l'écran est divisé en deux, au lieu de l'être en trois. Il est vrai qu'il opère avec un écran normal, au lieu d'opérer avec le Cinemascope et qu'il s'agit de deux personnages au lieu de trois. Cette répétition n'a rien de gratuit, car cela lui permet de reproduire commodément le je ne sais quoi d'insolite d'une communication téléphonique, cette sorte de présence-absence qui fait que l'on est à la fois si proche et si lointain de celui ou celle qui téléphone. Il tire du caractère ambivalent de l'appel téléphonique des effets très drôles, pour finir par le geste émouvant de deux mains qui se joignent par-delà des distances. Quelle grâce, quelle finesse dans l'observation des gestes des deux amoureux surpris au réveil, gestes rigoureusement concertés par le metteur en scène et si spontanés de la part des interprètes. Il n'y manque qu'une chanson, et l'on devine sans peine ce qu'elle aurait été, composée par André Prévin ou Cole Porter.

La séquence de la cuisine, très mélancolique et très tendre, prend un relief d'autant plus net, malgré le décor prosaïque qui lui sert de cadre. C'est la première fois que je vois une cuisine si justement utilisée au cinéma : c'est un endroit où l'on vit beaucoup et où il peut se passer de graves événements et je sais gré à Donen d'avoir fait preuve de tant de naturel. La séquence, à la fois somptueuse et drôle, de la danse de la *scottish* combine le faste du décor au comique d'une danse désuète. Ce délicat alliage d'éléments en apparence étrangers, voilà un des charmes de la comédie de Donen, charmes dont la comédie musicale en général est prodigue (tout *Pajama Game* est construit là-dessus).

3) Reste, comme je l'annonçais, le thème véritable du film : ce thème est celui de la mélancolie. Ce qui a été et ce qui n'est plus : le charme du passé, encore perceptible dans le présent. Cary Grant n'est plus Cary Grant, mais il le reste encore. De même Bergman. Deux vieux-jeunes amoureux qui sur le tard se rencontrent, mais qui s'étaient toujours connus ! Cela vaut bien « *la fin heureuse comme au cinéma bien souvent* » dont parle l'*Opéra de Quat'sous*.

4) Il serait forcément injuste de ne parler de la couleur si bien en accord avec la tonalité générale du film. Rarement ai-je vu une couleur si bien assortie. Young le directeur de la photo, Anglais je crois, l'utilise aussi magistralement que Lawton ou Stradling. Il sait juxtaposer des bleus et des jaunes avec un tact qui correspond exactement à l'intensité des sentiments de ses héros. L'emploi tout au long du film d'une dominante bleue est un partipris psychologiquement et plastiquement très défendable.

De Stanley Donen, ce n'est pas assez dire qu'il est en constant progrès. Il poursuit de film en film un thème qui est celui de la mélancolie. De *Singing in the Rain* à *Indiscreet*, je vois suggérée dans différentes modalités cette inquiétude qui naît du temps qui passe, cet émoi devant un passé à jamais révolu (1). Dans *Kiss Them For Me* et dans *Indiscreet*, il est traité par prétérition à travers le prisme de l'amour et si *Kiss The For Me* pouvait déconcerter par son disparate, *Indiscreet* séduit d'emblée par la netteté de sa composition.

Jean DOMARCHI.

Haute gamme

IL GRIDO (LE CRI), film de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario :* M. Antonioni. *Adaptation :* M. Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini. *Images :* Gianni de Venanzo. *Musique :* Giovanni Fusco. *Décors :* Franco Fontana. *Interprétation :* Alida Valli, Dorian Gray, Gabriella Pallota, Betsy Blair, Steve Cochran. *Production :* S.P.A. Cinématographica et Robert Alexander Production, 1957. *Distribution :* Les Films Marceau.

J'ai à défendre une cause difficile. J'admire *Le Cri*, mais pour des raisons qui ne sont pas, ou presque pas, de celles qu'allèguent nos marxistes, ni nos friands d'amour fou. Celles que je suggérerai, pour ce qu'elles valent, se rapprocheront bien davantage des impératifs esthétiques qu'à tort ou à raison,

(1) Je crois que la part satirique et résolument comique des films de Donen revient principalement à Gene Kelly. Ce qui me fait penser que l'auteur principal de *It's Always Fair Weather* est (outre les géniaux Betty Comden et Adolph Green) Stanley lui-même.

