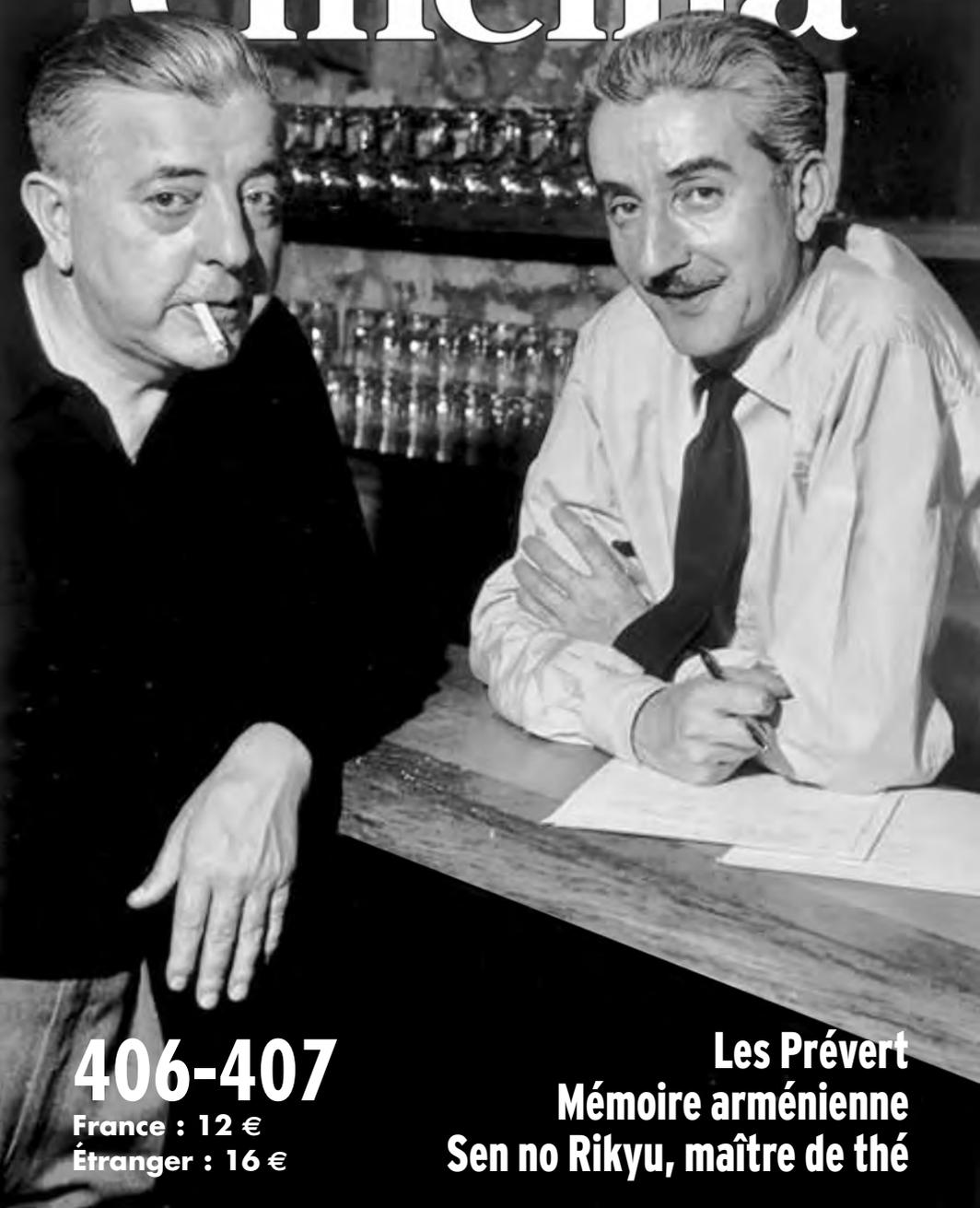


Printemps 2021

# jeune cinéma



**406-407**

France : 12 €

Étranger : 16 €

**Les Prévert**  
**Mémoire arménienne**  
**Sen no Rikyu, maître de thé**

**Michel Sportisse, Mauro Bolognini, une histoire italienne**, coll. Sprezzatura, Lyon, éd. Le Clos Jouve, 2020, 160 p., 24 €

