



Marcello Mastroianni, Sandra Milo et Simone Signoret. PHOTO LES FILMS DU CAMÉLIA

LIBÉRATION

«Adua et ses compagnes», des filles de joie en peine

Sorti en 1960, le film d'Antonio Pietrangeli évoque avec finesse et insolence la tentative d'émancipation de quatre prostituées.

Après *Du soleil dans les yeux* (1953) et le très beau *Je la connaissais bien* (1965), *Adua et ses compagnes* (1960) est le troisième film d'Antonio Pietrangeli que ressortent en France les Films du Camélia, permettant une redécouverte de ce cinéaste méconnu, né en 1919 et mort à 49 ans d'une noyade au cours d'un tournage. Il fut d'abord critique puis scénariste, participant au néoréalisme en collaborant notamment avec Roberto Rossellini (*Où est la liberté?*) et Luchino Visconti (*Ossessione, La terre tremble*), avant de prolonger ce mouvement par ses propres réalisations. Il gardera un regard profondément réaliste sur la société de son temps, celle du «miracle économique», mais en teintant la cruauté d'humour et d'ironie.

Société puritaine. C'est pourquoi, bien que ses films soient rarement comiques, il tenait à s'entourer des meilleurs scénaristes de la comédie italienne de l'époque, Age et Scarpelli, Ettore Scola ou Tullio Pinelli (un des com-

plices de Fellini, notamment pour *la Dolce Vita*, réalisé la même année qu'*Adua et ses compagnes*), qui apportèrent des touches acides à ses tragédies sociales. Mais la grande singularité du cinéma de Pietrangeli réside dans la place prépondérante accordée aux femmes dans ses films. Il l'expliquait ainsi: «Il me semble plus éclairant de raconter nos histoires italiennes, celles d'aujourd'hui, à travers des personnages féminins parce que la femme est l'élément en évolution, en crise de notre société.»

Dans *Adua et ses compagnes*, il s'attache à un groupe de prostituées qui, après la fermeture de leur maison close (due à la loi de 1958 les interdisant en Italie), décident de continuer leur travail à leur compte en montant un restaurant qui leur servira de couverture. La plupart des hommes y sont lâches et malhonnêtes, figeant les femmes dans une vision servile. Et la prostitution apparaît comme le plus clair résumé des rapports de classe et de sexe dans une société capitaliste et

puritaine où hypocrisie morale et exploitation économique vont de pair. Derrière la difficile émancipation de ces femmes et les obstacles auxquels se confronte leur révolte, c'est bien sûr toute la condition féminine de l'époque qui est remise en cause avec insolence.

Rythme nonchalant. *Adua et ses compagnes* vaut aussi pour son tempo particulier, sa manière de prendre son temps, propre aux autres films de Pietrangeli qu'on a pu voir. Le cinéaste sait mettre le drame de côté pour ménager des pauses et des lignes de fuite dans le récit autant que dans la vie de ses personnages. Sa mise en scène est élégamment discrète, il privilégie les plans longs, épousant le rythme nonchalant de la vie avant que le tragique resurgisse parfois brutalement. Un charme évident se dégage de ce film baigné de soleil et imprégné par son époque, notamment à travers ses musiques et son formidable casting: Simone Signoret, Sandra Milo, Emmanuelle Riva (dans un parfait contre-emploi de pute volubile), Marcello Mastroianni... Mais il est aussi traversé par une violence sourde, toujours aussi saisissante.

MARCOS UZAL

Parmi le formidable casting figure Emmanuelle Riva dans un parfait contre-emploi de pute volubile.

ADUA ET SES COMPAGNES
d'ANTONIO PIETRANGELI
avec Simone Signoret,
Emmanuelle Riva, Sandra Milo,
Gina Rovere... 1h 45.



**Ressortie d'une pépite italienne des années soixante.
A travers quatre prostituées qui veulent s'émanciper, une vision de la condition
féminine à la fois sombre dans le propos et solaire dans le style.**

Grâce à la société Les Films du Camélia, on continue de (re)découvrir l'oeuvre remarquable d'Antonio Pietrangeli, cinéaste méconnu en France, prématurément décédé d'une noyade à l'âge de 49 ans, et qui fit ses premières armes dans le néo-réalisme d'après-guerre en collaborant à des scénarios pour Rossellini, Visconti ou Lattuada, avant de passer lui-même à la réalisation (plus d'une dizaine de films, ce n'est pas rien). Par son sujet, *Adua et ses compagnes* fait penser au *Plaisir* de Max Ophüls ou à *La Rue de la honte* de Kenji Mizoguchi : Adua et ses trois copines sont putes, et à la fermeture de l'établissement où elles sont employées, elles décident de se mettre à leur propre compte, à la campagne, et en ouvrant une trattoria en guise de couverture "honorable" (l'Italie des années cinquante ne badinait pas avec la morale catholique) : ce sera donc bons petits plats au rez-de-chaussée et dans le jardin, passes discrètes à l'étage.

A travers ces quatre femmes exerçant le "plus vieux métier du monde", Pietrangeli reste fidèle à l'essentiel de son oeuvre : brosser un tableau de la condition féminine dans l'Italie de l'après-guerre en se plaçant résolument du côté des femmes, de leurs aspirations et de leurs tentatives d'émancipation. Adua combat le temps à l'approche de la quarantaine ; Marilina est écartelée entre sa profession et sa condition de jeune mère d'un petit garçon ; Caterina est délicatement courtisée par un soupirant mais ne peut envisager le mariage au vu du nombre d'hommes passés dans son lit... Chacune vit un dilemme dramatique particulier dont le point commun est la pression exercée par l'hypocrisie d'une société catholique, patriarcale et capitaliste (qui rime parfois avec mafia). Dans cette Italie-là (mais ça vaut pour d'autres pays et d'autres époques), on méprise officiellement les putes tout en ayant volontiers recours clandestinement à leurs services.

Au-delà de cet aspect politique, social et sociétal, Pietrangeli s'affirmait comme un vrai bon cinéaste par la chair dont il savait nourrir ses personnages, sa façon de placer de nombreuses scènes n'obéissant pas à la progression dramaturgique mais prenant le temps de regarder vivre les protagonistes, ses doses d'humour allégeant une tonalité fondamentalement dramatique, ses plans longs, son noir-et-blanc solaire, sa délicieuse bo jazzy lounge... Passée l'étrangeté d'entendre Simone Signoret ou Emmanuelle Riva doublées en italien (elles sont toutes les deux magnifiques, de même que Sandra Milo, Gina Rovere et Marcelo Mastroianni), on déguste ce film comme une savoureuse madeleine dont le goût se situe quelque part entre le drame néo-réaliste et la comédie italienne et dont le féminisme sensible revêt aujourd'hui un caractère quasi-prophétique.

