande partie de l'œuvre littéraire de Guido Rocca vient d'être republiée par Biblos.

7. Voir Alberto Farassino, «Produttori e autori della produzione», dans Sandro Bernardi (dir.), *Storia del cinema italiano (1954-1959)*, vol. IX, Rome-Venise, Bianco & Nero-Marsilio, 2004, pp. 407-430.

8. «Antonioni dirige la seconda troupe di *La tempesta*», *Araldo dello Spettacolo*, n° 38, 28 avril 1958, p. 3; «Sono terminate le riprese di *Nel segno di Roma*», *Ibid.*, n° 106, 6 décembre 1958, p. 4.



Monica Vitti.

(Salvatore Rosso, Michele Lupo, Roberto Scandurra), le siège légal (Messine, 77 Via Ghibellina) et l'adresse de la production (Rome, 24 Via Tagliamento). L'article 5 des statuts est particulièrement intéressant, il désigne parmi les objectifs de la production une contribution « à la diffusion en Italie et à l'extérieur d'une connaissance de la Sicile, une illustration de cette terre ainsi que des caractères humains, sociaux et locaux de son peuple »⁹. La référence sicilienne évidente dans le titre de la société (Himera était une colonie grecque du VII^e siècle, proche de ce qui est aujourd'hui Termini Imerese) le siège légal (Messine et non la capitale, Palerme), et le projet de valorisation de l'île montrent que, en janvier 1959, Antonioni délaissait les îles Pontine pour les Eoliennes, non seulement pour des motifs artistiques, mais aussi pour profiter des lois de la Région Sicile qui favorisaient les investissements faits sur ce territoire¹⁰.

Les documents que la production envoya, au printemps 1959, à la Direction Générale du Spectacle (plan de travail, devis, plan de financement) confirment la précarité du financement originel¹¹.

9. Voir CF 3046.

10. Voir Mario Palumbo, *La Sicilia nel cinema*, Palerme, Sicilia Domani, 1963.

11. Voir CF 3046.

CASA DI CLAUDIA = INTERNO = ESTERNO = POMERIGGIO =

Nella sua camera da letto, Claudia, una ragazza bionda e snella sui 24 anni, è seduta davanti allo specchio. Sua sorella, di poco più anziana, la sta pettinando.

SORELLA DI CLAUDIA

Guarda come stai meglio, così.

Claudia si guarda allo specchio, sbuffa, fa qualche boccaccia e si scompiglia i capelli con gesto abituale.

CLAUDIA

Sì, figurati in macchina come diventano.

Cambiando tono, infantile e supplichevole:

CLAUDIA

Senti Olga, me lo fai un piacere?

Nello stesso istante, dalla terrazza, la sorellina minore dice:

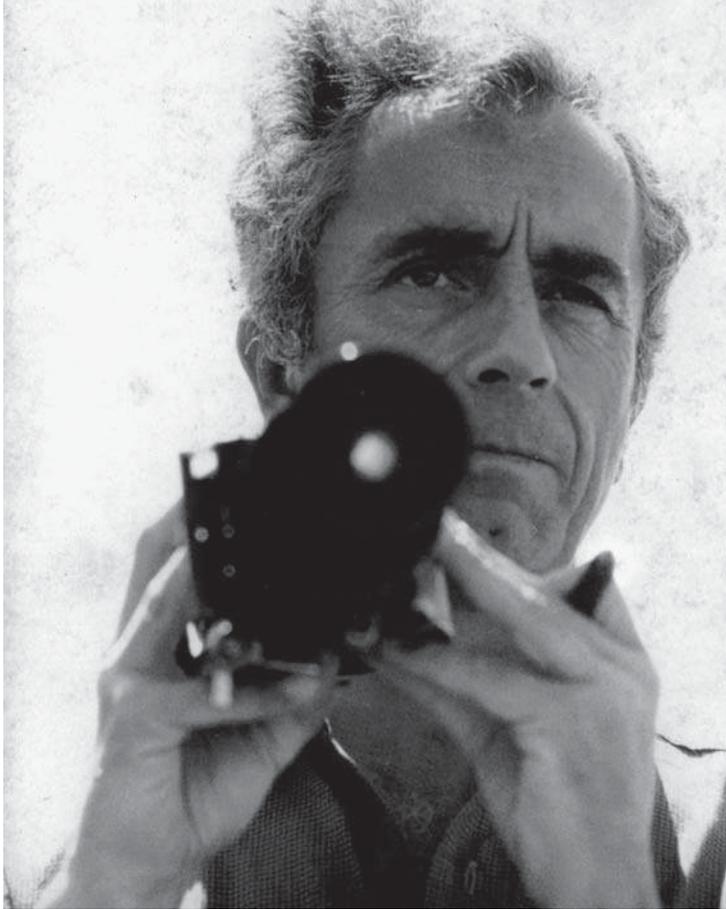
SORELLINA DI CLAUDIA

Claudia, c'è la macchina.

CLAUDIA

Oh Dio!

Va di corsa alla terrazza e guarda giù. Nella strada, una macchina di marca inglese sta manovrando lentamente per fermarsi davanti a una villa poco discosto.



Michelangelo Antonioni.

Le scénario

De la constitution d'Imera Film, en janvier 1959, au début du tournage, fin août, Antonioni n'a pas cessé de travailler au scénario, dans son appartement romain de la via Archimède, avec les scénaristes crédités au générique, Elio Bartolini et Tonino Guerra. Le premier, littérateur connu¹², avait collaboré au scénario de *Il grido* et à l'adaptation théâtrale de *Scandales secrets*. Le second venait de gagner la confiance d'Antonioni avec son imposant projet d'un film autobiographique sur les camps de

L'avventura sera une coproduction italo-française à majorité italienne, La mise d'Imera Film (43 195 000 liras) était modeste, la garantie du distributeur, Eridiana cinematografica (55 655 000 liras), montrait que celui-ci n'attendait pas des rentrées supérieures à celles des films précédents, tous des fiascos à l'exception de *Femmes entre elles* (1955). Le second producteur italien, Faro Film, de Messine, secoué par l'échec de *L'Amour à la ville* (1954) n'apporta que 20 000 000 de liras et le coproducteur français, Ariel Film, 50 655 000. Au total, avec 168 850 000 liras, on pouvait réaliser un film modeste, avec un *casting* peu nombreux et sans relief. Le plan de travail prévoyait 59 jours de tournage, dont 25 en intérieur. Or, selon les évaluations contemporaines, un tournage de près de neuf semaines aurait exigé au moins trois cents millions de lire, presque deux fois plus que ce dont disposait Gino Rossi¹².

12. Voir Valentino Brosio, *Manuale del produttore del film*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1956, pp. 87-88.

13. Scénariste, réalisateur, romancier, poète dialectal et essayiste (voir Claudio Toscani, *La realtà e le ipotesi. Guida alla narrativa di Elio Bartolini*, Udine, Circolo culturale Menocchio, 2005).



