

GABRIELA TRUJILLO

MARCO FERRERI

Le cinéma
ne sert à rien



capricci



- 6 PRÉFACE**
- 8 QUI A PEUR DE MARCO FERRERI?
Une chronologie**
- 34 « LES HISTOIRES QU'ON RACONTE »
Rafael Azcona et le métier biscornu de scénariste
- 44 L'ORDRE CACHÉ DE L'ABSURDE
Ferreri et les choses**
- 60 « TU VOIS CE QU'ON FAIT AUX INDIENS
QUAND ILS SONT MAUVAIS? »
À propos de *Touche pas à la femme blanche!* (1974)
- 68 LES DÉVORANTS
Ferreri impudique**
- 84 « VOUS ÊTES UGO TOGNAZZI?
JE SUIS RAVIE DE VOUS RENCONTRER! »
Portrait de l'acteur en hédoniste
- 92 ENFIN SEULS
Ferreri et l'amour**
- 106 « NE PLEURE PAS!
LES SINGES NE PLEURENT PAS! » :
Un bestiaire ferrerien
- 114 L'HYPOTHÈSE FÉMINISTE
Ferreri face à ses personnages féminins**
- 132 « SI LES GENS NE VOIENT PAS *STROMBOLI*,
STROMBOLI VERRA LES GENS »
Le cinéma, un art du fantasme
- 140 ADIEU AU MÂLE TRISTE
Ferreri et la disparition annoncée de l'homme**
- 154 « LES VAGUES! J'ENTENDS LES VAGUES! »
Espèces d'espaces

***QUI A PEUR
DE MARCO
FERRERI?***

Une chronologie

*Goût violent à la Artaud. Cruel par désespoir.
On ne vit pas cinquante ans en Italie sans être touché,
et finalement, surpris.*

Ennio Flaiano

On retient sa voix aux accents cuivrés. L'allure d'un homme énergique, ventripotent, aux yeux clairs, portant l'éternelle barbe en collier du capitaine Achab. Tel est le Marco Ferreri que l'on peut découvrir dans les images d'archives. On l'a décrit massif, désabusé, réfléchi, généreux, imposant. Il a dirigé plus de 35 films en 40 ans de carrière. Son nom est synonyme de scandale, de provocation – bien que souvent, on ait oublié pourquoi. De sa vie personnelle, après tout, on sait très peu de chose : qu'il est né à Milan en 1928, qu'il a dirigé ses premiers films en Espagne, et qu'ensuite, il a tourné en Italie, puis en France, et occasionnellement aux États-Unis, avec les plus grands acteurs de son époque. Qu'il est mort soudainement, un jour nuageux de mai, à Paris, deux jours avant son soixante-neuvième anniversaire.

« À la longue, le cinéma ne sert à rien du tout », dit-il en 1968 au critique et ami Adriano Aprà, après la première projection de son film le plus radical, et parfois, pense-t-on, le plus beau : *Dillinger est mort*. Ferreri est alors au mitan de sa carrière; ailleurs, le monde gronde et le cinéma s'engage, la société italienne se polarise. Aussi, ajoute-t-il, « peut-être qu'au lieu de faire une mauvaise œuvre révolutionnaire, il vaut toujours mieux faire une œuvre qui veuille détruire ». Détruire plutôt que se résigner : le cinéma de Ferreri fait œuvre de pure négativité. Il vilipende les institutions morales et religieuses et, dans la dénonciation de la société du confort et du progrès, il découpe, brûle, et fait implorer les corps mêmes.