Serge Kaganski

**« Adua et ses compagnes » :
une chronique du temps
qui passe**

La crise, déjà. Elle sévit en Italie et le bordel ferme. Les filles sont obligées de s'installer à la campagne. Sous la houlette de Simone Signoret (clope au bec, nuisette en soie), elles retapent une maison qu'elles transforment en restaurant. À l'étage, le menu est différent. Au début, la cuisine laisse à désirer. Ces demoiselles s'ennuient. Les clients sont rares. Le voisin est un curé qui ne se doute de rien. Un proxénète en costume blanc veut relever les compteurs. Marcello Mastroianni apparaît au volant de sa décapotable. Une brune chante *Besame mucho* et la nuit se teinte d'une soudaine gravité. Datant de 1960, *Adua et ses compagnes*, du réalisateur italien Antonio Pietrangeli, ressort ce mercredi en salle. Le film se présente comme une chronique en noir et blanc qui dépeint le temps qui passe, les premières rides, les désillusions, un brusque sursaut de dignité. Ces quatre prostituées trimbalent leur vague à l'âme et leurs espoirs sous un soleil poussiéreux, entre engueulades et fous rires. Et puis tomber sur Emmanuelle Riva en femme de petite vertu, rien que cela vaut le déplacement.

ADUA ET SES COMPAGNES

Mélo de l'impossible émancipation

ESTHER HALLÉ



« Fichées » comme anciennes prostituées (Emmanuelle Riva, Sandra Milo, Gina Rovere, Simone Signoret)

Si son œuvre reste encore largement méconnue en France, Antonio Petrangeli est une figure incontournable de l'histoire du cinéma italien : ancien critique engagé dans la bataille réaliste pendant les dernières années du fascisme, puis scénariste pour des réalisateurs comme Luchino Visconti, Roberto Rossellini et Alessandro Blasetti, il est l'auteur d'une filmographie singulière, qui a su réinventer l'héritage néo-réaliste à partir des modèles de la comédie et du mélodrame. On peut donc se réjouir du mouvement de redécouverte inauguré par Les films du Canalia qui, depuis un peu plus d'un an, permettent la reprise de ses films dans les salles françaises. Après avoir distribué son premier et son dernier film (*Du soleil dans les yeux* et *sole negli occhi*, 1953 ; *Je la connais si bien*), la consécration, 1965), ils nous donnent aujourd'hui à (re)voir *Adua et ses compagnes* (*Adua e le compagne*, 1960). Film à mi-parcours d'une œuvre riche de dix longs métrages, l'occasion de mesurer combien l'intérêt de Petrangeli envers l'univers féminin, signe particulier de son œuvre, alimente un regard toujours plus inquiet, qui voisine subtilement avec le mélodrame. *Adua et ses compagnes* couvre en effet ce que Christian Vivanti appelle, à juste titre, la « trilogie de la femme humiliée et offensée » (voir n° 675, p. 90, mai 2017),

suiti en 1963 de *La Fille de Parme* (*La Parnigiana*) et en 1965, de son chef-d'œuvre *Je la connais si bien* (*Io la conosco bene*), portrait fragmenté (et fragmentaire) d'une jeune femme oubliée des lumières de Cinecittà, offrant à Stefania Sandrelli ce qui restera certainement le plus beau rôle de sa carrière. Avec *Adua et ses compagnes*, le cinéaste dresse le portrait collectif d'un groupe de prostituées interprétées par une distribution franco-italienne, fruit d'une production ambitieuse : Simone Signoret (Adua), Emmanuelle Riva (Marilina), Sandra Milo (Lolita) et Gina Rovere (Milly). Alors que la loi Merlin a imposé la fermeture de toutes les maisons closes d'Italie, les quatre compagnes, menées par Adua, tentent de rétablir à leur compte un courant, sous l'apparence d'un simple restaurant, une maison close clandestine, dont elles seraient les patronnes autonomes. Dans cette tentative d'affranchissement, elles sont confrontées à des difficultés multiples : la menace d'un ancien homme du milieu, le regard des institutions et de la société italiennes et surtout, à leurs propres desirs d'existence, entre le choix de la prostitution ou une possible reconversion. En associant ainsi le thème mélodramatique du désir empêché à la question de l'émancipation féminine, Petrangeli propose l'un de ses films

les plus politiques, que l'on peut comprendre comme un mélodrame de l'émancipation impossible.

Car c'est bien l'actualité brillante de la loi Merlin (1958) qui est visée et la double peine qu'elle fait vivre aux prostituées italiennes, derrière son prétexte hygiéniste et progressiste. Hors des maisons closes, Adua et ses compagnes sont, de fait, renvoyées à la rue, sans perspectives véritables, puisqu'elles sont désormais « fichées » comme anciennes prostituées. Le film tire sa force mélodramatique de cette double impossibilité, en envisageant d'abord l'horizon d'émancipation que pourrait représenter l'ouverture d'un bordel autogéré, pour le confronter presque aussitôt aux difficultés qu'implique la clandestinité et, en particulier, à l'asservissement auquel les ranteur leur « protecteur », le docteur Ercoli (Claudio Gora, spécialisé dans les rôles de méchant). Comme perdu d'avance, le projet d'Adua et de ses compagnes est associé à une irréductible mélancolie, qui voile tous les moments apparemment joyeux de l'entrepris collective. Ainsi la belle séquence musicale où le chanteur Domenico Modugno (dans son propre rôle) s'accompagne à la guitare dans le restaurant d'Adua et de ses compagnes, sous l'œil ravi des convives, mais sous celui déjà inquiet des quatre femmes : le temps s'arrête dans une parenthèse enchantée, dont il ne restera bientôt que le souvenir amer.

La fatalité qui pèse sur les épisodes de l'aventure manquée d'Adua et de ses compagnes est au cœur de la cohérence mélodramatique du film, contrairement à *Je la connais si bien* où tout effet de causalité sera délaissé au profit d'un portrait féminin fondamentallement déchirant. Sans encore viser la fragmentation qui fera la modernité de *Je la connais si bien*, Petrangeli trouve dans la forme canonique du mélodrame féminin un moyen d'analyser la crise morale que traversent les quatre prostituées. Ainsi à la dénonciation sociale objective, il préfère retracer les conflits intérieurs qui animent les compagnes, à mesure qu'elles prennent conscience du caractère inextricable de leur condition. Elles sont non seulement confrontées aux images qui leur sont imposées, mais aux rôles qui leur sont refusés : être à la fois mère et « femme de mauvaise vie » pour Marilina (Emmanuelle Riva), « fille de joie » et épouse pour Milly (Gina Rovere). Pour Adua, il s'agit seulement d'être reconnue par Piero (Marcello Mastroianni) qui, dans sa légèreté inconsistante, ne bat voir en elle autre chose qu'une prostituée. L'apprentissage de l'humiliation, fil rouge de la filmographie de Petrangeli, fait bien de Adua et de ses compagnes, de Dora (*La Fille de Parme*) et d'Adriana (*Je la connais si bien*) des sceaux offensés.

