



HAL
open science

La politique et les auteurs : le néoréalisme italien au prisme de la cinéphilie française (1946-1956)

Enrico Gheller

► **To cite this version:**

Enrico Gheller. La politique et les auteurs : le néoréalisme italien au prisme de la cinéphilie française (1946-1956). Art et histoire de l'art. Normandie Université; Università degli studi (Padoue, Italie), 2021. Français. NNT : 2021NORMC005 . tel-03220163

HAL Id: tel-03220163

<https://theses.hal.science/tel-03220163v1>

Submitted on 7 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité ARTS PLASTIQUES, MUSICOLOGIE

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

**En cotutelle internationale avec PADOUE -UNIVERSITA DEGLI STUDI DI PADOVA ,
ITALIE**

**La politique et les auteurs. Le néoréalisme italien au prisme de la
cinéphilie française (1946-1956)**

**Présentée et soutenue par
Enrico GHELLER**

**Thèse soutenue publiquement le 09/04/2021
devant le jury composé de**

M. JOSÉ MOURE	Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Rapporteur du jury
Mme ALESSANDRO FACCIOLI	Professeur, Università degli Studi di Padova	Membre du jury
Mme MARIAGRAZIA FANCHI	Professeur, Università Cattolica di Milano	Membre du jury
M. PHILIPPE ORTOLI	Professeur des universités, Université Caen Normandie	Membre du jury
Mme STEFANIA PARIGI	Professeur, Università di ROMA TRE	Membre du jury
Mme ROSAMARIA SALVATORE	Professeur, Università degli Studi di Padova	Membre du jury
M. CHRISTIAN VIVIANI	Professeur émérite, Université Caen Normandie	Directeur de thèse
Mme FREDERIQUE BERTHET	Maître de conférences HDR, Université Paris 7 Paris Diderot	Président du jury

**Thèse dirigée par CHRISTIAN VIVIANI, Lettres, arts du spectacle, langues
romanes (Caen)**



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



Enrico GHELLER

La politique et les auteurs.

**Le néoréalisme italien au prisme de la
cinéphilie française (1946-1956)**

2020-2021

Remerciements

J'adresse mes remerciements sincères à mes directeurs de thèse, Christian Viviani et Rosa Maria Salvatore, qui ont guidé mon travail de recherche avec des conseils toujours efficaces. Un grand merci aussi à Jean Antoine Gili pour ses précieuses suggestions.

Je tiens particulièrement à remercier ma mère Lucia, mon père Giuseppe et mon frère Pietro, qui m'ont toujours soutenu avec confiance.

Je remercie le personnel de la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, ainsi que les agents de la Bibliothèque François Truffaut et de la Bibliothèque nationale de France, qui ont mis à ma disposition les sources conservées dans leurs archives ; un remerciement particulier va à mon ami Jedrek Zagorski. En outre, je suis reconnaissant envers le personnel de la bibliothèque Renzo Renzi de Bologne et de la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia, qui ont mis à ma disposition les précieux documents de leurs fonds d'archives.

Je remercie également les amis et les collègues qui m'ont aidé par leurs précieuses suggestions lors de la recherche des sources et dans la rédaction, tout particulièrement Samuel Bréan et Stefano Darchino. Je suis particulièrement reconnaissant envers Laurent Husson, pour les riches échanges de matériaux et de suggestions.

Merci également à mes chers amis Camille Évin et Thomas Dunoyer de Segonzac, qui ont relu et commenté de longues parties de la thèse et m'ont donné de précieuses indications.

J'adresse le plus affectueux des remerciements à ma compagne Francesca, qui m'a patiemment supporté pendant le travail. Je lui dédie cette thèse. Une mention spéciale, la plus importante, pour notre fille Caterina, dont les sourires ont été le plus beau des soutiens.

Table des matières

Remerciements.....	1
Table des matières	3
Introduction.....	5
Première partie. Essor et crise de la « nouvelle école italienne » (1946-1949).....	17
Chronologie de la première partie (août 1946 - octobre 1949)	19
Introduction à la première partie.....	21
Chapitre 1. Le cinéma italien dans l'immédiat après-guerre : continuité et crise	23
Les expériences néoréalistes.....	25
Le néoréalisme dans la tradition cinématographique.....	37
Chapitre 2. Le cadre culturel et la reprise des relations franco-italiennes.....	41
La situation des intellectuels français après le conflit	41
Le cinéma comme « instrument de culture populaire ».....	44
« Amica Italia ». L'intelligentsia française se rapproche de l'Italie.	48
Chapitre 3. La cinéphilie française et l'intérêt pour le nouveau cinéma italien	55
Le renouveau de la critique de cinéma	55
La cinéphilie de gauche après le conflit	60
<i>La Revue du cinéma</i> : le cinéma est un art.....	66
Le rôle central d'André Bazin	69
Les magazines populaires	73
Le cinéma italien en 1945 : la critique française se méfie.....	74
Chapitre 4. Un cinéma d'après-guerre	81
Cannes 1946 : <i>Rome ville ouverte</i> rouvre la voie.....	82
Novembre 1946 - septembre 1947 : <i>Paisà</i> à Paris	102
<i>Le Bandit</i> et les contradictions du cinéma italien	121
Réalité et poésie : <i>Sciuscià</i> arrive en France.....	129
Rires néoréalistes. <i>Vivre en paix</i> en France	140
Alessandro Blasetti, néoréaliste ? La réception d' <i>Un jour dans la vie</i>	145
Chapitre 5. Le néoréalisme est-il vraiment une école ?.....	157
<i>Allemagne année zéro</i> . Le néoréalisme est-il un feu de paille ?	160
<i>Le Voleur de bicyclette</i> . Sommet et décadence du néoréalisme.....	174
Entre engagement et spectacle : Giuseppe De Santis en France	193
Un néoréalisme tardif. La réception du premier Visconti en France	204
Seconde partie. Entre après-guerre et modernité (1949-1956).....	221
Chronologie de la seconde partie (juillet 1949-février 1956).....	223

Introduction à la seconde partie	225
Chapitre 6. Le cinéma italien de la reconstruction (1950-1956)	229
Évolutions du néoréalisme : les nouveaux maîtres dans les années 1950.....	232
Les nouveaux auteurs du cinéma italien	238
Chapitre 7. Le cadre culturel français.....	243
Les débats culturels et la presse	243
L'intelligentsia française et l'Italie : les évolutions d'une relation féconde	247
Chapitre 8 : La nouvelle cinéphilie	255
Les nouvelles publications spécialisées.....	256
Éléments du débat sur le réalisme italien 1949-1956.....	275
Chapitre 9. Vers une nouvelle idée de néoréalisme	293
<i>Stromboli</i> : naufrage de l'école néoréaliste ?.....	293
<i>Dimanche d'août</i> : renouveau du néoréalisme ?.....	304
<i>Onze Fioretti de François d'Assise</i> : « Rossellini ne peut laisser indifférent ».....	308
Chapitre 10. Cannes 1951, un Festival décisif	315
« Aussi proche de l'Évangile que de Marx » : la réception de <i>Miracle à Milan</i>	318
De l'Italie à la France : <i>Le Chemin de l'espérance</i> (Pietro Germi, 1951).....	340
Chapitre 11. Transfiguration du néoréalisme.....	347
Du néoréalisme au pittoresque : <i>Deux sous d'espoir</i>	347
Antonioni, nouvel auteur du cinéma italien : <i>Chronique d'un amour</i>	358
Renouveau du néoréalisme. La réception d' <i>Umberto D</i>	362
<i>Europe 51</i> : la métamorphose catholique du néoréalisme	373
<i>Station Terminus</i> , film de compromis.....	384
Héritage du néoréalisme : l'accueil des <i>Vitelloni</i>	394
Essor du néo-érotisme : <i>Pain, amour et fantaisie</i>	399
Chapitre 12. Le cinéma italien se meurt ? Du néoréalisme au cinéma d'auteur	405
<i>La Strada</i> , sublimation du néoréalisme	405
Un point d'arrivée du néoréalisme : <i>Voyage en Italie</i>	423
Du néoréalisme au réalisme : <i>Senso</i> (Luchino Visconti, 1954)	437
Conclusions	449
Bibliographie.....	453

Introduction

Le cinéma italien d'après-guerre a trouvé sa place légitime dans l'Histoire sous l'étiquette du « néoréalisme ». C'est une « panthéonisation » encore difficile à remettre en cause aujourd'hui, qui schématise souvent l'image de ce cinéma de manière arbitraire : tournages en décors naturels, interprètes non-professionnels, fidélité à la réalité et aux thèmes sociaux, seraient les éléments propres à ce courant cinématographique. Une autre de ses particularités serait sa facilité d'adaptation au-delà des Alpes : en effet, le mouvement cinématographique que la critique a appelé « néoréalisme » a éveillé, en France, un débat très virulent qui a vu la participation de toutes les couches de l'*intelligentsia*. Cet accueil particulièrement vif a toujours étonné les historiens et a fait l'objet de fréquentes interrogations, à tel point que, dans les années 1970, Marcel Martin a affirmé que

le néoréalisme a occupé et occupe toujours une place considérable dans les analyses et les réflexions de la critique française. Aucune autre école nationale n'a jamais suscité une littérature aussi riche de la part des critiques de cinéma et des historiens [français]. Cet intérêt profond et constant s'explique par la nouveauté du phénomène, par le caractère apparemment soudain de son explosion, par sa complexité et son ambiguïté même, par les affinités historiques et culturelles qui nous lient à l'Italie, par les qualités humaines et artistiques des films, par la valeur inépuisable de la notion de réalisme comme thème d'analyse¹.

Les facteurs évoqués par Martin anticipent précisément certains des aspects que nous allons approfondir dans cette thèse. En particulier, il nous semble important de nous concentrer sur le caractère ouvert du cinéma néoréaliste et sur sa nouveauté surprenante. Sans doute à cause de sa nature indéfinissable, ce cinéma se prête à être adopté par la critique française, tandis que ses qualités ne sont pas toujours comprises par les critiques italiens. « Comme tous les agents prophétiques, le néoréalisme n'est pas reconnu dans ses premières manifestations »² - relève Gian Piero Brunetta, qui précise que ce courant « a été renié dans son pays et reconnu à l'étranger et a continué à se présenter en tant que corps mystique et à faire circuler son verbe bien au-delà de la

¹ MARTIN, Marcel, « Il neorealismo italiano visto dalla critica francese », in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 12/19 settembre 1974), Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974, p. 167.

² BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Rome-Bari, Editori Laterza, 2009, p. 34.

date de sa mort présumée »³. Si ce cinéma si nouveau n'est pas prophète en son pays, il est indéniable que le néoréalisme est intervenu avec un effet perturbateur dans le monde du cinéma et de la cinéphilie étrangers.

Il est surprenant, en France, de voir comment le canon néoréaliste se consolide à partir d'une poignée de films et grâce au travail critique de quelques intellectuels engagés. Les rédacteurs des revues spécialisées et des quotidiens ont le privilège d'une primauté de regard sur les nouveautés cinématographiques transalpines, dont les projections sont souvent limitées à un cadre assez restreint d'intellectuels progressistes : le plus souvent en dehors des circuits de distribution traditionnels, au sein des nombreux ciné-clubs opérant dans le contexte parisien, les critiques, journalistes et écrivains découvrent un cinéma qu'ils nomment bientôt « école italienne ».

En fait, nous trouvons important de souligner la nature à la fois populaire et élitiste du phénomène néoréaliste : comme le soulignera Antonio Spinazzola, ce cinéma prévoit de « s'adresser aux classes subalternes mais ne trouve ses interlocuteurs électifs que dans l'aile radicale de l'intelligentsia bourgeoise »⁴. L'analyse de la presse française nous permet de mettre en évidence l'existence d'une réception « populaire » du néoréalisme - qui parvient également à se frayer un chemin dans certains magazines « grand public » - tout en prenant en compte le travail mené par la critique savante. En effet, les films italiens projetés en France témoignent de la diversité du cinéma italien et les textes qui paraissent dans la presse spécialisée contribuent à la formation d'un « horizon d'attente »⁵ en perpétuelle évolution. Nous suivrons l'évolution de la relation oscillante de dissonance/consonance entre les attentes de la critique française et les propositions des films italiens.

En suivant l'adaptation progressive de l'horizon d'attente des récepteurs, il s'agira en pratique de voir dans quelles relations se situent l'émergence des intérêts socioculturels des critiques et la force de la modélisation textuelle proposée par les différents films. À cet effet, les questions auxquelles nous souhaitons répondre dans notre travail sont les suivantes : quelles sont les raisons politiques et culturelles pour lesquelles la presse française montre un intérêt si grand pour le cinéma italien d'après-guerre ? Et comment cette critique a-t-elle pu constituer un nouveau paradigme valable et durable à partir de cet ensemble de films ? Pour essayer de répondre à ces questions, nous voulons démontrer qu'il y a une correspondance directe entre le caractère « ouvert » et « indéfinissable » du néoréalisme et le développement de la cinéphilie française.

³ *Ibid.*

⁴ SPINAZZOLA, Vittorio, *Cinema e pubblico*, Milan, Bompiani, 1974, p. 54.

⁵ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, p. 49. L'auteur définit le « horizon d'attente » comme : « le système de références objectivement formulable pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît » et, plus pratiquement, « l'expérience préalable que le public a du genre dont [une œuvre] relève ».

« Trop de choses ont été dites et écrites à propos de l'école néoréaliste italienne pour qu'elles soient toutes exactes »⁶, note le critique Jean-Charles Tacchella au début des années 1950. En effet, nous constatons que la longue et difficile question du réalisme (et plus particulièrement celle du néoréalisme) est la clé pour comprendre et analyser les phases cruciales de la naissance de la critique moderne. En reprenant les mots de l'écrivain Italo Calvino, nous pourrions affirmer que le cinéma italien d'après-guerre ne change pas le cinéma en lui-même, mais qu'il révolutionne plutôt la « façon de voir le cinéma »⁷. En d'autres termes, nous pensons que si le débat critique français se développe de manière inédite dans l'immédiat après-guerre, c'est aussi grâce au néoréalisme, un cinéma libre qui laisse une grande marge d'interprétation. En effet, l'étonnante diversité de points de vue esthétiques et idéologiques que l'on retrouve en France déclenche un nombre énorme de contributions qui sont souvent en contradiction radicale et ne donnent presque jamais une image univoque du cinéma transalpin. Selon les points de vue, on peut voir, par exemple, que ce cinéma est un excellent instrument de lutte politique ; ou on voit qu'il est un indicateur précis de préceptes moraux ; ou bien il s'avère que ces films, épigones du cinéma moderne, sont parfois perçus comme des films de guerre ou des mélodrames traditionnels. D'autre part, en examinant les contributions critiques, on peut relever que ce courant est loin de faire l'unanimité dans le domaine culturel français.

En bref, nous partons du principe que l'histoire du néoréalisme en France est à approfondir et qu'elle peut encore fournir plusieurs points d'appui intéressants. Il s'agit surtout de remettre en cause certaines idées reçues liées à l'accueil de ce courant cinématographique. Nous tenons à souligner que cette remise en question doit se développer à partir de quelques nouvelles innovantes de l'histoire du néoréalisme. Jusqu'aux années 1970, en effet, le cinéma néoréaliste italien est perçu comme un moment de rupture avec les esthétiques et les idéologies classiques ; par exemple l'idéologie hollywoodienne, fondée sur l'action en tant que réalisation complète de la vie, semblerait être remplacée par une poétique centrée sur la vie sans détermination⁸. À partir des années 1970 (notamment avec la conférence de Pesaro en 1974⁹, puis à la fin de la décennie suivante, avec le colloque de Turin¹⁰) ce courant est discuté en termes de « continuité » plutôt que comme une

⁶ TACCHELLA, Jean-Charles, « *Miracle en Italie* : Vittorio De Sica », *L'Écran français*, 21 novembre 1951.

⁷ CALVINO, Italo, « Autobiografia di uno spettatore », introduction à *Federico Fellini. Quattro film*, Turin, Einaudi, 1974 [1963], p.XIX.

⁸ À propos des traits fondamentaux du cinéma italien : DE GAETANO, Roberto, introduction à *Cinema italiano : forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2018. Après la guerre, selon De Gaetano, le cinéma de la modernité « ne peut qu'être italien, pour sa capacité innovante, contaminante, impure, et donc proche de la vie indéterminée, qui résiste à se traduire en forme d'action, dans une logique narrative ».

⁹ Les actes du colloque ont été publiés l'année suivante : MICCICHÈ, Lino, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venise, Marsilio, 1975.

¹⁰ Voir FARASSINO, *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Rome, EDT, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 1989.

révolution : on découvre ainsi que « néoréalisme et non-néoréalisme cohabitent dans les mêmes films »¹¹. Dans les dernières années, le champ des études cinématographiques italiennes et anglo-saxonnes a produit un riche ensemble de contributions. Deux colloques internationaux ont notamment eu lieu en Italie et ont rendu compte des récentes évolutions : à Parme en 2013 et à Turin¹² en 2015 la « nature composite et protéiforme »¹³ de ce mouvement a été éclaircie. Par ailleurs, les ouvrages de Stefania Parigi¹⁴ et de Paolo Noto avec Francesco Pitassio¹⁵ ont contribué à fixer ce nouvel état des lieux. En ce qui concerne le domaine anglo-saxon, les tendances les plus récentes ont abordé le néoréalisme avec les outils fournis par les études culturelles, offrant de nouveaux résultats et ouvrant des voies pour de nouvelles explorations. Parmi les contributions les plus récentes, il faut citer celles de Christopher Wagstaff¹⁶, Karl Schoonover¹⁷, Mark Shiel¹⁸, ainsi que les ouvrages dirigés par Kristi M. Wilson - Laura E. Ruberto¹⁹ et par Robert Sklar – Saverio Giovacchini²⁰.

Comme plusieurs des études rappelées le soulignent, nous croyons que la question de la définition du néoréalisme est aujourd'hui plus ouverte que jamais et qu'il faut envisager le cinéma italien de l'après-guerre comme un cinéma de compromis et de dialogue : la situation de transition dans lequel il se développe (et dont il bénéficie) concerne aussi bien le niveau politique que le niveau esthétique. À cet égard, nous ferons souvent appel au concept de « négociation » tel que Francesco Casetti l'a employé dans un essai éclairant : pour Casetti, la négociation au cinéma consiste à « comparer et faire converger des forces opposées, offrant ainsi des solutions possibles à une époque troublée par des conflits et des dilemmes »²¹. En effet, nous voudrions, en quelque sorte, prendre du recul

¹¹ FARASSINO, Alberto, « Neorealismo, storia e geografia », in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949, op.cit.*, p. 26.

¹² Voir les actes du colloque de Turin : CARLUCCIO, Giulia, MORREALE, Emiliano, PIERINI, Mariapaola (dir.), *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Turin, Scalpendi, 2017.

¹³ GUERRA, Michele, « Ancora di neorealismo e di cinema italiano », in *id.*, *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parme, Edizioni Diabasis, 2015, p. 75.

¹⁴ Voir PARIGI, Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venise, Marsilio, 2014.

¹⁵ Voir NOTO, Paolo, PITASSIO, Francesco, *Il cinema neorealista*, Bologne, Archetipo Libri, 2012. Parmi les travaux de Francesco Pitassio sur le néoréalisme, nous aimerions également signaler l'essai *Neorealist film culture 1945-1954*, publié par Amsterdam University Press dans les dernières étapes de la rédaction de cette thèse.

¹⁶ WAGSTAFF, Christopher, *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

¹⁷ SCHOONOVER, Karl, *Brutal vision. The neorealist body in Post-War Italian cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

¹⁸ SHIEL, Mark, *Italian Neorealism : Rebuilding the Cinematic City*, New York, Columbia University Press, 2006.

¹⁹ WILSON, Kristi M., RUBERTO, Laura E., *Italian Neorealism and Global Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2007.

²⁰ GIOVACCHINI, Saverio, SKLAR, Robert, *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011.

²¹ CASETTI, Francesco, *L'occhio del Novecento*, Milan, Bompiani, p.12.

sur la seule considération esthétique de ce mouvement, en étudiant la réception des films, en replaçant la critique de ces films dans leur contexte historique ; il s'agira par ailleurs de comprendre l'économie de ce cinéma et le contexte des relations franco-italiennes, ainsi que les politiques de distribution des films.

En effet, le cinéma italien de cette période est fonctionnel à la politique que l'Italie met en œuvre en matière de relations internationales : il s'agit de valoriser les produits culturels italiens afin de prouver la bonhomie du peuple italien et l'harmonie nationale retrouvée après les « années difficiles »²² marquées par le régime fasciste. À cet effet, les films italiens assurent un rôle d'ambassadeurs au-delà des Alpes et se présentent comme échantillons d'un nouveau cinéma européen. En fait, si en Italie le néoréalisme est connoté comme mouvement culturel en contradiction avec le cinéma d'époque fasciste, la critique française le reconnaît surtout en tant que cinéma anti-hollywoodien en attribuant à cette qualité une valeur à la fois politique et esthétique. Dans la critique française d'après-guerre, ces deux niveaux d'interprétation ne se développent pas en parallèle, mais se croisent et s'affrontent plusieurs fois. Tout d'abord, d'un point de vue politique, il faut relever que le succès du néoréalisme est certainement dû aux propos de ses réalisateurs, mais est motivé en même temps par un contexte historique favorable. En effet, l'écroulement du régime fasciste et la fin de la guerre permettent au néoréalisme de paraître à l'étranger comme un cinéma nouveau, voire comme une sorte d'ambassadeur international. Comme l'a souligné Gian Piero Brunetta, « ce sont les hommes de cinéma, avant les représentants du gouvernement, qui se posent le problème de la reprise des relations internationales »²³. Nous pensons donc qu'il est plus productif de voir le phénomène néoréaliste sous le signe du compromis plutôt qu'en termes d'opposition radicale. En Italie comme en France, tous les partis politiques les plus influents à l'époque parient sur ce courant : au centre (le parti conservateur de la Démocratie chrétienne) comme à gauche (le Parti communiste italien) le cinéma est perçu comme un moyen de rédemption internationale. En effet, l'Italie doit se racheter aux yeux du monde et les films (avec la littérature et les reportages) sont un des moyens les plus utiles à cet effet : ce cinéma se retrouve donc à jouer le rôle d'ambassadeur et des films tels que *Paisà*, *Sciuscià*, *Vivre en paix* contribuent à la formation de ce que Ruth Ben Ghiat définit comme une « nouvelle communauté affective »²⁴. Au lendemain de la guerre, l'Italie, comme la France, est en fait un pays qui se sent coupable : le soutien qu'elle a offert au fascisme et au nazisme est l'une des questions les plus brûlantes. Le cinéma,

²² *Les Années difficiles* (1948) est d'ailleurs le titre d'un film réalisé par Luigi Zampa, un réalisateur particulièrement engagé dans cette opération de justification morale du peuple italien.

²³ BRUNETTA, Gian Piero, *L'Italia sullo schermo*, Rome, Carocci editore, 2020, p. 235.

²⁴ BEN-GHIAT, Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 63, n°6, 2008, pp. 1215-1248.

comme la littérature, a donc une fonction cathartique et doit devenir « un moyen de mobiliser les énergies collectives pour la reconstruction et de contourner les schismes issus de la guerre »²⁵. Dans le panorama européen chaotique de l'immédiat après-guerre, la voie italienne vers la démocratie est l'option la plus intéressante, car elle est capable de servir de médiateur entre les extrêmes : comme l'écrivain Carlo Levi s'en souviendra quelques années plus tard, si la situation internationale exige un choix entre les États-Unis et l'Union soviétique, « la voie italienne en est une autre, celle de la Charité »²⁶.

Si le néoréalisme prône la rédemption politique de l'Italie, d'un point de vue esthétique, il assure la transition entre le classicisme et la modernité. Toutes les études récentes ont précisé cet aspect et ont montré que le cinéma italien d'après-guerre ne se borne pas au seul « cinéma de la réalité » ; en outre, elles ont relevé que ce courant entretient une relation profonde avec les genres traditionnels. Par conséquent, elles ont pu conclure que, loin de tout propos strictement documentaire, plusieurs films du néoréalisme sont solidement construits, en reniant parfois toute attitude objective à l'égard du réel. Le cinéma italien de l'immédiat après-guerre devient donc ontologiquement réaliste (l'attention qu'il porte au réel est difficile à nier), mais sa nouveauté négocie sans cesse avec la tradition. Un cinéma comme celui de Roberto Rossellini, par exemple, fait preuve d'une profonde contamination avec les genres : *Rome ville ouverte* (*Roma città aperta*, 1945) peut être interprété comme un mélodrame – le motif de l'amour entravé y étant fondamental – sans oublier le troisième épisode de *Paisà* (1946) une histoire d'amour dans la Rome de la Libération. De façon similaire, une analyse précise du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, 1948) révèle aisément la structure du policier. Sans parler du formalisme radical de Luchino Visconti, dont tous les films (à commencer par *Les Amants diaboliques* – *Ossessione*, 1942) entretiennent des liens solides et fructueux avec le mélodrame théâtral. Ces constats récemment acquis nous obligent à remettre en question plusieurs stéréotypes sur ce cinéma : tournage dans la rue, acteurs non-professionnels et sujets issus de l'actualité n'empêchent pas le cinéma italien d'après-guerre de s'inscrire dans le sillon d'une production somme toute traditionnelle. Ces conclusions imposent aujourd'hui de revenir sur les débats critiques de l'immédiat après-guerre par un regard nouveau et impartial, afin d'approfondir la complexité du processus de réception du néoréalisme.

Dans cette phase, pour la critique française il est nécessaire de contrer Hollywood, en soutenant une idée de cinéma européen tournant autour d'un projet réaliste. Dans ce climat de débats passionnés, les conceptions de réalisme qui circulent en France sont nombreuses et souvent exclusives, mais elles affichent des points communs importants ; en fait, le néoréalisme se situe (du

²⁵ *Ibid.*

²⁶ LEVI, Carlo, *L'orologio*, Turin, Einaudi, 2015 [1950], p. 67.

moins à ses débuts) au point de rencontre entre différentes perspectives, au sein d'un projet commun que Stefania Parigi a défini comme « la démocratisation de l'image et de son impact social touchant tous les secteurs de la culture nationale »²⁷. Cette recherche d'une identité européenne commune est un aspect central du travail critique français d'après-guerre et apparaît d'autant plus intéressante qu'elle émerge dans un continent déchiré par deux guerres aux dimensions catastrophiques. Ainsi, nous croyons que pour saisir les raisons du succès du cinéma italien en France, il faut d'emblée constater que la production d'après-guerre – et en particulier les films catalogués sous l'étiquette du néoréalisme – se présente aux yeux de la critique sous le signe du compromis. En faisant référence à la pensée d'André Bazin, nous verrons qu'il est possible étendre l'idée d'« amalgame » à la sphère de l'idéologie du film, ce qui se traduit, par exemple, par la collaboration harmonieuse des scénaristes. Des films comme *Rome ville ouverte*, *Le Bandit*, mais aussi *Deux sous d'espoir* ont pour trait commun la volonté de négocier entre différentes positions esthétiques, idéologiques et éthiques. Cet aspect fascine et interroge la critique française, qui pour cela enquête systématiquement sur le cinéma transalpin, à la recherche d'idées et de solutions à appliquer à la pratique critique ainsi qu'à son propre cinéma.

Les films néoréalistes, en somme, ne montrent pas la réalité, mais condensent un désir et un espoir pour l'avenir. Loin de toute approche documentaire, ils sont particulièrement appréciés pour leur style poétique. Ce n'est pas un hasard si parmi les interprètes les plus pertinents du phénomène néoréaliste, en plus des critiques de cinéma, on trouve des écrivains et des poètes comme Paul Éluard et Jean Cocteau.

Dans la foulée de certains essais récents, nous pensons qu'il est intéressant de considérer le néoréalisme d'un point de vue transnational, à partir du pays ayant le plus d'affinités culturelles et sociales avec l'Italie. Cela nous permet de concevoir la réception française de ce courant comme un phénomène complexe qui s'articule sur différents niveaux étroitement imbriqués qui ont été résumés par Francesco Pitassio. Ce dernier a noté que le cinéma italien d'après-guerre a réussi à façonner une idée nationale radicalement nouvelle tout en agissant sur le plan artistique : le réalisme a « permis au cinéma de produire des textes relatifs à la nation, à travers la représentation de formes culturelles à la fois territoriale et populaire »²⁸ en agissant en même temps sur le récepteur, qui a mis en place une légitimation du cinéma en tant qu'art en « l'assimilant à un art établi à travers des catégories comme celle d'Auteur, et l'attribuant à la tradition esthétique antérieure »²⁹ du réalisme ;

²⁷ PARIGI, Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, op. cit., p. 294.

²⁸ PITASSIO, Francesco, « Making the Nation Come Real. Neorealism/Nation. A Suitable Case for Treatment », in *Annali Online di Ferrara – Lettere*, vol.2, 2007.

²⁹ *Ibid.*

c'est pourquoi, spécialement au sein de la critique la plus engagée, « le réalisme distingue le cinéma d'après-guerre de celui qui l'a précédé, considéré plutôt comme non-art »³⁰.

Dans ce moment historique marqué par la transition et par l'indétermination, ce courant cinématographique laisse une marge considérable à l'interprétation et encourage l'esprit d'ouverture d'une critique française à la recherche de repères et de pacification, qui considère le néoréalisme en tant qu'école organisée et en tant que mouvement artistique international. Grâce aussi au travail important de réception et de transmission effectué par la critique française, le cinéma italien est en mesure de réaliser pleinement sa vocation transnationale : parmi les ruines de l'immédiat après-guerre, les films de Rossellini, De Sica, Visconti satisfont le besoin d'un cinéma à la fois profondément moral, national et surtout européen.

Il nous semble important d'apporter quelques précisions méthodologiques. Le travail de recherche dont nous rendons compte dans cette thèse concerne l'histoire culturelle du cinéma et peut être classé dans la catégorie des études de réception. Cette branche particulière des études cinématographiques consiste à étudier l'histoire du cinéma du point de vue de ses récepteurs, afin d'identifier les discours culturels que l'impact du film sur la société fait surgir. Cette analyse des films au prisme de ses publics permet notamment de reconstituer les dynamiques déterminant, par exemple, le succès de certains auteurs ou la naissance des genres cinématographiques.

En effet, les réalisateurs affirment souvent qu'un film cesse de leur appartenir dès qu'il passe devant un public : dès la projection du film, les auteurs ne maîtrisent plus l'interprétation qui en sera donnée par les spectateurs, en s'exposant même au risque d'un éventuel écart entre la vision qu'ils proposent et la lecture du public.

À partir de la méthode esquissée par Pierre Sorlin³¹, nous admettons le principe que les films, ainsi que leurs significations, sont produits par une communauté sociale ; dans l'espace public, l'œuvre devient un objet soumis aux lectures les plus diverses et plusieurs interprétations peuvent coexister et s'influencer mutuellement. Dans ce cadre complexe, aucun film ne fait l'unanimité quant à ses qualités comme aucune interprétation ne saurait s'imposer à tous. Il s'agit donc d'enquêter sur les dynamiques de la réception, afin de mieux comprendre le rôle joué par la critique et par le public dans l'écriture de l'histoire du cinéma.

À la croisée de l'Histoire, de la sociologie et des *Cultural Studies*, les études de réception, d'abord consacrées à des œuvres littéraires, émergent à la fin des années 1970 après la publication d'un texte de Hans Robert Jauss qui demeure fondamental dans ce champ théorique. Dans sa préface à

³⁰ *Ibid.*

³¹ Voir SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

L'édition française de l'ouvrage *Pour une esthétique de la réception* de Jauss, Jean Starobinski met en relief l'originalité de la méthode proposée par le théoricien allemand.

L'histoire de la littérature et de l'art plus généralement [...] a été trop longtemps une histoire des auteurs et des œuvres. Elle a opprimé ou passé sous silence son « tiers-état », le lecteur, l'auditeur, ou le spectateur contemplatif. On a rarement parlé de la fonction historique du destinataire, si indispensable qu'elle fût depuis toujours. Car la littérature et l'art ne deviennent processus historique concret que moyennant l'expérience de ceux qui accueillent leurs œuvres, en jouissent, les jugent, qui de la sorte les reconnaissent ou les refusent, les choisissent ou les oublient, qui construisent ainsi des traditions, mais qui, plus particulièrement, peuvent adopter à leur tour le rôle actif qui consiste à répondre à une tradition, en produisant des œuvres nouvelles³².

Si cette discipline naît en relation avec la littérature, la démarche de Jauss est ensuite appliquée aux études cinématographiques : quelques chercheurs commencent à analyser les films au prisme du contexte historique et socio-culturel, et non par leur structure narrative ou leur fonctionnement en tant que système symbolique. En adoptant ce paradigme, Janet Staiger poursuit ce chemin et, dans son ouvrage *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception of American Cinema* (1992), propose d'envisager l'analyse des différentes réactions provoquées par les œuvres filmiques, non seulement à partir de leur esthétique mais en prenant en compte le contexte historique et social de leur réception³³.

En se basant sur ces études et sur ces méthodes, au cours des dernières années de nombreux chercheurs, historiens ou sociologues, ont déplacé leur point de vue sur le cinéma de l'analyse formelle des films à l'observation des pratiques de distribution, consommation et réception relatives au cinéma perçu en tant que phénomène social. Pour se référer uniquement au contexte français, nous pouvons évoquer à titre d'exemples les recherches sur la cinéphilie menées par des

³² STAROBINSKI, Jean, préface à JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 12.

³³ Voir STAIGER, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

chercheurs comme Roger Odin³⁴, Antoine de Baecque³⁵, Olivier Barrot³⁶, Léo-Souillés-Debats³⁷, Christophe Gauthier³⁸, Mélisande Leventopoulos³⁹. D'autres études très importantes publiées dans le domaine français ont souvent été basées sur une approche plus sociologique, comme celles d'Emmanuelle Éthis⁴⁰, de Fabrice Montebello⁴¹, de Juillier et Leveratto⁴².

Nous pensons que nos travaux de recherche chevauchent les deux domaines disciplinaires que nous avons mentionnés. D'une part, nous pensons que notre étude peut contribuer à développer une image du néoréalisme en tant que mouvement international, et d'autre part, nous avons eu l'intention de participer aux études sur la cinéphilie en France. Il nous semble en effet évident que ces deux tendances méthodologiques ne sont pas en contradiction l'une avec l'autre, mais qu'elles peuvent collaborer efficacement à la définition de nouvelles voies dans l'histoire du cinéma.

Quant aux sources prises en considération, il est important d'apporter d'autres précisions.

Concrètement, l'ambition de cette thèse tient à analyser les textes français les plus importants sur le cinéma néoréaliste italien publiés en France entre 1945 et 1956 afin de mettre en évidence les principales tensions animant la critique en matière de néoréalisme. Cela ne signifie pas que toutes les contributions concernant le cinéma italien ont été systématiquement passées en revue et commentées : la production critique française sur le néoréalisme est si vaste qu'une longue et minutieuse sélection a été nécessaire afin de ne garder que les extraits les plus significatifs ; les extraits ont été édités afin de parvenir à un raisonnement cohérent. Afin d'offrir une image plus exhaustive de la dynamique qui sous-tend ce processus de réception, l'analyse de la presse est souvent mise en relation avec les échanges de lettres qui ont lieu entre les intellectuels français et des personnalités du cinéma italien, comme Cesare Zavattini ou Guido Aristarco : cette recherche

³⁴ En ce qui concerne Odin, on retiendra surtout la création de la sémio-pragmatique, qui consiste à intégrer la méthode sémiotique fondée par Christian Metz en mettant en évidence l'horizon culturel et l'activité du spectateur. Cf par exemple : ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

³⁵ De l'œuvre de De Baecque, nous rappelons en particulier deux textes qui nous ont été très utiles dans la rédaction de cette thèse : DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Fayard, 2003 et l'histoire en deux volumes des *Cahiers du cinéma* : DE BAECQUE, Antoine, *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1991.

³⁶ Nous devons à Olivier Barrot une histoire de *L'Écran français* : BARROT, Olivier, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal & d'une époque*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1979.

³⁷ SOUILLES-DEBATS, Léo, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club*, Paris, AFRCH, 2017.

³⁸ GAUTHIER, Christophe, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Chartes-AFRHC, 1999.

³⁹ Le travail de Leventopoulos doit être rappelé pour la contribution qu'il a apportée à la reconstruction de l'histoire de la cinéphilie catholique : LEVENTOPOULOS, Mélisande, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

⁴⁰ ÉTHIS, Emmanuelle, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, La Découverte, 2006.

⁴¹ MONTEBELLO, Fabrice, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2000.

⁴² JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010.

nous a permis d'explorer les « coulisses » du travail critique et de comprendre certaines lignes de force qui sous-tendent le discours sur le cinéma italien.

Par cette approche, nous souhaitons dégager les principales formations discursives et les lignes de tension connotant l'accueil du néoréalisme de ce côté des Alpes. Il est important de préciser que ces énoncés ne concernent pas seulement la critique, mais plus largement toute forme de discours intellectuel destinée à avoir une audience dépassant le cadre strictement privé : ainsi, on trouvera dans cette thèse des références à des articles, des fiches techniques, des ouvrages, ou encore à des émissions de radio.

Pour le repérage des sources, trois lieux ont constitué des points de repère fondamentaux : la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française, la Bibliothèque nationale de France et la Bibliothèque du cinéma François Truffaut. Dans ces trois archives j'ai repéré les revues de presse qui ont constitué mes sources essentielles. Mais il est également important de mentionner la bibliothèque du département de cinéma de l'Université de Padoue et la bibliothèque Bertoliana de la ville de Vicenza, dans lesquelles j'ai trouvé de nombreux ouvrages portant sur l'histoire du cinéma italien. Enfin, nous devons souligner l'importance des sources repérées à la bibliothèque Renzo Renzi de Bologne et à la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia ; dans leurs archives j'ai trouvé des documents intéressants et parfois inédits en France.

Les bornes chronologiques retenues dans le cadre de notre recherche font référence à des tournants qui concernent l'histoire du cinéma italien ainsi que l'histoire politique et celle de la critique. 1946 coïncide avec la fin de la guerre et la reprise définitive des activités de la critique de cinéma. Quant à l'année 1956, elle a été choisie pour deux raisons : d'une part, pour les intellectuels communistes cette date représente un moment de crise (notamment lors de la répression de l'insurrection de Budapest mise en place par l'Union soviétique) ; d'autre part, en matière d'histoire du cinéma, on assiste à la sortie de *Senso* de Luchino Visconti sur les écrans parisiens, un long-métrage où le réalisateur semble dépasser définitivement l'esthétique néoréaliste. Une fois les données collectées, la thèse a été structurée en deux parties : la première (1946-1949) a été consacrée à la phase de l'immédiat après-guerre, lors de l'établissement du canon néoréaliste ; la seconde partie (1949-1956) montre la crise de ce canon et le surgissement d'une nouvelle attitude critique.

Enfin, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous souhaiterions éclairer une question de terminologie. Depuis sa création, le terme de « néoréalisme » a été éclipsé, mal utilisé, détourné et même méprisé. Ce mot, d'ailleurs, a rapidement fini par devenir une étiquette, et comme toutes les conventions, il a fini par s'exposer à un usage trop conventionnel. Tout en connaissant l'ampleur limitée du phénomène néoréaliste dans le cadre du cinéma italien d'après-guerre, nous n'avons pas toujours pu échapper à une utilisation inappropriée du terme en question. Dans cette thèse, il nous est

parfois arrivé d'utiliser le terme « néoréalisme » pour indiquer ce qu'il faudrait plutôt appeler « cinéma italien de 1946 à 1949 ». Nous tenons à souligner que cet emploi du terme est dû à la volonté d'alléger le texte.

Enfin, une dernière précision : la thèse contient quelques citations tirées de textes en anglais et en italien ; sauf indication contraire, il s'agit de mes propres traductions.

Première partie. Essor et crise de la « nouvelle école
italienne » (1946-1949)

Chronologie de la première partie (août 1946 - octobre 1949)

- Août-septembre 1946 : projection de *Rome ville ouverte* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *Un jour dans la vie* (*Un giorno nella vita*, Alessandro Blasetti, 1946) et *Le Bandit* (*Il bandito*, Alberto Lattuada, 1946) au premier Festival de Cannes
- Novembre 1946 : avant-première parisienne de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) ; *Rome ville ouverte* est distribué à Paris
- Mars 1947 : sortie parisienne de *Sciucchià* (Vittorio De Sica, 1946) ; *Quatre pas dans les nuages* (*Quattro passi fra le nuvole*, Alessandro Blasetti, 1942) est distribué dans les salles françaises
- Juin 1947 : au Festival de Bruxelles, des critiques français peuvent voir *Paisà*, *Sciucchià* et découvrir *Vivre en Paix* (*Vivere in pace*, Luigi Zampa, 1947).
- Avril-mai 1947 : Roberto Rossellini tourne *La voix humaine* (1^{er} volet d'*Amore*) à Paris
- Août 1947 ; *Le Bandit* et *Un jour dans la vie* sont distribués dans les salles parisiennes
- Septembre 1947 : *Paisà* et *Vivre en Paix* sont distribués dans les salles parisiennes
- Décembre 1947 : avant-première parisienne de *Chasse tragique* (*Caccia tragica*, Giuseppe De Santis, 1947)
- Janvier 1948 : la revue *Esprit* publie l'article d'André Bazin « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération »
- Mai 1948 : numéro spécial « Cinéma italien » de *La Revue du cinéma*
- Février 1949 : sortie d'*Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948) à Paris
- Mars 1949 : avant-première française du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) ; sortie de *Chasse tragique* à Paris
- Juin 1949 : sortie parisienne de *Fabiola* (Alessandro Blasetti)
- Juillet-août 1949 : le Festival du Film maudit de Biarritz présente *1860* (Alessandro Blasetti, 1934), *Les Amants diaboliques* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1942), *La nuit porte conseil* (*Roma città libera*, Marcello Pagliero, 1946), *Tombolo, paradiso nero* (Giorgio Ferroni, 1947) et *Chronique d'un amour* (*Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni, 1950)
- Août 1949 : sortie officielle du *Voleur de bicyclette* à Paris
- Septembre 1949 : *Riz amer* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949) et *Mensonge amoureux* (*L'amorosa menzogna*, Michelangelo Antonioni, 1949) participent au Festival de Cannes
- Octobre 1949 : *Riz amer* sort dans les salles parisiennes

Introduction à la première partie

Dans la première partie de cette thèse, nous allons traiter de l'accueil que les intellectuels français réservent au cinéma italien entre 1945 et 1949. Nous avons choisi d'isoler cette période car il s'agit de la phase historique dans laquelle les historiens situent l'existence indiscutable d'un esprit néoréaliste authentique et vital. Nous assistons en particulier au surgissement, à l'évolution et à la crise d'un canon qui se développe autour de la notion d'« école italienne ».

Dans le premier chapitre, nous présenterons les caractéristiques essentielles du cinéma italien d'après-guerre, en précisant aussi quelques détails concernant ses conditions de production. À la lumière des études les plus récentes, nous mettrons en question l'image du néoréalisme conçu en tant que moment de rupture, afin de relever plutôt sa continuité avec le cinéma précédent. Nous préciserons le rôle de certains réalisateurs ainsi que les compromis ayant lieu entre les genres traditionnels et la production néoréaliste.

Dans le deuxième chapitre, il sera intéressant d'enquêter les développements qui concernent les milieux intellectuels français dans l'immédiat après-guerre : cette section traitera d'histoire culturelle et définira les grandes lignes de force du débat intellectuel, avec une attention particulière aux relations franco-italiennes. Cette approche mettra en évidence l'enthousiasme sans précédent que la production artistique et culturelle italienne éveille dans de différents secteurs de l'intelligentsia française.

Mais le succès du cinéma italien de cette époque ne serait pas explicable sans quelques considérations préalables sur ses spectateurs. Dans le troisième chapitre, donc, nous allons restreindre le champ, en étudiant l'émergence de la nouvelle cinéphilie française à la fin des années 1940. En effet, le cinéma italien de l'immédiat après-guerre trouve au-delà des Alpes les conditions rendant possible son triomphe : une génération de critiques engagés se forme dans le cadre de nombreux ciné-clubs et les débats critiques sur le cinéma italien ponctuent les pages de nombreuses publications qui augmentent leur diffusion après la fin du conflit.

Une fois ces prémisses éclaircies, nous allons par la suite approfondir le sujet en analysant la réception française des principaux films italiens de cette période. Le discours sera organisé par groupes de films et suivra un parcours essentiellement chronologique. Dans le quatrième chapitre nous nous concentrerons sur les œuvres qui, dans l'immédiat après-guerre, imposent le néoréalisme en tant que « cinéma social ». Nous montrerons notamment le rôle politique du nouveau cinéma italien, qui est un instrument permettant de racheter l'image de l'Italie aux yeux de l'intelligentsia française. En effet, on peut affirmer que le néoréalisme franchit les Alpes en véritable ambassadeur du peuple italien ; dans ce cadre, le rôle de Roberto Rossellini apparaît central, car avec *Rome ville ouverte* (1945) et *Paisà* (1946), il rehausse l'image des Transalpins et définit le caractère d'un nouveau

réalisme européen qui est censé s'opposer au spectacle hollywoodien. Mais nous traiterons aussi d'autres films particulièrement marquant de cette période : nous aborderons la réception du *Bandit* d'Alberto Lattuada, d'*Un jour dans la vie* d'Alessandro Blasetti, ainsi que de *Sciuscià* de Vittorio de Sica et de *Vivre en paix* de Luigi Zampa

Le cinquième chapitre – le dernier de cette première partie - sera consacré à un autre groupe de films qui confirment la validité du nouveau cinéma italien tout en montrant sa diversité. Perçues par la critique française comme des sommets de l'« école italienne de la Libération »⁴³, ces œuvres poussent la poétique néoréaliste à ses limites, en annonçant ainsi ses contradictions et en prédisant la crise imminente. Il sera question, en l'occurrence, des films suivants : *Chasse tragique* de Giuseppe De Santis, *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, *Riz amer* de Giuseppe De Santis, *La Terre tremble* de Luchino Visconti. Ces films définissent un nouveau canon du néoréalisme, évinçant progressivement Rossellini de sa position de maître et guide du cinéma italien et mettant en lumière d'autres positions très différentes.

⁴³ Il s'agit d'une célèbre expression employée par André Bazin (Voir BAZIN, André, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, *Esprit*, n°141, janvier 1948).

Chapitre 1. Le cinéma italien dans l'immédiat après-guerre : continuité et crise

Dans l'immédiat après-guerre, l'Italie est un pays en ruines qui recherche sa nouvelle identité. Si en avril 1945 les Transalpins ont retrouvé une liberté fragile après la chute du régime fasciste, il reste de nombreuses questions à résoudre, notamment en ce qui concerne la compréhension et l'acceptation du passé récent. Dans ce contexte indéfini, comme l'ont noté certains historiens, le pays nécessite de nouveaux récits, de nouveaux mythes fondateurs, et donne vie à « un mosaïque d'histoires différentes qui se rencontrent, se chevauchent et se heurtent »⁴⁴.

Après la guerre, les conditions du cinéma italien sont critiques. Les grands studios de Cinecittà, centre du cinéma fasciste fondé par Mussolini, sont utilisés comme camp pour les réfugiés, tandis que les matériaux de tournage (caméras, pellicules, projecteurs, etc.) ont été saisis et emportés par l'armée allemande. En même temps, les autres studios présents en l'Italie sont en crise : à Turin comme à Milan, à Livourne ainsi qu'à Naples, ces structures travaillent à des rythmes réduits. Il ne faut pas croire pour autant que cet état de détresse corresponde à une absence totale d'opportunités : malgré tout, l'inventivité et l'envie de tourner des cinéastes sont plus vivantes que jamais. Dix ans plus tard, Roberto Rossellini offrira une image vraisemblable de cet état des choses.

En 1944, immédiatement après la guerre, tout était détruit en Italie. Dans le cinéma comme ailleurs, presque tous les producteurs avaient disparu. Il y avait bien çà et là quelques tentatives mais les ambitions étaient extrêmement limitées. On jouissait alors d'une extrême liberté, l'absence d'industrie organisée favorisant les entreprises les moins routinières. Toute initiative était bonne. C'est cette situation qui nous a permis d'entreprendre des besognes de caractère expérimental ; on s'est, d'ailleurs, rapidement aperçu que ces films, malgré cet aspect, devenaient des œuvres importantes, tant sur le plan culturel que sur le plan commercial⁴⁵.

Si cet état des choses a alimenté le mythe de l'héroïsme des cinéastes italiens d'après-guerre, il serait mieux d'être prudents à ce sujet. Il est vrai que la situation est compliquée, mais il serait erroné de penser à une situation totalement chaotique : il vaudra mieux préciser que le cinéma italien de cette

⁴⁴ AVAGLIANO, Mario, PALMIERI, Marco, *Dopoguerra. Gli italiani fra speranze e disillusioni (1945-1947)*, Bologne, Il Mulino, 2019, p. 12.

⁴⁵ ROSSELLINI, Roberto, « Dix ans de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°50 (pp. 3-9), 52 (pp. 3-9) et 55 (pp. 9-15), août-septembre 1955, novembre 1955, janvier 1956. L'extrait que nous présentons est tiré de la première partie, pp. 3-4.

période (du film néoréaliste le plus innovant jusqu'au film le plus commercial) est un produit industriel, réalisé et distribué dans le cadre des structures fondées par le cinéma fasciste. En citant Gian Piero Brunetta, on peut affirmer que le cinéma italien continue son existence dans le cadre d'un capitalisme « dépourvu de capitaux, mais pas d'idées »⁴⁶. En effet, depuis ses origines l'industrie cinématographique transalpine n'a jamais fait preuve d'une particulière disposition pour l'organisation rationnelle de la production, ayant toujours préféré se livrer à des plans de développement prudents plutôt qu'à des investissements de longue durée. À ce propos, certains historiens du cinéma ont établi un parallélisme entre la logique de production italienne et le jeu de hasard. À la fin des années 1940 et surtout pendant la décennie suivante, la plupart des maisons de production ont des histoires de courte durée : elles produisent un film pour tenter leur chance et souvent la tentative échoue, en décrétant ainsi la fin de l'entreprise.

En même temps, la production italienne - et européenne en général - doit surmonter un obstacle décourageant, à savoir la concurrence hollywoodienne. À la sortie de la guerre, le marché du cinéma en Italie étant libéralisé, on constate une véritable invasion de films américains : par exemple, dans la seule année 1946 l'Italie produit soixante-deux films, tandis que six-cent pellicules viennent d'outre-Atlantique. Il faut noter par ailleurs que cette lutte est d'autant plus acharnée que les institutions américaines font tout pour entraver la renaissance des structures productives du cinéma italien⁴⁷.