À ce sujet, dans l'univers cinéophile, résonnent encore les échos de la projection houleuse de *La Grande Bouffe* au Festival de Cannes en 1973 – la même année que *La Planète sauvage* de René Laloux et Roland Topor, la même année que *La Maman et la Putain* de Jean Eustache, film avec lequel il partage le Prix de la critique internationale. Œuvre de tous les excès et toutes les exceptions, *La Grande Bouffe* est le plus grand, et même le seul succès commercial de Ferreri. Pourtant, on dit qu'au cours de la grand-messe du Festival, certains spectateurs crachent sur l'équipe, indignés par ce qu'ils viennent de découvrir. «Au poteau! Au poteau!», crient quelques nœuds papillon et robes à paillettes en sortant, outrés, du grand théâtre. L'équipe du film, soudée, fait bloc. Les acteurs sourient à la foule, ébahis peut-être. Catherine Deneuve fume près de Ferreri, qui harangue ses détracteurs, l'air euphorique. On dit qu'Ingrid Bergman, présidente du jury, se trouve mal lors de la projection; «C'est qu'elle a dû manger quelque chose qui l'a rendue malade!», rétorque le cinéaste, agité et énervé. En France, *Le Figaro* «rougit de honte» face à une telle «ignominie»; *Télérama* en fait sa couverture en juin de la même année: «Voir *La Grande Bouffe* et vomir». Michel Piccoli, dont le personnage meurt noyé dans ses propres matières fécales, s'en étonne encore à la radio en 2006: l'acteur défend ardemment le film et son auteur, il garde la conviction d'avoir joué dans «une fable d'une immense tendresse». Non seulement le scandale autour du film occulte sa valeur de pamphlet contre une société repue, mais il fait trop souvent oublier que *La Grande Bouffe* est aussi une rhapsodie sur l'amitié, une allégorie de la confiance entre un réalisateur et ses acteurs. S'il est une urgence à notre époque, c'est bien celle de (re)découvrir la portée critique et politique, existentielle et révolutionnaire des films de Marco Ferreri. Et, à travers eux, le cri de défaite

de l'homme moderne, le bouleversement des liens entre les sexes au cours d'un XX^e siècle hanté par l'absurde et la peur de l'anéantissement. Parler de Ferreri est, en somme, continuer de croire en la vitalité du cinéma. Une chose est sûre, le sien sert à quelque chose.

FERRERI AVANT FERRERI

Dans la préhistoire du cinéma de Ferreri, les dates et les versions divergent, et le cinéaste lui-même brouille les pistes au cours de ses entretiens – confirmant ainsi que la seule chronologie qui importe est celle des œuvres. Né Marcantonio Ferreri à Milan, la même année que Jacques Rivette et Stanley Kubrick, il fait des études de vétérinaire. Dès la fin des années 1940, on le retrouve à Rome, comme représentant de commerce pour la Luxardo, une maison de spiritueux dont la spécialité est le marasquin, liqueur mythique à base de cerises griottes. Dans la capitale italienne, Ferreri fonde avec Riccardo Ghione le *Documento mensile*, un éphémère ciné-journal qui l'amène à côtoyer les intellectuels et artistes de l'époque, parmi lesquels Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, Luciano Emmer, Leonardo Sinigalli, Renato Guttuso et Alberto Moravia. De ce dernier, Ferreri produit pour le *Documento mensile* le seul film que l'écrivain reconnu ait jamais dirigé, *Colpa del sole* (1951). Le triomphe de la démocratie chrétienne aux élections de 1948 referme la parenthèse de la gauche au pouvoir, mais la puissance du Parti communiste italien (PCI) irradie, pendant au moins deux décennies, toute la sphère culturelle. En pleine reconstruction après la guerre, l'Italie s'apprête à entrer dans la décennie du « miracle » économique qui encadre l'essor de la société de consommation. Le cinéma, quant à lui, prépare la mutation de sa période

néoréaliste, après la sortie de deux films monumentaux qui en constituent un aboutissement et un tournant : *Stromboli* de Roberto Rossellini (1950) et *Bellissima* de Luchino Visconti (1951).