Alida Valli et Steve Cochran dans *Le Cri* de Michelangelo Antonioni.

cette revue entend préserver, catégoriquement. Or, ce n'est un secret pour personne qu'Antonioni y est suspect, et la sincérité de son art mise en doute par les meilleurs. Je ne m'en étonne pas et vois bien, au premier contact avec une œuvre précieuse et disparate, ce qui peut les hérisser. Mais ce disparate, avons-nous premièrement en main tous les éléments pour le condamner sans plus de recours ? Il nous manque ces pièces maîtresses que sont *La Signora senza Camelia* et *I Vinti*. De plus, l'apparente rugosité de sa surface (peut-être délibérée) ne nous cache-t-elle pas la pulsation interne de cette œuvre, sensible seulement à une auscultation attentive ? Ce ne serait pas l'unique exemple, et je pourrais en invoquer de plus illustres. Pourtant la préciosité, voire la prétention qui alourdissent et rendent d'autant plus apparente la gaucherie de la façade, ne sont-elles pas vices rédhibitoires ? J'admire au contraire une préciosité qui est essentiellement intrinsèque, et conditionne le moindre geste, l'esquisse du plus impondérable sentiment. Auteur précieux et maniéré, certes Antonioni nous apparaît tel, et c'est d'abord, me semble-t-il, un utile contre-courant à l'absence d'ambition formelle à laquelle s'efforce encore un certain néo-réalisme. Prétention stylistique — dont je voudrais dégager l'originalité — allant de pair, d'ailleurs, avec une grande humilité : « Je ne veux pas me faire passer pour un poète... Tous mes films me laissent insatisfait... Mes erreurs sont ce qu'il y a de plus personnel dans mes films... » L'homme enfin est loin d'être aussi antipathique qu'on le dit : bourgeois si vous voulez, mais nuancé et minutieux et obstiné dans sa recherche. Précis davantage que précieux. Conscient de la dignité de son art. Ayant assimilé parfaitement les plus banales de ses expériences : au nombre desquelles il y a, à quoi bon s'y attarder, *Les Visiteurs du soir*. Il y a aussi celles de Visconti (je ne tomberai pas non plus dans le piège qui consiste à voir dans *Le Cri* un film exclusivement « obsessionnel »), et de Rossellini : cette dernière moins dominée et sans doute cruciale. Quant à son penchant pour la boue, les rives du Pô et la presse du cœur : simplement Italien (du Nord)

par tous ses pores, mais comme l'auteur de *Senso*, raffinant subtilement ses origines. Cela concerne l'homme, et je m'étais promis de m'en tenir au cinéaste.