Pour tenter une réaction, les structures de production et de distribution s'organisent sous le signe de l'Anica (Associazione nazionale industrie cinematografiche & affini), qui devient l'interlocuteur privilégié du gouvernement italien en matière de cinéma ; c'est une renaissance difficile qui se développe sous le signe du libéralisme et de l'inventivité personnelle. Cette situation est favorisée par le gouvernement provisoire, qui au nom de l'unité nationale se démontre relativement ouvert aux innovations : les initiatives législatives de 1947 et 1949, en effet, sont mises en place pour favoriser la naissance de nouvelles entreprises. Malgré les limites imposées par leur faible disponibilité économique, certains producteurs italiens misent sur les nouvelles poétiques néoréalistes et sur le marché international, même face à des échecs commerciaux facilement prévisibles. La nouvelle vitalité qui imprègne le cinéma italien dans l'immédiat après-guerre relance la production et attire les forces les plus vivantes du milieu culturel. À ce propos, une déclaration du scénariste Tullio Pinelli souligne l'importance de cette phase historique magmatique :

⁴⁶ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano*. Da Roma città aperta a I soliti ignoti, Laterza, Bari, 2009, p. 169.

⁴⁷ Voir BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Turin, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, p. 131. Brunetta rappelle que l'amiral Stone, chef du Psychological Warfare Branch (PWB) en Italie, affirme que le cinéma italien « a été inventé par les fascistes » et que donc « il doit être supprimé ».

En cette période, l'Italie était un chaudron en pleine ébullition, où tout était possible et il y avait un essor du cinéma impossible à imaginer aujourd'hui. Il y avait vingt, trente producteurs petits et grands qui cherchaient des scénaristes, des sujets, des scénarios. Donc nous travaillions un peu partout. Nous avions trois, quatre, voire cinq emplois en même temps⁴⁸.

Les maisons de production de la période fasciste traversent sans graves conséquences la phase de transition vers la démocratie. Rares sont les maisons - comme la Scalera Film, la plus compromise avec le régime - qui doivent rendre compte de leur adhésion au régime de Mussolini. La tendance générale est à l'oubli, car on préfère refouler le passé récent plutôt que lui faire face franchement. À ce propos, il suffit de considérer la continuité relevable dans le système des vedettes : même si à propos du néoréalisme les historiens ont souvent mis l'accent sur l'emploi d'interprètes non-professionnels, les acteurs italiens les plus utilisés sont les mêmes qu'avant la guerre. C'est sur les vedettes – Massimo Girotti, Amedeo Nazzari, Fosco Giachetti, Anna Magnani, Clara Calamai, Alida Valli - que s'appuie le travail (et les destin économique) de tout le cinéma de cette époque. Il va sans dire que les cinéastes aussi poursuivent leurs carrières sans soucis particuliers ; il suffit de penser à un réalisateur comme Alessandro Blasetti, qui avant la guerre était le cinéaste le plus fidèle au régime et après la Libération continue sereinement son travail en s'adaptant au climat démocratique.

Le cas de Rossellini n'est pas très différent : avant 1945 il réalise trois films sur la guerre fasciste et après le conflit il devient un des principaux chanteurs de la renaissance démocratique. On pourrait aussi bien rappeler le parcours de Vittorio De Sica, qui avant la guerre est un véritable *divo* - surtout en raison de ses participations aux films de Mario Camerini - et qui par la suite, en tant que cinéaste, participe à l'affirmation de la modernité néoréaliste.

La vitalité sans précédent qui distingue le cinéma italien immédiatement après le conflit constitue - comme nous le verrons - un phénomène éphémère : les conditions favorables permettant le développement du cinéma néoréaliste ne dureront que jusqu'à 1948-1949, lorsque le parti conservateur Democrazia Cristiana s'emparera définitivement du pouvoir et créera les conditions pour un contrôle plus sévère du cinéma.

Les expériences néoréalistes

⁴⁸ PINELLI Tullio, entretien paru dans la revue italienne *Cinema*, n° 165 et suivants, 1956, in FOFI, Goffredo, FALDINI, Franca (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, Bologne, Cineteca di Bologna, 2011, p. 67.

La période qui nous intéresse dans la première partie de cette thèse est comprise entre 1945 et 1949. Cette phase est unanimement perçue comme le moment le plus innovant de l'histoire du cinéma italien, une période que Lino Micciché a pu définir comme « nouvelle vague italienne »⁴⁹. Grâce à une situation politique incertaine et à des producteurs courageux, on assiste à la naissance d'un phénomène cinématographique destiné à changer le cours du cinéma mondial. Bien que les éléments de continuité avec le cinéma précédent soient évidents, il est indéniable que le courant néoréaliste représente une nouveauté radicale, quoique minoritaire, au sein du cinéma italien et européen. Le phénomène en question est le résultat d'une convergence inédite de conditions spécifiques et relatives à cette phase historique délicate. En 1961, lorsque la vague néoréaliste semble désormais passée, Michelangelo Antonioni fait un bilan de cette période.

Les films dits « néoréalistes » italiens étaient, pendant cette période-là, la seule, la plus gène et la plus valable expression cinématographique, et la plus juste aussi. C'était une période où tout ce qui arrivait autour de nous était anormal, la réalité était brûlante ; il y avait des faits et des situations exceptionnels, et ainsi les relations entre l'individu et son milieu, entre l'individu et la société étaient la chose la plus intéressante à examiner. Voilà pourquoi l'on prenait comme personnage d'un film, par exemple *Le Voleur de bicyclette*, un ouvrier à qui l'on avait volé son vélo et qui ne peut plus travailler, quelqu'un dont le seul mobile était celui-là [...] Les pensées, la nature, le caractère de ce personnage ne nous intéressaient guère, ni ses relations intimes avec sa femme ; tout cela on pouvait le passer sous silence : l'important c'était de définir ses rapports avec la société. C'était le propos principal des films néoréalistes de cette époque⁵⁰.

Longuement étudié, le néoréalisme a été décrit de nombreuses façons différentes, qui se sont souvent avérées insuffisantes pour saisir la complexité d'un panorama présentant trop de particularités. Nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'un « esprit » commun, quoique multiforme et versatile : l'écrivain Italo Calvino, en niant toute qualité d'école organisée au néoréalisme, parlera d'« ensemble de voix »⁵¹ et de « multiples découvertes d'Italies différentes »⁵², opposant la nouvelle vivacité culturelle à la violente négation de la diversité mise en œuvre par Mussolini. Dans le cinéma

⁴⁹ A ce propos, voir par exemple l'introduction à MICCICHÉ Lino (dir.), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venise, Marsilio, 1975.

⁵⁰ ANTONIONI, Michelangelo, entretien issu de *Bianco e Nero*, n.2-3, mars-avril 1961, in FOFI, Goffredo, FALDINI, Franca (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, op.cit., p. 183.

⁵¹ CALVINO, Italo, introduction à *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milan, Mondadori, 2003 [1947], p.VIII.

⁵² *Ibid.*

italien d'après-guerre, si d'un côté certains films manifestent une réelle innovation - formelle et de contenu - et peuvent être considérés comme intégralement néoréalistes, il existe d'autre part de nombreuses œuvres qui, tout en relevant des genres traditionnels, affichent un intérêt surprenant pour la réalité. En tous cas, le néoréalisme n'est pas un courant homogène, vu qu'il n'existe aucune théorie à laquelle ses protagonistes puissent se référer, ce qui fait que les cinéastes italiens de cette époque affichent des styles très variés. En simplifiant, on pourrait affirmer qu'il s'agit d'une volonté affichée de développer, par réaction à l'obscurantisme fasciste, un discours plus engagé au sujet du monde et de la société contemporains.

En général, les nouveautés introduites par le néoréalisme peuvent être classifiées dans deux catégories différentes : le réalisme des contenus et le réalisme de la forme. D'un point de vue thématique, on prête une attention renouvelée aux aspects oubliés de la société italienne, car le crime, la pauvreté et la faim ont été trop longtemps refoulés du discours public. D'autre part, sur le plan stylistique, cette ouverture d'esprit se traduit en ce qu'on pourrait définir « disponibilité visuelle » : à la mise en scène d'événements reconstruits on commence à préférer un regard plus libre sur la réalité. Par exemple, dans les expériences les plus avancées comme *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, 1948) ou *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1951), on perçoit une nette prédilection pour les plans prolongés, qui renie progressivement l'importance du découpage traditionnel. Cette disponibilité sans précédent, qui s'oppose résolument au découpage imposé par le cinéma narratif hollywoodien, témoigne de la conquête d'un nouveau langage filmique et impose rapidement les films italiens au niveau européen comme une alternative à l'homologation.

Dans ce nouvel esprit qui sous-tend le cinéma italien, on peut considérer que les cinéastes jettent les bases d'une idée tout à fait moderne du cinéma d'auteur. En particulier, on franchit une étape fondamentale en annulant le dualisme forme-contenu : comme Calvino s'en souviendra, « jamais nous n'avons vu de formalistes aussi féroces que les contentutistes que nous étions, jamais nous n'avons vu de lyriques aussi effusifs que ces objectivistes que nous étions considérés »⁵³.

Un autre sujet de débat qui a longtemps été au cœur des interrogations des historiens concerne la durée du phénomène néoréaliste. Si certains chercheurs perçoivent ce courant comme un phénomène circonscrit aux dernières années 1940, d'autres notent une prolongation de cette tendance jusqu'au début des années 1960. La première interprétation, soutenue notamment par Alberto Farassino à la fin des années 1980⁵⁴, a été remise en discussion par les études de Gian Piero

⁵³ CALVINO, Italo, introduction à *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p.VI.

⁵⁴ Voir FARASSINO, Alberto (dir.), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Rome, EDT, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 1989. Farassino soutient l'idée d'un néoréalisme « court et large », en opposition à celle d'un mouvement « long et étroit ».

Brunetta⁵⁵ : l'idée centrale de cette dernière conception du néoréalisme est que, si dans la période 1945-1960 les films authentiquement néoréalistes représentent une minorité, il n'existe que peu de films ne relevant aucunement de l'esprit réaliste. Comme nous le verrons, ce point de vue est déjà très répandu dans la critique française d'après-guerre, pour laquelle la tendance néoréaliste imprègne tout le cinéma italien jusqu'aux années 1960.

Dans le cadre complexe du cinéma italien d'après-guerre, le néoréalisme est donc un phénomène marginal mais durable et important ; nous présentons ici les parcours des principaux cinéastes néoréalistes, qui sont d'ailleurs les plus appréciés par la critique française.

Le cinéma « humain » de Roberto Rossellini

En 1945, Roberto Rossellini est un réalisateur de 39 ans qui a récemment tourné trois longs-métrages de guerre faisant l'éloge de l'héroïsme de l'armée italienne ; il est donc un auteur inséré dans le contexte productif italien et compromis avec le régime fasciste. Cependant, à la fin des hostilités, il figure parmi les premiers cinéastes italiens à expérimenter un cinéma nouveau : selon les historiens *Rome ville ouverte* (*Roma città aperta*, 1945) est le film qui inaugure officiellement le néoréalisme. En croisant les histoires de plusieurs personnages (un prêtre, un partisan, un gamin, une femme du peuple), le film raconte l'histoire récente et douloureuse de la Résistance romaine. Malgré le risque d'emphase qu'un tel thème pourrait inspirer, Rossellini refuse de faire recours à une rhétorique trop lourde : les vicissitudes vécues par les résistants sont filmées de façon souvent documentaire, bien qu'elles affichent également certains codes de la comédie et du mélodrame. On remarque une nette prédilection pour le tournage en plein air, une pratique que le cinéma fasciste avait volontairement rejetée pour privilégier les studios de Cinecittà. Après les longues années du cinéma de régime et contre sa rhétorique trompeuse, *Rome ville ouverte* donne l'impression d'un retour soudain à la réalité. Le style de Rossellini reflète la nouvelle disposition morale des cinéastes italiens, une attitude qu'il explique ainsi :

Une plus grande curiosité pour les individus, un besoin, qui est propre de l'homme moderne, de dire les choses telles qu'elles sont, de se rendre compte de la réalité – je dirais – d'une manière cruellement concrète, conforme à cet intérêt typiquement contemporain, pour les données statistiques et scientifiques. Une sincère nécessité, par ailleurs, de regarder humblement les hommes tels qu'ils sont, sans recourir au stratagème de l'invention de l'extraordinaire. Une

⁵⁵ Voir BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano*, op.cit.

conscience d'obtenir l'extraordinaire avec la recherche. Le désir, enfin, de s'éclaircir soi-même et de ne plus ignorer la réalité, quelle qu'elle soit⁵⁶.

Malgré la volonté de rompre avec la tradition du cinéma fasciste, il serait erroné de voir *Rome ville ouverte* comme un moment de discontinuité radicale⁵⁷. Les analyses les plus récentes⁵⁸ ont mis plutôt en relief les éléments de continuité connotant l'évolution du cinéma italien tout au long de la décennie ; c'est pour cette raison, d'ailleurs, que *Rome ville ouverte* est en tête de la liste des recettes italiennes pour la saison cinématographique 1945-1946.

L'année suivante, avec *Paisà* (1946), Rossellini pousse encore plus loin ses recherches formelles : réalisé avec l'aide financière du producteur américain Rod E. Geiger qui mise sur le potentiel du néoréalisme à l'étranger (*Rome ville ouverte* a été très bien accueilli à New York au printemps 1946), *Paisà* s'impose aussitôt comme un hymne à la pacification internationale et à amitié italo-américaine. Il s'agit encore une fois d'une œuvre sur la guerre antifasciste : composé de six épisodes correspondant à six régions italiennes, le film raconte la montée de l'armée américaine de la Sicile à la plaine du Pô et témoigne de la rédemption politique du peuple italien. Comme le dit Aldo Bernardini, « la communauté de valeurs et d'intérêts qui avait uni dans la lutte partisane, catholiques, libéraux laïcs et marxistes, semble pouvoir se poursuivre dans l'art [...] en dépit des affrontements qui, à niveau politique, se manifestent vite entre les factions opposées »⁵⁹. Avec *Rome ville ouverte* et *Paisà*, Rossellini prône la nécessité d'une solidarité nationale et internationale qui dépasse les divergences idéologiques.

Sur le plan stylistique, le travail de Rossellini reprend et renforce l'attitude inaugurée avec *Rome ville ouverte* : le cinéaste réduit son intervention pour faire en sorte que la réalité impose sa présence à l'écran. Les plans longs qui composent le film dévoilent un paysage détruit et une humanité désespérée et font faire au cinéma de Rossellini un long pas en avant. Quant au choix des acteurs, Rossellini exacerbe son désir d'expérimenter, avec une large utilisation d'acteurs non professionnels. Cela dit, même dans *Paisà*, les influences venant des genres classiques ne manquent pas.

⁵⁶ Déclaration de ROSSELLINI, Roberto, in BALDELLI, Pio, *Roberto Rossellini*, Rome, Savelli, 1972, puis in FALDINI, Franca, FOFI, Goffredo (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, *op.cit.*, p. 27.

⁵⁷ La lecture du néoréalisme comme une solution de continuité est surtout mise en place dans les années 1950-1960. Déjà en 1949, un critique marxiste comme Carlo Lizzani en parle comme « une fracture causée par le cinéma dans le corps de la vieille culture italienne » (LIZZANI, Carlo, « Pericoli del conformismo », *Cinema*, n°12, 1949).

⁵⁸ Voir, en particulier, PARIGI, Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, *op. cit.*

⁵⁹ BERNARDINI Aldo, « Un cinema cattolico ? », in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (dir.), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, vol. 2, Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Rome, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2006, pp. 290-291.

Cette fois l'accueil du public italien est froid : le cinéma nouveau de Rossellini, qui montre le réel sans s'appuyer sur des schémas narratifs préétablis, s'avère être trop difficile pour les spectateurs italiens. Ces derniers semblent plutôt vouloir retourner à la normalité : à ces films qui montrent de façon directe et cruelle les événements de la guerre, ils préfèrent les films-opéras ou les comédies loufoques interprétées par Totò et Macario.

En 1948 Rossellini achève sa « trilogie de la guerre » avec *Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*) où le réalisateur romain élargit de plus en plus son regard sur la réalité : parti du cadre urbain de *Rome ville ouverte*, en passant par la dimension nationale de *Paisà*, le réalisme rossellinien regarde maintenant vers l'Europe. Le film raconte l'histoire d'Edmund, jeune Allemand de 12 ans qui erre dans la ville de Berlin à la recherche d'aide économique pour sa famille. Les errances de l'enfant et sa fin tragique symbolisent la décadence morale d'un peuple égaré et hanté par les fantômes de l'idéologie nazie. Une fois dépassée la phase de la solidarité nationale, *Allemagne année zéro* s'éloigne radicalement des films précédents pour se livrer au pessimisme ; la nouvelle œuvre de Roberto Rossellini constitue en effet un tournant crucial en termes politiques ainsi qu'au niveau esthétique. Le cinéaste se rend compte qu'un réalisme purement phénoménologique ne suffit plus pour saisir la réalité et la condition humaine : il comprend que le cinéma peut aussi montrer l'invisible et sonder l'esprit humain. De plus, des événements politiques (échec du gouvernement de solidarité nationale et début de la guerre froide) et privés (mort du fils aîné Marco Romano, en août 1946) poussent Rossellini à se rapprocher considérablement des idées spiritualistes.

Une nouvelle fois le public italien tourne le dos au cinéaste : face à ces images bouleversantes - Rossellini arrive à mettre en scène un parricide et le suicide d'un enfant - le spectateurs transalpins semblent éprouver un sentiment de répulsion. À partir de cette œuvre, d'ailleurs, Rossellini ne bénéficie plus de la confiance de la majorité de la critique transalpine : l'éloignement des dogmes du néoréalisme « engagé » qu'il avait contribué à diffuser et son approche de positions spiritualistes lui attirent les reproches des milieux intellectuels de gauche.

Par la suite, avec le film en deux volets *Amore*, Rossellini déclare vouloir composer un hymne « à l'art d'Anna Magnani », une actrice qui a beaucoup contribué au succès de *Rome ville ouverte*. Dans la première partie qu'il tourne à Paris, *Una voce umana*, le cinéaste adapte un drame théâtral de Jean Cocteau : conçu sous la forme d'un long monologue d'une femme au téléphone, cette pièce est l'analyse impitoyable des dernières minutes d'un amour qui se termine. À l'instar d'un microscope, la caméra de Rossellini enregistre froidement le chagrin paraissant sur le visage de Magnani, qui maîtrise habilement les évolutions de son masque tragique.

Le second volet d'*Amore* est issu d'un sujet de Federico Fellini. Magnani y joue le rôle d'une bergère folle dans un petit village rural de l'Italie du Sud : elle prend un jeune homme pour Saint Joseph, tandis que le garçon profite de sa faiblesse pour la violer. La femme, soutenue par une foi inconditionnée, supporte les vexations des habitants de son village pour arriver à accoucher de sa créature. Le thème du sacrifice chrétien est de plus en plus au centre des intérêts de Rossellini, qui sur le plan du contenu s'éloigne définitivement des thèmes sociaux des premières œuvres. Sur le plan formel, il poursuit la recherche d'un langage profondément personnel : le plan long fait désormais partie intégrante de son style. Après les succès de l'immédiat après-guerre, dorénavant Rossellini est destiné à occuper une place tout à fait particulière dans le cinéma italien : bien que mal compris par la critique et abandonné par le public, il ne renoncera jamais à expérimenter.

Les fables réalistes de Vittorio De Sica et Cesare Zavattini

Interprète de nombreuses comédies sophistiquées pendant les années du fascisme, ancien jeune premier du cinéma italien, Vittorio De Sica passe à la réalisation à la fin des années 1940, dans la phase finale du régime ; à l'origine de la réussite de ses œuvres, se trouve la rencontre avec l'écrivain Cesare Zavattini. Il est rare de trouver, dans l'histoire du cinéma, une autre collaboration aussi fructueuse : les idées de Zavattini sur le *pedinamento* - l'« ombrage » des personnages, traqués par la caméra au cours de leurs aventures - ont une forte influence sur le travail de De Sica, qui passe graduellement de la mise en scène de comédies d'ambiance petite-bourgeoise, à un cinéma plus complexe et socialement engagé.

Dans l'après-guerre, tandis que les films de Rossellini explorent la réalité sans édulcoration, le cinéma du couple Zavattini-De Sica est toujours imprégné par les tons de la fable ; en tous cas, pour les deux réalisateurs, la volonté primaire est de placer la réalité au centre de l'attention, afin de la raconter et d'en dénoncer les déviances.

Pourquoi aller chercher des aventures extraordinaires si ce qui se produit sous nos yeux et qui arrive aux plus simples parmi nous est si riche d'une véritable valeur dramatique ? La littérature a découvert depuis longtemps cette dimension moderne qui met en valeur la petitesse des choses, les états d'âme perçus comme trop communs. Le cinéma et la caméra sont les moyens les plus adaptés pour capter cette réalité. Leur sensibilité est de ce genre et c'est ainsi que j'entends le

réalisme tant débattu. Ce dernier ne peut pas être, à mon avis, un simple document⁶⁰.

Selon De Sica, donc, la réalité est en elle-même poétique et fascinante. Il s'agit juste, par la mise en scène, de révéler cette part poétique pour s'éloigner d'une vision purement documentaire. Son collaborateur, l'écrivain Cesare Zavattini, partage ce point de vue : pour lui, les films ont une importante mission morale et politique qui consiste à faire mieux connaître le monde.

Aucun médium ne nous fait connaître comme le cinéma, il nous donne des suggestions inattendues ; pas quand nous construisons ou reconstruisons machinalement, mais lorsque nous saisissons la vie. En construisant et reconstruisant, nous nous approchons d'un symbole qui ne peut jamais avoir la même force que l'original ; la capacité de tirer de l'original encore plus que du symbole dépend précisément de la passion de l'adhésion, de l'intérêt que nous mettons à vouloir le connaître⁶¹.

Comme c'est le cas pour Rossellini, cette nouvelle approche de la réalité se développe autour d'un propos moral précis : De Sica et Zavattini veulent promouvoir un cinéma anthropocentrique, à savoir un cinéma où les questions humaines sont au premier plan. Mais contrairement au style de Rossellini, qui cherche une libération des conventions de la mise en scène traditionnelle, le couple emploie un langage plus proche du cinéma américain classique des années 1930. En ce sens, le réalisme de Zavattini et De Sica s'appuie surtout sur l'utilisation de métaphores, selon une méthode très lointaine de l'austérité de la mise en scène rossellinienne : par son langage symbolique et poétique, les œuvres de ce couple livrent un message humaniste explicite.

Après la guerre, la première œuvre signée par Vittorio De Sica est *Sciuscià* (1946). Comme dans le précédent *Les Enfants nous regardent* (*I bambini ci guardano*, 1943), le réalisateur et Zavattini décident de porter leur regard sur le monde de l'enfance. L'histoire raconte les vicissitudes de Pasquale et Giuseppe, deux jeunes cireurs de chaussures romains qui, pour réaliser leur rêve d'acheter un cheval, sont mêlés à des affaires criminelles. Dans la rue et dans la prison où ils sont enfermés, les aventures des deux héros sont montrées de façon directe et solidaire : le réalisateur compose un constat lyrique de la souffrance humaine et il prône la nécessité du pardon, de la tolérance et de la compréhension mutuelle. Si pour Rossellini l'intervention du metteur en scène doit se réduire au

⁶⁰ DE SICA Vittorio, in FALDINI, Franca, FOFI, Goffredo (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, *op.cit.*, p. 12.

⁶¹ ZAVATTINI Cesare, *Neorealismo ecc.*, Milan, Bompiani, 1979, p. 98.

minimum, chez De Sica la réalité parle à travers une transfiguration romancée. Le point de vue des enfants est d'ailleurs adopté en raison de cette fonction : la caméra est souvent placée à leur niveau et ne cadre que les jambes des personnages adultes. Pour De Sica et Zavattini, le regard des enfants est un filtre qui dévoile le côté fabuleux du réel mais qui ne renie pas pour autant les aspects les plus douloureux de la vie.

En 1948, deux ans après *Sciuscià*, De Sica et Zavattini présentent *Le Voleur de bicyclette* (1948) un film destiné à devenir un des symboles du néoréalisme et du cinéma italien tout court. Le film raconte un parcours de recherche : dans une Rome en reconstruction physique et morale, un ouvrier, en compagnie de son enfant, essaie de retrouver le vélo qui lui a été volé. Encore une fois, les auteurs choisissent de traiter la difficile condition humaine au sein de la société et de mettre en valeur le thème de l'innocence infantile : la triste histoire d'Antonio Ricci, qui cherche son vélo dans les rues de Rome, est racontée avec sincérité. Malgré le sujet dramatique, les auteurs sont attentifs à ne pas faire recours à des tons trop larmoyants : le style de mise en scène tend à l'objectivité, tandis que la musique, au contraire, souligne le côté mélodramatique.

Innovants - comme d'ailleurs c'était le cas pour *Sciuscià* - sont le choix et la direction d'acteurs non-professionnels : le personnage d'Antonio Ricci, par exemple, est interprété par Lamberto Maggiorani, un ouvrier n'ayant jamais fait du cinéma. Selon les théories des auteurs, la vérité du récit est à découvrir dans la vérité des personnages : seuls des gens qui ont réellement vécu les situations racontées sont en mesure de rendre crédibles les personnages et l'histoire.

Dans les années suivantes, tandis que Rossellini et les autres cinéastes se détacheront progressivement des dogmes néoréalistes, le couple De Sica-Zavattini seront parmi les rares à réaffirmer sans cesse leur amour inconditionnel pour les thèmes sociaux et pour une réalité transfigurée.

Le réalisme formaliste de Luchino Visconti

Selon l'histoire officielle du cinéma italien, *Rome ville ouverte* est le film qui ouvre la période néoréaliste. En réalité il s'agit d'une simple convention, car on constate facilement qu'un film comme *Les Amants diaboliques* (*Ossessione*, 1942) contient déjà bon nombre de nouveautés formelles et thématiques. Réalisé par Luchino Visconti, ce film met en scène un paysage provincial, une humanité maudite et des événements contraires à la morale bourgeoise, même s'il est aussi vrai qu'il le fait en s'appuyant sur des structures narratives traditionnelles, empruntées spécialement à l'opéra, au mélodrame et au « réalisme poétique » français.

Le point de départ des *Amants diaboliques* est un roman américain, *The postman always rings twice* écrit en 1934 par James McCain, dont le récit est transposé dans les marais de la vallée du Pô. Le choix

n'est pas anodin : la littérature américaine est le nouvel horizon vers lequel regardent plusieurs intellectuels liés à la gauche italienne, en particulier des écrivains comme Cesare Pavese et Elio Vittorini.

C'est notamment à cause de sa nature littéraire qu'il paraît difficile d'assimiler le cinéma de Visconti à celui de Rossellini et De Sica : si ces derniers ouvrent l'œil de la caméra devant le réel, en lui permettant de s'imposer sur l'écran, le cinéaste milanais, fidèle à sa formation théâtrale, conçoit le cinéma comme un travail de metteur en scène. Les points communs rattachant Visconti aux autres néoréalistes sont plutôt repérables sur un plan thématique et donc au niveau de la disponibilité face aux questions sociales : dans le sillon de la tradition vériste italienne, le Milanais choisit de parler de la face cachée de la société que le fascisme a voulu effacer.

Le film raconte une histoire sordide de trahison aux teintes noires : la femme d'un aubergiste complotte pour tuer son mari avec la complicité de son amant, avec lequel elle s'enfuit sans pour autant échapper au sentiment de culpabilité et à son triste destin. L'influence du réalisme poétique français (en 1936, Visconti a été assistant de Jean Renoir) est évidente, au point que le film doit faire face à quelques problèmes avec la censure italienne avant de sortir dans les salles italiennes. Issu de la noblesse milanaise, Visconti est pourtant proche du Parti communiste et figure parmi les réalisateurs italiens les plus finement cultivés : depuis son plus jeune âge, il écrit pour la revue *Cinema*, véritable berceau professionnel de plusieurs cinéastes néoréalistes. Bien qu'elle soit dirigée par Vittorio Mussolini, le fils du Duce, cette revue est un espace relativement libre dans le cadre culturel italien : plusieurs intellectuels de gauche y écrivent et dans ses pages on commence à exprimer des idées sur le réalisme au cinéma. En particulier, Visconti y publie en 1941 l'article « Cadaveri », un texte s'attaquant farouchement aux producteurs. « Leur temps est terminé », affirme le jeune critique prédisant l'arrivée d'un nouveau cinéma⁶² ; la nouvelle vague réaliste doit passer, selon Visconti, par la redécouverte et par la traduction en images de l'œuvre du romancier sicilien du XIX^{ème} siècle Giovanni Verga.

Après la guerre, Visconti ne se présente pas sur la scène avec les autres protagonistes du néoréalisme ; dans cette période, il préfère se consacrer à la mise en scène de pièces de théâtre, ce qui l'empêche d'avoir une production filmique constante. Il retourne au cinéma en 1948 avec *La Terre tremble*, transposition du roman *Les Malavoglia* (1881). Le conte épique d'une famille de pêcheurs siciliens devient la base d'un discours à la forte valeur politique, avec lequel le communiste Visconti offre sa contribution au Parti en prévision des élections du 18 avril 1948. Avec *La Terre tremble* on peut affirmer que le cinéaste milanais atteint un néoréalisme exacerbé, en parvenant à

⁶² Voir VISCONTI Luchino, « Cadaveri », *Cinema*, n°119, juin 1941, p. 386.

une forme que l'on pourrait définir « maniériste », comme est d'ailleurs confirmé par les mots du réalisateur même :

Les raisons de *La Terre tremble* concernent aussi, finalement, cette perplexité qui me prenait de plus en plus, en voyant que le mouvement [néoréaliste] disparaissait et perdait progressivement son prestige. D'où, à un certain moment, le besoin de retourner vraiment aux origines, à la vérité pure, sans supercheries⁶³.

Le tournage en décors réels, les images presque documentaires, l'emploi de vrais pêcheurs et du dialecte sicilien, témoignent de la recherche du naturalisme, mais il est aussi évident que Visconti conçoit un néoréalisme aux traits fortement formalistes : l'image, obtenue grâce au travail de G.R. Aldo (Aldo Graziati) est construite de manière presque expressionniste. En effet, la mise en scène rappelle de près l'œuvre documentariste de Flaherty et le formalisme du cinéma soviétique. Dans cette grande fresque d'une Sicile sauvage et violente, le réalisateur met en place une dénonciation de l'exploitation que subissent les classes défavorisées. Ainsi, le film s'avère révolutionnaire et contradictoire à la fois : sur le plan politique, il dénonce l'état des choses dans le Sud de l'Italie, tandis que sur le plan esthétique il pousse à l'extrême une idée élitiste du néoréalisme, par le recours à des modèles picturaux et par l'emploi répété des plans longs. Si *La Terre tremble* peut être considéré comme la pointe la plus avant-gardiste de la poétique néoréaliste, il faut aussi dire que le film met en évidence les contradictions et les limites de cette esthétique. En effet, il s'avère être trop difficile pour le public italien et sera l'un des plus graves échecs commerciaux de l'après-guerre.

Giuseppe De Santis, entre politique et spectacle

Dans le cadre des expériences néoréalistes, l'esthétique du cinéma de Giuseppe De Santis peut être située dans l'orbite de Luchino Visconti et aux antipodes de celle de Roberto Rossellini. Militant communiste comme le réalisateur milanais, De Santis conçoit le cinéma en tant que *medium* populaire à la connotation politique. Pour lui, le cinéma doit surtout être un spectacle édifiant : si son modèle principal est le cinéma soviétique, il emprunte maints éléments formels à Hollywood. La poétique de De Santis se synthétise dans la déclaration suivante :

⁶³ VISCONTI Luchino, entretien paru dans *Rinascita-Il contemporaneo*, 24 avril 1969, in FALDINI, Franca, FOFI, Goffredo, (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano - Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, op.cit., 2011, p.18.

Ma position à l'égard du néoréalisme implique une transfiguration de la réalité. L'art n'est pas la reproduction de simples documents. En se contentant de placer la caméra dans la rue ou dans une maison on ne parviendra qu'à un réalisme entièrement extérieur. Pour moi, le réalisme n'exclut pas la fiction, ni tous les moyens classiques du cinéma⁶⁴.

À l'instar de Visconti, De Santis commence à s'occuper de cinéma en tant que critique : pendant les années 1940 il est animateur de la revue *Cinema* et apprend entre-temps le métier de cinéaste en tant qu'assistant sur le tournage des *Amants diaboliques* (1942). Ensuite, l'après-guerre correspond pour lui au passage à la réalisation avec *Chasse tragique* (*Caccia tragica*, 1946), un film produit par l'A.N.P.I., l'association des résistants antifascistes. *Chasse tragique* traite d'un thème explicitement politique, la lutte d'une coopérative agricole s'opposant aux violences perpétrées par les latifundistes. Si le sujet du film rappelle le cinéma soviétique, sa mise en scène dénonce clairement, dès le premier plan, sa dette avec le cinéma américain, en particulier ceux de King Vidor et de Rouben Mamoulian : la caméra est toujours en mouvement, elle suit les personnages sur des *dollies* ou filme des scènes de foules en s'élevant sur des grues. Avec *Chasse tragique*, De Santis prouve qu'il est l'auteur italien le plus cinéphile : les scènes tournées sur le train rappellent Renoir, le final rappelle *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) et les scènes sur le fleuve affichent des liens évidents avec le dernier épisode de *Paisà* (1946).

Trois ans après *Chasse tragique*, De Santis retourne au cinéma avec *Riz amer* (*Riso amaro*, 1949). Si le cinéma néoréaliste découvre la valeur symbolique des paysages urbains détruits, le jeune auteur de Fondi (un village en province de Frosinone, près de Rome) se concentre davantage sur les milieux ruraux. Avec son nouveau film, il choisit de raconter l'histoire d'un groupe de *mondine*, les repiqueuses des rizières du Piémont. Pour fuir la police, un *gangster* et sa complice se cachent dans une ferme aux alentours de Vercelli ; dans ce cadre campagnard, la jeune femme emprunt un chemin de rédemption et découvre petit à petit la valeur morale et politique du travail collectif, tandis que le voyou séduit la naïve Silvana, qui connaît la perdition et réalise la vacuité de ses rêves de richesse.

Avec *Riz amer*, le réalisateur de *Chasse tragique* persiste à proposer une idée de néoréalisme hybridé avec les modules et les styles du cinéma hollywoodien. Les acteurs Silvana Mangano (jeune miss inconnue du grand public) et Vittorio Gassman se distinguent sur un ensemble choral de personnages secondaires. Comme l'a bien noté Gian Piero Brunetta, *Riz Amer* est une œuvre que

⁶⁴ DE SANTIS Giuseppe, in VALENTINI, Paola, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milan, Vita & Pensiero, 2002, p. 101.

L'on peut analyser au prisme de l'intermedialité, un « carrefour entre les modèles du cinéma américain et soviétique »⁶⁵, qui « relève du roman-photo et incorpore les codes de la culture populaire »⁶⁶.

Les personnages du film sont fortement marqués sur le plan symbolique et moral : l'opposition entre le bien et le mal, entre la rectitude et la corruption, ne peut se traduire qu'en termes de lutte des classes. S'en tenant aux théories d'Antonio Gramsci, De Santis développe un cinéma « national-populaire », à savoir un spectacle utile à des fins de propagande qui, en vue des élections de 1948, doit servir la cause du Parti communiste italien. Le film participe au Festival de Cannes et son succès commercial est énorme : en Italie ainsi qu'à l'étranger, *Riz Amer* est l'une des plus importantes réussites commerciales du cinéma transalpin.

Le néoréalisme dans la tradition cinématographique

Nous avons dit qu'en Italie le cinéma néoréaliste souhaite s'adresser au grand public mais ne le fascine pas. En effet, le trait commun aux cinéastes dont nous venons de parler consiste à proposer un cinéma sur le peuple pour le peuple : selon leurs propos initiaux, ces auteurs veulent parler aux couches populaires de la société et intervenir de manière progressiste dans la vie sociale italienne. Toutefois, à l'épreuve des faits - exception faite pour *Rome ville ouverte* et *Riz amer* - aucun film néoréaliste n'atteint en Italie le sommet des classements des recettes. Bien au contraire, entre 1945 et 1949 ce courant est absolument marginal et est battu par des genres comme le mélodrame, la comédie et le film policier.

Il serait cependant erroné de voir cette situation de façon manichéenne, car les contours du phénomène néoréaliste sont nuancés : en effet, la qualité principale de ce cinéma paraît être la contamination des styles et le mélange des genres. Il faut reconnaître, en effet, que l'« esprit néoréaliste » contamine également les genres traditionnels, comme la comédie ou le mélodrame : dans une large partie de la production commerciale on remarque une attention particulière pour l'actualité. Le cinéma italien de cette époque descend dans la rue et parle à l'indicatif présent : les événements dramatiques de la guerre, en particulier, entrent dans beaucoup de films, même s'ils constituent le plus souvent un simple arrière-plan sur lequel construire une histoire somme toute conventionnelle.

Ainsi, nous pouvons reconnaître dans l'œuvre de cinéastes commerciaux (qui viennent d'une longue expérience sous le régime fasciste) la présence d'éléments les rapprochant des expériences

⁶⁵ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, *op.cit.*, p. 95.

⁶⁶ *Ibid.*

de Rossellini ou de De Sica. L'attention pour le réel imprègne les genres et les réalisateurs accueillent ce nouvel esprit en l'appliquant de nombreuses façons : si parfois ils choisissent consciemment d'en emprunter les styles et les thèmes, d'autres fois ils sont obligés de le subir.

Prenons, par exemple, le cas d'Alessandro Blasetti. Le réalisateur le plus célèbre d'époque fasciste reprend son activité à la fin de la guerre, avec un film consacré à la résistance qui est présenté au premier Festival de Cannes : *Un Jour dans la vie* (*Un giorno nella vita*, 1946) raconte l'histoire d'un groupe de partisans se réfugiant dans un monastère de bonnes sœurs ; les religieuses aident les combattants et leur apprennent la valeur du pardon. La nouveauté, dans le parcours de Blasetti est éclatante : si depuis les années 1920 il a été l'un des cinéastes de confiance du régime, avec *Un Jour dans la vie* il fait un effort pour s'approcher de l'actualité sociale italienne. Son rejet de la dimension spectaculaire conventionnelle du cinéma est surprenant : Blasetti emploie des plans longs et joue sur la profondeur de champ, jusqu'à refuser de montrer les scènes les plus dramatiques, comme dans le final, où le sacrifice des religieuses et des partisans se produit hors-champ.

Si le choix du thème de la lutte antifasciste peut paraître opportuniste chez un réalisateur qui a toujours fait preuve de fidélité à Mussolini, il est aussi vrai que Blasetti sera bientôt considéré comme étant un précurseur des expériences réalistes d'après-guerre. Par exemple, un film comme *Sole* (1929) dont il nous reste seulement quelques minutes, empruntait de façon assez directe et inédite les structures de montage propres du réalisme soviétique ; ou encore on pourrait rappeler *1860* (1934) où Blasetti racontait le *Risorgimento* par une mise en scène sèche et des personnages humbles peints de manière réaliste.

Les thèmes sociaux semblent donc imprégner la quasi-totalité du cinéma italien d'après-guerre. Par exemple, le problème des soldats qui rentrent de la guerre est particulièrement fréquent dans les films de ces années ; à ce propos, il est important de rappeler un film comme *Le Bandit* (*Il bandito*, 1946) d'Alberto Lattuada, un autre des œuvres présentées au premier Festival de Cannes. Le film raconte la douloureuse histoire d'Ernesto, soldat prisonnier qui rentre dans un Turin détruit après des années de captivité. Ses premiers espoirs sont déçus lorsqu'il constate que son monde a été bouleversé par la guerre : sa mère est morte, sa sœur est devenue une prostituée, son foyer a été détruit par les bombes. Le destin l'oblige donc à rejoindre une bande de *gangsters*, dont il devient le chef avant d'emprunter un chemin de rédemption. Malgré son amour pour un cinéma baroque et littéraire, le milanais Lattuada compose un portrait poignant de la ville de Turin dans l'immédiat après-guerre : le tournage dans la rue, en particulier, contribue à donner une image choquante de la réalité sociale italienne. Si la première partie du *Bandit* est construite sur un registre tout à fait néoréaliste et proche du documentaire qui pourrait rappeler les expériences de Rossellini (plans

longs sur les gravats, propos moral fort, attention à l'acte de regarder au détriment de l'action), *Le Bandit* affiche des éléments d'inspiration hollywoodienne et expressionniste, et représente un exemple parfait de la complexité formelle et thématique du cinéma italien d'après-guerre : c'est une œuvre classifiable comme néoréaliste en raison de sa thématique sociale, qui fait recours à des schémas de genre conventionnels et qui fait coexister de façon harmonieuse tradition et innovation. Film après film, Lattuada devient le représentant d'un cinéma cultivé et littéraire, que les critiques et les historiens qualifient de *calligrafismo*⁶⁷ et fait l'objet du mépris de la critique marxiste. En effet ce cinéma populaire, voué à un formalisme léché et souvent inspiré par la littérature, contrarie le milieu intellectuel militant qui apprécie davantage le cinéma « direct » de Rossellini et le réalisme engagé de Visconti.

On peut constater, par ailleurs, qu'un dialogue s'établit entre la comédie et les nouveaux esprits réalistes qui parcourent la culture italienne. Un exemple de ce mélange - qui sera très prolifique dans la décennie à venir - se trouve dans l'œuvre de Luigi Zampa : entre 1945 et 1950, ce réalisateur conçoit une comédie aux significations morales profondes faisant l'éloge du supposé « bon sens » du peuple italien. Avec *Vivre en paix* (*Vivere in pace*, 1947), qui connaît un grand succès en France et aux États-Unis, Zampa réalise une histoire de guerre aux traits comiques. Aldo Fabrizi, acteur néoréaliste par excellence, joue le rôle de Tigna, chef de famille dans une ferme qui semble avoir été épargnée par la guerre. L'arrivée soudaine de deux soldats alliés dans le village occupé par un seul soldat allemand déclenche une séquence de quiproquos comiques. Bien que le final soit dramatique, la morale du film tourne autour d'une idée de solidarité nationale, selon laquelle les Italiens - peuple bon par excellence - sont absous malgré le soutien qu'ils ont assuré au régime⁶⁸.

⁶⁷ Littéralement, cinéma de la « belle écriture », cette expression indique une tendance cinématographique liée à certains films réalisés en Italie dans la première moitié des années 1940, ayant en commun une complexité expressive et de multiples références figuratives, littéraires et cinématographiques qui les détachent du contexte néoréaliste.

⁶⁸ A propos des processus d'auto-acquittement des Italiens, voir en particulier DEL BOCA, Angelo, *Italiani, brava gente ?*, Vicence, Neri Pozza editore, 2014 et FOCARDI, Filippo, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Rome-Bari, Laterza, 2013.

Chapitre 2. Le cadre culturel et la reprise des relations franco-italiennes

La situation des intellectuels français après le conflit

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le milieu intellectuel français est traversé par de fortes tensions et par des propos de transformation : la priorité, à ce stade, est la condamnation ferme de ceux qui ont, selon Albert Camus, contribué à « grandir la puissance de quelques-uns et [...] avilir la moralité de tous »⁶⁹. Les artistes et les intellectuels font donc l'objet d'un processus d'épuration et l'on constate un rapprochement général des idéaux de la gauche. En effet, comme le soutiennent Ory et Sirinelli, « pour les intellectuels de 1945, il existe, un devoir d'engagement »⁷⁰ : les hommes et les femmes proches du parti communiste sont parmi les personnalités les plus actives dans cette période, qu'ils soient de simples « compagnons de route », ou bien des « intellectuels de parti ».

Dans un appel vibrant qu'il a adressé aux artistes et aux intellectuels lors d'un congrès, le secrétaire général du PCF Maurice Thorez leur assure le soutien du parti :

Aux intellectuels désorientés, égarés dans le dédale des interrogations, nous apportons des certitudes, des possibilités de développement illimité. Nous les appelons à se détourner des faux problèmes de l'individualisme, du pessimisme, de l'esthétisme décadent et à donner un sens à leur vie en la liant à la vie des autres. Nous les appelons à puiser dans un contact vivifiant avec les masses populaires l'élan et la force qui permettent les œuvres durables⁷¹.

Mais pourquoi autant d'engouement à l'égard des idées de gauche ? À ce propos, Ory et Sirinelli précisent que

C'est souvent la fidélité à l'esprit des Lumières, qu'ils croyaient reconnaître dans les réalisations soviétiques, qui conduisit ces intellectuels aux lisières du Parti. En tout cas, leur nombre, leur prestige, et le fait qu'ils épousèrent parfois au plus près la « ligne », même s'ils n'avaient pas pris la « carte », sont sans doute une

⁶⁹ CAMUS, Albert, « Critique de la nouvelle presse », *Combat*, 31 août 1944, p. 2.

⁷⁰ ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, /VUEF, 2002, p. 146.

⁷¹ THOREZ, Maurice, « Au service du peuple de France », XI^{ème} congrès national du parti communiste français, Strasbourg, 25-28 juin 1947, p. 43, repris dans VERDES-LEROUX, Jeannine, *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944- 1956)*, Paris, Fayard-Editions de Minuit, 1983, pp. 269-270.

autre explication de la possibilité qu'eut l'organisation communiste de se présenter à cette époque comme le Parti de l'intelligence et de ce qu'effectivement bien de contemporains en eurent alors une telle perception⁷².

Dans cette phase chaotique, si les idées marxistes ne peinent pas à se diffuser, elles se mélangent surtout avec d'autres tendances idéologiques, comme par exemple le personnalisme et l'existentialisme. Courant d'idées fondé par Emmanuel Mounier, le personnalisme se diffuse par la revue *Esprit* en soutenant une voie politique équidistante du marxisme et du libéralisme et plaçant au premier plan l'Homme et ses valeurs universelles. Malgré leurs différences idéologiques, tous les intellectuels de cette revue-mouvement constatent « une coupure fatale entre la société et la sphère partisane-parlementaire et entendent poser comme condition préalable à toute transformation le primat du social sur le politique »⁷³ ; ils font du militantisme syndical un des points forts de leur engagement et soutiennent la nécessité d'un dialogue avec les forces de gauche pour la promotion de leurs idées.

Quant à l'existentialisme, cette doctrine est surtout véhiculée par la revue *Temps modernes* de Jean-Paul Sartre⁷⁴ et part du principe que l'être humain forme l'essence de sa vie par ses propres actions, celles-ci n'étant pas prédéterminées par des doctrines théologiques, philosophiques ou morales. Les idées de Sartre supposent que chaque personne est un être unique, maître et responsable de ses actes, de son destin et des valeurs qu'il décide d'adopter. Par conséquent, selon Sartre l'intellectuel d'après-guerre ne peut qu'être une figure engagée : s'il veut intervenir dans la société, il doit s'intéresser à toutes les formes d'expression culturelle. Sartre est l'un de ceux qui incarnent le plus parfaitement cette forme d'intellectuel engagé cherchant à être « en prise » sur tous les événements et débats de son temps et ne pouvant échapper à sa « responsabilité » : « notre intention est de concourir à produire certains changements dans la Société qui nous entoure [...], nous nous rangeons du côté de ceux qui veulent changer à la fois la condition sociale de l'homme et la conception qu'il a de lui-même », écrit Sartre dans en ouverture de sa revue en 1945⁷⁵.

Malgré certaines différences idéologiques sous-jacentes, *Esprit* et les *Temps modernes* sont moins éloignées qu'il n'y paraît. Comme l'a justement noté Jean-Albert Bron, les deux magazines font preuve d'une certaine affinité d'approche notamment dans le domaine du cinéma, en révélant un

⁷² ORY, Pascal, SIRINELLI, Jean-François, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours, op.cit.*, p. 153.

⁷³ BOUDIC, Goulven, *Esprit 1944-1982, Les métamorphoses d'une revue*, Paris, Editions de l'IMEC, 2005, pp. 92-93.

⁷⁴ Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir entretiennent une relation durable avec des intellectuels marxistes italiens, comme Elio Vittorini et, à l'été 1947, consacrent un numéro des *Temps modernes* à la vie culturelle et politique de la péninsule.

⁷⁵ SARTRE, Jean-Paul, « Présentation », *Les Temps modernes*, n°1, octobre 1945, p. 3.

double plan de l'analyse qui comprend « un état social des représentations du phénomène cinématographique ainsi qu'un état de la pensée critique et philosophique à l'égard du cinéma »⁷⁶. Comme nous le verrons surtout dans la seconde partie de notre thèse, les interventions sur le cinéma que l'on trouve dans ces deux publications ont la particularité d'être écrites par des intellectuels extérieurs au monde du cinéma et de la critique : ce sont souvent des philosophes ou des écrivains, qui promeuvent et légitiment ainsi une approche intellectuelle du septième art. Ces publications contribuent, en effet, à former l'horizon d'attente des intellectuels français envers le cinéma, rendant ainsi possible le succès des films transalpins ; grâce à ces revues, les films deviennent un sujet de discussion sur le plan politique, moral et esthétique.

Il faut signaler que cette vivacité et ce pluralisme idéologique donnent vie, en outre, à une floraison de publications quotidiennes et périodiques. Dans ce cadre de renaissance culturelle, les journaux constituent le principal moyen dont les intellectuels disposent pour intervenir dans le champ politique et culturel : comme le soulignent plusieurs historiens, « jamais, depuis 1948, on n'avait connu une telle fièvre éditoriale et un tel engouement de la population pour la presse »⁷⁷. En ce qui concerne la seule ville de Paris, qui est le champ géographique concerné par notre analyse, il faut rappeler que pas moins de 28 journaux y circulent au début de 1946 : dans la capitale qui essaie de revenir à la normale, la population retrouve quelques journaux interdits au moment de l'armistice en familiarisant en même temps avec de nouveaux titres. Concernant les tendances idéologiques, la faction communiste est particulièrement représentée dans la presse parisienne, au point que « les feuilles de la Résistance deviennent l'ossature de la presse nouvelle »⁷⁸. Cet engagement s'exprime de plusieurs manières : d'une part en se rapprochant des idéaux du Parti communiste (*L'Humanité*, *Ce Soir*, *Libération*), d'autre part par l'affirmation d'un journalisme civique, modéré et désireux de participer à la renaissance démocratique (*Le Monde*, *Combat*, *France-Soir*, *Le Parisien libéré*). L'aspect original et sans précédent de cette deuxième catégorie de journaux consiste dans la rupture qu'ils établissent avec l'idée du journalisme comme simple information : ils se définissent comme des journaux d'idées et visent à peser sur l'action politique du gouvernement, tout en refusant leur adhésion à la propagande du Parti communiste.

