

Télérama

CINÉMA

REPRISE

Dans une Italie sans charme, elle cherche sa place parmi les mondains imbéciles. Le plus abouti des films du méconnu Antonio Pietrangeli.



Le cinéaste italien aimait filmer les femmes et leurs désillusions (Stefania Sandrelli).

Elle change sans cesse de coiffure, de perruque. Elle écoute à satiété, sur son transistor et son pick-up, de la *canzonetta* sentimentale. Et elle cède à tous les mecs qu'elle trouve – à tort, hélas – mignons et gentils... Adriana accumule les petits boulots pour devenir actrice, mais ses rares contacts sont des minables qui l'humilient presque autant que ses amants. De temps à autre, elle tombe sur un type bien qui la voit telle qu'elle est – affolante et fragile – mais refuse de bousculer sa vie pour l'aider... Des braves filles comme elle, **ANTONIO PIETRANGELI** (disparu accidentellement en 1968) en a décrit beaucoup dans ses quelques films: il était, de toute évidence, le cinéaste italien des femmes (comme Kenji Mizoguchi au Japon et Max Ophüls en France, avec une toute autre élégance, évidemment). Il aimait les regarder,

les écouter, il détaillait leurs rêves, surprenait leurs désillusions, fustigeait leurs oppresseurs.

JE LA CONNAISSAIS BIEN (1965) est son film le plus abouti. C'est que l'attendrissement visible qu'il ressent pour son héroïne (Stefania Sandrelli) se double d'une ironie acerbe vis-à-vis d'une Italie moche et sans cœur, d'une société mondaine et fausse, où pullulent des imbéciles et des fats tout droit sortis de chez Fellini et Pietro Germi. Outre Jean-Claude Brialy, un peu égaré, presque tous les grands Italiens champions de l'autodérision sont là: Vittorio Gassman (sur un écran), Nino Manfredi, Enrico Maria Salerno, Franco Nero et, surtout, Ugo Tognazzi en cabotin fauché et humilié par ses pairs, dans une longue séquence à l'intolérable cruauté. – *Pierre Murat*

| En salles.



Je la connaissais bien... d'Antonio Pietrangeli

Redécouverte d'un film splendide
d'un cinéaste italien méconnu des années 1960.

Considéré comme le chef-d'œuvre d'Antonio Pietrangeli (1919-1968), *Je la connaissais bien...* est un film assez incroyable, auquel la restauration récente de la Cinémathèque de Bologne rend toute sa beauté, notamment plastique (son noir et blanc est somptueux). Coécrit avec l'un des plus fameux duos de scénaristes italiens, Ettore Scola et Ruggero Maccari (*Le Fanfaron* de Dino Risi...), *Je la connaissais bien...* propose une forme très singulière, synthèse des divers courants formels du cinéma italien des années 1960, alors à la pointe de la modernité.

Le film raconte l'histoire d'une jeune femme belle, désirable et libre, issue du peuple, amoureuse de la variété italienne (les tubes yé-yé défilent dans le film et lui donnent un charme vintage évident). Adriana peine à trouver sa voie dans une société où la femme est avant tout un objet sexuel qui doit coucher sans garantie de réussite (la critique sociale est implacable). Ça ressemble à la fois à un film à sketches (avec une distribution masculine de qualité, de Nino Manfredi à Ugo Tognazzi) et aux films de Federico Fellini depuis *La Dolce Vita*, avec leurs longues séquences imbriquées les unes dans les autres. Et puis il y a aussi ce ton très sarcastique, qui fera souvent accuser la comédie à l'italienne d'être socialement méprisante – reproche injuste si on le systématise au genre entier.

Certains personnages du film, ceux qui gravitent dans la sphère du cinéma, sont

inspirés de personnages réels aisément reconnaissables, et qui l'étaient encore plus à l'époque (le personnage d'acteur has been joué par Ugo Tognazzi est un décalque de Walter Chiari, qui fut bel et bien l'amant d'Ava Gardner). Connaître les clés du film n'est pas du tout nécessaire, mais laisse percevoir combien cette fiction est précise sur ce qu'elle décrit, et sans pitié. Le récit est acerbe, crée souvent un malaise, et le filmage est constamment ambigu avec Adriana, entre moquerie et plaisir évident à la filmer. La fin, dans sa froideur, annonce aussi *Dillinger est mort* de Ferreri, mais peut aussi être vu comme un geste sadien des auteurs.

Mais toute la beauté du film tient en réalité à cette résistance à de nombreuses influences, aussi importantes et honorables fussent-elles pour la plupart. Stefania Sandrelli emporte tout sur son passage, elle fait taire toutes les réticences que pourrait inspirer le film. Absolument sublime, vraie, sincère, généreuse, à l'aise avec son corps, mais aussi antonionienne dans sa façon de suggérer un vide intérieur métaphysique, une indifférence ontologique, l'actrice est, au moins à égalité avec le travail de son metteur en scène, magistrale. Elle a l'inconscience triomphante de ses 18 ans.
Jean-Baptiste Morain

Je la connaissais bien... d'Antonio Pietrangeli, avec Stefania Sandrelli, Mario Adorf (It., 1965, 1 h 37)

CAHIERS
DU
CINEMA

La sortie de *Je la connaissais bien* (1965) est l'occasion de redécouvrir Antonio Pietrangeli, auteur oublié en France et figure essentielle du cinéma italien.

LES MASQUES SCEPTIQUES D'ANTONIO PIETRANGELI

par Esther Hallé

Après avoir permis la redécouverte en octobre d'un premier film placé sous les auspices du néoréalisme (*Du soleil dans les yeux*, 1953), les Films du Camélia distribuent un autre long métrage d'Antonio Pietrangeli, *Je la connaissais bien* (le 29 mars), marquant l'aboutissement de son attention inquiète envers la condition féminine. Au parcours de Celestina (Irene Galter), jeune provinciale venue travailler comme domestique dans la capitale (*Du soleil dans les yeux*), répond, une décennie plus tard, celui d'Adriana, autre fille de Rome et aspirante *diva* attirée par les lumières de Cinecittà. Offrant à Stefania Sandrelli sans doute son rôle le plus marquant, *Je la connaissais bien* constitue le portrait féminin le plus subtil et désenchanté du cinéaste. Si son sujet n'est pas nouveau – *Bellissima* (Visconti, 1951) évoquait déjà l'univers du sous-bois du milieu du cinéma – son traitement en fait une œuvre de la modernité. À la démonstration poignante du *Soleil dans les yeux* répond une impression de délitement général, favorisée par la construction fragmentaire d'un récit ayant abandonné toute linéarité. Adriana est décrite par fragments autonomes, dans un effet de mosaïque, où s'éclairent mutuellement les facettes d'une solitude. Si les situations varient, le personnage reste impassible, imposant une ambiguïté d'une richesse insoupçonnée, entre passivité, lascivité et indifférence. Cette inexpressivité évoque une forme d'inadaptation qui ne relève ni tout à fait du burlesque de la comédie, ni d'une apathie mélodramatique ; elle suggère l'incapacité fondamentale d'Adriana à se lier aux autres et au monde, à la manière d'un masque désincarné qui nourrit le pathétique d'une vie vaine et manquée, bien loin de la satire. Son visage semble refléter une vacuité fondamentale, pour cette victime paradoxale de la société du boom économique. Dans la capitale italienne, promesse d'émancipation, elle ne trouve qu'une solitude extrême, dans les lieux mêmes où se fabriquent les clichés de la modernité et qui constituent les décors du film : les milieux du cinéma, les discothèques, des voitures décapotables. Belle jeune femme aux mœurs libérées, Adriana devient littéralement une image de cet univers éminemment fictif, se figeant dans son envers pathétique et désincarné. En cela, elle représente un masque qui déçoit ironiquement le titre du film : le réalisateur et le spectateur ne peuvent le lever que sur la vacuité de la modernité italienne.

