



Le cri

Il grido
de Michelangelo Antonioni

Fiche technique

Italie - 1957 - 1h45

N. & B.

Réalisateur :

Michelangelo Antonioni

Scénario :

Michelangelo Antonioni

Elio Bartolini

Ennio De Concini

Photographie :

Gianni Di Venanzo

Musique :

Giovanni Fusco

Interprètes :

Alida Valli

(Irma)

Steve Cochran

(Aldo)

Dorian Gray

(Virginia)

Betsy Blair

(Elvia)

Lyn Shaw

(Andreina)



Résumé

Un ouvrier mécanicien vit depuis dix ans avec une femme déjà mariée (le mari vit au loin), dont il a une fillette, mais qu'il n'a pu épouser, le divorce étant interdit en Italie. A la mort du mari, au lieu du mariage attendu survient la séparation. La femme en aime un autre. L'homme la bat en public puis quitte le pays avec leur fillette. Au fil d'un long voyage à travers la plaine du Pô, noyée de brume et trempée de pluie, il rencontre plusieurs femmes, travaille sur le fleuve, rêve d'émigrer... A bout de ressources et découragé, il finit par aller vivre dans une cabane de roseaux avec une fillette égarée et fantasque. Cette union défaite également, il rentre au pays...

Critique

(...) Il existe, chez Aldo comme chez tous les personnages d'Antonioni (même ceux empruntés à l'écrivain Pavese), une volonté de détruire toute chance d'amour et de bonheur dès l'instant que cette chance risque de provoquer un changement de leur existence qui les amènerait à modifier leur conception obstinément pessimiste du monde.

Aldo, ouvrier fruste, est, comme les bourgeois ou les intellectuels des deux autres films d'Antonioni que nous connaissons, un candidat volontaire au suicide moral. Et c'est pourquoi il serait vain de chercher dans cet univers la moindre intention spiritualiste. Aldo est simplement incapable de

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

regarder la vie en face et de l'accepter. C'est presque par accident, d'ailleurs, qu'il tombe du haut de la tour d'usine où il est revenu, au terme de son voyage en cercle fermé. Et ce «cri» dont il est question pourrait bien n'être pas simplement celui que pousse Irma en voyant Aldo s'écraser au sol, mais celui d'un auteur pour lequel il n'existe en ce monde aucun espoir de salut, fût-ce dans l'amour terrestre qui se trouve pourtant, ici comme ailleurs, constamment présent comme une solution valable et non comme une vaine tentation.

Jacques Siclier,
Radio-Cinéma-Télévision - 21 déc. 1958

(...) Il me semble que **Il Grido** est - exemple rare - un film épique. J'entends par là que sa composition ne se justifie que par l'intérêt que nous inspire le personnage central, entraîné dans une série d'aventures ou d'épisodes aussi hasardeux que la vie elle-même, aussi illogiques si l'on veut, et dont chacun constitue un tout à peu près indépendant des autres. Et cependant - comme dans l'épopée - un sens profond, une direction générale, conduit le héros de l'histoire. Comme Ulysse, il s'efforce, plus ou moins consciemment, de retrouver son vrai métier et la femme qu'il aime. Et comme pour les chevaliers du Graal, son voyage est une quête : la quête de l'amour et du bonheur qu'il croit sans cesse trouver sous les apparences les plus humbles, et qui lui échappent toujours. (...)

Étienne Fuzellier
L'Éducation nationale - 22 janvier 1959

(...) Antonioni rejette aussi la psychologie. Il n'explique pas Aldo. Il nous le donne à voir. *A fortiori*, il ne le juge pas. Mais Aldo n'est pas non plus une victi-

me, un instrument d'un quelconque destin. Antonioni s'oppose, entre autres choses, à Fellini en ce qu'il n'admet aucun «au-delà» à l'homme. Aldo part, se fixe, repart, se fixe à nouveau, etc. : chacune de ces démarches correspond à une nouvelle recherche, à une nouvelle question. Ce sont là des «attitudes vécues», qui n'émergent jamais au niveau de la conscience (dans la dernière séquence elle-même, il n'y a pas «suicide volontaire», mais abandon, lassitude : Aldo ne choisit pas de mourir, mais seulement de ne plus vivre, puisque l'occasion s'en présente). Le film trouve, en cela, son extraordinaire vérité, et le spectateur découvre, du même coup, une nouvelle liberté en face d'images complexes qui n'ont jamais de pouvoir «contraignant» ou démonstratif. (...)