Ce registre moral, où bat encore le cœur de la leçon réaliste d'après-guerre, garantit toute l'authenticité d'un film qui, avec *La Fille dans la tribune* (Luigienco Emmer, 1961), constitue peut-être l'une des analyses de la prostitution les plus subtiles que le cinéma italien des années 1960 ait offert. Petrangeli tient le fil néo-réaliste, détonné vers un scepticisme moral qui annonce déjà la présence désincarnée d'Adriana dans *Je la connais si bien*,



Piero ne sait voir en elle autre chose qu'une prostituée (Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Simone Signoret)

On peut voir ainsi dans le personnage de Marilina (Emmanuelle Riva), éclatante de vérité dans un rôle à contre-emploi) une petite sœur d'Adriana : prostituée déshabillée, elle ne semble jamais vraiment croire à la possibilité d'un affranchissement. Plusieurs gros plans sur son visage interrompent brutalement la linéarité du montage pour capturer un regard tour à tour railleur, mélancolique ou perdu dans une fixité hagarde. Aux côtés de raccords étonnants (zooms brutaux et rapides, effets de flou), ces plans interrogateurs laissent deviner toute la précarité du monde que tentent de construire Adua et ses compagnes.

Mais le trait le plus étonnant de cette réinvention du mélodrame est sans doute sa façon de préférer aux larmes de résignation la possibilité d'une révolte, que l'on pourrait appeler, à la suite de Stanley Cavell, protestation des larmes (*The protestation of tears*). *Le mélodrame de la femme inconnue*, éditions Capricci, 2012). Deux séquences illustrent à la lettre la capacité que Cavell attribue à des personnages de femmes inconnues de dépasser leur statut de victimes, au sein des situations les plus paradigmatiques : une diatribe magistralement ironique qu'Adua adresse à son bourreau et un élan de vandalisme collectif, à la fois désespéré et joyeux. Dans ces moments, dont il est préférable de taire le contenu pour ne pas gâcher le plaisir qu'ils procurent, *Adua et ses compagnes* nous offre un chant contre l'oppression des femmes dont nous n'avons pas fini d'entendre les échos. ■

ADUA ET SES COMPAGNES

ADUA E LE COMPAGNE

Italie/France (1960). 1 h 46. Réal. : Antonio Petrangeli.

Scén. : Ruggero Maccari, Antonio Petrangeli, Giulio Pinelli, Ettore Scalo.

Dir. photo. : Armando Nannuzzi. Déc. : Luigi Scaccione.

Côt. : Irenella Donati, Reni : Eridania De Remis. Mus. : Piero Piccioni.

Prod. : Maria Egusa. Cie de prod. : Zebra Films.

Dir. : R. (Épisodes) : Les films du Canalia.

Int. : Simone Signoret (Adua Giovanni), Sandra Milo (Lolita),

Emmanuelle Riva (Marilina), Gina Rovere (Caterina Zelera, Milly),

Candelo Gori (Ercoli), Marcello Mastroianni (Piero Savignolo),

No Garant (Fiorucci), Gianroberto Testa (Stefano),

Antonio Rita (Emilio), Dalia Demore (Irene Michela),

Valeria Fabrizi (Fosco), Luciano Delli (Oro), Enzo Maggio (Olympe).

REPRISE. *Adua et ses compagnes* d'Antonio Pietrangeli (1960) sort en salle le 31 janvier.

Pietrangeli et ses compagnes

La redécouverte de l'œuvre passionnante d'Antonio Pietrangeli (*Cahiers* n° 732) se poursuit. Après *Du soleil dans les yeux* (1953) et *Je la connaissais bien* (1965), les Films du Camélia sort une copie restaurée d'*Adua et ses compagnes* (1960). La brève filmographie de Pietrangeli, qui n'a tourné qu'une quinzaine d'années avant de disparaître prématurément, à 49 ans, se trouve ainsi balisée, la tonalité douce-amère d'*Adua* laissant mieux percevoir son goût pour la comédie. Quatre prostituées romaines dont la maison close cesse son activité décident d'ouvrir une *trattoria* à l'écart de la ville. Incapables de financer seules le projet, elles font appel à un escroc pour qui le restaurant ne devrait être que la couverture de passes organisées au premier étage – mais aucune ne veut

revenir à son ancienne vie. Si l'on retrouve ainsi, multiplié par quatre et jusque dans un finale sombre, le tragique des «femmes empêchées» et néanmoins obstinées des deux autres films, c'est dans un mélange de cocasseries et d'éclats de rire tissé au fil des humeurs et des événements pénibles qui bousculent Adua et ses amies. Simone Signoret, fière et tendre, est là comme en souvenir de *Casque d'or*, Emmanuelle Riva porte magnifiquement ses crises hystériques au bord du ridicule, Sandra Milo joue la jolie écervelée et Gina Rovere son contraire. Marcello Mastroianni vient dans quelques scènes pour des variations sur le représentant de commerce mythomane que jouait Alberto Sordi dans *Le Célibataire* (Antonio Pietrangeli, 1955), et cette troupe s'enfle de seconds

rôles et de figurants bien taillés au fur et à mesure que le restaurant se remplit. Mais la virtuosité d'écriture, faite d'échanges rapides, d'alternances entre scènes de groupe et scènes individuelles, et d'une dérision rayonnante qui permet aux personnages de rester tête haute même dans leur défaite, ne serait pas si forte sans l'appui de la mise en scène. Le coup de génie est de transporter ses personnages hors de la ville, dans un coin perdu de campagne que rien ne permet de situer et dans une grande bâtisse vide et sinistre, trouée de partout comme un château hanté et qui s'enrichit progressivement

de parcours pleins d'espoir: celui que Rovere fait pour apporter un plat à un client dont elle tombe amoureuse, ou tel autre suivant lequel Riva se précipite pour retrouver son jeune fils, lorsque ça n'est pas une simple profondeur de champ qui permet d'alanguir les quatre amies au soleil. Le cinéaste construit soigneusement son espace en même temps que les personnages pour en jouir avec elles avant de le détruire rageusement et joyeusement – voilà une belle morale qui confirme la place que Pietrangeli doit retrouver dans le cinéma italien des années 60.

Cyril Béghin



DISPARITION. Le cinéaste argentin s'est éteint le 27 décembre à 92 ans.