Michelangelo Antonioni.

concentration, *Makaroni*. On ne peut exclure la participation d'autres collaborateurs, Ennio De Concini, Ennio Flaiano et même Monica Vitti, Antonioni concevant le travail scénaristique comme une opération collective et se montrant réceptif aux concours les plus variés. De Concini, autre coscénariste de *Il grido*, interrompit sa collaboration quand le scénario de *L'avventura* était déjà en route¹⁴. Flaiano intervenait sur les textes achevés, au moins à l'époque de *Femmes entre elles* et, au contraire de De Concini, il resserra les liens avec Antonioni¹⁵. Quant à Monica Vitti, elle fut certainement l'interlocuteur privilégié du réalisateur dont, entre temps, elle était devenue la compagne.

14. Voir son témoignage dans Franca Faldini et Goffredo Fofi (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano, 1935-1959*, Milan, Feltrinelli, 1979, p. 380.

15. Voir la belle lettre qu'Antonioni lui envoya le 5 mai 1959 dans Anna Longoni et Diana Ruesch (dir.), *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, Milan, Bompiani, 1995, p. 181.

L'Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del seguito telegrafico.

Mod. 30 (Ediz. 1959)

MODULARIO Telegr. - 61		Ricevuto il 19..... ore..... RICEVENTE		Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa Centrale. Nei telegrammi impressi a caratteri romani, il primo numero dopo il nome del luogo di origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole; gli altri la data e l'ora e i minuti della presentazione.		Bozza di ufficio	
INDICAZIONI D'URGENZA		Per circuito N.		NUM. PAROLE		DATA DELLA PRESENTAZIONE	
Qualità		DESTINAZIONE		PROVENIENZA		Giorno e mese	
gugli 1950		78TF		CF 304		Via e indicazione di qualità di luogo	

PANAREA 40 RR 30 0930 -

Roma - Istituto Poligrafico dello Stato P.V.

de Felio

IO CHE VIVO NELL ISOLA HO CONOSCIUTO L UOMO QUALE GALANTUOMO PUNTO QUESTA SUPERBA AFFERMAZIONE VIENE OGGI DISTRUTTA DAL COMPORTAMENTO IMPENSATO DAI DIRIGENTI IMERA FILM PUNTO HO DATO I RIFORMIMENTI ALIMENTARI A CINQUANTA UOMINI PER MOLTI GIORNI E SEMBRA CHE MEI RISPARMI SIANO TOTALMENTE PERDUTI PUNTO DETTI UOMINI CHE ANCORA NON POSSONO PARTIRE CAUSA TEMPESTA CONTINUANO AVERE MIO AIUTO PER DOVERE DI SOLIDARIETA UMANA PUNTO CHIEDO VOSTRA ECCELLENZA SE NEL CAMPO ECONOMICO RIMARRO COMPLETAMENTE SCOPERTO OSSEQUI - DOTTO CINCOTTA -

mi commuovo in grande

10

201230

Télégramme adressé par la Direction de l'Hôtel Cincotta de Panarea à la Direction Générale du Spectacle.

Antonioni a publié trois scénarios de *L'avventura*, chez Einaudi en 1964¹⁶, puis chez Capelli, à Bologne, en 1960 et 1977. Par rapport à la version filmée, ces textes présentent des altérations ou des suppressions, des scènes non tournées, tournées mais non montées, tournées différemment de ce qui avait été d'abord prévu. On comprend alors l'importance de la récente découverte du scénario original dans les papiers de la princesse Esmeralda Ruspoli, qui tint dans le film le rôle de Patrizia : c'est seulement grâce à ce document – 310 pages dactylographiées, articulées en 85 scènes – qu'on peut évaluer les différents stades qui conduisirent à l'œuvre définitive¹⁷. Le cheminement de *L'isola* à *L'avventura* a été marqué par des changements notables non seulement sur la caractérisation des personnages principaux (à la différence de l'incertain Roberto, Sandro est un architecte qualifié; quand Anita se montre

16. Michelangelo Antonioni, *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La Notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Turin, Einaudi, 1964.

17. Le texte se trouve dans le fond « Giancarlo Sbragia » (mari d'Esmeralda Ruspoli) à la bibliothèque de la Maison des Théâtres de Rome.

FILM L'AVVENTURADITTA CINO DEL DUCA - Produzioni Cinematografiche Europee - S.p.A.

Preventivo dettagliato di spesa allegato
alla denuncia inizio lavorazione presentato
al Ministero del Turismo e dello Spettacolo - Di-
rezione Generale dello Spettacolo -

Dichiarazione analitica del costo effettiva-
mente sostenuto, presentata ai sensi dell'art. 9
della Legge 31 luglio 1956, n. 897, al Mini-
stero del Turismo e dello Spettacolo - Dire-
zione Generale dello Spettacolo -

il

in data -7- GEN 1961

PREVENTIVO		CONSUNTIVO
	I - SCENARIO	
1.000.000.	1 - Soggetto (*) Michelangelo Antonioni (cessione diritti au- tore-atto Dr. Serraino-Notaio in Palermo del 25.11.59 - Rep.n° 124456)	1.000.000.
4.800.000.	2 - Sceneggiatura (*) Antonio Guerra e Elio Bartolini (lettera im- pegno del 25.11.59 per cessione diritti sce- neggiatura)	2.223.312.
	Michelangelo Antonioni (lettera impegno del 25.11.59 per cessione diritti sceneggiatura)	1.000.000.
5.800.000.	CINO del DUCA Produzioni Cinematografiche Europee S.p.A. <i>[Signature]</i>	4.223.312.
	da riportare	

N.B. - (*) Nelle parentesi segnate con un asterisco vanno indicati il cognome, nome e paternità della persona e le somme alla stessa corrisposte a qualunque titolo (compenso, diaria, rimborso-spese e premio di produzione) nonché gli estremi del contratto o della lettera d'impegno.

Bilan des dépenses produit par la société Cino Del Duca.

UN FILM DI
**MICHELANGELO
ANTONIONI**



GABRIELE FERZETTI

MONICA VITTI

LEA MASSARI

BENZO RUGGI

DOMINIQUE DE BLANCHARD

LELIO LUTTAZZI



L'AVVENTURA

JAMES ADDAMS · DOROTHY DE POLIOLLO · GIOVANNI PETRUCCI · ESMERALDA RUSPOLI

agréable, vive, fantaisiste, Anna donne des signes de forte névrose; Giuliana est riche, jeune, un peu altière, les origines et la condition de Claudia sont modestes), mais aussi sur le cadre (le passage d'une relation proche à un éloignement, avec cependant un déplacement géographique en ce qui concerne les îles) et sur le cours de l'intrigue.

La troisième partie, située en Sicile, est celle qui comporte le plus de modifications, la recherche d'Anita le long de la côte amalfitaine, dans *Ille*, par sa brièveté, rend moins bien compte du rapport entre Giuliana et Roberto que ne le font, pour la relation Claudia/Sandro, les trajets sur le sol sicilien. Davantage: le scénario du film introduit une autre conclusion qui altère le caractère moderniste de la narration. La Giuliana de *Ille* est réveillée en pleine nuit par une descente de police pour démanteler un trafic de prostituées géré par le propriétaire de l'hôtel où elle dort. La Claudia du scénario est, elle, réveillée par Patrizia qui surgit de nuit dans sa chambre, pour l'avertir de la mort d'Anna dont le cadavre aurait été retrouvé en mer: «Claudia, Anna est morte. Je viens de recevoir un coup de téléphone. On a retrouvé le corps en mer. Des pêcheurs, près de Palerme»¹⁸. Antonioni s'est heurté à de nombreuses résistances au sujet du destin réservé à la protagoniste, Gino Rossi, patron d'Imera Film, imposa une «normalisation» dont rend compte le manuscrit, différent sur ce point des versions publiées que le réalisateur modifia après coup. Dans le scénario original, Claudia, descendue pour informer Sandro de la découverte, le surprend avec une prostituée. Une telle conclusion était bien faite pour plaire au spectateur, tandis que la fin retenue jette une lumière sinistre sur les personnages, mais laisse entrevoir un avenir pour leur liaison.