Chef-d'œuvre du cinéaste, *Je la connaissais bien* n'est pourtant que l'élément d'une réflexion plus générale sur la fonction morale du cinéma, que Pietrangeli a conçu dans de nombreux textes critiques. En cela, le film invite non seulement à redécouvrir une œuvre encore méconnue (dix longs métrages et deux courts), interrompue par une mort prématurée à 49 ans en 1968, mais aussi les écrits critiques d'une figure qui a marqué le cinéma italien. Avant d'être scénariste pour Rossellini, Visconti, Germi ou Lattuada, Pietrangeli a publié dans les années 40 des textes critiques dans les principales revues spécialisées (*Bianco e nero*, *Cinema*). Si leur virulence a fait dire au réalisateur Alessandro Blasetti qu'il était « la plume la plus



Antonio Pietrangeli.

implacable du cinéma italien», c'est que depuis 1942, la question réaliste est devenue un véritable combat critique, qui prépare et légitime la saison néoréaliste. Aux côtés de critiques et aspirants réalisateurs (Antonioni, De Santis et d'une façon plus marginale, Visconti) rassemblés autour de *Cinema*, Pietrangeli a contribué à l'élaboration critique et à l'avènement de l'option réaliste, à travers des textes comme «Vers un cinéma italien» (1942) ou «Analyse spectrale du film» (1942), qui témoignent d'une pensée singulière du réalisme cinématographique. Jamais identifié à des sujets de prédilection ou à un traitement spécifique, distinct de ce qui pourrait être une forme de naturalisme, il est avant tout conçu comme un outil moral (et non moraliste) permettant de révéler des rapports spécifiques au monde. Le néoréalisme pietrangélien est avant tout un humanisme, tendu vers la suggestion plutôt que la démonstration, voué à révéler, à la manière d'une thérapie réaliste, la précarité des liens qui nous unissent au monde.

Femmes solitaires

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'attention de Pietrangeli envers les figures féminines. Après *Du soleil dans les yeux*, cette attention se poursuit dans une direction toujours plus inquiète. Avec *Les Époux terribles* (1958), elle se déplace vers la comédie matrimoniale, à travers l'étude du mariage bourgeois d'un couple incarné par Jacqueline Sassard et Gabriele Ferzetti. Si l'engagement néoréaliste semble loin, la recherche d'une authenticité dans l'analyse des rapports de couple dépeint fidèlement une Italie au seuil de l'ère du miracle économique. Le film retrace l'apprentissage de Francesca, jeune femme capricieuse et immature, qui jouit du bien-être que lui offre son mari tout en menant un combat pour l'égalité. Derrière la légèreté de la comédie, s'instille ainsi une amertume que le *lieto fine* (imposé par la production) ne parvient pas à masquer. Indifférent aux revendications de celle qu'il décrit comme sa *mogliettina* («petite femme»), le personnage de Sandro annonce le Sandro de *L'Avventura* (Antonioni, 1960), lui aussi architecte et lui aussi interprété par Gabriele Ferzetti. Avec *Adua et ses compagnes* (1960), c'est une émancipation collective qu'évoque un récit centré autour d'un groupe de prostituées (Emmanuelle Riva, Sandra Milo, Simone Signoret et Gina Rovere) qui, chassées de leurs maisons closes par la Loi Merlin (1958), achètent une bâtisse aux abords de Rome pour y installer un restaurant qui serait la couverture d'une maison de passe clandestine dont elles seraient les patronnes indépendantes. L'utopie est amère et fait voisiner la comédie avec le mélodrame.

Invariablement empêchées, les femmes de Pietrangeli introduisent une tonalité inédite qu'Ettore Scola, scénariste de plus de la moitié de ses films, identifie dans un registre «un peu en-dessous» du ton général de la comédie. *La Fille de Parme* (1963) est sans doute le plus exemplaire, à travers le récit des cinq années d'errance qui conduisent Dora (Catherine Spaak), de déception en déception, à se résoudre au trottoir romain. Comme Adriana dans *Je la connaissais bien*, Dora semble indifférente aux humiliations, leur opposant une présence ironique qui creuse un écart inédit avec l'expressivité des mâles dominants de la comédie (Nino Manfredi, Lando Buzzanca). Ni victime du rire comique, ni madone sacrifiée du mélodrame, Dora finit par revendiquer sa solitude d'une façon qui rappelle les personnages de femmes inconnues décrites par Stanley Cavell dans le

mélodrame hollywoodien. Ainsi la séquence finale, où Dora se découvre abandonnée : après avoir ri au nez de celui qu'elle était venue retrouver, elle marche dans la rue les larmes dans les yeux et s'arrête devant une vitrine pour se remaquiller. Pour mieux se regarder, elle s'éloigne un peu de son reflet, en plan serré, et sourit alors que l'image se fige et qu'apparaît le mot «Fin». Ce surcadre rappelle le finale de *Stella Dallas* de King Vidor (1937), où Barbara Stanwyck quitte le mariage de sa fille pour avancer vers la caméra, dans un sourire embué de larmes analysé par Cavell comme l'annonce d'une seconde et nouvelle scène. Comme elle, Dora quitte le cadre du film et déclare qu'elle peut inventer un nouveau monde dans la déception même.

Comédies et doute d'existence

Mais cette attention de Pietrangeli envers les figures féminines ne suffit pas à appréhender sa richesse. Car non seulement cette caractérisation ne concerne que la moitié de sa filmographie, mais elle occulte le cadre plus généralement sceptique dans lequel s'insèrent ces solitudes. Dès son second film, Pietrangeli met en avant Alberto Sordi, star du comique et figure type du romain velléitaire, dans *Le Célibataire* (1955). Il s'agit cette fois d'une solitude masculine : d'abord libertin jouisseur et volontiers misogynne, Paolo se révèle de plus en plus angoissé par un célibat auquel il tente de mettre fin par une quête matrimoniale à la fois grotesque et pathétique. *Fantômes à Rome* (1961), *Le Cocu magnifique* (1964), et *Annonces matrimoniales* (1964) contribuent à l'édification de la comédie à l'italienne tout en témoignant de la poursuite d'une pensée réaliste. Non plus menée à travers les sujets et décors néoréalistes, elle est incarnée par des personnages dont le rapport au réel s'élabore sous le signe de l'absence et de la perte. Dans la comédie fantastique *Fantômes à Rome*, la réalité du boom économique est contaminée par la présence de fantômes dont l'irréalité est mise en regard avec la facticité des personnages «réels» (Mastroianni est dédoublé entre un personnage «présent» et son ancêtre devenu fantôme). Dans *Le Cocu magnifique*, le doute d'Andrea (Ugo Tognazzi), soupçonnant jusqu'au délire que sa belle femme le trompe (Claudia Cardinale), contamine ses propres perceptions et révèle progressivement le sentiment d'une perte d'existence : de toutes les figures pietrangéliennes, il est celui qui se regarde le plus dans les miroirs, comme pour s'assurer qu'il est toujours vivant. Avec *Annonces matrimoniales*, récit d'une rencontre ratée entre deux célibataires qui ont répondu à une annonce, c'est une autre forme d'incommunicabilité qui est envisagée. Le week-end organisé à San Benedetto Po est catastrophique ; entre Adolfo (François Périer), Romain rustre et mesquin, et Pina (Sandra Milo), Romagnole naïve aux goûts surannés, les incompréhensions et malentendus s'accumulent, sans pour autant donner lieu au burlesque que l'on pourrait attendre de la comédie de mœurs. Radicalisée, la solitude de ces deux quarantennaires superpose une poignante mélancolie au grotesque de la rencontre, qui progresse, dans ce que l'on pourrait comprendre comme une comédie perfectionniste, vers la reconnaissance qu'il vaut mieux se quitter sans rancune.

Modernité sceptique

On peut donc comprendre la singularité des figures féminines chez Pietrangeli non pas comme une fin, mais plutôt comme l'occasion de poursuivre un questionnement portant sur des

rapports au monde placés sous le signe de la difficulté. Parce qu'elles en sont plus directement les victimes, les femmes italiennes des années 50 et 60 apparaissent comme un support propice à penser le sentiment d'une perte de réalité. C'est sans doute à partir de ce fil réaliste que Pietrangeli tisse son chemin vers une modernité d'auteur qui reste encore à réhabiliter, alimentant un dialogue avec l'incommunicabilité antonionienne et la poésie fellinienne. Il y a quelque chose de l'irréalité de la *Dolce vita* dans une séquence de *Je la connaissais bien*, à la fois grotesque et poignante, où Ugo Tognazzi, en smoking et debout sur une table, se lance dans un numéro de claquettes désespéré qui le laisse à bout de souffle, dans une tentative pathétique d'impressionner ses convives. Si *Je la connaissais bien* est le film le plus représentatif de la modernité pietrangeliennne, c'est avant tout parce qu'il radicalise une forme de scepticisme moral qui suspend le film à une impression d'irréalité.