Jacques Chevallier
Image et Son n°118 - janvier 1959

(...) Prenons par exemple ces deux personnages du vieillard et de la fillette, absolument neufs au cinéma et dont la dramaturgie classique dirait qu'ils sont «épisodiques.» (...)

Leur nouveauté n'est qu'accessoirement celle de leur extraordinaire vérité psychologique. Au niveau où se situe le film, on conçoit que celle-ci allait de soi ; encore faut-il remarquer que le cinéma nous donne ici, pour la première fois, un authentique portrait de l'enfance, de la sénilité et des rapports que peuvent avoir entre eux enfants, adultes et vieillards. Qu'on songe aux attitudes, aux dialogues, résurgences intermittentes d'un flux souterrain et qui révèlent soudain la présence d'une pensée secrète, autonome, chez ces deux êtres qui, de par leur nature même, sont voués à une existence encore plus «en marge» que celle des autres protagonistes du film. (...)

Leurs apparitions, leurs réactions, ne se situent jamais dans la ligne affective de

la scène considérée. Il arrive par contre, mais ce n'est pas systématique, qu'elles en soient à contre-courant. De toute façon, leur rôle sur ce plan ne semble pas capital à l'auteur. Ils n'ont pas à exprimer, mais à s'intégrer. Sans commune mesure avec celui des adultes, leur affect ne saurait de toute manière vibrer au même régime que le leur. Ils sont en dehors, ils ne peuvent à la rigueur communiquer qu'entre eux.

C'est qu'ils n'ont pour leur entourage qu'une existence quasi objectale, un peu suspecte dans son manque d'adaptation aux schèmes sociaux, décourageant la compréhension, déroutant, gênant. Ils sont dans le film la part de l'irréductible, rien de plus que l'un de ces aspects du monde face à quoi les autres personnages auront à se définir, avançant peu à peu, en ce perpétuel renvoi d'un être à un autre, dans la recherche de leur vérité.

Michel Delahaye
Cinéma n°33 - février 1959

(...) Avant toute référence au néo-réalisme, dont Antonioni a manifestement subi le contre-coup mais en tant qu'expérience vécue plus que fait esthétique, - c'est une vision impressionniste du monde qui me paraît caractériser **Le Cri**. Ces perspectives fuyantes, ces chemins givrés creusant l'écran vers d'hypothétiques lointains, je les retrouve chez le Sisley de «La neige à Louveciennes», ces brumes matinales où les silhouettes s'estompent et gesticulent dérisoirement m'évoquent quelque Monet vénitien qui s'attacherait non plus aux jeux changeants de la lumière solaire, mais aux désagréments insolites de la matière sous l'effet du brouillard. Ainsi déjà, le parc de **Chronique d'un amour**, son stade, ses routes gelées où les êtres apparaissent comme détournés par rapport au paysage. Ainsi de la plage de