Les images

Pour reconstruire les étapes assez chaotiques du tournage, nous disposons du scénario original, des documents de la production, du précieux agenda publié avec le scénario dans l'édition Cappelli, des 1 500 photographies de plateau prises par Enrico Appetito et des nombreux reportages parus dans la presse. Les vicissitudes de la réalisation ont vite attiré l'attention de la presse. Interviews, chroniques et anecdotes ont contribué à alimenter la précoce, mais tenace mythification qui accompagna et favorisa la carrière du film. Le tableau de marche balaye ces ambiguïtés. Programmé pour le 16 avril, puis le 28 juin, enfin le 5 juillet, le tournage commença à Rome le 1^{er} septembre 1959, pour s'achever en Sicile, à Taormina, le 30 janvier 1960¹⁹. Respectant au mieux les étapes de la narration, la troupe passa, entre Rome et Taormina, dans les communes de Lipari, Bagheria, Palerme, Altavilla Milicia, Milazzo, Messine, Casavecchio Siculo, Francavilla di Sicilia; Syracuse, Noto e Mongiuffi Melia, accumulant des mois de retard par rapport au projet.

Irrité par les trois faux départs dont il n'était pas responsable Antonioni aurait voulu terminer le tournage à la mi-novembre pour achever la post-production avant la fin de l'année. En dépit des vœux rituellement formulés par le directeur général du spectacle, Nicola De Pirro, les ennuis commencèrent

18. Scénario, p. 302.

19. On trouve les dates dans les documents de production (voir CF 3 046).

vite. Si une foulure à la cheville du réalisateur fut heureusement soulagée par un masseur, la prolongation outre mesure du tournage faite à Rome, à l'île du Tibre, retardèrent le départ pour la Sicile²⁰. Ce fut pire aux îles éoliennes, seconde étape du travail. La troupe débarqua à Panarea le 14 septembre avec l'intention de repartir au bout d'une vingtaine de jours, mais les huit séquences finalement retenues ne demandèrent pas moins de neuf semaines. Le projet de tout concentrer sur Panarea, où l'installation électrique était rudimentaire, fut sans doute une erreur, mais le plus dramatique fut la faillite de la maison de production : incapable de faire face à des dépenses en constante augmentation, Imera Film se défit aussi vite qu'elle s'était constituée. L'équipe technique se mit aussitôt en grève, suivis par les marinières de Panarea, puis par les négociants et par l'hôtelier, Bruno Cincotta, qui abritait l'essentiel de la troupe. La situation se débloqua début novembre quand Antonioni, en accord avec l'Association nationale du cinéma et la Direction Générale du Spectacle, persuada le nouveau distributeur, successeur de la Eridiana Cinematografica, la société Cino del Duca, de prendre en charge la production. Toutefois machinistes et électriciens s'en allèrent et persuadèrent les Romains qui devaient les remplacer de ne pas venir à Panarea.

A partir de la seconde étape du tournage, le travail se poursuivit sous l'égide de Cino del Duca. Réduite par les départs, la troupe séjourna du 15 novembre au 7 décembre à Palerme, pour tourner dans deux splendides villas historiques, à la gare et dans le port touristique de Mondello²¹. Puis du 8 décembre à Noël, autour de Messine, pour travailler en ville où était prévue une scène de foule compliquée, et dans les cités montagneuses isolées de Casalvecchio Siculo et Borgo Schisina²²; de Noël au premier janvier à Siracuse pour tourner dans les hameaux de Cassibile et Santa Panagia; du premier janvier au 19 à Noto, pour filmer le long du Cours Vittorio Emanuele III où se trouve l'essentiel du patrimoine architectural local; enfin du 20 janvier à la fin du mois à Taormina, dans le luxueux San Domenico Palace Hotel²³. L'intervention de Cino del Duca fut décisive, elle comporta l'arrivée d'un nouveau producteur, Amato Pennasilico, d'un nouveau directeur de production, Luciano Perugia, l'élimination de la Faro Film de Messine, le remplacement du coproducteur français, Ariel Film, par la Société Cinématographique Lyre, une augmentation du budget porté à 195 000 000 de lires et un financement de la Banca Nazionale del Lavoro (97 000 000 de lires)²⁴. Surtout, Antonioni fut libre de réécrire le final et de réintroduire la mystérieuse disparition de la protagoniste : au lieu que Patrizia réveillât Claudia, ce fut l'inverse, avec la scène qui figure aujourd'hui dans le film.

20. Tommaso Chiaretti, « L'avventura di Michelangelo Antonioni », *Il Paese*, 3, novembre 1960, pp. 29-30.

21. G. Zanasi, « Dal desolato scoglio di Lisca Bianca alla magnificenza di una villa principesca », *Giornale di Sicilia*, 18 novembre 1959.

22. « Si gira *L'avventura* in un locale di Messina », *La Tribuna del Mezzogiorno*, 8 décembre 1959.

23. Achille Conti, « Fra un whisky e l'altro l'«haute» catanese gira per Antonioni in un albergo di Taormina », *La Sicilia*, 23 janvier 1960.

24. Procès-verbal n° 106 du comité exécutif de la section autonome de crédit cinématographique de la Banca Nazionale del Lavoro.



Monica Vitti.

La post-production

Elle commença tout de suite à la fin du tournage. Le matériel était d'excellente qualité, les 53 000 mètres tournés dépassaient de loin le métrage négatif alors tenu pour normal (20 000 mètres) de sorte que, pour une minute retenue, quinze furent écartées. Antonioni n'aimait pas faire répéter une scène plus de trois fois, pour ne pas perdre la spontanéité des acteurs mais, craignant de ne pas avoir assez de matériel, il avait, cette fois, fait litière de ses principes²⁵. Développement, tirage et montage image se firent à l'Istituto Luce et le montage son à l'établissement Fonolux, qui a depuis disparu. Le chef monteur Eraldo Da Roma et son assistante Marcella Benvenuti firent un montage « large » à partir des meilleures prises sélectionnées par Antonioni. Vinrent ensuite synchronisation et doublage. A partir de cette copie sans musique, Antonioni établit un montage final auquel on ajouta la partition de Giovanni Fusco²⁶.

25. Michelangelo Antonioni, « La malattia dei sentimenti », *Bianco e Nero*, n° 2-3, février-mars 1961. Le texte se trouve dans l'ouvrage dirigé par Di Carlo et Tinazzi cité note 1, p. 31 (trad. franç., « La maladie des sentiments », *Cahiers du cinéma*, n° 459, 1992).

26. Je tiens ces renseignements de Paolo Isaja qui les avait reçus de l'assistante monteuse, Marcella Benvenuti.



Monica Vitti.