La rencontre de Ferreri avec Alberto Lattuada, de dix ans son aîné, est l'une des clés de son entrée dans le monde du cinéma. En 1950, le jeune Milanais fait partie de l'équipe de production de *Chronique d'un amour* (*Cronaca di un amore*), le premier long métrage de Michelangelo Antonioni et, peu après, du *Manteau* de Lattuada (*Il cappotto*, 1952), inspiré de la célèbre, implacable nouvelle de Nicolas Gogol. L'année suivante, Ferreri produit, avec Ghione et Zavattini, le film à sketches *L'Amour à la ville* (*L'amore in città*), un long métrage en six parties dirigées par Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, Fellini, Antonioni et Lattuada. Pour ce dernier, Ferreri fait même l'acteur, dans le fragment « Les Italiens se retournent » (« Gli Italiani si voltano »). Il est le jeune homme au pied d'un escalier romain qui, électrisé par l'allure d'une belle passante, s'engage à sa poursuite. Ils ne se parleront jamais : lui, joufflu, suant à grosses gouttes dans son costume sombre et elle, légère et insouciante, rejoignant enfin l'homme qui l'attend en haut des marches. Fugace premier rôle du réalisateur aux immenses yeux clairs qui apparaît ensuite dans le rôle du châtelain obèse et capricieux dans la farce médiévale *Femmes et Soldats* (*Donne e soldati*, 1955), l'unique film que l'écrivain Luigi Malerba dirige aux côtés d'Antonio Marchi. Mais pour cette comédie sur l'absurdité de la guerre, Ferreri figure aussi comme producteur et comme scénariste aux côtés d'Attilio Bertolucci et Malerba. Plus tard dans sa carrière, il fera des apparitions dans quatre de ses propres films et jouera dans ceux de ses proches (Ugo Tognazzi, Pier Paolo Pasolini, Mario Monicelli, Carlo Tuzii).

NAISSANCE DU CINÉMA MODERNE ESPAGNOL

En 1956, Marco Ferreri arrive en Espagne comme producteur exécutif de *Fiesta brava* de Vittorio Cottafavi (1956), un documentaire resté inachevé sur le monde de la corrida. Le Milanais s'installe à Madrid en tant que représentant de commerce pour Alfredo Sansone (son futur producteur) en vendant des objectifs pour très grand format, afin d'équiper les salles de dispositifs de projection Totalscope, la réponse italienne au CinemaScope, et d'accueillir des films à grand spectacle – notamment des péplums, que l'Italie produit à nouveau en grande quantité. Il rencontre Rafael Azcona, écrivain et journaliste satirique qui deviendra non seulement son plus fidèle collaborateur, mais aussi l'un des scénaristes majeurs du cinéma espagnol. En 1958, Ferreri signe (vraisemblablement pour des raisons administratives) avec l'ancien champion de natation, assistant réalisateur, producteur et exploitant catalan Isidoro M. Ferry son premier long métrage, *L'Appartement* (*El pisito*, 1958), d'après un roman d'Azcona. Le film, une « histoire d'amour et de location », se passe en pleine crise du logement dans la capitale espagnole, avec des personnages aux espoirs aussi étriqués que leurs chambres. Rodolfo (José Luis López Vázquez) et Petrita (Mary Carrillo), fiancés depuis douze ans, attendent de trouver un appartement pour pouvoir se marier et, conventions sociales obligent, consommer enfin leur union. Or, ni l'un ni l'autre n'ont les moyens de louer un appartement – c'est alors que se profile la possibilité d'un mariage entre Alfonso et Doña Martina, l'octogénaire qui sous-loue à Rodolfo sa chambre. De cette façon, à la mort de la vieille, que tout le monde espère prochaine, Rodolfo pourra hériter du bail de location d'un appartement en plein centre de Madrid, et épouser son éternelle fiancée. Ferreri lui-même

joue le rôle du propriétaire, adipeux et impitoyable, de l'appartement. Malgré sa présence au Festival de Locarno (la même année que *Le Beau Serge* de Claude Chabrol) et un début d'estime critique, la comédie grinçante et désenchantée qu'est *L'Appartement* reçoit, pour sa sortie espagnole, une classification de la censure qui en pénalise la distribution.