Son support privilégié est l'inexpressivité d'Adriana, ponctuée de regards caméra qui dessinent un espace métacinématographique dans lequel se redouble son statut de personnage. Ce dès la séquence d'ouverture, où l'illusion cinématographique est brutalement rompue par un regard caméra inattendu d'Adriana qui vient de faire tomber un pot de dissolvant dans le salon de coiffure où elle travaille. Ces interruptions précèdent des visions fugitives de son passé (un fiancé trop

pressant, sa petite sœur dans un café, des petites filles sortant d'une église), qui prennent indirectement en charge un désespoir dont elle ne prend conscience qu'à travers les éclairs de ces souvenirs involontaires. À cette même désolation renvoient les chansons de variétés qu'elle écoute sur son tourne-disque (dont la belle chanson d'Endrigo, *Mani bucate*, soit « Mains percées »), attendant un coup de téléphone pour des rendez-vous auxquels elle ne se rend pas toujours. Son désœuvrement atteint une dimension métacinématographique dans l'une des plus belles séquences, où on la voit assise devant un cabinet de toilette surmonté de plusieurs miroirs, murmurant les paroles d'une chanson qu'elle écoute dans un effet de playback, avant de saisir une fiole qu'elle approche de ses yeux pour y faire couler une larme artificielle, rendue noire par le mascara. Comme Dora dans *La Fille de Parme*, elle se figure en actrice-metteuse en scène occupée à la construction de son propre rôle ; mais alors que son visage reste immobile, ses yeux se tournent brusquement vers la caméra. Ce regard radicalise ainsi la mise en abyme, redoublée par un visage rendu autonome, qui souligne le caractère fondamentalement fictif de son existence : Adriana quitte à la fois le rôle qu'elle était en train de jouer et son propre statut de personnage, dans une adresse ironique où c'est désormais Stefania Sandrelli qui nous dit que ce visage n'existe pas, et n'a jamais existé. ■



Je la connaissais bien.



Stefania Sandrelli dans Je la connaissais bien.

COLL. CINÉMA DU CINÉMA

Une jeune actrice

Entretien avec Stefania Sandrelli

Au sujet de *Je la connaissais bien*, vous avez déclaré qu'avec Pietrangeli, vous parliez d'Adriana comme d'un ange. Dans les *Cahiers*, Michel Mardore évoquait l'« agonie invisible » du personnage.

Oui, nous parlions d'un *spiritello* (« petit esprit ») avec Ettore Scola, le scénariste, qui m'a accueillie avec Antonio Pietrangeli pour la discussion qui a précédé l'essai. Je me rappelle très bien de la critique des *Cahiers* et je partage cette idée. Il y avait vraiment une douleur, Adriana était comme une personne condamnée, qui avait pour ainsi dire une maladie, la maladie de la solitude. À ce moment-là, j'avais déjà fait des films avec Pietro Germi, j'étais encore une très jeune fille, je connaissais peu le milieu du cinéma, même si à Viareggio, ma ville natale, j'avais eu la possibilité de voir beaucoup de films avec mon frère. Je suis arrivée au cinéma par l'entrée principale avec Germi, mais je connaissais bien le « sous-bois » du cinéma. Je l'avais vraiment touché, donc cela me touchait beaucoup. J'étais très amie avec toutes les jeunes filles que je croisais aux essais. J'avais une forte empathie pour ces jeunes filles seules, courageuses, mais blessées.

Le film se construit comme une mosaïque : le personnage est décrit par fragments, d'où la sensation qu'il ne se révèle jamais complètement. Il semble que c'est lui qui nous regarde, comme dans ces trois regards caméra.

Ces regards, c'était une chose innovante pour le cinéma de l'époque. Ils sont comme une question, comme une musique qui à un moment donné s'arrête, se fixe. Ils sont comme une demande d'aide, et viennent en contrepoint de moments très vivaces, quand elle reçoit le jeune garçon ou quand elle danse au son du 45 tours. C'est un contrepoint qui indique ce qu'elle est en train de devenir, qu'elle est en train de mourir. Comme les fausses larmes devant le miroir avant le dernier regard caméra, qui figurent son désespoir. Le film était très sophistiqué, ça n'a donc pas été un tournage facile. Mais nous étions tous très disponibles, moi en premier lieu, parce qu'Adriana est vraiment la représentation de la femme, de façon absolue. De ce qu'il y a de douloureux, d'injuste, dans cette solitude tragique que ne devrait pas subir une jeune fille aussi affectueuse et disponible.

Pietrangeli décrit le suicide d'Adriana comme d'un « acte d'amour » ou un « fait optimiste », comme d'une euthanasie.

C'est exactement cela. Elle est comme quelqu'un qui a une maladie incurable, et à la fin, il y a cette euthanasie. Le film devait finir avec une séquence, coupée au montage, dans laquelle les personnes qui connaissaient Adriana étaient interviewées.

Comme le dit la chanson d'Endrigo, *Mani bucate*, elle a vécu les mains percées.

« *Tu n'as rien su retenir, et maintenant tu pleures...* » C'est la prise de conscience d'une souffrance, elle commence déjà à mourir, dès les premières désillusions. C'est un papillon blessé. J'étais consciente de tout cela, comme quand Adriana va à la campagne pour rendre visite à sa famille misérable : elle n'a aucune attache, elle n'éprouve aucune affection, aucune de confiance, c'est vraiment une solitude tragique.

Tragique oui, mais elle n'exprime jamais explicitement son désespoir. Ce sont des chansons ou des regards caméra inattendus qui le prennent en charge.

Elle est une sorte de Sainte Vierge. Elle n'a jamais de rancœur envers ceux qui la traitent mal, parce qu'elle est gentille, elle a un esprit bon, elle n'a pas eu la possibilité de se cultiver, d'être aimée, c'est en cela qu'elle est un personnage immense. Sa vie représente tous ces coups portés à ces jeunes femmes. Il y a quelque chose de physique. Malheureusement, c'est encore d'actualité. Ici le sous-bois du cinéma a été choisi pour figurer cette cruauté. Je n'ai plus jamais été représentée ainsi au cinéma. Ce film est unique pour moi, parce que j'ai voulu représenter la femme dans sa globalité.

Dans les films de Pietro Germi, votre présence est peu expressive, ambiguë. Il y a une dichotomie entre votre visage et votre corps. Un corps sensuel, animal, et un visage qui ne dit ni oui ni non. Vous avez dit que Germi vous avait appris à canaliser votre énergie expressive, à vous concentrer.

Il a été mon maître. Et je crois qu'en effet il m'a choisie par rapport à mon physique. Il a parlé de moi comme d'un petit animal dans une interview, ce qui m'a beaucoup plu. Il était très gentil, il me donnait des conseils pratiques. Il m'imposait des limites comme aux enfants, parce qu'en effet, j'avais 15 ans. Pour *Séduite et abandonnée*, il m'a demandé : « Stefania, comment dormirais-tu ? » Il était très généreux. Il faut aussi prendre en compte que, dans ses films, je suis une Sicilienne. Il fallait représenter une Sicilienne, ce qui faisait donc partie du projet de travail.

Dans *Séduite et abandonnée* de Germi, votre inexpressivité me semble subtile, inédite dans le cinéma italien. Elle est d'autant plus frappante qu'il y a cette séquence d'hystérie finale.

Oui, elle reste silencieuse et à la fin, elle explose, elle s'effondre, elle n'en peut plus. Ce film pour moi est comme une symphonie. J'aime beaucoup la musique et je la suis. Suivre un scénario, c'est comme suivre une partition : un film doit avoir

un très bon scénario et le film doit être encore plus beau. Tout était très explicite dans le cinéma italien, il n'y avait pas « d'arrière-pensée ». Or dans la vie cela ne se passe pas ainsi. J'ai vu dans *Séduite et abandonnée* cette chance de représenter un sous-texte, cette « chose en plus » ; il y a des choses qui ne se disent pas, qui restent à l'intérieur et le cinéma donne la possibilité de les exprimer. Chez Ettore Scola, tout passe par le non-dit. Il y a un moment de *La Famille* où mon mari (Vittorio Gassman), qui aime ma sœur mais qui s'est marié avec moi, me dit lors d'une froide matinée, au lit : « Béatrice, tu aurais mérité bien mieux. » C'est un moment très solennel !

Vos personnages féminins creusent un décalage avec les mâles (Gassman, Manfredi, Tognazzi) qui dominaient la scène comique. Ce qui renouvelle en profondeur la comédie italienne, d'une façon différente de Monica Vitti, qui se révèle très expressive dans la comédie.