Avant la fin mars une copie fut soumise à la commission nationale qui, à l'unanimité, choisit le film pour représenter l'Italie à Cannes²⁷ – une perspective favorable puisque *Il grido* avait mieux réussi en France qu'en Italie. La critique française fut plus favorable au film que la critique italienne, mais le public s'insurgea contre la nouveauté du drame, affichant son désaccord durant la projection du Festival (15 mai 1960) par des commentaires sarcastiques sur la recherche d'Anna dans l'île, des manifestations de refus quand Giulia embrasse passionnément le très jeune Goffredo et quand Sandro se querelle avec un architecte, des ricanements pendant la scène finale²⁸. Malgré quelques applaudissements, il se produisit ce qu'avait prévu la majeure partie des producteurs consultés par Antonioni. Le montage présenté à Cannes, plus long que celui de la version italienne, a peut-être desservi le film : malgré la suppression de trois séquences (le tour que Claudia et Sandro font à Santa Panagia, le

27. « *L'Avventura e l'America* vista da un francese rappresentano l'Italia e la Francia a Cannes », *Araldo dello Spettacolo*, 19 avril 1960, p. 4.

28. Seymour Chatman et Guido Fink (dir.), *L'avventura*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1989, p. 185.

croisement avec un bus de ligne sur la route de Noto, et la rencontre du conteur qui invite Sandro et Claudia à séjourner près de Taormina), la version cannoise, qui est distribuée en France, dure 143 minutes²⁹.

L'attribution du grand prix à *La dolce vita*, les réticences du public, les divergences entre critiques français et italiens eurent des conséquences : la distribution italienne fut reportée à septembre pour ne pas croiser la programmation du film de Fellini et Antonioni profita de ce délai pour opérer quelques changements. La version de Cannes doit être tenue pour la version originale, *Urtext* parce qu'elle comporte des scènes retirées de la version italienne, *Intentio Auctoris* parce que seules les réactions du public français et le froideur des journalistes italiens conduisirent Antonioni à la réviser³⁰.

Conclusion

Cinquante ans après la confrontation cannoise entre public et critique l'épisode apparaît surtout comme une bataille à portée symbolique entre « ancien cinéma » et « nouveau cinéma », une Bataille d'*Hernani*. Comme le drame de Victor Hugo, dans un autre contexte et par rapport à un autre champ artistique, *L'avventura* a marqué également l'aube d'une nouvelle époque. Il s'agit d'un film d'une extraordinaire importance historique et critique, dont l'influence sur le cinéma en général, et sur toute la culture européenne de l'après-guerre, ne saurait être sous-estimée. Mettant délibérément en cause les mécanismes du récit cinématographique traditionnel, d'abord en ce qui touche à la thématique générale (la condition humaine à l'époque post-industrielle), mais aussi en ce qui concerne le système narratif (par la destruction de l'intrigue classique), les stratégies de composition et de cadrage (avec la prépondérance du fond sur les figures) et les techniques de montage (par le démantèlement de la séquence), *L'avventura* a joué de multiples rôles dans l'histoire du cinéma : une réorientation fondamentale de la carrière d'Antonioni³¹ ; une radicalisation des tendances novatrices dans le cinéma international au tournant des années cinquante ; une mise en évidence et une interprétation de la crise d'identité propre à la culture du XX^e siècle³². En même temps, sa singularité sans égale tient à l'opiniâtre lutte du réalisateur pour faire céder un appareil producteur extrêmement traditionaliste. Thématiquement et stylistiquement l'œuvre a sa place dans ce qu'on nomme la « tétralogie des sentiments », quand son mode de production la rattache au cinéma antonionien des années 1950. Et l'on ne peut comprendre la révolution qu'apporta *L'avventura* si l'on ne tient pas compte de l'aventureuse manière dont elle fut réalisée.

29. Elle est conservée par le coproducteur français, la Société Cinématographique Lyre.

30. Les plans raccourcis, voire supprimés dans la version italienne sont : avant le débarquement sur l'île, un plan de Patrizia qui justifie son désir de ne pas bouger ; dans l'île, la scène au cours de laquelle une amphore est brisée ; quatre plans de l'atterrissage d'un hélicoptère ; quelques plans de la prostituée Gloria Perkins à Messine ; un déplacement de Claudia quand elle se trouve à la villa Montaldo ; un plan dans la traversée du village vide.

31. Voir Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, ETS, 1997 et Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Rome, Il Castoro, 2002.

32. Comme le souligne Sandro Bernardi, *Antonioni. La Perte du centre*, Saint Denis, PUV, 2006.

Cinéma et Méthode

Le cinéma en tant que technique et en tant qu'art a choisi empiriquement ses méthodes particulières avant de se poser le problème général de la méthode. On peut tenir cet empirisme de la méthode pour responsable de l'intrusion, dans la filmologie de concepts et dans le cinéma de procédés, qui peuvent être féconds mais qui demeurent néanmoins inadéquats. En effet le choix d'une méthode de recherche ou de création engage et détermine les conclusions de la recherche et de la création. Toute la méthode consiste dans l'ordre dans lequel on conduit ses pensées et ses actes, et cet ordre est constitutif. Ainsi le cinéma tel qu'il existe peut n'être que le résultat contingent de méthodes empiriques. Il convient de mettre en lumière un double paralogisme de la méthode responsable : d'une erreur filmologique, dans la connaissance du cinéma, qui consiste à prendre le développement logique de la pensée pour une détermination métaphysique de l'acte cinématographique — d'une erreur cinématographique qui consiste à considérer les styles filmiques actuels, indépendamment des méthodes dont ils sont le fruit, comme objectivement nécessaires. Pour éviter la première de ces deux erreurs, il faut renoncer à éclairer le cinéma du dehors par une esthétique constituée. En effet cette méthode, acceptant d'emblée et sans critique les notions cinématographiques établies (séquences, film, etc...) commence par situer le cinéma dans le champ des autres arts, le considère comme une réponse à des problèmes posés antérieurement à lui, détermine ses fins esthétiques d'une manière extérieure et le méconnaît en l'alléant. Il convient à l'inverse de mettre entre parenthèses le cinéma dans son extension, de poser le problème de la nature de l'acte cinématographique avant de raisonner sur ses fins, et seulement alors d'en envisager d'un point de vue philosophique l'aspect intellectuel, esthétique et éthique. Pour éviter la seconde, il faut renoncer à choisir parmi les styles filmiques actuels (1) celui qui semble le plus adéquat et en dénoncer les postulats implicites. Il faut

au contraire partir « des objets les plus simples et les plus aisés à comprendre pour monter peu à peu par degrés jusqu'à la connaissance des plus compliqués », c'est-à-dire, non pas des exigences, logiquement secondes, de film et d'œuvre, mais de la seule réalité objective du cinéma, la caméra et le plan, et de découvrir en eux les fins esthétiques immanentes au cinéma. Ainsi seulement cessera la confusion entre les formes aliénées du cinéma et le cinéma autonome : on peut faire dire au cinéma ce qu'on veut, on ne saurait prétendre que c'est le cinéma qui le veut.