Puis, Ferreri crée, avec Eduardo Ducaj et Leonardo Martín, Época films, une maison de production. C'est dans ce cadre qu'il décide de faire appel à Martín, déjà connu comme scénariste de *Calabuig* (*Calabuch*, 1956), film à succès de Luis García Berlanga, figure majeure du cinéma espagnol de l'époque. Ainsi, à l'humour implacable de Rafael Azcona, Ferreri substitue la comédie de mœurs que Martín propose dans *Los chicos* (1959), son deuxième long métrage, l'histoire de quatre garçons du quartier madrilène de Salamanca dont la vie ressemble à un long dimanche d'ennui, d'oisiveté et de frustrations. Ils rêvent de Sophia Loren, des filles des bourgeois, d'un futur qui leur est barré. Ce portrait désolant de la jeunesse détonne avec les injonctions du régime franquiste, et c'est pourquoi, encore plus que pour *L'Appartement*, la censure frappe *Los chicos* d'invisibilité. Ferreri lui-même déclare, des années après, n'avoir jamais vu le film, ou moins l'aimer, et de ce fait, avoir tendance à l'oublier. C'est, de tous ceux qu'il a dirigés, probablement le film le plus difficile à voir, jusqu'à sa diffusion à la télévision espagnole en 2015. La polémique autour de la sortie de *Los chicos* et son échec commercial n'empêchent pas Ferreri de se remettre au travail et de préparer son troisième long métrage, en compagnie, à nouveau et pour longtemps, de Rafael Azcona.

En 1959, le réalisateur catalan Pere Portabella crée Films 59, une structure qui produit *Los Voyous* (*Los golfos*, 1960), le premier film de Carlos Saura, et assure à Luis

Buñuel la possibilité de retourner en Espagne pour diriger *Viridiana* (1961). Portabella permet aussi à Ferreri de faire *La Petite Voiture* (*El cochecito*, 1960), d'après un récit de Rafael Azcona. La trilogie produite par Portabella en l'espace de deux ans signe l'acte de naissance d'un cinéma espagnol moderne, conjuguant l'audace de Buñuel, la rage de Saura et l'impertinence de Ferreri. *La Petite Voiture*, très apprécié pour son condensé de cruauté et de malice, reçoit les faveurs de la critique (prix FIPRESCI au Festival de Venise) et du public cinéphile. José Isbert, acteur reconnu de la comédie espagnole, joue l'un de ses rôles majeurs en incarnant Don Anselmo, un vieil homme bien portant, qui veut absolument une voiturette de paralytique comme celle de son meilleur ami, afin de rejoindre une joyeuse bande d'invalides. Frustré par la mesquinerie de ses enfants, à la fois entêté, égoïste et émouvant, Don Anselmo décide d'empoisonner les siens. Aux prises à nouveau avec la censure, Ferreri et Azcona sont contraints de modifier la fin du film. Malgré le « repentir » de Don Anselmo qui est imposé par les autorités, la portée satirique de *La Petite Voiture* n'échappe pas à ses premiers admirateurs, qui saluent dès lors Marco Ferreri comme un cinéaste prometteur et un héraut de l'humour noir. Le film s'affranchit de l'héritage du néoréalisme italien en s'imprégnant du grotesque et de l'insolence de la littérature espagnole du tournant du siècle.