Il est important de souligner que toutes les revues culturelles de cette période, ainsi que les journaux, s'intéressent au cinéma en tant que représentation en images des valeurs qu'ils

⁷⁶ BRON, Jean-Albert, « *Esprit* et *Les Temps modernes* : deux revues d'idées devant le cinéma, 1950-1962 : des postures dogmatiques aux fractures poétiques », *Mise au point* [En ligne], 3 | 2011, mis en ligne le 23 août 2012, consulté le 24 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/map/917> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.917>

⁷⁷ D'ALMEIDA, Fabrice, DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010 [2003], pp.153-154.

⁷⁸ DELPORTE, Christian, BLANDIN, Claire, ROBINET, François, *Histoire de la presse en France. XXe-XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 146.

soutiennent. De cette période il faut surtout remarquer le pluralisme, l'esprit d'ouverture, la tendance générale au dialogue. En effet, les différentes pensées s'entremêlent dans les pages des publications culturelles : on peut, par exemple, rencontrer des contributions d'intellectuels de gauche dans les pages d'une revue existentialiste, ainsi qu'il n'est pas rare de lire des contributions de penseurs catholiques au sein d'une publication d'inspiration marxiste. Ce mélange concerne également les publications spécialisées en cinéma, qui croisent volontiers leurs points de vue esthétiques.

Ce climat de collaboration naît, bien entendu, grâce au climat de solidarité politique de l'immédiat après-guerre et prend fin dès que l'affrontement USA-URSS impose ses contraintes. Le climat politique se durcit à partir de 1947, surtout sur le plan intellectuel, car la guerre froide « a tout, dans un pays comme la France, pour prendre une acception principalement intellectuelle »⁷⁹. Le 5 mai 1947 voit la fin du tripartisme hérité de la Résistance (communistes, socialistes, MRP) : les communistes sont exclus du gouvernement Ramadier et le gouvernement accepte que la France soit annexée au plan Marshall. Ainsi, dans tous les domaines de la société française s'impose la dialectique opposant le système occidental au modèle soviétique. Par la suite, en 1949, l'Assemblée nationale ratifie le Pacte atlantique et, si sur le plan politique la situation se durcit progressivement, la même chose vaut pour le champ intellectuel : écrivains, critiques et philosophes, tout particulièrement ceux de gauche, sont rappelés à l'ordre, et les questions culturelles, telles que le cinéma et la littérature, deviennent un terrain de bataille.

Le cinéma comme « instrument de culture populaire »

Afin de consolider notre travail de contextualisation, nous poursuivons avec quelques considérations concernant la renaissance de la cinéphilie française dans l'immédiat après-guerre. Le succès du cinéma italien en France est dû, en effet, à des conditions contextuelles idéales : l'après-guerre est un moment d'enthousiasme pour le cinéma, un *medium* qui fait l'objet de nombreux débats politiques et esthétiques. Cette période est marquée par une expansion considérable des mouvements d'éducation populaire et par une vitalité associative remarquable. Communistes, laïques et chrétiens multiplient les initiatives en faveur d'une démocratisation culturelle dans des domaines aussi variés que le théâtre, les arts plastiques et, bien-sûr, le cinéma qui, en raison de son statut de loisir de masse, est envisagé comme vecteur idéal de la rencontre entre le peuple et la culture. Le cinéma est donc une affaire politique : il suffit peut-être de rappeler, à cet égard, que le

⁷⁹ ORY, Pascal, SIRINELLI, Jean-François, *Les intellectuels en France, op. cit.*, p. 156.

journaliste Robert Brasillach (exécuté pour collaborationnisme le 6 février 1945) a consacré sa carrière au cinéma, en rédigeant notamment un important ouvrage historiographique⁸⁰.

En ce qui concerne le public, la frénésie autour du cinéma, déjà observable pendant l'occupation, s'accroît jusqu'à atteindre les 400 millions de spectateurs à la Libération, avec un record de 424 millions dans l'année 1947, avant de décliner après cette date. Les écrans parisiens offrent une grande quantité de productions hollywoodiennes, comprenant la production d'avant la guerre ainsi que les derniers films, mais il faut souligner que le cinéma français garde la faveur du public : de 1949 à 1960, 48 % des spectateurs français vont au cinéma pour voir des productions nationales, tandis que 35 % s'y rendent pour des films hollywoodiens, alors que 6 % seulement préfèrent les productions italiennes⁸¹.

Dès l'immédiat après-guerre, on constate un nouvel essor critique : le cinéma, désormais admis parmi les arts, fait l'objet d'une attention intellectuelle renouvelée. Comme l'a mis en relief Jean-Pierre Jeancolas, on relève dans le milieu intellectuel de cette époque, trois aspects fondamentaux : « une légitimation du film dans l'ordre de la culture, qui transforme une part non négligeable du public ; une volonté de la part de ce public de comprendre mieux le cinéma et de le saisir dans son épaisseur ; un besoin d'instruments qui permettent cet accès et accompagnent un nouveau mode de réception des films »⁸². Ainsi, les différents milieux idéologiques mettent en place leurs organismes d'éducation populaire, centrés sur la projection de films et sur la discussion autour des œuvres proposées. Ces lieux, appelés ciné-clubs, deviennent bientôt les centres névralgiques de la diffusion du cinéma et les points de repère de la nouvelle critique. Les ciné-clubs sont à la base d'une nouvelle idée du cinéma, un nouveau point de vue qui soustrait définitivement le cinéma au domaine des loisirs pour le placer définitivement dans le milieu des arts majeurs. Grace à ces cercles, à gauche comme à droite un discours vaste et complexe se développe autour de l'art du cinéma.

Les ciné-clubs dès 1946 ont fabriqué un lectorat nouveau, qui demande à la presse, et plus particulièrement à une presse généralisée qu'il a en partie fallu inventer, une information également nouvelle.[...] Les ciné-clubs forment une génération de spectateurs jeunes, passionnés souvent, à une lecture différente, référencée, active, du fait cinématographique⁸³.

⁸⁰ Voir BARDÈCHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935.

⁸¹ Ces données sont tirées de l'ouvrage : MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 41. Dans cet essai, Montebello démontre que, contrairement à l'opinion répandue, le cinéma américain de cette période est effectivement protagoniste d'un envahissement des écrans français, mais ne connaît pas un véritable triomphe en termes de public.

⁸² JEANCOLAS, Jean-Pierre, « De 1944 à 1958 », in CIMENT, Michel, ZIMMER, Jacques (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 72.

⁸³ *Ibid.*, p. 72-73.

Les ciné-clubs représentent donc le principal moteur de l'évolution de la cinéphilie : ils rassemblent aussi bien des groupes de travailleurs au sein de grandes entreprises, des cercles d'études scolaires, périscolaires ou universitaires, ou bien des intellectuels issus de l'élite culturelle. Ils proposent des courts-métrages, des films documentaires dits éducateurs, mais aussi des longs-métrages de fiction de toutes nationalités, anciens ou récents, choisis pour leurs qualités artistiques, selon des critères qui dépendent des animateurs eux-mêmes ainsi que de la tendance idéologique du club⁸⁴.

Contre l'invasion des films hollywoodiens, plusieurs ciné-clubs d'inspiration communiste surgissent au sein des comités d'entreprise visant, outre à la diffusion de la culture cinématographique européenne, à la sauvegarde du cinéma en tant qu'activité industrielle⁸⁵. Ces ciné-clubs sont pour la plupart coordonnés par le PCF qui, par le biais du cinéma, se charge de l'émancipation culturelle de la classe ouvrière qui doit être délivrée de « l'intoxication systématique des esprits »⁸⁶ engendrée par Hollywood. Dès 1945, il est clair pour l'intelligentsia de gauche que la reprise du cinéma en tant qu'industrie doit passer par un renouvellement de l'intérêt des publics.

Quatre-vingts pour cent des Américains vont au cinéma. Quatre-vingts pour cent des Français ne vont jamais au cinéma. Il ne faut pas se lasser de répéter que cette situation est à l'origine de la crise dont nous souffrons. [...] Un grand espoir se précise : le cinéma qui est un puissant instrument de culture populaire pourra, par les clubs, recruter un nouveau public⁸⁷.

L'hebdomadaire *L'Écran français*, proche du PCF, est particulièrement engagé dans la promotion de ces organismes : dans l'éditorial du numéro 32 intitulé « Mission des ciné-clubs », la revue présente les ciné-clubs en tant que propulseurs commerciaux du cinéma. En effet, ces lieux sont censés améliorer la production cinématographique française, précisément car ils vont créer un public nouveau, plus cultivé et plus exigeant. À travers les ciné-clubs, pour l'auteur de l'article, « il

⁸⁴ Voir, à ce propos, SOUILLES-DEBATS, Léo, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club*, Paris, AFRCH, 2017.

⁸⁵ Dans cette galaxie des ciné-clubs communistes se trouve l'UFOCEL, l'Union française des Offices du cinéma éducateur laïque, née en 1933, qui resurgit en 1945 pour devenir en 1953 l'Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et par le Son (UFOLEIS) ; parallèlement, en 1945 naît la Fédération française des ciné-clubs (FFCC), présidée par Jean Painlevé et proche du Parti communiste. D'autres ciné-clubs liés à des organisations confessionnelles surgissent pendant cette même période : parmi eux, la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) coordonne ses activités de diffusion cinématographique sur la base d'une classification morale des œuvres proposées.

⁸⁶ *Revue des comités d'entreprise*, n°15, 1949.

⁸⁷ SADOUL, Georges, « Les Français ne vont pas assez au cinéma », *Les Lettres françaises*, 25 août 1945, p. 5. Les chiffres cités par Sadoul ne sont évidemment pas précis, mais reflètent le mécontentement du critique face à la situation du cinéma en France.

faut surtout développer le goût du cinéma dans la jeunesse, faire connaître l'histoire et les chefs-d'œuvre d'un art qui est encore loin de s'être imposé à tous »⁸⁸.

Le manifeste de Travail et Culture, une organisation à vocation marxiste qui appelle de ses vœux une démocratisation de la culture au nom d'un nouvel humanisme, est aussi intéressant à ce propos. Cette démocratisation doit notamment être réalisée par l'activité des ciné-clubs, qui sont chargés de diffuser les idéaux progressistes présents dans certains films. Maurice Delarue et Jean-Marie Serreau sont les principaux inspirateurs de cette organisation (créée le 22 septembre 1944) et s'accordent à penser que c'est en ces lieux que les bases d'une communauté culturelle peuvent être posées.

Cet humanisme nouveau n'est pas une conception à priori, c'est une exigence de l'époque. Il n'est pas rattaché à une métaphysique de l'univers. Il est simplement un ensemble de principes qui s'exprime dans un style de vie personnel et collectif. Sans lui, pas de culture incarnée, vivante. Il ne s'applique ni au domaine professionnel, ni au domaine politique : il est la base d'une culture commune à des hommes qui ont des doctrines philosophiques et politiques différentes. Il est dans la formation de l'homme un facteur d'unité française. Mais, dans sa nature, il est révolutionnaire : il se dégage des mouvements du siècle, pour orienter la culture vers la vie moderne. Il ne saurait être ni conservateur, ni réactionnaire⁸⁹.

Travail et Culture place le cinéma au centre de ses activités : lors des séances, il faut principalement « établir un contact direct entre l'œuvre et un public de plus en plus étendu et compréhensif »⁹⁰. L'objectif de l'association c'est de parvenir à créer un public qui soit à la fois populaire et cultivé. Il est aussi important de souligner que les ciné-clubs rattachés à l'Église ne sont pas moins actifs. Au sein des cercles catholiques, le renouvellement des publics a lieu dans le cadre du mouvement Éducation populaire, une organisation qui englobe plusieurs associations, comme la Ligue de l'enseignement, les Auberges de jeunesse et les organisations de scoutisme. L'importance des ciné-clubs est reconnue dans les publications culturelles d'inspiration catholique, qui soutiennent que «

⁸⁸ Non signé, « Mission des ciné-clubs », *L'Écran français*, n° 32, 6 février 1946, p. 3.

⁸⁹ « Un peuple, une culture », manifeste de Peuple et Culture, 1945, pp. 3-4.

⁹⁰ DELARUE, Maurice, « L'avenir est aux coopératives de spectateurs. Travail et Culture », *Les Lettres françaises*, 14 février 1947, p. 7. Dès la Libération - outre ses fonctions à TEC - Maurice Delarue alimente les rubriques théâtre et cinéma de *Terre des Hommes*, *Action*, *Parallèle 50*, *Les Lettres Françaises*. Après avoir dirigé les activités de Travail et Culture, Delarue devient président de l'association (du 20 novembre 1946 au 12 novembre 1947), succédant à Pierre-Aimé Touchard. Élu secrétaire général le 13 novembre 1947, il reste à ce poste jusqu'en 1966. De 1944 à 1949, Maurice Delarue s'efforce de constituer une structure efficace capable de gérer conjointement une gamme très large d'activités avec le concours d'artistes et intellectuels prestigieux.

les ciné-clubs prouvent que le cinéma répond à la véritable définition d'un art populaire : un moyen d'expression qui peut satisfaire à des titres divers les lettrés et les masses »⁹¹.

Chaque ciné-club possédant sa propre publication, le débat sur le cinéma ne tarde pas à s'épanouir, à travers un discours qui s'étend à différentes couches de la société. Les publications les plus importantes en rapport avec ces cercles culturels sont *Ciné-Club* pour la Fédération française des ciné-clubs, *Informations Ufocel* puis *Image et Son* pour la Ligue de l'enseignement.

Dans le cadre de ces cercles cinéphiles, comme l'a noté Souillès-Debats, le cinéma italien est « fortement associé à des genres spécifiques »⁹². C'est pourquoi les œuvres néoréalistes de Rossellini et De Sica mettent un certain temps à s'imposer dans la programmation de ces clubs, en affirmant par la suite l'image d'un cinéma italien dominé par le drame social et par le film de guerre. Comme nous le verrons, catholiques et laïques partagent le même enthousiasme pour le néoréalisme italien, un cinéma faisant preuve de qualités humaines largement commentées de part et d'autre, sous l'angle de la critique sociale pour les uns et du spiritualisme pour les autres. Cet intérêt pour le cinéma italien se développe principalement en contraste avec le cinéma hollywoodien, accusé de bien des maux (démoralisation de la jeunesse et concurrence à l'égard des professionnels européens) : l'objectif de la promotion du cinéma italien est d'imposer une production moralement saine et culturellement élevée.

« Amica Italia ». L'intelligentsia française se rapproche de l'Italie.

L'engouement des intellectuels français pour le cinéma néoréaliste ne peut être expliqué que dans la perspective des relations politiques et culturelles entre ces deux pays. Les intellectuels italophiles de la France de l'immédiat après-guerre sont principalement des hommes et des femmes de gauche, souvent indépendants du Parti communiste, qui cherchent à promouvoir un marxisme intellectuel et ouvert. Surtout, ils refusent d'assumer des positions dogmatiques et trouvent dans le pays transalpin ce climat de solidarité politique que la France n'offre pas. Certains, comme par exemple Maria Brandon-Albini, Jean George Auriol et Janine Bouissounouse, connaissent l'Italie pour y avoir vécu. Comme l'explique Olivier Forlin,

avoir vécu en Italie leur permet [...] d'acquérir une connaissance approfondie des réalités du pays, de nouer d'étroites relations parmi les intellectuels transalpins et de s'insérer dans leurs réseaux. Leur expérience italienne est directe, leurs informations sont de première main ; ils sont en mesure de développer une

⁹¹ Non signé, « Demain, le cinéma », *La Vie intellectuelle*, n°6, année XVI, juin 1948, p. 48.

⁹² SOUILLES-DEBATS, Léo, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club*, Paris, AFRCH, 2017, p. 199.

réflexion de premier ordre et publient, depuis l'Italie, ou à leur retour en France, des articles, des ouvrages, donnent des conférences, contribuant ainsi à faire connaître les réalités d'outre-monts dans certains milieux de l'intelligentsia française⁹³.

Quelle image de l'Italie se font les Français dans l'immédiat après-guerre ? Il faut souligner qu'à la fin du conflit l'Italie est un pays redouté en France, et cela pour des raisons politiques faciles à comprendre. La guerre n'a pas été oubliée et la transformation du pays transalpin dans un sens démocratique n'a pas encore commencé : les risques d'un retour du fascisme ne sont pas à exclure. D'ailleurs, les avis négatifs qui pénalisent le peuple italien relèvent de quelques préjugés séculaires : le peuple italien est notamment perçu comme malhonnête, hypocrite, superficiel, même si ces défauts sont mitigés par certaines qualités, comme le sens de l'hospitalité, la beauté physique et un esprit gai. Les événements de la guerre n'ont fait qu'empirer ces stéréotypes : la Seconde Guerre mondiale vient de se conclure, en laissant une Europe détruite et plusieurs millions de morts sur le terrain. En tant que pays agresseur, allié de l'Allemagne de Hitler, l'Italie est sur le banc des accusés : le « coup de poignard dans le dos » du 10 juin 1940 ne peut pas être facilement oublié. Dans le champ intellectuel, les avis sont plus variés. Par exemple, le quotidien *Le Monde* prend publiquement position contre le pardon des Italiens, et dans les pages des *Temps modernes*, René Maheu déplore la « légèreté » politique de ce « peuple versatile »⁹⁴.

Dans la galaxie des publications de l'intelligentsia progressiste, on essaie donc de redécouvrir l'affinité culturelle France-Italie : par exemple, la publication éphémère *Rencontres* (qui sort entre 1945 et 1947) propose un rapprochement entre les deux pays sous le signe de la commune *latinità*. Dans le premier numéro de la revue on prône « Néo-Risorgimento » transalpin et affirme dans l'avant-propos que « dans le domaine des arts, des lettres et des sciences, l'Italie et la France sont unies depuis des siècles par des liens indissolubles. La parenté intellectuelle de l'Italie et de la France est fondée sur l'unité ancienne et profonde des traditions, des coutumes, de la manière de penser et d'agir »⁹⁵. La nouvelle alliance France-Italie doit être fondée autour d'une idée de culture européenne commune, car ce sont les intellectuels italiens qui ont sauvé la dignité du pays transalpin. L'intelligentsia italienne, selon Maria Brandon-Albini, « a sauvé de la dégénérescence la culture de

⁹³ FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 26. L'ouvrage qu'Olivier Forlin a consacré aux rapports culturels transalpins décrit la complexité de ce dialogue international.

⁹⁴ MAHEU, René, « Italie nouvelle ou les incertitudes de la liberté », *Les Temps modernes*, n°10, juillet 1946, pp. 63-89.

⁹⁵ Non signé, « Néo-Risorgimento », *Cahiers France-Italie*, Paris, Editions des Ecrivains et Artistes italiens de France, avril 1945, p. 2.

son pays. Elle a gardé le contact avec les grandes traditions de liberté et de tolérance que nous ont légué des siècles de littérature, de philosophie et d'histoire et qui nous ont fait placer dans un Panthéon européen commun »⁹⁶. Il est donc clair que les milieux progressistes préfèrent donc promouvoir un acquittement progressif : à gauche, l'Italie est souvent appréciée car elle est perçue comme le pays du compromis, de la médiation, de l'adoucissement des affrontements politiques⁹⁷. Trois décennies plus tard, Claude Roy expliquera ainsi son intérêt pour l'univers culturel de la péninsule :

Montaigne va en Italie chercher, encore vivante, la Rome des Romains dans la Rome des Papes. Goethe et les Romantiques allemands vont y chercher le pays où fleurit la lumière. Stendhal va y chercher l'énergie des rebelles, la passions des belles, et l'esprit des salons ou des loges de la Scala. Nous allions y chercher l'accord entre la tradition de civilité et la révolution, entre la culture et la justice, entre l'humanité et le socialisme, entre le communisme et la liberté, entre les raisons de système et les raisons de la raison. Toutes les incompatibilités, ailleurs craintes, toutes les contradictions, ailleurs béantes comme des fissures, nous apparaissaient en Italie surmontables, solubles⁹⁸.

Plusieurs articles paraissant dans les *Lettres françaises* plaident en faveur du peuple italien et créent les conditions pour l'accueil favorable du cinéma néoréaliste dans les milieux de la gauche. De nombreux rédacteurs traitent le thème de la responsabilité historique de ce pays : lorsqu'il déclare renier le fascisme, le peuple italien est un pays sincère qui essaie tout pour se justifier. Ces articles témoignent parfaitement de l'attitude confiante de l'intelligentsia progressiste française à l'égard du peuple italien : on y retrouve l'idée d'un pays qui a perdu son innocence, mais qui est conscient du chemin qu'il est tenu d'entreprendre. Ainsi, maints intellectuels français reprennent la thèse selon laquelle le fascisme n'a été qu'un épisode passager de l'histoire italienne ; pour employer les mots du philosophe Benedetto Croce, le régime de Mussolini n'a été qu'une « parenthèse de vingt ans »⁹⁹.

⁹⁶ BRANDON-ALBINI, Maria, « La vie à l'étranger », *Europe*, année XXIV, n°11, novembre 1946, p. 138.

⁹⁷ Outre la fascination que l'Italie exerce sur la presse progressiste, la tendance au compromis qui caractérise les milieux politiques italiens est également mise en évidence dans des magazines d'orientations politiques différentes : dans *Carrefour*, hebdomadaire démocrate-chrétien, par exemple, on note avec un certain soulagement que « les Italiens ne sont aucunement mûrs pour le régime stalinien et que son introduction prématurée pourrait avoir des conséquences désastreuses » (CORY, M. I., « Le parti communiste et la technique du cout d'état », *Carrefour*, 28 mai 1947, p. 3.

⁹⁸ ROY, Claude, *Nous. Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1972, p. 201.

⁹⁹ CROCE, Benedetto, « La libertà italiana nel mondo », in *Id.*, *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, vol. I, Naples, Bibliopolis, 1993 [1944], p. 61.

De même, dans les cercles progressistes transalpins, on constate depuis quelques temps l'image d'un « peuple fondamentalement honnête trompé par une classe dirigeante corrompue »¹⁰⁰.

Au cours de l'année 1946, les reportages d'Italie se font de plus en plus fréquents dans la presse française. Les longues années du fascisme et les événements de la guerre semblent avoir modifié à jamais l'image de l'Italie comme pays du soleil et de la douceur de vivre : les qualités les plus appréciées des milieux intellectuels transalpins sont la vitalité du débat interne et l'esprit de tolérance¹⁰¹, qualités qui relèvent de l'esprit de solidarité nationale surgi pendant la Résistance. On peut signaler, à ce sujet, un écrit de Janine Bouissounouse¹⁰² portant sur le voyage au-delà des Alpes accompli par Paul Éluard : le voyage en Italie du poète jouit d'une résonance particulière dans *Les Lettres françaises*. Bouissounouse met en évidence les souffrances vécues par le peuple italien qui, au fond, n'a pas vraiment partagé les intentions de Mussolini.

Là [à Milan], comme partout en Italie, le malheur a déferlé comme un océan aujourd'hui pétrifié en vagues mornes. Il n'y a peut-être pas de pays en Europe où l'ange furieux de la guerre se soit trouvé des mois durant à pareille fête. Mais devant toutes ces ruines, ces destructions et ces ravages, le poète attentif sait encore saisir les chances et le parfum fugace de l'espoir. [...] Vous pensez que la France n'était pas à sa place aux côtés de ceux des Italiens qui sont aujourd'hui les seuls dans leur pays à comprendre que l'Italie soit exclue jusqu'au souvenir des rodomontades mussoliniennes ? Les intellectuels français viennent pourtant de montrer, il y a quelques jours, que, même sous la baguette de Toscanini, ils chantent difficilement un air dont on connaît trop le thème¹⁰³.

Une semaine plus tard, Louis Aragon livre son plaidoyer en faveur du peuple italien dans un article intitulé de façon significative *Amica Italia*, où il soutient la nécessité d'une paix durable ainsi que la

¹⁰⁰ PATRIARCA, Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Rome-Bari, 2010, p. 218. Patriarca constate que le mythe du bon Italien s'accorde parfaitement avec le discours des néofascistes, qui ont intérêt à effacer le passé, qu'avec celui des antifascistes, qui préfèrent tourner la page et « accueillir dans leurs rangs des personnes qui ont adhéré au régime à différents niveaux ».

¹⁰¹ A titre d'exemple, voir les réactions d'Emmanuel Mounier (MOUNIER, Emmanuel, « Lignes de force d'un personnalisme italien », art. cité, p. 14) ou de Sartre et Beauvoir (DE BEAUVOIR, Simone, *La force des choses*, tome I, p. 137) suite à leur voyage en Italie. En particulier, Sartre et Beauvoir visitent la rédaction de *Politecnico*, la revue dirigée par Elio Vittorini, dans laquelle ils remarquent plusieurs affinités avec les *Temps Modernes*.

¹⁰² Janine Bouissounouse est un « compagnon de route » du PCF, collaboratrice occasionnelle des *Temps modernes*. Pendant les années 1930 elle a été secrétaire général de *La Revue du cinéma*. Elle vit à Rome entre 1945 et septembre 1947, son mari Louis de Villefosse (officier de marine et résistant) siégeant à la Commission interalliée chargée de veiller à l'exécution des clauses de l'armistice avec l'Italie. Elle fait partie de ces médiateurs culturels qui, en cette période, font connaître l'Italie en France. Elle écrit notamment, en 1947, un reportage sur l'Italie pour *Les Temps modernes* (août-septembre 1947).

¹⁰³ MARCENAC, Jean, « Paul Éluard parmi les hommes », *Les Lettres françaises*, 12 juillet 1946, p. 1.

reprise de rapports amiables entre les intellectuels des deux côtés des Alpes. Aragon affirme aussi la nécessité de pardonner aux Italiens l'appui offert au régime fasciste, surtout car ils ont su s'en éloigner au moment décisif. Son long article se conclut sur des tons décidément lyriques, par un appel à la réconciliation internationale.

Ô ciel d'Italie, qui depuis 1928 m'étais si cruellement interdit par la loi des tyrans ! est-il vrai qu'aujourd'hui encore tu entends injurier le pays qui détruit les Bastilles, mon pays frère de ton pays ? Est-il vrai que l'Italie, cette part de mon coeur, cette expression achevée d'une beauté à tous les hommes nécessaire, je n'y pourrais aujourd'hui aller sans risques, parce que je suis Français, et que, moi, je ne me garantirais certes pas d'un déni de l'intérêt de ma patrie, sans risquer d'entendre la chose la plus cruelle à mon coeur : des voix italiennes en moi voulant ma France atteindre ? Et je dis : la liberté !¹⁰⁴

Si l'on constate donc un engouement certain pour l'Italie au sein des milieux de gauche, les liens qui se tissent entre les milieux catholiques des deux côtés des Alpes sont tout aussi productifs. À ce propos, la revue *Esprit* constitue un vecteur important : Emmanuel Mounier entretient des rapports fréquents avec l'aile gauche de la *Democrazia cristiana*, ainsi qu'avec quelques socialistes indépendants ou bien des adhérents au PCI. Il est important de rappeler, à ce propos, l'article dans lequel Mounier, en janvier 1948, trace des « lignes de force d'un personnalisme italien ».

On ne perçoit nulle part mieux qu'en Italie les difficultés et les problèmes d'un pays qui a été coupé pendant un quart de siècle de toute circulation vivante avec le dehors et avec ses sources profondes de vie. Les tentatives nouvelles y sont encore « en l'air », sans racines, instables comme un crayon dressé sur sa base. [...] L'Italie, en ce début du second *Risorgimento*, laisse la double impression d'une grande vitalité et d'une sorte d'immaturation confuse¹⁰⁵.

Le milieu intellectuel et politique d'outre-Alpes intéresse Mounier en raison de sa liberté et de ses souplesses idéologiques : en Italie, le dialogue entre catholiques et communistes est possible et

¹⁰⁴ ARAGON, Louis, « Amica Italia », *Les Lettres françaises*, n°116, 12 juillet 1946, p. 5.

¹⁰⁵ MOUNIER, Emmanuel, « Lignes de force d'un personnalisme italien », *Esprit*, n° 141, janvier 1948, pp. 14-23. Il s'agit du même numéro où André Bazin publie son essai sur le néoréalisme intitulé « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération ». Il est très important de souligner que l'intérêt des intellectuels spiritualistes pour l'Italie est aussi dû à la diffusion du cinéma italien en France, et tout particulièrement aux films de Roberto Rossellini : l'un des thèmes centraux de *Rome ville ouverte* est l'alliance et le sacrifice commun de ces deux idéologies contre le fascisme.

productif¹⁰⁶. Fondateur de la revue *Esprit*, Mounier présente dans un article de janvier 1948 le cinéma italien en tant que messenger du « tempérament du peuple italien : cette gentillesse, cette humanité, dont ses derniers films nous ont ramené la mémoire par derrière de mauvais souvenirs, et qui le prémunit contre la raideur doctrinaire, contre le goût amer de juger, d'exclure, d'exterminer »¹⁰⁷. De retour d'un voyage au-delà des Alpes, Mounier avoue son engouement pour le milieu intellectuel et politique transalpin : « Je viens de parcourir l'Italie. je suis frappé de la différence de climat qui sépare, sur ce point, les deux pays. On croirait passer d'un univers à l'autre, d'une maison de fous à un peuple normal »¹⁰⁸.

On peut donc affirmer que, si l'Italie est un pays méconnu en France en 1944-1945, elle est progressivement découverte et réhabilitée par les élites culturelles engagées. Les hommes et les femmes de culture qui s'intéressent à l'Italie doivent la redécouverte de ce pays aux films néoréalistes, ainsi qu'aux œuvres de quelques nouveaux écrivains (tels qu'Elio Vittorini et Vasco Pratolini) qui franchissent les Alpes après la guerre. D'une manière analogue au champ cinématographique, on adopte le terme « néoréalisme » pour définir cette littérature, mais parfois on parle également de « nouveau vérisme », ou bien de « réalisme magique »¹⁰⁹. À propos de ce mouvement littéraire, il convient de relever un aspect qu'il a en commun avec le cinéma : il s'agit de son lien avec un mouvement à dimension européenne, à savoir ce phénomène que Carlo Bo définit comme « américanisme »¹¹⁰.

Les valeurs d'humanité animant le peuple italien seraient donc les piliers de sa nouvelle production littéraire et cinématographique, qui permet à l'Italie de se légitimer aux yeux des intellectuels étrangers. Ce processus de réhabilitation est constaté par Claude Roy, qui affirme que

si l'Italie redevient à nos yeux si importante, si présente, si vivante, c'est que les écrivains et les cinéastes italiens viennent de faire rentrer en scène le peuple italien lui-même. La charmante et vide Italie des esthètes à moustache [...], voici qu'elle disparaît dans l'éloignement, qu'elle prend ses vraies proportions d'arrière, de

¹⁰⁶ À cette même époque, Mounier intervient également dans les pages de la publication italienne *Comunità*, fondée par Adriano Olivetti en 1946, ainsi que dans les revues marxistes *Il Ponte* et *Società*. Il y théorise et soutient la possibilité d'une alliance entre communistes et catholiques à niveau européen.

¹⁰⁷ MOUNIER, Emmanuel, « Lignes de force d'un personnalisme italien », *Esprit*, art.cité, p.14.

¹⁰⁸ MOUNIER, Emmanuel, « Délivrez-vous », *Esprit*, n°141, janvier 1948, p. 135-136.

¹⁰⁹ C'est le cas de Maria Brandon-Albini (1904-1995), intellectuelle franco-italienne, éminente figure de « médiatrice culturelle » entre la France et l'Italie, particulièrement intéressée par les questions sociales du Sud de l'Italie. Brandon-Albini parle de « réalisme magique » à propos de l'œuvre de Vittorini. (À ce propos, Voir FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie*, op.cit., p. 365).

¹¹⁰ Voir BO, Carlo, *Inchiesta sul neorealismo*, Milan, Edizioni Medusa, 2015 [1950], p. 16-17. Cette intéressante petite enquête, transposition d'une émission de radio réalisée entre octobre 1950 et mars 1951, traite du néoréalisme en littérature en constatant le caractère composite et multiforme du phénomène et l'impossibilité de parvenir à des conclusions claires et absolues.

fond, de décor. Roberto Rossellini et Visconti, Elio Vittorini et Carlo Levi ramènent en gros plan le visage même des Italiens vivants. Les ruines et les arbres, les palais et le ciel sont derrière. Les hommes sont devant¹¹¹.

Dans l'immédiat après-guerre, l'auteur de ces lignes nourrit un grand intérêt pour toutes les nouveautés culturelles venant d'Italie. Poète, écrivain, journaliste et grand voyageur, intellectuel proche du Parti communiste, Claude Roy apprécie particulièrement les nouveautés que le cadre culturel italien offre dans l'immédiat après-guerre. Dans un reportage qu'il livre, Roy s'exprime en ces termes : « L'Italie de D'Annunzio, de Mussolini et du *bel canto* jette ses derniers cris bavards. Mais j'aime que l'Italie aujourd'hui parle au monde avec un autre accent, celui de Vittorini, celui de Rossellini — non plus l'accent romain, mais l'accent humain »¹¹².

Nous verrons que dans toute la presse française, dans les magazines ainsi que dans les quotidiens, le cinéma italien est apprécié et indiqué en tant qu'exemple à suivre. Les universitaires Pierre Milza et Anne Le Fur ont bien expliqué ce consensus général :

On peut – au moins jusqu'en 1948-1949 – parler d'un véritable consensus s'appliquant à la nouvelle cinématographie italienne, consensus dont bénéficie très largement la sœur latine, ou plus exactement l'image de ses habitants. Car c'est moins le régime politique instauré en 1946 et dominé par la démocratie chrétienne qui tire profit de cette modification de la conjoncture psychologique que le « peuple italien », perçu comme une entité distincte des régimes qui se sont succédés dans la péninsule depuis le début du siècle¹¹³.

Les figures intellectuelles qui prennent l'initiative d'introduire et d'analyser le cinéma néoréaliste italien sont surtout des médiateurs agrégés à l'élite culturelle, à savoir des intellectuels engagés. Exerçant une profession dans le domaine de la culture – ils sont chercheurs, savants, ou créateurs, ou encore écrivain, poètes, enseignants et journalistes –, ils utilisent leurs compétences professionnelles pour intervenir sur les questions d'ordre politique.

¹¹¹ ROY, Claude, « Les figurants dans le décor », *Les Lettres françaises*, n°221, 19 août 1948 p. 3.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Pierre MILZA et Anne LE FUR, « L'accueil du cinéma italien en France au lendemain du second conflit mondial », in DUROSELLE, Jean-Baptiste, SERRA, Enrico, *Il vincolo culturale tra Francia e Italia negli anni Trenta e Quaranta*, Milan, ISPI - Franco Angeli, 1986, p. 326.

Chapitre 3. La cinéphilie française et l'intérêt pour le nouveau cinéma italien

Le renouveau de la critique de cinéma

L'intérêt accordé par la critique française d'après-guerre au cinéma italien ne pourrait s'expliquer sans quelques considérations préalables concernant la renaissance de la presse spécialisée en cinéma : en effet, la période suivant la fin du conflit correspond en France à une croissance exponentielle des *media* et de leur intérêt pour le septième art. L'engouement suscité par le néoréalisme est dû au fait que la presse spécialisée ne met pas beaucoup de temps à se réveiller de la torpeur de la décennie précédente et à produire une augmentation des publications. L'intelligentsia française - quelle que soit son orientation - est très ouverte aux apports du cinéma ; tant les catholiques que les communistes consacrent une large place aux spectacles dans leurs organes de presse. Si les intellectuels italiens sont souvent d'accord dans leur jugement négatif des expériences néoréalistes, soulevant des objections qui concernent principalement le domaine de la moralité, en France la distance géographique du Vatican et de Moscou semble favoriser une attitude plus bienveillant et moins idéologisée face à l'essor du nouveau cinéma italien.

Un intérêt renouvelé pour le cinéma se manifeste dans les quotidiens, dans les revues culturelles, ainsi qu'au sein de nombreuses revues spécialisées. Le besoin d'information devenant une priorité, à partir de septembre 1944 les journaux de la gauche (*L'Humanité*, *Ce Soir*, *L'Aube*, *Le Populaire*, *Front National*, etc.) peuvent revoir le jour et se classent rapidement au sommet des ventes ; encore plus nombreuses sont les publications nées pendant l'occupation allemande - telles que *Franc-Tireur*, *France Libre*, *L'Aurore*, *Résistance*, *Paris-press*, *Libération* et *Le Parisien libéré* - qui sont officiellement autorisées à paraître. De plus, des quotidiens comme *Le Monde* ou *Le Figaro*, ainsi que des revues d'actualité comme *Carrefour* et *Action*, naissent dans l'immédiat après-guerre. Dans la quasi-totalité des publications mentionnées, le cinéma trouve sa place légitime et presque tous les films relevant de la catégorie néoréaliste sont commentés.

Cette hausse quantitative de la critique correspond par ailleurs à un approfondissement théorique considérable : la nouvelle génération critique qui surgit à ce moment en France ne néglige pas les apports de la philosophie et de l'esthétique, d'autant que bon nombre de philosophes (on pense, par exemple, à Sartre ou Maurice Merleau-Ponty), s'intéressent eux aussi au cinéma dans leurs essais. D'ailleurs, comme le rappellera Pierre-Aimé Touchard à la mort d'André Bazin, « l'annexion

d'un vocabulaire philosophique » est en ce moment une « nécessité absolue »¹¹⁴. À la base de cet enrichissement conceptuel se trouve la nécessité d'ennoblir la critique cinématographique et d'acquiescer les outils nécessaires pour dépasser l'approche impressionniste. À cet égard, il semble opportun de proposer une brève référence à un texte écrit par Maurice Merleau-Ponty en 1945, qui traite du cinéma du point de vue des tendances les plus récentes de la psychologie. Le philosophe définit le film comme une « forme temporelle » et présente quelques considérations qui seront fondamentales pour la réflexion de certains jeunes critiques : le cinéma, dit Merleau-Ponty « ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les pensées de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons »¹¹⁵. Les échos de ce texte, écrit dans le sillage de la pensée de Roger Leenhardt, seront clairement visibles dans l'œuvre critique d'André Bazin : par exemple, nous nous en souviendrons en analysant les pages que Bazin consacre à *Allemagne année zéro* (1948). Ce nouveau discours sur le cinéma se développe dans quelques revues spécialisées, dont le destinataire privilégié est l'élite culturelle, à savoir une frange d'intellectuels engagés dont le poids quantitatif dans la société française n'est pas vraiment très grand¹¹⁶. Sur le plan méthodologique, il faut noter un aspect particulier propre à la nouvelle culture cinéophile : la tendance à l'autoréflexion. En automne 1947, dans le numéro 8 de *La Revue du cinéma*, un article écrit par Nino Frank¹¹⁷ intitulé « Bucéphale Bicéphale », explique bien cette nouvelle approche.

Il existe - soutient Nino Frank - un problème de la critique cinématographique. On ne l'a jamais posé. On se borne périodiquement à médire d'elle, à constater qu'elle est inopérante ou incompétente, puérile ou stérile, ou même de mauvaise foi. Personne ne s'avise de faire son éloge... Mais l'on ne pose jamais le problème dans son intégrité¹¹⁸.

¹¹⁴ TOUCHARD, Pierre Aimé, « D'Esprit au Parisien Libéré », *Cahiers du cinéma*, n°91, janvier 1959, pp. 5-9.

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, 1995 [Editions Nagel, 1966], p. 124.

¹¹⁶ Toutefois le cinéma néoréaliste - nous le verrons - malgré sa nature et sa réception limités à l'élite de gauche, est souvent bien reçu par la presse populaire qui met l'accent sur les intrigues des œuvres et sur la présence des vedettes.

¹¹⁷ Nino Frank (1904-1988) est un critique, journaliste, écrivain, homme de radio. Né en Italie (dans les Pouilles) de parents suisses hostiles au fascisme, Frank s'installe à Paris dès 1923 pour fuir le régime. Il participe en tant que rédacteur aux activités de *La Revue du cinéma*. Traducteur et essayiste, il est des meilleurs connaisseurs de la culture italienne en France, tant qu'il en devient l'un des médiateurs les plus importants : en 1951, il publie un ouvrage sur le cinéma italien intitulé *Cinema dell'Arte*.

¹¹⁸ FRANK, Nino, « Bucéphale Bicéphale (Notes sur l'exercice de la critique cinématographique) », *La Revue du cinéma*, n°8, automne 1947, p. 58.

Il manquerait en France - selon Frank - une vraie critique de cinéma, une discipline dépassant les approches impressionnistes ou historiques des films. Frank propose de mettre en place une « critique de la critique », car cette discipline ne serait pas encore digne de ce nom, ni à la hauteur de sa mission culturelle. L'analyse de Frank porte sur la situation actuelle de la critique en France et en dresse un portrait désolant : la critique de cinéma est exercée par les figures les moins compétentes et, mis à part quelques cas isolés, la majorité des critiques n'a pas encore vraiment envisagé la matière filmique, c'est-à-dire la composition formelle. L'intuition fondamentale de Nino Frank concerne le rôle de la critique naissante, qui devra découvrir l'authentique valeur des films.

On voudrait donc une critique qui sache : 1° voir et, par le truchement de ses yeux, participer au spectacle ; 2° penser, car l'exercice de la pensée n'est nullement interdit aux critiques cinématographiques. Or, nous voyons, chose étrange, ces deux moyens d'investigation dissociés et non réunis : ils commandent, chez les critiques, deux attitudes, le point de vue réaliste (affectif, souvent terre à terre), ou le point de vue strictement esthétique (intellectuel, formel, parfois nourri d'arguments sociologiques). Deux attitudes qui s'opposent continuellement, on ne sait d'ailleurs nullement pourquoi. Cette dissociation des deux bases d'une pensée appliquée au film fait qu'il n'y a pas de critique cinématographique autrement que sous la forme d'une expédition continue des affaires courantes. Imaginons en revanche la synthèse de ces deux attitudes, le mariage du goût (l'instinct du beau esthétique enrichi par une culture spécifique et générale) et d'une certaine science de la vie (la faculté de sympathiser avec toutes ses expressions, une disponibilité continue de l'imagination, et, si l'on y tient, à l'arrière-plan, le sens du social, du politique, etc.) : nous obtenons ce que devrait être le dénominateur commun des critiques, la plateforme à partir de laquelle l'esprit d'examen et de pondération peut s'exercer. En d'autres mots (et pour nous servir d'expressions commodes), la critique cinématographique ne saurait être que phénoménologique, existentialiste¹¹⁹.

Cette nouvelle méthode, cette culture du compromis est principalement détectable dans les pages de *La Revue du cinéma*, mais elle s'étend rapidement à celles d'autres magazines consacrés au septième art. Plusieurs réalisateurs italiens, et particulièrement Rossellini, pourront bénéficier de cette innovation : c'est grâce à cette disponibilité sans précédent que les yeux de la critique française peuvent s'ouvrir sur un cinéma jusqu'alors sous-estimé et méconnu. Si la nouveauté de *Rome ville*

¹¹⁹ *Ibid.*

ouverte surprend la critique française, c'est parce que la nouvelle école italienne, comme l'explique François Debreczeni, « fut accueillie avec d'autant plus d'enthousiasme qu'elle paraissait surgir du néant, plus exactement succéder à un cinéma à la fois ignoré et méprisé, entièrement assimilé à des ouvrages de propagande fasciste ou à des pompeux 'navets' à caractère historique »¹²⁰.

C'est l'un des aspects centraux de la question que nous examinons : vu d'un pays à bien des égards proche comme la France, le néoréalisme redéfinit les contours de l'italianité, donnant forme à un masque « qui nous permet de faire bonne impression dans la société et nous donne une identité à l'étranger »¹²¹. Pour Alberto Farassino, qui a consacré de nombreuses études à ce courant, le néoréalisme est devenu « l'italien du cinéma italien »¹²², la langue de base de la culture nationale de l'après-guerre, qui diffuse à l'étranger la conscience d'appartenir à une même histoire ; d'autre part, bien avant que le terme « néoréalisme » n'apparaisse dans la presse française, les films transalpins de l'immédiat après-guerre sont commentés en mettant l'accent sur leur nationalité. Ainsi, surtout pour les raisons politiques dont parlerons, pendant les quelques années qui suivent le conflit l'identification entre néoréalisme et cinéma italien trouve sa mise en œuvre la plus systématique.

Les vecteurs français de la réception du cinéma transalpin sont des personnalités importantes qui se chargent de la médiation culturelle : ces journalistes, critiques et intellectuels intéressés par le cinéma italien développent leur discours dans le cadre des périodiques, en particulier dans des revues et hebdomadaires généralistes, ainsi que dans quelques titres spécialisés en cinéma. Ces publications spécialisées, qui ont connu une baisse de tirages (ou un manque de diffusion) pendant le conflit, renaissent pendant cette période et ne tardent point à s'apercevoir des nouveautés transalpines.

Les deux pôles principaux de la critique spécialisée sont le communiste *L'Écran français* (issu des *Lettres françaises*) et *La Revue du cinéma*, d'inspiration plus modérée, où l'approche esthétique l'emporte sur la lecture idéologique. Si *L'Écran français* propose une idée de cinéma comme « industrie-clé »¹²³ et comme moyen utile pour former les masses populaires, *La Revue du cinéma* fait preuve, dès ses débuts, d'une attention plus grande pour les enjeux formels.

Dans le milieu de la critique spécialisée de cinéma, l'épuration politique encourage un renouveau idéologique et méthodologique radical. Ce processus commence à la sortie de la guerre et se poursuit pendant toutes les années 1940, en promouvant l'essor d'une nouvelle génération critique.

¹²⁰ DEBRECZENI, François, « Origines et évolutions du néo-réalisme », *Études cinématographiques. Le néo-réalisme italien. Bilan de la critique*, n°32-35, 2ème trimestre 1964, p. 8.

¹²¹ FARASSINO, Alberto, « Neorealismo, storia e geografia », in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Turin, EDT, 1989, p. 21.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Le cinéma est ainsi défini dans l'éditorial du tout-premier numéro de *L'Écran français*, n°1, 4 juillet 1945, p. 2.

Dans un article qu'il écrit en 1943 pour *L'Écho des étudiants*, un jeune critique âgé de 25 ans, André Bazin, rend évident ce nouvel esprit capable de créer « une élite d'amateurs capables de juger ce qu'on leur donne ».

Grâce à la formation de cette élite le film cesse peu à peu d'être une alchimie secrète de quelques techniciens initiés, livrée à des millions de spectateurs fidèles et ignorants. Lentement se constituent les conditions vitales nécessaires à tout art, qui, fût-il populaire, ne saurait se passer d'une élite¹²⁴.

L'activité critique de publications appartenant à d'autres milieux culturels ne doit pas être ignorée. Il est à noter que les publications de certains organismes culturels catholiques sont vite reprises ou créées après la guerre¹²⁵ : *Témoignage chrétien*, une publication particulièrement influente dans ce milieu, s'occupe souvent de cinéma italien, surtout dans le cadre de son supplément *Radio loisirs*¹²⁶. Dans le même champ catholique, nous pouvons également relever la reprise des publications de la revue culturelle *La Vie intellectuelle*. Il est important de noter que toutes ces publications, malgré leur vocation spirituelle, sont extrêmement attentives à toute manifestation culturelle : en effet, « comme c'est dans le monde où nous sommes appelés à vivre que nous avons à être témoins », soulignent-elles, « nous veillerons à avoir une exacte connaissance de notre temps »¹²⁷. Les cinéphiles catholiques rassemblés dans le cadre de l'OCIC (Office catholique international du cinéma) ne tardent donc pas à se doter de leur propre organe : ils le feront par la création de la *Revue internationale du cinéma* (1949-1959) une publication prônant l'œcuménisme cinéophile. Cette revue trimestrielle, dirigée par Jean-Pierre Marie Chartier (qui adopte le pseudonyme de Jean-Louis Tallenay à partir de juin 1949) est publiée dans un premier temps en plusieurs langues et fait appel à des journalistes du monde entier en s'adressant à tous ceux qui « militent en faveur d'un cinéma digne d'une civilisation chrétienne »¹²⁸.

¹²⁴ BAZIN, André, « Pour une critique cinématographique », *L'Écho des étudiants*, 1943, repris dans *Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, UGE, coll. 10/18, 1975, et dans *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Éditions des *Cahiers du cinéma*, 1983.

¹²⁵ A propos du développement de la cinéphilie catholique après la Seconde Guerre mondiale les études disponibles sont nombreuses. Nous signalons, à titre d'exemple un ouvrage et un article : BONNEVILLE, Léo, *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel : Organisation catholique internationale du cinéma*, [s.l.], Fides, 1998 ; ROCHER, Philippe, « La cinéphilie chrétienne : Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma », *Cahiers d'études du religieux*, n° spécial « Monothéisme et cinéma », 2012.

¹²⁶ Nous rappelons que ces publications sont les ancêtres de *Radio cinéma télévision* et de *Télérama*.

¹²⁷ Non signé, « Le passé et l'avenir de *La Vie intellectuelle* », *La Vie intellectuelle*, n° 6, année XV, juin 1947, p. 155-160.

¹²⁸ Éditorial paru en ouverture du premier numéro de la *Revue internationale du cinéma*, n°1, année I, 1949, p. 3. Les collaborateurs italiens de la *Revue* sont principalement Gian Luigi Rondi et Diego Fabbri, mais dans

La cinéphilie de gauche après le conflit

Dans l'immédiat après-guerre, la propagande de gauche et la propagande antiaméricaine conditionnent le débat culturel sur le cinéma. Ce débat, comme nous l'avons souligné, est profondément marqué par des processus d'épuration : ainsi, la plupart des écrivains et des journalistes de droite, tous soupçonnés de fascisme, sont naturellement enclins à la neutralité et au silence. Dans ce contexte, les publications culturelles de la gauche connaissent un développement particulièrement étonnant¹²⁹.



Une couverture de *L'Écran français*. Malgré son approche politisée du cinéma, cette publication se présente comme un magazine populaire : les gros-plans des stars d'Hollywood ornent souvent la couverture.

Né clandestinement sous l'Occupation en tant que supplément aux *Lettres françaises*, *L'Écran français* reprend ses publications en juillet 1945. Sorte de mélange entre revue spécialisée et magazine populaire (il se fonde en 1947 avec *Paris-Cinéma*) sa couverture est toujours réservée à une star de préférence hollywoodienne ou française ; malgré son aspect « grand public », parmi ses pages riches en photos l'approfondissement critique est souvent considérable. Il faut aussi noter que le refus systématique de toute forme de financement privé permet à *L'Écran français* de faire preuve d'une grande indépendance intellectuelle¹³⁰.

le numéro 4 (fin 1949), nous trouvons aussi les signatures d'Eitel Monaco, Turi Vasile, Augusto Genina, Mario Verdone, Enrico Fulchignoni.