Le plan (2) est la photographie d'un réel. Cette affirmation et la notion de réel semblent suffisamment générales pour qu'à les préciser on ait l'occasion de poser tous les problèmes. Le premier problème réside dans le mot photographie, qui désigne à la fois un procédé technique et un art particulier fondé sur cette technique : quel rapport y a-t-il entre l'art photographique et l'art cinématographique, entre un plan et une photo ? — Une belle photo (3) est faite à la fois d'un moment privilégié et particulièrement fécond, d'un paysage ou d'un geste, et d'une forme adéquate (éclairage, cadrage, etc...) qui exploite

(1) « J'appelle amateur en philosophie celui qui accepte tels quels les termes d'un problème usuel, le croit définitivement posé, et se borne à choisir entre d'apparentes solutions de ce problème, qui nécessairement préexistent alors à son choix... Et j'appelle philosophe celui qui crée la solution, alors nécessairement unique, du problème, qu'il a posé à nouveau par cela même qu'il faisait effort pour le résoudre ». (BERGSON, *Lettre à Delattre*, 24-XII-1935).

(2) Il s'agit, bien entendu, ici, non pas d'une description empirique, mais d'une analyse didactique du plan : c'est-à-dire qu'on n'envisagera jamais qu'un plan idéal et supposé isolé.

(3) Il s'agit bien entendu de la photo d'art, ou mieux de la photo esthétique, non de la photo documentaire qui n'est en droit qu'un instantané extrait d'un plan.

C'est pourquoi le lettré qui entre au cinéma se représente mal ce qu'on attend de lui (1). La tâche du lecteur de roman est essentiellement de retrouver derrière l'éparpillement des mots l'intention qui a présidé à la création de l'œuvre. Il sait au départ qu'il y a une compréhension objective de Joyce lui-même (2), et par conséquent, sans s'attarder au sens de la phrase qui suppose connu ce dont elle parle, il s'occupe directement d'en saisir la portée. Cet intense désir de la suite qui anime toute lecture romanesque vient de ce que chaque moment y est lui-même et beaucoup plus que lui-même : il indique le suivant et assure la continuité de l'intrigue. Le comprendre c'est prolonger son sens abstrait vers ses développements, établir une liaison étroite entre le devenir d'une situation et son avenir : recherche légitime puisque le romancier se trouve effectivement derrière le roman comme un démiurge logique, et que les problèmes qu'il a disposés dans son monde sont posés en termes définis. Le plan n'offre pas au spectateur de problèmes tout posés, mais il est seulement une interrogation indéterminée qui demande d'abord que l'on en définisse les termes. Il n'y a pas à comprendre ce qu'un plan peut dire — mais ce qu'il dit. Loin de se contenter comme le roman d'une compréhension hâtive des choses et des êtres et de leur traduction en mots pour pouvoir en raisonner, il nous pousse à une interrogation plus radicale sur l'être, qui ne cherche pas à discuter des explications mais à élucider des mystères. Son opération esthétique, incomplète, consiste à nous placer au cœur des choses, et à nous y laisser nous y retrouver. Loin de consolider et de fonder en raison notre notion du réel, il la met en question par ses propriétés analytiques inhumaines (grossissement, ralentissement,

accélération, juxtaposition et simultanéité) ou synthétiques (ensemble de données intellectuelles et affectives que représentent une plongée, une contre-plongée : données immédiates).

Le plan parlant lui-même ne peut rien contre cette problématique essentielle. La sonorisation d'un plan, loin de l'expliquer, lui fait poser à l'oreille des problèmes analogues : le spectateur apprend à ne pas considérer la moindre proposition et la plus banale « Je t'aime, etc... » comme un fait d'intrigue, mais comme une donnée à interpréter ; il en vient à douter du sens des mots dans la mesure où le mot amour ou simplement le mot table représentent des certitudes dérisoires au regard de la réalité. De sorte que le cinéma parlant fait prendre conscience mieux encore du mystère original du plan : le plan ne s'explique pas sur ce qu'il fait, il est muet par essence.

Cette analyse du plan nous permet donc de situer, en gros, le cinéma dans le champ des arts et de l'activité intellectuelle. Il réclame du spectateur une forme d'activité nouvelle : la pénétration de l'œil allant du corporel au spirituel. Il déplace et approfondit les traditionnelles questions esthétiques ; il ruine au départ cette conviction trompeuse que nous comprenons à peu près le monde et qu'il nous suffit de nous y organiser. Il nous convie l'on à une confrontation, mais à une véritable création esthétique (1) et à une gymnastique de l'attention : à nous de faire jaillir le sens de toutes parts, de découvrir la beauté à sa naissance, de réapprendre la nature. Le sens du plan réside dans cet effort en même temps que sa richesse.

L. SÈVE,

Élève de l'École Normale Supérieure (Groupe de Filmologie).

(A suivre.)

(1) Cf. Incompréhensions d'Alain devant le cinéma.

(2) On objectera peut-être la théorie de Valéry : l'auteur a voulu ce qu'il a voulu mais il a écrit ce qu'il a écrit et son interprétation de son œuvre n'est pas plus valable que celle d'un lecteur. Mais cela prouve simplement que la compréhension objective d'Ulysse n'est pas forcément celle que Joyce en avait.

(1) Dans la mesure où les acteurs jouent au sens théâtral du terme, c'est-à-dire accomplissent leurs gestes afin qu'ils soient interprétés sans ambiguïté dans un sens défini, par suite dans la mesure où le cinéma s'aliène pour tendre au théâtre, cette part de création diminue.

La filmologie en retour arrière (1943-1947)

Par Lucien Sève

Récemment, François Albera m'a fait découvrir la *Théorie du film* de Siegfried Kracauer¹, livre vieux d'un bon demi-siècle qui atteint maintenant seulement le lecteur francophone, et ce tapis magique m'a en un instant transporté plus tôt encore en arrière : à la fin même des années 1940... J'y ai découvert à mon ébahissement, entre tant d'autres choses, nombre de références à un fort long article de moi, « Cinéma et méthode », qui avait paru en trois fois dans les trois premiers numéros de la *Revue internationale de filmologie*, fin 1947, article dont je n'avais plus que vague souvenance, et dont j'apprenais, comme on reçoit d'un défunt un courrier très longuement égaré, que le remarquable intellectuel que fut Kracauer lui avait trouvé de l'intérêt, allant jusqu'à me qualifier, tout en relevant au passage des signes non équivoques de mon inexpérience en matière de technique cinématographique, de « brillant théoricien »². J'ai ressorti pour l'occasion ces vieux numéros de revue (découvrant que je n'avais plus le numéro 3 de la toute fin 1947...), ainsi que l'essai du père de la filmologie Gilbert Cohen-Séat, fièrement intitulé *Introduction générale*³, où j'ai retrouvé non sans émotion la dédicace de l'auteur : « à Lucien Sève, l'un des deux premiers filmologues, bien amicalement »... C'est tout un bouquet de souvenirs encore très parlants qui m'a été offert là, et dont j'ai grande gratitude à François Albera.

Puis-je acquitter une fraction de ma dette en exhumant le bout d'histoire de la filmologie naissante à quoi j'ai assisté d'un peu près jusqu'à en être une assez marginale partie prenante ? Je crains en vérité que mon témoignage n'éclaire plus la petite histoire de la filmologie que sa vraie genèse. Mais il arrive parfois que ce qu'on pense être petite histoire, en en recoupant nombre d'autres, prenne au total plus grand sens qu'on n'imaginait. C'est en tout cas avec cet espoir que je me replonge ici dans des souvenirs qui, me ramenant plus de soixante ans en arrière, conservent cependant pour moi une assez frappante netteté.