LE RETOUR EN ITALIE DU PLUS TURBULENT DE SES FILS

Comme conséquence, vraisemblablement, de ses démêlés avec la censure franquiste, Ferreri se retrouve à Rome. C'est de cette époque que date son mariage avec Jacqueline Lamothe, d'origine canadienne – discrète présence qui sera sa compagne jusqu'à sa mort, et la productrice

de certains de ses films. Ferreri figure parmi les onze réalisateurs d'un film collectif orchestré par Cesare Zavattini, d'après une enquête menée par la sociologue Gabriella Parca : *Les Italiennes se confessent (Le Italiane si confessano, 1961)*. Le livre, considéré comme un rapport Kinsey à l'italienne, était paru en 1959, avec pour objectif de donner la parole à des milliers de femmes qui racontent, dans des courriers anonymes adressés aux journaux féminins, leur rapport (idéalisé, effrayé, résigné) à l'amour et la sexualité. À partir de ce matériau et suivant les différents chapitres de l'enquête, Zavattini imagine un scénario en douze parties. Parmi les sketches, Ferreri réalise « L'infedeltà coniugale » (« L'infidélité conjugale », ou « L'adultère »). Au centre de ce fragment, l'hypocrisie de l'institution maritale à travers l'histoire d'un couple où mari et femme se trompent mutuellement, allègrement, comme des bureaucrates de l'infidélité qui ne visent qu'à maintenir l'image sans ride d'un foyer stable. C'est à partir du retour en Italie que se met en place le versant le plus irrévérent de l'œuvre de Ferreri, démontrant que, malgré la puissance des institutions sociales et religieuses de la péninsule, il ne saurait y avoir de cinéma conservateur.

Le cinéaste dirige son quatrième long métrage, *Le Lit conjugal (Una storia moderna: l'ape regina, 1963)*, d'après une idée de Goffredo Parise, auteur et dramaturge, scénariste occasionnel de Mauro Bolognini et Fellini. Le jeu de mots du titre original italien (*ape regina*, la reine des abeilles) dévoile l'intrigue principale du film : la reine abeille, c'est Regina, une jeune femme de bonne famille, élevée selon les principes de la vertu et la religion. Le rôle avait été initialement conçu pour Monica Vitti, mais c'est l'irréprochable Marina Vlady, présente à l'époque dans des films de Giuseppe De Santis, Emmer et Lattuada, qui endosse le personnage. Regina épouse

Alfonso (le fringant Ugo Tognazzi), un quadragénaire et ancien fêtard enfin rangé. Celui-ci, mari comblé, est vite condamné à mourir d'épuisement face à l'opiniâtreté des désirs de maternité de sa quasi parfaite compagne. C'est que Regina appartient à une lignée de femmes où le fameux lit conjugal, centre de tous les mystères, devient le tombeau du mâle. Le film est une comédie paradoxale sur l'institution du mariage à l'ombre du Vatican – une œuvre dénonçant la morale religieuse qui nie toute jouissance (la raison d'être d'Alfonso) et voit en l'homme un simple fécondateur, et dans la sexualité un pur moyen de reproduction. Le film est interdit et le scénario, publié chez Carucci Editore sous le titre *Matrimonio in bianco e nero* (« Mariage en noir et blanc »), est saisi pour obscénité, l'auréolant de la réputation sulfureuse qui lui garantit malgré tout un certain succès. À l'origine de la cabale contre Ferreri et le producteur Alfonso Sansone, la figure du tristement célèbre procureur Pasquale Pedone, le même qui avait poursuivi en justice Pier Paolo Pasolini au moment de la sortie de *La ricotta*. Ferreri et Sansone risquent la prison pour outrage à la religion d'État, mais le film est enfin sauvé par une série de coupes imposées par la censure : le début en est modifié, réduisant considérablement les discours du prêtre et ami de la famille ; par ailleurs, les négociations de la nuit de noces de Regina et Alfonso sont réduites à une séquence purement allusive. Le titre même du film est altéré : Ferreri doit ajouter « Una storia moderna », pour suggérer que l'histoire en question n'est aucunement exemplaire ; enfin, le réalisateur doit apposer une épigraphe, clair exercice de rhétorique, où il est obligé de clarifier ses intentions. Mais la puissance du film n'en est pas amoindrie : *Le Lit conjugal* oppose le plaisir à l'impératif social et religieux de la procréation. Tout en subtilité, le jeu de Vlady, aussi impénétrable qu'elle est belle, aussi belle qu'elle est