Les hommes étaient comme ils étaient. Dans *Je la connaissais bien*, le personnage était secret, tout à l'intérieur en somme. Il y avait un physique *dehors*, et une autre personne à l'intérieur d'un corps. Monica, après avoir tant joué l'incommunicabilité, a voulu être l'autre face de la lune, et l'a fait tout en dehors, d'une façon peut-être presque masculine. Je me rappelle de *Beaucoup trop pour un seul homme* (Pietro Germi, 1967), où Ugo Tognazzi a trois femmes. Je jouais la plus jeune, celle qui en quelque sorte a la main dans ce jeu polygame, et là aussi, il y avait un secret, une complication, qui excédait ce qui se voyait et ce qui s'entendait.

Vous n'avez pas fait d'école de jeu. Monicelli parle de vous comme d'une actrice naturelle qui pouvait tout jouer. Comme si l'ambiguïté de votre présence vous rendait plastique.

Présence/absence, oui. Je me suis inscrite dans une école, je suis allée à Fersen, mais je me suis vite enfuie. Mon école est celle des tournages, j'ai eu de grands maîtres, je me suis formée en autodidacte. Avec l'amour pour le cinéma, la musique, et aussi l'écriture. C'est pourquoi je n'aurais jamais pu faire un film avec Fellini. Si je ne lis pas de scénario, je ne peux pas me rapporter au récit, et je ne peux pas percevoir par exemple ce « contrepoint » que nous évoquions plus tôt.

Vous avez dit que vous aviez lutté contre le système italien des stars, le « divisme ».

Quand j'ai débuté en 1961, il y avait encore ce système. J'ai entendu sur Claudia Cardinale (en contrat septennal avec Franco Cristaldi) des choses dramatiques. Je trouvais hallucinant d'avoir un futur ainsi établi, avec des choses qui ne devraient pas faire partie du travail. J'ai cherché à l'éviter, en refusant des contrats, et aussi en ne faisant pas de photos « osées ».

Pourtant même sans être une diva et avant *La Clef* de Tinto Brass (1983), vous étiez vue comme la « fiancée imaginaire des Italiens ».

Dans *La Clef*, je savais que Tinto Brass allait traiter le nu en maître. Nous en avons parlé, nous l'avons dosé. J'ai même un peu poussé la marche parce que je le souhaitais. Le film a eu un succès fou. Je me rappelle d'un titre d'un journal : « *La Clé* a battu *Rambo* ». Cela m'a fait rire. Mais c'était difficile à vivre.

Heureusement que j'avais Giovanni, mon compagnon, sinon j'aurais dû prendre un garde du corps !

Scola a dit que les rôles de victimes vous allaient bien et que vous y imprimiez quelque chose de glorieux par rapport aux hommes. C'est aussi ce que pense Paolo Virzì, disant que vous suscitez la malice des mâles mais qu'elles ne vous atteignent pas.

C'est très beau parce que Paolo Virzì est l'un des rares avec Pietrangeli ou Scola à connaître si bien les femmes. C'est pour cela que j'aime tellement les rôles avec Scola. Il m'a fait comprendre le côté pathétique d'un personnage féminin. Cet aspect appartient sans doute à chacun d'entre nous, ce côté pathétique de la vie. Et je n'en ai pas peur.

C'est très différent dans *Le Conformiste*. Bertolucci a dit que vous étiez la plus moravienne de toutes les actrices.

Moravienne parce que totalement féminine. Il n'y a plus de place pour les hommes, en somme. J'ai connu Moravia, je l'ai lu, et il me semble que ses personnages féminins sont seulement féminins—je ne sais pas comment dire—, qu'ils n'ont pas l'ambiguïté des hommes. C'est ce que l'on voit dans la belle scène avec Dominique Sanda dans *Le Conformiste* : elle me met du vernis aux pieds, elle essaie de me séduire et moi je ris comme une folle et je ne comprends pas, je suis toute excitée par Paris. Cela représente ce que j'ai dit, le fait qu'elle est « juste la femme », et qu'elle n'a pas cette duplicité masculine.

Peut-être au sens où elle n'a pas d'idéaux, comme dans une autre adaptation de Moravia, *L'Ennui*, que vous n'avez pas faite, sur les conseils de votre compagnon de l'époque, Gino Paoli.

Gino m'avait accompagnée à l'essai. Je me rappelle que Carlo Ponti m'a fait voir beaucoup d'argent derrière son bureau. J'ai mal vécu cette rencontre. Il y avait aussi une scène très gratuite que j'avais lue dans le livre, où le personnage était nu, recouvert d'argent, ce qui m'avait déplu. C'était aussi pour cela que j'ai refusé. Pour Adriana dans *Je la connaissais bien*, Gino m'avait aussi mise en garde : « Tu es trop jeune, tu dois naviguer davantage avant d'affronter ces personnages qui vont te coller à la peau. » Mais j'ai voulu le faire, je me suis battue.

Vous avez représenté l'évolution d'une femme italienne, d'abord à travers des figures ambiguës, puis en incarnant une femme sensuelle, libre, et aujourd'hui une figure maternelle rassurante. Vous êtes en quelque sorte le « thermomètre » du cinéma italien : que pensez-vous de sa situation actuelle ?

C'est le cercle de la vie. J'en suis très reconnaissante, parce que mon travail est une grande passion. Il m'a donné beaucoup de liberté. J'aime beaucoup ma carrière et je m'estime donc chanceuse. Dans le cinéma italien aujourd'hui, il y a des acteurs, des réalisateurs et des scénaristes talentueux. La crise du cinéma italien, ce sont les producteurs. Je ne suis pas nostalgique, mais des producteurs comme Franco Cristaldi, qui prennent le film en charge comme un père, manquent beaucoup. Je voudrais vivre deux cent ans pour voir ce qu'il se passera.

Entretien réalisé par Esther Hallé par téléphone, le 12 mars.

Esther Hallé enseigne à l'Université de Caen Basse-Normandie et prépare une thèse consacrée à Antonio Pietrangeli.



JE LA CONNAISSAIS BIEN

Portrait d'une "downfall child"

CHRISTIAN VIVIANI



Joachim Fuchsberger, Stefania Sandrelli

Antonio Pietrangeli, dont Jean A. Gili a ici même rappelé le talent à l'occasion de la reprise de son premier long métrage, *Du soleil dans les yeux* (*Il sole negli occhi*, 1953 ; voir n° 668, p. 88, octobre 2016), se trouve en pleine créativité dans la première moitié des années 1960. En l'espace de cinq ans, il réalise une demi-douzaine de films qui constituent le meilleur d'une carrière trop vite écourtée par la mort prématurée du cinéaste en 1968. Ses comédies sont raffinées (*Fantômes à Rome* [*Fantasma a Roma*], 1961), sensibles (*Annonces matrimoniales* [*La visita*], 1963) ou les deux (*Le Cocu magnifique* [*Il magnifico cornuto*], 1964, modernisation de la célèbre pièce de Fernand Crommelynck). Mais le trésor de ces années d'inspiration est constitué par trois films, ses chefs-d'œuvre, où il se révèle un des peintres de la psyché féminine les plus subtils que le cinéma italien ait enfanté. Une trilogie de la femme humiliée et offensée qui s'ouvre avec *Adua et ses compagnes* (*Adua e le compagne*, 1960, où brillent Simone Signoret, Emmanuelle Riva et Sandra Milo, Marcello Mastroianni lui-même étant relégué aux comparses), continue avec *La Fille de Parme* (*La Parmigiana*, 1963, avec

Catherine Spaak) et se clôt sur *Je la connaissais bien*, construit autour de Stefania Sandrelli (qui, malgré son grand talent, ne retrouvera jamais un rôle aussi beau).

L'intérêt de Pietrangeli pour la forme canonique du mélo féminin se manifeste dès ses écrits critiques du début des années 1930. En bon militant de gauche (tout en rejoignant certains points de l'attitude culturelle fasciste), il brocarde le mélodrame hollywoodien ; mais, en dépit de ses critiques acerbes, il revient souvent au genre, comme s'il était attiré par le contenu mais peu convaincu par une forme qu'il jugeait trop artificielle¹. On sait que son apport scénaristique à *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942) fut important... et l'on peut imaginer que certaines nuances du personnage de Clara Calamai devaient le séduire, puisqu'on les retrouvera dans ses propres œuvres : Celestina la domestique (Irene Galter dans *Du soleil dans les yeux*), Adua et ses compagnes prostituées, la fille de Parme et Adriana dans *Je la connaissais bien* sont les sœurs de la Giovanna du film de Visconti, provinciales prises au piège du mirage de la ville et des hommes.