De l'esthétique à Chambéry en 1943...

J'étais élève de terminale au Lycée de Chambéry en 1942-43. Un jour de l'hiver, le censeur vient nous informer que les élèves de toutes les terminales qui le désireraient peuvent assister désormais en

1. Siegfried Kracauer, *Théorie du film – La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, trad. de D. Blanchard et Cl. Orsoni.

2. *Ibid.*, p. 120. Au sommaire du n° 3 de la revue, où paraissait la dernière partie de mon article, figurait un article de Kracauer, « Cinéma et sociologie de l'Allemagne hitlérienne » – je m'explique bien ainsi qu'il ait pu avoir connaissance de mon long « Cinéma et méthode ».

3. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, I. Introduction générale – Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris, PUF, 1946.

volontaires chaque samedi à 14 heures à un cours d'esthétique. Perplexité générale. Mais chez beaucoup, curiosité certaine. Et le samedi suivant, nous nous retrouvons une bonne soixantaine dans la grande salle d'histoire et géographie pour voir arriver un personnage d'emblée tout autre qu'un professeur ordinaire – bien qu'il enseignât depuis quelques années la philosophie : trentenaire à la fois direct et imposant, œil vif et costume impeccable, disert mais paraissant d'emblée profond – rien de ce qu'il commençait à nous dire n'était scolaire, et par son propos même – qu'est-ce qu'une œuvre d'art, qu'est-ce qu'une perception esthétique... – sans cesse illustré de références culturelles – il citait par exemple au passage du Paul-Jean Toulet, pour nous complet inconnu : « Dans Arles où sont les Alysamps, quand l'ombre est rouge sous les roses, et clair le temps, [...] parle tout bas, si c'est d'amour, au bord des tombes... » – il opérait aussitôt un entier dépaysement intellectuel. Conquis. Après quoi, questionnaire culturel écrit, où l'une après l'autre les questions te faisaient mesurer ta débilité. Je venais de faire la connaissance de Gilbert [Cohen-]Séat⁴.

Assez vite pourtant, à mon souvenir, l'auditoire des samedis après-midi se clairsema, rendant d'heureuse façon les séances plus intimes pour les inconditionnels de cette initiation à l'esthétique, comme moi ou mon plus proche camarade Jean-Daniel Reynaud – entrés ensemble en maternelle, nous n'avons cessé de cheminer en compétition jusqu'au baccalauréat, puis à notre entrée ensemble en 1945 à la rue d'Ulm, et avons passé ensemble l'agrégation de philosophie en 1949 : c'est lui, si je ne me trompe, qui a l'autre exemplaire de l'*Introduction générale* à la filmologie avec la dédicace : « à l'un des deux premiers filmologues... » Mais je puis dire que j'ai été, dans cet hiver puis ce printemps 1943, le plus fréquent invité de Gilbert Cohen-Séat dans sa chambre d'hôtel de la rue de Boigne, sous les Portiques de Chambéry – une chambre qui sentait discrètement le tabac blond et l'eau de Cologne, où j'essayais de renvoyer la balle à un interlocuteur connaissant comme sa poche mes auteurs préférés d'alors, Gide, Valéry, Alain, et qui s'avérait stimulant dans bien des directions – faisant une critique suggestive de mes dessins, me racontant avec humour ses petites expériences musicales⁵, et surtout m'entretenant de sa grande passion, le cinéma ; il devait, sauf erreur, commencer alors à rédiger son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* qui allait paraître en 1946 – il disait : « J'écris *Paludes*... ». Bien malheureusement, sur ce terrain, je ne pouvais alors lui renvoyer la balle : mes parents n'allant jamais au cinéma, et moi n'ayant point d'argent, j'étais d'une totale inculture filmique, dont je ressentais bien le manque, mais sans remède.

Et puis il quitta Chambéry pour Arles, moi pour l'hypocagne de Lyon, et durant quelque trois ans nous n'avons plus eu de contact. Devenu normalien, donc parisien, je fus presque d'emblée dévoré par la passion de l'écran. Les années de l'immédiat après-guerre furent marquées par cette addiction

4. Isaac Cohen-Aknine (né à Sétif, Algérie en 1907, en effet, pour échapper aux persécutions anti-juives avait adopté, dès la défaite de juin 1940 où, soldat, il fut brièvement fait prisonnier, la fausse identité de Gilbert Séat, forgée à partir des premières lettres de son patronyme (C, A), qu'il conserva après la guerre en retrouvant son nom d'origine (NdE).

5. Il passa un jour sur son électrophone portatif la *Toccata et fugue en ré mineur* de Bach, et dès les premières mesures sa voisine exprima son vif mécontentement par des coups contre la cloison, lui faisant arrêter l'audition. Même tentative le lendemain, même réaction ; et de même encore les jours suivants. Puis les coups survinrent plus loin dans la *Toccata*, et moins vivement. Pour finir, la voisine ne protesta plus. Et Gilbert Cohen-Séat ne passa plus le disque. Un jour qu'il croisait sa voisine dans le couloir, elle lui dit d'une petite voix : « Vous ne passez plus votre... musique? »

répandue. Au Quartier latin, la petite salle du « Champo » – au bas de la rue Champollion – repassait les grands films d'avant-guerre, les René Clair et les Capra, les Carné et les Lang, les Renoir et les Pabst. En même temps, Henri Langlois avait rouvert avenue de Messine la Cinémathèque : pour une bien petite somme on pouvait découvrir toute l'histoire du cinéma, qui, à vrai dire, n'était pas encore très longue, et dans les couloirs on faisait la connaissance de critiques alors très prisés comme Alexandre Astruc ou André Bazin. En même temps nous étions révélés dans les grandes salles les trésors du nouveau cinéma anglais ou du néo-réalisme italien – un véritable âge d'or pour les amateurs en formation dont j'étais.

Enthousiaste du film, je pris contact avec Henri Langlois pour créer rue d'Ulm un ciné-club irrigué par les richesses de la Cinémathèque, ce qu'il voulut bien accepter, et dont je lui garde vive reconnaissance. Ce ciné-club, dont j'avais pris l'initiative, contribua à constituer rue d'Ulm une petite nébuleuse cinéphile où se côtoyaient des normaliens aussi divers que mes copains de turne Jean-Daniel Reynaud et Jacques Chomarat, des complices d'initiatives cinématographiques comme Roland Antonioli ou Etienne Verley (avec qui j'ai corédigé en 1949, sous le pseudonyme de Simon Aulaine, le commentaire du long métrage *1900-1950*, montage d'actualités produit par Denise Tual), ou encore mes camarades de la cagne de Lyon Maurice Caveing ou Georges Sallet (qui fut plus tard critique théâtral sous le pseudonyme de Gilles Sandier), avec son inséparable ami, mort tout jeune, Jean-Jacques Rinieri... Je rêvais de faire des films, j'ébauchais des scénarios, j'étais friand de littérature sur le cinéma – je devenais filmologue sans le savoir.