Jean A. Gili a décrit ici il y a peu (n° 399-400, février 2020) la carrière de Mauro Bolognini et l'importance du cinéaste. Mais il n'a peut-être assez insisté sur l'injustice de la majorité de la critique à son égard au long de cette carrière. Car s'il existe un réalisateur italien peu considéré, c'est bien lui. Certes, la rétrospective offerte par la Cinémathèque française en novembre 2019 a réjoui ses amateurs, confrontés pour la première fois à la vision globale d'une œuvre découverte, pour les plus anciens d'entre nous, au fil de la sortie de films, et pas toujours dans l'ordre chronologique (la preuve : la révélation en 2019 d'un inédit de 1977, *Gran bollito*). Mais auparavant ? La critique spécialisée, depuis le début des années soixante, avait fait son travail, mais sans enthousiasme débordant : *La notte brava/Les Garçons* (1959), *La giornata balorda/Ça s'est passé à Rome*, (1960) avaient été vus comme une extension italienne de notre Nouvelle Vague, *La Viaccia* (1961), bien que salué pour sa splendeur visuelle, avait, pour beaucoup, réveillé les fantômes du calligraphisme. *Agostino* (1962), malgré le renom d'Alberto Moravia, n'était pas sorti, *La corruzione/La Corruption* (1963) avait attendu trois ans avant d'être présenté, etc.

Alors que les grands réalisateurs italiens, Fellini, Visconti, De Sica, étaient identifiables par leur griffe, Bolognini échappait à la grille de lecture : était-ce le même cinéaste qui transfigurait la Rome nocturne,

recréait l'étouffoir d'une société sicilienne à la sexualité archaïque (*Il bell'Antonio/Le Bel Antonio*, 1960), ou offrait un portrait exaltant d'une femme libre au XVIII<sup>e</sup> siècle (*Made-moiselle de Maupin*, 1966) ? Qui, classé comme « esthète », se mêlait, avec *Metello* (1970), de retracer les luttes des ouvriers du bâtiment dans la Florence de 1900 ? De cette difficulté à être commodément répertorié résultait une évidence – passer si aisément d'un genre à l'autre, mélodrame, film social, drame politique ou mondain, n'est pas signe d'un auteur.

La preuve : aucune monographie ne lui avait été encore consacrée et l'ouvrage de Michel Sportisse est le premier à ouvrir la brèche. Le livre est court, publié dans la même collection que sa précédente étude sur Ettore Scola<sup>1</sup> et l'auteur en précise d'entrée (p. 12) la modestie et « les limites éditoriales fixées ». Peut-être modeste par sa taille, 150 pages de texte, mais pas par son acuité et la finesse de son approche. Sportisse ne perd pas de temps ni d'espace en digressions ou délayages : si l'étude n'est pas exhaustive – il choisit de n'aborder précisément qu'une vingtaine de titres -, elle est extrêmement fouillée et accompagnée d'un appareil de notes érudites, cent trente-huit exactement, qui occupent plus de vingt pages.<sup>2</sup> Et les titres examinés ne sont pas forcément les plus connus : quatre pages sur *Imputazione di omicidio per uno studente/Chronique d'un homicide* (1972), ou huit pages sur *Libera, amore mio!*

*Liberté, mon amour* (1975), magnifique film que les fans de Claudia Cardinale chérissent. Mais il ne s'agit pas pour l'auteur d'insister sur les aspects les moins traités pour prouver qu'il maîtrise son sujet dans les coins. Ses choix sont justifiés : s'il est demeuré lointain (on ne l'a découvert qu'en 2009, en DVD), *Chronique...* est un film aussi puissamment inscrit dans son époque que ses contemporains policiers des années 1970. Quant à *Libera...*, c'est le seul film clairement politique de Bolognini, portrait d'une insoumise à travers les années du fascisme et qui vaut qu'on s'y arrête longuement.

