

**Cesare
Zavattini**

adaptation
française
de
Albert Husson
et
Hubert Gignoux

COMMENT NAIT UN SCENARIO DE CINEMA



La réalité
avant tout

PAGES DE MON JOURNAL

C'est la première fois depuis qu'il est maçon qu'il fait un escalier

JUIN 1952

J'ai rencontré les époux Zambon. Ils se sont mariés il y a un an. Lui est un ami de mon fils aîné, elle est domestique près de chez moi. Elle est maintenant enceinte. Ils sont très contents, mais ils sont préoccupés pour la chambre : lorsque leur enfant naîtra, ils voudraient avoir une chambre, car maintenant ils sont mal installés. Mais il leur est difficile de trouver une chambre, lui gagne 30.000 liras par mois, il est maçon, il doit là-dessus donner quelque chose à sa mère, ce qui fait qu'il leur faut trouver une chambre qui ne coûte pas trop cher.

Aujourd'hui, il est content, parce que demain il va faire un escalier. C'est la première fois depuis qu'il est maçon qu'il travaille à un escalier, il dit que c'est un pas en avant.

Il aurait une idée : construire de nuit une pièce dans un pré, du côté de Val Melaina, comme d'autres ont fait, parce que, s'il réussit à montrer les quatre murs pendant la nuit, et avant que les gardes s'en aperçoivent, après la loi interdit de l'expulser, et ainsi l'enfant pourrait naître avec un toit sur la tête.

Il dit que des amis l'aideraient et que, si l'on commençait dès qu'il se met à faire sombre, on arriverait certainement à l'aube avec la maison faite : cela peut coûter environ 60.000 liras. Je lui dis que si Rossellini est d'accord, nous donnons l'argent pour la maison et nous filmons toute la scène.



Enceinte de huit mois, elle veut se jeter par la fenêtre

en apprenant la condamnation de son mari

15 AOUT 1952

Une femme enceinte de huit mois et avec un enfant de deux ans dans les bras était, il y a quelques jours, sur le point de se jeter du haut de sa fenêtre, car elle venait d'apprendre la condamnation de son mari à deux ans de prison, et elle n'avait pas un sou en poche. La femme habite dans une chambre d'un mètre quatre-vingts de haut, large d'un mètre, longue de deux. Un homme qui lui a rendu service le jour où elle a tenté de se suicider est venu la voir et voulait coucher avec elle. Elle s'y est refusée et il lui a dit : « Belle reconnaissance ! »

Je voudrais faire un film (j'en ai parlé à Chiarini et à Maselli) où l'on voit cette femme depuis le moment où elle se lève, ce qu'elle dit à son fils de deux ans, comment elle se peigne, les premières paroles qu'elle échange avec ses voisines, ce qu'elle mange, son travail, son sommeil. Il faut de la patience, il faut la suivre de près, la saisir par surprise où l'on peut. Il m'apparaît ainsi clairement que pour faire un film de ce genre, il faut employer une technique nouvelle. Je crois que c'est seulement une question de patience. Le néo-réalisme est la plus sérieuse épreuve de patience en face des hommes que le cinéma puisse donner.

Zavattini.

(Traduction de A. Monjo.)

par CESARE ZAVATTINI

J'ai toujours rêvé de connaître un voleur...

21 NOVEMBRE 1962

J'ai toujours désiré ardemment connaître un voleur, lui parler et le faire parler, savoir ce qu'il pense de ceux qui ne sont pas des voleurs. J'ai parlé aujourd'hui pendant deux heures avec un voleur à la tire de quarante ans. Nous sommes dans ma chambre, avec De Mitri, Rivelli, Damiani et Tosi qui a réussi, par l'intermédiaire d'un ami, à se procurer ce voleur à la tire plusieurs fois arrêté. Nous avons besoin de ses lumières pour le film *Tombé du ciel* dans lequel Rascal joue le rôle du voleur de portefeuilles.

Nous avons appris qu'il y a deux façons fondamentales d'opérer le vol à la tire : le vol « au cœur », c'est-à-dire le vol du portefeuille lorsqu'il est dans la poche intérieure de la veste, et le vol « à la culotte », c'est-à-dire quand le portefeuille se trouve dans la poche-révolver. Le portefeuille, ou la chose visée, s'appelle le lasagno. Le difficile n'est pas tellement de sortir de la poche d'autrui le lasagno, avec les deux doigts, que de le passer au complice, parce que, dit-il : « Il y a trop de gens aujourd'hui qui ont les yeux baissés, au lieu de regarder en l'air ils regardent par terre et ils peuvent voir le lasagno qui passe ». Il dit que sur la place Flaminio, dans un bar, cet été, il a « piqué » l'enveloppe contenant la paye d'un jeune ouvrier, huit mille six cents liras. Il y avait dedans un petit rouleau de papier « qui n'en finissait plus, avec tout marqué dessus, même les heures et les minutes qu'il avait faites, normales et supplémentaires. Les patrons doivent avoir des machines américaines ».