vouée à son devoir religieux, lui vaut le prix d'interprétation féminine à Cannes. En plus de signer la rencontre entre Ferreri et Ugo Tognazzi, *Le Lit conjugal* témoigne de la vitalité du cinéma italien de son époque puisque, la même année, *Le Guépard* de Visconti (*Il gattopardo*, 1963) gagne la Palme d'or et *Huit et demi* de Fellini (*Otto e mezzo*, 1963) l'oscar du meilleur film étranger. Dans une séquence du *Lit conjugal*, Regina, tout juste mariée, offre son bouquet de mariage et se recueille devant la dépouille d'une sainte. Son mari lui fait remarquer qu'il s'agit d'un homme puisqu'il voit un barbu, mais Regina lui raconte la légende de Lia : pour se protéger de l'assaut de deux hommes, une jeune fille invoque l'aide de la Sainte Vierge, et celle-ci lui fait pousser, sur-le-champ, une barbe fournie, faisant ainsi reculer les deux agresseurs. Et donc, dit Regina à son mari déconcerté et passablement dégoûté, la barbe, gage de vertu, est un véritable miracle. La barbe de sainte Lia est un sujet sur lequel Marco Ferreri et Rafael Azcona reviendront dans le film suivant, *Le Mari de la femme à barbe* (*La donna scimmia*, 1964), inspiré, entre autres, de la vie de Julia Pastrana, « la femme singe », connue aussi comme « la femme la plus laide du monde », atteinte d'hypertrichose et prognathisme, qui nonobstant son physique exceptionnel, eut plusieurs amants et mourut en couches avant que son mari, l'imprésario Theodore Lent, n'exhibe sa dépouille embaumée dans des baraques de foire. Après le refus de Sophia Loren (une allusion y est faite au début du film), Annie Girardot, méconnaissable sous l'aspect de Maria, un monstre de foire, donne la réplique à Ugo Tognazzi, en imperturbable imprésario qui décide de l'épouser afin de l'exhiber dans des salles de spectacle. Antonio Focaccia (Tognazzi) finit par s'attacher à sa femme à barbe qui meurt en couches – et après s'être assuré que le travail d'embaumement a été bien fait, il revendique

ses droits de mari et père afin d'exhiber son cadavre et celui de l'enfant mort-né. Cette fois, Ferreri doit céder à la pression de son producteur Carlo Ponti, qui ordonne de couper le film après la séquence de la mort de Maria – faisant du film un simple mélodrame triste. Par ailleurs, les producteurs français exigent du cinéaste qu'il tourne une fin différente, celle que Rafael Azcona découvre à la télévision des années après et qu'il décrit comme du pur « blasphème » : Maria, au moment d'accoucher, guérit miraculeusement et devient une femme normale ; Antonio, en fin de compte le seul monstre du film, doit alors se mettre au travail comme un honnête homme. Reste à savoir de quel côté se trouve la fin la plus pathétique : loin de ses habits de foire, en forçat d'usine, Ugo Tognazzi semble, malgré la sagesse que devrait exhaler son personnage, se révolter secrètement contre cet impératif de la bien-pensance. Encore une réussite pour l'esprit frondeur du cinéma de Marco Ferreri qui porte, une nouvelle fois et avec un film comportant pas moins de trois fins différentes, une sublime atteinte à la morale.

Prolongeant la géniale collaboration avec Azcona et Tognazzi, Ferreri raconte, dans le segment « Le professeur » (« Il professore ») du film collectif *Controsesso* (1964, cosigné par Renato Castellani et Franco Rossi), l'histoire d'un célibataire choyé par ses tantes, qui enseigne dans une institution pour jeunes femmes, et développe une obsession pour les nombreuses pauses pipi de ses étudiantes. Le court film baigne encore dans l'état de grâce émanant de la complicité entre le réalisateur et son acteur, ce dernier flamboyant dans sa manière d'incarner les petites et inavouables manies sexuelles d'un vieux garçon nostalgique du fascisme.