Stefania Sandrelli

Avec l'aide de Ruggero Maccari et Ettore Scola, scénaristes ici à leur zénith, *Je la connaissais bien* démonte le mécanisme dramaturgique du mélo féminin de l'ascension sociale en escamotant systématiquement tout ce qui pourrait expliquer psychologiquement l'itinéraire d'Adriana. Il n'en reste que les signes : comment passe-t-elle de coiffeuse à mannequin ? comment vient-elle à tourner pour la publicité et le cinéma ? comment trouve-t-elle les moyens financiers de s'installer en appartement et de conduire une Fiat 500 ? Rien de tout cela n'est expliqué. Mieux : Pietrangeli nous piège. Les clichés nous pousseraient à croire qu'elle arrive à ses résultats en monnayant ses charmes ; or la discussion avec Barbara, qui veut l'inciter à la fois à avorter et à se vendre, ne laisse aucun doute : Adriana couche avec qui elle veut, mais pas pour de l'argent (la scène avec le garagiste, pudique, l'atteste). Il s'ensuit un scénario éclaté, dédramatisé, dont les saynètes s'ajustent à la manière d'un puzzle. Mais le puzzle ne se terminera jamais : il ne s'agit pas de savoir quelle est l'âme d'Adriana ; il faudra se contenter de savoir qu'elle en a une. Le gros plan interrogateur vient inlassablement remettre le spectateur en question. Le visage de Stefania Sandrelli, teint pâle, yeux charbonneux (le Rimmel coulera) et cheveux toujours différents (la perruque tombera), magnétise la caméra : au cœur d'un brouhaha, au fil d'un plan-séquence, Pietrangeli n'a de cesse que de le retrouver. Les yeux de la jeune femme se dérobent : ils regardent à droite, à gauche, en bas, puis tout à coup croisent les nôtres, le temps d'un regard caméra à l'effet aussi fort que fugitif. Une opacité parfois trahie par une lueur de mélancolie, juste assez pour que celui qui sera surpris de la chute abrupte (mais logique) du film se dise que, par éclairs, Adriana s'est livrée : lui et nous n'avons pas su voir. Autre figure de style récurrente, le panoramique à 360 degrés qui suit les déambulations de la protagoniste libellule ou dont le rythme s'emballa pour signifier le poids parfois insupportable des autres (l'évanouissement lors de la leçon de diction, le cruel numéro de claquettes du vieux cabotin superbement dessiné par Ugo Tognazzi). Cette figure circulaire trouve un écho ailleurs : un hors-bord qui tourne en rond, un boxeur qui tourne autour d'un autre... Quelquefois les faibles et les paumés rejoignent

un bref instant Adriana : un boxeur sonné, un garagiste zélé, un adolescent timide ; un bébé s'offre à ses caresses. Mais, quand la caméra suspend son mouvement, c'est la solitude implacable qui apparaît, c'est l'architecture que la contre-plongée présente comme une menace, c'est l'attrait du vide. Opaque, le visage d'Adriana ? Vide ? Plus exactement tendu vers un avenir informulé. La caméra suit l'élan inépuisé d'Adriana, tandis qu'une chanson à la mode vend la mèche : « *Mani bucate* », mains percées, par lesquelles tout s'échappe. Adriana retient les choses tant qu'elle peut le faire, puis, quand ses mains sont vides...

Je la connaissais bien réalise sans doute le rêve que Pietrangeli critique cherchait confusément dans la forme linéaire du mélodrame hollywoodien. Qui la connaissait bien ? Le cinéaste, probablement, et rien que lui. Le miracle, c'est qu'à travers ce récit éclaté et elliptique, au-delà d'une cruauté parfois insupportable, Antonio Pietrangeli réussit à éveiller la conscience de celui qui regarde. Le film terminé, on n'a qu'une hâte : le revoir, pour toucher la tragédie d'Adriana qui nous a échappé. ■

1. Je dois beaucoup de ces informations à Esther Hallé qui, actuellement, termine une importante recherche dans les archives laissées par le cinéaste.

JE LA CONNAISSAIS BIEN

IO LA CONOSCEVO BENE

Italie/France/Allemagne (1965). 1 h 55. Réal. : Antonio Pietrangeli.
Scén. : Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Ettore Scola.
Dir. photo. : Armando Nannuzzi. Déc. et cost. : Maurizio Chiari.
Mont. : Enrico Catalucci. Mus. : Piero Piccioni (et de nombreuses chansons d'époque). Prod. : Turi Vasile, Luigi Waldleitner. Cie de prod. : Ultra Film, Les Films du Siècle, Roxy Film. Dist. fr. (reprise) : Camélia.
Int. : Stefania Sandrelli (Adriana Astorelli), Mario Adorf (Emilio Ricci, alias Bietolone), Jean-Claude Brialy (Dario Marchionni), Joachim Fuchsberger (l'écrivain), Nino Manfredi (Cianfanna), Enrico Maria Salerno (Roberto), Ugo Tognazzi (Gigi Baggini), Karin Dor (Barbara), Franco Fabrizi (Paganelli), Turi Ferro (le commissaire), Robert Hoffmann (Antonio Marais), Franco Nero (Italo, le garagiste), Véronique Vendell (Alice Stendhal), Tatiana Pavlova (le professeur de diction).

Les autres films

■ **«JE LA CONNAISSAIS BIEN...»** Drame d'Antonio Pietrangeli, 1h50.

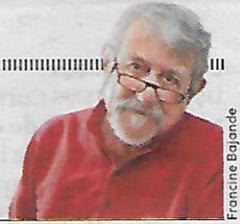


LES FILMS DU CAMELIA

Adriana rêve de devenir actrice. Elle vit de petits métiers jusqu'à ce qu'un vague impresario la prenne en main. Ancien critique de cinéma, Antonio Pietrangeli (1919-1968) livre une émouvante tragédie autour d'une femme moins frivole qu'elle n'en a l'air, maltraitée par les hommes. Son interprète, Stefania Sandrelli, illumine la pellicule.

NATHALIE SIMON

■ **L'avis du Figaro :** ●●●○



Francine Bagande

La vie meurtrie d'une femme libre

JE LA CONNAISSAIS BIEN,
d'Antonio Pietrangeli.
Version restaurée, 97 minutes.

Un panoramique, d'entrée, sur une plage de sable, jonchée de papiers sales, de débris et même une barque à moitié démolie. Ce mouvement glissé, lent, de la caméra s'arrête sur les pieds d'une jeune femme allongée. Nouveau panoramique remontant le long de son corps. Elle est en slip de bain, le soutien-gorge à côté d'elle. Allongée sur le ventre, bien sûr. Pas question de montrer des seins nus, on est en 1965, et en Italie. Mais à vrai dire, ce n'est pas ce genre de provocation qui intéresse le cinéaste. Il vise plus haut. La question qu'il pose n'est autre que celle-ci : une femme, jeune et belle, peut-elle être maîtresse de son corps, en ces années-là et en ce pays-là ? Peut-elle être libre ? Belle, on a vu qu'elle l'était. Libre, ou aspirant en tout cas à la liberté, on va très vite

« Une femme, jeune et belle, peut-elle être maîtresse de son corps ? »

le découvrir, dans la traversée rapide du village vers le salon de coiffure où elle travaille : le marchand de glaces l'aide àagrafer son soutien-gorge, elle salue joyeusement un autre homme.

Le film, c'est cela : son rapport aux hommes. Elle

les choisit, copains ou amants. Du salon de coiffure au cinéma où elle sera ouvreuse, des cachetons pour des publicités minables aux soirées en boîte où elle se déchaîne en twists et aux rencontres avec des imprésarios qui lui promettent un bel avenir au cinéma et n'ont qu'un but : la fourrer dans le lit avec le producteur dont ils ont besoin, elle va sa vie. Elle est, comme dit l'un de ses amants d'un soir, écrivain, « *généreuse avec les hommes* ». Et un autre, comme elle l'a salué de loin dans un bar, répond à un ami qui lui demande s'il la connaît : « *Oh, une fille en vacances, tu sais ce que c'est, bonjour, bonsoir... Et bonne nuit.* »

Telle est Adriana, l'insouciance même : renonçant à un rendez-vous pour lequel elle s'est longuement préparée pour la compagnie d'un bébé qu'une voisine lui confie au moment où elle allait partir. Et s'en réjouit. Le film est bâti comme sa vie, en apparents coqs-à-l'âne, d'un match de boxe à un cocasse cours de diction pour comédiens débutants donné par deux matrones dont le bon quintal se voudrait distingué. Cocasse, c'est trop vite dit. De rencontre en rencontre, sa joie de vivre s'estompe. La comédie tourne à l'aigre. Ce film est cruel, et elle n'était pas gratuite, l'insistance au début à s'attarder sur les ordures de la plage. Le monde dans lequel vit Adriana ne laisse pas de place à la femme libre qu'elle veut être. Et l'on sait déjà vers quoi le titre à l'imparfait du film la conduit.