Parfois, il est pris par le découragement et il pleure, mais dès qu'il a des sous, il court les manger. « Nous avons envie de bien manger, de profiter un peu de la vie, et malheur si nous n'avons rien à fumer, si nous avons un paquet de « Nationales » ça va, mais si nous ne l'avons pas, nous faisons quelque chose pour l'avoir ». Il dit que les bouchers sont le type même des « gogos » le mardi et le vendredi. Il dit qu'il faut connaître les gens, et qu'on voit tout de suite si quelqu'un est « gogo » ou non, c'est-à-dire bon à voler ou non. Tosi lui demande : « Et moi, je suis gogo ? » Il dit que non : « Vous, il me semble que vous n'avez même pas une fausse lire en poche, vous êtes le type de l'employé ». A moi, il me dit qu'il tenterait bien le coup, et à De Mitri : « Avec vous, j'ai envie de me tirer... Vous avez l'air d'un brigadier ». De Mitri en est tout confus.

La réalité
avant tout

Rome, 20 Janvier 1966.

Cher Monsieur,

Je vous demande de m'excuser si je réponds avec beaucoup de retard à votre si aimable lettre du 29 décembre, mais je n'avais plus de photographie car petit à petit les différents journaux bien que m'ayant juré de me les rendre, m'ont littéralement dépouillé de toutes celles que j'avais dans mes archives. Alors, j'ai dû prier mon fils, le seul qui traite avec un peu d'indulgence mon visage, pour qu'il remédie à cet état de choses grâce à son Leica et ainsi nous sommes arrivés jusqu'à ce jour.

En ce qui concerne ma biographie, je crains que celle que je vous envoie ne soit trop brève. Vous auriez désiré sans doute beaucoup plus. Moi qui ne suis pas modeste, j'hésite à écrire sur moi-même comme il eût fallu le faire en pareil cas. Mon premier livre, par exemple, a été un best-seller (il y a trente-cinq ans !) et mes débuts d'écrivain furent même salués par un grand article. Sur le *New-York Times*, à propos de mon second livre, on publia des éloges si énormes que je n'ose pas les répéter.

Le caractère de mon œuvre est « humoristique » dans le sens le plus large du terme.

De « Totò, il buono », j'ai tiré le sujet du film « Un Miracle à Milan » qui est un de ceux que je préfère. Il paraît que « Totò, il buono » sera traduit en 1966 chez un éditeur français bien connu.

En ce qui concerne ma conception du cinéma, les journaux à grand tirage m'ont qualifié de « pape du néo-réalisme » et de bien d'autres choses encore...

Le « Centre Expérimental du Cinéma italien » a annoncé un ouvrage sur moi dans lequel on racontera tout ce que j'ai fait de bien et de mal dans ce métier depuis 1935 jusqu'à aujourd'hui.

En France, c'est Maurice Nadeau qui, avec perspicacité et une sympathie effrénée, s'occupe de mes travaux.

Je souhaite fortement écrire une deuxième pièce pour le théâtre au cours de l'année 1966.

Cesare Zavattini.
(Traduit de l'italien.)

Page de mon journal par Césaire Zavattini (suite)

« La vie est tellement grande que nous n'en avons pas encore exploré cent mètres carrés. Et la misère humaine est plus grande que la vie. »

Ils vivent avec 7000 lire par mois que leurs rapportent les enfants

27 JUIN 1953

« ...j'étais allé à Ferentino. Nous étions tous partis de Rome à 2 heures du matin. Nous sommes allés à l'endroit où habite la paysanne qui a gardé chez elle pendant quatre mois Carlo, fils de Caterina. A un kilomètre de Ferentino se trouve un petit groupe de maisons de paysans. Ils vivent là avec les 7.000 lire environ par mois que leur rapportent les enfants des domestiques de Rome. Les domestiques se trouvant enceintes, elles passent quelques temps à l'Hospice des pauvres, puis trouvent une nourrice ou une « gardeuse » (comme on l'appelle lorsqu'elle ne nourrit pas elle-même), dans un village de la Ciociaria. Il y a des femmes qui font le trafic entre Rome et ces villages, amenant et ramenant les enfants par le service des cars. (Je ne me souviens plus en ce moment du nom qu'on leur donne.)

Nous sommes arrivés qu'il faisait encore nuit et le camion du matériel s'est embourbé. Nos autos avaient allumé leurs phares et les mécaniciens se disputaient. L'un d'eux changeait ses pantalons propres contre ceux de travail devant tout le monde. Finalement, arrivèrent, venant des maisons qui étaient autour de nous, quelques paysans que nous avions réveillés...

Peu à peu le jour s'était levé et nous avons vu passer une femme, tenant à la main une bougie qui s'éteignit, puis une autre qui peignait devant sa porte ses longs cheveux, et deux ou trois autres avec des enfants au bras, qui nous regardaient, sans bouger. Avec la clarté grandit la confiance : une toute jeune fille avait des œufs dans les mains et peu après nous gobions tous des œufs. Di Venanzio, l'opérateur, faisait un trou

dans l'œuf en le frappant légèrement sur le métal de l'appareil de prises de vues. Autour de nous, il y avait une vingtaine de paysans de tous les âges qui restèrent là à nous regarder, les bras croisés, pendant des heures. Masselli fit enlever les feuilles d'un petit arbre pour bien voir, là-bas, dans le fond, une jeune fille qui devait s'avancer en traînant derrière elle, dans le grand vide de l'aube, un petit enfant qui pleurait.



LE CHRIST EST-IL VIVANT OU MORT ?

4 JUIN 1952

A déjeuner chez Ralph Vallone. Nous sommes quatre: Elena Varzi, Lo Duca, qui parle ardemment de Foscolo sur lequel il a écrit un scénario, Vallone et moi. Nous discutons de politique et peu à peu prend forme en moi une de mes vieilles idées : le Christ est-il vivant ou mort ? c'est-à-dire l'idée d'une véritable enquête sur l'adhésion réelle de la société contemporaine au principe de l'Evangile « Aime ton prochain comme toi-même ». Je serais très content de travailler là-dessus avec de jeunes documentaristes, de

travailler avec eux le temps nécessaire à la mise en place du sujet, puis de les voir partir chacun avec leur appareil de prises de vues pour développer leur thème. Ces jeunes existent: ils s'appellent Damiani, Ferrari, Fornari, Gandin, Marchi, Masselli, Polidori, Questi, Renzi, Rondi, Vincini, Zurlini, et deux ou trois autres. Les autres convives trouvent mon projet excellent, je bois un verre de vin de plus et me voilà de retour chez moi convaincu de pouvoir mettre sur pied l'affaire dans les vingt-quatre heures.



De petite taille, rond, volubile, le cheveu rare et gris couvert d'un hêrêt, les sourcils broussailleux s'arquant sur un œil vif et curieux, la lèvre charnue, le menton carré, Césaire ZAVATTINI — c'est devenu un lieu commun de l'affirmer — est la bonté même.

Cesare Zavattini est né le 20 septembre 1902 à Luzzara, sur la rive droite du Pô, en Emilie, province de Reggio. Il voulut d'abord devenir avocat, et commença des études de Droit à l'Université de Parme. Bientôt il les interrompit pour se consacrer au journalisme. De 1930 à 1940, il a dirigé à Milan diverses publications dans des maisons d'édition connues, telles que Mondadori. En 1940, il est venu s'installer à Rome, dans cette Via Angela Merici qu'il habite encore.

Zavattini a renoncé au barreau, mais non à plaider les causes qui lui semblent justes. Sa double activité de romancier et de scénariste n'est qu'un inlassable plaidoyer en faveur du droit, de la justice, de la fraternité, de la paix. Son œuvre d'écrivain proprement dite est importante. Les titres les plus marquants de ses romans et nouvelles sont, dans l'ordre chronologique :

- Parliama tanto di me (1931)
- I poveri sono matti (1937)
- Toto il buono (1941)
- Io sono il diavolo (1943)
- Ipocrita 43 (1950)
- Un paese (1951).

Certaines de ses œuvres («I poveri sono matti», «Io sono il diavolo») ont paru en français, aux Editions Julliard. En 1966 seront également publiés en France «Ipocrita 43» et un inédit : «Lettres de Cuba», cependant que paraîtra en Italie, chez Bompiani, le «Diario» («Journal») de Zavattini.

Plus que le roman et la nouvelle, c'est naturellement le cinéma qui a permis à Zavattini d'atteindre le grand public. Il est l'auteur d'un très grand nombre de scénarios, dont une dizaine ont eu pour metteur en scène Vittorio de Sica. Les principaux sont :

1935 : Je donnerai un million — 1943 : Quatre pas dans les nuages — 1945 : Les enfants nous regardent — 1946 : Sciuscia — 1948 : Le

voleur de bicyclette — 1950 : Miracle à Milan — 1951 : Umberto D. — 1953 : L'or de Naples — 1955 : Le toit — 1960 : La Ciociara — 1961 : Les Italiennes et l'amour — 1962 : Un sketch de Boccace 70 — 1963 : Hier, aujourd'hui et demain — Le jugement dernier.

Depuis trente ans, Zavattini et Vittorio de Sica mènent un combat commun contre tout ce qui menace la liberté en général et celle de l'expression cinématographique en particulier. On conçoit qu'il soit malaisé de parler de l'un sans parler de l'autre. Leurs options fondamentales, — celles qui déterminent la carrière d'un artiste — coïncident. Zavattini dit : « Pour moi, le cinéma est d'abord une morale », ce qui revient à affirmer que pour lui éthique et esthétique se confondent. Vittorio de Sica, de son côté, déclare : « Le meilleur cinéma se doit de continuer sa route, celle qui lui est dictée par la réalité humaine et sociale contemporaine. Elle lui donne sa raison d'être, son caractère national et sa valeur universelle. »

Pour Zavattini comme pour de Sica, il s'agit d'abord de « déromancer » le cinéma. Qu'il écrive un roman, une nouvelle ou un scénario, Zavattini se méfie de la littérature, qui suscite des situations et des personnages exceptionnels, sans rapport avec la réalité quotidienne. C'est du réel que doit naître l'œuvre d'art, et la vie la plus humble, la plus banale, constitue déjà un spectacle pour qui sait voir et entendre. Un spectacle tout lisse, sans instants privilégiés. Mais quand Zavattini se refuse à considérer l'esthétisme comme une fin en soi, il n'entend pas pour autant renoncer aux moyens de l'art. Et son réalisme se propose de dépasser l'ancien réalisme, qui n'exprimait que la réalité extérieure, pour atteindre l'essence, ce qui est « réellement réel ». C'est en cela que son œuvre se rattache à ce « néo-réalisme » italien, magnifique école qui nous a donné de nombreux chefs-d'œuvre, suscitant en nous une prise de conscience tout en nous procurant un plaisir esthétique, et dont la France n'a pas, il faut bien le reconnaître, l'équivalent.

Vittorio de Sica



Le Voleur de Bicyclette - 1948



L'Or de Naples - 1953



COMMENT NAIT UN SCENARIO DE CINEMA

n'est pas une pièce réaliste. On pourrait même dire que tout ce qui va être montré sur la scène n'est que la projection du monde intérieur du héros. C'est une pièce vraie, qui restitue par des moyens poétiques, et sans littérature d'ornement, la réalité intérieure et extérieure.

Le personnage principal se nomme Antonio. Il a environ 30 ans. Il est scénariste. Le succès de ses précédents scripts lui a permis de quitter l'immeuble qu'il habitait dans un quartier populaire pour s'installer dans une belle maison neuve. Antonio est marié. Sa femme, Maria, attend un enfant. Il faut travailler pour payer la belle maison, la voiture, et assurer l'avenir de l'enfant.

Installé dans le jardin, Antonio tape à la machine un nouveau scénario dont le titre est « Paolo et Paola ». A mesure que Antonio écrit, les scènes imaginées par lui se déroulent à l'arrière plan. Mais Antonio ne travaille pas seul. A ses côtés, guettant chaque nouvelle idée, se trouvent Chiaretti, le représentant de la Censure, et Saloni, le commanditaire. Ils interviennent : du chômeur Paolo, ils exigeront qu'il devienne un emballer. Il n'y aura pas d'allusions aux bas salaires, à la grève, à la guerre, à la misère, aux inondations et autres cataclysmes que l'on dit « naturels » pour masquer la carence des pouvoirs publics. On ne montrera pas l'industriel Massari, — cinquante ans et un gros ventre — en train d'embrasser une très jeune fille sans défense. Bien entendu, le Censeur Chiaretti camoufle son hostilité sous des raisons d'ordre esthétique : l'art exige une transposition, une mise en perspective etc... Découragé, Antonio renonce et cherche un autre sujet de film. Il le trouve dans le journal : « Monsieur M., de Milan, prospecte la région, à la recherche d'une personne disposée à lui vendre un œil. Il a rencontré hier un certain Giacomo S., qui, se trouvant dans une situation difficile, serait disposé à prendre cette offre en considération ». Le Censeur Chiaretti trouve l'histoire trop « sinistre » et le producteur Saloni, trop « exceptionnelle ». Quant à Maria, femme d'Antonio, elle la juge « idiote » et espère sournoisement que Saloni n'en voudra pas. C'est qu'il n'y a pas de véritable amour entre Maria et Antonio. Et aussi que Maria, « femme-au-foyer », ne

pouvant se réaliser qu'à travers son mari, doit exiger de lui toujours plus de succès et d'argent.

Antonio s'obstine, il tient à l'idée de l'œil vendu. Il la développe. Les personnages du film seront : Giacomo S., le « vendeur » de l'œil, sa femme Anna, le médecin-oculiste, l'acheteur, l'industriel Massari. Nous connaissons déjà ce dernier : c'est lui qui embrassait la jeune fille dans le premier scénario. L'acheteur choisit « son » œil. Il en discute le prix avec le vendeur. Giacomo, qui est chômeur, demande 15 millions de lires. On transige à 14. Et Antonio imagine la suite. Chiaretti et Saloni, qui veillent, ne le laissent pas s'égarer. Ils exigent que le Drapeau ne soit pas mêlé à cette histoire d'œil. Ils veulent une fin optimiste — une « happy end » — sous le prétexte qu'il faut « donner de la joie » aux classes laborieuses. Pour étayer sa thèse, le producteur héle un carabinier qui passe et lui demande ce qu'il aime voir au cinéma. Le carabinier répond : « Des impératrices dans des piscines ! ».