C'est au milieu des années 1960 que Marco Ferreri commence à travailler avec un autre acteur qui sera intimement lié à sa vie et à son cinéma : Marcello

Mastroianni. Dans la série de films qu'il interprète pour le réalisateur milanais, Mastroianni inaugure une veine nihiliste, à l'élégance sombre, complémentaire de l'éclat désabusé du premier Tognazzi. Leur collaboration débute peu avant *Le Mari de la femme à barbe*, en 1965, pour le tournage de *L'Homme aux cinq ballons* (*L'uomo dei cinque palloni*). Ce projet est, un premier temps, interrompu par Ponti, afin de ne pas assombrir la carrière de star mondiale de Mastroianni. Le producteur décide ensuite, en éliminant quelques scènes déjà tournées, de faire de *L'Homme aux cinq ballons* le segment d'un film à sketches appelé *Aujourd'hui, demain, après-demain* (*Oggi, domani, dopodomani*), sorti la même année, que Ferreri signe aux côtés de Luciano Salce et Eduardo De Filippo. Deux ans après, Mastroianni et Ferreri convainquent Ponti de reprendre le film, refaire le montage et ajouter une séquence qu'ils s'apprêtent à tourner en couleurs. Le résultat sort en France en 1969 seulement, sous le titre *Break-up, érotisme et ballons rouges* – vraisemblablement l'occasion pour Ponti de naviguer sur le succès de *Blow-Up* d'Antonioni (1966), afin de vendre le film de Ferreri à la Metro-Goldwyn-Mayer. Mastroianni apparaît sous les traits d'un jeune et riche industriel qui se perd dans le besoin de calculer la très exacte quantité d'air que peuvent contenir des ballons. Inaugurant l'entrée fracassante de la thématique obsessionnelle des protagonistes masculins, *Break-up* est l'un des films les plus injustement méconnus de son réalisateur qui, pourtant, acte un tournant capital de son cinéma.

Entre les deux versions du film, Marco Ferreri retourne en Espagne pour réaliser *Corrida!* (1966), un documentaire sur la tauromachie pour la télévision italienne (Rai). Vient ensuite *Marcia nuziale* (« Marche nuptiale », 1966), un film en quatre épisodes écrits pour Ugo Tognazzi. Le film ne sera jamais distribué en France et

rencontre en Italie de sérieuses difficultés pour obtenir un visa de censure. C'est que *Marcia nuziale* dépeint avec un humour implacable, encore une fois, la crise du mariage comme institution. Le premier segment, «Prime nozze» («Premières noces»), décrit les préparatifs de deux couples de la haute bourgeoisie pour l'accouplement de leurs deux chiens. Le deuxième, «Il dovere coniugale», s'attarde sur les péripéties du devoir conjugal pour deux partenaires submergés par la routine. Le troisième, «Igiene coniugale» («L'hygiène conjugale»), est tourné à New York et, comme son nom l'indique, se focalise sur la question du désir dans le couple et imagine des groupes de parole pour améliorer l'entente charnelle entre époux de la haute bourgeoisie américaine. Le dernier segment, «La famiglia felice» («La famille heureuse»), projette son personnage masculin au troisième millénaire où «nous serons tous heureux», grâce au concours de poupées gonflables. Aux prises avec la censure, le film de Ferreri connaît une sortie pratiquement confidentielle : il reste cependant, avec *Break-up*, l'un des piliers secrets d'une compréhension de l'ensemble de l'œuvre. En 1967, Ferreri dirige *Le Harem (L'harem)*, grâce à Alfonso Sansone, l'un de ses films au budget le plus confortable : son premier en Technicolor (image de Luigi Kuveiller) et en format large (Techniscope), avec la star hollywoodienne Carroll Baker comme protagoniste aux côtés de Renato Salvatori, Gastone Moschin, Michel Le Royer et William Berger, ainsi qu'une musique, omniprésente, d'Ennio Morricone. Baker est Margherita, aimée de trois hommes et qui, incapable de choisir entre eux, décide, en suivant les conseils de son confident homosexuel, de les convoquer dans une villa au bord de l'Adriatique et de constituer ainsi son propre harem. Film à la narration austère et parfois impitoyable malgré ses couleurs éclatantes, c'est, d'après le réalisateur, «un film monté contre son tournage