¹²⁹ Voir TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2012.

¹³⁰ « *L'Écran français* [...] n'a jamais accepté un sou de publicité cinématographique. Il est toujours franc, direct, combatif » : c'est ce que l'on peut lire dans l'éditorial du numéro du 3 juillet 1946, qui célèbre la première année d'activité de la revue.

Malgré son engagement à gauche, cet hebdomadaire démontre une remarquable ouverture idéologique : ses contributeurs n'appartiennent pas forcément aux cercles communistes ni au milieu de la critique intellectuelle spécialisée. Il s'agit d'une publication subventionnée par le Parti communiste, par le groupe *Libération* et par le groupe *Franc-Tireur* qui prône vigoureusement la renaissance d'une cinématographique nationale. On pose surtout la question de la défense du cinéma français en tant qu'industrie-clé, une activité que le gouvernement provisoire du général de Gaulle n'a pas placée parmi les industries prioritaires. Les bureaux de *L'Écran français*, loués à *Libération*, se trouvent à Paris, 100 rue Réaumur, siège également d'autres publications de gauche telles que *Franc-Tireur*, *Combat* et *Défense de la France* (puis *France-Soir*). Les deux rédacteurs en chef, issus de la revue *Pour Vous*, sont Jean Vidal et Jean-Pierre Barrot¹³¹.

Dans les propos suivants, que *L'Écran français* publie en février 1945, l'on remarque l'attitude engagée qui va marquer tout le travail du magazine.

Notre hebdomadaire sera un journal de combat. Notre rôle sera de convaincre et de persuader, car il faut que tout soit mis en œuvre pour que rapidement, grâce au cinéma, l'esprit et la culture français puissent rayonner non seulement à travers la France mais dans le monde entier. Nous essaierons de distraire le public tout en nous efforçant de l'intéresser aux graves problèmes qui minent actuellement le cinéma français¹³².

Le but principal de la rédaction de *L'Écran français* est donc d'orienter ses lecteurs en proposant une sélection de films français et étrangers, dont on regrette la diffusion en version doublée ; en outre, une colonne est toujours consacrée à l'activité des ciné-clubs et dénote le souci d'éducation qui marque la revue, qui devient vite l'organe privilégié de la FFCC. L'un des plus ardents animateurs du réseau cinéophile, Pierre Kast, publie un manifeste sur le rôle de ces institutions culturelles dans les pages de *L'Écran français*. Dans ce texte, Kast encourage la création des ciné-clubs : « La tâche urgente des ciné-clubs » – déclare-t-il – « est d'augmenter le nombre des spectateurs, de multiplier les foyers d'attraction pour le cinéma. Un membre de plus dans un club, c'est un spectateur assidu de gagné ». Par la suite, Kast précise l'importance politique de cette culture cinématographique : « La terre du cinéma c'est la masse des hommes. C'est pour elle qu'il

¹³¹ Le magazine *Pour Vous* a constitué, avant-guerre, la plus élaborée des publications spécialisées de cinéma : elle contenait une matière critique plus approfondie et moins anecdotique que son concurrent *Cinémonde*. Pour approfondir l'histoire de *L'Écran français*, je renvoie à l'ouvrage de BARROT, Olivier, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal & d'une époque*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1979.

¹³² SADOUL, Georges, *L'Écran Français*, n°1, 4 juillet 1945, p. 2.

est fait. Mais la vraie question est de savoir si on le laissera devenir un jouet, ou si on réussira à en faire un outil, un moyen de connaissance et d'action »¹³³.

Dès la fin de la guerre et avec la victoire des forces démocratiques, la critique cinématographique marxiste reprend vigueur et entreprend la constitution d'un nouveau paradigme esthétique progressiste et réaliste. En citant Walter Benjamin, nous pouvons affirmer que ces critiques « répondent par la politisation de l'art » à l'« esthétisation de la politique »¹³⁴ propre des régimes totalitaires. Comme nous le verrons, le cinéma italien de l'immédiat après-guerre est bientôt assumé en tant que pilier des nouvelles théories : en particulier, entre 1946 et 1949 Rossellini, Visconti et De Sica sont considérés comme des cinéastes de gauche.

La personnalité la plus importante de la critique de gauche est sans aucun doute Georges Sadoul (1907-1967) : dans les publications culturelles de la gauche, il établit une relation directe entre la fonction politique du cinéma de propagande et le soutien à une industrie en crise. Communiste rigoureux, Sadoul est un des principaux promoteurs du néoréalisme en France : *Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Vivre en paix*, *Le voleur de bicyclette*... il n'y a pas de film néoréaliste italien que Sadoul ne prenne en considération dans ses contributions critiques. Ancien surréaliste, proche de Louis Aragon, il participe à la Résistance et est après la guerre très proche du Parti communiste. Auteur d'une histoire universelle du cinéma, Sadoul n'est pas un critique professionnel, mais son engagement politique le sensibilise au cinéma néoréaliste, dont il soutient la diffusion dans le réseau des ciné-clubs. Au cours de la Guerre froide, il se lie avec de nombreux critiques et des réalisateurs italiens investis comme lui dans la lutte pour la paix¹³⁵. Entre 1940 et 1960, Sadoul est sans doute l'intellectuel communiste le plus respecté et le plus écouté en matière de cinéma. Dans l'immédiat après-guerre, il refuse toute lecture formelle et esthétisante des films et affirme la nécessité d'une conception matérialiste et politisée du cinéma :

Dans un pays qui combat, dans un pays qui se reconstruit, une bonne propagande est aussi indispensable que le fer et l'essence. [...] Mais je crois qu'il faut penser que ce problème de la propagande est fondamentalement un problème de gouvernement et qu'il sera résolu, comme ceux de la reconstruction, en suscitant

¹³³ KAST, Pierre, « Répandre le goût du cinéma, faire connaître ses chefs d'œuvre, éduquer le public : telle est la tâche des ciné-clubs », *L'Écran français*, n°18, 31 octobre 1945, p. 10.

¹³⁴ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011 [1935], p. 66.

¹³⁵ Pendant sa carrière, Sadoul échange de nombreuses lettres avec les réalisateurs Alberto Lattuada, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti et avec le scénariste Cesare Zavattini, ainsi qu'avec les critiques Guido Aristarco, Ugo Casiraghi, Renzo Renzi et Antonello Trombadori, tous membres de revues liées au Parti communiste italien. Bon nombre de ces lettres sont conservées à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française. A partir de 1952, la correspondance de Sadoul prouve ses liens, en particulier, avec la rédaction de la revue *Cinema nuovo*, née de la scission d'une partie de l'équipe de *Cinema* souhaitant fonder un périodique davantage arrimé au PCI.

l'enthousiasme et l'initiative de toute une profession, puisque aussi bien le cinéma est l'une de nos plus grandes industries¹³⁶.

À cette époque, Sadoul est le seul critique de cinéma des *Lettres françaises* et participe énergiquement au développement de *L'Écran français*. Mais quelle est l'idée de réalisme que soutient Sadoul ? Le réalisme représente, selon lui, la forme la plus aboutie d'art cinématographique, car c'est la seule façon de parvenir à un « réalisme des idées ». Selon Sadoul et ses confrères, qui recommencent à écrire sur le cinéma (parmi les nombreuses signatures, rappelons celles de Jean-Charles Tacchella, François Timmory, Georges Altman, Roger Leenhardt, Alexandre Astruc, Jean Néry, Raymond Barkan, Jean Thévenot, Léon Moussinac, Nicole Védres, Denis Marion) la critique des films est presque inséparable d'un discours général sur la politique culturelle, voire sur la politique tout court. Les œuvres littéraires et artistiques doivent décrire la réalité sociale, montrer la condition des ouvriers ou des paysans, mais aussi mettre en relief le processus par lequel les exploités prennent conscience de leur condition et obtiennent leur émancipation.

Selon Sadoul, la critique cinématographique s'est engagée dans une dérive formaliste qu'il est impératif de contrer : il reconnaît dans les idées d'André Bazin l'épicentre de cette tendance et oppose à l'« esthétique de la réalité » (liée à la mise en scène) son idée de réalisme analytique : « Le vrai réalisme ne décalque pas, il transpose. Il ne prend pas le monde en bloc, il choisit ses épisodes les plus significatifs. Il ne se contente pas de décrire, il analyse. Et selon les sujets ou les tempéraments, il peut user du montage court ou du montage rapide, du studio ou du plein air, de l'acteur ou de l'homme de la rue »¹³⁷.

Les rédacteurs des revues culturelles de gauche (en plus des *Lettres françaises* et de *L'Écran français*, il faut mentionner *La Nouvelle critique*, *France nouvelle*, *Arts de France* et *La Pensée*) sont convaincus que le cinéma est un excellent moyen d'acculturation des masses dans un sens marxiste : ces publications se chargent surtout de sensibiliser le public face à l'arrivée massive des productions hollywoodiennes. Dans les années suivant la guerre, en effet, Hollywood ne jouit plus de la considération dont il a bénéficié auparavant : la critique française méprise généralement les nouveaux films d'outre-Atlantique, qui sont désormais perçus comme ennuyeux et répétitifs et sont comparés à des « pommes de Californie qu'on nous expédiait jadis par pleins tonneaux : rouges, luisantes, toutes appétissantes et saines, mais qui laissaient dans la bouche un goût de coton

¹³⁶ SADOUL, Georges, « La propagande et le film français », *Les Lettres françaises*, 10 février 1945, p. 5.

¹³⁷ SADOUL, Georges, « La métaphysique de la profondeur de champ », *La Nouvelle Critique*, décembre 1948, pp. 99-106. Dans cet article, Sadoul réagit vigoureusement à l'article « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », publié par André Bazin dans *La Revue du cinéma* (février 1948). Pour Sadoul, les innovations techniques qui font évoluer le cinéma vers l'emploi de plans de plus en plus longs ne seraient que de la « sauce sur les cailloux » qui irait à détriment du réalisme du sujet.

paraffiné »¹³⁸. Ce mépris des produits hollywoodiens finit par bénéficier aux nouveaux films venant d'outre-Alpes ; quelques années plus tard, Rossellini s'exprimera à ce sujet :

Les films italiens se sont imposés dans le monde entier à une époque où le cinéma américain traversait une crise assez aiguë. La crise s'explique parfaitement, comme ce qui se passe nécessairement dans la production d'un pays lorsque les idées qui ont donné son impulsion initiale à la production sont pleinement exploitées. Les films italiens étaient très bon marché et facilement amortis grâce aux marchés étrangers¹³⁹.

Qui plus est, le cinéma néoréaliste italien débarque sur la scène cinématographique française en même temps que l'entrée en vigueur des accords franco-américains Blum-Byrnes : signés le 28 mai 1946, ces accords apportent aux Français un prêt de 650 millions de dollars en liquidant les dettes contractées envers les États-Unis. En échange, en matière de cinéma, les Français sont tenus à annuler le contingentement établi avant la guerre et à ouvrir ainsi la porte aux productions hollywoodiennes.

Face à la crise du cinéma français¹⁴⁰ qui s'ensuit et à une certaine impression de décadence du cinéma classique, la critique ressent l'exigence de proposer une alternative qui soit idéologique ainsi qu'esthétique. Face à la banalité qui caractérise le cinéma hollywoodien d'après-guerre, la critique française trouve dans la production italienne une alternative valable. On peut citer, à ce propos, un article de l'intellectuel communiste Pol Gaillard, qui dans les pages de la revue *La Pensée* déplore la platitude des films récents de Frank Capra, qui « sont parfaitement incapables pour la plupart d'abandonner les petites histoires bêtasses coutumières pour nous donner des histoires vraies », car « cette liberté soi-disant retrouvée est purement formelle, c'est-à-dire tout à fait illusoire »¹⁴¹. Il faut également noter que les attaques répétées contre Hollywood que l'on peut lire dans la presse de tous les horizons idéologiques sont également dues à une volonté de censure : le cinéma américain

¹³⁸ SADOUL, Georges, « Un film de René Clair qui pourrait être signé par un autre », *Les Lettres françaises*, 25 novembre 1944, p. 7. A propos du combat anti-hollywoodien mené par les ciné-clubs de gauche, voir aussi : LOYER, Emmanuelle, « Hollywood au pays des ciné-clubs (1947-1954) », in : *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°33, janvier-mars 1992, dossier : « L'épuration en France à la Libération », pp. 45-55.

¹³⁹ ROSSELLINI, Roberto, entretien publié dans *Filmcritica*, n°72, septembre 1955.

¹⁴⁰ Cette crise affecte le côté économique ainsi que les aspects politiques et esthétiques, et est constatée à tous les niveaux de la critique. A titre d'exemple, on peut citer un article de François Chalais, qui en 1949 déplore le retard congénital du cinéma français, qui « a fait ses films de guerre après la guerre [et] est en passe de faire ses films d'après-guerre après l'après-guerre » (CHALAIS, François, « Enfants de troupe », *Carrefour*, 9 février 1949, p. 11.

¹⁴¹ GAILLARD, Pol, « Films de festivals...et quelques autres », *La Pensée*, n°14, septembre-octobre 1947, pp. 87-98.

est encore largement perçu comme un propagateur de modèles moraux corrompus, dangereux surtout pour les jeunes générations.

En outre, la question tourne autour de l'idée du renouveau du cinéma français. Si l'ennemi principal est Hollywood, le milieu des ciné-clubs n'épargne pas ses attaques au cinéma national, qui, surtout à gauche, est appelé à se secouer et à emprunter le chemin du réalisme indiqué par les Italiens. Ce nouveau réseau de spectateurs veut soutenir, en somme, « un cinéma plus soucieux de son ancrage dans la réalité, plus conscient de son rôle dans la société, et prêt à l'assumer, à l'exemple de la 'nouvelle école italienne' »¹⁴². D'ailleurs, les intellectuels communistes s'intéressent au cinéma italien car ils y retrouvent la même ouverture d'esprit qui caractérise les milieux progressistes d'outre-Alpes. Comme le souligne Olivier Forlin,

la plasticité et la complexité du marxisme des clercs transalpins séduit leurs homologues français attachés à l'ouverture culturelle : représentants de la gauche indépendante et intellectuels positionnés aux marges du PCF. Ils construisent dans le même mouvement des représentations élogieuses de leurs amis italiens ordonnées autour des idées de dynamisme et de tolérance, de liberté et de pluralisme ; si l'engagement des intellectuels italiens est manifeste, ils sont cependant dépositaires d'un marxisme original, qui refuse le dogmatisme. [...] Aussi la situation italienne correspond-elle à ce qu'ils souhaitent pour la France ; et voient-ils dans les engagements de leurs amis des positions susceptibles de conforter leurs choix¹⁴³.

Malgré sa partisanerie politique, dès l'immédiat après-guerre et jusqu'à 1948 la critique progressiste se caractérise par une attitude inclusive : dans les pages de *L'Écran français* on peut remarquer des confluences assez larges. Par exemple, le stalinien Sadoul peut aisément accepter les écrits des catholiques André Bazin et Roger Leenhardt ou bien ceux de Jean-Paul Sartre. Toutefois, l'expérience de *L'Écran français* ne dure pas longtemps : le refus de toute publicité en rend très difficile l'équilibre financier et à partir de janvier 1947 la revue est obligée de se fondre avec *Paris-Cinéma* pour contrer la concurrence des autres publications. Puis, à partir de l'année suivante, la Guerre froide et des problèmes économiques ne tardent pas à se faire sentir : les tons de la presse communiste se durcissent et ses méthodes deviennent beaucoup plus combatives qu'auparavant. Le 9 mars 1948 l'hebdomadaire commence à être imprimée sur papier ordinaire et baisse son prix (de 20 à 12 francs) sans que cela n'apporte une reprise financière. À partir de mai 1948 (n° 150),

¹⁴² LOYER, Emmanuelle, « Hollywood au pays des ciné-clubs (1947-1954) », art. cité, p. 52.

¹⁴³ FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955*, op. cit., p. 222.

L'Écran français est réintégré au sein des *Lettres françaises*, et se voit imposer un contrôle direct du Parti communiste : ce dernier, après avoir pris en charge la renaissance culturelle française dans son ensemble et s'être par conséquent montré tolérant, change d'attitude à cause de la situation internationale. Ainsi, vers la fin de la décennie de larges couches d'intellectuels engagés s'éloignent progressivement du parti communiste, tandis que des tendances politiques très différentes peuvent affirmer leur influence sur le monde de la culture.

La Revue du cinéma : le cinéma est un art

Si la critique d'inspiration marxiste paraît particulièrement vivante à ce stade, il ne faut pas sous-estimer les autres tendances critiques : nous traiterons ici notamment de l'approche formaliste du cinéma, en particulier de *La Revue du cinéma* et de l'activité d'André Bazin.

En octobre 1946, la revue spécialisée *La Revue du cinéma* renaît de ses cendres et s'impose rapidement dans le débat culturel sur le cinéma¹⁴⁴. La préface du premier numéro de cette nouvelle série, signée par son fondateur et directeur Jean George Auriol et par Denise Tual (directrice associée), fait preuve d'une grande confiance en l'avenir ainsi que d'une étonnante volonté d'engagement.

La Revue du cinéma veut prouver aux producteurs et aux réalisateurs de films que l'art ne se sépare pas du métier. Et d'abord elle veut empêcher l'artiste qui « voit » de s'éloigner du technicien qui « exécute ». *La Revue du cinéma* est la maison des inventeurs et des poètes qui ont, trop souvent, les ailes coupées par des conditions économiques défavorables et, aussi, par le manque de préparation du public¹⁴⁵.

¹⁴⁴ *La Revue du cinéma* a été éditée dans un premier temps entre 1928 et 1932. Pendant cette période, la revue « paraissait largement tributaire de la littérature, influencée par le mouvement surréaliste, portée à des passions plus vives ». (VIRMAUX, Odette et Alain, introduction à la réédition de *La Revue du cinéma*, édition du Cinquantenaire en fac-similé, tome quatrième, 2ème série, numéros de 1 à 10 (1946-1948), Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1979).

¹⁴⁵ AURIOL, Jean George, TUAL, Denise, « Préface », *La Revue du cinéma*, n°1, octobre 1946, p. 3.



La couverture du premier numéro de *La Revue du cinéma*. La sobriété de la mise en page reflète la rigueur de la méthodologie critique.

Revue prestigieuse publiée par José Corti (première série 1928-1931), puis par Gallimard (19 numéros entre 1946 et 1949), *La Revue du cinéma* pratique une critique militante mais « détachée de toute actualité qui ne serait pas cinématographique »¹⁴⁶, et affirme avec virulence sa volonté de traiter le cinéma à l'égal de la littérature et du théâtre. L'engagement dans le champ esthétique n'empêche pas cette revue de cultiver une certaine ouverture d'esprit : même au cœur de la guerre froide, elle garde une certaine prudence idéologique. Jean George Auriol choisit avec soin ses collaborateurs : cette brillante figure de l'intelligentsia parisienne s'entoure de critiques de choix (entre autres, on peut citer Jacques-Bernard Brunius, Louis Chavance, Henri Langlois, Paul Gilson, Roger Blin, Denis Marion, André Bazin, Éric Rohmer, mais aussi quelques critiques italiens) en faisant également appel à des écrivains, pour la plupart venus de Gallimard (André Gide, Paul Morand, Marcel Aymé, Jean-Paul Sartre), ainsi qu'à des cinéastes (notamment Chaplin et Murnau). En effet, pour Auriol « l'homme de métier doit avoir la parole dans nos pages, avant l'amateur », car « les cinéastes de tous les pays doivent pouvoir disposer d'une tribune, d'un atelier ». L'écart substantiel qui sépare *La Revue* de sa rivale *L'Écran français* est souligné par Odette et Alain Virmaux dans leur préface à la réédition en volume de la publication.

Autant *L'Écran français* [...] cède à tous les prurits politiques de l'époque, autant *La Revue du cinéma* parvient à s'en exempter. Apolitisme suspect, dans un tel contexte ? Sérénité souvent courageuse, plutôt, et refus de donner dans les facilités des passions régnantes aussi bien que d'obéir à la tentation de la tour d'ivoire. [...] Simplement, la revue ne se laissait assujettir à aucune idéologie. Pour ses rédacteurs, il n'y avait pas de domaine interdit¹⁴⁷.

L'écart qui sépare cette revue de sa consœur marxiste est donc fondamental : si *L'Écran français* conçoit le cinéma en tant qu'activité économique et, surtout, en tant qu'instrument de propagande politique, l'approche de *La Revue du cinéma* est plus nettement concentrée sur des questions formelles, visant principalement à légitimer le cinéma en tant qu'art de premier plan et à en

¹⁴⁶ JEANCOLAS, Jean-Pierre, « De 1944 à 1958 », in CIMENT, Michel, ZIMMER, Jacques (dir.), *La critique de cinéma en France, op.cit.*, p. 64.

¹⁴⁷ VIRMAUX, Odette et Alain, « D'une mythologie à l'autre », introduction à la réédition de *La Revue du cinéma*, édition du Cinquantième en fac-similé, tome quatrième, 2ème série, numéros de 1 à 10 (1946-1948), Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1979.

promouvoir la renaissance artistique. Cette publication souhaite particulièrement présenter des critiques « libres de toutes considérations commerciales, de mode ou d'actualité »¹⁴⁸ et s'adresse à tous ceux « qui veulent voir traiter, ou traiter eux-mêmes des questions de style, de problèmes de conception, de réalisation, d'interprétation, comme des conditions matérielles, scientifiques ou économiques de la production cinématographique »¹⁴⁹. On remarque notamment une volonté précise de rapprocher le cinéma d'autres arts comme la littérature et, surtout, la peinture : ce propos est d'ailleurs établi par Auriol lui-même, dans l'article « Les origines de la mise en scène » où il décrit l'œuvre de Botticelli, Giotto, Brueghel d'un point de vue cinématographique. En général, le mérite de cette publication est d'inaugurer une approche plus méditée de la critique de cinéma : d'ailleurs, si *L'Écran français* sort à fréquence hebdomadaire, *La Revue* est une publication mensuelle, ce qui témoigne d'une démarche plus analytique.

Le cinéma italien d'après-guerre a tout pour plaire à cette publication faisant vœu d'ouverture d'esprit et de tolérance idéologique : à l'égard du néoréalisme, *La Revue du cinéma* se montre très réceptive et bien disposée. Odette et Alain Virmaux remarquent qu'Auriol « a donné à sa *Revue du cinéma*, assez fréquemment, un 'visage italien' »¹⁵⁰. D'ailleurs, Auriol connaît bien l'Italie pour y avoir séjourné à plusieurs reprises, en y travaillant en tant que scénariste et dialoguiste ; dans la péninsule, il entretient plusieurs amitiés. Selon une citation du rédacteur en chef que nous avons repérée dans une lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Auriol estimerait que « le bonheur c'est de partager sa vie entre Paris et Rome »¹⁵¹. Le véritable amour qui lie Auriol à l'Italie sera aussi attesté, après la mort précoce du critique, par son collègue et ami Nino Frank, qui dédiera son livre sur le cinéma italien (intitulé *Cinema dell'Arte*) à « cet écrivain et cinéaste français, si amoureux de l'Italie qu'il en arrivait à parler sa langue presque sans accent... »¹⁵². Tout au long de sa brève histoire, cette publication fait recours à l'aide de nombreuses personnalités de la critique italienne : parmi eux, nous citons notamment Mario Verdone et Guido Aristarco, sans oublier les figures de Francesco Pasinetti, Antonio Pietrangeli, Piero Tellini, Mario Chiattonne.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ La parution de *La Revue du cinéma* est annoncée avec ces mots dans les pages d'autres revues de cette époque.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Nous trouvons cette intéressante référence à l'amour de Jean George Auriol pour l'Italie dans une lettre datant de janvier 1952, dans laquelle Bazin, enthousiaste de *Miracle à Milan*, parle à Zavattini de ses projets de voyage en Italie : « Peut-être que si je vais cette année à Venise, j'essaierai de m'échapper vers Florence et vers Rome que je connais à peine. On se passe difficilement de l'Italie quand on la connaît un peu. Ce pauvre Jean George Auriol avait [sic] ne s'y était pas trompé : le bonheur c'est de partager sa vie entre Paris et Rome » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 17 janvier 1952, fonds Zavattini, Za Corr B 659/8b).

¹⁵² FRANK, Nino, *Cinema dell'Arte*, Paris, Éditions André Bonne, 1951, p. 178.

L'avant-propos qu'Auriol publie dans le numéro 1 en octobre 1946 semble témoigner du climat établi par le nouveau réalisme transalpin.

Tout a été tourné !... gémissent, fatigués les chasseurs de sujets des grandes compagnies. Quelle erreur ! Au moment où pourrissent les barrières du naturalisme, on voit qu'il ne suffit pas de mettre en mouvement des photographies d'après un scénario confortable pour faire un film. Un nouveau style s'élabore et le temps est passé où l'on croyait que le cinéma ne serait qu'un art descriptif. Nous avons une révolution à faire¹⁵³.

La Revue du cinéma est probablement l'organe de presse spécialisée qui adopte le point de vue le plus rigoureux à l'égard du néoréalisme : son numéro spécial sur le cinéma italien, publié en mai 1948, ne se propose pas de célébrer la « nouvelle école », mais plutôt d'approfondir davantage l'analyse historique et esthétique du cinéma transalpin. On constate, dans ce numéro, un intérêt inédit pour des secteurs marginaux du cinéma italien : Auriol y publie des entretiens avec de nombreuses personnalités italiennes et la composition assume une véritable dimension internationale. Dans les « Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien », l'introduction écrite par Auriol célèbre définitivement le cinéma italien dans le milieu de la critique française :

Il n'y a pas de doutes qu'à l'heure actuelle, en Europe sinon dans le monde, c'est à Rome que le cinéma a sa tête ; même quand il a mal à la tête et même s'il marche parfois pieds nus, sous le soleil de Sicile ou dans les neiges des Alpes. Comme nous avons eu la bonne fortune de travailler dans les studios romains en 1938 et 1939, avant que l'on s'aperçut, hors de la péninsule, qu'il existait un cinéma italien, nous tentons à présent d'être l'interprète de ceux qui observent ce cinéma de près, de ceux qui le font comme de ceux qui l'ont fait¹⁵⁴.

Le rôle central d'André Bazin

Afin de mieux cerner ce champ culturel, il sera nécessaire de poursuivre avec quelques considérations concernant la principale figure critique de ce domaine, André Bazin (1918-1958). Ce dernier est un intellectuel chrétien de gauche, ancien élève de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud et proche des idées spiritualistes d'Emmanuel Mounier. Très jeune, il commence à

¹⁵³ La Rédaction, *La Revue du cinéma*, n°1, octobre 1946, p. 3.

¹⁵⁴ AURIOL, Jean George, « Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien », *La Revue du cinéma*, n°13, mai 1948, p. 54.

s'intéresser au cinéma, en développant rapidement une rigueur d'analyse insolite pour les critiques de l'époque : comme son ami et disciple François Truffaut s'en souviendra, Bazin incarne « la logique en action, l'homme de la raison pure, un dialecticien merveilleux »¹⁵⁵.

Sa rigueur intellectuelle ne l'empêche pas de s'ouvrir au compromis idéologique et de collaborer avec nombre de publications : dans l'immédiat après-guerre il écrit pour *Le Courrier de l'étudiant*, *Le Nouvel Observateur*, *Esprit* mais il travaille également pour le marxiste *L'Écran français*. Animé par une vision œcuménique, Bazin est une figure centrale de la critique d'après-guerre et se place au croisement entre de différentes tendances¹⁵⁶ : les ciné-clubs, la critique de gauche, les catholiques et, plus tard, la nouvelle critique des « jeunes-turcs » des *Cahiers du cinéma*. Cinéphile engagé et enseignant infatigable, Bazin est à la fin de la guerre « l'initiateur, le prophète et le premier artisan du grand mouvement d'enthousiasme pour une culture cinématographique qui se développ[e] autour des ciné-clubs, et des nouveaux organismes culturels »¹⁵⁷. Il faut cependant considérer que si, à ce stade, Bazin se bat pour une annexion du cinéma dans l'ensemble des arts, il le fait sans jamais sous-estimer le rôle du public, le cinéma étant selon lui « par essence matérielle, technique, esthétique même, un art des masses et du peuple »¹⁵⁸.

À la place d'une critique que l'on qualifie souvent d'« impressionniste », il en propose une autre plus rigoureuse, voire scientifique, une « critique cinématographique en relief »¹⁵⁹, qui soit surtout « intelligente et consciente de ses responsabilités »¹⁶⁰. En général, la critique idéale devrait, selon Bazin, s'articuler sur trois niveaux. Dans les journaux quotidiens elle devrait exprimer « un jugement succinct sur les mérites techniques et artistiques »¹⁶¹ des films ; dans la presse hebdomadaire elle

¹⁵⁵ TRUFFAUT, François, « Adieu à André Bazin », texte publié dans la brochure *André Bazin*, éditée dans le cadre de la 20^{ème} Mostra del cinema de Venise, 1959, pp. 5-7.

¹⁵⁶ Laurent Le Forestier a démontré « l'extraordinaire capacité du discours bazinien à prendre place dans les différentes formations discursives, à répondre aux questions qu'elles soulèvent. Cette capacité ne doit sans doute pas tout au hasard. Elle est bien plus probablement liée à la faculté du discours bazinien de reprendre, reformuler, ré-agencer les discours des autres pour les faire tenir dans un système cohérent ». Voir LE FORESTIER, Laurent, « La « transformation Bazin » ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 13 février 2020.

¹⁵⁷ TALLENAY, Jean-Louis, « La Maison des Lettres », *Cahiers du cinéma*, n°91, janvier 1959, p. 10. Le numéro spécial des *Cahiers* consacré à André Bazin, ainsi que la biographie rédigée par Dudley Andrew, sont des textes essentiels pour comprendre l'importance d'André Bazin dans le cadre de la culture française de l'après-guerre.

¹⁵⁸ BAZIN, André, émission radio « La Tribune de Paris », débat enregistré en marge des « Rencontres Internationales de Genève », diffusé pour la première fois le 20 septembre 1948 sur la Chaîne Nationale. Il faut signaler que, dans le cadre de cette émission, Bazin dialogue avec le philosophe Gabriel Marcel, dont la pensée jouera un rôle important dans la formation du père Amédée Aylfré. L'émission peut actuellement être écoutée dans le site de France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/lart-contemporain-faut-il-renouveler-lart>.

¹⁵⁹ BAZIN, André, *L'Echo des étudiants*, 11 décembre 1943.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

devrait développer « une critique sérieusement militante »¹⁶², afin de « recruter en faveur du cinéma un public cultivé »¹⁶³ ; en troisième lieu, il faut promouvoir « des revues réservées non plus seulement à l'honnête homme mais à l'amateur initié [...] qui seraient au 7ème art ce que d'autres publications dites sérieuses sont à la peinture ou à la musique »¹⁶⁴. Dans l'affirmation de cette sorte de « trinité » constituée par la séquence « présentation, projection, discussion », Bazin propose un cinéma comme « art total de la vision des films »¹⁶⁵.

La recherche infatigable de l'humanisme au cinéma pousse Bazin à s'intéresser de près au cinéma de Roberto Rossellini (à partir de 1946), ainsi qu'à celui de Vittorio De Sica (surtout au début des années 1950). Si pour le critique le cinéma relève avant tout de la culture populaire, ses efforts pour faire du néoréalisme italien un cinéma distribué sur grande échelle n'aboutiront pas complètement et ce courant ne connaîtra qu'une distribution limitée. Après la mort de Bazin, une figure centrale du cinéma italien, Federico Fellini, ne manquera pas de rendre hommage à ce critique enthousiaste qui a tant fait pour la diffusion et la reconnaissance internationale du nouveau cinéma italien.

Cependant, son apport à la reconnaissance internationale du néoréalisme ne fait aucun doute. Tout spécialement les hommes du cinéma italien peuvent remercier Bazin encore aujourd'hui, et même aujourd'hui surtout, parce que cet excellent critique a peut-être été le plus lucide et le plus délicat qu'ait jamais possédé notre cinéma. Sur le plan des rapports internationaux, Bazin a été notre plus extraordinaire collaborateur, le frein le plus sûr à toutes les intempérances et le terrain le plus sensible sur lequel nos images et nos rêves pouvaient espérer être recueillis comme des graines et fleurir¹⁶⁶.

En ce qui concerne l'activité du jeune Bazin, il faut relever que l'intérêt particulier que le critique adresse au néoréalisme est à mettre en relation avec ses études concernant la nature l'image photographique. Son apport théorique fondamental consiste à remplacer la vieille esthétique du cinéma axée sur le montage par un nouveau paradigme basé sur le réalisme ontologique de l'image animée : dans cette phase, la principale préoccupation de Bazin est de montrer que le cinéma est l'instrument idéal pour décrire la réalité sans l'analyser ni l'expliquer. Ainsi, il n'est pas surprenant qu'il publie son célèbre article *Ontologie de l'image photographique*¹⁶⁷ au moment exact où sont tournés

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ FELLINI Federico, nécrologie d'Andre Bazin, *Cahiers du cinéma*, n°91, janvier 1959, p. 29.

¹⁶⁷ Écrit par Bazin, selon Dudley Andrew, au début de l'année 1944, cet essai paraît pour la première fois dans le volume *Problèmes de la peinture*, édité en 1945 par la revue mensuelle *Confluences*.

les premiers films néoréalistes : ce texte lui fournit les bases théoriques pour une réception efficace du nouveau cinéma italien. La véritable puissance de l'image photographique - et, par conséquent, cinématographique - réside, selon Bazin, dans sa faculté de s'identifier à la réalité telle qu'elle est. Le théoricien Bazin conçoit l'histoire de l'art comme une succession de tentatives de figer le réel et de vaincre l'écoulement du temps, un parcours qui trouve son origine dans la pratique de l'embaumement dans l'Égypte ancienne : « exorciser le temps » serait le but de toute expérience artistique, et tout progrès technique de l'art aurait pour but de s'opposer à l'inexorabilité de la mort. Dans cette perspective, toute l'histoire de l'art peut être vue comme une inlassable recherche de la ressemblance, c'est-à-dire du réalisme. Le mérite de la photographie et du cinéma consiste donc justement - selon Bazin - à avoir « libéré les arts plastiques de l'obsession de la ressemblance »¹⁶⁸, en raison de leur objectivité et de leur indépendance de l'intervention humaine. Ce que la philosophie idéaliste reproche au cinéma afin de lui nier tout statut d'art est au contraire, selon Bazin, son atout fondamental, car « pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet »¹⁶⁹. Il en découle que « l'existence de l'objet photographié participe de l'existence du modèle comme une empreinte digitale. Par-là, elle s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre »¹⁷⁰. Influencé, entre autres, par les écrits du théoricien Roger Leenhardt, Bazin intègre dans l'immédiat après-guerre la rédaction d'*Esprit* dirigée par le personnaliste Emmanuel Mounier. Au sein de cette publication, il développe une approche argumentative des œuvres cinématographiques, en refusant radicalement la simple évaluation morale des films. *Esprit* semble être le lieu le plus approprié pour le jeune critique : comme l'a montré Mélisande Levantopoulos, « au sein d'un ensemble de facteurs culturels disparates expliquant la réception du néoréalisme, l'enthousiasme critique de Bazin peut également apparaître conditionné par le bain personnaliste »¹⁷¹.

¹⁶⁸ BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », in DIEHL, Gaston (dir.), *Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1945, pp. 405-411, puis in BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2011[1958], pp. 9-17.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷¹ LEVANTOPOULOS, Mélisande, « D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne », *CONTEXTES* [Online], 12 | 2012, mis en ligne le 20 septembre 2012, consulté le 12 février 2020. Selon Levantopoulos, les échanges intellectuels entre Bazin et Ayfre débutent à la fin de 1949, lorsque Ayfre commence à s'intéresser au cinéma italien et contacte Bazin à propos de son article sur *Allemagne année zéro*.

Les magazines populaires

Il faut souligner que la renaissance de la cinéphilie française ne concerne pas seulement les revues intellectuelles : il y a, en même temps, une floraison de publications populaires qui traitent du cinéma surtout en tant que spectacle, en se concentrant surtout sur les films de genre et sur les vedettes. Le panorama de ces magazines s'enrichit, entre 1946 et 1947, avec la parution ou le re-parution des revues *Ciné-monde*, *Ciné-vie*, *Cinévue*, *Pour Tous*, *Votre Cinéma*, *Ciné-Club*, *Télé-Ciné*, *Filmagaçine*, *Jeudi-Cinéma* et *Ciné-Miroir*. Si ces magazines n'envisagent pas toujours de véritables questions théoriques sur le cinéma, ils sont néanmoins intéressants car ils témoignent des goûts du public le plus populaire. Ils s'agit de publications très riches en photos et concentrées spécialement sur la production hollywoodienne, mais il faut aussi reconnaître qu'aucune d'entre elles ne néglige totalement le cinéma italien. De suite, nous prenons en compte trois de ces publications.



La couverture du numéro 609 de *Cinémond*, qui reprend ses publications à partir d'avril 1946.

Créé à la fin des années 1920, *Cinémond* est un magazine illustré et il s'agit de la publication la plus lue de ce genre. *Cinémond* se distingue surtout par un tirage de grande qualité avec de grandes illustrations, des chroniques variées, des résumés de films, des articles sur les vedettes, des éclairages sur les aspects techniques de la réalisation et de l'exploitation des films, sans pour autant négliger les approfondissements critiques. Malgré son approche populaire, dès sa naissance cet hebdomadaire propose une étonnante variété de contributions : des créateurs comme Jean Renoir, Carl Dreyer, Marcel Carné et Max Ophuls sont invités à y contribuer, mais nous y trouvons également des textes rédigés par des écrivains tels que Blaise Cendrars, Maurice Leblanc, Joseph Kessel ou Pierre Mac Orlan. Signes de distinction de la publication,

les couvertures de *Cinémond* montrent les vedettes du moment en grands portraits suscitant le rêve et le désir. Après une interruption de 1940 à 1946, revendu à Jean-Placide Mauclair cofondateur du cinéma Studio 28, *Cinémond* reparait en 1946 sous la direction de Maurice Bessy, qui restera en fonctions jusqu'en 1966.

Présent sur le marché depuis 1922, cette publication bimensuelle devient hebdomadaire en 1927. *Ciné-Miroir* est une des émanations du *Petit Parisien* - l'un des quotidiens les plus populaires d'avant-guerre - et de l'important groupe de presse qui l'édite. Comme son premier éditorial le précise, *Ciné-Miroir* a « surtout pour but d'amuser, de distraire, d'être le journal de la famille par excellence »¹⁷². Il propose à chaque numéro plusieurs films racontés agrémentés de portraits de vedettes, des colonnes « potins et nouvelles », et d'articles sur le cinéma pédagogique, documentaire et étranger. Presque dépourvu de commentaires critiques, *Ciné-Miroir* offre en outre des jeux et des « romans animés » (comme on appelle à cette époque les bandes dessinées). Comme tant d'autres il cesse de paraître entre 1940 et 1946, mais ne change pas sa formule jusqu'à sa disparition, en 1953.



Ciné-Miroir, n°793, 5 juillet 1946. À partir de ce numéro, le magazine reprend ses publications régulières après la guerre.



3 octobre 1945 : le premier numéro de *Cinévie*.

Créée en 1945, *Cinévie* est une revue hebdomadaire grand public, principalement consacrée à la vie et à la carrière des vedettes de cinéma. En 1948, elle fusionne avec *Cinévue* devenant *Cinévie-Cinévue* avant d'être absorbée l'année suivante par son concurrent *Cinéma*. Louis de Premio-Réal dirige la publication dès l'après-guerre, tandis que Marc Moallic est son directeur artistique. Sous-titrée « magazine illustré du cinéma », *Cinévie-Cinévue* affiche de nombreuses critiques de films signées notamment par François Chalais et par France Roche.

Le cinéma italien en 1945 : la critique française se méfie

Bien que les prémices du néoréalisme italien (telles que *Les Amants diaboliques*, 1943, de Luchino Visconti et *Quatre pas dans les nuages*, 1942, d'Alessandro Blasetti) voient le jour pendant la guerre, la renaissance du cinéma italien est, dans un premier temps, ignorée en France. Par ailleurs, si la parution de *Rome ville ouverte* à Rome date de septembre 1945, il faut attendre le mois de septembre de l'année suivante pour que le film de Rossellini soit projeté en France, dans le cadre du premier Festival de Cannes. La première mention du film paraît dans un article particulièrement significatif

¹⁷² Ces propos sont énoncés dans l'éditorial du tout premier numéro du magazine, en mai 1922. Ils seront respectés tout au long de l'histoire de la publication.

Le constat pessimiste dressé par Favier-Ledoux en dit long sur le climat de méfiance qui entoure les Italiens et leur cinéma, qui est souvent condamné à cause son penchant pour le mélodrame et pour le péplum : surtout, la renaissance de cette production nécessite d'un processus d'épuration des structures héritées du régime fasciste. En effet, le « J'accuse » de *L'Écran français* relève de l'attitude de l'intelligentsia progressiste française à l'égard de l'Italie : dans le cinéma péninsulaire, selon l'auteur de l'article « on ne peut vraiment pas dire qu'on sente une tentative pour sortir des sentiers battus »¹⁷⁵.

Si donc, d'un côté, la méfiance des Français est due à des raisons politiques, d'autre part certains stéréotypes de nature esthétique semblent persister : selon un lieu commun, le cinéma transalpin se distingue par sa mise en scène opératique et grandiloquente. Pour donner un exemple, nous pouvons citer les mots que le journaliste, Bernard Zimmer écrit en novembre 1946 dans les colonnes du journal *La Bataille* :

Un film italien ? Aussitôt, dans notre souvenir, se déroule, à ces mots, une suite d'images sans rythme, où des héros gesticulent, costumés en ténors, tiennent, souvent à cheval, comme Scipion, des discours en feu d'artifice fasciste ; où se croisent et se mêlent des éléphants, des cohortes, des martyrs, des plumets, des couronnes de fer, des fauves, des sénateurs, au cliquetis d'ustensiles d'un bric-à-brac de drame, d'un arsenal de victoire. De la musique bourdonne, éclate, aussi pendant trois mille mètres¹⁷⁶.

La persistance de ces stéréotypes et le manque d'un véritable approfondissement critique représentent des facteurs qui conditionnent dans un premier temps l'attitude de la critique française, en accentuant sa surprise devant l'apparition d'une « nouvelle école ». « Notre succès actuel – déclarera plus tard Luigi Freddi à Jean George Auriol – n'est pas seulement un succès de vérité, mais un succès de nouveauté... On découvre le cinéma italien de nos jours parce qu'avant la guerre on feignait d'ignorer son existence »¹⁷⁷.

Pourtant, si l'on prend en considération la circulation des pellicules étrangères sur les écrans français pendant la guerre, on remarque que les films italiens sont loin d'être totalement absents. Au contraire, leur nombre est considérable surtout pendant l'occupation italo-allemande : si entre

¹⁷⁵ *Ibid.* Cette méfiance à l'égard des capacités démocratiques du peuple italien est également évidente dans l'article déjà cité de René Maheu (voir p. 22) qui, dans *Les Temps modernes* de juillet 1946, doute d'une éventuelle réhabilitation des Italiens dans ce sens.

¹⁷⁶ ZIMMER, Bernard, « Rome ville ouverte », *La Bataille*, 20 novembre 1946, p. 7.

¹⁷⁷ FREDDI, Luigi, entretien publié dans l'article d'AURIOL, Jean George, « Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma », *La Revue du cinéma*, n° 13, mai 1948, pp. 54-67.

1940 et 1941 on ne voit en France que 5 films italiens, en 1942 les films transalpins qui dépassent la frontière sont 18, pour devenir 19 l'année suivante. Par la suite, en 1944, on ne distribue en France qu'un seul film italien, tandis qu'en 1945 la circulation s'interrompt totalement¹⁷⁸. On peut donc facilement constater que dans la phase finale du conflit le débat sur le cinéma italien s'interrompt en même temps que la circulation des films italiens, et cela à cause du durcissement du conflit.

À la fin de la guerre, si la critique semble vouloir oublier le cinéma italien, quelques publications de la gauche indépendante affichent petit à petit leur intérêt pour les films d'outre-Alpes ; à travers le débat sur le cinéma, ils souhaitent surtout établir des relations cordiales avec la classe intellectuelle italienne. En avril 1945, dans le cadre des « Cahiers France-Italie » publiés par l'Association des intellectuels transalpins en France, on résume l'histoire de la production italienne sous le régime mussolinien et l'on rassure le lecteur au sujet de l'avenir de la production transalpine.

La cinématographie italienne, en effet, après la libération de Rome, a recommencé à travailler avec une ferveur nouvelle. Et, malgré les énormes difficultés, la production des films a repris à Rome, au mois de novembre dernier, tandis que le travail de reconstruction et de rééquipement technique avance activement dans tous les secteurs, des salles aux studios, de manière inespérée. [...] Et comme des rapports de la plus cordiale amitié et de la plus parfaite entente n'ont jamais cessé d'exister entre la cinématographie italienne et la cinématographie française, tout laisse croire que les échanges cinématographiques franco-italiens auront, à l'avenir, le plus heureux développement¹⁷⁹.

Ces dynamiques ont aussi été expliquées par François Debreczeni: si en 1946 la parution de *Rome ville ouverte* surprend la critique française, la nouvelle école italienne est « accueillie avec d'autant plus d'enthousiasme qu'elle paraît surgir du néant, plus exactement succéder à un cinéma à la fois ignoré et méprisé, entièrement assimilé à des ouvrages de propagande fasciste ou à des pompeux 'navets' à caractère historiques »¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Je renvoie, en ce qui concerne la réception du cinéma d'époque fasciste à l'article suivant de Jean Antoine Gili : GILI, Jean A., « L'accueil du cinéma français en Italie pendant l'époque fasciste », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, tome 33, n°2, avril-juin 1986, pp. 243-253.

¹⁷⁹ R. St., « Le film italien sous la botte allemande », *Neo-Risorgimento. Cahiers France-Italie*, n°1, avril 1945, p. 54.

¹⁸⁰ DEBRECZENI, François, « Origines et évolutions du néo-réalisme », *Études cinématographiques. Le néo-réalisme italien. Bilan de la critique*, n°32-35, 2ème trimestre 1964.

En avril 1954, lors de l'exposition « La naissance du cinéma italien », la Cinémathèque française propose une programmation intitulée « Cinquante ans de cinéma italien » ; dans le texte de présentation du cycle, Henri Langlois offre un compte rendu intéressant de la période dont nous nous occupons.

Qui parlait avant la guerre du cinéma italien ? On l'avait enterré, et sur sa tombe on avait mis une épitaphe si dure qu'il semblait pour toujours condamné à l'oubli. Il fallait être fou ou avoir le goût du paradoxe pour oser défendre les vieux films italiens. [...] Ainsi, pendant près de vingt ans, le vieux cinéma muet avait symbolisé aux yeux de tous toutes les tares, tous les défauts, toutes les faiblesses dont devait se garder le cinéma¹⁸¹.

On peut donc affirmer - en se référant aux théories de la réception formulées par Hans Robert Jauss - qu'en France l'« horizon d'attente » relatif au cinéma italien tend à associer les films transalpins à des productions de faible intérêt, alourdies par une tradition désormais obsolète. La méconnaissance du cinéma italien, d'ailleurs, va se poursuivre pendant plusieurs années, comme le déplorera André Bazin en janvier 1948 dans les pages d'*Esprit* en relevant que

L'histoire du cinéma italien est au demeurant mal connue. Nous en restons à *Cabiria* et à *Quo Vadis*, trouvant dans la récente et mémorable *Couronne de fer* une suffisante confirmation de la perennité des prétendues caractéristiques nationales du film transalpin : goût et mauvais goût du décor, idolâtrie de la vedette, puérole emphase du jeu, hypertrophie de la mise en scène, intrusion de l'appareil traditionnel du *bel canto* et de l'opéra, scénarios conventionnels influencés par le drame, le mélo romantique et la chanson de geste pour roman feuilleton¹⁸².

L'arrivée de *Rome ville ouverte* démentit toute prévision et suscite la réaction favorable de l'ensemble de la critique française.

À partir de Cannes 1946, la dimension du Festival s'avère être le contexte idéal pour la diffusion du néoréalisme : on note en effet que, pendant toute la période de l'après-guerre, la plupart des titres italiens les plus célèbres doivent leur succès à leur passage dans les différents Festivals

¹⁸¹ LANGLOIS, Henri, « Cinquante ans de cinéma italien », intitulé du texte de la brochure présentant le cycle de projections ayant eu lieu à la Cinémathèque française de février à avril 1954 ; in BENOLIEL, Bernard, EISENSCHITZ, Bernard (dir.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977)*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 630-631.

¹⁸² BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », *Esprit*, n° 141, janvier 1948, p. 60.

européens (surtout Cannes et Venise, mais aussi Locarno ou Bruxelles). Ces événements internationaux, lieux de rencontres et d'échanges pour une critique de plus en plus savante, sont les cadres parfaits pour affirmer la valeur de ce cinéma avant-gardiste.

Chapitre 4. Un cinéma d'après-guerre

Dans la phase turbulente qui suit la fin du conflit, en littérature comme au cinéma, les récits de la Résistance italienne s'avèrent être des moyens très efficaces pour promouvoir la reprise des relations internationales. Les films et les romans néoréalistes contribuent, selon Olivier Forlin « à diffuser les représentations d'un peuple confronté aux difficultés sociales, dont la détresse matérielle ne supprime pourtant pas la dignité, le courage et l'humanité »¹⁸³. Forlin souligne le rôle joué par la culture dans la résolution du conflit qui vient de s'achever :

Les intellectuels italiens, par leurs œuvres antifascistes et leur participation à la lutte clandestine, contribuent à valoriser les représentations d'une Italie qui a souffert de la dictature et de la guerre, d'un pays qui a résisté ; corrélativement, la représentation d'une nation compromise avec le régime fasciste passe à l'arrière-plan. [...] Les itinéraires des hommes de culture qui, à un moment ou à un autre, ont réagi contre la culture officielle imposée par le fascisme, et l'existence d'œuvres dénonçant plus ou moins ouvertement la dictature et rendant compte des combats de ceux qui ont refusé le fascisme, montrent que l'Italie n'a pas été coupée des traditions de liberté et d'humanisme de la culture européenne¹⁸⁴.