Après *Du soleil plein les yeux*, sorti l'automne dernier (*l'Humanité* du 12 octobre 2016), c'est un bonheur de redécouvrir Pietrangeli et, ici, Stefania Sandrelli, merveilleuse Adriana entre joie de vivre et mélancolie. ●

58 - CINÉMA : Nouveaux films



JE LA CONNAISSAIS BIEN
d'Antonio Pietrangeli

RÉÉDITIONS

JE LA CONNAISSAIS BIEN (Io la conoscevo bene) (1965 - 1h37)
Italie, Allemagne, France. Noir et blanc. De Antonio Pietrangeli. Avec Stefania Sandrelli, Jean-Claude Brialy, Mario Adorf, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Joachim Fuchsberger.

● **Drame** : Adriana Astorelli, une très jolie jeune femme, a quitté son village natal de province pour Rome, dans l'espoir de devenir une vedette de cinéma. Mais la grande ville est impitoyable et Adriana rencontre systématiquement des hommes qui lui promettent beaucoup mais lui offrent bien peu. Entre deux emplois de mannequin, elle court les soirées et se perd peu à peu dans un monde superficiel.

● Jusqu' alors privé de l'attention des critiques et des festivals, c'est en 1965 qu'Antonio Pietrangeli parvient à s'imposer au public français avec **Je la connaissais bien**. Considéré aujourd'hui comme son chef-d'œuvre, le film est porté par l'interprétation de Stefania Sandrelli qui a commencé sa carrière chez Jean-Pierre Mocky, Jean-Pierre Melville et Jean Becker. C'est aussi une œuvre qui frappe par son audace narrative et formelle et qui mérite d'être redécouverte.

Reflét Médicis 5* (vo) - **5 Caumartin 9*** (vo) - **Sept Parnassiens 14*** (vo) - **Mac-Mahon 17*** (vo)

DVD CLASSIK

Après la belle redécouverte de **Du soleil dans les yeux** en octobre dernier, Les Films du Camélia ressortent **Je la connaissais bien**, autre œuvre maîtresse d'Antonio Pietrangeli.

On y retrouve ce questionnement sur la place de la femme dans la société italienne d'alors, thème central de la filmographie du réalisateur. Cette fois Pietrangeli donne une forme plus complexe et cruelle à son portrait de femme, l'hédonisme et la liberté de mœurs grandissante des années 60 donnant l'illusion d'une marge de manœuvre plus grande. Stefania Sandrelli dissimule sous son insouciance rieuse une profonde mélancolie, éternelle victime de la muflerie des hommes. La sophistication de la forme, le faste des environnements et l'atmosphère festive trouvent leurs vrais reflets dans le regard triste et la pâleur du visage de Stefania Sandrelli. Le récit est sans trame linéaire, si ce n'est celle rythmant les déconvenues et humiliation de l'héroïne dans une œuvre dont le spleen s'immisce insidieusement. On espère que le distributeur poursuivra l'exploration de la filmographie du réalisateur prochainement.

L'HISTOIRE

Une jeune et jolie provinciale, Adriana Astorelli, découvre les attraits factices de la civilisation urbaine et rêve de devenir une star. Légère et candide, la jeune fille multiplie les aventures et les emplois en quête d'un rôle, de plus en plus désarmée face aux humiliations et aux manipulations...

ANALYSE ET CRITIQUE

Douze ans après l'inaugural **Du soleil dans les yeux** (1953), Antonio Pietrangeli vient conclure en beauté son cycle consacré à la condition féminine en Italie. C'est en effet le vrai dernier film du réalisateur puisque par la suite il ne signera qu'un segment du film à sketches **Les Ogresses** (1966) et que **Quand, comment et avec qui ?** (1969) sera achevé par Valerio Zurlini après la noyade fatale de Pietrangeli en plein tournage. **Du soleil dans les yeux** était encore marqué par l'influence du néoréalisme (voire du néoréalisme rose dans ses moments les plus légers) avec ce parcours d'une paysanne découvrant les rudesses de la vie urbaine tant dans ses emplois de servante que dans sa vie sentimentale. La noirceur du récit était contrebalancée par une forme de solidarité prolétaire et féminine

qui pouvait laisser penser à des lendemains meilleurs pour l'héroïne incarnée par Irene Galter. Sur un postulat voisin, **Je la connaissais bien** prend une voie radicalement différente mais qui s'avère finalement bien plus sombre sous son aspect faussement guilleret. Le film de 1953 par son titre reste néanmoins porteur d'espoir tandis que celui de 1965 énonce déjà la tragédie à l'oeuvre. D'ailleurs, le drame qui conclut **Du soleil dans les yeux** ne constitue qu'une péripétie douloureuse parmi d'autres pour Adriana (Stefania Sandrelli).

Tout le jeu de faux-semblants du film résonne dès la scène d'ouverture. La caméra de Pietrangeli s'attarde sur les courbes sensuelles d'Adriana, qui prend le soleil dos nu sur la plage tandis que son transistor diffuse un langoureux morceau de variété italienne. La séquence semble inviter à l'hédonisme mais définit déjà ce que sera le statut d'Adriana durant tout le récit : un corps désirable que l'on souhaite toucher, caresser, posséder et rien d'autre. Dans un premier temps le personnage semble accepter ce statut, Pietrangeli jouant sur plusieurs registres pour définir cette image de femme-objet consentante. Malgré les situations ambiguës, les hommes semblent synonymes de sécurité matérielle avec ce premier amant plus âgé qui l'embauche dans son salon de coiffure, de possible ascension professionnelle via l'imprésario incarné par Nino Manfredi ou tout simplement source de plaisir à travers le séducteur souriant que joue Jean-Claude Brialy. L'ellipse et la narration fragmentée suffisent parfois à deviner le rejet de l'amant de passage lorsque, ailleurs, Pietrangeli orchestre de purs moments de muflerie et humiliation. L'imprésario « bienveillant » rabat en fait ses clientes vers des vieux libidineux, et Brialy s'avère un escroc et un gigolo n'hésitant pas à laisser Adriana en plan sans payer une note d'hôtel. Pourtant l'interprétation guillerette de Stefania Sandrelli fait tourner à la comédie ces déconvenues et le scénario ne fait que répéter ce schéma séduction / coucherie / trahison du début à la fin. Antonio Pietrangeli se déleste de toute narration linéaire qui pourrait amener un crescendo dramatique dans les mésaventures de son héroïne et ainsi anticiper un possible basculement du récit.

Seule la proportion des humiliations peut laisser supposer une douleur plus profonde. Mais la mise en scène enlevée, la multiplicité des environnements et des personnages se plient à l'allant d'Adriana, au masque d'insouciance qu'elle se force à adopter. Sur le papier et formellement à travers ses fêtes mondaines et son glamour sixties, le film pourrait évoquer un pendant italien du classique anglais de John Schlesinger, *Darling*, sorti la même année. Dans ce dernier cependant, Julie Christie incarnait une jeune prédatrice pour lequel chaque interlocuteur masculin était un pion

nourrissant son ambition. Adriana sous son sourire dissimule un mal plus profond et donc une quête plus incertaine - incertitude manifesté par une coiffure, un look changeant à quasiment chaque scène. La trajectoire amoureuse est aussi chaotique qu'imprévisible tant dans ses propres choix que dans la goujaterie de ses amants. La seule nuance reposera sur le fait de la voir céder ou pas mais elle ne sera qu'un désir ou sa promesse pour les hommes, jamais un partenaire amoureux. Stefania Sandrelli bouleverse par sa candeur et ce sentiment d'attente constante d'autre chose, toujours déçu. Pas assez cynique et calculatrice pour réellement user de ses charmes pour réussir, mais paradoxalement trop en besoin d'affection pour ne pas être la proie de la lie masculine, Adriana demeure un être irrésolu. Antonio Pietrangeli ne cède d'ailleurs pas à la facilité de faire de tous les hommes des monstres. Le machisme ordinaire est certes omniprésent - et presque naturel, comme ce défilé durant un match de boxe où les remarques désobligeantes pleuvent - Adriana dans son agitation ne sait appréhender la rencontre. Le plaisant interlude avec un boxeur cabossé n'est pas poursuivi, elle provoque l'agent de parking amoureux qui n'en demandait pas tant et même un jeune adolescent emprunté cèdera timidement à ses pulsions.