et tourné contre son scénario». En effet, *Le Harem* était à l'origine une comédie; après le tournage, Ferreri coupe toute la partie concernant un quatrième amant (George Hilton) de Margherita, et creuse l'issue tragique de l'aventure adriatique. Sorti en France en 1975 seulement, *Le Harem* choque une partie de l'opinion, qui y voit une forme de coup publicitaire du distributeur au moment même où la polémique gonfle autour de ladite «année de la femme». Dans tous les cas, la logique implacable du film préfigure les trajectoires d'autres personnages ferreriens et, tout comme *Break-up*, annonce les propositions les plus radicales de son cinéma.

DE LA NÉGATIVITÉ PURE (MANIFESTE FROID)

À la fin des années 1960, l'Italie connaît une période agitée, bouleversée, entre autres, par la convergence des contestations étudiantes et ouvrières. C'est aussi un moment d'effervescence culturelle au cours duquel Ferreri intensifie ses liens avec une certaine sphère artistique. Il se rapproche, entre autres, de Mario Schifano, cinéaste et héraut de la «nouvelle peinture», un artiste pluridisciplinaire très influencé par le Pop Art. Schifano fera de beaux portraits en Super 8 de ses amis, parmi lesquels un somptueux et rare enregistrement où figure Ferreri. D'ailleurs, c'est dans l'appartement romain de l'artiste que Ferreri tourne son film capital, aussi singulier et percutant qu'un manifeste, et l'un des plus connus de son cinéma : *Dillinger est mort* (*Dillinger è morto*, 1968). «Merveilleux de simple évidence», écrira Jean-Luc Godard à propos de celui-ci. Chef-d'œuvre incontournable de l'une des décennies les plus agitées du siècle, *Dillinger* inaugure une autre collaboration faste dans la carrière de Ferreri : l'arrivée de Michel Piccoli dans le

Qui a vu les films de Marco Ferreri ? En 1973, dans le sillage du scandale de *La Grande Bouffe*, le réalisateur italien s'est taillé une réputation sulfureuse. On le redécouvre aujourd'hui comme un immense cinéaste de l'absurde et un pourfendeur de la société de consommation, ayant offert les rôles les plus controversés aux stars de son époque (Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Catherine Deneuve, Marcello Mastroianni, Gérard Depardieu, Hanna Schygulla...). Ce livre, le premier en français consacré à la filmographie complète de Marco Ferreri, remet en lumière l'un des secrets les mieux gardés de la cinéphilie moderne. De l'humour noir au féminisme, du grotesque au sublime, c'est la fresque documentée et passionnée d'une œuvre culte ; on y découvre le portrait d'un grand maître mésestimé de l'âge d'or du cinéma italien qui, à contre-courant des stéréotypes de son époque, n'a pas fini de nous troubler, dérouter, sidérer.

Historienne du cinéma, essayiste, Gabriela Trujillo a enseigné à l'École du Louvre et à NYU Paris, avant de travailler dans diverses institutions culturelles parisiennes. Actuellement en poste à la Cinémathèque française, elle publie régulièrement sur le cinéma et la littérature. *Marco Ferreri, Le cinéma ne sert à rien* est son premier livre.

18 euros

Isbn 979-10-239-0420-8

Harmonia Mundi diffusion



CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE