

C'est vers le sud de l'Europe que nous entraîne cette fois, avec une perceptible émotion, Jean-Jacques Sadoux. En dépit de sa courte histoire (moins d'une dizaine d'années dans l'immédiat après-guerre), le néo-réalisme italien aura laissé une empreinte indélébile sur le septième art et influencé les cinéastes du monde entier. Par bien des aspects il constitue la première *Nouvelle vague*.

Le néo-réalisme italien, implacable miroir temporaire d'une société profondément inégalitaire

Jean-Jacques Sadoux

Jean-Jacques Sadoux est enseignant et animateur de ciné-club.

Bien que produit d'une société très particulière à un moment spécifique de son histoire, le néo-réalisme italien est parvenu à donner une dimension universelle et intemporelle à son message. Selon le scénariste Cesare Zavattini quatre traits le caractérisent : une approche minutieuse de la réalité sociale, un refus du romanesque, l'emploi systématique du décor naturel et le recours à des interprètes non professionnels.

AU SORTIR DE LA DICTATURE MUSSOLINIENNE

La longue dictature de Benito Mussolini (1922-1943) a été marquée dans le domaine cinématographique par la création des studios

de *Cinecittà*, dans le but de concurrencer Hollywood, par la diffusion de films de propagande célébrant les vertus du système et par la production de romances à l'eau de rose édulcorant complètement les réalités sociales et économiques du pays. Ce dernier type de films est connu sous le nom de *telefoni bianchi* (téléphones blancs) car ces appareils, témoins de réussite sociale, figuraient dans toutes ces œuvres aux fins de donner du fascisme une image positive et moderne.

Au début des années quarante, cherchant à prendre distance vis-à-vis de l'idéologie dominante et annonçant à sa manière sa décadence, se développe un mouvement esthétique qui s'appuie sur un formalisme

minutieux et des références littéraires bien éloignées du climat politique de l'époque : le *Calligraphisme*. Indirectement en phase avec les réalités sociales du pays au travers des fictions qu'ils narrent, les films qui relèvent de ce courant peuvent être considérés comme précurseurs de l'école néo-réaliste dont la chute du fascisme permettra l'essor dans une Italie lourdement éprouvée, économiquement, socialement et moralement.

Le plus bel exemple initial de cette mouvance est sans doute *Ossessione* (*Les amants diaboliques*) de Luchino Visconti (1942), une brillante relecture du roman américain de James Cain (*The postman always rings twice/Le facteur sonne toujours deux fois*) dans un contexte spécifiquement italien. Mais presque tous les grands cinéastes italiens de l'après-guerre ont signé des œuvres se rattachant à ce courant, que ce soit, notamment, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini ou Giuseppe De Santis. La suite de cet article concerne spécifiquement deux d'entre eux, acteurs privilégiés de ce mouvement d'exception.

VITTORIO DE SICA (1901-1974)

Brillant comédien, De Sica joua dans une centaine de films, où sa prestance et son charme latin firent merveille (*Pain amour et fantaisie*, *Le général Della Rovere*, *Madame de*, etc.). Mais l'histoire du cinéma retiendra aussi et probablement d'abord le metteur en scène, qui signa une trentaine d'œuvres comptant parmi les plus marquantes du Septième art, dont *Miracle à Milan* (1951), *Umberto D* (1952), *L'or de Naples* (1954), *Mariage à l'italienne* (1964), *Le Jardin des Finzi-Contini*



© NATIONAL ARCHIVES OF THE NETHERLANDS

Vittorio De Sica en 1962

(1970), pour ne citer que quelques-unes des plus connues.

Le film par lequel De Sica fait son entrée dans le mouvement néo-réaliste est *Sciuscià* (1946), une chronique de la vie quotidienne de deux gamins luttant pour leur survie dans l'Italie d'après-guerre. Réalisé juste avant *Le Voleur de Bicyclette*, cette œuvre nous touche profondément par sa puissance dramatique et son refus de tout misérabilisme. La lâcheté et la mesquinerie du monde des adultes sont dénoncées avec une force peu commune. On songe, en bien plus dramatique encore, au Dickens d'*Oliver Twist* ou *Des Grandes Espérances*.

Mais c'est avec *Ladri di bicicletta* (*Le Voleur de bicyclette*, 1948) que De Sica atteint le sommet de son art¹. Dans ce film il s'agit moins de raconter une anecdote de l'histoire éprouvante d'Antonio – un ouvrier au chômage à qui l'on vole la bicyclette qu'il a fini par acquérir et qui est son seul moyen d'intégrer le monde du travail – que de faire percevoir par le spectateur la dure réalité des années

¹ Assez curieusement, le titre français (« Le voleur »), différent du titre italien (« Ladri », au pluriel donc) gomme le fait que, dans le film, il y a deux voleurs : celui qui dérobe la bicyclette du héros et le héros lui-même quand il cède à la tentation d'en voler une. Faire du personnage d'Antonio la seule victime, c'est occulter l'un des sens profonds du film : son voleur est, comme lui, sans doute issu du petit peuple pauvre qui se bat pour sa survie et le vol d'une bicyclette est, pour les deux hommes, une tentative désespérée pour s'en sortir. André Bazin faisait remarquer à propos de ce film qu'il témoignait d'une vérité brute et incontournable, à savoir que « les pauvres pour survivre doivent se voler entre eux ».

Trois scènes particulièrement fortes du *Voleur de bicyclette*

Antonio, après avoir giflé l'enfant qui le critiquait, l'emmène au restaurant pour se faire pardonner. Cette intrusion dans un monde qui n'est pas le leur agit comme un révélateur du fossé entre classes sociales. La famille bourgeoise qui déjeune près d'eux leur rappelle la précarité de leur condition et renforce le sentiment de solidarité qui les unit. Le visage et la façon de se tenir à table du fils d'Antonio en disent plus qu'un long discours sur la ségrégation sociale et l'injustice qui les touchent. Mais la séquence contient aussi quelques moments délicieux de complicité et de pur bonheur entre le père et le fils (autour d'un verre de vin blanc, un passage qui serait sans doute jugé politiquement incorrect de nos jours !). La séquence où, au comble du désespoir, Antonio tente lui-même de voler une bicyclette est d'une force dramatique et d'une humanité bouleversantes. Rattrapé par des témoins, Antonio est sur le point d'être lynché par la foule mais il est sauvé au dernier moment par le propriétaire de l'engin qui s'est pris de pitié devant les larmes de l'enfant. De l'enfant qui vient, lui, de prendre conscience de la faute tragique de son père. Les derniers plans nous montrent Antonio et son fils assis l'un près de l'autre sur le bord du trottoir puis s'éloignant, solidaires, la main dans la main : ils arrachent nos larmes.

d'après-guerre au travers de la solitude et du désespoir d'un homme. Dans *Les Cahiers du Cinéma* (novembre 1952) Amédée Ayfre écrivait à propos de ce film : « Ne faut-il pas un art infini pour organiser un récit et monter une mise en scène en donnant finalement l'impression qu'il n'y a ni récit, ni mise en scène, ni acteurs ? ». Quant au poète et cinéaste russe Evgueni Evtouchenko, il n'hésitait pas à affirmer : « Quand on me demande quel est mon film préféré, je réponds sans même réfléchir : *Le voleur de bicyclette*, et je ne suis pas le seul de toute ma génération ».

Au théâtre classique *Le Voleur de bicyclette* emprunte l'unité de lieu, de temps et d'action. Il est imprégné de

la philosophie du théâtre grec antique en ce qu'il présente un être humain ordinaire entraîné à commettre un acte désespéré et condamnable, pris qu'il est dans l'absolue contrainte d'une chaîne d'événements dont il n'est pas responsable. Mais ici nulle intervention divine : le récit se concentre sur la dimension humaine des personnages et seulement sur elle. Personnages au premier rang desquels le père bien sûr – le futur « voleur » - mais aussi son fils, qui ne se quittent pas tout au long du film dans leur errance en quête de la bicyclette volée (que le poète Attilio Bertolucci décrivait comme « l'une des plus émouvantes de l'histoire du cinéma »).

Vittorio De Sica a souvent souligné à quel point l'expérience de la guerre fut déterminante pour lui, ainsi que le besoin de planter sa caméra au milieu de la « vie réelle ». « Nous cherchions à nous libérer du poids de nos fautes, nous voulions nous regarder en face... découvrir ce que nous étions réellement, et chercher la vérité ».²

ROBERTO ROSSELLINI (1906-1977)

Autre cinéaste majeur du néo-réalisme, Roberto Rossellini se distingue assez nettement de De Sica par un style qui mêle, avec beaucoup d'efficacité, dépouillement formel et profondeur mystique. Les pères fondateurs de la *Nouvelle Vague* française, Jean-Luc Godard, François Truffaut ou Eric Rohmer, lui vouent un véritable culte, même si beaucoup de ses contemporains ne perçurent pas immédiatement sa grandeur, déconcertés qu'ils étaient par son style si particulier.

² Dictionnaire du cinéma italien (Les Dictionnaires d'Universalis)- Encyclopædia Universalis, 2006

Entre 1945 et 1947, Rossellini, très marqué comme De Sica par l'expérience de la guerre, réalise trois films néo-réalistes décrivant des moments essentiels de ce conflit.

On s'accorde généralement à considérer *Roma, Città Aperta* (Rome, ville ouverte, 1945) comme l'œuvre fondatrice du néo-réalisme. Ce film, très mal accueilli à sa sortie par la critique italienne, est un témoignage bouleversant du calvaire subi par la population romaine dans les dernières années de la guerre sous l'occupation nazie. D'un réalisme et d'une cruauté souvent insoutenables (les scènes de torture dans les locaux de la gestapo), le film est baigné de tendresse et d'affection pour ce peuple courageux et digne qui se bat contre la brutalité et le sadisme de l'ordre nazi. L'association entre le prêtre et le militant communiste apporte un émouvant témoignage sur la dignité humaine, quelles que soient les différences et les croyances.