Cette narration tout en saynètes disparates dessine donc surtout un portrait de femme, une étude de caractère plutôt qu'une trame construite. C'est le tableau d'ensemble qui nous fera comprendre les maux d'Adriana plutôt que les émotions qu'elle affiche parcimonieusement, mais à chaque fois de façon bouleversante. Les larmes faisant couler le rimmel dans la solitude de son appartement donnent des allures de sculpture antique morcelée à son visage, Ou encore sa neutralité affichée figée par un gros plan lourd de sens lorsqu'un amant lui demande de l'aider à contacter la femme qu'il aime. Le réalisateur voit ainsi la figure féminine comme totalement sacrificielle, où qu'elle se trouve. La sécheresse, l'ennui et la désolation du cadre rural d'origine sont aussi peu accueillants que la vie mondaine où règne la malveillance - ce qui nous vaudra une savoureuse apparition d'Ugo Tognazzi. Dès lors, l'issue dramatique arrive sans prévenir, le seul moment où Adriana décide enfin d'un choix, et libre-arbitre étant aussi le plus tragique, le plus logique.

Justin Kwedi



ILLUSIONS PERDUES

Avec son titre à l'imparfait, **Je la connaissais bien** s'inscrit d'emblée sous le sceau de la mélancolie, colorant de tristesse le récit à venir – soit le portrait d'une enfant déçue, ballottée entre rêveries et amères déceptions. « Je la connaissais bien » : formule étrange, comme issue d'un rapport de police, du témoignage d'un proche hébété après la disparition d'une amie. Ce « je » est d'abord ici la voix du cinéaste Antonio Pietrangeli, qui retrace l'existence d'une femme parmi tant d'autres – un visage dans la foule, dont on croit tout savoir, et qu'il faudrait pourtant mieux regarder, afin de percer son mystère et sa véritable solitude.

Adriana exerce différents métiers et vit à toute allure : tantôt coiffeuse, tantôt ouvreuse de cinéma, elle multiplie les flirts et les brèves aventures. Elle veut devenir actrice mais doit se contenter des modestes rôles qu'on lui propose : mannequin pour un minable défilé, figurante dans un improbable péplum, elle reste toujours au second plan. Légère, souriante, volubile, sa beauté et sa gentillesse en font la proie idéale des baratineurs et vendeurs de promesses. Trompée par les hommes, considérée simplement comme objet de séduction, Adriana se voit privée de profondeur, condamnée n'être qu'une pure surface, traînant un spleen insondable. Cet abîme est aussi celui d'une société à la dérive, sacrifiant tout aux loisirs et à la consommation. Dès ses premières minutes, le film rappelle l'atmosphère familière des comédies italiennes de la grande époque : le noir et blanc soigné nous plonge dans une ambiance moite, la chaleur écrasant les rues désertes. Lumière estivale, tube entraînant à la radio – autant d'ingrédients évoquant le plaisir et le farniente. Mais la pourriture a déjà gagné le décor : le panoramique d'ouverture nous révèle une plage jonchée de papiers sales et détritiques, d'où émerge bientôt le corps à demi-nu et offert au soleil de Stefania Sandrelli, icône érotisée au milieu d'un paysage abandonné et dégradé.

Souillure

Ce motif de la souillure reviendra comme un leitmotiv dans la mise en scène, écornant l'univers lisse où évolue l'héroïne : qu'un flacon de parfum se brise dans les escaliers, que le mascara coule sous ses yeux ou que la boue colle à ses souliers, et voilà que la belle image prend soudain une teinte plus sombre, dévoile son envers peu reluisant. Les péripéties anodines et le ton enjoué ne sont en fait que feinte désinvolture, un leurre masquant le spectacle de la vanité. *Je la connaissais bien* vient après *La Dolce Vita* et présente un tableau non moins acerbe de la jet-set romaine – mémorable séquence de fête où un comédien sur le retour (parfait Ugo Tognazzi) se livre jusqu'à l'épuisement à un numéro de claquettes pour satisfaire une assemblée mondaine, prête à jouir de son humiliation.

Réalisateur méconnu, Antonio Pietrangeli poursuit ici son long compagnonnage à l'écriture avec Ettore Scola et Ruggero Maccari, déjà auteurs trois ans plus tôt du

Fanfaron de Dino Risi. Morcelé, le scénario oscille entre quotidien et réminiscences, joue sur les ellipses et les sautes intempestives, suivant la trajectoire erratique d'Adriana, passant d'une conquête à l'autre, d'un emploi au suivant. Surtout la narration ne craint pas les brusques virages, glissant du plus futile au plus grave. Ainsi une virée en voiture entre couples prend la forme d'un aimable badinage avant qu'un sordide accident ne bloque soudain la route aux passagers : sur la chaussée gît un cadavre, des chevaux hennissent à l'arrière d'un camion, un conducteur blessé ne cesse de répéter qu'au milieu de la route « il y avait un cycliste »... La tragédie n'est jamais loin dans cette ronde absurde où les mots n'ont plus de sens, où les rires sont forcés. Adriana prend conscience progressivement de ce vide qui l'entoure, et qui ne peut être comblé que par des moments d'oubli, la danse ou la musique. Variant robes et perruques, Stefania Sandrelli donne ses traits à ce personnage insaisissable, qui se découvre à mesure qu'on lui tend un miroir déformant. Tour à tour rayonnante et défaite, elle aime constamment le regard d'Antonio Pietrangeli : **Je la connaissais bien** sonne alors comme une déclaration.

Gildas Mathieu



Nous avons eu le grand plaisir, il y a quelques mois, de découvrir le premier long métrage du cinéaste Antonio Pietrangeli dont les films sont peu connus en France. Il s'agissait du **Soleil dans les yeux** (1956) et nous en parlions ICI, sur Culturapoing, en proposant d'ailleurs une petite notice biographique du réalisateur.

Nous nous retrouvons maintenant en 1965 et, avec ce dixième long métrage de Pietrangeli, nous suivons le parcours tortueux d'Adriana Astorelli, originaire de Pistoia – ville de Toscane se trouvant à environ 300 km de la capitale -, qui tente de percer dans le milieu du cinéma. Le chemin est rude et les gens dont Adriana a besoin sont loin d'être sympathiques. La jeune femme se lie notamment avec un agent roublard et pas franchement efficace – Cianfanna, incarné Nino Manfredi. Cianfanna lui trouve quelques opportunités de travail, notamment en tant que modèle dans des publicités ou des défilés de mode – opportunités certes rémunératrices, mais peu glorieuses. Ici, ce n'est pas la personne d'Adriana qui est mise en valeur, mais le produit qui doit être promu.

Il faut évidemment payer pour se faire connaître : annonce dans un journal, organisation éventuelle d'une réception pour la presse-cinéma, le gratin de Cinecittà. Payer en argent, et payer aussi de sa personne avec des hommes plus que mûrs, peu attirants, mais qui ont un pied dans la place, de l'entregent, du pouvoir. Or Adriana n'est manifestement pas prête à faire ce type de compromis, d'arrangement.

Le personnage d'Adriana est complexe, ambivalent. Malgré les apparences...

Elle est une fille écervelée, légère, habituée aux passades... Avec cependant, il faut le noter, des garçons de son âge ou des hommes qui lui plaisent – le jeune Dario, campé par Jean-Claude Brialy, ou un écrivain moins jeune qui tirera son portrait en quelques mots bien choisis... Elle vit en son temps, avec lui. Attirée comme tant d'autres par ce miroir aux alouettes que constitue le « Boom » – « miracle économique » italien de l'après-guerre. On s'en rend compte à son projet de carrière, à ses choix vestimentaires et capillaires, à ses goûts musicaux. Adriana change très souvent de coupe et de couleurs de cheveux, elle met des perruques... Elle danse le twist dans des soirées plus ou moins mondaines, écoute beaucoup de chansons de variétés à la radio ou sur le tourne-disque dont elle dispose à son domicile romain. La bande-son du film est, notons-le au passage, une petite merveille.

En même temps, Adriana n'apprécie pas le comportement des hommes qu'elle rencontre et fréquente, et qui se montrent brutaux, hypocrites ; ils utilisent les femmes pour leur plaisir immédiat. Elle est par ailleurs et cependant capable de s'enticher de certains d'entre eux, ce qui ne peut lui amener que des déceptions.

Et Adriana ne semble pas vouloir accepter les règles qui pourraient lui ouvrir les portes du succès : se faire photographier nue, coucher avec des hommes influents. Elle semble avoir des principes moraux, une volonté louable de mener sa vie comme elle l'entend, de

disposer librement de son corps... Mais semble être logé également au plus profond d'elle-même quelque chose qui l'empêche d'assumer ce qu'elle veut, qui la freine, qui lui nuit, la met en échec. Que l'on pense à la personne du monde du cinéma qui lui téléphone parce qu'elle lui a donné son numéro personnel, avec qui elle prend un rendez-vous, mais à qui elle pose un lapin de façon inattendue, préférant garder le bébé d'une voisine. Un mal la ronge et va l'emporter tragiquement, un peu à l'image de ce qui s'est passé pour sa sœur Stefanella.

Adriana paraît minée de l'intérieur, donc, mais elle l'est aussi bien sûr, de l'extérieur. Elle est non seulement utilisée, mais aussi et plus encore manipulée, atrocement moquée, ridiculisée par des hommes, des gens du métier vulgaires, méchants, cruels.

On sait que Pietrangeli a toujours été soucieux de dénoncer le sort que réserve aux femmes la gent masculine. Mais que l'on ne pense pas le réalisateur manichéiste et tenant d'un féminisme aveugle en ce film dont nous parlons ici. La figure d'Adriana est rapprochée de celle du boxeur Emilio qui accepte de prendre des coups pour quelques lires lui permettant d'espérer un avenir meilleur. Il y a aussi Baggini, l'acteur sur le retour merveilleusement interprété par Ugo Tognazzi, qui est prêt à tout pour obtenir un rôle, mais qui se fait malmener, railler, y compris par ceux qu'il a pu aider dans le passé. Et puis il y a cette amie, une femme !, qui encourage cyniquement Adriana à avorter quand celle-ci tombe enceinte. On peut imaginer que cette épreuve fait terriblement mal à la protagoniste du film – d'ailleurs Pietrangeli le suggère à travers une surprenante association de plans... Et l'on repense alors au plaisir qu'on lui avait vu prendre à garder l'enfant d'une voisine.

C'est la Société italienne moderne dans son ensemble que Pietrangeli épingle. Celle qui dysfonctionne comme le pick-up d'Adriana, qui tourne comme un disque rayé. Un univers sale... à l'image de la plage sur laquelle se trouve l'héroïne au tout début du récit. Un monde qui souille celui qui porte une tant soit peu de pureté et de candeur en lui.

Il se dit que Pietrangeli a pensé à plusieurs actrices, dont Brigitte Bardot, pour incarner Adriana. Dieu soit loué, il a choisi Stefania Sandrelli. Sandrelli, jolie sans être divine. Une jeune femme au visage apparemment neutre, en vérité merveilleusement énigmatique. Difficile de cerner la personnalité de cette héroïne du quotidien à propos de laquelle l'écrivain avec qui elle a une rapide aventure parle à la fois, et fort justement, de superficialité et de sagesse.

Personne ne peut affirmer qu'il connaissait bien Adriana ! Le titre du film est hautement ironique.

Cette oeuvre de Pietrangeli frappe par sa modernité, son ton profondément doux-amer, son léger balancement entre la comédie et la tragédie, sa dimension à la fois réaliste et quelque peu théâtrale. On pense évidemment, et peu de critiques omettent de le mentionner, à certains films de Fellini – **La Dolce Vita** (1960) -, d'Antonioni – **L'Éclipse** (1962) -, de Dino Risi – **Le Fanfaron** (1962) -, de De Sica – **Il Boom** (1963), que l'on a pu découvrir récemment sur les écrans français. À ce que l'on appelait à l'époque le cinéma de l'incommunicabilité.

Pietrangeli a recours à des procédés visuels, formels intéressants. Des plans subjectifs tournoyants, destinés à représenter le malaise de certains personnages ; des plans de miroirs, de reflets ou d'ombres suggérant un monde, un contexte inauthentique et inquiétant... Des temps plus ou moins morts, ou des séquences jouant sur un allongement dangereux de la durée : les plans sur le visage impénétrable d'Adriana, le trajet de celle-ci en voiture dans les rues de Rome, la danse de claquettes de Baggini qui s'épuise affreusement et frôle l'infarctus... Et puis, il y a cette structure narrative d'ensemble sous forme de vignettes, de saynètes, laquelle donne une dimension éclatée à l'existence d'Adriana... Une structure où vie concrète, souvenirs et monde imaginaire se confrontent et/ou se confondent, où passé et présent s'imbriquent...

Et puis, il y a ces nombreux regards-caméra, à travers lesquels Adriana semble vouloir se confronter avec le spectateur, le prendre à témoin, établir un lien d'empathie peut-être. « Je ne suis pas dégueulasse », pourrait-elle dire, si l'on voulait se référer à **À bout de souffle** (1960). Mais plus qu'à ce film, on pense à **Vivre sa vie** (1962), ou au film qui a tant inspiré Godard : **Monika** (1953), d'Ingmar Bergman.

Je la connaissais bien : une œuvre à ne pas rater... assurément.

Enrique SEKNADJE



Un très beau portrait de femme, aussi délicat que désespéré.

L'argument : Adriana est une jolie provinciale qui rêve de devenir actrice. Elle quitte son village natal pour faire carrière à Rome. Légère et candide, la jeune fille multiplie les aventures et les emplois en quête d'un rôle. Désarmée face aux humiliations et aux manipulations, elle choisit une issue tragique.

Notre avis : Le film s'ouvre sur un long travelling qui dévoile une plage jonchée de débris ; au bout de ce travelling, le corps de Stefania Sandrelli, allongée, en maillot. Ces quelques minutes sont programmatiques : la fascination pour l'actrice, omniprésente et, il faut le dire, exceptionnelle, mais aussi le sale environnement qui cause sa perte seront développées pendant la totalité du métrage. En ce sens, *Je la connaissais bien* est un récit initiatique à l'envers : Adriana n'apprend rien qu'un dégoût progressif en rencontrant des êtres cyniques et méprisants. Elle qui s'offre sans compter, elle qui dans sa naïveté ne cesse de faire confiance, se voit rejetée, moquée par tous : des cinéastes aux producteurs, des amants de passage aux journalistes, tous profitent d'elle et la laissent seule avec ses disques. Pietrangeli la filme avec passion, la regarde et prend son temps pour saisir son visage émouvant (voir la scène où elle téléphone à la place de son amant qui la trompe, bouleversante) ou son corps plein de vie. Elle danse et aime, vit « dans la minute » comme le lui affirme l'écrivain, dans un tourbillon amoral et bercé de scies musicales qui meuble un vide existentiel, de plus en plus prégnant.

La galerie de personnages secondaires est elle aussi admirable : elle divise le monde en deux, les vainqueurs, ceux qui profitent sans scrupules, et les vaincus, ses doubles, pathétiques comme Tognazzi, ou touchants comme Franco Nero. La séquence dans laquelle le premier s'humilie, dans sa longueur même, est éprouvante ; elle dit bien cet écrasement des petits, prêts au ridicule et au malaise ; on sent la sympathie du cinéaste et des scénaristes (dont Ettore Scola) à l'égard de ces laissés-pour-compte ; ainsi du boxeur, défait, qui ne peut plus siffler et conserve dans sa valise la photo d'une inconnue inaccessible. Ainsi surtout de l'héroïne, ballottée sans merci dans des itinéraires en boucle, vains et destructeurs. On n'est jamais loin de la moquerie devant cette avalanche d'échecs qu'elle semble prendre sans découragement pendant la majeure partie du film. Mais la goutte d'eau, difficilement définissable, l'emporte : Adriana commence par salir le sol, puis c'est son visage qu'elle macule en laissant couler le mascara. Elle que rien ne semblait salir, voilà que des gestes quotidiens légèrement décalés deviennent le signe d'une fin dramatique. Pietrangeli reprend ici un procédé (la chute de la caméra) qu'Ophüls avait utilisé dans un segment du *Plaisir*, autre récit magnifique de désespoir féminin.

De ce beau film méconnu, on retiendra nombre de séquences dans lesquelles le cinéaste se contente, si l'on ose dire, de filmer son actrice, avec ses perruques et son visage tendre et doux ; moments vides, simple contemplation, précieux dans leur gratuité même. Ils semblent retarder l'échéance, dire qu'elle est encore là, encore vivante et pourtant l'acheminement vers la fin. C'est aussi par le ton singulier, ni comédie ni mélodrame, observation minutieuse magnifiée par d'incessants travellings, que Je la connaissais bien émeut et captive. Jamais moraliste, presque neutre, le regard à hauteur d'homme (malgré quelques coquetteries) suit l'itinéraire d'Adriana avec une justesse rigoureuse et exemplaire.

François Bonini