Avec raison, sont regroupés les films partageant une tonalité analogue : du début des années 60 - *Les Garçons* et *Ça s'est passé à Rome*, tous deux scénarisés par Pasolini (qu'on

peut considérer comme plus proches de son univers d'écrivain que ses propres films) - aux drames bourgeois du milieu des années 70 - *Fatti di gente perbene/La Grande Bourgeoise* et *Per le antiche scale/Vertiges* -, via le diptyque « social » qui ouvre la décennie 70, *Metello* et *Bubu/Bubu de Montparnasse*.<sup>3</sup> Sportisse nous livre une analyse fouillée, appuyée sur une connaissance de la littérature italienne qui lui permet de juger la manière dont Bolognini et ses divers scénaristes (dont Vasco Pratolini) ont adapté Alberto Moravia (*Agostino*), Italo Svevo (*Senilità*) ou Vitaliano Brancati (*Le Bel Antonio*) pour les plus célèbres, ou les inconnus des lecteurs français tels Mario Pratesi (*La Viaccia*), Mario Tobino (*La Grande Bourgeoise*) et Gaetano Carlo Chelli (*Vertiges*). Car si la critique a privilégié les qualités esthétiques du



Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni, *Il bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960)

réalisateur, au point de le réduire à un metteur en images, on sait, depuis l'entretien que Gili avait inséré dans son ouvrage de référence,<sup>4</sup> que celui-ci avait travaillé au scénario de la plupart d'entre eux et que ses options de mise en scène étaient raisonnées – on n'adapte pas Svevo comme Théophile Gautier ou Dumas fils.<sup>5</sup>

Bolognini fut, bien plus que d'autres grands cinéastes parmi ses contemporains (De Sica excepté), un remarquable directeur d'acteurs et plus précisément d'actrices, du duo Rossana Schiaffino-Elsa Martinelli des *Garçons* au duo Laura Antonelli-Monica Guerritore de *La Vénitienne/La Venexiana* (1986). Claudia Cardinale (quatre titres), Catherine Spaak, Gina Lollobrigida, Ottavia Piccolo, Valentina Cortese, Isabelle Corey, Lea Massari, c'est toute une guirlande d'interprètes féminines qu'il a utilisées de façon superbe – et en avoir dressé la liste (cinquante-sept noms qui font rêver, p. 125-126) est une idée qu'on souhaiterait voir appliquée plus souvent.<sup>6</sup>

L'hommage de la Cinémathèque aura-t-il apporté à Bolognini une remise en perspective correspondant à sa véritable dimension ? On aimerait en être certain. On attend des éditions en DVD de films encore peu accessibles ou inconnus, et que les programmes des chaînes du câble, Ciné+ ou OCS, explorent son œuvre de façon plus large (quatre titres proposés ces sept dernières années). En attendant, les amateurs trouveront leur compte dans ce livre et les néophytes une excellente introduction au voyage.

1. *La Rome d'Ettore Scola*, éd. Le Clos Jouve (cf. JC n° 399-400)

2. Des notes qui sont parfois de véritables développements parallèles : ainsi, la note 137, à propos d'*Agostino* (1962), non abordé ailleurs,

3. Pour nous, les deux plus grands films du cinéaste. Sportisse a raison de souligner qu'« avec plus de succès que Visconti, car son goût est infiniment plus sûr et plus subtil, Bolognini s'est employé à tirer les conséquences esthétiques et morales du calligraphisme des années 40. » (p. 73)

4. *Le Cinéma italien, entretiens*, coll. 10/18 n° 1278, UGE, 1978

5. Respectivement, *Mademoiselle de Maupin* (1966) et *La Dame aux camélias* (1981) – même si Sportisse montre (p. 114) comment Bolognini s'est plutôt inspiré de la véritable héroïne, Alphonsine Plessis, que du personnage de la pièce de Dumas fils.

6. À défaut d'un index des noms cités – mais on sait que les éditeurs renâclent devant toutes ces pages inutiles...

**mauro  
bolognini  
une histoire  
italienne  
michel  
sportisse  
éd. le clos  
jouve**

Vincent Roussel, *Bertrand Blier, cruelle beauté*, Paris, Marest, 2020, 352 p., 19 €

Si Mauro Bolognini a eu des problèmes de reconnaissance critique, il n'en a jamais été de même avec Bertrand Blier. Une fois passé le cap des deux premiers films, l'un, *Hitler... connais pas* (1963), ignoré, l'autre, *Si j'étais un espion* (1967), à peine regardé, chacun des suivants, à partir des *Valseuses* (1974), a été un événement. Événement pas toujours bien accueilli, mais dont plusieurs ont marqué leur époque. Et très rapidement, le réalisateur a échappé à l'étiquette de « fils de » pour se faire un prénom et une place bien particulière dans le cinéma national, au moins trois décennies durant. Celle d'un *troublemaker* (le français « trouble-fête » ne correspond pas), un créateur de films-oursins laissant peu d'occasions d'être empoignés sans désagrément. Un cinéma dérangent, jamais consensuel, abordant à rebrousse-poil des sujets tout sauf ronronnants et qui pourtant trouvaient le public – jusqu'au moment où le public n'a plus suivi (question de générations – à 20 ans, on peut vibrer devant *Les Valseuses*, pas devant *Les Côtelettes*).