Paisà (1946) est une œuvre composée de six chapitres traitant de la campagne de libération de l'Italie par les troupes alliées en 1943-1944. L'approche néo-réaliste se manifeste par l'utilisation des habitants et des GI encore présents sur le sol italien et par un tournage sur les lieux mêmes de l'action (ce qui nous vaut par exemple des vues saisissantes de Florence en ruine). Comme il devait le déclarer dans un entretien aux *Cahiers du Cinéma* en juillet 1962, Rossellini estimait que « face à la tragédie de la guerre, il fallait éviter d'être poète et tout ce qu'est habituellement un artiste, et s'obliger à regarder autour de soi de façon strictement réaliste ».

Le troisième volet est un film lui aussi étonnant parce que sorti de

Une parenté fascinante

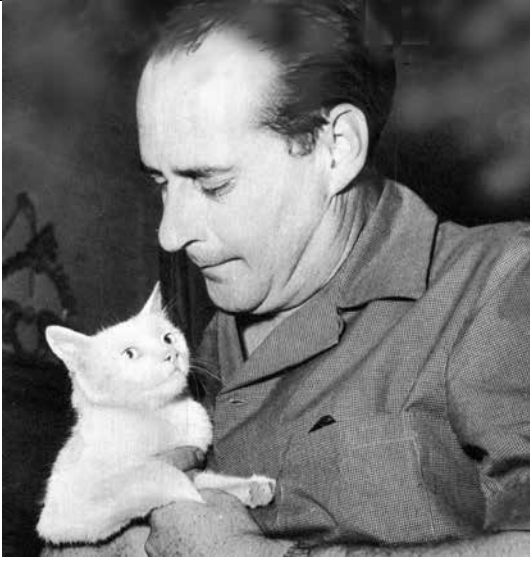
Il existe une superbe nouvelle graphique (court récit en bande dessinée) qui a bien des égards évoque le chef-d'œuvre de Vittorio De Sica : il s'agit de *Nostalgia In Time Square*, dessinée par Jacques Ferrandez sur un scénario de Patrick Raynal.³ Il s'agit de la poursuite haletante à travers New York d'un contrebassiste de jazz français tentant de récupérer son instrument dérobé par un jeune voleur. Les angoisses du musicien confronté à une réalité sociale souvent sordide au milieu de personnages emblématiques de la ville renvoient bien souvent à travers le temps et l'espace à celles d'Antonio. L'obsession de la survie artistique ou financière est abordée avec la même force dramatique dans les deux œuvres à une quarantaine d'années d'écart. Le seul point de différence, mais il est de taille, est que la fin est positive et donc optimiste dans *Nostalgia in Time Square*, alors qu'elle est noire et désespérée dans *Ladri di biciclette*.

son contexte purement italien : *Germania, Anno Zero* (Allemagne Année Zéro, 1948) relate avec le même réalisme, la même empathie que *Rome Ville ouverte* les souffrances d'une population civile au milieu des horreurs de la guerre. Toutes les caractéristiques du néo-réalisme se retrouvent dans cette évocation de la fin d'un monde, utilisation de comédiens non professionnels, emploi de décors naturels, évocation juste et fidèle de réalités sociales. Comme les précédents ce film « pose sur l'Europe traumatisée de l'après-guerre un regard humaniste et douloureux. » (Florence Colombani). On comprend que, pour Rossellini, le néo-réalisme traduise avant tout « sa position morale ».

UNE MORT ORCHESTRÉE

Pourquoi le courant néo-réaliste s'est-il si rapidement tari ? Entre 1948 et 1953 une véritable chasse aux sorcières s'organise en Italie

³ Futuropolis, 1987.



© ARCHIVIO CINEMA

Roberto Rossellini (1906-1977) et la chatte Saha qui figure dans l'épisode *L'envie* du film *Les sept péchés capitaux* (1952)

sous l'impulsion du très trouble président du Conseil Giulio Andreotti. Des listes noires où figurent des intellectuels de gauche sont établies. La censure cinématographique interdit toute allusion à la guerre, au rôle de l'armée italienne et à celui de la Résistance.

Dans ce climat délétère le néo-réalisme était inévitablement condamné à brève échéance. Le cinéaste Giuseppe De Santis (*Riz amer*) pouvait écrire dans *La Repubblica* (11 juin 1981) : « Le néo-réalisme n'est pas mort de mort naturelle, c'est un assassinat d'État, auquel ont contribué certains membres de la Démocratie Chrétienne, des campagnes de presse extrêmement violentes et bien orchestrées, des pressions en tout genre [...]. Sur beaucoup de plans la gauche elle aussi a sa part de responsabilités ; elle n'a pas compris l'extraordinaire force de cet instrument qu'était le cinéma et les fruits qu'il aurait pu encore donner ».

Il a fallu aussi compter avec une désaffection du public italien, lassé des histoires de guerre et de misère,

de cette noirceur viscérale. L'optimiste était de retour et la voie était libre pour un style de cinéma plus en adéquation avec le goût et les aspirations des spectateurs... ☺