Fernando Birri, le maître d'écoles

Dans *El utópico andante*, le portrait qu'il lui consacrait en 2013, Humberto Ríos définissait Fernando Birri comme un «artiste de la Renaissance plongé au 21^e siècle». Poète, essayiste, marionnettiste, peintre, acteur et bien sûr cinéaste, Fernando Birri, l'un des pères du nouveau cinéma latino-américain, ressemblait aussi sur ses vieux jours, avec sa longue barbe blanche, à un philosophe chinois retiré dans cette Rome qu'il avait découverte à l'âge de 25 ans pour y étudier le cinéma au Centre Expérimental de Cinématographie. À son retour à Santa Fe, sa ville natale, il fonda en 1956 l'Institut de

cinématographie de l'université nationale du littoral, une école dédiée au documentaire et inspirée de concepts issus du néoréalisme italien. Là, avec ses étudiants, il réalise en 1959 *Tire dié*, un court-métrage qui marque les débuts du nouveau cinéma argentin et latino-américain. C'est dans cette première investigation sociale filmée en Amérique latine que l'on voit la célèbre scène dans laquelle des enfants, le long d'une voie de chemin de fer, demandent aux voyageurs d'un train de leur lancer quelques pièces. Manifeste pour un cinéma «national, réaliste et critique», le film reprend les leçons du néoréalisme jusque dans ses

conditions de tournage puisque la pellicule utilisée (et ramenée d'Italie) était périmée, comme l'était celle dont s'était servi Rossellini pour *Rome, ville ouverte*. L'influence du néoréalisme est tout aussi forte dans *Los inundados* (1962), l'autre grand film de Birri, qui fictionnalise les inondations que subissaient annuellement les habitants d'un secteur de Santa Fe. Comme Visconti dans *La terre tremble*, Birri utilise de véritables habitants de la ville. Sur un mode satirique, le film témoigne de l'incapacité d'un système politique à prévoir et résoudre un problème social qui se répétait chaque année. Avec la prise de pouvoir de la junte militaire en 1976, l'école de Santa Fe se voit obliger de fermer ses portes à cause de ses positions politiques et sociales. Birri s'exile en Italie puis au Venezuela où, en 1982, il fonde le Laboratoire de poétiques cinématographiques du département cinéma de l'université des

Andes de Mérida. Il revient en Argentine filmer *Mi hijo, el Che* en 1985, documentaire sur le regard intime que portait son ami Ernesto Guevara Lynch sur son célèbre fils. Il part ensuite à Cuba où il fonde, en 1986, avec Gabriel García Márquez (dont il adaptera deux ans plus tard *L'histoire du vieil homme avec des ailes immenses*), l'École Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de Los Baños qu'il dirige jusqu'en 1991. En 2011, à l'âge de 85 ans, il revient à Santa Fe tourner son dernier film, l'adaptation de *Fausto criollo* d'Estanislaw Del Campo, où comment le *Faust* de Gounod et de Goethe se voit réinterprété de manière multiculturelle et très contemporaine. Jusqu'au bout, Fernando Birri n'aura eu de cesse de vouloir changer et transformer les choses, que ce soit au niveau du social ou de l'imaginaire visuel du continent sud-américain.

Nicolas Azalbert

ADUA ET SES COMPAGNES

Mélo de l'impossible émancipation

ESTHER HALLÉ



« Fichées » comme anciennes prostituées (Emmanuelle Riva, Sandra Milo, Gina Rovere, Simone Signoret)

Si son œuvre reste encore largement méconnue en France, Antonio Petrangeli est une figure incontournable de l'histoire du cinéma italien : ancien critique engagé dans la bataille réaliste pendant les dernières années du fascisme, puis scénariste pour des réalisateurs comme Luchino Visconti, Roberto Rossellini et Alessandro Blasetti, il est l'auteur d'une filmographie singulière, qui a su réinventer l'héritage néo-réaliste à partir des modèles de la comédie et du mélodrame. On peut donc se réjouir du mouvement de redécouverte inauguré par Les films du Canalia qui, depuis un peu plus d'un an, permettent la reprise de ses films dans les salles françaises. Après avoir distribué son premier et son dernier film (*Du soleil dans les yeux* et *sole negli occhi*, 1953 : *Je la connais si bien*), la consécration vint, en 1965, nous

suiti en 1963 de *La Fille de Parme* (*La Parnigiana*) et en 1965, de son chef-d'œuvre *Je la connais si bien* (*Io la conosco bene*), portrait fragmenté (et fragmentaire) d'une jeune femme oubliée des lumières de Cinecittà, offrant à Stefania Sandrelli ce qui restera certainement le plus beau rôle de sa carrière. Avec *Adua et ses compagnes*, le cinéaste dresse le portrait collectif d'un groupe de prostituées interprétées par une distribution franco-italienne, fruit d'une production ambitieuse : Simone Signoret (Adua), Emmanuelle Riva (Marilina), Sandra Milo (Lolita) et Gina Rovere (Milly). Alors que la loi Merlin a imposé la fermeture de toutes les maisons closes d'Italie, les quatre compagnes, menées par Adua, tentent de rétablir à leur compte un courant, sous l'apparence d'un simple restaurant, une maison close clandestine, dont elles seraient les patronnes autonomes. Dans cette tentative d'affranchissement, elles sont confrontées à des difficultés multiples : la menace d'un ancien homme du milieu, le regard des institutions et de la société italiennes et, surtout, à leurs propres desirs d'existence, entre le choix de la prostitution ou une possible reconversion. En associant ainsi le thème mélodramatique du désir empêché à la question de l'émancipation féminine, Petrangeli propose l'un de ses films

les plus politiques, que l'on peut comprendre comme un mélodrame de l'émancipation impossible.

Car c'est bien l'actualité brillante de la loi Merlin (1958) qui est visée et la double peine qu'elle fait vivre aux prostituées italiennes, derrière son prétexte hygiéniste et progressiste. Hors des maisons closes, Adua et ses compagnes sont, de fait, renvoyées à la rue, sans perspectives véritables, puisqu'elles sont désormais « fichées » comme anciennes prostituées. Le film tire sa force mélodramatique de cette double impossibilité, en envisageant d'abord l'horizon d'émancipation que pourrait représenter l'ouverture d'un bordel autogéré, pour le confronter presque aussitôt aux difficultés qu'implique la clandestinité et, en particulier, à l'asservissement auquel les ranteur leur « protecteur », le docteur Ercoli (Claudio Gora, spécialisé dans les rôles de méchant). Comme perdu d'avance, le projet d'Adua et de ses compagnes est associé à une irréversible mélancolie, qui voile tous les moments apparemment joyeux de l'entrepris collective. Ainsi la belle séquence musicale où le chanteur Domenico Modugno (dans son propre rôle) s'accompagne à la guitare dans le restaurant d'Adua et de ses compagnes, sous l'œil ravi des convives, mais sous celui déjà inquiet des quatre femmes : le temps s'arrête dans une parenthèse enchantée, dont il ne restera bientôt que le souvenir amer.