Avant toute référence au néo-réalisme, dont Antonioni a manifestement subi le contre-coup — mais en tant qu'expérience vécue plus que fait esthétique, — c'est une vision *impressionniste* du monde qui me paraît caractériser *Le Cri*. Ces perspectives fuyantes, ces chemins givrés creusant l'écran vers d'hypothétiques lointains, je les retrouve chez le Sisley de « La neige à Louveciennes », ces brumes matinales où les silhouettes s'estompent et gesticulent dérisoirement m'évoquent quelque Monet vénitien qui s'attacherait non plus aux jeux changeants de la lumière solaire, mais aux désagrégations insolites de la matière sous l'effet du brouillard. Ainsi déjà, le parc de *Chronique d'un amour*, son stade, ses routes gelées où les êtres apparaissent comme détourés par rapport au paysage. Ainsi de la plage de sable gris des *Amiche*, sur laquelle le morne va-et-vient des couples s'organise en une surprenante sarabande glacée. Dans un décor rêche, précis et finalement assez onirique, se meuvent mollement des silhouettes frêles et crispées. Comment dénier à Antonioni, sous ce rapport, un talent très sûr de paysagiste ? Et qui nous prouve que ce n'est pas là, dans cette appréhension à la fois méticuleuse et floue du paysage, qu'il faut aller chercher l'une des clefs les meilleures de la création cinématographique ? Choisir des décors pour y exprimer des sentiments (ce n'est pas exactement ce que recherche notre auteur, plus bressonnien que nature dans ses déclarations, lorsqu'il prône l'intériorisation à outrance, mais il n'importe), ou si l'on préfère, intégrer les sinuosités du sentiment dans le tissu décoratif extensible à volonté, ou mieux encore extraire librement de la totalité plastique du champ audio-visuel le motif narratif conducteur pour l'y replonger ensuite et l'y entendre résonner, ou enfin — voici qui nous ramène au néo-réalisme, mais à un néo-réalisme combien épuré — faire sourdre de l'ambiance humaine générale les éléments obsessionnels qui *doivent* s'y dissimuler, telles sont peut-être les constantes (approximatives) de ce qu'il faut bien appeler la stylisation antonionienne. Une psychanalyse du paysage : je vois bien que cela ne vous convainc pas. Mais rappelez-vous la dette que notre homme dit avoir contractée envers Murnau, et faites défiler en surimpression de ce *Cri* quelques souvenirs que vous gardez de *L'Aurore*, mettez l'un sur l'autre les espaces idéaux des deux films, et vous serez surpris de les voir, en plus d'un point, coïncider.

Que l'on m'autorise à revenir sur l'éclairage. Ce ne sera pas seulement pour louer la prouesse d'un jeune chef-opérateur. Admettrez-vous que la position du cinéaste par rapport à la lumière détermine (au moins subconsciemment) son style ? C'est presque un truisme, que je me dispense de développer. De Bergman par exemple, les films (disait, je crois, Jean-José Richer) sont éclairés « à la lune ». Ceux de Renoir, l'occasion est trop belle de rappeler que c'est au soleil, celui de la Nature, du théâtre ou simplement du cœur. Ceux d'Ophüls : aux reflets miroitants et diaprés du désir. Ceux de Rossellini à la lave en fusion, et ceux de Nicholas Ray aux étoiles. Continuez si le jeu vous amuse. Ce que je voulais dire est qu'Antonioni éclaire les siens à l'aide de luminosités crues qui m'évoquent assez la sensation de l'ozone, d'un monde suroxygéné, gonflé de charges électriques insolites dégageant à la longue une odeur insistante qui, chez le spectateur provoque alternativement plaisir et suffocation (et cela concerne aussi bien la direction d'acteurs). D'où ces visages blafards qui nous obsèdent longtemps, ces femmes en détresse ou en ivresse (Paola, Irma, les *donna sole*), et ce climat hallucinatoire où tous gravitent, forme tout juste un peu grimaçante de la pure fascination que nous sommes en droit d'exiger du cinéma. A cet égard, *Le Cri* n'est pas sans parenté avec *Le Maudit* de Joseph Losey (à quelques trébuchements érotiques près), et ce n'est pas sous ma plume mince éloge. Je pense aussi à ce que dit René Char, quand il fait l'éloge de Rimbaud : « Qu'est-ce qui scintille, parle moins qu'il ne chuchote, se transmet silencieusement, puis file derrière la nuit, ne laissant que le vide de l'amour, la promesse de l'immunité ? Cette scintillation très personnelle, cette trépidation, cette hypnose, ces battements innombrables... » Etranges effets de la lumière, que l'on croira que je poétise peut-être, mais dont je garantis en fait l'exacte sensation. Entrent pour une bonne part dans cette

magie que *Le Cri* nous dispense, l'étrangeté évidemment de l'ambiance sonore (ces cris inarticulés de personnages au second plan, ces sifflets de train, ces grincements de porte) et la discordance voulue des plans : tout se passant comme si le film recommençait à chaque prise, comme si chaque phrase visuelle et musicale épuisait toute sa substance, ne se prolongeait pas dans la suivante mais s'interrompait net. Et plus que ces interruptions, dont certains contesteront la valeur, c'est cette netteté que je veux retenir.