Les œuvres qui imposent le néoréalisme en France prônent donc l'acquiescement politique pour l'Italie et refusent les formes et les codes du cinéma hollywoodien ; c'est pourquoi elles créent rapidement un paradigme réaliste européen. Les élites culturelles marxistes ainsi que les intellectuels spiritualistes et la critique formaliste prennent tous parti en faveur de ce cinéma : les œuvres de la nouvelle école italienne font surgir un vif débat autour de l'idée de réalisme à l'écran. Cependant, on pourrait dire que cette vision, opposant l'idée de néoréalisme pur à une version fallacieuse de celui-ci, est faussée par une simplification excessive. Comme nous l'avons souligné, si devant les films de Rossellini, de De Sica et de Zampa l'on crie au miracle, ce n'est pas seulement en raison des incontestables capacités de ces réalisateurs, mais aussi à cause de la méconnaissance de la production italienne précédente.

¹⁸³ FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie (1945-1955)*, *op.cit.*, p. 351

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 217.

Cannes 1946 : *Rome ville ouverte* rouvre la voie

Jean-Luc Godard consacre une partie importante de ses *Histoires du cinéma* (1988-1998) au cinéma italien et en particulier au néoréalisme. Le critique et réalisateur suisse met l'accent sur le rôle de *Rome ville ouverte* dans l'histoire du cinéma mondial, en soulignant l'importance de ce film fondateur d'un point de vue politique et esthétique. Si, selon Godard, en 1940-45 il n'y a pas eu de véritable cinéma anti-fasciste, les Italiens ont présenté au monde un authentique « film de résistance » qui s'est opposé à la rhétorique fasciste ainsi qu'à « une certaine manière uniforme de faire le cinéma » imposée par Hollywood. Cette nouveauté, selon Godard, n'est pas due au hasard, car l'Italie est un pays « qui a beaucoup souffert, mais qui a trahi deux fois, et qui a donc souffert de ne plus avoir d'identité ». Par ces mots évocateurs, le maître franco-suisse évoque les deux aspects principaux qui ont fait la fortune du premier néoréalisme : à la fin de la guerre, le cinéma italien est l'expression d'une identité politique qui se construit sur une révolution esthétique. « Avec *Rome ville ouverte* – conclut Godard – l'Italie a simplement reconquis le droit pour une nation de se regarder en face. Et alors est venue l'étonnante moisson du nouveau cinéma italien ». Le cinéaste en est conscient : *Rome ville ouverte* est l'œuvre sans laquelle le néoréalisme en tant que catégorie critique n'aurait jamais pu voir le jour. À partir de ce film, en l'espace de quelques années, la critique française construit un solide canon autour duquel le discours sur le cinéma italien va acquérir une vitalité sans précédent. Si, comme nous l'avons vu, il y a peu de signes prémonitoires de ce phénomène, la nouveauté du cinéma italien s'impose soudainement grâce à une poignée d'œuvres. L'impact de *Rome ville ouverte* est tellement fort qu'il séduit toutes les positions critiques : le film de Rossellini est aussi un carrefour, un point de convergence entre les intellectuels de gauche et les catholiques, entre l'ancienne et la nouvelle critique.

Notre itinéraire a donc un point de départ précis : l'événement qui, après des années de conflit, rouvre la voie au cinéma italien en France est le premier Festival de Cannes, qui se tient du 20 septembre au 5 octobre 1946. Au-delà de sa nature de kermesse cinématographique, cette manifestation est conçue en tant qu'événement politique d'envergure internationale : après la défaite de la menace nazie, l'intelligentsia française fait appel au monde du cinéma et célèbre le septième art en tant que langage universel au service de la paix.

L'ancien résistant catholique Jean-Pierre Marie Chartier célèbre le Festival dans les pages de *La Vie intellectuelle* en souhaitant que ce genre d'événements puisse « faciliter la diffusion de tous les films étrangers dans chaque pays », car « il n'est pas de plus sûr moyen de connaissance entre les peuples ni de plus sûr outil pour construire une culture et une civilisation communes »¹⁸⁵. Les publications

¹⁸⁵ CHARTIER, Jean-Pierre, « Le Festival de Cannes », *La Vie intellectuelle*, n°11, novembre 1946, p. 144-146.

de gauche sont aussi particulièrement intéressées par la fonction politique du Festival dès le début. Le marxiste Léon Moussinac annonce dans *L'Écran français* l'arrivée d'une « nouvelle ère » pour le cinéma, car « la puissance de rapprochement et d'action du cinéma dépasse celle des autres moyens d'expression en ce qu'elle touche directement et dans le même temps toutes les foules du monde »¹⁸⁶. Ailleurs, Moussinac déplore une supposée crise du cinéma, qui risque de ne pas survivre à son cinquantième anniversaire : s'il veut continuer à exister, il faut que tout le monde comprenne que le cinéma est « le seul moyen d'expression que nous connaissions qui soit encore capable d'assurer cette communion et ces échanges entre les peuples du monde, sans quoi aucune liberté, aucune justice, aucune paix n'est possible »¹⁸⁷.



GILSON, Paul, « Au temps de la mort quotidienne, la vie recommence », *L'Écran français*, n° 64, 18 septembre 1946.

Parmi les articles les plus intéressants consacrés à ce premier Festival, nous trouvons celui qui est reproduit dans cette page : dans *L'Écran français*, une double page riche en photographies affiche un commentaire de Paul Gilson¹⁸⁸ sur le Festival qui va bientôt ouvrir ses portes. Parmi les photos nous trouvons aussi le gros plan sanglant de Marcello Pagliero dans *Rome ville ouverte*, ainsi qu'un gros plan d'enfant tiré du court-métrage de Luigi Comencini *Bambini in città*. *L'Écran français*,

communiste, met ainsi en avant deux des thèmes principaux qui vont nourrir l'imaginaire néoréaliste : la résistance et l'enfance. Ceux-ci vont permettre d'interpréter le nouveau cinéma italien dans un sens politique : l'héroïsme des résistants et l'innocence des enfants témoignent de la profonde humanité du peuple italien et signifient que la rédemption des Transalpins est possible. Le Festival de Cannes n'est pas encore compétitif et la sélection des œuvres participantes est à la discrétion des nations invitées. L'Italie conçoit une sélection bien équilibrée et débarque sur la Croisette avec cinq longs-métrages : *Amants en fuite* (*Amanti in fuga*, Giacomo Gentilomo, 1946), *Les Ennuis de Monsieur Travet* (*Le miserie del signor Travet*, Mario Soldati, 1946), *Le Bandit* (*Il bandito*, Alberto Lattuada, 1946), *Un Jour dans la vie* (*Un giorno nella vita*, Alessandro Blasetti, 1946) et *Rome ville ouverte* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945). Il faut noter que cette sélection est partiellement

¹⁸⁶ MOUSSINAC, Léon, « Le cinéma est la paix du monde. Une ère nouvelle commence », *L'Écran français*, n° 64, 18 septembre 1946, p. 5.

¹⁸⁷ MOUSSINAC, Léon, « Le cinéma », *Europe*, année XXIV, n°1, janvier 1946, p. 120.

¹⁸⁸ « Envoyé spécial permanent de *L'Écran français* aux U.S.A., Paul Gilson, poète, journaliste, essayiste, vient d'être appelé à la haute fonction de directeur artistique de la Radiodiffusion française, dont il était le correspondant aux États-Unis. » : c'est la présentation de l'auteur qui paraît au début de l'article. « Au temps de la mort quotidienne, la vie recommence », *L'Écran français*, n° 64, 18 septembre 1946, p. 6.

conçue avec une fonction diplomatique : trois de ces films ont pour sujet la lutte partisane et/ou la détresse affligeant la société pendant la reconstruction : il est surtout question de parler au présent, d'exorciser le conflit récent, mais aussi de proposer une image héroïque du peuple transalpin. Bien au-delà de sa fonction documentaire, le film de Rossellini transpose en images les rêves et les désirs d'un peuple désorienté, en synthétisant l'esprit d'une période agitée.

Cependant, si dans la sélection italienne envoyée à Cannes l'actualité est au premier plan, la présentation des nouveautés néoréalistes semble se faire sous le signe de la prudence. Deux œuvres radicales comme *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946) et *Le Soleil se levera toujours* (Aldo Vergano, 1946) par exemple sont absentes du Festival. Il faut noter par ailleurs que la sélection italienne ne relève que partiellement de l'esthétique néoréaliste : le film de *Soldati* et celui de *Gentilomo* appartiennent plutôt à la tradition du cinéma calligraphe et mélodramatique, à savoir des courants qui ne faiblissent guère pendant le développement du néoréalisme ; toutefois, ces films en costumes sont totalement ignorés par la critique française et il est presque impossible d'en trouver des traces dans les chroniques du Festival. C'est le début d'un long « malentendu » : jusqu'en 1948, pour la critique française le néoréalisme sera la tendance principale du cinéma italien et devra être défendu face au supposé retour des genres traditionnels.

Dès novembre 1946, deux mois après sa présentation à Cannes, *Rome ville ouverte* est distribué dans les cinémas parisiens ; le film est projeté dans quatre salles de la capitale : à l'Impérial (dans le 2^{ème} arrondissement), aux Portiques (8^{ème}), au Cinécran (9^{ème}) et à l'Eldorado (10^{ème}). Cette distribution plutôt consistante démontre la volonté d'imposer le film en dehors des seuls cercles intellectuels ; d'ailleurs, grâce à leur refus du parti pris esthétique et à leur ouverture idéologique, les films néoréalistes de Rossellini s'adaptent à différents publics.

La quasi-totalité des critiques apprécie le film, chacune l'adaptant à sa conception du cinéma. Dans la France de l'immédiat après-guerre, un pays qui cherche ses repères culturels, Roberto Rossellini fait figure de pionnier, en imposant le néoréalisme à un niveau international. Son cinéma déploie une nouvelle Italie en France et impose en même temps un nouveau canon esthétique cinématographique : à partir de *Rome ville ouverte*, l'Italie devient une référence en matière de cinéma.

Rome ville ouverte et la rédemption politique de l'Italie

Avant l'ouverture du Festival de Cannes 1946, *Rome ville ouverte* est mentionné dans quelques publications de la gauche indépendante française, notamment par des critiques qui ont pu voir le film à Rome ou bien au Festival de Locarno. Ces intellectuels engagés mettent souvent l'accent sur la puissance bouleversante des scènes les plus violentes ; c'est notamment le cas de Jean Maury de *Combat*, qui est marqué par l'effet dramatique de la séquence – qu'il décrit minutieusement - de la

torture du partisan Manfredi¹⁸⁹. En effet, presque tous les critiques de la presse progressiste soulignent la puissance émotionnelle de ces scènes et sur la scandaleuse corporéité des personnages : les corps souffrants de Marcello Pagliero et d'Anna Magnani sont une sorte de carte de visite de la nouvelle Italie purifiée par les épreuves endurées. Il est donc important de souligner que ces lectures politisées ne prennent en compte les nouveautés de la mise en scène que pour en exalter la valeur politique : la priorité est de montrer qu'au sein de l'Europe, un nouveau cinéma progressiste est en train de surgir et qu'il est en mesure de contrer le cinéma hollywoodien, même sur le plan de l'émotion et du spectaculaire¹⁹⁰.

Un grand nombre de publications et les personnalités les plus importantes de la galaxie communiste rendent compte de *Rome ville ouverte*. Pour les intellectuels de gauche, le nouveau cinéma transalpin est tenu de jouer un rôle précis : rétablir des relations cordiales entre Français et Italiens, afin de poser les bases pour l'essor d'un cinéma européen. Dans les colonnes de la revue *Regards*, par exemple, François Timmory souligne la valeur politique du film de Rossellini et parle de « leçon italienne » qui « déborde nettement le cadre proprement cinématographique ».

On a souvent dit - et démontré - que la dictature signifiait la mort de l'esprit humain. Le cinéma italien nous en fournit une nouvelle preuve. Durant cette période, pas un film, pas un mètre de pellicule ayant le moindre intérêt, ne sort des studios italiens. Le Néant ! Libération. Lutttes d'idées, d'influences, mais lutttes auxquelles le peuple italien participe... et, ce faisant, retrouve le sens de la vie¹⁹¹.

L'examen de la presse de gauche met surtout en évidence la méconnaissance du contexte italien : dans la majorité des publications, les critiques emploient souvent le terme « révélation » à propos du film de Rossellini. Dans son compte rendu d'une conversation avec le cinéaste, le critique Stève Martin apprécie trois qualités du réalisateur : « dépouillement, sincérité, maîtrise – ou instinct peut-être – des prises de vue, choses dont le cinéma transalpin nous avait plutôt déshabitués »¹⁹². Même si dans la France occupée Rossellini était partiellement connu pour ses films fascistes, *Rome ville ouverte* et surtout *Paisà* débarquent comme des objets inconnus dans un pays qui semble ignorer le passé du réalisateur romain. Notons par ailleurs que Rossellini est lui-même largement responsable

¹⁸⁹ MAURY, Jean, « *Rome ville ouverte*. Ou la résistance italienne vue à travers la cocaïne », *Combat*, 17 août 1946, p. 2.

¹⁹⁰ Par exemple, la publicité du film paraît dans la une de *France-Soir* en novembre 1946.

¹⁹¹ TIMMORY François, « Les grandes leçons d'un Festival », *Regards*, 22 novembre 1946, p. 9.

¹⁹² MARTIN, Stève, « Roberto Rossellini n'admet pas les concessions au public et a fait des dettes pour tourner son premier film », *Libé-Soir*, 17-18 novembre 1946, p. 5.

de ce malentendu, car dans plusieurs entretiens publiés de l'automne 1946 le cinéaste affirme en être à son premier film¹⁹³.

Sur la Croisette, les observateurs les plus éminents de la gauche - Georges Sadoul et le poète Paul Éluard - réagissent aussitôt à l'arrivée de la sélection transalpine. Lors de la projection de *Rome ville ouverte*, Sadoul exprime sans hésitation son étonnement devant ce film dont il connaît le succès aux États-Unis et qui relève selon lui d'une école organisée et cohérente. Le critique est particulièrement marqué par ce qu'il appelle le « vérisme » de l'œuvre, qui relèverait d'une certaine tendance au niveau européen. À ce propos, il est important de noter que Rossellini lui-même entend son cinéma comme une traduction en images de « la naissance d'une nouvelle âme collective, née dans différents pays de la même expérience »¹⁹⁴.

Si le terme « néoréalisme » ne circule pas encore parmi les critiques, Sadoul fait appel au terme « vérisme » sans doute pour tenter de rattacher le film de Rossellini à l'importante tradition italienne du XIX^{ème} siècle. En outre, Sadoul prouve qu'il connaît en profondeur les nouveaux films transalpins mais il déplore les difficultés de circulation que ces œuvres rencontrent sur les écrans français.

Rome ville ouverte est une œuvre puissante, forte, vraie. Il nous vient de l'autre côté des Alpes un nouveau « vérisme », un réalisme qui paraît être la marque de la meilleure production européenne contemporaine. Qu'attend-on donc pour nous montrer en France les nouveaux films italiens ? *Roma città aperta*, *Il Bandito*, et *Chuchas* [sic], comme *Le Soleil se lèvera demain* [sic] (qui n'ont pas été présentés à Cannes). On peut à l'avance prédire pour ces films un succès comparable à celui des films suédois, ou expressionnistes, il y a un quart de siècle. La nouvelle grandeur du cinéma italien délivré du fascisme est la grande nouvelle que nous a fait connaître le Festival¹⁹⁵.

Sadoul ne semble pas encore maîtriser une terminologie appropriée et parle de « vérisme » et de « réalisme » comme si les deux termes étaient synonymes ; malgré cela, il est clair qu'il souhaite donner un sens politique à ces films et établir la présence d'un nouveau courant de gauche dans le

¹⁹³ Voir, par exemple, JEENER, Jean-Baptiste, « Roberto Rossellini, réalisateur de *Rome ville ouverte* nous expose ses conceptions », *Figaro*, 20 novembre 1946, p. 7 (« Durant son séjour à Paris, Roberto Rossellini a bien voulu nous accorder un entretien. Nous lui avons demandé tout d'abord : - *Rome ville ouverte* est bien votre premier grand film ? - Oui. Auparavant j'avais fait des courts-métrages, notamment une *Fantaisie sous-marine* ; mais - cela s'exprime-t-il identiquement en français ? - j'ai fait surtout le « nègre » pour les autres »).

¹⁹⁴ BERRYER, Henri, « Rossellini nous parle de son nouveau film *Rome ville ouverte* », *Front national*, 6 novembre 1946, p. 6.

¹⁹⁵ SADOUL, Georges, « Après la bataille de Cannes », *Les Lettres françaises*, n° 129, 11 octobre 1946, p. 8.

cinéma italien. Contre la production hollywoodienne et contre le désengagement esthétisant du cinéma français, l'Italie présente enfin une « école » qui mélange savamment le spectacle et l'actualité. L'approche politisée du nouveau cinéma italien sera toujours nette chez Sadoul ainsi que dans la presse de gauche en général : le fascisme est le seul responsable de la supposée pauvreté du cinéma transalpin des années 1930 et la renaissance réaliste n'est qu'une conséquence directe de la Libération. Il le répétera quelques années plus tard, dans la préface d'un ouvrage de Carlo Lizzani consacré à l'histoire du néoréalisme.

La force torrentueuse, la signification profonde du néoréalisme italien s'imagineraient bien mal si l'Italie ne s'était pas libérée. Le courage avec lequel ses meilleurs réalisateurs [...] ont abordé sans précautions apparentes les problèmes brûlants, mis le doigt sur des plaies saignantes, ce courage est celui d'un peuple qui, après avoir conquis le droit à la parole, veut désormais pouvoir tout dire. Le bouillonnement du néoréalisme est lié au bouillonnement de toute l'âme italienne, durant cette après-guerre¹⁹⁶.

En effet, après *Rome ville ouverte*, les faveurs de ce marxiste dogmatique et passionné de cinéma s'adresseront en particulier aux œuvres de résistance, comme *Paisà* (1946), *Le Soleil se lève encore* (1946), *Le Bandit* (1946) *Chasse tragique* (1947) et aux films consacrés aux problèmes sociaux de l'après-guerre tels que *La Terre tremble* (1948), *Sciuscià* (1946), *Le Voleur de bicyclette* (1948) et *Riz amer* (1949).

L'enthousiasme de Sadoul à l'égard de la « révélation » italienne se poursuit dans d'autres comptes rendus suivant le Festival : il est surtout important de garder l'attention sur ce cinéma qui « est un instrument de paix qui rapproche les hommes (et non par les fantômes imaginés par des scénaristes pourris d'esprit et dépourvus de tout sens de la vie) »¹⁹⁷. Dans tous les articles qu'il consacre à Rossellini, les cibles favorites de Sadoul sont le cinéma hollywoodien et la production française : le surprenant *Rome ville ouverte* indique la voie nouvelle que le nouveau cinéma européen est tenu de parcourir, loin de ce cinéma français « qui s'abrite derrière l'histoire ou le roman, paraît teinté d'académisme » et du cinéma étasunien, qui « se découvre comme une plante de serre chaude, coupée de tout lien avec la nature et la vie »¹⁹⁸.

¹⁹⁶ SADOUL, Georges, préface au livre de LIZZANI, Carlo, *Cinéma italien*, Paris, Éditeurs français réunis, 1955, p. 15.

¹⁹⁷ SADOUL, Georges, « Trois semaines de cinéma », *L'Écran français*, n° 68, 16 octobre 1946, p. 4.

¹⁹⁸ SADOUL, Georges, « Un grand réalisateur italien. Rossellini », *L'Écran français*, n° 72, 12 novembre 1946, p. 17.

Pour Sadoul et ses camarades, au-delà de toute question formelle, le réalisme cinématographique doit servir la propagande pour la paix : d'ailleurs, dans le climat politique tendu de l'après-guerre, le cinéma de Rossellini prône le rapprochement des communistes et des catholiques qui sont censés constituer un front commun. En cette époque marquée par le jdanovisme¹⁹⁹, le fait que Sadoul établisse souvent un lien entre *Rome ville ouverte* et *Le Cuirassé Potemkine* paraît particulièrement significatif. L'enthousiasme pour le néoréalisme italien est si lié au registre idéologique que les intellectuels communistes en font une interprétation exclusivement politique, en cherchant à le faire coïncider avec les normes du réalisme socialiste, le courant esthétique en vigueur en URSS et répercuté par le PCF fin 1946. Selon ces intellectuels, les œuvres d'art doivent non seulement décrire les injustices sociales, mais aussi mettre en relief le processus par lequel les exploités prennent conscience de leur condition et intègrent les forces révolutionnaires²⁰⁰. L'interprétation de Sadoul est donc certainement forcée mais relève de l'air du temps : sauf quelques rares exceptions, les films italiens ne prônent pas la révolution, mais plutôt la solidarité entre les hommes au nom du pardon et de l'humanité.

Il faut noter par ailleurs qu'une tendance propre aux milieux de la gauche consiste à inscrire le néoréalisme dans le cadre d'un courant international, voire internationaliste. Dans un de ses premiers entretiens avec Rossellini, Sadoul affirme que le réalisme est en train de s'affirmer à large échelle dans le cinéma de tous les pays. La comparaison entre *Rome ville ouverte* et *La Bataille du rail* de René Clément est d'ailleurs très fréquente dans la presse de gauche : les nouveaux réalistes européens peuvent constituer un barrage à opposer à la toute-puissance hollywoodienne. Pour Sadoul, *Rome ville ouverte* est l'exemple italien d'un phénomène global, le « cinéma de la Résistance », catégorie de films édifiants racontant la rédemption des peuples après le fascisme.

Ce qui frange dans les méthodes de Rossellini, c'est qu'elles sont proches de celles, dans tous les pays du monde, des meilleurs nouveaux metteurs en scène. C'est ainsi qu'opèrent en Angleterre les documentaristes Basil Wright ou Paul Rotha, en Amérique le grand Flaherty, en U.R.S.S. Youtkevitch ou Zgouridi, en Suisse Léopold Lindtberg dans *La Dernière chance*, en France enfin René Clément dans *La Bataille du rail* ou Georges Rouquier dans *Farrebique*²⁰¹.

¹⁹⁹ Entre 1946 et 1953, la doctrine d'Andrei Jdanov (homme politique proche de Staline) définit et impose une nouvelle conception de l'art selon laquelle la créativité doit être rigoureusement assujettie à la cause du prolétariat international.

²⁰⁰ FORLIN, Olivier, « Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 32-33 | 2009, mis en ligne le 15 février 2010, consulté le 30 septembre 2016.

²⁰¹ SADOUL, Georges, « Un grand réalisateur italien. Rossellini », art. cité, p. 17.

Sadoul est donc le premier et le plus important promoteur d'une vision de *Rome ville ouverte* comme un film de propagande pro-italienne : pendant des années, il continuera à soutenir ces idées et indiquera constamment le film de Rossellini comme un manifeste qui « montrant au monde la résistance italienne a fait, dit-on, pour que ce pays ne soit pas confondu avec le Fascisme, plus que cent discours de cent ministres en exercice »²⁰².

Il convient par ailleurs de noter que le cinéma français contemporain n'offre pas d'exemples valables et efficaces de réalisme, n'abordant l'actualité que dans quelques cas isolés (*La Bataille du rail* ne sera qu'une expérience isolée). En effet, à l'heure où le néoréalisme s'impose pour sa puissance et la dureté de son imagerie proche du documentaire, son homologue transalpin oscille entre le « réalisme poétique » d'avant la guerre et un réalisme de type psychologique qui s'exprime notamment à travers des adaptations littéraires.

S'il faut souligner le rôle de Sadoul dans la découverte du nouveau cinéma italien, il faut aussi reconnaître qu'il est entouré par des confrères particulièrement attentifs. Par exemple, un autre important médiateur de la culture italienne en France, Georges Altman²⁰³, ancien résistant et intellectuel proche du PCF, met un accent particulier sur la dimension internationaliste du cinéma de Rossellini lorsqu'il écrit, ému, dans les colonnes de *L'Écran français* :

Et l'on sent alors avoir bout à bout, comme maillons d'une même chaîne, ces films de résistance, l'on sent vraiment que seul le cinéma est capable de chanter ou de crier ainsi « pour tous les peuples ». Nous nous souviendrons toujours [...] de ces foules italiennes de *Rome ville ouverte*, sous la grande lumière blanche d'une aube de rafles, de ces vastes cours d'usines, de ces rails, de ces gares, de notre *Bataille [du rail]* ou des *Hommes sans ailes*, du visage torturé du Danois, du visage émacié de la Russe. C'était tout simplement notre vie qui doublait ces films-là²⁰⁴.

La perception de *Rome ville ouverte* en tant que film fondateur d'un nouveau cinéma européen se manifeste dans d'autres publications de gauche, comme le journal communiste *Front National* où l'on présente Roberto Rossellini comme « l'un des jeunes metteurs en scène qui nous ont été révélés depuis la Libération, et sur lesquels le cinéma européen renaissant peut fonder le plus d'espoir »²⁰⁵.

²⁰² SADOUL, Georges, « Le néo-réalisme italien », *Europe*, n°52, avril 1950, p. 131.

²⁰³ Georges Altman (1901-1960) est un journaliste et un homme politique. Issu d'une famille d'origine russe, il se passionne pour la cause de la Révolution d'octobre. Il se rapproche donc du communisme et intègre la rédaction de *L'Humanité*. En tant que critique de cinéma il se spécialise principalement en cinéma soviétique. Après la guerre il devient rédacteur en chef de *Franc-Tireur* (1944-1947) mais collabore également avec le *Figaro*, *L'Écran français*, *La Revue du cinéma*.

²⁰⁴ ALTMAN, Georges, « L'homme et son ombre », *L'Écran français*, n° 71, 5 novembre 1946.

²⁰⁵ BERRYER, Henri, « Rossellini nous parle de son film *Rome ville ouverte* », art. cité, p. 6.

Sans doute pour la première fois dans l'histoire du cinéma, des critiques engagés voient surgir, sous le signe du réalisme et de l'engagement contre la guerre, un mouvement cinématographique commun à tous les pays européens. Là aussi, outre la vision internationaliste, on peut noter l'importance de certains termes : en particulier, l'idée d'un cinéma qui « hurle » comme ses personnages est présente dans beaucoup de textes critiques. Plus puissants que les documentaires, les « films de la Résistance » imposent leurs contenus politiques par leur dimension pathétique : ces œuvres parlent le langage de la souffrance que tous les peuples peuvent entendre après les longues années de la guerre.

C'est qu'une même réalité, subie par tous ces peuples, une réalité à la fois terrible et exaltante, imposait à ces films un même langage, non seulement humain, mais cinématographique ; c'est que les visages d'otages ou de suppliciés, leurs regards, leurs lèvres, leurs silences, les paroles en toutes langues de ces êtres de toutes douleurs et de toutes luttes montraient l'homme unique dans sa diversité²⁰⁶.

Comme dans le cinéma soviétique, la question esthétique se lie donc avec le débat politique. Le cinéma néoréaliste italien questionne la critique française et encourage une réflexion qui concerne la moralité de la mise en scène et le nouveau rôle de l'image cinématographique dans la société.

C'est un film admirable et terrible. Un film sans merci. À côté de nous, une dame murmurait, les yeux pleins de larmes : — On n'a pas le droit de montrer ça. Pourquoi ? Puisque cela fut. A ce point de tragique, on ne cherche plus à savoir s'il est « artistique » de montrer un homme torturé par la Gestapo. On savait que l'enfer fut tel, et pire encore qu'on ne le dit. Alors ? Le cinéma, c'est d'abord la vérité. Il n'est pas responsable qu'elle soit sanglante ou cinglante²⁰⁷.

²⁰⁶ *Ibid.* Il faut noter que l'idée du cinéma néoréaliste en tant que manifestation d'une nouvelle tendance internationale n'est pas limitée à la presse militante de gauche : elle est aussi évidente, par exemple, dans une intervention d'Eugénie Hélice, qui dans *Arts* écrit que Rossellini « participe à la création de ce cinéma nouveau qui, à travers la Suisse, avec *La dernière chance*, l'Angleterre avec *Western approaches*, la France avec *La bataille du rail*, tend à substituer l'homme concret à la vedette idolâtrée, le cadre naturel à l'artifice du studio, les problèmes réels aux situations conventionnelles. Un style nouveau se forme, un style qui place le cinéma à son rang véritable. Le cinéma cesse d'être un but en soi, un exercice de virtuosité dans le vide, pour devenir un moyen d'expression au service d'une idée, d'une conception du monde » (HÉLISSE, Eugénie, « Deux nouveaux films italiens », *Arts*, 29 novembre 1946, p. 37)

²⁰⁷ *Ibid.*



ALTMAN, Georges, « Rome ville ouverte. Un film enfiévré de rage et de souffrance », *L'Écran français*, n°73, 19 novembre 1946.

À propos des nombreux points forts du film, il faut aussi signaler le rôle majeur joué par les acteurs. Les scènes de la torture du partisan communiste Manfredi (Marcello Pagliero) et de la mort de Pina (Anna Magnani) s'avèrent être les plus marquantes pour la critique : la solidarité politique passe principalement par l'implication émotionnelle. La bouleversante présence physique des corps souffrants des héros néoréalistes est l'atout le plus important du film : le néoréalisme impose une nouvelle forme de *star* qui fait oublier le corps idôlatré des stars traditionnelles avec un corps souffrant, digne, héroïque. Les images de ces corps, selon Altman et ses confrères marxistes, parlent un langage universel : *Rome ville ouverte* est un « film témoin [...] qui non

seulement vit, mais palpite, mais hurle au ciel tant de douleur et tant de rage »²⁰⁸. Comme on peut le voir dans l'image reproduite, l'article est accompagné de deux photos, celle d'en bas montrant la torture du personnage communiste Manfredi. Il est également important de souligner, à gauche, l'interview d'Anna Magnani. Pour la première fois depuis la guerre, l'actrice parle à la presse française et s'impose par la nouveauté de sa figure : le gros plan de l'actrice est caractérisé par des yeux insaisissables et une chevelure désordonnée, une série de traits qui placent l'actrice aux antipodes de la *star* hollywoodienne et la définissent comme une anti-*diva* néoréaliste.

La présence du visage de l'actrice (et non du réalisateur) suggère quelques considérations intéressantes. Dans cette forme particulière de *stardom* que le néoréalisme propose en France, le rôle de Magnani est important car l'actrice incarne immédiatement, dans une sorte de métonymie implicite, le cinéma italien qui renaît des décombres. Comme le note Giovanna Grignaffini, tout le cinéma italien d'après-guerre insiste sur les figures féminines car elles symbolisent la maternité et « parce que le corps féminin est avant tout le lieu imaginaire de la renaissance »²⁰⁹. Pour que l'Italie puisse renaître de ses cendres, elle a besoin en premier lieu de nouvelles mères.

Il faut aussi noter la fréquence avec laquelle les critiques de gauche qualifient *Rome ville ouverte* de film « humain ». L'idéal d'humanisme propre à la gauche marxiste s'oppose radicalement à la vision catholique, parce que, selon Marx, « l'humanisme réel n'a pas d'ennemi plus dangereux que le

²⁰⁸ ALTMAN, Georges, « Rome, ville ouverte. Un film enfiévré de rage et de souffrance », *L'Écran français*, n° 73, 19 novembre 1946, p. 6. Dans la version originale du film, le prénom du personnage de Magnani est Pina ; elle s'appelle Anne-Marie dans la version française du film.

²⁰⁹ GRIGNAFFINI, Giovanna, « Racconti di nascita », *La scena madre*, Bologne, Bononia University Press, 2002, p. 275.

spiritualisme [...] qui, à la place de l'homme individuel, met la 'conscience' ou l'esprit' »²¹⁰. D'autre part, à cette époque, le désir d'appartenir à nouveau à l'humanité est exprimé par de nombreux intellectuels italiens : à titre d'exemple, nous pouvons citer les paroles du jeune philosophe et professeur d'université Norberto Bobbio, qui a récemment livré ce souvenir : « Nous n'avions plus de secrets à cacher. Et nous pouvions recommencer à espérer. Nous étions devenus des hommes avec un seul visage et une seule âme. Nous étions à nouveau complètement nous-mêmes »²¹¹.

Si les critiques de gauche présents à Cannes font un éloge unanime de *Rome ville ouverte*, l'enthousiasme de la presse progressiste devient général lorsque, quelques semaines après le Festival, le film est distribué dans les salles parisiennes sous les auspices des cercles communistes. Il faut relever que la sortie de *Rome ville ouverte* dans les salles de la capitale a lieu trois jours avant la première parisienne de *Paisà* et cette concomitance favorise sans doute le succès des films en question. La première parution en France du film *Rome ville ouverte*, annoncée par Georges Altman dans les colonnes du journal communiste *Franc-Tireur*, a lieu au Cinéma des Portiques, 146 Avenue des Champs-Élysées. Le commentaire d'Altman porte sur le contenu politique du film, mais réfléchit également sur sa forme originale, ce qui en fait une œuvre unique :

Est-ce le plus grand film de la Résistance ? C'est, en tout cas, le plus vrai, le plus implacable. Nous ne sommes pas les seuls, dans la critique, à dire qu'il n'y a pas eu, jusqu'à présent, dans des films de ce genre, une scène comparable, par exemple, à la rafle de la Gestapo dans un quartier ouvrier de Rome [...] Les images de cellules, d'arrestations, l'attente des résistants sont d'une si parfaite sobriété qu'elles échappent à tous les poncifs du genre²¹².

Le rôle d'ambassadeur assuré par *Rome ville ouverte* semble déjà largement reconnu : parmi les nombreux articles faisant référence à cela, on peut citer celui de François Chalais, qui affirme que « M. Rossellini a plus fait pour la nouvelle Italie confrontée avec une Europe souvent hostile que ne le pourront jamais M. Nenni ou le comte Sforza »²¹³. Il s'agit d'une opinion partagée par de nombreux autres intellectuels : au début de la décennie suivante, Robert Bosc, critique littéraire

²¹⁰ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *L'idéologie allemande*, Paris, Temps actuels, 1982 [1932], p. 48.

²¹¹ BOBBIO, Norberto, *Eravamo ridiventati uomini*, Turin, Einaudi, 2015, pp. 16-17.

²¹² ALTMAN, Georges, « Rome ville ouverte », *Franc-Tireur*, 13 novembre 1946, p. 2. Là où le titre de l'article cité coïncide parfaitement avec le titre du film en question, nous avons préféré omettre l'usage de l'italique entre guillemets. Là où, au contraire, le titre du film est contenu dans un intitulé plus long, l'usage de l'italique est respecté.

²¹³ Il faut noter que *Paisà* circule dans les salles parisiennes presque en même temps que *Vivre en paix* de Luigi Zampa. Les deux œuvres prônent le pardon pour le peuple italien après le conflit, se situant ainsi naturellement dans la droite ligne de *Rome ville ouverte*.

d'*Études*, fera l'éloge de ce « mélange de lyrisme populaire et de réalisme volontiers moralisateur » qui caractérise les films et les romans italiens de l'après-guerre.

Dans le domaine du cinéma, il est facile de constater que les grands films italiens projetés en France depuis 1945 ont contribué – plus que tous les pactes –, à détruire le ressentiment qui existait alors entre les deux pays. Nous nous réjouissons de voir les ouvrages littéraires qui relèvent de la même école néoréaliste, traduits maintenant en grand nombre. Ils serviront, eux aussi, à rapprocher nos deux pays et aideront les Français et les Italiens à mieux se comprendre, à s'estimer et à s'aimer²¹⁴.

Dans de nombreuses publications on soutient l'idée que le mérite principal de l'œuvre réside justement dans son rôle de témoin de l'innocence du peuple italien après les souffrances endurées. L'œuvre de Roberto Rossellini, écrit le critique du *Canard enchaîné*, « nous a restitué le vrai visage du peuple italien, si cruellement déformé par les politiciens, les mauvais acteurs et les ténors », car « le cinéma est un moyen de faire connaissance. Il a beaucoup menti, beaucoup triché. Avec M. Rossellini, il se met à table et il nous dit la vérité »²¹⁵.

La fonction explicitement diplomatique de *Rome ville ouverte* n'est pas due au hasard : d'autres films de l'immédiat après-guerre sont conçus et distribués avec le même but précis de réhabiliter l'image du peuple italien à l'étranger. Maints universitaires ont relevé que le succès politique du néoréalisme est principalement dû à l'entente parfaite entre producteurs, réalisateurs et destinataires des films : l'engagement social et politique des réalisateurs néoréalistes les a poussés à concevoir consciemment leurs films comme « agents de l'histoire » (l'expression est de Marc Ferro), une formule particulièrement pertinente pour la définition des films dans les périodes de transition politique²¹⁶.

La question de l'imagerie politique relative à l'Italie en tant que résultat de la vision cinématographique se trouve par ailleurs au centre de l'ouvrage que Karl Schoonover a consacré au cinéma néoréaliste.

Comme dans le cas d'autres influents récits cinématographiques de la moitié du siècle - qui suivent une logique similaire à ces films - la puissance de l'image animée ne découle pas seulement de sa capacité à documenter l'histoire mais aussi

²¹⁴ BOSCH, Robert, « Le thème social dans la jeune littérature italienne », *Études*, février 1952, p. 237.

²¹⁵ Non signé, « Rome ville ouverte », *Le Canard enchaîné*, 19 décembre 1946, p. 6.

²¹⁶ Je renvoie, à ce propos, à l'intéressant article de BEN-GHIAT, Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », art. cité.

de son pouvoir de transposer les idées politiques d'un point de vue à l'autre, à travers les frontières nationales, les partis politiques et même à travers les océans. En anticipant et en actualisant cette perspective, les films néoréalistes invitent le spectateur étranger à participer au débat politique et essaient de convaincre jusqu'au dernier spectateur à rejoindre un public global fait de citoyens d'un univers éthique. Cette éthique de la citoyenneté désire secrètement des rencontres avec des corps en danger – rencontres que le néoréalisme engendre à plusieurs reprises. Bien que le but de l'humanisme d'après-guerre soit d'éviter la répétition des atrocités de la guerre, ce but est poursuivi au cinéma *par la répétition virtuelle de ces atrocités* [je souligne] ²¹⁷.

Les corps blessés, torturés, abattus des personnages du film de Rossellini frappent la critique de gauche et hantent la mémoire des spectateurs français ; ils deviennent la carte de visite de la nouvelle Italie d'après-guerre, car « quand le monde eut vu la dramatique silhouette d'Anna Magnani s'effondrer dans *Rome ville ouverte* sous les balles de la Gestapo, nul ne put nier que l'Italie, comme la plupart des nations occupées en Europe, avait résisté aux occupants »²¹⁸.

Ainsi, on peut affirmer que le rôle joué par les films italiens de la Libération correspond à celui assuré par les nombreux reportages d'Italie qui apparaissent, dans cette même période, dans la presse de la gauche indépendante (par exemple dans *Action* et dans *Les Temps modernes*). Suivant un processus de rédemption favorisé par ces milieux progressistes, la presse met en avant *Rome ville ouverte* en tant que preuve de l'antifascisme profond du peuple italien, car « les Romains n'ont jamais cessé d'être des antifascistes à tous crins » et que « feu Benito trônait sur un volcan en activité. En activité clandestine »²¹⁹.

L'écho du succès de *Rome ville ouverte* va retentir longtemps, car ce film est la preuve qu'un cinéma peut renaître avec la démocratie : l'intellectuelle anti-fasciste d'origine italienne Maria-Brandon Albini, célèbrera encore le film en 1950 :

J'ai vraiment l'impression que la plante humaine est en bonne voie de repousser dans ce pays que les rhéteurs aiment à définir comme « le pays des fleurs, des mandolines, des chansons et des vers mélodieux »... le pays où [...] l'on va pour sentir et non pas pour penser ! En réalité en Italie comme partout dans le monde la beauté vraie est engendrée par la douleur, la sincérité et l'amour et la sensibilité

²¹⁷ SCHOONOVER, Karl, *Brutal vision. The Neorealist Body in Post-War Italian Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, p. xvi.

²¹⁸ SADOUL, Georges, « Le Voleur de bicyclette », *Les Lettres françaises*, n° 274, 25 août 1949, p. 6.

²¹⁹ POTIER, Jacques, « *Rome, ville ouverte* ou trois ans après », *L'Étoile du Soir*, 13 novembre 1946, p. 5.

profonde, et il est certain que les hommes capables de l'annoncer, de la modeler et de la chanter ne sont pas des beaux parleurs ou des cabotins, tels Marinetti ou Malaparte : mais des hommes qui pensent et qui sentent en harmonie avec leur façon de vivre et de lutter²²⁰.

Grâce à l'étonnement suscité par *Rome ville ouverte*, entre 1946 et 1948 la presse marxiste sera particulièrement attentive aux nouveautés cinématographiques transalpines. Dans un article de septembre 1947, le marxiste Jean Néry emploie déjà le mot « néoréalisme » : pour lui, les films italiens se situent dans un nouveau courant du cinéma mondial dont la cause principale est la fin du régime fasciste : le bouleversement politique correspond en effet à un dévoilement artistique. À présent, on découvre dans le cinéma transalpin une manière radicalement nouvelle de faire des films, une « réaction » qui s'oppose radicalement au classicisme hollywoodien ainsi qu'au ton de la fable imprégnant le cinéma français.

Puisqu'on pouvait maintenant affronter la vie quotidienne, il fallait la regarder droit dans les yeux et la surprendre brutalement pour mieux l'exprimer. C'est tout naturellement d'Italie - où l'étouffement avait été plus prolongé - que devait venir cette poussée de néoréalisme. *Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Sciuscià* en sont les témoins les plus caractéristiques. [...] Or l'homme, obligé pendant des années à vivre en dehors de lui-même, à surveiller l'évolution du monde extérieur dont dépendait sa propre existence, n'aspirait-il pas à limiter ses regards et ses pensées à sa propre intimité, au cercle restreint de ses affections et de ses soucis et bonheurs quotidiens ? Le monde, pour l'individu, se rétrécissait tout à coup, et l'on s'apercevait que les émotions proches n'étaient pas de moindres qualités que les grandes peurs et les joies artificielles²²¹.

Il est clair pour tout spectateur attentif que *Rome ville ouverte* soutient la nécessité d'un rapprochement entre les forces de gauche et les forces catholiques contre la barbarie nazie. Il est donc intéressant de constater qu'une bienveillance particulière à l'égard du film se manifeste aussi dans certaines publications culturelles du domaine chrétien, qui sont à ce moment en voie de réapparition. On peut d'ores et déjà constater cette disponibilité étonnante à l'égard du néoréalisme que l'on retrouvera chez les critiques catholiques français tout au long du phénomène²²² et qui se

²²⁰ BRANDON-ALBINI, Maria, « Sur la culture italienne », *Europe*, n°70, octobre 1951, p. 143.

²²¹ NERY Jean, « Actualité du film intimiste », *Les Lettres françaises*, n°177, 3 septembre 1947, p. 7.

²²² Je dois beaucoup, pour ce qui concerne l'approfondissement de ce sujet, à la thèse que Livio Lepratto de l'Université de Parme a aimablement mise à ma disposition. Je profite de l'occasion pour le remercier.

manifeste notamment par l'appréciation des aspects les plus cruels du cinéma italien de la Résistance. En mars 1947, *Radio loisirs* (supplément de *Témoignage chrétien*) ne manque pas l'occasion de faire le point sur le film de Rossellini :

Certains délicats se sont plaints de la cruauté d'une scène de torture dont le réalisme est, en effet, sans égard pour les nerfs et la sensibilité des spectateurs, ce qui en limite peut-être le public, mais non la valeur. Car il n'est pas mauvais de se rappeler que la Résistance n'était pas une simple aventure romanesque et ce film restera comme le témoignage d'un temps où les citoyens courageux pouvaient se retrouver côte à côte pour la défense d'une grande cause²²³.

Un intérêt particulier est affiché par le résistant catholique Jean-Pierre Marie Chartier, qui célèbre dans *La Vie intellectuelle* l'« étonnant renouveau du cinéma italien »²²⁴ représenté par ce « film dont le dépouillement a valeur de témoignage »²²⁵. Chartier appelle de ses vœux la création d'un nouveau mouvement réaliste d'envergure européenne, dont il se charge de tracer les grandes lignes.

Il est curieux de constater la parenté de style entre des films comme *Espoir*, de Malraux, ou *La Bataille du rail*, de Clément, et *Rome ville ouverte*, comme si la conjonction d'une certaine pauvreté de moyens matériels et d'un grand sujet collectif sur la guerre ou l'occupation imposait aux réalisateurs un certain ton. Tous ces films ont la valeur de sortes de reportages reconstitués et s'apparentent au documentaire par la prédominance des extérieurs, l'importance des scènes de foule et l'effacement des acteurs principaux²²⁶.

Quelques lectures esthétiques de *Rome ville ouverte*

Nous allons maintenant aborder un autre point de vue, celui de la réflexion formelle et esthétique qui prend vie autour de *Rome ville ouverte*. Si ce point de vue n'est pas complètement dissocié du

LEPRATTO, Livio, *Le due vie cattoliche al cinema. Metodologie e itinerari critici tra Francia e Italia dal 1945 al 1975*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Parme (Italie) le 13 mars 2017.

²²³ CAM., « Rome ville ouverte », *Radio loisirs*, 16-22 février 1947, p. 13. À propos du scandale suscité par *Rome ville ouverte*, on en trouve la trace dans d'autres publications. Par exemple J.-P. Chartier écrit dans *La Vie intellectuelle* que « le public des salles d'exclusivité a été choqué par les scènes d'interrogatoire et la brutalité de l'action – certains se sont levés et sont partis en signe de protestation ». (CHARTIER, Jean-Pierre, « Où chercher la vie quotidienne ? En province, à Villejuif ou à Montmartre ? », *La Vie intellectuelle*, n°2, année XV, février 1947, p. 153-155.

²²⁴ CHARTIER, Jean-Pierre, « Trois formes de réalisme au cinéma », *La Vie intellectuelle*, n°1, année XV, janvier 1947, p. 153-156

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

précédent, il semble immédiatement donner lieu à ce que les historiens appelleront le « débat sur le réalisme ». Au sein de la critique de gauche, l'importance de *Rome ville ouverte* en tant que « film de résistance » n'encourage que rarement une véritable réflexion concernant ses nouveautés formelles : selon Sadoul, Altman et leurs camarades, si ce film exprime une contradiction à l'égard du cinéma classique, il le fait surtout dans un sens politique, spécialement au niveau des contenus. Les critiques de gauche forcent le sens des images de Rossellini qui, en vertu de leur caractère « ouvert », se laissent adapter aux positions de la gauche communiste. Au contraire, au sein d'autres milieux critiques, le film de Rossellini est progressivement mis en valeur d'un point de vue esthétique, même si dans un premier temps cette tendance interprétative semble avoir du mal à s'affirmer.

Envoyé à Cannes en qualité de critique officiel du *Parisien libéré*, en septembre 1946 André Bazin est déjà, malgré son jeune âge, une figure de référence de cette critique. S'il qualifie sans hésitation la sélection italienne de « surprise du Festival », le critique ne paraît guère marqué par *Rome ville ouverte* dont il se borne à constater le « réalisme vigoureux et cruel »²²⁷ ; à en juger par le titre de son article, la véritable nation triomphante du Festival serait plutôt la France. Quelque temps plus tard, dans un article qu'il publie dans *Le Courrier de l'étudiant*, Bazin affirme que les qualités du film de Rossellini et la nouveauté du cinéma italien de résistance ne sont pas à chercher dans la mise en scène, ni dans le jeu des acteurs, mais dans leur sujet. Son commentaire met l'accent, en particulier, sur la scène de la torture du partisan Manfredi/Pagliero et met en relation les choix de mise en scène avec la catégorie du réalisme.

Aucun metteur en scène français n'a osé représenter ce qui dominait pourtant l'aventure clandestine : la torture. Il semble que ce soit chez nous un thème secret et sacré que l'art ne saurait tout au plus qu'évoquer par l'allusion, l'ellipse et la litote. Et sans doute avons-nous raison pour nous, mais d'autres pouvaient s'y risquer qui ont réussi. La scène de torture de *Rome ville ouverte* prolonge sans faille et naturellement le sobre et vigoureux réalisme de l'action. [...] La guerre et la Résistance confèrent au cinéma européen un climat qui le distingue profondément de la production américaine²²⁸.

Pour l'instant, l'idée que Bazin se fait du réalisme est encore marquée par le climat de la Résistance et ne semble pas relever des questions esthétiques. Cependant, contre la lecture politisée proposée

²²⁷ BAZIN, André, « À Cannes, où la France triomphe. Bilan du Festival international », *Le Parisien libéré*, n°672, 11 octobre 1946, p. 5.

²²⁸ BAZIN, André, « Après le Festival de Cannes. Les grands thèmes du cinéma 1946 », *Le Courrier de l'étudiant*, n°32, 30 octobre 1946, p. 3.

par Sadoul, André Bazin tente progressivement d'affirmer une perspective esthétique sur le « cinéma de résistance » : il est le premier à affirmer que la Seconde Guerre mondiale a donné naissance au cinéma moderne, un cinéma réceptif et chargé d'une mission descriptive que le style classique était incapable de remplir. Les idées de Bazin vont réagir avec le cinéma de Rossellini surtout à partir de novembre 1946, lors de la sortie parisienne de *Paisà* ; à ce moment-là, Bazin réalise que le monde est devenu trop vaste, trop complexe et surtout trop violent pour être filmé de manière traditionnelle. Surtout, Bazin comprend qu'un film ne doit pas nécessairement délivrer un message univoque au spectateur et que la valeur des films de Rossellini est à repérer dans la mise en scène : la surprise suscitée par l'arrivée de ces films aurait empêché « d'approfondir les causes de cette renaissance, préférant y voir quelque génération spontanée issue, comme un essaim d'abeilles, des cadavres pourris du fascisme et de la guerre [...]. Seule l'ignorance où nous sommes du cinéma italien a pu nous faire donner dans la séduisante illusion du miracle qui n'était pas préparé »²²⁹.

Nous aurons l'occasion d'analyser les réflexions de Bazin sur le néoréalisme ; pour l'instant, il y a d'autres positions qu'il nous semble important d'éclairer. En effet, si la réaction d'André Bazin à l'égard de *Rome ville ouverte* est favorable mais n'est guère enthousiaste, dans le cadre de *La Revue du cinéma* d'autres représentants de la tendance formaliste livrent leurs commentaires sur le film.

Il faut d'abord considérer que, dans ce contexte intellectuel et littéraire, on constate encore une certaine affinité de points de vue avec la critique militante de gauche. D'ailleurs, cette phase historique est marquée par la solidarité et par la déception face aux productions hollywoodiennes. En novembre 1946, le rédacteur en chef de la *Revue* Jean George Auriol – derrière le pseudonyme d'Amable Jameson - remarque la particularité de la nouvelle production italienne, dont il perçoit surtout la différence par rapport aux productions hollywoodiennes. Une fois de plus, nous constatons que le succès de *Rome ville ouverte* n'est pas à attribuer au seul talent de Rossellini, mais à un état de choses général : ce succès peut notamment être imputé à la crise créative qui sévit dans les studios d'Hollywood. Cette opposition n'a rien d'idéologique pour Auriol, car il s'agit plutôt du point de vue d'un cinéphile déçu par les derniers films étasuniens. Il est en outre intéressant de noter que l'interprétation de Bazin ne s'est pas encore imposée : *La Revue du cinéma* - et son rédacteur en chef en particulier – mettra toujours en garde ses lecteurs contre une interprétation trop naïve du réalisme rossellinien : celui-ci découle, selon Auriol, d'un long travail de mise en scène.

D'autre part, alors que à Hollywood on risque de s'endormir [...] en abusant d'un certain poncif technique, par excès de préparation et de normalisation

²²⁹ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », art. cité.

industrielle, les Italiens reviennent à des procédés de réalisation analogues à ceux du muet. Tournant le plus possible hors des studios dans des décors réels, ils ont retrouvé un ton de vérité qui, de nos jours, n'appartient qu'à eux. *Rome ville ouverte* donne l'impression d'avoir été tourné « quand c'est arrivé » et pourtant c'est une production très solidement construite, d'une violence voulue, riche d'un dialogue aussi vrai que savoureux et bénéficiant d'une probable entente parfaite entre metteur en scène, opérateur et interprètes, tous plus fins et plus adroits les uns que les autres²³⁰.

Le passage en question doit être mis en relief, car il permet de saisir un autre des traits fondamentaux de la réception du néoréalisme en France, qu'une lecture hâtive du phénomène pourrait mal interpréter : la grande majorité de la critique française est et sera toujours consciente du caractère nécessairement artificiel de l'image néoréaliste. Comme le souligne Roland Barthes à propos de la production du sens en littérature, l'« effet de réel » n'est que le résultat d'un système complexe de médiations et de fictions²³¹.

S'il existe de nombreuses similitudes entre les deux principales publications spécialisées en cinéma (*L'Écran français* et *La Revue du cinéma*), il y a aussi de nombreuses différences ; l'opposition entre les deux tendances principales de la critique française s'exprime clairement à propos du nouveau cinéma italien. Contre l'attitude manichéenne de *L'Écran français*, les rédacteurs de *La Revue du cinéma* perçoivent *Rome ville ouverte* en tant que résultat d'une médiation : pour Jean Desternes, le cinéma de Rossellini relève d'un compromis formel « entre deux voies divergentes : merveilleux et fantastique d'une part, réalisme et enregistrement de la vie de l'autre, Méliès et Dziga-Verhoff [sic], *Le Voyage dans la lune* et le Ciné-Ceil ». La qualité de ce film est à attribuer au savant mélange de « poésie et réalité », une démarche qui situe Rossellini à mi-chemin entre le simple reportage et la mise en scène. « La qualité de ces films » - explique Desternes - « est d'accorder sur le support de l'intrigue le maximum de vérité, de surprendre la vie en action, d'authentifier la moindre image projetée »²³².



La une de *France-soir* du 14 novembre 1946. En bas de page, l'annonce de la sortie imminente de *Rome ville ouverte*.

²³⁰ JAMESON, Amable, « Notre Écran », *La Revue du cinéma*, n° 2, novembre 1946, p. 66.

²³¹ BARTHES, Roland. « L'effet de réel », in *Communications. Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 11, 1968, pp. 84-89. Dans ce texte majeur de l'approche sémiotique, Barthes parle de cet effet comme du « fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité ».

²³² DESTERNES, Jean, « Poésie et réalité », *La Revue du cinéma*, n°3, décembre 1946, p. 64.

Cependant, le compromis esthétique proposé par le film de Rossellini ne semble pas convaincre la critique dans son ensemble. Pour d'autres représentants de la faction formaliste, l'accueil du cinéma italien de la Résistance se fait sous le signe de la perplexité. Par exemple, Alexandre Astruc, qui n'aimera jamais le cinéma néoréaliste italien²³³, paraît plutôt tiède à l'égard de *Rome ville ouverte* dans les colonnes de *Combat* : la qualité de l'œuvre se borne, selon lui, à sa nature documentaire qui en ferait une simple copie des expériences des cinéastes soviétiques.

Rome ville ouverte vaut exclusivement dans la mesure où il est un document sur la capitale italienne en proie à l'angoisse et à la faim. La caméra s'est faite ici enregistreuse du réel, comme dans l'esthétique russe, caractérisée par les films de Dziga Gertoff [sic], elle ne veut être qu'un œil ouvert sur le réel pour en saisir la variété. [...] Les images ont été emmagasinées dans Rome au lendemain de la Libération, guidées seulement par une sorte de fil conducteur, le long duquel on découvre la figure d'un monde tourmenté²³⁴.

Dans l'important hebdomadaire culturel *Les Nouvelles littéraires*²³⁵, Georges Charensol partage la froideur d'Astruc à l'égard du film de Rossellini, qui est accusé d'ignorer tout procédé classique de composition de l'image. Charensol reproche au film, en particulier, « un évident manque de style et un net dédain pour la composition d'ensemble », car – dit-il – « ces bandes valent par le détail, par la force de quelques scènes après lesquelles le rythme retombe, l'intérêt languit »²³⁶.

Il est aussi intéressant de noter les quelques réactions moralisatrices qui s'attaquent particulièrement aux scènes les plus crues. À titre d'exemple, on peut citer l'article du *Monde* où Henry Magnan affirme que

pour *Rome ville ouverte*, ce n'est pas faute de s'embarasser d'explications inutiles ni d'alourdir de maintes incidences superflues la course du récit principal, car verbosité et dispersion de l'intérêt en sont les deux plus grands défauts. Il en est un autre, à mon sens : nous assistons à une longue scène de torture [...] Le cinéma

²³³ Il avouera, dans son livre *La tête la première*, avoir partagé avec Boris Vian « le dégoût pour des écœurants films misérabilistes italiens » (ASTRUC, Alexandre, *La tête la première*, Paris, Olivier Orban, 1975, p. 216.

²³⁴ ASTRUC, Alexandre, « Rome ville ouverte », *Combat*, 16 novembre 1946, p. 2.

²³⁵ Publication hebdomadaire fondée en 1922 par Maurice Martin du Gard et Jacques Guenne, *Les Nouvelles littéraires* sont pendant l'entre-deux-guerres, et par la suite, l'un des lieux les plus représentatifs de la vie littéraire dans son actualité et sa conception théorique. Des signatures prestigieuses s'y côtoient, de façon plus ou moins durable. Ce qui contribue, sans conteste, au succès du titre est son caractère radicalement novateur par rapport, d'une part, aux revues littéraires contemporaines (*La NRF*, *Europe*...) dans le traitement de l'actualité, et ce, grâce à son rythme de parution ; de l'autre, aux pages littéraires des quotidiens (*Le Temps*, *Le Figaro*...), grâce à une analyse approfondie des ouvrages recensés.

²³⁶ CHARENSOL, Georges, « Rome ville ouverte », *Les Nouvelles littéraires*, 21 novembre 1946, p. 8.

n'a pas grand chose à y gagner. Il manque, ce faisant, de génie, de mesure et de goût. Un sensualisme assez morne, assez naïf au demeurant, traverse l'écran de l'éclat de quelques carnations²³⁷.



BESSY, Maurice, « Rome, ville ouverte », *Ciné-Miroir*, n°815, 6 décembre 1946. Il est intéressant de noter ici comment le néoréalisme est, dans la presse populaire, proposé comme un cinéma spectaculaire ou édifiant (images de la lutte et du prêtre), avec un accent particulier sur le rôle de la star (gros plan d'Anna Magnani).

Cette attitude n'est pas surprenante si l'on considère la sévérité dont les rédacteurs du *Monde* font preuve à l'égard du peuple italien: le fondateur et directeur du journal, Hubert Beuve-Méry est en effet l'un des opposants les plus acharnés à une rédemption inconditionnelle du peuple transalpin.

Nous pouvons conclure cet examen de la presse non-engagée avec quelques références à l'accueil de *Rome ville ouverte* dans les magazines populaires. Il est intéressant de noter que, dans ces publications réservées au grand-public, le film de Rossellini fait l'objet de quelques réactions positives surtout en raison de ses qualités dramatiques : *Rome ville ouverte* confirme l'existence d'un nouveau sous-genre dans le panorama du cinéma international, le « film de Résistance », qui peut être exploité dans un sens spectaculaire. Pour le magazine *Ciné-Miroir*, par

exemple, Rossellini prouve qu'un bon spectacle cinématographique peut être conçu en dehors des studios hollywoodiens.

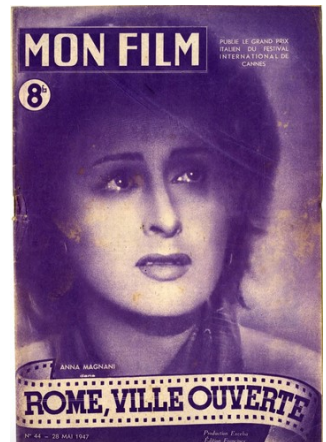
C'est parce qu'il possède une technique parfaite que le jeune metteur en scène italien Roberto Rossellini a pu se libérer des conventions habituelles. [...] Les scènes tragiques ou amusantes sont traduites directement : nous les vivons avec nos yeux et non à travers l'objectif de la caméra. [...] Avec *Rome ville ouverte*, Roberto Rossellini a prouvé que ce ne sont pas toujours les noms des acteurs qui font le film, suivant la formule américaine. Pour sauvegarder son indépendance, il a employé toute sa fortune personnelle afin d'être son propre producteur. Ainsi

²³⁷ MAGNAN, Henry, « Rome ville ouverte », *Le Monde*, 23 novembre 1946, p. 7. Après des études de lettres, dans l'après-guerre Henri Magnan devient critique de cinéma pour *Le Monde*, puis pour *Combat*, *Carrefour* et *La Bataille*. Dans les années 1950 il publie quelques articles dans les *Cahiers du cinéma*.

a-t-il pu imprimer sa marque sur une œuvre qui se présente à nous comme un des meilleurs films de résistance que nous avons vus²³⁸.

La revue *Pour Tous* fait également un bon accueil au film de Rossellini, qu'elle signale lors de sa sortie française en novembre 1946. René Lehmann insiste évidemment sur les aspects dramatiques et spectaculaires du film et note que le réalisateur italien « a su traduire avec un tact, une émotion, une simplicité qui atteint souvent à la grandeur, et rejaillit dans le jeu magnifique des interprètes, toute l'angoisse d'un quartier populaire romain opprimé par les Allemands », mais en ajoutant que « certaines scènes de torture sont, peut-être, un peu appuyées »²³⁹. Le même reproche est fait au film quelques pages après, dans un article qui fait pourtant l'éloge de cette œuvre où « la résistance italienne est évoquée avec la vérité et le visage même de l'histoire »²⁴⁰.

La consécration de *Rome ville ouverte* comme film de guerre à vocation populaire a encore lieu en mai 1947, lorsque le film est proposé par la revue *Mon film* sous la forme de film raconté et illustré²⁴¹. Sur la une, le très gros plan souffrant et ombrageux d'Anna Magnani confirme la dimension pathétique - et tout compte fait traditionnelle - que ce film assume dans la presse grand-public française.



La une de *Mon film*, n° 44, 28 mai 1947. *Rome ville ouverte* comme film raconté. Ce magazine assume le néoréalisme en tant que genre populaire et met en avant les acteurs.

Novembre 1946 - septembre 1947 : *Paisà* à Paris

Avec *Rome ville ouverte*, il est possible d'imaginer une nouvelle communauté internationale franco-italienne basée sur des principes moraux ainsi qu'une esthétique du cinéma nouvelle, qui met en avant un compromis entre classicisme et modernité. Les films italiens de cette période ne sont pas des reportages bruts ; ils sont plutôt des témoignages et des preuves d'engagement moral ; Ruth Ben Ghiat note à ce propos que la reconstruction de la réalité que le cinéma néoréaliste met en place « a souvent moins à voir avec les faits qu'avec l'expression de perceptions et de sentiments touchant aux séquelles du passé et à la nécessité de les surmonter »²⁴².

Dans la période que nous examinons, le rétablissement des relations franco-italiennes en matière de cinéma passent par quelques événements cruciaux tels que les rencontres avec les cinéastes qui

²³⁸ BESSY, Maurice, « Rome, ville ouverte », *Ciné-Miroir*, n°815, 6 décembre 1946, p. 5.

²³⁹ LEHMANN, René, « De mon fauteuil », *Pour Tous*, n°33, 26 novembre 1946, p. 3.

²⁴⁰ LAMARK, Annie, « Rome ville ouverte », *Pour Tous*, n°33, 26 novembre 1946, p. 5.

²⁴¹ *Mon film*, n°44, 28 mai 1947.

²⁴² BEN-GHIAT, Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », art. cité.

ont lieu dans le cadre des ciné-clubs. Dans ces lieux fondamentaux de la cinéphilie, les rencontres avec les cinéastes permettent d'approfondir l'étude de leurs poétiques et styles ; les chroniques de ces événements témoignent souvent de l'enthousiasme dont le cinéma italien fait l'objet dans la France libérée.

En novembre 1946, la distribution de *Rome ville ouverte* a lieu en parallèle avec l'avant-première du film suivant de Rossellini, *Paisà* : la figure du cinéaste romain peut ainsi bénéficier de l'étonnement suscité par ce couple de films courageux et bouleversants. En effet, le succès cannois de *Rome ville ouverte* pousse André Bazin à organiser une première parisienne du film suivant : cet événement a lieu à la Maison de la Chimie le soir du 16 novembre en présence de Rossellini lui-même, qui se rend personnellement à Paris en apportant une copie du film. Dix ans plus tard, le réalisateur rappellera d'une manière quelque peu imprécise les circonstances de l'arrivée de *Paisà* en France. Dans les *Cahiers du cinéma*, Rossellini parlera d'un échec de *Rome ville ouverte* lors de son passage cannois. Si son compte rendu n'est pas tout à fait cohérent, le cinéaste rappellera à raison que la sortie coordonnée de *Rome ville ouverte* et de *Paisà* confère un élan particulier aux premiers films néoréalistes.

Au Festival de Cannes de 1946, faute de mieux, *Rome ville ouverte* fut présenté par la délégation italienne qui méprisait fortement le film ; il passa un après-midi et n'eut guère d'échos si je me reporte à la presse de l'époque. C'est à Paris, deux mois plus tard, que mes deux films soulevèrent un enthousiasme que je n'espérais plus. Le succès fut tel que les gens de cinéma en Italie reconsidérèrent leur opinion sur moi, quitte à m'injurier de nouveau par la suite²⁴³.

Comme nous l'avons signalé, en 1946 André Bazin est déjà un maître à penser en matière de cinéma : malgré son jeune âge, il est une référence dans le réseau des ciné-clubs parisiens et écrit dans plusieurs publications (il est par exemple le critique attitré du *Parisien libéré*), ainsi que dans des revues culturelles (*Esprit*) ou spécialisées en cinéma (comme *L'Écran français*). L'appel du critique attire le Tout-Paris et décrète la consécration de Roberto Rossellini dans le milieu intellectuel de la capitale. La projection a, par la suite, fait l'objet d'un compte-rendu de Dudley Andrew, dans l'ouvrage biographique qu'il a consacré à André Bazin. La reconstitution de l'événement par Andrew met en évidence deux aspects importants : d'une part, la composition sociale variée de l'auditoire et, d'autre part, la prise de conscience que le film relève d'une nouvelle forme de cinéma.

²⁴³ ROSSELLINI, Roberto, « Dix ans de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°50, août-septembre 1955, p. 4.

Le cinéaste parla brièvement, puis la foule compacte d'ouvriers, intellectuels, anciens de la Résistance et prisonniers de guerre, vit ce que [Bazin] considérait peut-être comme le film le plus important et le plus révolutionnaire jamais réalisé. Ils eurent également le privilège de voir Bazin arriver à cette conclusion lorsque les lumières se rallumèrent et qu'il tenta de faire partager son émotion. Celle-ci était telle (c'était la première fois qu'il voyait le film) après l'atroce scène finale, qu'il parla de façon presque incompréhensible. En particulier, il se trouva dans l'impossibilité d'articuler correctement le mot « cinéma ». Mais telle était la force de sa passion que le public resta rivé à ses lèvres²⁴⁴.

Plus tard, dans son autobiographie, Rossellini rappellera ces circonstances en oubliant le nom de André Bazin : l'initial désarroi, dû à ce qu'il croit être un accueil froid de *Rome ville ouverte* à Cannes, est remplacé par l'enthousiasme de la projection parisienne.

Suite à l'échec de Cannes, quelqu'un, dont j'ai oublié le nom, eut l'idée de présenter *Rome ville ouverte* et *Paisà* dans une projection privée dans le cadre de la même soirée à la Maison de la Chimie. Je venais pour la première fois à Paris, mais je découvrais ce que cette ville pouvait devenir lorsqu'elle se donnait à quelqu'un. Ce soir-là, les deux films connurent non seulement ce que le monde du spectacle, dans son langage courant, appelle un triomphe, mais en plus, ils entrèrent en résonance avec le cœur et l'esprit de ceux qui les virent. Ce fut, pour moi, une sensation surprenante²⁴⁵.

L'avant-première parisienne de *Paisà* (novembre 1946) et sa distribution successive (en automne 1947), déterminent la consécration de la « nouvelle école » transalpine et la définition d'un nouveau canon réaliste européen. Il s'agit d'un véritable moment de gloire pour Roberto Rossellini, qui, suite à l'avant-première organisée par Bazin, est présent lors d'autres projections dans des lieux différents de la capitale. Du côté gauche de la cinéphilie parisienne, Georges Sadoul présente le film sous le patronat de *L'Écran français*, dans le cadre de la Fédération française des Ciné-clubs. La figure de Rossellini est ainsi décrite par Georges Altman qui est, comme nous l'avons vu, particulièrement attentif aux nouveautés transalpines.

²⁴⁴ ANDREW, Dudley, *André Bazin*, Editions de l'Etoile, Paris, 1983, p. 120.

²⁴⁵ ROSSELLINI, Roberto, *Fragments d'une autobiographie*, p. 136-137, in RONDOLINO, Gianni, Rossellini, Turin, UTET, 1989, p. 112.

Sur la scène, un homme mince au visage jeune et grave apparaît, et, timidement, parle. De l'Italie, de la France, de la Résistance, du cinéma ; quelques mots, si émouvants dans leur français gauche : « Pardonnez-nous... nous autres Italiens, nous avons souffert aussi, nous voulons rentrer dans la communauté des peuples ». Et la salle, comble d'un public enthousiaste [...] ovationne celui que vient de présenter Georges Sadoul : Roberto Rossellini, le metteur en scène de *Rome, ville ouverte* et qui s'affirme, avec *Paisà*, l'un des plus grands pionniers de l'écran mondial. En vérité, rares sont les minutes où l'image d'écran nous frappe au cœur et à l'esprit, comme ici. Pour la première fois, un homme atteint le sommet de l'art, en surprenant la vie, en refusant toute esthétique. Pour la première fois, des images prises sous la forme d'actualités dégagent une impression éternelle...²⁴⁶.

Comme beaucoup d'autres critiques, Altman utilise le terme de « révélation », qui nous semble très approprié pour définir les réactions de la presse française ; cet étonnement sans précédent concerne notamment la capacité du langage de Rossellini à établir une communion immédiate avec le public français, en établissant une langue commune européenne²⁴⁷.

Rossellini est donc le premier cinéaste italien de l'après-guerre à obtenir un véritable succès en France. Comme le raconte Tag Gallagher - auteur d'une importante biographie du réalisateur - Paris devient aussitôt pour Rossellini un point de repère et une deuxième patrie. Dans la capitale française, le réalisateur trouve le succès grâce à une classe intellectuelle qui le tient pour « prophète de son époque »²⁴⁸. Lorsqu'en septembre 1947 *Paisà* sort dans le réseau des salles parisiennes, il suscite la stupéfaction définitive et générale du milieu intellectuel. Voici la manière dont François Chalais décrit l'affection que l'intelligentsia française adresse à Rossellini :



ALTMAN, Georges, « Et voici une révélation PAISA de Rossellini ou l'éternelle actualité », *Franc-tireur*, 21 novembre 1946.

²⁴⁶ ALTMAN, Georges, « Et voici une révélation, *Paisà* de Rossellini ou l'éternelle actualité », *Franc-Tireur*, 21 novembre 1946, p. 2.

²⁴⁷ À ce propos, voir aussi PARIS, Robert, « L'Italia fuori d'Italia », in *Storia d'Italia*, vol. IV, Turin, Einaudi, 1975, p. 232.

²⁴⁸ GALLAGHER, Tag, *Les aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Editions Léo Scheer, 2006, p. 317.

CINÉMA PAISA (Biarritz)

MUSIQUE
La festivalomanie

POUR commencer, une petite histoire : voici un an, lorsque Rome, ville ouverte, fut présentée au Festival de Cannes 1946, ce fut à peu près devant une assemblée de fautive valde ; Cannes fatigée en effet par trop de films commençant à délaier les plus de la plage. L'ouvrage de M. Roberto Rossellini passa à peu près inaperçu. Quelques mois après, la critique enfin repoussée se raie dans cette salle des Champs-Élysées où l'attendaient Rome, ville ouverte, avec ses vieux amis et son génie, et M. Rossellini, avec son pardessus beige daté. Cannes, presque honteusement, fut chassée du souvenir américain, et Rome, ville ouverte, délaie très supérieurement à tous les

de l'acier déjà vu ; en tout cas, cette Rome faible d'allégeance à l'arrivée des libérateurs, transformée six mois après en un vaste parc à G. L.'s river et à ponts-tufes, et nous croyons à l'aventure du soldat qui retrouve dans une maison de passe la jeune fille qui six mois plus tôt lui donnait à boire en riant, et à laquelle il n'avait cessé de penser.

Plus loin, un couvent s'ouvre devant nous. Les moines égarés reçoivent trois héros, trois vaudiers militaires américains. Mais si l'un est bien catholique, le second est protestant et l'autre juif. La guerre a un momentanémeut trois religions dévoties. Enfin, après une course dans Florence miraculeuse et vide, c'est la mort d'un petit groupe de partisans dirigés par un Américain de l'O.S.S. Cette scène, à nous grée de

de leur remboursement des aviateurs. Les partisans ont le visage creux, les yeux égarés. Ils savent qu'ils vont mourir. Ils se tuent avant que les Allemands les prennent, en déchargeant leur fusil dans leur bouche. Seul un commentateur parle, juste avant le mot « fin », qui a la complaisance de nous apprendre que les Alliés gagnent quand même la guerre, vient être un peu de sa force à ce morceau digne des plus grands maîtres du cinéma.

Et ceci, c'est l'une des leçons de M. Rossellini, avec des accents improvisés, sauf l'excellente Maria Michi, des soldats américains qui au hasard, des genres attristés dans la rue, et même le producteur de M. Rossellini (c'est lui qui regarde avec des jumelles, sur le toit, dans la scène de Florence). Georges Clouzot, avec qui l'ai vu Paisà à la première

DANS le quadrilatère formé par les villes de Prague, Edimbourg, Vinky et Venise, est eu lieu, en ce territoire de 1947, cinquante-neuf festivals de musique. Je n'en compte pas. Je pense ne pas en omettre.

Carrefour n'a pu rendre compte à ses lecteurs que des principaux d'entre eux : Schaffhouse, Strasbourg, Lucerne, Salzbourg, Edimbourg, le signataire de ces lignes n'ayant pas encore le don d'ubiquité.

S'il fallait faire le bilan de ces fêtes et distribuer des palmes, ce serait assez délicat, car chacun d'elles a eu ses mérites et un défaut. Néanmoins, vendant

domaine du festival international ; par conséquent, coupe d'essai qui ont été des coups de maître.

Il est une chose d'ordre général qui résulte de cette crise de festivalomanie, c'est la leçon qui s'en dégage, pour la France en particulier. En France, il s'est produit trois séries de phénomènes musicaux : d'abord, la miraculeuse réussite du type Strasbourg, obtenu, comme je l'ai dit, avec des moyens réduits mais judicieusement employés, et due à l'initiative privée avec tout ce que cela comporte de feu sacré. Ensuite, le festival type ville d'eau, estimable certes, mais qui n'a ni la haute signification, ni le style, ni la portée de Strasbourg.

CHALAIS, François, « Paisà », *Carrefour*, n°160, 8 octobre 1947, p. 9.

Acclamé en Amérique, accueilli comme un frère prodigue et prodige par tous les metteurs en scène français, nous avons appris à aimer ce grand garçon au visage de jeune premier, nous lui avons fait avec d'autant plus d'empressement une place auprès de nous que cette place justement était vide. M. Jean Cocteau, autour de lui, a réglé l'ordre des draperies et des tentures. M. Georges Sadoul lui ouvre la porte des ciné-clubs. M. Georges Clouzot en fait un saint ou pour le moins un prophète. L'écrivain noir Richard Wright le rencontre à Paris et décide de ne plus le lâcher. Les exemples d'une telle réussite ne sont pas fréquents, surtout dans un pays aussi difficile à mettre de son côté, en bloc, que le nôtre²⁴⁹.

Avant de passer à l'analyse des textes critiques consacrés à *Paisà*, il convient de souligner un des caractères importants du film : à l'instar de *Rome ville ouverte*, *Paisà* est une œuvre de compromis idéologique et esthétique et ce caractère contribue certainement à son succès en France. Du point de vue idéologique, il faut noter que depuis la phase d'écriture, Rossellini travaille aux côtés de personnalités de cultures différentes (Sergio Amidei, Federico Fellini, Klaus Mann...) car il est conscient de l'influence que cette cohabitation peut avoir sur le résultat final ; au niveau esthétique, le compromis se traduit par le mélange de styles différents.

²⁴⁹ CHALAIS, François, « Paisà », *Carrefour*, n°160, 8 octobre 1947, p. 9.

De plus, l'image respectable des Italiens présentée par le film est due au fait que le passé fasciste de l'Italie est presque totalement gommé : les bourreaux sont presque uniquement allemands, des monstres sans visage et sans nom, alors que les officiers italiens ne sont rien d'autre que des figures dépourvues de tout pouvoir. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'efficacité politique du néoréalisme consiste en sa nature de « cinéma du présent » : grâce à de telles qualités, lors de sa sortie sur les écrans français, *Paisà* suscite la bienveillance unanime de toutes les tendances critiques.

L'Italie « confesse son innocence »

Si le passage de *Rome ville ouverte* au Festival de Cannes contribue à la renaissance internationale du cinéma italien, l'impact de *Paisà* sur la classe intellectuelle parisienne est beaucoup plus consistant : grâce à ce film, Roberto Rossellini devient le nouvel « ambassadeur » de la culture italienne à Paris. À partir de 1946, la capitale accueille de façon très intéressée (et controversée) ce que le cinéaste propose et lui, d'ailleurs, trouve souvent au-delà des Alpes la légitimation qu'il n'obtient pas en Italie. Ce sera lui-même, quelques années plus tard, qui rappellera le climat tendu qui l'entoure durant cette période.

Approchant pour la première fois une société pour moi mythique, j'ai été accueilli avec une joie et une effusion qui m'ont d'abord embarrassé. Tout le monde m'invitait à dîner pour des soirées où l'esprit pétillait comme du feu de bois, où chacun se livrait à d'éblouissants exercices qui certes ne traitaient pas de la matière en soi, mais qui taillaient à vif dans le plaisir intellectuel²⁵⁰.

Comme dans le cas du film précédent, l'accueil de *Paisà* est particulièrement favorable dans la presse de gauche, qui ne doit pas trop peiner pour formuler une lecture politisée du film. Le film est d'ailleurs produit par Rod Geiger dans un but explicitement politique : cet ancien G.I. ayant participé au combat anti-nazi en Italie, veut investir dans le cinéma italien de résistance pour diffuser aux États-Unis une image positive de l'Italie. En effet, *Paisà* prône la solidarité entre les États-unis et le peuple italien : ce dernier a été victime de sa propre faiblesse et de sa naïveté mais il est maintenant en train de changer sans se chercher d'excuses. La voix *over* qui rythme et organise le déroulement du récit a une valeur de témoignage et souligne le climat de solidarité et de sacrifice qui caractérise la lutte commune contre le fascisme: à l'ouverture du sixième épisode, la voix de ce

²⁵⁰ Inexplicablement, dans ce livre de souvenirs, Rossellini décale aux « années 1950 » la présentation française de *Rome ville ouverte* et *Paisà*. En réalité, son premier voyage d'après-guerre à Paris date de la fin de l'automne 1946.

présentateur témoin des événements nous raconte que « les partisans italiens et les soldats américains de l'OSS, fraternellement unis, mènent une bataille que les bulletins n'enregistrent pas, mais qui est peut-être plus dure, plus difficile, plus désespérée ». Comme le soutient Francesco Casetti, en somme, la voix narrative de *Paisà* est celle d'un « sujet qui a vécu directement un événement collectif et qui en rend en même temps une version officielle »²⁵¹.

Dans *L'Écran français*, un article émouvant de Paul Éluard (c'est une des rares contributions du poète en matière de cinéma) illustré par une photo du *scugnizzo* de l'épisode napolitain du film, fait preuve de l'enthousiasme que les films de Rossellini soulèvent dans le milieu intellectuel parisien. À l'instar de *Rome ville ouverte*, le nouveau film de Rossellini déploie un regard honnête sur la société transalpine.

Un film où nous sommes les badauds passionnés, les « Gloutons optiques », mais où, en bons badauds, nous sommes acteurs et spectateurs, nous voyons et nous sommes vus et l'événement nous confond. La vie nous baigne, nous entraîne, nous roule, nous domine. Car c'est, sans cesse, l'histoire du premier venu, pris dans la rue, homme, femme ou enfant, civil ou soldat, avec les gestes de tous et, comme une flamme, soudain, les gestes de personne, dans un pays pris au piège. Un peuple qui se débat, comme tant d'autres peuples si souvent, contre la puissance de ses maîtres et contre sa propre faiblesse, contre l'injustice et la misère. Un film où l'on confesse, non seulement ses fautes, mais son innocence et sa valeur et ses bonnes actions, non seulement ses malheurs mais ses désirs et sa joie, pour l'amour de la vérité, d'une vérité tour à tour misérable et glorieuse. Sans vouloir montrer les hommes de son pays meilleurs qu'ils ne sont, l'auteur de ce film, avec une audace tranquille, bouleversante, compense et redresse le passé des victimes par l'espoir des héros²⁵².

Ce texte d'Éluard est particulièrement intéressant car il établit une relation étroite entre la fonction politique du film et le style innovant de sa mise en scène. Après *Rome ville ouverte*, *Paisà* confirme qu'un nouveau genre de réalisme est en train de s'imposer à l'échelle européenne. L'enjeu politique du film est par ailleurs mis en avant par le critique de *Libération*, qui explique qu'« après *Rome ville ouverte*, que l'on peut considérer désormais comme une très brillante mise en scène, Rossellini offre aux peuples vaincus, non point tant par la guerre que par l'après-guerre, la vision décantée de leur vie héroïque et quotidienne »²⁵³.

²⁵¹ CASETTI, Francesco, *Dentro lo sguardo : il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, p. 111.

²⁵² ELUARD, Paul, « Paisà », *L'Écran français*, n°73, 19 novembre 1946, p. 6. Je souligne.

²⁵³ MARCEROU, Jacques, « Paisà », *Libération*, 26 septembre 1947, p. 2.

Le mot « témoin », que nous avons souvent repéré dans les critiques consacrées à *Rome ville ouverte*, revient bien souvent à propos de *Paisà*. Jacques Rives écrit dans les colonnes du *Le Populaire*, organe du parti socialiste :

Jamais de grandiloquence dans les films de Rossellini. Nulle exaltation. Mais ce témoin objectif, dont nous sentons bien parfois qu'il serre les poings, est toujours lucide. [...] En un temps où l'internationalisme subit une éclipse aussi prolongée, il est réconfortant de voir s'affirmer, dans l'évocation des luttes d'hier, cette fraternelle sympathie de Rossellini pour les hommes libres de son pays et pour les Anglo-Saxons que les Italiens apprirent à connaître dans le coude à coude de la lutte antifasciste²⁵⁴.

Mais avec l'arrivée de *Paisà*, l'enjeu n'est plus seulement politique. La volonté de légitimer ce nouveau courant en le situant dans une perspective historique est évidente dans l'entretien entre Sadoul et Rossellini qui paraît dans *L'Écran français* du 12 novembre 1946. Dans ce long texte, le réalisateur définit son idée de néoréalisme et énonce une attitude qu'il ne fera que radicaliser tout au long de sa carrière. Sadoul, lui, montre qu'il connaît bien les nouveautés du cinéma italien et déclare avoir été bouleversé par le visionnage de *Paisà* - qu'il a pu voir, avant sa sortie en France, au Festival de Bruxelles où le film a gagné le prix de la critique²⁵⁵. Le critique évoque cet événement comme un véritable choc, semblable à d'autres qu'il a vécus dans sa vie de critique : devant *Paisà*, il a été « enthousiasmé comme lorsque je vis pour la première fois *Caligari*, *Potemkine* ou *Peter Ibbetson* »²⁵⁶. L'association de *Paisà* avec les trois films cités peut surprendre, mais elle est tout à fait cohérente : Sadoul ne s'intéresse pas aux nouveautés stylistiques du film en question, car pour lui le néoréalisme n'est pas un cinéma de rupture esthétique, mais plutôt un exemple de la longue et glorieuse tradition réaliste du cinéma mondial.

L'étonnement manifesté par la critique de gauche à la sortie de *Rome ville ouverte* s'agrandit donc ultérieurement grâce à *Paisà* ; surtout, l'idée-clé du discours sur le cinéma transalpin concerne la contradiction qu'il exprime à l'égard du style hollywoodien. Par exemple, Claude Lazurick de *L'Aurore* est frappé par la nature inédite des films de Rossellini, qui deviennent par osmose tout le cinéma italien. « Rien » - remarque-t-il - « n'est plus différent du peuple italien que son cinéma qui

²⁵⁴ RIVES, Jacques, « Paisà », *Le Populaire*, 10 octobre 1947, p. 4.

²⁵⁵ Le Festival du Film de Bruxelles de juin 1947 a la même importance, pour la diffusion du cinéma italien en France, que la kermesse cannoise de l'année précédente. La sélection italienne comprend *Paisà*, *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946), *Vivre en Paix* (Luigi Zampa, 1946).

²⁵⁶ SADOUL, Georges, « Rome ville ouverte », *L'Écran Français*, n° 72, 12 novembre 1946, p. 17.

s'est donné pour ligne de conduite la simplicité. Et ainsi cette conception aux antipodes du factice hollywoodien réussit d'admirables chefs-d'œuvre »²⁵⁷.

Si les atrocités de la guerre ont imposé la nécessité de voir la réalité sous un nouveau jour, elles ont également donné naissance à une nouvelle forme d'art cinématographique. La radicale nouveauté formelle du film, découlant d'un discours politique, pousse la critique engagée à réfléchir sur les aspects esthétiques du film : en particulier, on remarque de nombreuses tentatives de classer *Paisà* en le rapprochant d'autres formes d'art telles que la littérature ou la peinture. Le film de Rossellini suscite un intérêt particulier parce qu'il offre une alternative valable à la redondance des motifs/de certains éléments qui caractérisent le cinéma classique. Par exemple, la structure à épisodes du film permet à Louis Duchesne, de rapprocher le film de l'œuvre de Guy de Maupassant, surtout en ce qui concerne le premier épisode : les films de Rossellini, malgré leur objectivité et leur réalisme, ne sont jamais dépourvus d'un style personnel très net :

Dans *Paisà*, le réalisme est enrichi de toute la personnalité du créateur, le metteur en scène Roberto Rossellini. Ces six petits épisodes de la libération du peuple italien ont été vus à travers le tempérament d'un artiste qui n'a pas déformé la réalité, mais qui l'a peinte telle qu'il l'a vue. Et ce témoignage dépasse la leçon de l'actuel pour prendre une valeur humaine générale. [...] Une œuvre comme *Paisà* est en plus une démonstration qui marque la revanche de l'esprit. Comme pour toute œuvre artistique, il ne s'agit pas au cinéma de se contenter d'une affabulation banale quand bien même tout l'art du monde serait employé pour la conter. Ici tout vaut par l'intelligence et la finesse des thèmes, la forme ne prime pas : elle ne fait que les mettre en valeur²⁵⁸.

Il est à noter en outre que l'analyse des commentaires des critiques de gauche dément une fois pour toutes l'idée que le néoréalisme soit conçu comme une sorte de cinéma « direct » : au contraire, par exemple, dans les colonnes de *L'Humanité* la lecture politique d'Armand Monjo met l'accent sur la puissance dramatique du film de Rossellini qui « parvient à nous faire trembler, souffrir, aimer, douter, sourire, espérer, avec chacun des personnages. Et cela le



MONJO, Armand, « Paisà », *L'Humanité*, 26 septembre 1947, p. 4.

²⁵⁷ LAZURICK, Claude, « Paisà », *L'Aurore*, 1er octobre 1947, p. 2.

²⁵⁸ DUCHESNE, Louis, « Le cinéma », *Regards*, 29 novembre 1946, p. 13.

plus simplement du monde, semble-t-il, par la vision dépouillée, pathétique, des gestes et des expressions de tous les jours »²⁵⁹.

La critique formaliste adopte Rossellini

Si à gauche la tendance est à la lecture idéologique, la critique formaliste exprime une vision plus problématique : aux interprétations politisées du néoréalisme proposées par Sadoul, Bazin et ses confrères opposent un point de vue esthétique et tâchent systématiquement de mettre en avant les nouveautés formelles de cette production. Organisateur de la première projection de *Paisà* en France, André Bazin est parmi les plus importants promoteurs du néoréalisme en France. La critique de *Paisà* qu'il écrit pour *Le Parisien libéré* relève de l'actualité politique et parle de « plus grand film de résistance du monde » en soulignant le procédé de réalisation inhabituel employé par Rossellini, ainsi que la structure insolite du récit. Dans cette première analyse, Bazin n'approfondit pas davantage la question ; c'est au bout d'une longue réflexion, en janvier 1948, que le critique consacre des pages mémorables au film. Dans le célèbre article sur « l'école italienne de la Libération » qu'il publie dans les pages d'*Esprit*, Bazin déclare que « ce qu'il importe de dégager, c'est la forme particulière prise aujourd'hui par ce conflit esthétique, les solutions nouvelles auxquelles le réalisme italien doit, en 1947, sa victoire »²⁶⁰. En effet, comme le soulignera Gilles Deleuze par la suite André Bazin a l'indéniable mérite de définir le nouveau cinéma italien comme une avant-garde moderne. Ainsi Deleuze :

Contre ceux qui définissaient le néoréalisme italien par son contenu social, Bazin invoquait la nécessité de critères formels esthétiques. Il s'agissait selon lui d'une nouvelle forme de la réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants. Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais « visé ». Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néoréalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu ; c'est pourquoi le plan-séquence tendait à remplacer le montage des représentations²⁶¹.

L'accueil du cinéma néoréaliste fait par Bazin a été l'objet d'un grand nombre de commentaires : pour l'histoire officielle, le critique est l'exégète principal de ce cinéma, celui qui a entièrement saisi

²⁵⁹ MONJO, Armand, « Paisà », *L'Humanité*, 26 septembre 1947, p. 4.

²⁶⁰ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », art cité.

²⁶¹ DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p. 7.

sa nouveauté formelle. Son biographe Dudley Andrew explique bien la vision bazinienne du néoréalisme : ce point de vue ne vise pas à imposer une analyse formaliste au détriment de la lecture politique, mais plutôt à rechercher une négociation entre ces deux tendances :

Bazin pensait qu'en 1946 l'histoire du cinéma et l'histoire politique européennes avaient atteint un stade de convergence. C'était le néoréalisme qui grandissait dans les rues, partie intégrante de cette culture en gestation qu'il voulait faire naître et connaître. Bazin voulait parallèlement libérer le cinéma français des producteurs qui régnaient seuls derrière des bureaux, dans le monde imaginaire des studios, et rendre ce moyen d'expression à ceux qui étaient activement engagés dans la rénovation de la culture de l'après-guerre. L'esthétique cinématographique de Bazin était en harmonie avec les aspirations politiques de toute une génération européenne et avec les films que ces espoirs avaient pu mettre au jour en Italie²⁶².

Si, après le visionnage de *Paisà*, Bazin n'arrive pas à prononcer le mot « cinéma », c'est parce que les images qu'il vient de voir confirment les idées qu'il cultive depuis quelques temps : elles s'approchent de la réalité jusqu'à l'identification. En effet, l'arrivée de la « nouvelle école de la Libération » ne fait que confirmer les théories baziniennes sur l'ontologie de l'image photographique. L'intuition fondamentale du critique consiste à percevoir *Paisà* en tant que prémisses du cinéma moderne européen. À l'instar d'autres films tels qu'*Espoir* (André Malraux, 1939) et *La Bataille du rail* (René Clément, 1946), le film de Rossellini décompose le *tempo* dramatique habituel et oblige le spectateur à rattraper des événements qui se développent ou surgissent à un rythme imprévisible. Comme le constate Dudley Andrew, « chacun de ces films se déroule dans le temps intermittent de la *guerrilla*, celui de l'action et de la réaction sur un territoire contesté. [...] Ils imposent au spectateur d'être attentif à des incidents dont les causes sont invisibles, trop infimes ou obliques pour être remarquées »²⁶³. Il est important de noter encore une fois que cet article de Bazin paraît comme une sorte de compromis entre différentes positions critiques : le critique angevin est la figure centrale de la critique française, celle qui permet la communication et les échanges entre les différentes factions. En effet, si Bazin propose une lecture esthétique du néoréalisme, il ne renie pas totalement les interprétations de Sadoul et de ses camarades : *Rome ville*

²⁶² ANDREW, Dudley, *André Bazin*, Cahiers du cinéma - Cinémathèque française, 1983, pp.119-120.

²⁶³ *Id.*, *Une idée du cinéma*, Bruxelles, SIC, 2014, p. 74.

ouverte, Paisà et les autres films néoréalistes s'enracinent dans un contexte social spécifiquement italien et ont donc pour Bazin « une valeur documentaire exceptionnelle »²⁶⁴.

On peut trouver de nombreuses autres affinités avec la lecture de Sadoul. Bazin tient à situer le phénomène néoréaliste dans l'histoire du cinéma et à souligner l'importance que ce nouveau réalisme va avoir : en raison de sa nouveauté et de son indépendance par rapport aux canons traditionnels, il peut être rapproché du *Cuirassé Potemkine* (Sergej M. Ejzenstein, 1925) et des films de Poudovkine et Dovjenko, des œuvres « s'opposant à la fois à l'esthétisme expressionniste allemand et à la fade idolâtrie de la vedette hollywoodienne ». Mais cette nouveauté ne serait pas particulièrement surprenante : depuis des décennies le cinéma transalpin trempe dans le réalisme et cette tendance a été précipitée par la chute de Mussolini. En effet, le cinéma italien de cette période ferait preuve d'une fonction moralisatrice très marquée : malgré cela, Bazin tâche de défendre les films italiens de toute interprétation strictement politisée.

Ce qui ne laisse pas d'être admirable et d'assurer au cinéma italien une audience morale très large dans les nations occidentales, c'est le sens qu'y prend la peinture de l'actualité. Dans un monde encore et déjà obsédé par la terreur et par la haine, où la réalité n'est presque plus jamais aimée pour elle-même mais seulement refusée ou défendue comme signe politique, le cinéma italien est certainement le seul qui sauve, au sein même de l'époque qu'il dépeint, un humanisme révolutionnaire²⁶⁵.

Si Bazin est d'accord avec Sadoul sur quelques points, l'attaque contre la critique marxiste est assez claire dans ce passage, même si Bazin fait attention à ne jamais établir de distinctions catégoriques : pour ce chrétien de gauche, les films italiens permettent de trouver un point de jonction entre deux pensées, à savoir la recherche de l'humanisme qui est propre à la pensée spiritualiste et aux idées révolutionnaires de la gauche. Ce nouvel « humanisme révolutionnaire »²⁶⁶ est - pour Bazin ainsi que pour d'autres critiques - le caractère principal du nouveau cinéma italien : si les scénarios sont souvent épurés, les personnages dégagent une vraisemblance bouleversante. Cette idée de humanisme révolutionnaire est particulièrement importante à ce stade : si la catégorie de l'humanisme est également présente dans la presse de gauche, Bazin tient à la décliner sous sa forme « phénoménologique », purifiée donc de toutes valeurs politisées.

²⁶⁴ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », art cité.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

Un autre élément qui frappe de cette « école italienne » concerne l'utilisation inédite des acteurs, répondant au procédé que Bazin appelle « amalgame des interprètes »²⁶⁷. L'emploi d'Anna Magnani et d'Aldo Fabrizi dans *Rome, ville ouverte* représente une bonne preuve de l'efficacité de cette loi esthétique : le mélange entre acteurs de profession et non-professionnels favorise la vraisemblance générale du récit. Cependant, selon Bazin, l'équilibre de l'amalgame est instable, contradictoire, étant forcément soumis à une évolution vers le *star-system* traditionnel. Surtout, Bazin décrit le néoréalisme en tant que cinéma de compromis et met en garde ses lecteurs à l'égard d'une vision manichéenne du cinéma italien : ce dernier ne s'oppose pas du tout au cinéma d'avant la guerre, mais peut également se servir d'une mise en scène très marquée. Comme de nombreux critiques de *La Revue du cinéma* le remarquent également, tout réalisme ne serait que le résultat d'une construction et d'un travail esthétique. Ainsi, le nouveau cinéma italien « n'entraîne nullement une régression esthétique, mais au contraire un progrès de l'expression, une évolution conquérante du langage cinématographique, une extension de sa stylistique ». D'ailleurs, Bazin établit une relation directe entre la modernité du cinéma et celle de la littérature : le cinéma moderne évolue inexorablement vers les procédés narratifs du roman, dans lequel « le réalisme en art ne saurait évidemment ne procéder que par artifices ». La contradiction du cinéma réaliste consisterait à montrer la totalité du réel mais à travers une sélection d'éléments et une certaine organisation. Ainsi Bazin :

Nous appellerons donc réaliste tout système d'expression, tout procédé de récit tendant à faire apparaître plus de réalité à l'écran. « Réalité » ne doit naturellement pas être entendue quantitativement. Un même événement, un même objet est passible de plusieurs représentations différentes. Chacune d'elles abandonne et sauve l'objet sur l'écran, chacune d'elles introduit à des fins didactiques ou esthétiques des abstractions plus ou moins corrosives qui ne laissent pas tout subsister de l'original. Au terme de cette chimie inévitable et nécessaire, on a substitué à la réalité initiale une illusion de réalité faite d'un complexe d'abstraction (le noir et blanc, la surface plane), de conventions (les lois du montage par exemple) et de réalité authentique²⁶⁸.

Selon le théoricien « évolutionniste » Bazin, ainsi que pour la majorité des commentateurs français, la nouveauté du cinéma italien ferait partie d'une tendance générale au réalisme. Le cinéma mondial d'après-guerre ferait preuve de nombreuses manifestations de ce nouvel esprit moderne : aux États-Unis, Orson Welles refuse le découpage de la réalité pour affirmer l'usage de la profondeur de

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

champ, en dépit de plusieurs éléments « bruts » de la réalité ; à l'opposé, dans un film comme *Farrebique*, Georges Rouquier sacrifie la perfection technique pour accueillir dans son film décors, personnages et situations issus de la vie réelle. Ainsi, toute tentative de saisir l'intégralité du réel est forcément destinée à l'échec final. Grâce à *Paisà*, Rossellini comprend qu'il est nécessaire de négliger des éléments du réel pour en valoriser d'autres. De nombreux films italiens renoncent par exemple à la prise directe du son pour employer la caméra d'une façon plus dynamique.

L'analyse de Bazin ne se borne pas à Rossellini mais se concentre sur l'ensemble du nouveau cinéma italien ; il essaie d'en étudier la « géologie esthétique » et comprend tout de suite qu'il serait impossible de le reconduire à une poétique commune et universelle. Face à cette diversité, *Paisà*, le film qui « recèle le plus de secrets esthétiques », se situe au cœur du nouveau cinéma transalpin. Bazin propose une analyse des nouveautés cinématographiques italiennes à partir de leur rapport avec le roman contemporain, notamment avec le style²⁶⁹ de quelques narrateurs américains comme Dos Passos, Faulkner, Hemingway, mais aussi le français Malraux²⁷⁰. L'analyse du style du cinéma italien doit donc être menée à partir de l'étude de ses structures narratives. En effet, *Paisà* est selon Bazin « le premier film qui soit l'équivalent rigoureux d'un recueil de nouvelles ». Pour démontrer cela, le critique se consacre à l'analyse du dernier des six épisodes du film, celui qui a été tourné dans la plaine du Pô, afin de montrer la façon dont le film se compose de fragments déconnectés de la réalité.

La technique de Rossellini conserve assurément une certaine intelligibilité à la succession des faits, mais ceux-ci n'engrènent pas l'un sur l'autre comme une chaîne sur un pignon. L'esprit doit enjamber d'un fait à l'autre, comme on saute de pierre en pierre pour traverser une rivière. Il arrive que le pied hésite à choisir entre deux rochers, ou qu'il manque la pierre ou qu'il glisse sur l'une d'elles. Ainsi fait notre esprit. [...] Les faits sont les faits, notre imagination les utilise, mais ils n'ont pas pour fonction a priori de la servir²⁷¹.

Cette indépendance de l'esprit dont relèvent les plans de *Paisà* est aussi claire dans l'épisode florentin où la caméra suit une femme à la recherche de son compagnon à travers la ville ravagée

²⁶⁹ Le style, selon Bazin, s'identifie chez les nouveaux romanciers avec « la technique du récit, il n'est que la mise en place dans le temps des fragments de la réalité. Le style devient la dynamique interne du récit, il est un peu comme l'énergie à la matière, ou si l'on veut comme la physique spécifique de l'œuvre ; c'est lui qui dispose une réalité morcelée sur le spectre esthétique du récit, qui polarise la limaille des faits sans en modifier la composition chimique ».

²⁷⁰ Bazin réitère cette position quelques mois plus tard dans le cadre de l'émission radio « La Tribune de Paris », diffusée en septembre 1948 et déjà mentionnée ci-dessus.