Dans ce nouveau scénario imaginé par Antonio, Anna, la femme du « vendeur » Giacomo S., ne se conduit pas comme le fait Maria, femme d'Antonio, dans la réalité. Anna aime son mari. Elle ne le pousse pas à vendre son œil, au contraire : elle proteste, elle pleure. Anna, c'est la projection de Maria telle qu'Antonio aimerait qu'elle fût. Et Giacomo, c'est un peu Antonio contraint de céder à Chiaretti et Saloni la moitié de sa vision du monde réel. Antonio imagine la clinique où doit être opéré Giacomo. Une petite fille est là, les yeux bandés. On s'appête à lui ôter son bandeau, on l'ôte et elle voit pour la première fois. Anna prend Giacomo par la main et s'enfuit avec lui. Mais ils ne sont plus libres : Giacomo a touché un acompte, et dépensé l'argent avec Anna. C'est le mécanisme de l'aliénation par la possession de biens matériels que Zavattini met à nu ici.

Excédé par les interventions de Chiaretti et de Saloni, Antonio, dans un sursaut de courage, quitte la belle maison neuve et retourne à son ancien quartier pouilleux. Revenu parmi ceux qui furent ses compagnons de pauvreté, Antonio leur pose la question : « Qui accepterait de vendre un œil ? » Et la question, hautement scandaleuse,

ne les choque même pas. Chacun raconte sa vie : la misère, les rats, la promiscuité, les adolescents des deux sexes couchés pêle-mêle dans un lit, les disputes conjugales. Antonio se propose alors de faire son film avec ses voisins, sur eux. Mais même pour ce film, Antonio ne saurait échapper à la Censure et à l'Argent. On voit de nouveau apparaître Chiaretti et Saloni. Ils font miroiter aux yeux d'Antonio le bel avenir qui l'attend s'il se montre raisonnable. Antonio espérait que le voisinage lui viendrait en aide. Il doit se rendre à l'évidence : personne, dans ce quartier déshérité, ne s'intéresse au film social, à la dure vérité. On veut du rêve. Contre le prix d'une place, on demande une heure d'oubli, de quoi vivre, par procuration, une vie dorée. Antonio veut se tuer d'un coup de revolver, mais ne tire pas. Il avoue à des spectateurs de cinéma qu'il est « un poète et un lâche », il dit qu'il a déjà « de la terre dans la bouche » et demande que l'on considère ses paroles comme un testament. Puis il pose de nouvelles questions, et les réponses l'accablent. Cette fois, il tire.

On se retrouve au cimetière. Couché dans sa tombe, Antonio dialogue avec le fossoyeur qui le recouvre de terre. Il a tiré, et il n'est pas mort. Il exhorte Dieu à se manifester par un signe, et Dieu se tait. Maria, la femme d'Antonio, Chiaretti-le-Censeur et Saloni-le-Producteur, apparaissent au bord de la tombe. Ils évoquent le joli film qu'aurait pu faire Antonio à partir de l'histoire de l'œil. Saloni exolique qu'il a consulté l'Office Catholique du Cinéma. Cet organisme lui a suggéré une fin émouvante : Massari, l'industriel borgne, renoncerait à prendre l'œil de Giacomo.

Ce joli film, on le fera, maintenant qu'Antonio est mort. Avec l'accord de la jeune veuve, que Saloni, déjà, serre d'un peu trop près.

Antonio interroge le ciel. Si Dieu répondait, par le plus discret des signes, Antonio se recoucherait tranquillement dans sa tombe. Mais si Dieu ne répond pas, autant rejoindre les autres, la fortune, la gloire, le Lion d'Or à Venise. Le rideau tombe, laissant Antonio vivant parmi les morts, mort parmi les vivants. Semblable à chacun de nous. Peut-être ?

R. S.

Pour payer ses dettes, il met l'un de ses yeux en vente

ROME, le 10 sept. (F.S.).

« C'EST une grave maladie et déboires. Je donnerais volontiers mon œil brun à personne qui m'offrirait aussitôt un œil bleu. » (Lettre de Vellettri (Rome) n° 460488. Cette

petite annonce a paru dans le journal « Il Tempo » de Rome.

L'annonceur est père de trois enfants. Homme d'affaires aisé, il a été ruiné, raconte-t-il, par des associés de mauvaise foi. Il a des

échéances urgentes et risque de précipiter sa famille dans la misère. Or, cela il ne le veut pas. « Je donnerais volontiers ma vie pour ma femme et mes enfants », dit-il.

« Mais que feraient-ils

avec mon cadavre ? » C'est alors qu'il a décidé de vendre un de ses yeux — de beaux yeux bruns — pour sauver les siens. Il demande comme contrevalet l'équivalent de ses dettes : 145.000 francs.

Le mystérieux Français mort à

LA CENSURE

En Italie, la censure porte son vrai nom. Il convient à ce propos de rappeler un point d'Histoire : les Accords de Latran, signés en 1929, c'est-à-dire au moment de la montée du fascisme italien, accordaient à l'Eglise catholique en Italie la position privilégiée d'une religion officielle, et cela particulièrement en matière d'enseignement, d'état civil et de prestige extérieur. Il est aisé d'imaginer quelles peuvent être les répercussions de ce privilège au sein des commissions de censure. La vigilance de la censure s'était un peu relâchée après la fin de la guerre et la débâcle allemande. Cette liberté relative a permis aux ciéastes du néo-réalisme de tourner quelques-uns des chefs-d'œuvre de ces années d'après-guerre.

En France, la censure se nomme pudiquement : « contrôle ». La « Commission de contrôle des films cinématographiques » compte environ vingt-cinq membres titulaires et autant de membres suppléants. Leur recrutement s'opère dans quatre secteurs différents : 1° sur proposition de divers ministres (Justice, Affaires Etrangères, Intérieur, Armées, Education Nationale, Santé Publique). 2° parmi les personnalités de la profession cinématographique. 3° parmi les sociologues, éducateurs, magistrats, médecins. 4° après consultation de l'Union des Associations Familiales, du Haut-Comité de la Jeunesse et de l'Association des Maires de France.

En Italie comme en France, et quel que soit le nom qu'elle porte, la censure exerce tout particulièrement sa vigilance à l'égard de tout ce qui pourrait porter atteinte à l'ordre public, à la religion, à la famille, à la patrie. Il arrive d'ailleurs qu'un même film soit en butte aux mêmes tracasseries en deçà et au-delà des Alpes : c'est le cas, précisément, du dernier film de Vittorio de Sica : « MONDE NOUVEAU », qui traite du problème important et mondial de l'avortement et vient d'être interdit par la censure italienne après avoir rencontré des difficultés devant la Commission de contrôle à Paris.

Mais il existe une autre forme de censure, qui n'a rien d'officiel et n'en affecte pas

moins l'art cinématographique. C'est, d'abord, l'auto-censure que s'impose, de façon parfois à demi-consciente, l'auteur du scénario. C'est aussi, la censure exercée sur le scénariste, puis sur le metteur en scène, par le producteur — c'est-à-dire le bailleur de fonds — ou le producteur-délégué représentant l'ensemble des commanditaires, quand il y a co-production nationale ou internationale. Les pressions qui s'exercent ainsi tendent à obtenir de l'auteur du scénario ou du metteur en scène qu'ils édulcorent ou infléchissent une pensée jugée susceptible d'alerter la vigilance des censeurs au stade terminal. Enfin, les interventions des producteurs substituent bien souvent à la distribution initiale, souhaitée par le metteur en scène, une autre distribution, plus prestigieuse pour « l'affiche », mais qui correspond moins aux nécessités profondes du film et par là en altère la qualité.

Art plus artisanal que le cinéma, le théâtre échappe, en partie du moins, à ces sujétions. A partir du moment où une pièce est acceptée, les modifications qu'elle subit éventuellement ne sont que celles qui s'imposent en vue d'une plus grande efficacité scénique. Si la vision plastique du metteur en scène se substitue nécessairement à celle de l'écrivain, l'esprit et la lettre de l'œuvre originale sont respectés. Ce respect caractérise même des metteurs en scène tels que Vilar et Gignoux, héritiers du Cartel. C'est pourquoi Zavattini, quand il veut dénoncer tout ce qui s'oppose à la libre conception d'un film, a recours au théâtre.

Renée SAUREL

Pages de mon Journal (Suite)

13 FÉVRIER 1953

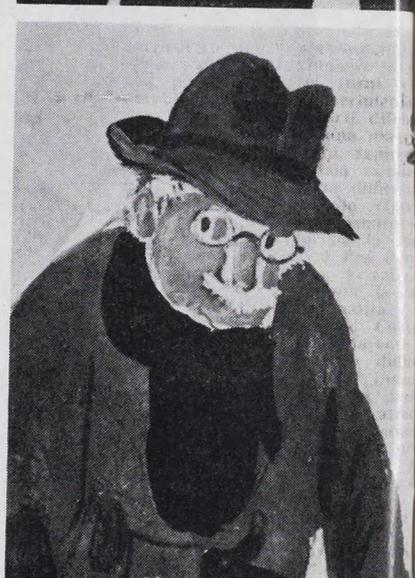
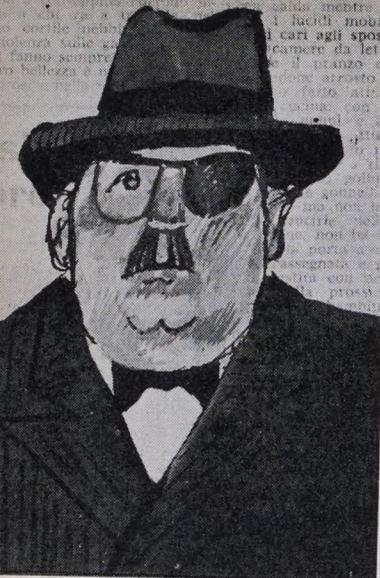
Zampa et moi nous sortons de l'Obélisque, où nous sommes allés voir une exposition de Rosai, et sous la petite pluie fine, nous descendons vers la rue du Tritone. Sur la vitrine d'une boutique de chaussures, il y avait une pancarte : « Fin de série ». Je vois une très belle paire de chaussures noires, pointure 44, pour seulement six mille liras. Nous entrons, je l'achète. Un petit homme au regard vif dit, tout en faisant mon paquet : « Vous êtes



Zampa, le metteur en scène.» Zampa n'a même pas le temps de répondre que l'homme lui demande des nouvelles du film qu'il doit tourner en Sicile : « On le commence ou on ne le commence pas ? »

Zampa répond que justement ces jours-ci cela se décide pour « Années faciles », mais il semble y avoir quelque difficulté de la part de la censure. « De la censure ? » fait l'autre. « Alors, oui, ça va mal. Notre cinéma a bien marché à l'étranger, parce qu'on n'a pas trop

tiré sur la bride, et même la radio parlait d'un livre, j'ai ouvert le poste quand ils avaient déjà commencé, et je ne sais pas le titre, mais c'était un livre sur le cinéma, et l'auteur, un Français ou un Anglais, disait précisément : « La chance du cinéma italien est d'être plus libre que chez nous. » Dans la boutique tous étaient immobiles, un soulier à la main, moi je buvais du petit lait. Nous nous sommes salués comme de vieux amis. Il s'appelle Montemurro, 14, rue Tritone.



Spectacle

Auteur

Adaptation française

Mise en Scène

Décors et Costumes

Musique

Enregistrée

COMMENT NAIT UN SCENARIO DE CINEMA

CESARE ZAVATTINI

Albert HUSSON et Hubert GIGNOUX

Hubert GIGNOUX

Serge CREUZ

André ROOS

par l'auteur au piano et sur orgue Lowrey
avec à l'harmonica Yvonne PANTER

PERSONNAGES :

Antonio (scénariste)

Un monsieur élégant

Maria
(femme d'Antonio)

Chiaretti (censeur)

Saloni

Paolo

Paola

Massari

Un gardien de prison

Le héraut

Le chef

L'oculiste

Giaccomo

Anna (sa femme)

Mme Massari

Infirmières

par ordre d'entrée en scène :

André POMARAT

Jean-Marc BONILLO

Juliette CARRE

Paul BRU

Jean SCHMITT

Jean-Michel JUNG

Christine BERTHIER

Jean TURLIER

Pierre ORMA

Jean-Marc BONILLO

Robert DULLIER

Jacques BORN

Alain MERGNAT

Georgette LACHAT

Danièle GAUTHIER

Claire FLOHR - Christine BERTHIER

Ouvriers

Un carabinier

Une petite fille

Malades

Un prêtre

Locataires

Mariani

Mme Mariani

Spectateurs
de cinéma

Le fossoyeur

Directeur de Scène

Régie Générale
et conduite sonore

Régisseur

Eclairages
Machinistes

Construction
des décors

Peinture des décors
et réalisation
des accessoires

Réalisation
des costumes

Programme
réalisé par

Christine BERTHIER - Jean-Marc BONILLO -
Robert DULLIER - Jean-Michel JUNG - Pierre
ORMA

Paul BRECHEISEN

Marie-France SILLIERE

Christine BERTHIER - Jean-Marc BONILLO -
Robert DULLIER - Jean-Michel JUNG

Pierre ORMA

Christine BERTHIER - Jacque BORN - Robert
DULLIER - Danièle GAUTHIER - Jean-Michel
JUNG - Pierre ORMA - Marie-France SILLIERE

Jean-Marc BONILLO

Claire FLOHR

Christine BERTHIER - Jean-Marc BONILLO -
Jacques BORN - Robert DULLIER - Claire FLOHR
Jean-Michel JUNG - Georgette LACHAT - Jean
TURLIER

Pierre ORMA

Michel VEILHAN

Paul BRECHEISEN

Jean-Michel JUNG

Edgar ERNST - Raymond BURGER
Gérard VIX - René HUGEL - André RIEMER

André PHILIPPON - Gérard VIX - André WIMMER
André RIEMER - Raymond BRAUN - René HUGEL

Rolph DIETZ - Daniel WOLF - Bruno BAILLY

Nicole GALERNE - Raymond et Carmen BLEGER -
Marie-Louise HECKER

Louis COUSSEAU

Les cigarettes fumées en scène sont gracieusement offertes
par la Régie Française des Tabacs.