La fatalité qui pèse sur les épisodes de l'aventure manquée d'Adua et de ses compagnes est au cœur de la cohérence mélodramatique du film, contrairement à *Je la connais si bien* où tout effet de causalité sera délaissé au profit d'un portrait féminin fondamentallement déchirant. Sans encore viser la fragmentation qui fera la modernité de *Je la connais si bien*, Petrangeli trouve dans la forme canonique du mélodrame féminin un moyen d'analyser la crise morale que traversent les quatre prostituées. Ainsi à la dénonciation sociale objective, il préfère retracer les conflits intérieurs qui animent les compagnes, à mesure qu'elles prennent conscience du caractère inextricable de leur condition. Elles sont non seulement confrontées aux images qui leur sont imposées, mais aux rôles qui leur sont refusés : être à la fois mère et « femme de mauvaise vie » pour Marilina (Emmanuelle Riva), « fille de joie » et épouse pour Milly (Gina Rovere). Pour Adua, il s'agit seulement d'être reconnue par Piero (Marcello Mastroianni) qui, dans sa légèreté inconsistante, ne bat voir en elle autre chose qu'une prostituée. L'apprentissage de l'humiliation, fil rouge de la filmographie de Petrangeli, fait bien de Adua et de ses compagnes, de Dora (*La Fille de Parme*) et d'Adriana (*Je la connais si bien*) des seurs offensées.

Ce registre moral, où bat encore le cœur de la leçon réaliste d'après-guerre, garantit toute l'authenticité d'un film qui, avec *La Fille dans la tribune* (Luigiaco Emmer, 1961), constitue peut-être l'une des analyses de la prostitution les plus subtiles que le cinéma italien des années 1960 ait offertes. Petrangeli tient le fil néo-réaliste, dérivé vers un scepticisme moral qui annonce déjà la présence désincarnée d'Adriana dans *Je la connais si bien*.



Piero ne sait voir en elle autre chose qu'une prostituée (Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Simone Signoret)

On peut voir ainsi dans le personnage de Marilina (Emmanuelle Riva), éclatante de vérité dans un rôle à contre-emploi) une petite sœur d'Adriana : prostituée déshabillée, elle ne semble jamais vraiment croire à la possibilité d'un affranchissement. Plusieurs gros plans sur son visage interrompent brutalement la linéarité du montage pour capturer un regard tour à tour railleur, mélancolique ou perdu dans une fixité hagarde. Aux côtés de raccords étonnants (zooms brutaux et rapides, effets de flou), ces plans interrogateurs laissent deviner toute la précarité du monde que tentent de construire Adua et ses compagnes.

Mais le trait le plus étonnant de cette réinvention du mélodrame est sans doute sa façon de préférer aux larmes de résignation la possibilité d'une révolte, que l'on pourrait appeler, à la suite de Stanley Cavell, protestation des larmes (*The protestation of tears*). *Le mélodrame de la femme inconnue*, éditions Capricci, 2012). Deux séquences illustrent à la lettre la capacité que Cavell attribue à des personnages de femmes inconnues de dépasser leur statut de victimes, au sein des situations les plus paradigmatiques : une diatribe magistralement ironique qu'Adua adresse à son bourreau et un élan de vandalisme collectif, à la fois désespéré et joyeux. Dans ces moments, dont il est préférable de taire le contenu pour ne pas gâcher le plaisir qu'ils procurent, *Adua et ses compagnes* nous offre un chant contre l'oppression des femmes dont nous n'avons pas fini d'entendre les échos. ■

ADUA ET SES COMPAGNES

ADUA E LE COMPAGNE

Italie/France (1960). 1 h 46. Réal. : Antonio Petrangeli.

Scén. : Ruggero Maccari, Antonio Petrangeli, Giulio Pinelli, Ettore Scalo.

Dir. photo. : Armando Nannuzzi. Déc. : Luigi Scaccione.

Côt. : Irenella Donati, Reni : Fiandra De Remis. Mus. : Piero Piccioni.

Prod. : Maria Egusa. Cie de prod. : Zebra films.

Dir. : R. (épisode) : Les films du Canalia.

Int. : Simone Signoret (Adua Giovanni), Sandra Milo (Lolita),

Emmanuelle Riva (Marilina), Gina Rovere (Caterina Zelera, Milly),

Claudio Gora (Ercoli), Marcello Mastroianni (Piero Savignolo),

No Garant (Fiorucci), Gianroberto Testa (Stefano),

Antonio Rita (Emilio), Dalia Demore (Irene Michela),

Valeria Fabrizi (Fosco), Luciano Delli (Oro), Enzo Maggio (Olympe).



NI PUTES NI SOUMISES, par Clément Graminiès

Compagnon d'écriture de Luchino Visconti, Ettore Scola ou bien encore Roberto Rossellini (pour une participation non créditée à *Europe 51*), Antonio Pietrangeli est peut-être moins connu pour la dizaine de longs-métrages qu'il a signés en qualité de réalisateur entre 1953 et 1969. Un an après la ressortie de *Je la connaissais bien...* (1965), *Adua et ses compagnes* (1960) retrouve à son tour le chemin des salles, probablement à la faveur d'une belle distribution internationale (Simone Signoret, Emmanuelle Riva, Sandra Milo et Marcello Mastroianni) qui devrait piquer la curiosité du grand public. Drôle d'objet oublié à la croisée de deux genres qui ont fait toute l'image de marque du cinéma italien d'après-guerre : le néoréalisme et la comédie. Sans pour autant jamais s'apparenter à aucun des deux genres, le film pourrait se voir comme un manifeste féministe où la modernité du propos viendrait compenser quelque peu l'académisme relatif de la forme.

Portrait d'un groupe de prostituées jetées à la rue après la fermeture de leur maison close, *Adua et ses compagnes* s'articule autour du projet que celles-ci décident de mettre en place (réunir leurs économies pour monter un restaurant) et des difficultés auxquelles elles vont se confronter du fait de leur image sociale. Portrait à charge d'une société pétrie dans des contradictions d'un autre âge, le film d'Antonio Pietrangeli tire sa force de la belle emphase avec laquelle il aborde le combat de ces infortunées sans pour autant tomber dans une dichotomie facile qui se limiterait à faire de ses héroïnes de simples victimes. Placées au cœur du récit, déterminées et volontaires, ces femmes ne se font pourtant aucun cadeau entre elles : placées sous la coupe de la cassante et autoritaire Adua, elles tentent tant bien que mal de faire tourner leur petit commerce. Pourtant, bien qu'elles aient déjà l'expérience de la gent masculine, chacune d'entre elles finit par se retrouver à la merci d'hommes de passage qui se complaisent à exercer systématiquement leur pouvoir (économique, professionnel ou sentimental).

Naturalisme transposé

Imprégnée d'une esthétique néoréaliste, la mise en scène s'attache à décrire sans fioriture la dureté du quotidien de ses personnages féminins. Magnifiés par une belle photographie toute en contrastes noirs et blancs, les décors offrent une représentation saisissante de l'Italie populaire d'après-guerre, inégale face au miracle économique qui se dessine après des années de privation. Seulement, en qualité de scénariste et dialoguiste réputé, Antonio Pietrangeli pouvait difficilement se passer de donner aux mots une place prépondérante : c'est du coup ce qui constitue la principale limite du film, tant chacune des phrases énoncées par les personnages s'évertue à traduire un peu trop littéralement l'enjeu de chaque scène. Prise en otage de cet enchaînement de répliques bien senties et anticonformistes qui n'ont souvent pas d'autre utilité que de nous éclairer sur le passé des différentes prostituées, la caméra souffre d'une certaine raideur dans ses mouvements tandis que le montage alterne de manière un peu trop mécanique les champs-contrechamps dans les scènes dialoguées.

Pour autant, ce qui sauve Adua et ses compagnes du piège de l'académisme, c'est le désir de rébellion qui parcourt l'ensemble du film et ce souci du détail avec lequel le réalisateur représente les différentes classes sociales qui passent par le restaurant des jeunes femmes : de l'ex-prostituée qui tente de se racheter une conduite sociale en occupant une autre place que celle qui lui était assignée par la maison close (la cuisine ou le service en salles, que de perspectives pour elles !) à l'épouse bourgeoise et mère de famille trompée, le film questionne avec une certaine acuité la place de la femme dans une société prétendument tournée vers l'avenir. Lucide sur ses contemporains mais peu complaisant au regard de leurs petites, Antonio Pietrangeli se laisse même aller à un dénouement qui frôle l'idéal anarchique. Avant que la dure réalité de la rue ne rattrape ces quelques compagnes d'infortune, dans une funeste scène de conclusion qui a probablement dû inspirer la dureté finale de Bertrand Bonello dans *L'Apollonide, souvenirs de la maison close*.



L'HISTOIRE

Après la fermeture de leur maison close, quatre prostituées tentent de s'établir à leur compte en ouvrant ce qui s'apparenterait à un simple restaurant. Mais pour mener à bien leur projet, elles doivent solliciter l'aide d'un ancien homme du milieu qui menace leur tentative d'émancipation...

ANALYSE ET CRITIQUE

Adua et ses compagnes est le deuxième film du cycle féminin initié par Antonio Pietrangeli après l'inaugural *Du soleil dans les yeux* (1953) et avant *La Fille de Parme* (1963) et *Je la connaissais bien* (1965). Cette réflexion sur la condition féminine dans l'Italie moderne constitue le thème central de la filmographie précieuse du cinéaste et chacun des films s'inscrit dans un contexte social bien spécifique. *Du soleil dans les yeux* illustre ainsi l'Italie travailleuse et en reconstruction du début des années 50, tandis que *Je la connaissais bien* reflétait la société fêtarde et hédoniste du boom économique. *Adua et ses compagnes* se situe également dans une mutation sociale puisque son point de départ découle de la mise en application de la loi Merlin en 1958 interdisant la réglementation de la prostitution et ayant conduit à la fermeture des maisons closes. C'est à ce moment clé que se trouvent nos quatre héroïnes, Adua (Simone Signoret), Lolita (Sandra Milo), Marilina (Emmanuelle Riva) et Caterina (Gina Rovere), prostituées contraintes de quitter la maison close où elles officiaient. Elles ont cependant le projet de poursuivre clandestinement leur profession en ouvrant en campagne un restaurant camouflant leurs véritables activités.

Du soleil dans les yeux était marqué par l'arrachement de son héroïne paysanne pour une vie urbaine qu'elle aurait toutes les difficultés à adopter, et *Je la connaissais bien* sera le récit d'une errance perpétuelle pour Stefania Sandrelli. *Adua et ses compagnes* se situe à contre-courant avec une reconstruction de ses personnages qui s'affirment cette fois dans un exil rural et un vrai ancrage géographique. La solidarité féminine marquante par sa force (c'est la lueur d'espoir du final de *Du soleil dans les yeux*) ou sa triste absence (les derniers instants tragiques de Stefania Sandrelli dans *Je la connaissais bien*) est au cœur de l'approche d'Antonio Pietrangeli et en particulier dans *Adua et ses compagnes*. Les névroses et le passé douloureux de chacune les isolent et détournent du projet commun tandis que la communion dans le travail les réunit. Cet isolement initial provient de l'individualisme propre à chaque prostituée dans la solitude de la chambre où elle est à la fois exploitée physiquement mais cherche aussi à exploiter financièrement son client. Cependant les quatre femmes, au vu de l'état de la demeure acquise, sont dans un premier temps contraintes de faire réellement tourner la façade que constitue le restaurant. Retrouver ainsi un travail honnête et décent va progressivement les détourner de leur ancienne vie. Antonio Pietrangeli procède par divers motifs pour amorcer cette mue. Ce sera par l'embellissement progressif du décor sommaire, la préoccupation des personnages pour ce qui devient peu à peu leur véritable métier de tenancière allant avec la salle de repas de plus en plus remplie, du menu digne enrichi (la scène où Adua dépitée répond par la négative à toutes demandes d'un client d'ajouts de fruits, légumes et fromage à son repas) et tout simplement du temps à la cuisine passant de la corvée à une rigueur joyeuse dans la préparation des repas.

Antonio Pietrangeli prend le temps de capturer les maux de ses héroïnes pour mieux faire apprécier leur épanouissement. La pénibilité de cette existence a rendu l'expérimentée et meneuse Adua blasée et inflexible, a fait de Marilina un être caractériel et torturé, tandis qu'à l'inverse Caterina s'est forgée une carapace taciturne. Ce passif se ressent dans les soubresauts verbaux et/ou comportementaux de ces femmes dures mais compréhensives entre elles, et le réalisateur illustre même la marque de ce parcours de manière comique par moment. On pense à la scène où la benjamine Lolita dandine des fesses et fait des œillades suggestives aux clients du restaurant, l'aguichage étant devenu est comportement presque naturel - la virée nocturne de Marilina dans l'ancienne maison close va dans ce sens également. Leurs corps étaient auparavant un objet de soumission et un instrument de travail jeté en pâture avec détachement, mais en brisant leur chaîne elles peuvent à nouveau redevenir des femmes à part entière. Le pseudonyme de prostituée « Milly » est symboliquement abandonné pour retrouver son prénom de Caterina lors de la rencontre amoureuse tout en candeur avec un client sous le charme, Adua abandonne son cynisme pour retrouver une forme d'ingénuité quand elle cède au pourtant peu recommandable Piero (Marcello Mastroianni) et Marilina peut enfin endosser son rôle de mère pour son jeune fils qui a toujours vécu loin d'elle. Le plan d'ensemble les montrant libres et alanguies au soleil illustre parfaitement ce croisement de liberté et de féminité épanouie qui les caractérise.

Si le retour au "métier" reste en filigrane dans les dialogues, tout dans les éléments évoqués semble pourtant montrer l'éloignement des personnages de cette ancienne existence. Pietrangeli offre de purs moments de grâce suspendue à sa chronique où ce bonheur simple s'exprime pleinement. L'atmosphère festive et estivale baigne ainsi l'apparition de la star de la chanson Domenico Modugno (dans son propre rôle), qui illumine une séquence ou improvise un concert à la guitare dans le restaurant. La grâce et une forme d'absolution accompagnent aussi une scène de baptême sans être ostentatoire dans la symbolique religieuse, Pietrangeli transmet le sentiment de respectabilité des héroïnes. Le projet des personnages reposait dès le départ sur un paradoxe : une indépendance (s'exiler de l'autorité d'un proxénète) destinée pourtant à exercer une profession les plaçant en objet de désir, la prostitution. Pietrangeli démontre ainsi une société fondamentalement construite sur la volonté des hommes. Marqués de façon indélébile par leur passé, les personnages doivent accepter un marché de dupes avec un homme puissant pour se lancer, et de même, une collègue prostituée au début du film choisira de se marier (donc se placer sous la protection d'un homme) afin de quitter ce milieu. Le spectre de cette domination masculine ne cesse donc de planer jusqu'à briser le rêve au final. Pietrangeli retrouve donc cette notion d'isolement où chacune devra affronter seule la veulerie masculine (des "clients" s'imposant au restaurant, Adua trompée) ou ses propres complexes (l'aveu douloureux de Caterina à son prétendant sur ses anciennes activités) quand l'union avait servi leur renaissance. L'élan de rébellion final ne sert qu'à renforcer la force tragique d'un des derniers plans du film sur la caméra figeant les filles dans une cellule, comme si elles avaient été victimes d'une rafle, habitude d'une autre vie. L'histoire n'aura été qu'un beau rêve, une parenthèse enchantée pour ces malheureuses parias dont le souvenir de ce bonheur est désormais source de moquerie sur le bitume pluvieux où elles racolent.

Justin Kwedi



NI PUTES NI SOUMISES, par Clément Graminiès

Compagnon d'écriture de Luchino Visconti, Ettore Scola ou bien encore Roberto Rossellini (pour une participation non créditée à *Europe 51*), Antonio Pietrangeli est peut-être moins connu pour la dizaine de longs-métrages qu'il a signés en qualité de réalisateur entre 1953 et 1969. Un an après la ressortie de *Je la connaissais bien...* (1965), *Adua et ses compagnes* (1960) retrouve à son tour le chemin des salles, probablement à la faveur d'une belle distribution internationale (Simone Signoret, Emmanuelle Riva, Sandra Milo et Marcello Mastroianni) qui devrait piquer la curiosité du grand public. Drôle d'objet oublié à la croisée de deux genres qui ont fait toute l'image de marque du cinéma italien d'après-guerre : le néoréalisme et la comédie. Sans pour autant jamais s'apparenter à aucun des deux genres, le film pourrait se voir comme un manifeste féministe où la modernité du propos viendrait compenser quelque peu l'académisme relatif de la forme.

Portrait d'un groupe de prostituées jetées à la rue après la fermeture de leur maison close, *Adua et ses compagnes* s'articule autour du projet que celles-ci décident de mettre en place (réunir leurs économies pour monter un restaurant) et des difficultés auxquelles elles vont se confronter du fait de leur image sociale. Portrait à charge d'une société pétrie dans des contradictions d'un autre âge, le film d'Antonio Pietrangeli tire sa force de la belle emphase avec laquelle il aborde le combat de ces infortunées sans pour autant tomber dans une dichotomie facile qui se limiterait à faire de ses héroïnes de simples victimes. Placées au cœur du récit, déterminées et volontaires, ces femmes ne se font pourtant aucun cadeau entre elles : placées sous la coupe de la cassante et autoritaire Adua, elles tentent tant bien que mal de faire tourner leur petit commerce. Pourtant, bien qu'elles aient déjà l'expérience de la gent masculine, chacune d'entre elles finit par se retrouver à la merci d'hommes de passage qui se complaisent à exercer systématiquement leur pouvoir (économique, professionnel ou sentimental).

Naturalisme transposé

Imprégnée d'une esthétique néoréaliste, la mise en scène s'attache à décrire sans fioriture la dureté du quotidien de ses personnages féminins. Magnifiés par une belle photographie toute en contrastes noirs et blancs, les décors offrent une représentation saisissante de l'Italie populaire d'après-guerre, inégale face au miracle économique qui se dessine après des années de privation. Seulement, en qualité de scénariste et dialoguiste réputé, Antonio Pietrangeli pouvait difficilement se passer de donner aux mots une place prépondérante : c'est du coup ce qui constitue la principale limite du film, tant chacune des phrases énoncées par les personnages s'évertue à traduire un peu trop littéralement l'enjeu de chaque scène. Prise en otage de cet enchaînement de répliques bien senties et anticonformistes qui n'ont souvent pas d'autre utilité que de nous éclairer sur le passé des différentes prostituées, la caméra souffre d'une certaine raideur dans ses mouvements tandis que le montage alterne de manière un peu trop mécanique les champs-contrechamps dans les scènes dialoguées.

Pour autant, ce qui sauve Adua et ses compagnes du piège de l'académisme, c'est le désir de rébellion qui parcourt l'ensemble du film et ce souci du détail avec lequel le réalisateur représente les différentes classes sociales qui passent par le restaurant des jeunes femmes : de l'ex-prostituée qui tente de se racheter une conduite sociale en occupant une autre place que celle qui lui était assignée par la maison close (la cuisine ou le service en salles, que de perspectives pour elles !) à l'épouse bourgeoise et mère de famille trompée, le film questionne avec une certaine acuité la place de la femme dans une société prétendument tournée vers l'avenir. Lucide sur ses contemporains mais peu complaisant au regard de leurs petitesesses, Antonio Pietrangeli se laisse même aller à un dénouement qui frôle l'idéal anarchique. Avant que la dure réalité de la rue ne rattrape ces quelques compagnes d'infortune, dans une funeste scène de conclusion qui a probablement dû inspirer la dureté finale de Bertrand Bonello dans *L'Apollonide, souvenirs de la maison close*.



L'HISTOIRE

Après la fermeture de leur maison close, quatre prostituées tentent de s'établir à leur compte en ouvrant ce qui s'apparenterait à un simple restaurant. Mais pour mener à bien leur projet, elles doivent solliciter l'aide d'un ancien homme du milieu qui menace leur tentative d'émancipation...

ANALYSE ET CRITIQUE

Adua et ses compagnes est le deuxième film du cycle féminin initié par Antonio Pietrangeli après l'inaugural *Du soleil dans les yeux* (1953) et avant *La Fille de Parme* (1963) et *Je la connaissais bien* (1965). Cette réflexion sur la condition féminine dans l'Italie moderne constitue le thème central de la filmographie précieuse du cinéaste et chacun des films s'inscrit dans un contexte social bien spécifique. *Du soleil dans les yeux* illustre ainsi l'Italie travailleuse et en reconstruction du début des années 50, tandis que *Je la connaissais bien* reflétait la société fêtarde et hédoniste du boom économique. *Adua et ses compagnes* se situe également dans une mutation sociale puisque son point de départ découle de la mise en application de la loi Merlin en 1958 interdisant la réglementation de la prostitution et ayant conduit à la fermeture des maisons closes. C'est à ce moment clé que se trouvent nos quatre héroïnes, Adua (Simone Signoret), Lolita (Sandra Milo), Marilina (Emmanuelle Riva) et Caterina (Gina Rovere), prostituées contraintes de quitter la maison close où elles officiaient. Elles ont cependant le projet de poursuivre clandestinement leur profession en ouvrant en campagne un restaurant camouflant leurs véritables activités.

Du soleil dans les yeux était marqué par l'arrachement de son héroïne paysanne pour une vie urbaine qu'elle aurait toutes les difficultés à adopter, et *Je la connaissais bien* sera le récit d'une errance perpétuelle pour Stefania Sandrelli. *Adua et ses compagnes* se situe à contre-courant avec une reconstruction de ses personnages qui s'affirment cette fois dans un exil rural et un vrai ancrage géographique. La solidarité féminine marquante par sa force (c'est la lueur d'espoir du final de *Du soleil dans les yeux*) ou sa triste absence (les derniers instants tragiques de Stefania Sandrelli dans *Je la connaissais bien*) est au cœur de l'approche d'Antonio Pietrangeli et en particulier dans *Adua et ses compagnes*. Les névroses et le passé douloureux de chacune les isolent et détournent du projet commun tandis que la communion dans le travail les réunit. Cet isolement initial provient de l'individualisme propre à chaque prostituée dans la solitude de la chambre où elle est à la fois exploitée physiquement mais cherche aussi à exploiter financièrement son client. Cependant les quatre femmes, au vu de l'état de la demeure acquise, sont dans un premier temps contraintes de faire réellement tourner la façade que constitue le restaurant. Retrouver ainsi un travail honnête et décent va progressivement les détourner de leur ancienne vie. Antonio Pietrangeli procède par divers motifs pour amorcer cette mue. Ce sera par l'embellissement progressif du décor sommaire, la préoccupation des personnages pour ce qui devient peu à peu leur véritable métier de tenancière allant avec la salle de repas de plus en plus remplie, du menu digne enrichi (la scène où Adua dépitée répond par la négative à toutes demandes d'un client d'ajouts de fruits, légumes et fromage à son repas) et tout simplement du temps à la cuisine passant de la corvée à une rigueur joyeuse dans la préparation des repas.

Antonio Pietrangeli prend le temps de capturer les maux de ses héroïnes pour mieux faire apprécier leur épanouissement. La pénibilité de cette existence a rendu l'expérimentée et meneuse Adua blasée et inflexible, a fait de Marilina un être caractériel et torturé, tandis qu'à l'inverse Caterina s'est forgée une carapace taciturne. Ce passif se ressent dans les soubresauts verbaux et/ou comportementaux de ces femmes dures mais compréhensives entre elles, et le réalisateur illustre même la marque de ce parcours de manière comique par moment. On pense à la scène où la benjamine Lolita dandine des fesses et fait des œillades suggestives aux clients du restaurant, l'aguichage étant devenu est comportement presque naturel - la virée nocturne de Marilina dans l'ancienne maison close va dans ce sens également. Leurs corps étaient auparavant un objet de soumission et un instrument de travail jeté en pâture avec détachement, mais en brisant leur chaîne elles peuvent à nouveau redevenir des femmes à part entière. Le pseudonyme de prostituée « Milly » est symboliquement abandonné pour retrouver son prénom de Caterina lors de la rencontre amoureuse tout en candeur avec un client sous le charme, Adua abandonne son cynisme pour retrouver une forme d'ingénuité quand elle cède au pourtant peu recommandable Piero (Marcello Mastroianni) et Marilina peut enfin endosser son rôle de mère pour son jeune fils qui a toujours vécu loin d'elle. Le plan d'ensemble les montrant libres et alanguies au soleil illustre parfaitement ce croisement de liberté et de féminité épanouie qui les caractérise.

Si le retour au "métier" reste en filigrane dans les dialogues, tout dans les éléments évoqués semble pourtant montrer l'éloignement des personnages de cette ancienne existence. Pietrangeli offre de purs moments de grâce suspendue à sa chronique où ce bonheur simple s'exprime pleinement. L'atmosphère festive et estivale baigne ainsi l'apparition de la star de la chanson Domenico Modugno (dans son propre rôle), qui illumine une séquence ou improvise un concert à la guitare dans le restaurant. La grâce et une forme d'absolution accompagnent aussi une scène de baptême sans être ostentatoire dans la symbolique religieuse, Pietrangeli transmet le sentiment de respectabilité des héroïnes. Le projet des personnages reposait dès le départ sur un paradoxe : une indépendance (s'exiler de l'autorité d'un proxénète) destinée pourtant à exercer une profession les plaçant en objet de désir, la prostitution. Pietrangeli démontre ainsi une société fondamentalement construite sur la volonté des hommes. Marqués de façon indélébile par leur passé, les personnages doivent accepter un marché de dupes avec un homme puissant pour se lancer, et de même, une collègue prostituée au début du film choisira de se marier (donc se placer sous la protection d'un homme) afin de quitter ce milieu. Le spectre de cette domination masculine ne cesse donc de planer jusqu'à briser le rêve au final. Pietrangeli retrouve donc cette notion d'isolement où chacune devra affronter seule la veulerie masculine (des "clients" s'imposant au restaurant, Adua trompée) ou ses propres complexes (l'aveu douloureux de Caterina à son prétendant sur ses anciennes activités) quand l'union avait servi leur renaissance. L'élan de rébellion final ne sert qu'à renforcer la force tragique d'un des derniers plans du film sur la caméra figeant les filles dans une cellule, comme si elles avaient été victimes d'une rafle, habitude d'une autre vie. L'histoire n'aura été qu'un beau rêve, une parenthèse enchantée pour ces malheureuses parias dont le souvenir de ce bonheur est désormais source de moquerie sur le bitume pluvieux où elles racolent.

Justin Kwedi