Le plus curieux, c'est qu'un auteur aussi certifié, avec une œuvre aussi pleine et propice au décryptage n'ait pas éveillé plus d'analyses : le seul ouvrage d'ensemble, dû à Gaston Haustrate, dans l'excellente collection de chez Edilig, date de 1988 ; Blier avait déjà un bilan de haut niveau, mais il n'avait pas encore signé *Trop belle pour toi* (1989), la trilogie Anouk Grimberg (1991-1996) et *Les Acteurs* (2000) –

ni même *Le Bruit des glaçons* (2010), qui est un concentré de sa manière. C'est-à-dire la moitié de son œuvre. Puisqu'on peut raisonnablement penser qu'elle est achevée, la réception publique de *Convoi exceptionnel* (2019), faisant de ce dernier film son ultime, il était temps d'y revenir.

Vincent Roussel définit dès l'abord son propos : « À l'heure d'un certain révisionnisme idéologique, il s'agit de se replonger dans son œuvre afin de mesurer sa singularité et de voir de quelle manière elle témoigne des évolutions des mœurs et des mentalités de la société française. » On écrirait plutôt « révisionnisme idéologique certain », mais quant au reste, c'est évident : plus qu'aucune autre, la filmographie de Blier est un miroir, inversé, prémonitoire, décalé, des années qu'elle a traversées. Non que l'auteur ait cherché à rendre compte de son époque ; la réalité qu'il invente dans *Calmos* ou *Merci la vie* n'a que peu à voir avec le réel, mais elle est autrement forte, et c'est là son intérêt.

L'auteur<sup>1</sup> ne fait pas partie des admirateurs « canal historique » de Blier : il avoue qu'il l'a découvert presque à mi-course, avec *La Femme de mon pote* (1983), à la télévision, qui ne lui a pas laissé un « souvenir impérissable » et on le comprend. L'éblouissement est venu avec *Trop belle pour toi*, vu en salle, et on le comprend également. Nous ne sommes pas dans l'hagiographie mais dans une approche à la première personne – Blier et moi –,

qui, tout en affirmant l'importance du cinéaste et ses éclairs, reconnaît ses faiblesses ponctuelles ou ses provocations parfois faciles. Roussel décrit deux itinéraires, celui du réalisateur et le sien, au fil des trois décennies durant lesquelles ses films l'ont accompagné. Décennies socialement décisives par les problématiques qui les ont traversées, comme il les énumère : « *la libération sexuelle, le féminisme, les villes nouvelles, l'homosexualité, les années Sida, la banlieue, la prostitution, la maladie, l'émancipation de l'individu et son rapport conflictuel au groupe.* » Sans qu'il se soit agi d'un cahier des charges à observer pour prendre date, simplement d'un sentiment profond de l'état d'une société à un instant donné et de ses non-dits, ces tabous que Blier a su prendre à bras le corps dans des films qui ont fait date.

Qui ont fait date parce qu'ils défonçaient les parapets du bon goût, de la bienséance et du socialement correct, à une époque, désormais disparue, où c'était encore possible. Aucun producteur n'engagerait aujourd'hui dix euros pour faire *Les Valseuses*, *Calmos*, *Préparez vos mouchoirs* ou *Beau-père*, de crainte de passer pour masculiniste, misogynne, pédophile ou incestueux et d'être lynché par les rézosocios.<sup>2</sup> Les films de Blier ont fait leur temps, dans tous les sens du terme.