... à la filmologie rue d'Ulm en 1947

Comment ai-je retrouvé le contact avec Gilbert Cohen-Séat, je ne suis plus capable de le dire. J'appris en tout cas qu'il dirigeait une petite entreprise qui se nommait la MAIC – maîtrise artisanale des industries cinématographiques⁶ –, sise en haut des Champs-Élysées, où, un beau jour de 1946, je le retrouvai, plus lui-même encore que trois ans auparavant, avec sa parole subjuguante alliée à la plus courtoise des convivialités. Je voulais tâter du film ? Rien de plus simple – et je fus enrôlé dans la conception et le découpage d'un court métrage pédagogique, *Classe enfantine*, dont le principe était de tout filmer à hauteur de vision d'un enfant de trois ans. J'ai participé aussi à quelques autres initiatives de cet ordre, mais, à vrai dire, Gilbert Cohen-Séat attendait plutôt de moi que j'incite mes proches camarades normaliens à envisager d'écrire dans la *Revue internationale de filmologie* qui devait commencer à paraître en juillet 1947. Tâche pour moi motivante, captivé que j'étais par le projet filmologique, et du reste aisée,

6. Comme a bien voulu me l'expliquer mon ami Patrice Cohen-Séat, fils cadet de Gilbert, ce dernier avait créé dès avant-guerre à Paris une petite entreprise de production cinématographique, dont après des années de nomadisme obligé durant la guerre pour échapper aux persécutions antisémites (d'où entre autres son passage à Chambéry) il avait dû à la Libération, comme beaucoup, récupérer ses locaux « pistolet à la main »... La MAIC avait pour associés, avec Gilbert Cohen-Séat, des cinéastes comme Marc Allégret, Roger Vadim, André Berthomieu, et aussi la grande actrice Françoise Rosay, épouse de Jacques Feyder.

puisqu'il me suffisait d'avoir des conversations sur le sujet avec mes plus proches amis, la chose faisant d'elle-même tache d'huile. Et le succès dépassa, je crois, les attentes mêmes de Gilbert Cohen-Séat.

Au sommaire des trois premiers numéros de la revue, parus entre juillet et novembre 1947, on relève en effet les noms d'une bonne dizaine de normaliens alors en cours d'études (il n'y avait guère qu'eux aux côtés d'un brochette de professeurs du Supérieur...) – dans l'ordre alphabétique: Didier Anzieu, Maurice Caveing, Jean Deprun, Jacques Guicharnaud, Jean Jolivet, Maurice Mouillaud, François Ricci, Jean-Jacques Rinieri, Georges Sallet, Lucien Sève, Marc Soriano. Cette massive présence impressionne. Peut-on en conclure que s'était formé rue d'Ulm un « Groupe de filmologie », mention qui figure après chacun de nos noms en fin d'articles? La formule va nettement au-delà de la réalité, pour autant du moins que j'en aie eu entière connaissance – bien qu'étant à l'origine des relations entre Gilbert Cohen-Séat et la rue d'Ulm, je n'avais bien entendu nul monopole à ce sujet, et j'ignore notamment ce dont il avait pu convenir avec Marc Soriano⁷, qui joue d'évidence dans ces numéros de lancement un rôle plus important que de simple contributeur. Il faut tenir compte de ce fait important que la dizaine de normaliens que j'ai cités appartenaient à des générations fort différentes, car, en ces années-là, achèvent leur séjour à l'École des reçus d'avant la guerre – leurs études ayant été plus ou moins longuement interrompues par la captivité ou la déportation – ou du moins bien avant la Libération (Soriano était entré à Ulm en 1939, Ricci en 1942), et entre eux et les reçus de 1945 comme moi, par exemple, l'intimité ne pouvait être la norme comme au sein d'une même promotion. Ce dont je suis en tout cas certain, c'est que n'a pas fonctionné à Normale Sup' de « Groupe de filmologie », ce qui n'aurait pu se faire sans que j'en fusse informé⁸. Bien plus simplement, à mon sens, la nébuleuse cinéophile inconstituée dont j'ai parlé plus haut à propos du ciné-club s'est, comme naturellement, reportée sur la *Revue internationale de filmologie* où chacun pensait avoir à dire – ajouté à cela une modicité telle alors du pécule mensuel du normalien que la perspective d'articles rémunérés était peu résistible...

Moi aussi, j'ai proposé un article à la revue. Un long article que Gilbert Cohen-Séat a bien voulu accepter sans rabais, et dont la publication s'est étendue sur trois numéros. Qu'avais-je donc à dire si longuement sous l'intitulé ambigu « Cinéma et méthode »? À franchement parler, il ne s'agissait pas de *filmologie*, c'est-à-dire d'étude à visée savante des faits filmiques et cinématographiques, mais bien de vues ambitieuses, et même quelque peu programmatiques, sur l'esthétique de la *création* en ce domaine. Je parlais de considérations sur l'extrême singularité esthétique du *plan* filmique, dont la charge de réalité capturée par la caméra excède de très loin ce qu'a décidé le réalisateur. Dans un roman ou un poème, il n'est pas un mot qui n'ait été voulu par l'auteur, dans une toile, pas un centimètre carré qui n'ait été exécuté ou du moins décidé par le peintre, mais dans un plan cinématographique, fût-il tourné en studio, l'écran se peuple de l'inépuisable et imprévisible vérité des choses et des personnes. D'où une gerbe de conséquences très inédites. Le plan, disais-je, résultat d'une « opération artistique incomplète », « offre cette particularité, unique parmi tous les arts, de ne pas donner beaucoup plus d'explication que la réalité ».

7. Auteur par la suite, entre autres, d'une thèse très remarquée sur les Contes de Perrault.

8. Je suppose que la rédaction en chef de la revue, devant le nombre des collaborateurs de la rue d'Ulm, imagina de les inscrire sous la rubrique « Groupe de filmologie », dont l'existence fut donc essentiellement rédactionnelle.

D'où aussi cette singularité révolutionnaire du côté de la réception esthétique : puisque le plan recèle toujours un « plus » de sens par rapport à ce qu'a voulu y mettre le réalisateur, « à nous de le faire jaillir ». Dans le cinéma, soutenais-je, il nous faut voir « la première manifestation essentielle d'une culture interrogative », et donc hautement participative. Or de cette fabuleuse et très dérangeante potentialité, ce qu'est devenue de façon dominante la production cinématographique n'a tenu qu'à se débarrasser : la séquence soumet le toujours-inattendu du plan au convenu-d'avance du scénario et l'y résorbe. L'écran, lieu possible de bouleversantes découvertes, n'est commis qu'à nous raconter encore et toujours les mêmes histoires. « Le cinéma, concluais-je, a été annexé par une culture et une esthétique non cinématographiques ». Et au nom d'un idéal spectateur-actif de l'avenir je levais l'étendard de la révolte en faveur d'un cinéma à inventer « qui soit le contraire du cinéma » pour faire exister enfin le *cinéma*.