La machine à écrire a été aimablement prêtée
par la maison TAYLORIX.

La première de ce spectacle, 3864^e représentation de la COMÉDIE DE L'EST,
a eu lieu au Théâtre Municipal de Lunéville, le 16 mars 1966.



C D E - SYNDICAT INTERCOMMUNAL

PRESIDENT : M. MULLER, Adjoint au Maire de Strasbourg. **VICE-PRESIDENTS** : MM. REY, Maire de Colmar; NORTH, Maire de Haguenau; CONRAD, Adjoint au Maire de Metz; FORTMANN, Adjoint au Maire de Mulhouse; MERCUZOT, Conseiller Municipal de Nancy; DALMAR, Adjoint au Maire de Thionville. **SECRETARE** : M^e SCHREIBER, Adjoint au Maire de Colmar. **BUREAU** : MM. WENDLING, Conseiller Municipal de Haguenau; DURAND, Adjoint au Maire de Metz; RHEIMS, Adjoint au Maire de Mulhouse; JACQUET, Conseiller Municipal de Nancy; HEITZ, Adjoint au Maire de Strasbourg; GERTNER, Adjoint au Maire de Thionville. **GERANT** : M. ZABER, Administrateur du Théâtre Municipal de Strasbourg.

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Directeur Général : Hubert GIGNOUX

- ◆ **ADMINISTRATION** : Secrétaire Général : Didier BERAUD ● Administrateur : Raymond WIRTH ● Secrétaire Général adjoint : Louis COUSSEAU ● Chef du Secrétariat : Caroline SINGER ● Secrétariat : Monique PRIVAT - Paulette HECKER - Josiane SPRAUER - Jeanine TOUSSAINT ● Caissière : Geneviève UYTTERHAEGHE - Standardiste : Violette MAILLET.
 - ◆ **COMEDIENS** : Claude BAREY - Didier BERAUD - Christine BERTHIER - Claudine BERTIER - Juliette CARRE - Jean-Marc BONILLO - Jacques BORN - Paul BRECHEISEN - Paul BRU - Robert DULLIER - Claire FLOHR - Danièle GAUTHIER - Hubert GIGNOUX - Jeanne GIRARD - Jean-Michel JUNG - Géo LACHAT - Marguerite LEFEVRE - Pierre LEFEVRE - Alain MERGNAT - Pierre ORMA - Claude PETITPIERRE - Marie-Thérèse PILLET - André POMARAT - Marie-France SILLIERE - Jean SCHMITT - Jean TURLIER.
 - ◆ **METTEURS EN SCENE** : Hubert GIGNOUX - René JAUNEAU - Pierre LEFEVRE.
 - ◆ **DECORATEURS** : Serge CREUZ - Roland DEVILLE - Yannis KOKKOS.
 - ◆ **MUSICIEN** : André ROOS (Directeur de la Musique).
 - ◆ **SERVICE TECHNIQUE** : Directeur de scène : Michel VEILHAN ● Régie : Paul BRECHEISEN (1^{er} Régisseur) et Jean-Michel JUNG ● Costumes : Chef d'atelier : Nicole GALERNE; Tailleur : Raymond BLEGER; Atelier : Carmen BLEGER ● Peinture et accessoires : Chef d'atelier : Rolph DIETZ; Assistants : Bruno BAILLY - Daniel WOLFF ● Electricité : Edgar ERNST (1^{er} électricien) et Raymond BURGER ● Construction : Chef d'atelier : André PHILIPPON - Raymond BRAUN - Gérard VIX - René HUGEL - Tapissier : André WIMMER - Chauffeur-machiniste : André RIEMER.
-

ECOLE SUPERIEURE D'ART DRAMATIQUE

Direction : Pierre LEFEVRE

- ◆ **COURS DE JEU** : Interprétation : Didier BERAUD - Hubert GIGNOUX - René JAUNEAU - Gaston JUNG - Raymonde LECOMTE - Pierre LEFEVRE - Claude PETITPIERRE - André POMARAT - André STEIGER ● Voix et chant : André ROOS ● Diction : Raymonde LECOMTE - Dina LEVY ● Danse et éducation corporelle : Barbara GOODWIN ● Escrime : Maître BOUZY ● Judo : Fernand SIMON ● Mime : René QUELLET.
- ◆ **COURS TECHNIQUE** : Scénographie : Gaston JUNG ● Mise en scène : Pierre LEFEVRE ● Décoration : Serge CREUZ - Roland DEVILLE ● Peinture et modelage : Marcel SCHWARZ ● Littérature : André TUBEUF ● Documentation : Jacques BORN - Gaston Jung ● Radio (avec autorisation spéciale de l'O.R.T.F.) : Arnaud TENEZE.