Roussel les reprend un à un, en leur consacrant l'espace que chacun mérite – trois cents pages pour une vingtaine de films, l'analyse est fouillée –, en les replaçant dans leur contexte et l'évolution de leur auteur – son regard sur ses person-

nages féminins dans *Un, deux, trois, soleil* n'est plus celui de *Calmos* –, en examinant les différences avec le roman (*Les Valseuses*, *Beau-père*) ou la pièce (*Les Côtelettes*) originels. Travail exemplaire, d'une lisibilité reposante, qui ne se contente pas des idées colportées et ne tente pas de nous faire prendre des vessies pour des lanternes (*Combien tu m'aimes ?* n'est pas *Buffet froid* et *Convoi exceptionnel* n'est pas *Tenue de soirée*). On pouvait craindre que l'auteur, une fois achevé l'examen des films et passant à celui des « Thèmes et obsessions », ne soit amené à répéter en gros ce qu'il avait déjà énoncé dans le détail. Il n'en est rien, et ses chapitres « Fuir le cauchemar français » et « Hommes-femmes : mode d'emploi », par exemple, apportent un éclairage plus large, tout à fait pertinent.

Blier sort intact, ni grandi ni amoindri, de cette relecture. Mais avec sa dimension exacte, celle d'un franc-tireur qui a réussi, tout en cultivant son sens de la marge, à toucher ses cibles sans se compromettre. À la fois isolé et public, et qui, quand le public s'est détourné, n'est pas revenu en arrière : de *Buffet froid*, ce chef-d'œuvre, au *Bruit des glaçons*, la trajectoire ne s'est pas infléchie.

Question : après un livre aussi personnel, Vincent Roussel est-il capable d'aborder, avec le même souffle et la même précision, un autre cinéaste qui aurait été un compagnon de route de ses quarante dernières années ? Après un exercice aussi profitable, on le souhaite.

P.S. : Chez le même éditeur Marest, on recommande la lecture du livre (essai-reportage-entretien ?) *Le Dormeur* de Daniel Da Silva (2020, 128 p., 14 €), passionnante récréation du tournage d'un court métrage (1974) de Pascal Aubier à partir du poème de Rimbaud. Les amateurs anciens y retrouveront la verve du réalisateur de *Valparaiso*, *Valparaiso* (1970) et du *Soldat et les trois sœurs* (1972), les autres découvriront un cinéaste que

l'on regrette de n'avoir pas encore abordé.

Lucien Logette

1. On le connaissait pour *La Brigandine, les dessous d'une collection*, préface de Jean-Pierre Bouyxou, Artus Films, 2017, somme érudite indispensable aux amateurs de *curiosa*.

2. Notons que Blier n'a pas toujours été bien traité par la critique. Ainsi que le rappelle Roussel, il n'a trouvé grâce ni auprès de Serge Daney ni auprès de Jean-Michel Frodon (certains diront que c'est rassurant) et Jean Domarchi le considérait comme un nazi...

## Livres reçus

Quelques ouvrages importants ont été reçus qui, malgré le confinement, n'ont pu être lus ni donc chroniqués à temps avant le bouclage. Avant d'en rendre compte de façon détaillée dans le prochain numéro, nous pouvons, par ordre alphabétique des auteurs, en livrer la liste en toute confiance – les lecteurs mécontents nous écriront ...

Vincent Amiel & José Mourre, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, 616 p., 29 €

Mireille Calle-Gruber & Anaïs Frantz (dir.), *Assia Djebar, Le manuscrit inachevé*, coll. Archives, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2021, 240 p. 29, 90 €

Agnès Devictor & Jean-Michel Frodon, *Abbas Kiarostami, L'œuvre ouverte*, Paris, Gallimard, 2021, 304 p., 29 €

Germaine Dulac, *Écrits sur le Cinéma*, textes réunis et présentés

par Prosper Hillairet, avec une nouvelle préface, 2<sup>e</sup> édition, Paris, éd. Paris Expérimental, 2020, 336 p., 25 €

Prosper Hillairet, *Passages du Cinéma*, texte établi par Mélanie Forret & Arthur Côme, Paris, éd. Paris Expérimental, 432 p., 23 €

Yannick Mouren, *Prendre au sérieux la comédie*, Paris, CNRS éditions, 2020, 232 p., 24 €

Notons que l'ouvrage collectif dirigé par Mireille Calle-Gruber & Anaïs Frantz reproduit un article de Jean Delmas, publié dans le n° 116 (février 1979) de *Jeune Cinéma*, ainsi que son entretien avec Assia Djebar. Enfin, le recueil de Prosper Hillairet rassemble, parmi bien d'autres, les textes qu'il a écrits pour *Jeune Cinéma* depuis le n° 319-320 (automne 2008). Lectures prioritaires !