Phrase musicale, ai-je dit. Telle est bien en effet l'élément le plus caractéristique, et le plus séduisant de ce film : sa musique. Non seulement l'extrême finesse des thèmes de Giovanni Fusco (à qui l'on doit notamment *Chronique d'un amour* et *Traviata* 53 de Cottafavi) et leur parfaite exécution au piano par Lya de Barberis, mais surtout les « hiatus de choc » ménagés çà et là dans la mélodie, la dissociation analytique des sons en rigoureuse adéquation avec le décortiquage des sentiments, le refus constant de la spontanéité « synthétique » (musique d'ambiance) du cinéma, traditionnel, à laquelle est substituée une série d'*équations d'équilibre*, tout cela me fait trouver cette partition, et son intégration au complexe visuel, très proche des conceptions les plus modernes de la musique. Evoquer Pierre Boulez après René Char pourra sembler abusif, et pourtant comment ne pas ressentir dans ce *Cri* cette « impression d'équilibre en dehors de toute attraction, de toute pesanteur » recherchée par les tenants du dodécaphonisme ? Les ruptures continuelles que l'on ne manquera pas de déceler dans le contexte harmonique et mélodique (de l'image autant que du son) se trouvent dès lors, à mon sens, amplement justifiées.

Reste à expliciter le contexte proprement dramatique, et sans doute est-ce là que je me ferai le moins entendre. Pour qui s'acharne à ne voir dans *Le Cri* qu'une copie défraîchie du *Kid* ou de *Voleur de Bicyclette*, j'imagine que mon plaidoyer sonnera singulièrement creux à leurs oreilles. La sociologie chaplinesque ou zavattinienne — à plus forte raison lizzanienne — ne laisse pourtant que peu de traces dans cette œuvre dégagée de toute référence à une quelconque idéologie, même si elle paraît emprunter ici ou là ses chemins. Le regard sur le monde que jette Antonioni est aussi peu didactique que possible, et il a bien plutôt ce côté hagard et plissé des yeux de Steve Cochran, — un regard non de moraliste mais de poète. Convenez au moins qu'il s'embarrasse fort peu de logique dramatique, et que ce réalisme est tout sauf bassement figuratif. « Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Comment finit-elle ? Je ne l'ai pas comprise... », s'écrie Andréina, la fille maigre et noiraude des bords du Pô. Le spectateur ne la comprend pas davantage, non plus qu'aucun des acteurs (lire comment Antonioni a emmêlé les fils pour se débarrasser de Betsy Blair, trop curieuse à son gré), tous somnambules un peu détraqués comme ces fous qui marchent en groupe compact dans le brouillard. Qu'y aurait-il d'ailleurs à comprendre ? Comprendre que chaque homme, chaque femme passe sa vie à étouffer un cri, que ce cri éclate parfois, d'une poitrine trop longtemps oppressée ou d'une foule anonyme de grévistes courant en tous sens. Comprendre que la solitude dans le monde impose une certaine nausée et conduit au seul problème sérieux : le suicide. (Nous retrouvons là Pavese, autre influence décisive subie par notre cinéaste, bien avant *Le Amiche*. Se rappeler le sketch « Suicide manqué » dans *Amore in citta*.) Comprendre aussi que l'œil d'Andreina recroquevillée sur son lit et qui s'apprête à bondir, que chaque femme dont Aldo attend « le pain et le spasme » n'étant qu'un reflet affadi de la femme idéale qu'il s'est une fois pour toutes tracée, que les arbres meublant l'obsédant paysage et emprisonnant les errants dans leurs entrelacs perfides, qu'une fillette à qui un camion « écrase son nuage », tout cela n'est que cauchemar au regard d'un homme qui se cherche. Que sa mélodie intérieure, si désaccordée soit-elle, est une chose bouleversante dès lors qu'elle est exprimée au long d'une gamme si haute. Que s'il n'y a finalement à mettre à l'actif d'une œuvre grouillante de tant d'obsessions, que cette nudité glacée, ce pur drame de la solitude et ce vacillant fanal de l'innocence, ç'en est encore assez et que le reste compte pour bien peu : car voilà bien l'exigence première qui me paraît affermir à jamais la pensée d'un cinéaste, dont tant de sentiers battus nous cachaient jusqu'alors l'éblouissement.

Claude BEYLIE.