Je découvre aujourd'hui, à tant d'années de distance, ce que pensa de mes vues aventureuses (j'avais juste vingt ans quand j'écrivis ce texte) un penseur critique aussi averti que Siegfried Kracauer. Et je constate avec une assez gratifiante surprise que, sans les partager tout à fait, il ne les trouve pas sans pertinence. Sa principale objection est technique : dans ma dialectique du plan qui ouvre et de la séquence qui referme, il juge que ce que je nomme plan est en réalité en bien des cas un « montage de plans », et que, par séquence, je vise en vérité tout un « épisode » filmique⁹. Judicieuse remarque : mon vocabulaire n'était certes pas tout à fait celui qu'appelaient mes analyses. Mais par-delà leur lettre Kracauer paraît trouver du vrai dans leur esprit : faisant apparemment sienne l'idée que « la primauté donnée à la séquence affaiblit la puissance du plan », il évoque « la possibilité d'un *cinéma pur* – des films qui ne racontent pas d'histoire mais qui reposent sur le plan »¹⁰. Pour le coup, c'est moi qui aurais sans doute à objecter à cette appellation de « cinéma pur » – j'aurais plutôt parlé de cinéma se compromettant délibérément avec l'essentielle impureté du réel. Mais Kracauer n'a certainement pas tort de conclure que pareil cinéma « reste plus ou moins un idéal », faute de savoir résoudre ce que devient alors « le problème de la constitution de l'œuvre ».

... et à un cinéma encore à inventer...

Mais par cette superbe indifférence à la faisabilité de la chose, cet article m'apparaît rétrospectivement bien indicatif du climat de juvénile révolte culturelle et subversion politique qui dominait à la rue d'Ulm en cette époque si vivement marquée par la Libération (sur les normaliens qui collaborèrent aux premiers numéros de la *Revue internationale de filmologie*, plus de la moitié étaient communistes ou en train de le devenir), climat où, pour ma part, je me retrouvais en profondeur. Attitude plus largement en phase avec toute une façon critique de penser alors la chose cinématographique, allant bien au-delà de la simple mise en cause de l'hollywoodisme, et dont une manifestation emblématique, très

9. Cf. S. Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 258.

10. *Ibid.*, p. 259.

« ciné-club », était l'inconditionnel enthousiasme pour un film comme *la Règle du jeu* de Jean Renoir, relayé par le culte du *Citizen Kane* d'Orson Welles.

On m'a demandé quel rôle incitateur avait possiblement joué dans ma réflexion d'alors l'orientation critique d'un André Bazin ou les analyses philosophiques d'un Merleau-Ponty ou un Mikel Dufrenne. La réponse est simple : au moment où j'ai écrit « Cinéma et méthode », au printemps 1947, je n'avais guère lu Bazin – bien qu'appréciant sa démarche – et pas du tout les textes sur le cinéma de Dufrenne ou Merleau-Ponty. J'oserai dire que la ligne de cet article était de provenance assez personnelle, en connexion avec la quête passionnée d'*autre chose* qui m'animait en tout domaine. Mais il est de fait qu'une lecture fut pour moi à cette époque très stimulante : c'est celle de certains textes recueillis dans l'*Anthologie du cinéma* de Marcel Lapierre, qui venait alors de paraître¹¹.

Celui de ces textes qui m'avait le plus frappé était le manifeste de Dziga Vertov *Kino-glas* (« Ciné-œil »), où je lisais par exemple, avec enthousiasme, ceci : « Monter un film, c'est organiser des ciné-morceaux en ciné-choses, c'est écrire dans les cadres des vues prises une ciné-chose, mais ce n'est pas rechercher les plans en fonction des “belles scènes” (déviation théâtrale) ou bien rattacher des morceaux à des sous-titres (déviation littéraire) ». En un sens, tout est dit là de ce qui faisait le fond même de mon article. Ceci encore, de Vertov : « “Ciné-œil” est écrit par l'appareil dans la plus pure ciné-langue. Il est fait pour le spectateur [en russe, ce mot signifie étymologiquement : le “voyeur”]. Au sens littéral du mot (il est fait pour une perception visuelle, pour l'intellection visuelle). Le spectateur n'aura plus à traduire le film de la langue oculaire dans la langue des mots. Point de documents-verbes, mais des ciné-documents. Une turbine d'images visuelles. À cent pour cent la langue du ciné. “Ciné-œil”, c'est le film à son poste communiste »¹². C'est la sorte de lectures qui a nourri ma réflexion d'alors sur le présent et le futur du cinéma.

Et cela de façon pour moi d'autant plus incitative que, d'accent bien différent, c'était aussi ce que (me) disait Charlie Chaplin dans sa diatribe contre la mise au rencart du film muet, laquelle à bien lire, me semblait-il, visait moins *la parole* que *le parlant*, c'est-à-dire justement la ruineuse soumission du cinématographe en sa radicale originalité au retour du racontage en images d'histoires préécrites – racontage qui peut bien sûr donner lieu à des œuvres superbes en elles-mêmes, mais assez étrangères aux possibles spécifiques du cinéma.

Le film parlant, écrivait Chaplin, s'attaque aux traditions de la pantomime que nous avons essayé d'établir avec tant de peine à l'écran, et sur quoi l'art cinématographique doit être jugé. Le film parlant détruit toute la technique que nous avons acquise. Histoire et mouvement se soumettent à la parole pour permettre une reproduction exacte de sons que l'imagination du spectateur peut entendre. Insensiblement notre jouet s'est mué en une forme d'art reconnue. Les acteurs savent que l'objectif enregistre non des mots mais des pensées. Des pensées et des émotions. Ils ont appris l'alphabet du mouvement, la poésie du geste.

11. Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma, rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

12. *Ibid.*, pp. 208-209.

Maintenant, le geste commence où la parole finit.

Les émotions extrêmes de l'âme sont muettes, animales, grotesques ou d'une indicible beauté. Pensez au meurtrier, qui se déchire soi-même lorsqu'il observe le jury. Pensez à cette mère baisant la menotte de l'enfant qu'elle tient dans ses bras. L'objectif, ici, nous sort d'embarras.

Le cinéma n'a aucun rapport avec le théâtre; ceux qui le croient se trompent. Il est absolument original. [...] L'art cinématographique ressemble à la musique mieux qu'aucun autre. Plus je travaille, plus ses possibilités m'étonnent et plus je suis sûr qu'aujourd'hui nous n'y connaissons presque rien¹³.

« Nous n'y connaissons presque rien... » : cette façon radicalement ouverte d'envisager l'avenir du cinéma trouvait en moi les plus fortes harmoniques. Puis-je dire que, soixante ans plus tard, enrichis que nous avons été durant ces soixante ans d'une histoire cinématographique des plus denses, tout pourtant est loin de me sembler caduc dans cette foncière insatisfaction de jadis? De l'essentiel reste à inventer dans l'usage esthétique de cet extraordinaire outil qu'est la caméra, celle du cinéaste comme celle du téléaste. Mais sans doute faudra-t-il pour cela que se rallume aussi de radicale manière l'invention sociale...

Pour ce qui est de mon séjour en filmologie, il n'alla pas au-delà de 1947-48. C'est le moment où je dus m'enfoncer dans la préparation de l'agrégation : voilà qui ne permettait plus d'aller voir trois cents films par an et de rêver à partir d'eux... Suivirent les débuts de l'enseignement philosophique, loin de Paris – la page se tourna. Je n'ai plus revu Gilbert Cohen-Séat, seulement entendu parler de lui quelques fois...

Mais la rencontre précoce de cet homme très remarquable, puis l'intense fête cinématographique que marquèrent la créativité filmique de l'immédiat après-guerre et l'impulsion cohen-séatesque à la recherche filmologique restent de hauts moments formateurs dont le rappel aujourd'hui n'est peut-être pas indifférent.

13. *Ibid.*, pp. 226-227.