²⁷¹ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », art cité.

par la guerre : l'œil du cinéaste ne fait que la suivre et « laisse à notre esprit le soin d'être avec cette femme, de la comprendre et d'en souffrir »²⁷². Également dans l'épisode final, grâce à des choix précis de mise en scène, le rôle joué par le paysage dans le développement du récit est comparable à celui joué par les hommes.

L'unité du récit cinématographique dans *Paisà* n'est pas le « plan », point de vue abstrait sur la réalité qu'on analyse, mais le « fait ». Fragment de réalité brute, en lui-même multiple et équivoque, dont le sens se dégage seulement a posteriori, grâce à d'autres « faits » entre lesquels l'esprit établit des rapports. Sans doute le metteur en scène a choisi ces « faits », mais en respectant leur intégrité de « faits»²⁷³.

À ce surgissement de l'« image-fait » s'adapterait aussi - selon Bazin - la représentation des personnages, parce que « l'homme lui-même n'est qu'un fait parmi d'autres auxquels aucune importance privilégiée ne saurait être donnée *a priori* »²⁷⁴. Par son désir d'uniformisation, Bazin arrive à soutenir qu'en raison de cette capacité de représentation des « faits », les cinéastes italiens sont particulièrement portés à tourner des scènes collectives, car « ils savent y décrire une action sans la dissocier de son contexte matériel et sans estomper la singularité humaine dans laquelle elle est imbriquée »²⁷⁵. Ces scènes sont - pour Bazin - « le morceau de bravoure par excellence du cinéma italien ». Pour conclure, Bazin revient sur le parallélisme qu'il a suggéré entre le nouveau cinéma italien et les nouvelles expériences du roman américain : en effet, *Paisà* de Rossellini et *Citizen Kane* de Welles partagent une référence spécifique aux nouvelles techniques narratives américaines et ont su « trouver pour l'écran les équivalents proprement cinématographiques de la plus importante révolution littéraire moderne »²⁷⁶.

L'intervention d'André Bazin n'est pas isolée : elle est dans l'air du temps, car beaucoup d'autres représentants de la critique non-marxiste portent leur attention sur le nouveau film de Roberto Rossellini. Leur indépendance de toute rigueur idéologique leur interdit de formuler des interprétations univoques de ce mouvement ; c'est pourquoi leurs jugements paraissent souvent tièdes.

Jacques Doniol-Valcroze salue l'arrivée du cinéma rossellinien en tant que « révélation » du cinéma d'après-guerre, bien qu'il précise que « la notion du réalisme cinématographique est l'une des plus

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

équivoques qui soit. Le mot de réalisme appelle celui d'authenticité et l'authenticité pure est, mis à part le documentaire intégral, la chose la plus absente de l'écran »²⁷⁷. Dans les films de Rossellini, selon le futur fondateur des *Cahiers du cinéma*, « il ne s'agit que d'un réalisme illusoire et de l'impression que l'on cherche à donner au spectateur. Il s'agit à proprement parler d'un style »²⁷⁸. Une certaine méfiance à l'égard d'une conception trop naïve du réalisme est également présente dans la lecture déployée par Jean George Auriol, qui privilégie l'idée d'une construction linguistique plutôt que celle, bazinienne, d'une mimésis de la réalité. Auriol tient Rossellini pour « un des premiers conteurs et essayistes de notre époque »²⁷⁹, un artiste « qui ne réduit pas le monde à une matière abstraite, mais crée une relation vivante avec lui par le moyen du film, tout en ouvrant un débat avec lui-même, auteur, et avec les autres, public »²⁸⁰. Dans l'article que nous avons pris en examen, Auriol ne néglige pas une approche culturelle et se propose d'encadrer l'œuvre de Rossellini dans le contexte italien, qu'il connaît bien : en effet, la particularité de Rossellini serait à relier à des raisons environnementales, les Italiens étant un peuple de « dramaturges en puissance, de conteurs et de poètes 'naturels' »²⁸¹. Si tous les Italiens croient en Dieu et aux miracles, les artistes italiens et Rossellini parmi eux sont animés - selon le directeur de *La Revue du cinéma*, qui connaît bien l'Italie - par « un amour quasi franciscain »²⁸², qui le charge d'une « sensibilité quasi féminine »²⁸³. Cette délicatesse serait par exemple reconnaissable dans l'œuvre des artisans méridionaux qui sculptent les statues de la crèche napolitaine ; la facture de ces statues est admirable, malgré leur « excès de sentimentalité » et « un certain maniérisme baroque ou naturaliste »²⁸⁴.

D'autres critiques sont également à citer. Il faut dire que presque tous les commentaires ont tendance à faire une lecture anti-hollywoodienne du cinéma transalpin. Dans les colonnes du *Figaro littéraire*, la question du public intéresse l'intellectuel gaulliste Claude Mauriac, qui exhorte les Parisiens à aller voir ce film qui inaugure, selon lui, une toute nouvelle forme de spectacle de cinéma. La nouveauté radicale de *Paisà* peut attirer tous ceux qui ont jusqu'ici méprisé cette forme d'art.

²⁷⁷ DONIOL-VALCROZE, Jacques, « Le film témoin », *La Revue du cinéma*, n°4, janvier 1947, p. 60

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ AURIOL, Jean George, « Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma », art. cité.

²⁸⁰ *Ibid.* Auriol propose un élargissement du regard sur le cinéma italien : ce qu'il veut contribuer à mettre en relief, ce n'est pas l'exception représentée par le cinéma néoréaliste, mais plutôt l'histoire générale du cinéma italien, une histoire dont il veut cerner les lignes générales. La qualité principale de ce cinéma est la disponibilité au compromis entre les exigences de l'industrie et le génie de l'artiste, à mi-chemin entre la rationalisation industrielle et les aléas du travail artisanal. Le cinéma transalpin - remarque Auriol - n'a guère été découragé par l'état de détresse des studios de Cinecittà, mais il a su mettre à profit sa liberté.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

C'est parce que vous n'aimez pas le cinéma, au sens sophistiqué du mot, que vous aimerez *Paisà*. Grâce à *Paisà*, vous commencerez à vous douter que le mauvais cinéma n'est pas tout le cinéma. Que dans le bon cinéma, dont certains aspects peuvent vous déplaire, il y a un domaine au moins où vous vous sentirez chez vous. Qu'il existe une sorte de cinéma qui n'a rien à voir avec les films bien léchés, plus ou moins réussis mais toujours artificiels, dont vous condamnez à juste titre la gratuité. [...] *Paisà* vous enrichira. *Paisà* vous prendra par votre faible. Le faible des forts esprits qui ne craignent rien tant que d'être dupes d'illusions. [...] J'ai idée que, pour une fois, vous irez au cinéma. Et que ce ne sera pas la dernière²⁸⁵.

Dans les colonnes du journal *L'Époque*, Rodolphe-Maurice Arlaud peut parler de « réussite dans l'histoire du cinéma » à propos de *Paisà*, une œuvre figurant « parmi les plus pures » : l'alternative au cinéma des studios consiste en l'amalgame de différents registres : documentaire et fiction, reportage et divertissement.

Rossellini s'est abstenu de toute littérature, de tout effet, de toute vedette. Il travaille sur document et dans le « vrai », mêlant à son montage des passages d'actualités sans que se marque la moindre solution de continuité, ni le moindre décalage, tant dans l'esprit du film que dans ses images. Il a renoncé à toutes les attirances spectaculaires comme aux moindres facilités, et si certains de ces tableaux sont admirables, il a la coquetterie de nous faire croire que c'est par inadvertance²⁸⁶.

Les articles sur Rossellini et les interviews avec le réalisateur se multiplient dans les publications spécialisées ainsi que dans les revues généralistes et les quotidiens. Cependant, si cet engouement de la part de la presse française est exceptionnel, on ne peut guère affirmer qu'il soit parfaitement unanime ; encore une fois, les raisons de certaines réticences sont principalement politiques. La poésie sèche et directe qui imprègne les images du film est appréciée par Henry Magnan dans *Le Monde*, où il fait l'éloge de cette « œuvre de valeur encore que fort inégale »²⁸⁷, où « avec beaucoup d'adresse Rossellini laisse au spectateur le soin de conclure, et n'alourdit jamais d'images ou de mots inutiles la simple photographie de ce qu'il a vu et observé pendant l'avancée alliée puis reconstitué presque aussitôt avec des moyens de fortune »²⁸⁸. Toutefois, il ne faut pas oublier que

²⁸⁵ MAURIAC, Claude, « Vous irez voir *Paisà* », *Le Figaro littéraire*, 4 octobre 1947, p. 5.

²⁸⁶ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « *Paisà* », *L'Époque*, 3 octobre 1947, p. 4.

²⁸⁷ MAGNAN, Henri, « *Paisà* », *Le Monde*, 3 octobre 1947, p. 5.

²⁸⁸ *Ibid.*

Le Monde est le quotidien français qui s'est le plus battu contre le pardon politique et historique de l'Italie : Magnan exprime donc une note négative de nature politique, en relevant qu'« il reste extrêmement déplacé de la part du cinéma péninsulaire de railler la lenteur de l'avance anglaise vers Florence, par exemple, alors que peu de mois plus tôt des *tommiés* tombaient sous les balles du fascisme mussolinien si longtemps supporté »²⁸⁹.

Quelques réactions à *Paisà* dans les magazines populaires

Pour compléter notre analyse de la réception française de *Paisà*, nous allons rendre compte de quelques réactions qui apparaissent dans des magazines populaires, afin de prouver que, malgré son engagement politique et son innovation formelle, le film de Rossellini ne manque pas de séduire la presse grand-public : la fonction pacificatrice de *Paisà* est notamment soulignée dans le numéro spécial de Pâques 1947 de *Cinémonde*, où *Paisà* est proposé aux lecteurs en tant que « suite logique de *Rome ville ouverte* » et apprécié pour son mélange de « poésie et réalité ». À l'instar de *Rome ville ouverte*, *Paisà* tire profit d'un bon accueil dans ce magazine français ; le film de Rossellini qui ne connaît qu'un faible succès auprès du public en Italie peut être proposée en France en tant que film spectaculaire en raison de sa valeur dramatique. Le critique de *Cinémonde* note la fonction politique du film, qui contribue au rapprochement entre Italiens et Américains : ces deux peuples « se retrouvèrent dans le goût de la liberté et le dégoût de l'horreur guerrière »²⁹⁰. Le réalisme de *Paisà* découle donc d'un savant mélange entre réalisme et formalisme : dans le film, le sens profond de la réalité est rendu à travers un procédé esthétique. Cette réflexion esthétique, très commune dans la presse spécialisée, n'est donc pas absente aussi dans les magazines populaires : elle est notamment très appuyée dans un autre article de *Cinémonde* où l'on constate l'impossibilité d'accéder à la réalité sinon à travers l'œuvre d'un artiste, c'est-à-dire à travers un travail de mise en scène.

Le meilleur cinéma oscille entre la Réalité et la Poésie. Il n'est pas question de faire de préférences. La stylisation du merveilleux et de l'imaginaire est aussi justifiée que la prise sur le vif de tranches de vie et la difficile recreation de l'univers tangible. Certains ont choisi cette capture de la réalité sans transposition et sans fabulation. Après le drame général de la guerre et les drames particuliers qu'elle a enregistré, ils ont choisi de témoigner sur ce grand trouble et d'apporter leur contribution au dossier du cataclysme. Mais la réalité ne se laisse pas prendre sans artifice. Cet artifice - invisible, mais capital - n'est pas autre chose qu'un style.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Non signé, « *Paisà*, pathétique document humain », *Cinémonde*, n° spécial de Pâques, 19 mars 1947, p. 15.

La nouvelle école italienne de cinéma, partie en flèche à la recherche de ce style, domine manifestement tous les concurrents et son incontestable réussite aura de longs prolongements et d'importantes conséquences²⁹¹.

Le réalisme de *Paisà*, donc, ne renie pas la forme complexe, ni le drame : le film est un « document humain » qui mélange l'objectivité et la mise en scène. Encore une fois, il est évident que cette interprétation dément l'idée du cinéma rossellinien en tant que cinéma direct ; au contraire, le drame s'impose dans ces images qui soutiennent la nécessité de la solidarité et de la compréhension mutuelle entre les nations. Les deux films d'après-guerre de Rossellini sont donc appréciés pour leur puissance pathétique, par laquelle un nouveau pacte politique international peut s'établir.

Il est donc clair, à la lecture de tous les articles que nous avons relatés, que si le nouveau cinéma italien profite de la bienveillance de la critique internationale en concourant à l'établissement d'une « nouvelle communauté affective » franco-italienne, c'est parce qu'il interprète un besoin commun à tous les peuples d'Europe : la nécessité du pardon et du retour à la normale. C'est probablement en raison de sa vocation politique internationale que la résonance du cinéma de Rossellini en France n'est pas restreinte à la presse intellectuelle : les magazines grand-public voient souvent dans l'apparente simplicité néoréaliste une forme de spectacle à la portée de tout public. C'est par ailleurs le cas de l'hebdomadaire *Cinévie*, qui réagit à l'avant-première parisienne du film en notant qu'« à un moment où l'académisme suranné, le culte de la vedette et les sujets littéraires semblent égarer les films français et américains dans les impasses de l'intellectualisme, les films italiens ouvrent une éclaircie vers un cinéma direct et simple, comme les interprètes-mêmes de ce cinéma »²⁹².

Mais l'enthousiasme éveillé par *Paisà* n'est pas destiné à durer : il faut souligner que l'année 1947 voit aussi les premiers surgissements d'un regard plus désabusé concernant la poétique rossellinienne : les évolutions du cinéma de Rossellini permettent à la critique française d'en voir les limites et les défauts. Ce sont les premières manifestations d'une certaine résistance au cinéma néoréaliste qui sera plus claire par la suite. Cette tendance est claire dans un article - encore isolé mais néanmoins significatif - de *Cinémonde* sorti en septembre 1947, s'attaquant au film en raison de son manque d'uniformité et de son refus des canons classiques de beauté :

Devons-nous, sans restriction, entrer dans la ronde frénétique des laudateurs émerveillés ? Devons-nous donner à Monsieur Roberto Rossellini notre modeste

²⁹¹ Non signé, « Paisà », *Cinémonde*, n° 686, 11 mars 1947, p. 8.

²⁹² Non signé, « Avez-vous vu *Paisà* ? » Telle est la 'scie' des cinéphiles parisiens qui ne jurent plus que par le cinéma transalpin », *Cinévie*, n° 61, 26 novembre 1946, p. 4.

branche de laurier ? Devons-nous jouer au prophète et accorder d'ores et déjà, à *Paisà*, une concession à perpétuité dans le Panthéon austère des grandes œuvres cinématographiques ? [...] Je ne le crois pas, car *Paisà* appartient à un genre cinématographique [sic] nouveau, né de la guerre : le témoignage filmé, qui est au cinéma ce que le reportage vécu, le documentaire écrit est à la littérature. Mais [...] *Paisà* part battu, parce qu'il emploie le procédé du « film à sketches » qui pulvérise l'action et disperse l'attention du spectateur. La qualité première d'un chef-d'œuvre cinématographique, musical ou plastique est, à mon sens, l'unité d'inspiration et de composition²⁹³.

Il s'agit du premier symptôme d'une attitude méfiante qui ne manquera pas de se manifester par la suite, lorsque Roberto Rossellini ne parviendra plus à faire comprendre sa méthode à la critique française.

Le Bandit et les contradictions du cinéma italien

Nous avons vu que l'idée de néoréalisme prenant forme autour de *Rome ville ouverte* et de *Paisà*, est surtout politique et que ces deux films ont un rôle rédempteur : il s'agit surtout de racheter l'image internationale du peuple italien afin de lui permettre d'appartenir à nouveau à la collectivité internationale. À cet effet, en 1946 les films les plus acclamés par la critique en France mettent en scène des personnages souffrants et positifs, des héros qui symbolisent l'héroïsme du peuple transalpin.

Cependant, si l'on regarde de plus près le phénomène néoréaliste, on remarque quelques « zones d'ombre » : certains films rejettent l'image positive du héros-martyr, tout en proposant des personnages moralement répréhensibles, contredisant en partie l'idée de l'après-guerre comme phase de renaissance morale. Ce sont des films qui affichent des aspects intéressants d'un point de vue formel sans pour autant renier les genres classiques. D'ailleurs, comme l'ont souligné les études les plus récentes, le néoréalisme ne se présente que sous des formes hybrides : même les œuvres les plus innovantes ne rompent guère leurs liens avec la tradition. Cette tendance est particulièrement évidente dans les œuvres de jeunes cinéastes cinéphiles ou dans celles des « calligraphes », dont on se souvient moins bien aujourd'hui et qui font surtout référence à la tradition littéraire. D'ailleurs, comme l'a remarqué Alberto Farassino, « s'il y a peu de films et d'auteurs qui adhèrent pleinement et avec conviction au projet néoréaliste, il y en a très peu qui ne restent pas au moins occasionnellement, le temps d'une année, d'un film, d'une séquence, conquis

²⁹³ MUSEUX Guy, « Paisà », *Cinéma*, n°687, 30 septembre 1947, p. 8.

et influencés »²⁹⁴. Si, par conséquent, il existe un petit nombre d'œuvres proprement néoréalistes, il y a aussi une « zone grise » constituée de films qui se situent plus ou moins consciemment aux marges du néoréalisme et qui adoptent des figures, des situations, des atmosphères, sans qu'il n'existe derrière eux un véritable projet pour entrer dans le mouvement.

Il faut noter que ces films, même s'ils ont été parfois expulsés du cadre du néoréalisme, ont été perçus en tant que néoréalistes par la critique française après la guerre. C'est notamment le cas d'Alberto Lattuada²⁹⁵ : les œuvres de l'immédiat après-guerre du réalisateur milanais relèvent du nouvel esprit réaliste tout en faisant preuve d'une forte influence venant du film noir américain et de la tradition littéraire.

À la Libération, Lattuada (à l'instar de Rossellini) n'est pas un cinéaste débutant. Pendant la guerre, il a déjà réalisé deux films (*Jacques l'idéaliste*, 1943, et *La freccia nel fianco*, 1945) ayant une dette profonde envers la grande tradition littéraire européenne. Depuis le temps de la guerre, Lattuada crée un cinéma esthétisant mais cette attitude formaliste ne lui interdit pas, à la fin du conflit, de porter son attention sur les questions sociales. À ce propos, en 1945 il écrit un article pour la revue *Film d'oggi* où il affirme la nécessité d'un renouveau radical du cinéma italien : il faut noter que l'auteur exprime la nécessité de conférer au cinéma transalpin une résonance authentiquement internationale, et plus précisément européenne :

Notre écran est l'écran de l'Europe, pour ne pas dire du monde. [...] Il y faut une grande audace, surtout de la part des producteurs. Sommes-nous en guenilles ? Montrons à tous nos guenilles. Sommes-nous vaincus ? Contemplons nos désastres. Combien devons-nous payer à la Mafia ? À la bigoterie des hypocrites ? Au conformisme, à l'irresponsabilité, à la mauvaise éducation ? Payons tous nos dettes, avec un féroce amour de l'honnêteté. Et le monde participera, ému, à ce grand corps à corps avec la réalité²⁹⁶.

Juste après le conflit, Lattuada concrétise ce désir d'honnêteté dans le long-métrage *Le Bandit*. La formation de l'auteur au cinéma du réalisme poétique français ainsi qu'au cinéma hollywoodien est évidente dans certains éléments du film, qui relèvent clairement des films mélodramatiques, du noir, des films de gangsters.

²⁹⁴ FARASSINO, Alberto, « Neorealismo, storia e geografia », in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, op.cit., p. 29.

²⁹⁵ L'œuvre du cinéaste a fait l'objet d'une rétrospective, début 2019, à la Cinémathèque française.

²⁹⁶ LATTUADA, Alberto, « Paghiamo i nostri debiti », *Film d'oggi*, n°4, 30 juin 1945, cité dans BORDE, Raymond, BOUSSY, André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social*, op. cit., pp. 32-35.

Au Festival de Cannes en 1946, *Le Bandit* fait partie de la sélection italienne, mais dans les textes d'histoire du cinéma il sera occulté par le succès de *Rome ville ouverte*. Cependant, une lecture attentive de la presse de l'époque nous permet de conclure qu'à sa sortie en France le film suscite un débat aussi intéressant que celui créé par l'œuvre de Rossellini.

Le cinéma d'Alberto Lattuada se définit immédiatement comme « hérétique » par rapport au canon établi précipitamment par la critique française : dans son discours sur la réalité sociale italienne, le Milanais ne partage pas la confiance engagée de Giuseppe De Santis, mais n'adopte pas non plus le point de vue « humaniste révolutionnaire » de Roberto Rossellini. La sienne est plutôt l'approche d'un pessimiste laïc, qui ne craint pas de cerner un personnage négatif et de s'appuyer sur une morale désespérée.

Au Festival de Cannes 1946, avant même la projection de *Rome ville ouverte*, *Le Bandit* surprend Georges Sadoul et relance le cinéma italien. Lorsque le critique attitré des *Lettres françaises* offre un premier aperçu de la manifestation, il affirme avoir été frappé par le film de Lattuada. Il expliquera quelques années plus tard son étonnement devant ce film qu'il inscrira sans hésitation dans le sillon du néoréalisme. Ainsi Sadoul :



SADOUL, Georges, « Un cinéma profondément de son temps », *Ciné-club*, n°2 janvier-février 1950, p.1.

Un après-midi de septembre, nous étions, Paul Éluard et moi, sans trop d'espoir au Casinò de Cannes où l'on donnait un film italien. Les premières images nous surprisent par leur ton de narration familière, leur vision directe d'une actualité encore saignante ; des prisonniers descendaient d'un train de marchandises. Puis, c'était une ville dévastée où un phonographe ressassait dans les ruines un air de jazz américain. Et brusquement ce fut une femme aux cheveux dépeignés, aux grands yeux noirs profondément cernés, à la bouche mouvante et sexuelle. Notre intérêt fit place à l'enthousiasme ; nous

applaudissions à tout rompre, et le public, assez clairsemé, applaudissait avec nous. Grâce au *Bandito* d'Alberto Lattuada, le néoréalisme italien et la Magnani venaient de faire irruption dans notre après-guerre ; nous commençons à entrevoir quelle nouvelle école allait prendre, dans cette partie du monde et pour notre temps, la première place²⁹⁷.

²⁹⁷ SADOUL, Georges, « Le néo-réalisme italien vu par un Français : un cinéma profondément de son temps », *Ciné-club*, n°2, janvier-février 1950, p. 1. Il est important de noter que cet article de 1950 se situe à un

Quant à Paul Éluard, évoqué par Sadoul, il faut dire qu'il exprime lui aussi sa préférence pour ce film : le poète affirme, dans les pages du bulletin de l'Office Professionnel du cinéma, que le film qu'il a « goûté le mieux c'est *Le Bandit* »²⁹⁸. Il est donc important de souligner que pendant ce Festival de Cannes 1946, le public et la critique français font leur première expérience du néoréalisme italien avec la vision du *Bandit*. Il faut également noter que le succès international du film ne s'arrête pas là, mais qu'il se développe immédiatement en Belgique, en Allemagne, voire au Brésil, où le film de Lattuada dépasse les recettes de tout autre film étranger²⁹⁹.

La première partie du *Bandit*, avec ses visions frappantes des gravats, satisfait l'horizon d'attente de Sadoul et de la critique marxiste française : les problèmes sociaux italiens sont montrés sans fard³⁰⁰. Cependant, la deuxième partie déçoit, car elle est trop héritière du cinéma hollywoodien : le film est en effet un exemple intéressant d'œuvre hybride, où des images de style réaliste se greffent sur des structures de genre. En raison de ce dualisme très marqué, si la première partie du *Bandit* est bonne car elle relève de la tendance réaliste, selon Sadoul la seconde partie est « faible », car elle affiche les caractères typiques du film hollywoodien. Le film contribue ainsi à mettre en question l'image d'un cinéma italien intégralement renoué et esthétiquement indépendant.

Ainsi, lorsque *Le Bandit* circule dans les salles parisiennes en août 1947, la presque totalité des critiques lui reproche sa nature contradictoire. En particulier, on déplore le fait que Lattuada n'ait pas résisté à la « tentation du mélodrame »³⁰¹. L'impression partagée par la critique française est que le film représente à la perfection les contradictions du cinéma transalpin. Cette idée se trouve par ailleurs à la base du commentaire que l'on retrouve dans les colonnes du *Figaro*, qui invite ironiquement les spectateurs à quitter la salle à la moitié du film.

Point n'était besoin de nous envoyer cet échantillonnage : nous savions déjà que le cinéma italien était capable du meilleur et du pire. Il est vrai que pour nous, spectateurs, il nous reste toujours la ressource de nous éclipser sur la pointe des

moment de crise profonde de l'interprétation politisée du néoréalisme. Mais il dénote également un autre aspect important, qui concerne l'instabilité des limites et du concept même de « néoréalisme » chez les critiques français.

²⁹⁸ ELUARD, Paul, « Le Bandit », *Office professionnel du cinéma*, Cannes, 1946, in AMENGUAL, Barthélemy, *Alberto Lattuada*, Lyon, Serdoc, 1965, p. 109.

²⁹⁹ Voir COSULICH, Callisto, *I film di Alberto Lattuada*, Rome, Gremese editore, 1985.

³⁰⁰ « Si la deuxième partie est faible, - écrit Sadoul - le tableau de Turin au lendemain de la libération, le retour des prisonniers, les maisons détruites, la prostitution, l'inflation, la spéculation au coin des rues sont peints avec une vigueur et un courage certains ». SADOUL, Georges, « Premières impressions de Cannes », *Les Lettres françaises*, n° 128, 4 octobre 1946, p. 8.

³⁰¹ BORDE, Raymond, BOUISSY, André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social*, op. cit., pp. 32. Ces auteurs, qui offrent une lecture marxiste du phénomène néoréaliste, déplorent le fait que dans le film « une anecdote exécrationnelle a eu raison du néoréalisme ».

pieds un peu avant la fin de la première moitié. On y gagne ! Et l'on peut être persuadé d'avoir goûté l'essentiel d'un film qui aurait pu être un film de classe, si son metteur en scène avait su se décider à temps, s'il n'avait pas préféré un scénario puéril et un peu ridicule à un grand thème humain, né de la guerre et de nos malheurs³⁰².

La presse communiste, en particulier, reproche au film de Lattuada d'emprunter les schémas typiques du cinéma *made in USA*. Ainsi, selon le communiste Jean Néry, deux esprits coexistent dans *Le Bandit* : la première partie du film est un « impressionnant document sur l'Italie déchirée, vécu en compagnie d'un jeune soldat jeté sans espoir et sans argent sur le pavé bouleversé d'une ville » mais au contraire la suite du film est « le classique roman-feuilleton avec sa boîte de nuit louche, ses fusillades et son tueur au cœur tendre »³⁰³. Ce compromis entre réalisme et tradition est difficilement accepté par la critique la plus engagée. C'est justement ce que lui reproche Néry, en parlant



NERY, Jean, « Le Bandit », *Franc-Tireur*, 10-11 août 1947, p. 2.

de « trame assez grossière » et de « mélodrame délirant » qui est malgré tout « loin de ternir l'éclat du nouveau cinéma italien »³⁰⁴. D'autre part, l'attitude sévère des critiques marxistes les plus rigoureux est certainement due au pessimisme présent dans le film : contrairement aux héros souffrants mais lumineux de *Rome ville ouverte*, l'Ernesto du *Bandit* est un héros manifestement négatif. Dans cette figure tragique, les fantômes du passé récent sont peut-être encore trop visibles. En été 1947, un an après son passage à Cannes, la nature double du *Bandit* est encore une fois mise en évidence par Georges Sadoul, premier découvreur du *Bandit*, qui revient sur le film pour en faire une critique plus détaillée.

Le Bandit aborde les problèmes du retour avec la crudité et la franchise directe qui font le prix de la nouvelle école italienne. Et nous avons été transportés par sa première partie : une gare frontière, les trains qui rapatrient les prisonniers, un couple qu'on sépare, le brouhaha des grandes migrations, ensuite une grande ville, un homme devant les ruines de sa maison tandis qu'une radio serine

³⁰² P.M., « Le Bandit », *Le Figaro*, 16 août 1947, p. 4.

³⁰³ NERY, Jean, « Le Bandit : ou du document au roman feuilleton », *L'Écran français*, n° 112-113, 19 août 1947, p. 13.

³⁰⁴ NERY, Jean, « Le Bandit », *Franc-Tireur*, 10-11 août 1947, p. 2.

inlassablement un allègre air de *swing*, puis un joueur de bonneteau, la misère des rues, l'abondance des boutiques, la prostitution dans les maisons de passe [...] Après ce début, que je continue de trouver éblouissant, peut-être parce qu'il m'apporta, il y a encore un an, le message du cinéma italien, le film s'enlise dans des péripéties invraisemblables ou médiocres. Le spectateur « cesse de croire », ce qui est pour une œuvre d'art la pire mésaventure. [...] *Le Bandit* n'est certes pas un chef-d'œuvre. Mais ce film a le très grand mérite d'être significatif d'un tempérament, d'un pays, d'une époque, d'une école, d'un style nouveau³⁰⁵.

La dernière partie de ce commentaire est particulièrement significative, car elle explique clairement les coordonnées théoriques qui sous-tendent la notion de réalisme soutenue par les critiques progressistes : la croyance sur laquelle se fonde le spectacle cinématographique dépend de son adhésion à l'actualité, et non pas de l'ontologie de l'image. Malgré la rigidité dont fait preuve la critique marxiste, *Le Bandit* ne jouit pas de la même bienveillance que les films de Rossellini et De Sica. Le film a des liens trop solides avec un passé qu'il faut absolument oublier ; ce passé concerne l'histoire du cinéma (et donc le travail du Lattuada cinéphile) ainsi que l'histoire politique italienne récente (le vétéran de guerre qui se transforme en *gangster*).

On peut donc affirmer que le film de Lattuada représente un carrefour important car il oblige la critique française à reconsidérer certaines idées reçues sur le réalisme italien. Lorsqu'il commente la sortie du film dans les salles parisiennes, Sadoul doit reconnaître que le nouveau cinéma italien n'est pas un phénomène radicalement nouveau, mais que ses racines remontent aux années du régime fasciste. Privés de la liberté et de repères réalistes, pendant les années sombres du régime les cinéastes progressistes transalpins ont conçu et projeté la renaissance du cinéma. Ainsi, la renaissance esthétique de l'après-guerre ne peut que correspondre à la libération politique de la péninsule.

Car la subite explosion de l'école italienne n'est pas un phénomène spontané. Elle fut préparée sous le fascisme et elle put, alors, commencer à se manifester. [...] Tout était prêt pour une renaissance. Mais soyons assurés que celle-ci n'aurait pas eu lieu si l'axe avait triomphé, et le fascisme avec lui. La marque dominante de la nouvelle école italienne [...] n'est-elle pas l'ivresse, parfois un peu désordonnée, de la liberté retrouvée et reconquise ?³⁰⁶

³⁰⁵ SADOUL, Georges, « Le drame du retour », *Les Lettres françaises*, 20 août 1947, n° 170, p. 8.

³⁰⁶ *Ibid.*

Malgré les perplexités qu'il exprime, la vision de Sadoul est donc assez optimiste. Au contraire, dans les colonnes de *Combat*, Denis Marion est beaucoup plus sceptique quant à l'avenir du nouveau réalisme italien qui, avec *Le Bandit*, serait en train de montrer des contradictions difficilement conciliables. Pour Marion, le film de Lattuada serait « un exemple frappant des qualités et des défauts de toute l'école ». Cependant, selon Marion, « il ne faudrait d'ailleurs pas croire que cette école soit la seule qui existe au-delà des Alpes »³⁰⁷.

Nous sommes encore en 1947 et l'actualité du cinéma italien ne peut pas être totalement séparée de la chronique politique de l'après-guerre. Le journaliste et résistant André Lafargue est au rendez-vous, mais il se trouve, lui aussi, dans la difficulté de « porter un jugement sur ce film où le meilleur et le pire se côtoient et se chevauchent continuellement » et devant lequel « on est constamment partagé entre une admiration sans réserve à l'égard de certains passages et le regret de voir gâcher dans son ensemble un aussi beau sujet »³⁰⁸. À gauche comme à droite, l'accent doit être surtout mis sur les éléments du film qui mettent en relief la rédemption totale du peuple italien : ainsi, la majorité des critiques refuse radicalement la seconde partie du film, pour ne mettre en évidence que la nouveauté de la première. Si le cinéma italien est surtout perçu comme une alternative, tout aspect pouvant rappeler un retour aux modèles traditionnels ne peut que provoquer un rejet dédaigneux. Dans le film de Lattuada « le meilleur voisine avec le pire, le morbide avec les bonnes intentions ».

M. Lattuada porte à la fois la responsabilité de ce joli scénario [...] et celle d'une mise en scène dont la « classe » se situe à l'extrême opposé. Peut-être a-t-il plus ou moins consciemment voulu fournir ainsi la preuve de ses talents d'animateur en donnant à son film toutes les apparences de la vérité, alors que les actes de ses personnages sont rigoureusement invraisemblables ?³⁰⁹

Il paraît donc vite évident que le cinéma italien se fonde sur des contradictions évidentes qui caractérisent ce moment transitoire de l'histoire italienne ; ces contrastes représentent les défauts principaux d'un film qui dérange certaines parties de la critique française. Pourtant, les réactions intégralement positives ne sont pas absentes, particulièrement chez les critiques les plus favorables à l'emploi des genres populaires pour la mise en place d'un discours politique. C'est notamment le cas de Pierre Kast, qui dans les colonnes d'*Action* fait l'éloge du *Bandit*, dont il apprécie particulièrement l'engagement politique et l'attention pour le réel, des qualités qui en font un

³⁰⁷ MARION, Denis, « Le Bandit. Un jour dans la vie », *Combat*, 10-11 août 1947, p. 2.

³⁰⁸ LAFARGUE, André, « Le Bandit », *Paris-Matin*, 16 août 1947.

³⁰⁹ Article signé Intérim, « Le Bandit », *Le Monde*, 26 août 1947, p. 3.

exemple à suivre pour le cinéma français. Il est avant tout question, pour Kast, de contrer le cinéma hollywoodien.

La vertu principale de *Il Bandito* est donc de ne pas craindre de pénétrer de front, dans l'actualité la plus contemporaine. On imagine sans peine les soubresauts qui agiteraient le producteur moyen français auquel on s'aviserait de proposer des sujets ayant pour cadre les ruines de Saint-Lô ou le milieu des financiers collaborateurs de Paris. Je ne jette la première pierre à personne. Je sais bien que l'avis des aruspices de la distribution, tellement sûrs que « leur » public exige avant tout des Gilda, arènes sanglantes ou reine de Broadway, pèse d'un poids décisif sur les projets des producteurs³¹⁰.

Pendant que les œuvres néoréalistes de De Sica, Blasetti, Lattuada circulent en France, la critique s'interroge : de plus en plus fréquentes sont les interviews et les enquêtes qui concernent ce nouvel essor inattendu. À cet effet, certains critiques souhaitent approfondir la connaissance du cinéma italien. On formule donc l'hypothèse que le néoréalisme ne soit qu'un leurre, qu'il soit déjà mourant et qu'un mouvement opposé soit en train de surgir. À ce propos, le Festival de Venise 1948 constitue un terrain de recherches intéressant, où les critiques français partent à la recherche d'une confirmation de la nouveauté du cinéma transalpin. Envoyé sur la lagune pour *La Revue du cinéma*, Jean Desternes fait la connaissance d'Alberto Lattuada et de Renato Castellani. L'entretien qu'il en rapporte marque, pour cette publication plutôt méfiante à l'égard du néoréalisme, une nouvelle étape dans le processus de définition du cinéma italien.

En résumé, le réalisme ne peut être une traduction du réel, soumis comme il est à ses limitations. Rien n'est vrai dans l'absolu mais tout est vrai dans le relatif. Les éléments qu'il utilise, réalistes ou non, le cinéaste les transfigure en les mettant en forme au moyen d'un certain style de découpage, de réalisation et de montage. C'est le style qui sauvera les réalistes du réalisme, et réciproquement, bien entendu, si avec Montaigne on se garde de ceux qui « artialisent la nature au lieu de naturaliser l'art »³¹¹.

La partie de l'article consacrée au cinéma italien présente quelques déclarations de Lattuada, Luchino Visconti et Renato Castellani et est intitulée de façon significative « vers un néo-irréalisme

³¹⁰ KAST, Pierre, « Que faire de la poule aux œufs d'or ? », *Action*, 22 août 1947, p. 3.

³¹¹ DESTERNES, Jean, « Quatre premiers entretiens : avec Welles, Pabst, Lattuada, Castellani », *La Revue du cinéma*, n° 18, octobre 1948, p. 19.

». Dans le cadre de *La Revue du cinéma*, Desternes propose un paradigme alternatif et décoit encore une fois les défenseurs français du réalisme. Les cinéastes interviewés semblent relativiser leur intérêt pour le réel et s'appuyer de plus en plus sur un style proche de la littérature. Desternes écrit que Lattuada « semble avoir bien compris que la situation de *Coucha* [sic] [...], l'exploitation de l'après-guerre en Italie, est pour le cinéma une période révolue [...] et qu'il ne s'agit déjà plus de chanter la reconstruction »³¹². Lattuada incarne donc une nouvelle opportunité pour le cinéma italien, une sorte de réaction à la sécheresse du réalisme rossellinien ; de l'auteur du *Bandit*, Desternes met en évidence la tendance formaliste, sa « formation d'architecte » dont il garde « un goût très sûr de la construction ». En appliquant deux méthodes très différentes, Lattuada et Luchino Visconti interviennent sur la scène italienne pour offrir une alternative esthétisante. Ces deux auteurs « semblent faire, de façons très différentes, la critique interne du mouvement néoréaliste »³¹³.

Réalité et poésie : *Sciuscià* arrive en France

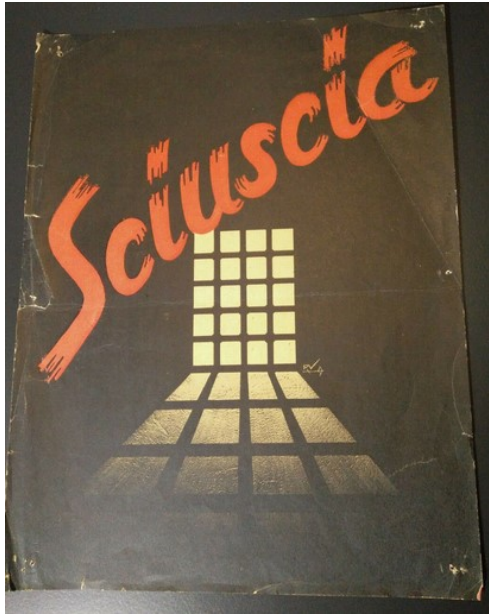
Lorsque, dix ans après la fin de la guerre, le critique français Henri Agel consacrera un ouvrage au cinéma de Vittorio De Sica, il décidera d'ouvrir sa réflexion par des mots empruntés à l'écrivain Carlo Coccioli : « Penser, pour nous Italiens, est un acte qui fatigue infiniment, car il est contraire à notre nature. Nous sommes faits de chair, de sang, de cœur »³¹⁴. Peu de références pourraient mieux expliquer l'image que les Français se font des Italiens en regardant les films de Vittorio De Sica : les Transalpins sont sensuels et peu rationnels, ils aiment la poésie plus que la réflexion. Tous ces éléments fascinent les Français, car ils témoignent de qualités italiennes qui ont été oubliées à cause de la guerre.

Dans l'immédiat après-guerre, en même temps que *Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Le Bandit*, d'autres films traitant de questions sociales contribuent à réhabiliter le peuple italien sur le plan international : c'est notamment le cas de *Sciuscià* de Vittorio De Sica, un film écrit grâce à la collaboration de l'écrivain Cesare Zavattini. En considérant le scénario, il est clair que *Sciuscià* aussi veut jouer sur les sentiments, en se concentrant sur les aspects les plus émouvants de l'existence. Comme dans le film précédent *Les Enfants nous regardent* (*I bambini ci guardano*, 1942), les héros du film, Giuseppe et Pasquale, sont des créatures innocentes, impliquées dans une affaire louche. Ici aussi, la possibilité d'une lecture politique mettant la situation internationale de l'Italie à l'arrière-plan est évidente : il

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.* Il faut signaler que *La Terre tremble* de Visconti n'est distribué en France qu'en 1952.

³¹⁴ AGEL, Henri, *Vittorio De Sica*, Paris, Éditions universitaires, 1955, p. 2 ; l'extrait cité par Agel est tiré du roman de COCCIOLI, Carlo, *La piccola valle di Dio*, Florence, Vallecchi, 1948.



Couverture du dossier de presse français de *Sciuscià*.

y a une volonté claire de proposer un parcours de rédemption, l'histoire de deux âmes innocentes qui ont commis le mal sans être responsables d'une faute impardonnable. À l'instar de *Rome ville ouverte* et de *Paisà*, *Sciuscià* est un plaidoyer en faveur de la nation italienne. Par ailleurs, le dossier de presse distribué lors de la sortie française du film met particulièrement l'accent sur les aspects moraux de l'œuvre : il souligne notamment que « l'œuvre de De Sica pose [...] un grand problème : que fera-t-on de ces gosses dévoyés pour qu'ils puissent devenir des citoyens honnêtes ? La voie suivie aujourd'hui est-elle la bonne ? La prison ne contamine-t-

elle pas les bons et ne renforce-t-elle pas les mauvais instincts des coupables, ne perd-t-elle pas définitivement tous ceux qui y entrent ? »³¹⁵.

Quant à la réputation du nouveau cinéma italien, il faut souligner le rôle particulier joué par De Sica dans l'imposition d'une image alternative du néoréalisme ; c'est pourquoi il sera bon de commencer notre analyse par un article d'août 1947 où le poète et cinéaste Jean Cocteau fait l'éloge du néoréalisme en tant que cinéma jeune et libre. Dans les colonnes du journal progressiste *Combat*, Cocteau affirme qu'« en France nous avons le courage de nous exprimer dans un livre mais nous avons peur des réactions du public des salles de spectacle »³¹⁶. Cocteau poursuit en faisant l'éloge de l'ouverture d'esprit des réalisateurs italiens : « Rossellini et De Sica – dit-il – n'ont pas honte de présenter des faits humains. Il y a eu le temps du cinéma américain, celui du cinéma soviétique, aujourd'hui l'état de grâce est en Italie, parce que les Italiens ont beaucoup souffert et que l'art se retrouve toujours dans la souffrance »³¹⁷. Admirateur de la première heure de Rossellini et du cinéma italien de l'après-guerre, Cocteau saisit parfaitement la modernité du néoréalisme et fait preuve d'une clairvoyance surprenante, en préconisant notamment l'emploi des caméras 16 mm pour réaliser un cinéma plus personnel. Un aspect particulièrement intéressant de cet article concerne le fait que Cocteau souligne le côté altruiste de l'expérience néoréaliste ainsi que la

³¹⁵ Dossier de presse français du film *Sciuscià*, rédigé par la Compagnie indépendante de Distribution de Films, 1947.

³¹⁶ COCTEAU, Jean, « On devrait pouvoir faire des films comme on écrit des poèmes », entretien avec Jean Marabini, *Combat*, 21 août 1947, p. 2. Pour approfondir le thème des relations de Jean Cocteau avec l'Italie, nous recommandons notamment : ZEMIGNAN, Roberto, thèse de doctorat *Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés. Musique, musicologie et arts de la scène*, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012.

³¹⁷ *Ibid.*

compassion que suscitent les films du néoréalisme, un penchant typique du peuple transalpin que les cinéastes italiens interprètent parfaitement.



La publicité de *Scuscia* dans les colonnes du quotidien *Ce Soir*, 18 mars 1947.

L'interview de Cocteau se situe à un moment crucial : si en novembre 1946, *Rome ville ouverte* et *Paisà* ont imposé le cinéma de Rossellini à Paris, il s'agit maintenant de savoir s'il existe ou non une véritable école réaliste en Italie. À cet égard, il est important de souligner que Cocteau se place idéalement à la tête d'une catégorie d'intellectuels qui conçoivent une idée de réalisme radicalement différente de celle prônée par les intellectuels communistes. Il convient de mentionner, à titre d'exemple, le texte que Cocteau écrit pour le premier numéro de la revue *Ciné-Art*. Selon le poète, il y faut surtout soutenir le « réalisme de l'irréel »³¹⁸ ; c'est pourquoi « si on commet une faute de vraisemblance dans l'invraisemblable, on empêche la poésie de vivre et on trompe le public »³¹⁹. À cet effet, au cours de l'année 1947 on voit surgir dans la presse française, une série d'articles visant à

redéfinir la géographie de la production transalpine : la reprise de la distribution internationale prouve que le néoréalisme ne se limite pas au seul Rossellini, mais comprend d'autres auteurs. Grâce à l'arrivée d'autres films et à des reportages consacrés à l'essor du néoréalisme, on apprend que ce cinéma est caractérisé par une diversité de styles. Le style du reportage romancé de Rossellini n'est pas la seule tendance présente en Italie : comme l'explique Antonio Pietrangeli sur les pages de *La Revue du cinéma*, « si Rossellini met la vue au centre de sa poétique, dans le cinéma de De Sica le rôle central est joué par le cœur. [De Sica] a déjà mis au point son style, consistant en un cinéma psychologique et délicat, caractérisé par une intensité douloureuse »³²⁰.

À propos de cette complexification du cadre, un reportage de Léo Sauvage est également intéressant. Sauvage rend compte dans *L'Écran français* de sa « rencontre nocturne avec le cinéma italien »³²¹ : si l'auteur signale l'existence d'un groupe homogène et organisé de cinéastes (« Il y a une nouvelle école italienne, c'est sûr »³²², écrit-il), il remarque tout de même la riche diversité qui caractérise ce courant en relevant une entente profonde entre les différentes tendances du néoréalisme. Le groupe des plus importants cinéastes italiens (nommé « groupe de Sora Cecilia »,

³¹⁸ COCTEAU, Jean, « De Jean Cocteau avec tous ses Vœux », *Ciné-Art*, n°1, octobre 1946, p. 1.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ PIETRANGELI, Antonio, « Panoramique sur le cinéma italien », *La Revue du cinéma*, n°13 mai 1948, pp.10-53. En mai 1948, *La Revue du cinéma* consacre un numéro spécial au cinéma italien ; cette sortie a le mérite d'approfondir la connaissance française du phénomène néoréaliste.

³²¹ SAUVAGE, Léo, « Rencontre nocturne avec le cinéma italien », *L'Écran français*, n° 96, 29 avril 1947, p. 4.

³²² *Ibid.*

du nom du restaurant où ils se rencontrent régulièrement) comprend Rossellini, De Sica et Aldo Vergano, tandis que Mario Soldati, Alberto Lattuada et Alessandro Blasetti « n'arrivent pas toujours à mettre leurs films, c'est-à-dire leurs producteurs, d'accord avec leurs idées »³²³. Mais l'enquête est encore plus détaillée : selon Sauvage, le nouvel esprit réaliste du cinéma italien influence d'autres cinéastes moins connus, tels que Giacomo Gentilomo et Renato Castellani.

Cet article est publié au printemps 1947 et témoigne du climat culturel qui entoure le cinéma italien, au moment où *Sciuscià* sort à Paris. Comme dans le cas de *Rome ville ouverte*, avant de sortir sur les écrans français, le film de Vittorio De Sica fait parler de lui grâce au succès qu'il connaît aux États-Unis. Le rôle de témoin que la critique française a déjà attribué aux œuvres de Rossellini peut aussi être appliqué à *Sciuscià* : à ce propos, il paraît important de mettre en relief la pensée de Cesare Zavattini, qui conçoit le cinéma en tant que langage universel. Le propos suivant témoigne de l'idée de cinéma soutenue par l'écrivain :

Aujourd'hui une maison détruite, c'est une maison détruite, l'odeur des morts n'a pas disparu, l'écho des derniers coups de canons arrive du Nord, en somme, l'étonnement et la peur sont entiers, il est presque possible de les étudier in vitro. Le cinéma doit tenter [de rendre] ces documents, il a les moyens spécifiques pour se déplacer de la sorte dans l'espace et le temps, pour recueillir, dans la prunelle du spectateur, le multiple et le divers, pourvu qu'il consente à abandonner les modes narratifs habituels, et que son langage s'adapte aux contenus³²⁴.

Comme dans le cas de Rossellini, la stupéfaction de la critique française face à *Sciuscià* est justifiée par une connaissance partielle du cinéma précédent de Vittorio De Sica. Si ce dernier n'est pas un inconnu total aux yeux de la critique française, c'est à cause de deux œuvres - *Roses écarlates* et *Mademoiselle Vendredi* - qui l'ont fait classer en tant que réalisateur de comédies légères. Ainsi s'exprime Henri Magnan à ce propos :

Ne connaissant Vittorio De Sica que comme le metteur en scène et l'interprète de *Roses écarlates* et de *Mademoiselle Vendredi*, projetés en France durant la guerre, et qui constituaient d'amusantes comédies filmées, je n'espérais pas de l'aimable talent qu'elles révélaient une eau-forte aussi vigoureuse et belle et, joint à ce nouveau « réalisme européen » dont Lindtberg, Rossellini, René Clément et

³²³ *Ibid.*

³²⁴ ZAVATTINI, Cesare, « Italia 1944 », in Mino Argentieri, Valentina Fortichiari (dir.), *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Milan, Bompiani, 2002, pp. 45-48.

Rouquier sont les principaux tenants, un tel jaillissement lyrique où l'image prenne figure de symbole sans faconde ni préciosité³²⁵.

L'habituelle méfiance du critique du *Monde* à l'égard du néoréalisme semble se nuancer face au ton fabuleux de *Sciuscià*. Jean Florence s'en étonne également dans l'hebdomadaire *Une Semaine dans le Monde* : il est assez clair que la puissance du réalisme lyrique de De Sica fait rapidement évoluer la réputation du cinéma italien et confirme que le cinéma transalpin ne se limite pas à l'œuvre de Rossellini. De toutes façons, le film confirme la vocation humaniste et la dimension européenne de la « nouvelle école italienne » : *Sciuscià* est aimé car il est un ambassadeur international qui parle au cœur des Français et des autres peuples. Selon Florence, « le film entier baigne dans une atmosphère de pureté virile (sans sensiblerie), d'innocence humaine (sans concession naïve) et de noblesse (cette noblesse naturelle des enfants qui n'acceptent aucune faute de la part de ceux qu'ils aiment), telle qu'on sort du film bouleversé »³²⁶.