sable gris des **Amiche**, sur laquelle le morne va-et-vient des couples s'organise en une surprenante sarabande glacée. Dans un décor rêche, précis et finalement assez onirique, se meuvent mollement des silhouettes frêles et crispées. Comment dénier à Antonioni, sous ce rapport, un talent très sûr de paysagiste ? Et qui nous prouve que ce n'est pas là, dans cette appréhension à la fois méticuleuse et floue du paysage, qu'il faut aller chercher l'une des clefs les meilleures de la création cinématographique ? Choisir des décors pour y exprimer des sentiments (ce n'est pas exactement ce que recherche notre auteur, plus bressonnien que nature dans ses déclarations, lorsqu'il prône l'intériorisation à outrance, mais il n'importe), ou si l'on préfère, intégrer les sinuosités du sentiment dans le tissu décoratif extensible à volonté, ou mieux encore extraire librement de la totalité plastique du champ audio-visuel le motif narratif conducteur pour l'y replonger ensuite et l'y entendre résonner, ou enfin - voici qui nous ramène au néo-réalisme, mais à un néo-réalisme combien épuré - faire sourdre de l'ambiance humaine générale les éléments obsessionnels qui doivent s'y dissimuler, telles sont peut-être les constantes (approximatives) de ce qu'il faut bien appeler la stylisation antonionienne. Une psychanalyse du paysage : je vois bien que cela ne vous convainc pas. Mais rappelez-vous la dette que notre homme dit avoir contractée envers Murnau, et faites défiler en surimpression de ce **Cri** quelques souvenirs que vous gardez de **L'Aurore**, mettez l'un sur l'autre les espaces idéaux des deux films, et vous serez surpris de les voir, en plus d'un point, coïncider.

Que l'on m'autorise à revenir sur l'éclairage. Ce ne sera pas seulement pour louer la prouesse d'un jeune chef-opérateur. Admettez-vous que la position du cinéaste par rapport à la lumière détermine (au moins subconsciemment) son style ? C'est presque un truisme,

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

comme si le film recommençait à chaque prise, comme si chaque phrase visuelle et musicale épuisait toute sa substance, ne se prolongeait pas dans la suivante mais s'interrompait net. Et plus que ces interruptions, dont certains contesteront la valeur, c'est cette netteté que je veux retenir.

Claude Beylie
Cahiers du Cinéma n°91 - Janvier 1959

Entretien avec le réalisateur

La première fois où j'ai mis un œil derrière la caméra, ce fut dans un asile. (...) Nous [disposâmes] les aliénés dans une pièce, selon les exigences de la première prise de vues. Je dois dire que ces fous obéissaient avec soumission. Ils étaient émouvants ainsi. (...) Finalement, je donnai l'ordre d'allumer les projecteurs. J'étais un peu anxieux. D'un seul coup, la salle fut inondée de lumière. Durant un instant, les malades restèrent immobiles, comme pétrifiés. Je n'ai plus jamais vu, sur le visage d'aucun acteur, une épouvante aussi totale. Cela dura un moment, auquel succéda une scène indescriptible. Les fous commencèrent à se contorsionner, à hurler, à se rouler par terre (...). Et en un instant la salle devint une fosse infernale. Les fous cherchaient désespérément à échapper à la lumière (...) et leurs visages qui, auparavant, dans le calme, réussissaient à contenir la démence dans des limites humaines, apparaissaient maintenant bouleversés, ravagés. Et nous étions sidérés devant ce spectacle. (...) Je n'ai jamais oublié cette scène. Et ce fut autour de cette scène que nous avons commencé à parler, sans le savoir, de néo-réalisme. (...) A propos de mon film **Il grido**, les critiques français ont parlé d'une nouvelle formule : le *néo-réalisme intérieur*. Je n'avais jamais pensé à donner un nom à ce qui pour moi a toujours été depuis

l'époque lointaine de ce documentaire sur les malades mentaux, une nécessité : regarder en l'homme quels sentiments, quelles pensées le font agir, dans son chemin vers le bonheur ou vers la mort.

In Ecrits 1936/1985 par G. Tinazzi

J'ai une grande tendresse pour ce film, qui me paraît l'une de vos œuvres les plus accomplies et poétiques. On vous a reproché à l'époque d'avoir tracé un portrait d'ouvrier trop éloigné de la vérité. (Probablement, on ne vous reconnaissait pas le droit de parler de l'aliénation des sentiments d'un ouvrier.) Pourquoi avez-vous pris un acteur américain ?

La maison de distribution exigeait un étranger. On pensait qu'un nom étranger attirerait davantage le public. De toute manière, je dois dire que j'aime assez Steve Cochran dans ce film. Si on ne savait pas qu'il est américain, et s'il s'appelait par exemple Sergio Michelini, peut-être que personne n'aurait fait la moindre objection. Avant de tourner le film, je suis allé raconter l'histoire de **Il grido** à des ouvriers dans des usines, près de Ferrare et à Rome. Ils m'ont fait des remarques dont j'ai tenu compte. Par exemple, la scène dans laquelle Aldo gifle sa femme avait été prévue à l'intérieur de la maison. En bon bourgeois, j'avais l'impression que ces choses-là devaient se régler dans le secret des murs familiaux. Je me trompais. Les ouvriers m'ont dit : «Un homme qui se comporte comme cela est un lâche ; sa femme il doit la gifler en public, pour bien montrer qu'il est un homme.» J'ai donc suivi leur conseil, et j'ai tourné la scène sur la place publique du village. Je crois qu'elle est bien meilleure ainsi.

Aldo Tassone
Le cinéma italien parle

Le réalisateur

Formé à l'université de Bologne, il vient au cinéma par la critique (à *Cinéma*), l'assistantat (de Carné pour **Les visiteurs du soir**) et le documentaire (**Gente del Po**). Son premier long métrage se situe en marge de la production courante alors en Italie par l'acuité de l'analyse psychologique et sociale. **Chronique d'un amour** dessine déjà l'univers et les préoccupations d'Antonioni. Négligeons **I vinti**, qui eut des ennuis avec la censure, mais **La dame sans camélias** et surtout **Femmes entre elles**, d'après Pavese, confirment l'existence d'un style original. La critique reconnaît enfin Antonioni avec **L'avventura**, considéré comme l'un des meilleurs films de la décennie. Un cinéma introspectif est né, caractérisé par la liberté du récit et la sûreté de la technique. L'incommunicabilité est le thème privilégié de **La nuit** et de **L'éclipse**, films difficiles mais toujours maîtrisés sur le plan esthétique. Bien que considéré par la critique comme l'un des plus grands réalisateurs du monde, comment Antonioni n'aurait-il pas débouché sur le problème posé au photographe de **Blow-up**, incapable de concilier la vérité des faits avec les moyens techniques dont il dispose ? Il tente d'approfondir sa réflexion ; mais, à partir de **Zabriskie point**, la critique se détache de lui, elle lui reproche maintenant ses recherches purement formelles. **Profession : reporter** est un échec. Antonioni a beau déclarer qu'il considère ce film comme son œuvre la plus achevée sur le plan *stylistique* et sur le plan *politique*, il n'est pas suivi. Trop de *tête* et pas assez de *tripes*. La mode Antonioni est finie. On ne sait encore comment le réalisateur surmontera cette défaveur.

Jean Tulard
Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Courts métrages	
Gente del Po	1943-1947
Nettezza Urbana	1948
Superstizione	1949
L'amorosa menzogna	
Sette canne un vestito	1950
La villa dei mostri	
La funivia del faloria	
Longs métrages	
Cronaca di un amore	1950
Chronique d'un amour	
I vinti	1952
Les vaincus	
La signora senza camelia	1953
La dame sans camélias	
L'amore in citta	
L'amour à la ville, (sketch)	
Le amiche	1955
Femmes entre elles	
Il grido	1957
Le cri	
L'avventura	1960
La notte	1961
La nuit	
L'eclisse	1962
L'éclipse	
Deserto rosso	1964
Le désert rouge	
I tre volti	1965
(Sketch)	
Blow-up	1967
Zabriskie point	1970
Professione : reporter	1975
Le mystère d'Oberwald	1980
Identificazione di una donna	1980
Identification d'une femme	
Par delà les nuages	1996

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°91 - Janvier 1959
Cinéma n°33 - Février 1959
Dossier UFOLEIS
Fiche IDHEC
Saison cinématographique 1959
Kids 52 films autour de l'enfance
Fiche GNCR...