Encore une fois, la critique française semble être à la recherche de repères alternatifs au cinéma hollywoodien ainsi qu'aux films soviétiques : plus encore que le cinéma de Rossellini, le film de De Sica s'affirme comme compromis efficace entre spectacle et engagement. Dans les colonnes de *L'Époque*, selon Henri Gerard, le cinéma italien a tous les atouts pour s'affirmer en tant qu'alternative aux deux grandes cinématographies mondiales.

Nous avons vu, depuis la libération, de nombreux films américains ou russes. Aucun ne s'approche de *Sciuscià* qui les domine tous par la simplicité naturelle, la vérité, l'exactitude de l'art et de la vie, on ne sait quelle mélodie désespérée qui se murmure autour de l'enfance et fait retentir le glas de notre temps³²⁷.

Le mélange efficace des styles et des tons et l'ouverture idéologique de *Sciuscià* font rapidement apprécier le cinéaste De Sica en France : également attirés par les nouveautés italiennes, les marxistes et les catholiques sont les premiers à relever l'importance du film.

« Un document social et humain »

Lors de la sortie française de *Sciuscià*, la presse de gauche est immédiatement au rendez-vous pour tenter de démontrer la valeur politique de l'œuvre. Dans les colonnes du quotidien communiste

³²⁵ MAGNAN, Henri, « Une œuvre magnifique et déchirante : *Sciuscià* », *Le Monde*, 22 mars 1947, p. 3.

³²⁶ FLORENCE, Jean, « Farrebique-The lost week-end, *Sciuscià* », *Une semaine dans le Monde*, 22 mars 1947, p. 2.

³²⁷ GÉRARD, Henri, « *Sciuscià* », *L'Époque*, 21 mars 1947, p. 4.

L'Humanité, Pol Gaillard met tout de suite en avant une lecture politisée de ce film qu'il conseille vivement à ses lecteurs ; selon Gaillard, *Sciuscià* est « de très loin le meilleur film que vous puissiez voir actuellement à Paris »³²⁸. Cependant, comme un bon nombre d'autres critiques de la gauche, Gaillard affiche une nette déception à l'égard de la fin du film, dont il critique le pessimisme et le ton mélodramatique :

Aucun réquisitoire schématique, mais un document social et humain, complexe et compréhensif, qui peint simplement ce qui est, qui n'accuse pas des individus, mais le régime et la guerre, qui ne conclut ni ne prêche, mais qui appelle invinciblement une solution, qui force à la vouloir.[...] Comme toujours, le véritable réalisme est à la fois très beau, profondément émouvant et progressif³²⁹.

Il faut souligner au passage les trois qualifications finales utilisées par Gaillard : la beauté et l'émotion ne sont pas nécessairement en contradiction avec l'idéologie progressiste. Selon les préceptes transmis par Jdanov, il est nécessaire de créer un art édifiant, qui valorise les aspects positifs de la vie afin d'indiquer à l'homme le chemin de la libération. De ce point de vue, le rejet du dénouement du film n'est pas pour surprendre : malgré ses récentes évolutions, le cinéma italien est encore menacé par le formalisme et par l'esprit mélodramatique.

Le même Gaillard fait preuve d'un engouement particulier pour le film de De Sica en intervenant plus tard dans les pages de la revue marxiste *La Pensée*. Dans le but de situer *Sciuscià* dans l'orbite de la production progressiste mondiale, le rédacteur n'hésite aucunement à le mettre en relation avec le film soviétique *Le Chemin de la vie* de Nicolas Ekk :

Aucune simplicité schématique dans le réquisitoire ; non, un document social et humain, complexe et compréhensif, qui peint simplement ce qui est, mais sans rester impassible, qui n'accuse pas des individus mais le régime et la guerre, qui ne conclut ni ne prêche, mais qui laisse pressentir la possibilité de changer tout cela, car le cœur de ces gosses est bon au fond, qui appelle invinciblement une solution, qui force à la vouloir³³⁰.

³²⁸ GAILLARD, Pol, « Avec *Sciuscià* le cinéma italien nous offre une nouvelle preuve de sa renaissance », *L'Humanité*, 21 mars 1947, p. 4.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Id.*, « Films de Festival...et quelques autres », *La Pensée : revue du rationalisme moderne*, n° 14, septembre-octobre 1947, p. 87.

L'aspect social et l'aspect humain ne seraient donc pas en contradiction, mais il faut toujours faire attention à ne pas tomber dans la tendance larmoyante. Dans d'autres publications culturelles officielles de la gauche, les réactions ne se font pas attendre et sont aussi bienveillantes. La personnalité la plus éminente de cette faction, Georges Sadoul, affiche dans *Les Lettres françaises* son appréciation pour *Sciuscià*, une œuvre qui, bien qu'elle ne soit pas comparable à *Rome ville ouverte* et à *Paisà*, témoignerait de l'engagement social ainsi que de la diversité stylistique de la nouvelle cinématographie italienne.

L'œuvre méritait l'accueil qui lui fut fait, par l'interprétation véritablement exceptionnelle d'une pléiade d'acteurs enfants ou d'adolescents qui jouent les sciuscias ou cireurs de chaussures, par l'intelligence et la probité de la mise en scène, par la beauté de la photographie et par l'utilisation intelligente de l'extraordinaire décor naturel d'une prison qui paraît sortie d'une gravure de Piranèse. C'est aussi une vertu d'avoir abordé sans hypocrisie, avec cette belle franchise qui caractérise aujourd'hui le film italien, le problème d'une enfance dévoyée par la spéculation et les conséquences de la guerre³³¹.

Cependant, le film ne manque pas de contradictions. Sadoul semble avoir une prédilection pour le style documentaire d'un Rossellini et il reproche à *Sciuscià* le caractère trop invraisemblable des scènes de prison et du final : dans ces passages, le film « sonne légèrement faux, avec sa mise en scène et ses décors de studio », car ici De Sica abandonne le style du reportage propre du tournage en plein air. Aux yeux de Sadoul, *Sciuscià* incarne les contradictions de tout le cinéma, car il se compose de deux parties complètement différentes, dont la deuxième serait moins bonne à cause de ses influences mélodramatiques.

À ce moment, un trait typique de la réception du néoréalisme par la gauche émerge : il s'agit de la dénonciation de l'activité de la censure italienne. En fait, la correspondance de Sadoul avec ses confrères transalpins lui permet d'être constamment informé sur la politique italienne : ainsi, le critique français prouve constamment qu'il connaît les débats passionnés opposant le pouvoir (exercé en particulier par Giulio Andreotti³³²) aux cinéastes italiens. Le compromis esthétique dont relève *Sciuscià* serait dû, selon le communiste Sadoul, aux contraintes imposées par la censure

³³¹ SADOUL, Georges, « Charme et diversité du cinéma italien », *Les Lettres françaises*, 27 août 1947, p. 9.

³³² Le rôle du démocrate-chrétien Giulio Andreotti doit être pris en considération pour comprendre les dynamiques qui conduisent à la crise du néoréalisme. Sous-secrétaire à la présidence du Conseil (de 1947 à 1953), Andreotti incarne la *longa manus* du gouvernement en matière de cinéma et encourage le processus de normalisation du cinéma transalpin.

relève ici un autre trait récurrent de la réception du néoréalisme en France : la nouvelle production italienne est mise en avant en tant que modèle, spécialement dans la perspective d'un renouveau du cinéma français. Marion en profite par ailleurs pour émettre une hypothèse sur la raison de l'accueil particulièrement favorable dont bénéficie le néoréalisme en France.

J'ai entendu des personnes s'étonner - relève Marion - qu'avec des moyens encore plus misérables que ceux des studios français, les Italiens réussissent des films dont nous ne trouvons pas d'équivalent en France, *La Bataille du rail* et *Jéricho* étant d'un tout autre esprit. La réponse est simple : si un film français représentait la jeunesse d'après la Libération, livrée à la mendicité, les femmes prostituées aux Anglo-Américains, les adultes faisant du marché noir, il soulèverait la fureur et le retentissement au lieu de la satisfaction et des applaudissements que *Sciuscià*, et bientôt *Paisà*, entraînent et entraîneront. Il y a un genre de spectacles auquel on s'amuse de voir le voisin se livrer, mais qui répugne dans son propre miroir³³⁵.

Malgré le fait que l'accueil français de *Sciuscià* ne soit pas intégralement positif, Vittorio De Sica devient bientôt un habitué des milieux intellectuels parisiens. Dans *L'Écran français* Roger Régent rend compte, en octobre 1947, de la visite du cinéaste à Paris, lorsqu'il s'entretient dans une discussion avec Marcel Carné. Dans l'entretien, où il se déclare particulièrement heureux de l'accueil de son film, De Sica souligne la vocation explicitement internationale de son prochain projet : *Le Voleur de bicyclette*³³⁶. L'article suggère un lien entre le réalisme poétique français d'avant-guerre et le néoréalisme italien ; le texte en question se termine d'ailleurs par la description d'un échange cordial entre De Sica et Marcel Carné, avant que De Sica ne demande à Régent si « *Sciuscià* a réellement eu du succès en France »³³⁷.

De Sica témoigne de la « diversité du cinéma italien »

En 1947, *Sciuscià* bénéficie en France du climat de fraternité politique qui a fait la fortune de *Rome ville ouverte* et *Paisà* : le cinéma de Vittorio De Sica attire donc certainement l'attention de la critique de gauche, mais aussi celle des intellectuels les moins politisés. En 1947, le critique Jacques Doniol-

³³⁵ MARION, Denis, « Sciuscià », *Combat*, 22 mars 1947, p. 2.

³³⁶ RÉGENT, Roger, « Vittorio De Sica et Carné bavardent jusqu'à 1h du matin », *L'Écran français*, n° 121, 21 octobre 1947, p. 4 : « Mon prochain film – dit De Sica – s'appellera *Le Voleur de bicyclette* ; c'est un roman humoristique de Luigi Bartolini et [...] Zavattini écrit le scénario. Mon voyage à Paris a un but intéressé : je voudrais faire une version française du *Voleur de bicyclette* et, si possible, une version anglaise. J'arrive de Londres... Si je réussis dans mes entreprises, je voudrais Gabin pour la bande française ».

³³⁷ *Ibid.*

Valcroze commence son activité dans *La Revue du cinéma* ; proche d'André Bazin, avec qui il fondera les *Cahiers du cinéma*, Doniol-Valcroze est le représentant d'une nouvelle génération d'amateurs de cinéma, plus attentifs aux questions artistiques qu'aux enjeux politiques. Le jeune Doniol-Valcroze constate avec plaisir que *Sciuscià* témoigne de la « diversité du cinéma italien »³³⁸, car il prouve que la nouvelle production transalpine ne se borne pas aux seules œuvres rosselliniennes et qu'il est possible de trouver une « troisième voie » féconde entre reportage brut et imagination. En effet, le principal constat de Doniol-Valcroze concerne la richesse de ce cinéma, qui « n'est pas spécialisé, comme d'aucuns le croient dans les seules évocations de la Résistance »³³⁹. Malgré quelques défauts, *Sciuscià* est, comme *Rome ville ouverte*, un très bon exemple de « film témoin », car il illustre « sans stylisation et sans affaiblissement romancé le grand désordre et le trouble »³⁴⁰ et se rapproche ainsi des films de Rossellini et d'Aldo Vergano. En l'occurrence, le film fait un emploi étonnant d'acteurs non professionnels, une solution qui accroît de façon décisive l'« illusion de pris-sur-le-vif et du non-recomposé »³⁴¹. Toutefois, comme la majorité des critiques de gauche, Doniol-Valcroze reproche à *Sciuscià* le pessimisme qui imprègne son dénouement et qui nuit à l'équilibre du film. Pour Doniol-Valcroze, « la recherche de l'émotion est trop flagrante pour être valable »³⁴².

Ce reproche est significatif et témoigne de la persistance d'une certaine homogénéité au sein de la critique française. Le danger le plus grave couru par le cinéma italien serait un retour à son passé cinématographique, où le mélodrame larmoyant et l'opéra filmé étaient le fer de lance de la production : du point de vue de la critique formaliste, la nouveauté la plus intéressante du néoréalisme italien est la remise en question du système des genres traditionnels.

La critique catholique, quant à elle, ne met pas beaucoup de temps pour se remettre au travail après la guerre et apprécie particulièrement le film de De Sica, même si nous n'avons pas pu trouver un grand nombre d'articles sur les films. Nous citons la critique de *Sciuscià* publiée dans le magazine *Radio loisirs*, où le film est recommandé pour ses qualités morales incontestables :

Pour une fois, des enfants coupables ne sont ni anges ni démons, mais des enfants - c'est-à-dire des êtres purs que les adultes n'ont pas su préserver. C'est pour avoir compris cela que les auteurs de *Sciuscià* ont réalisé une œuvre originale et bouleversante sur ce thème déjà bien usé et souvent galvaudé de l'enfance délinquante³⁴³.

³³⁸ DONIOL-VALCROZE Jacques, « Diversité du cinéma italien », *La Revue du cinéma*, n°5, février 1947, p. 54.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ CHARTIER Janick, « Sciuscià », *Radio loisirs*, 6-12 avril 1947, p. 12.

Nous pouvons conclure ce compte rendu par deux avis négatifs à l'égard de *Sciuscià*, deux contributions remettant en question l'idée d'un néoréalisme italien apprécié sans condition par la critique française ; le film de De Sica, en raison de son mélange assez inédit de poésie et d'objectivité, ne fait pas l'unanimité dans la presse française. Nous pouvons notamment constater une certaine déception dans les domaines critiques conservateurs. Jean-Jacques Gautier, par exemple, dans le *Figaro* accueille de manière plutôt méfiante *Sciuscià* « qui a l'air si vrai, si impartial, que, par moments, nous en sommes presque gênés en songeant à ce qu'on penserait de nous à l'étranger si nous exportions un film aussi franc sur nous-mêmes »³⁴⁴. Du côté des catholiques de gauche, Jean-Pierre Marie Chartier, dans les colonnes de *France libre*, est sévère avec ce film qui « ne présente ni originalité ni véritable profondeur », et qui semble caractérisé par « une beauté faussement simple qui souvent frise le mauvais goût ». Ainsi Chartier :

[...] *Sciuscià*, comme *Farrebique*, relève de ce genre nouveau et malsain pour l'avenir du cinéma, pépinière de films hybrides qui ne sont ni des documentaires ni des œuvres romancées, mais une espèce de composé des deux, un étrange mélange laissant le spectateur sur sa faim après l'avoir tiré à hue et à dia. *Sciuscià*, sans être intéressant, ne provoque ni émotion ni commentaire : c'est un film qui dégage, à pleine caméra, l'indifférence³⁴⁵.

Enfin, pour ce qui est de la presse grand public, si la présence de De Sica paraît moins retentissante, nous devons signaler la réaction très précoce de l'hebdomadaire *Pour Tous* pour qui « le film italien maintient ses promesses »³⁴⁶. Nous évoquerons aussi la réaction particulièrement chaleureuse du directeur de *Cinémonde* Maurice Bessy. Pour lui, *Sciuscià* inaugure une nouvelle conception du spectacle cinématographique et parvient à un compromis efficace entre l'esthétique documentaire et les règles du cinéma spectaculaire, entre fable joyeuse et constat amer :



BESSY, Maurice, « Sciuscià », *Cinémonde*, n°657, 4 mars 1947, p. 15.

³⁴⁴ GAUTIER, Jean-Jacques, « Sciuscià », *Le Figaro*, 18 mars 1947, p. 4.

³⁴⁵ CHARTIER, Pierre, « Sciuscià », *France libre*, 20 mars 1947, p. 2.

³⁴⁶ LEHMANN, René, « De mon fauteuil », *Pour Tous*, 31 décembre 1946, p. 5.

Ce film bouleversant est un immense cri de pitié et de douleur. Dépouillé, sévère, cruel, il ne s'accorde aucune concession, ne permet pas le triomphe d'une vertu illusoire sur un crime souvent encouragé par l'imbécillité des foules. Avec *Sciuscià* on traîne dans les rues, on ne mange pas tous les jours à sa faim, on sait que l'argent est inventé pour être pris par les pauvres dans la poche des riches, on est voyou, vaurien, crasseux, dépenaillé. Mais on est aussi régulier, joyeux, optimiste, amoureux de la franchise et de la loyauté³⁴⁷.

Rires néoréalistes. *Vivre en paix* en France

Paris, septembre 1947 : dans les salles de la capitale, *Paisà* surprend l'intelligentsia française et impose la nouveauté du cinéma italien : le réalisme cru, le langage innovant et l'esprit humaniste du film de Rossellini suscitent des réactions ferventes. De plus, au printemps précédent, *Sciuscià* de Vittorio De Sica a ému le public et la critique et a démontré que le réalisme peut être concilié avec la poésie. Nous avons vu que, d'un point de vue de politique internationale, tous ces films répondent au besoin de rédemption du peuple italien, et proposent un nouveau cinéma européen qui est en mesure de contrer l'arrogance d'Hollywood. Au-delà de ses qualités artistiques, nous avons mis en relief le rôle politique assuré par les films en question, qui prônent la solidarité entre les nations.

Au cours de cette phase, une fonction similaire d'ambassadeur du peuple italien est remplie par un autre film, la comédie *Vivre en Paix* de Luigi Zampa. Afin de mieux comprendre le rôle et la fonction de ce film, il faut tenir compte de l'opération idéologique en cours en Italie que nous avons déjà vue à l'œuvre dans *Rome ville ouverte* : la création du mythe des « bonnes gens italiens », selon lequel le caractère transalpin serait génétiquement bon enfant et peu enclin à la guerre et à la violence. Cette construction idéologique apparaît avant même la fin de la guerre et permet de présenter l'Italie comme un membre de confiance des Alliés dans la lutte contre le fascisme.

Si Luigi Zampa est inconnu en France, deux facteurs concourent au succès de *Vivre en paix* : l'excellent accueil que les États-Unis ont réservé à *Vivre en paix* et le récent succès de *Rome ville ouverte*, qui a imposé la figure de l'acteur Aldo Fabrizi. Ainsi, dans le climat bienveillant qui entoure le cinéma italien en France, *Vivre en paix* peut être tout de suite compté parmi les représentants du nouveau réalisme, en raison de ses thèmes ainsi que pour son style. Dans *Vivre en paix*, les codes de la comédie semblent encourager la diffusion d'un style ouvertement réaliste. Comme Masolino D'Amico l'a habilement mis en lumière, le cinéma italien de l'immédiat après-guerre « a aussi

³⁴⁷ BESSY, Maurice, « Sciuscià », *Cinéma*, n°657, 4 mars 1947, p. 15.

conquis sa propre identité pour avoir joué, dès le début, la carte de l'humour adhérent aux faits, né de la chronique, en un mot, vraisemblable »³⁴⁸.

Dans une toute première phase, en juin 1947, le film est découvert par quelques critiques français au Festival mondial des films et des Beaux-Arts de Bruxelles. Malgré la concurrence de films importants comme *Citizen Kane* et *Le Diable au corps*, ces quelques critiques prouvent qu'ils apprécient cette farce paysanne, savant mélange de comédie et de drame qui raconte la période de l'occupation dans un petit village du centre de l'Italie. Si *Paisà* développe le récit de la guerre avec le ton direct et dramatique du reportage, *Vivre en Paix* est imprégné d'un pittoresque typiquement péninsulaire. Dans ce film, la longue tradition comique du cinéma italien et l'imagerie pittoresque de la province se fondent de manière cohérente au nouvel esprit réaliste de l'Italie libérée, au nom de la devise « aimons-nous les uns les autres ». C'est d'ailleurs ce que relève le critique du *Monde* :

On dirait presque que les Italiens se complaisent à nous convaincre de leur tempérament « courageux mais pas téméraire »... D'admirables paysages, lointains pacifiques de la campagne, oliviers tremblants dans la lumière ombrienne, routes bordées de cyprès, aèrent ce film où Aldo Fabrizi, une sorte de Jannings bonasse, s'affirme comme un grand acteur aux côtés de figures du terroir³⁴⁹.

Cependant, d'un point de vue politique, le modèle de solidarité nationale promu par le film semble déranger la critique de gauche, qui est à ce moment particulièrement attentive à ces thèmes. En fait, s'il ne fait aucun doute que le film est imprégné des mêmes idéaux de fraternité et de solidarité présents dans *Rome ville ouverte* et *Un Jour dans la vie*, Zampa va encore plus loin : la nouvelle communauté humaine proposée par *Vivre en paix* inclut (bien que brièvement) un soldat allemand. Les réactions au film repérables au sein des publications engagées privilégient une lecture rigoureusement politisée de l'œuvre. La plupart des intellectuels progressistes n'apprécie ni le pittoresque qui imprègne le film ni l'opération politique dont Zampa se fait promoteur. François Timmory par exemple, fait preuve d'une nette perplexité face à cette œuvre qui mélange styles et tons différents : « Nous nous trouvons ici en face d'une espèce de tragi-vaudeville d'un genre à peu près inédit : imaginez des personnages à la Maupassant animés selon les vigoureux canons de la rhétorique dramatique d'un Feydeau »³⁵⁰.

³⁴⁸ D'AMICO, Masolino, *La commedia all'italiana*, Milan, Il Saggiatore, 2008, p. 53.

³⁴⁹ O.M., « Vivre en paix », *Le Monde*, 14-15 septembre 1947, p. 3.

³⁵⁰ TIMMORY, François, « *Vivre en paix*. Un remarquable trahi-vaudeville », *Franc-Tireur*, 19 septembre 1947, p. 2.

Les publications culturelles marxistes s'avèrent donc très sévères et nous pouvons citer de nombreux exemples à cet égard. Dans la revue communiste *La Pensée*, le film de Zampa est commenté de manière peu bienveillante : Pol Gaillard reconnaît au réalisateur « l'humour souvent très fin de son dialogue, la beauté gracieuse de ses extérieurs et l'interprétation magistrale d'Aldo Fabrizi »³⁵¹, mais le jugement moral du film est finalement négatif, car Zampa se fait promoteur de la « réconciliation aveugle entre fascistes et antifascistes »³⁵² et surtout parce qu'il avance l'idée « que pour 'vivre en paix' il vaut mieux ne pas faire de politique, que celle-ci est finalement toujours injuste et totalitaire, chez les patriotes comme chez les traîtres »³⁵³. Toutefois, comme nous l'avons vu dans le cas d'autres films, les critiques de la gauche la moins orthodoxe sont plus disponibles à l'égard de *Vivre en paix*. Un vrai enthousiasme envers le nouveau cinéma italien est notamment affiché par Georges Altman qui n'hésite jamais à le définir comme une « école ». Altman compte parmi les admirateurs les plus vifs de *Vivre en Paix* :

Jamais, croyons-nous, on n'avait traité un sujet inspiré par la guerre avec cette sorte de comique amer, cette bonne humeur narquoise qui tourne soudain en tragédie. Le grand acteur Aldo Fabrizi, le curé de *Rome ville ouverte*, se carre avec puissance dans cette étonnante histoire, dans ces paysages d'une poignante douceur qui évoquent le charme d'un pays peu fait pour l'héroïsme. Et tout le monde ici joue, comme on vit, avec une fraîcheur de source et de brise³⁵⁴.

Dans ce cas, il convient de souligner l'idée toute particulière d'héroïsme qui caractérise l'image des Italiens véhiculée par leur cinéma. Par rapport à d'autres critiques de gauche, Altman paraît plus ouvert à l'égard de cette version « édulcorée » du réalisme italien, une tendance à la comédie qui verra un épanouissement significatif à partir de la décennie suivante. Plus qu'à ses aspects documentaires, encore une fois le cinéma italien doit son succès au compromis qu'il établit entre la modernité et le classicisme. Il s'agit d'un aspect très important des questions dont nous parlons dans cette thèse, qui a également été souligné dans l'étude d'Olivier Forlin que nous avons mentionnée à plusieurs reprises. Comme Forlin l'explique très bien, afin de « reléguer à l'arrière-plan, l'idée d'une Italie populaire en partie responsable des fautes du fascisme », les nouvelles images du cinéma italien doivent raconter un présent radicalement nouveau sans oublier certains

³⁵¹ GAILLARD, Pol, « Le Vatican donne son prix », *La Pensée : revue du rationalisme moderne*, n°14, septembre-octobre 1947, p. 89

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ ALTMAN, Georges, « *Vivre en paix*. Ou le village qui ne croyait pas à la guerre », *L'Écran français*, n° 117, 23 septembre 1947, p. 10.

aspects du passé, rejeter les pires stéréotypes associés à ce peuple, pour valoriser au contraire ce qu'il y a de meilleur en lui³⁵⁵.

La réaction des intellectuels catholiques, qui en 1947 sont en train de reprendre leurs activités, est plus bienveillante ; leurs organes de presse font preuve d'une ouverture idéologique particulière et prouvent qu'ils apprécient l'humanité et le sens de la solidarité qui émanent du cinéma italien. Les critiques catholiques réagissent positivement à *Vivre en paix*, qui sort en France après avoir remporté à Bruxelles le prix de l'Office catholique international du cinéma : à ce propos, *Radio loisirs* parle de « récompense méritée qui ne couronne pas une œuvre moralisatrice ou de propagande religieuse », mais qui rend plutôt justice à une œuvre prônant une « recherche de la fraternité par des hommes simples entraînés dans les contradictions et la stupidité de la guerre »³⁵⁶.

D'autre part, dans le cadre de publications qui offrent une lecture esthétique des films, il est par ailleurs important de signaler la réaction de Jean George Auriol qui paraît dans *La Revue du cinéma*.

La réalisation est simple, presque rustique - soutient Auriol - et discrète, si l'on passe sur un ou deux effets de montage un peu lourds ; elle serait même trop simple si elle ne laissait, en définitive, toute sa saveur naturelle, forte, à ce tragique aperçu de la vie européenne durant les années de guerre : tragique dans la conclusion mais délibérément, virilement comique dans le « traitement »³⁵⁷.

Vivre en paix confirme donc la richesse du néoréalisme, qui ne se compose pas des seules œuvres de Rossellini : les auteurs du cinéma italien peuvent aussi être appréciés en raison de l'ingéniosité de leurs scénarios. Depuis toujours méfiant à l'égard des possibilités du réalisme, Auriol fait l'éloge des auteurs de *Vivre en paix* qui a su concevoir un mélange de registres et de genres qui renforce le message progressiste du film. *Vivre en paix* prône la solidarité humaine sans établir d'oppositions manichéennes, en respectant intégralement l'esprit de tolérance typique des Italiens :

³⁵⁵ FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie (1945-1955)*, *op.cit.*, p. 351. Cette envie de justification du peuple italien est également évidente dans un autre film de Luigi Zampa, *Les Années difficiles*, un film relevant de la volonté italienne d'auto-rédemption historique. Une des premières réactions à cette œuvre, écrite par Jean Charles Tacchella, est indignée : le film serait « absolument scandaleux » car auto-absolutoire. Cette attitude serait vexante à l'égard des soldats alliés qui ont libéré le pays. (Voir TACCHELLA, Jean-Charles, « Venise au milieu des remous », *L'Écran français*, n°168, 14 septembre 1948, p. 9)

³⁵⁶ TYRANDE, J.J., « Vivere in pace », *Radio loisirs*, 27 juillet – 2 août 1948, p. 13. Il faut souligner que dans la commission OCIC, on trouve l'italien Diego Fabbri, professeur de cinéma à l'Institut international Pro Deo de Rome, qui est particulièrement actif dans la promotion internationale du néoréalisme en 1948 : dans un communiqué publié dans *L'Aube* le 14 mars 1948, par exemple, on lit que Fabbri donnera « une conférence sur le néoréalisme cinématographique italien » (*L'Aube*, rubrique « La scène et l'écran », 14 mars 1948, p. 2).

³⁵⁷ AURIOL, Jean George, « La paix et la guerre », *La Revue du cinéma*, n° 7, été 1947, p. 64.

Pas de traîtres de mélo ni de silhouettes découpées dans le papier des quotidiens du soir dans cette histoire pure de tout parti-pris et de toute poussière de vengeance. Même le fasciste assoiffé de gloire reste solidaire de ses concitoyens au moment de l'abandon du village, - montrant ainsi le courage véritable et non le sanglant amour-propre de carnassier qui en est la caricature³⁵⁸.

S'il surprend positivement la critique intellectuelle formaliste, *Vivre en Paix* autorise et promeut surtout une réception authentiquement populaire du néoréalisme : un mois après la sortie du film, la publication bi-mensuelle illustrée *Ciné-Miroir* en propose la version racontée, agrémentée de nombreuses photographies³⁵⁹. Un peu plus tard, le film confirme sa vocation populaire dans les pages de *Cinévie*, où il est conseillé au public français malgré des qualités techniques incertaines laissant méfiant le critique Hervé Lauwick.



Vivre en paix, film raconté. *Ciné-Miroir*, n°861, 21 octobre 1947.

Les contrastes violents entre les noirs et les blancs, les mauvais éclairages qui ne sont peut-être qu'une inégalité ou des imperfections dans la pellicule, nous avaient choqué et il est visible que ceux qui ont éclairé ou photographié le film ont eu à se battre pour obtenir des résultats souvent indignes d'eux. Il semble qu'ils aient été trahis par leurs moyens matériels, mais le scénario est charmant³⁶⁰.

Le film de Zampa a une résonance encore plus grande dans le magazine illustré *Cinévie* lors de sa sortie officielle : en octobre 1947, *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) et *Vivre en paix* (Luigi Zampa, 1946) font l'objet d'un article qui lance la nouvelle école italienne en tant que cinéma grand-public :

Après Rossellini, Blasetti, Vittorio De Sica, Luigi Zampa s'affirme avec *Vivere in pace* comme un représentant éminent de cette « école » qui rejette tout procédé de fabrication et se plie aux seules exigences de la vie, qui fait fi des recettes. Mais Luigi Zampa, lui, ajoute au sens du réel une verve drue et une bonne humeur qui triomphe du pessimisme de ses confrères³⁶¹.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Ce film raconté paraît dans le cadre du magazine *Ciné-Miroir*, n°861, 21 octobre 1947, p. 4.

³⁶⁰ LAUWICK, Hervé, « Vivre en Paix », *Cinévie*, n° 104, 23 septembre 1947, p. 6.

³⁶¹ Non signé, « *Vivre en paix*...ou l'héroïsme saisi par l'humour », *Cinévie*, n°106, 7 octobre 1947, p. 9.



Figure 1. Non signé, « Vivre en paix...ou l'héroïsme saisi par l'humour », *Cinévie*, n°106, 7 octobre 1947, p. 9. À gauche et en bas, le récit des six épisodes de *Paisà*. À droite, *Vivre en paix*.

reproche au film sa « boursouflure italienne » et une « certaine grandiloquence »³⁶².

Cependant, le jugement de *Vivre en Paix* par les critiques de *Ciné-Miroir* est ambigu car ils situent quand-même le film dans le cadre de l'école réaliste italienne. Hervé Le Boterf rend compte fin septembre de cette œuvre : selon lui, le film de Zampa « n'est pas seulement un film sur la guerre, c'est aussi un habile plaidoyer contre celle-ci ». Pierre Lagarde moins bienveillant,

Alessandro Blasetti, néoréaliste ? La réception d'*Un jour dans la vie*

Après la guerre, Blasetti incarne une hypothèse forte : la possibilité de réaliser un cinéma franco-italien qui soit à la fois spectaculaire et chrétien³⁶³. Pour oublier les blessures du conflit, certaines cinématographies européennes choisissent la collaboration internationale ; le nouveau projet consiste en la création d'axes internationaux de production permettant de joindre les forces, partager les marchés, créer une culture cinématographique commune. L'ennemi commun est Hollywood, qui après la guerre a envahi les écrans européens avec ses produits ; dès le lendemain du conflit on parle donc de « front unique de la cinématographie européenne ».

³⁶² LAGARDE, Pierre, « Vivre en paix », *Ciné-Miroir*, n° 858, 3 octobre 1947, p. 9. « Une certaine grandiloquence (que souligne la façon de jouer de l'acteur principal Aldo Fabrizi, souvent remarquable mais parfois emphatique) vient corrompre notre émotion. Et cette fusion du drame et de l'humour laisse une impression de malaise. Il y a pourtant des qualités exceptionnelles dans ce film, et des passages hauts en couleurs, d'un pittoresque, d'une invention et d'une audace remarquables. La scène d'ivresse, par exemple, qui est traitée avec un art et une intelligence qui rappellent les meilleures trouvailles d'un Blasetti ou d'un Rossellini ».

³⁶³ Il faut cependant noter que la confiance de Blasetti à l'égard des coproductions n'est pas excessive en 1946, lorsqu'il écrit ce texte : « Il y a un seul chemin - dit-on. Combinaisons internationales. Par exemple, combinaisons avec la France. On prend un sujet français, on fait écrire un scénario à des Français et des Italiens, on le confie à un réalisateur français et à un chef-opérateur italien, avec une moitié d'acteurs français et l'autre moitié d'acteurs italiens. On dépense à peu près ce que l'on dépenserait pour faire un seul film italien et on dispose de deux marchés : la France et l'Italie. Le projet, a priori, ne fait pas un pli. Dans la pratique, après mille transactions pour concilier les différentes mentalités et à travers mille vicissitudes qui en quadruplent le coût, on obtient un film ambigu, hybride, indéfini, ni italien, ni français, qui fait un fiasco merveilleux en France et un excellent fiasco en Italie ». (Alessandro Blasetti, « C'è una sola strada », *Teatro*, n° 3-4, 1946)

France et Italie constituent les deux nations les plus intéressées par ce projet. En ce qui concerne les accords entre les deux états, l'année 1946 est marquée par le début d'une série de pourparlers qui conduisent aux premiers accords officiels de coproductions d'octobre 1949. Comme nous l'avons relevé, d'ailleurs, on retrouve, dans le cinéma italien de cette période un esprit d'ouverture, un désir de se développer à l'international qui se traduit notamment par la participation à des Festivals internationaux. En Italie, cette volonté d'internationalisation du cinéma se conjugue avec le désir de certains secteurs du Vatican d'encourager une production à haute valeur morale.

La figure qui incarne ce croisement d'intérêts est celle du producteur sicilien Salvo D'Angelo. Dans le domaine des coproductions franco-italiennes, D'Angelo fait figure de pionnier : proche du Vatican et fondateur de la maison de production Orbis en 1944 - qui deviendra Universalia en 1946 - cet homme vif, curieux et intelligent incarne le désir d'émancipation du cinéma italien. Il envisage surtout la création d'un cinéma œcuménique, qui puisse s'ouvrir à l'Europe malgré les difficultés et les obstacles idéologiques. Universalia est, selon D'Angelo, « une organisation non catholique, ni purement chrétienne : productrice de film qui ouvrent la porte à l'espoir et à la consolation »³⁶⁴. Sous le signe de la croix, dans ses bureaux du Château Saint-Ange, D'Angelo soutient que ce cinéma « ne peut honnêtement espérer de grands succès s'il ne se décide pas à sortir « du seuil de chez lui », en élargissant les horizons de sa production »³⁶⁵. Comme le déclarera Alessandro Blasetti beaucoup plus tard :

Salvo D'Angelo comprit avant tout le monde que les co-productions européennes étaient une nécessité fondamentale pour donner à chaque industrie nationale la possibilité de développer des caractères nationaux pouvant en même temps s'affirmer à niveau européen. Cette idée appartient à D'Angelo, et cela ne se discute point. Et la première co-production européenne a été *Fabiola*, un film voulu par D'Angelo³⁶⁶.

La création de la maison de production Orbis a pour but de réaliser un rêve, à savoir la création d'un cinéma européen et catholique s'adressant au plus grand nombre de spectateurs. Le caractère œcuménique de cette société est d'ailleurs évident à partir de sa dénomination ; le programme de

³⁶⁴ D'ANGELO, Salvo, lettre adressée à Cesare Zavattini, 25 febbraio 1947, in CORSI, Barbara, « Salvo D'Angelo. Produttore europeo », in *Schermi*, année I, n°2, juillet-décembre 2017 (numéro dirigé par Raffaele De Berti).

³⁶⁵ « Il Corriere di Universalia », année 1, n° 3, dont la une est reproduite dans : Barbara Corsi, « Salvo D'Angelo. Produttore europeo », art. cité.

³⁶⁶ BLASETTI, Alessandro, interviewé par Franca Faldini, in *Qui comincia l'avventura*, émission radiophonique du 1er janvier 1980, consultable dans le site RaiTeche (<http://www.teche.rai.it/2015/03/alessandro-blasetti-alla-radio/>).

la maison, dont l'activité doit se déployer sur « un plan absolument international », doit envisager « la collaboration de meilleures forces techniques et artistiques nationales et étrangères ». Dans le bulletin d'information de l'Orbis (qui deviendra par la suite Universalia), la volonté d'internationalisation est surtout représentée par la variété des personnalités du cinéma pressenties pour une collaboration : le suisse Leopold Lindtberg, le belge Charles Spaak et le français Julien Duvivier. Dans le cinéma européen d'après-guerre, marqué par le réalisme, les producteurs de l'Universalia constatent la présence d'une contradiction qu'il faut réparer : c'est la dichotomie qui oppose les films d'auteur au cinéma artisanal destiné au grand public :

Contre l'école des artisans [*mestieranti*], pour lesquels le cinéma est avant tout un métier avec toutes les conséquences que ce mot engendre, nous démontrerons que faire du cinéma ne signifie pas forcément renoncer à celles qui sont les lois éternelles de l'esprit. [...] Mettons donc le cinéma au service de l'Humanité, servons-nous de sa puissance incalculable pour déraciner les haines et adoucir les contrastes³⁶⁷.

Il est clair que ce producteur se considère comme investi d'une mission : pour contrer efficacement les productions hollywoodiennes, le cinéma européen doit être différent, car différente est la culture européenne. La mission la plus difficile de l'Orbis consiste à définir et mettre à profit ce patrimoine culturel commun aux Italiens et aux Français : à cet effet, l'« humanisme » dont relèvent les œuvres néoréalistes constitue un excellent thème. La création de la Orbis-Universalia suscite d'ailleurs l'enthousiasme des organismes catholiques français spécialisés en cinéma : dans la *Revue internationale du cinéma* Felix Morlion reconnaît que la présence des chrétiens dans le cinéma n'est « possible qu'à condition de se conformer strictement aux lois du cinéma, et d'éviter de lancer des sociétés catholiques avec seulement des films cléricaux ou pieusement moralisants »³⁶⁸.

En tant que responsable de l'Orbis Film, Salvo D'Angelo est le producteur d'*Un Jour dans la vie* (1946), le premier film d'après-guerre d'Alessandro Blasetti. À l'instar des autres films que nous avons analysés, l'œuvre de Blasetti paraît, dans cette phase politiquement délicate, en tant que film-ambassadeur. Avec *Rome ville ouverte* de Rossellini et *Le Bandit* de Lattuada, *Un jour dans la vie* représente le cinéma italien au premier Festival de Cannes (septembre 1946). Comme nous l'avons souligné, l'Italie envoie sur la Croisette des films prônant une image héroïque du peuple transalpin,

³⁶⁷ IL CROCIATO [Le Croisé], « Una parola nuova », *Il corriere di Universalia*, année I, n° 2, septembre 1946.

³⁶⁸ MORLION, Felix, « Panorama mondial des films », *Revue internationale du cinéma*, n°1, année I, 1949, p. 42. Il faut cependant noter que, dans le numéro suivant de la *Revue*, Morlion exprime de sévères réserves concernant la moralité de certaines scènes « inconvenantes ».

des œuvres symbolisant la solidarité nationale retrouvée. Si le film de Rossellini est un hymne à la fraternité et celui de Lattuada un amer constat des conditions de vie des Italiens, le film de Blasetti est un plaidoyer en faveur de la paix qui affiche, en quelque sorte, le même schéma idéologique de *Rome ville ouverte* : l’alliance catholiques-résistants contre la barbarie nazie (alliance dont relève par ailleurs le gouvernement italien jusqu’à l’année 1947). Dans un dialogue particulièrement significatif présent dans le film, l’un des partisans antifascistes protagonistes affirme que la fin de la guerre et du régime est possible « si nous tirons tous du même côté ». Il est clair que Blasetti souhaite faire oublier son passé en composant un hymne à l’œcuménisme politique, une alliance des forces antifascistes au nom de la liberté.

Pour ces raisons, il faut noter qu’*Un jour dans la vie* suscite un intérêt particulier de la critique française et obtient un succès qui permet de situer Blasetti et son cinéma dans une perspective



Dans les colonnes de *Ce Soir* du 25 mars 1947, *Quatre pas dans les nuages* est présenté comme « un film intelligent ».

franco-italienne. Ce qui déroute particulièrement les intellectuels français, c’est la dialectique présente dans le cinéma de Blasetti : d’un côté il y a le grand spectacle de *La Couronne de fer* et d’autre part le récit intimiste de *Quatre pas dans les nuages*. C’est un constat qui ne fait que consolider l’idée du dualisme profond du cinéma italien. Selon certains témoignages, *La Couronne de fer* circule encore dans certains cinémas de la capitale : la présence contemporaine de ce film symbole de l’époque fasciste et d’un film comme *Quatre pas dans les nuages* ne peut que faire apparaître Blasetti comme une sorte d’auteur schizophrène. Voici ce qu’en écrit Jean Nery dans le journal antifasciste *Franc-Tireur* :

Un cinéma de quartier a ressuscité, il y a peu, *La Couronne de fer*, ce grand machin ultra-mélodramatique qui fit rire tout le monde. En même temps, un autre film italien, *Quatre pas dans les nuages*, continue une carrière sympathique que ses qualités de simplicité et d’émotion retenue justifient amplement. [...] [Dans *Un jour dans la vie*] on retrouve, à vrai dire, les qualités et les défauts de M. Blasetti. Mais un peu amortis par le temps et, si j’ose dire, sanctifiés, puisqu’il s’agit d’une œuvre commandée et financée par une société de production à laquelle le Vatican porte un certain intérêt³⁶⁹.

³⁶⁹ NERY, Jean, « Un jour dans la vie », *Franc-Tireur*, 9 août 1947, p. 2.

Dans les colonnes du quotidien communiste *Ce Soir*, Jean Bouret, hésitant, parle d'une « œuvre toute de contrastes, où les blancs et les noirs alternent savamment et donnent à l'histoire son étonnant relief »³⁷⁰. Dans le même domaine idéologique, *L'Écran français* fait preuve d'une attitude plus nuancée : comme dans le cas de Rossellini, on ne fait aucune mention du passé fasciste de Blasetti : Georges Altman reconnaît qu'*Un Jour dans la vie* établit un lien de solidarité et de compréhension réciproque, car Blasetti a enfin appris à parler la langue « de la douleur et de l'humanité »³⁷¹. Encore dans *L'Écran français*, Raymond Barkan classe sans aucune hésitation le film dans la catégorie de la « nouvelle école italienne », relevant que

l'interprétation possède la magnifique véracité du réalisme italien. Sous leur vêtement anonyme, les religieuses, jeunes ou âgées, ont une consistance humaine d'autant plus frappante que les différences de caractère sont exprimées avec un sens du détail que ne néglige pas un discret humour. La même observation vaut pour les partisans, dont la variété des milieux sociaux est excellemment marquée³⁷².

Une fois de plus, dans cette première phase du néoréalisme, le caractère fondamental des films italiens semble être la tendance au compromis politique. Par ailleurs, du côté des revues formalistes on constate que le nouveau cinéma italien relève d'une négociation de nature esthétique : dans *La Revue du cinéma*, Jacques Bourgeois apprécie beaucoup le film et estime que Blasetti « s'est efforcé de jeter un pont entre la manière réaliste et l'expressionnisme »³⁷³. Il est important de noter ici l'utilisation du terme « manière » pour définir le réalisme : encore une fois, sur la ligne des positions d'Auriol, les rédacteurs de *La Revue du cinéma* rejettent l'idée d'un réalisme strictement phénoménologique, car même l'esthétisme peut servir la cause du film-témoignage :

Son film - explique Bourgeois - est bien plus qu'un document et un témoignage et rejoint l'œuvre d'art par le souci de la composition. Blasetti est le premier à avoir introduit dans un film sur la guerre et la résistance cette recherche d'esthétisme là où l'on se bornait à célébrer simplement l'héroïsme et à peindre le malheur. S'il est vrai que l'œuvre d'art n'existe que dans un équilibre de la forme et du fond, *Un Jour dans la vie* surpasse *Rome ville ouverte*, *La Bataille du rail*, et même

³⁷⁰ BOURET, Jean, « Un Jour dans la vie », *Ce Soir*, 10-11 août 1947, p. 2.

³⁷¹ ALTMAN, Georges, « Opinions en raccourci », *L'Écran français*, 10 octobre 1946, p. 11.

³⁷² BARKAN, Raymond, « Un jour dans la vie : un âpre drame de la résistance italienne », *L'Écran français*, n°112-113, 19 août 1947, p. 11.

³⁷³ BOURGEOIS, Jacques, « Esthétisme et naturalisme », *La Revue du cinéma*, n°7, été 1947, p. 52.

Dernière chance. Car le parti-pris de beauté formelle et plastique ne fait que renforcer la cruauté du témoignage³⁷⁴.

À propos de la figure de Blasetti donc, la critique française semble hésiter : la figure du cinéaste romain est difficile à cerner, car elle incarne les deux âmes opposées du cinéma italien. Toutefois, les producteurs transalpins décident de parier sur lui pour propulser le cinéma italien à niveau international : accompagné par les actrices Mariella Lotti et Elisa Cegani, le réalisateur se rend à Paris au printemps 1947 pour présenter *Quatre pas dans les nuages* (qui sort donc en France cinq ans après sa réalisation) et *Un Jour dans la vie*. En plus de ces films, le cinéaste apporte une nouvelle : la naissance de la nouvelle société Universalia. La presse spécialisée française, qui suit de près les évolutions du cinéma d'outre-Alpes, réagit à cette nouveauté. Voici par exemple ce que l'on peut lire dans les pages de *L'Écran français* :

Alessandro Blasetti, ce réalisateur italien quelque peu déconcertant (il est à la fois l'auteur de *La Couronne de fer*, ce grandissime mélodrame, et de *Quatre pas dans les nuages*, d'une simplicité, d'une authenticité étonnantes), est venu à Paris présenter son film *Un Jour de notre vie* [sic], dans lequel on retrouve des traces de l'une et l'autre des deux œuvres ci-dessus. Ce film a été produit par une firme romaine dont les accoutumances avec le Vatican ne sont pas cachées. Une firme dont le nom : « Universalia » constitue tout un programme et qui, d'ailleurs voit les choses en grand et d'une façon vraiment « catholique » dans le sens étymologique. [...] « Tu es Petrus et super hanc petram edificabo cameram meam » doivent se dire les hauts dignitaires de l'Église, mettant au goût du jour la parole d'un Évangile quelque peu dépassé par les événements. Et, le cinéma étant, hélas, à base de capitaux, le denier de St-Pierre servira désormais à payer les cachets des plus grandes stars « in the world »³⁷⁵.

L'ironie de cet article témoigne évidemment d'une certaine méfiance à l'égard de la figure de Blasetti et de ce qui est perçu comme une opération de propagande catholique ; la guerre froide, d'ailleurs, ne va pas tarder à créer une nouvelle ambiance. Le cinéma est une affaire politique dans *Les Lettres françaises* où le communiste Georges Sadoul met en garde ses lecteurs contre le « pompeux Blasetti », qui a retourné sa veste avec une surprenante vitesse, en passant « brusquement de sa mirabolante *Couronne de fer* à son facile et charmant *Quatre pas dans les nuages* »³⁷⁶. Quelques semaines plus tard,

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Non signé, « Vatican Picture Co° », *L'Écran français*, n°99, 20 mai 1947, p. 3.

³⁷⁶ SADOUL, Georges, « Le drame du retour », art. cité.

Sadoul revient sur ce film et sur *Un Jour dans la vie*, pour en dénoncer l'étrangeté par rapport à l'ensemble de la carrière du réalisateur italien, qui est défini comme « un fort habile homme ». Le ton de Sadoul devient encore plus sévère à l'égard du passé du réalisateur italien : le critique retrace toute la carrière de Blasetti pour en souligner l'opportunisme et l'adaptabilité aux différents régimes politiques. Le sommet de son mauvais cinéma fasciste correspondrait, pour Sadoul, à *La Couronne de fer* :

Ce fut ensuite cette colossale *Couronne de fer*, qui voulait être les « Niebelungen » de la nouvelle Italie et qui dépassa les bornes du ridicule, déjà fort reculées par Scipion l'Africain. Tous les grotesques du vieux cinéma italien s'allièrent à la grandiloquence des histoires illustrées américaines [...] pour produire l'un des plus extraordinaires comiques du siècle. Ce qui est surprenant c'est qu'à ce pathos fascistissime Blasetti fit, sans effort, succéder *Quatre pas dans les nuages* qui a été, cette année, un très grand succès à Paris. Un succès mérité, car l'œuvre, réalisée en 1942, en pleine guerre, est pleine de qualités, de ces qualités qui sont devenues celles du cinéma italien délivré du fascisme³⁷⁷.

Blasetti est donc pénalisé par les conditions d'accueil en France immédiatement après la guerre : si la carrière d'avant-guerre de Rossellini a été oubliée, Blasetti est généralement associé à l'idée de « film monumental », qui est à ce stade synonyme de « film fasciste ». Cependant, malgré les doutes que les critiques ont sur sa carrière passée, Blasetti arrive à se faire apprécier en France, même au sein de *L'Écran français* : dans sa critique de *Quatre pas dans les nuages*, film qui permet à Blasetti d'être élu parmi les figures éminentes du réalisme italien, Raymond Barkan inclut sans hésitation le film dans le domaine de la nouvelle école d'outre-Alpes. En effet, nous retrouvons les mots employés pour Rossellini et De Sica. Barkan parle d'« humanité souriante » : avec *Quatre pas dans les nuages*, Blasetti « prouve que le registre du réalisme peut s'étendre jusqu'à la fantaisie et que l'évasion la plus belle n'est pas forcément celle qui nous entraîne hors du monde authentique »³⁷⁸. Comme dans le cas du *Voleur de bicyclette*, le film est particulièrement frappant pour la simplicité de son sujet : le scénario est, pour Barkan, l'élément principal du film et fait surgir la diversité radicale du cinéma italien par rapport à la production française de l'époque.

³⁷⁷ SADOUL, Georges, « Charme et diversité du cinéma italien », art. cité.

³⁷⁸ BARKAN, Raymond, « *Quatre pas dans les nuages*. Un film italien d'une humanité souriante », *L'Écran français*, n° 92, 1er avril 1947, p. 5.

On imagine la mine atterrée d'un producteur français à qui un scénariste commettrait l'incongruité de proposer un sujet ayant pour personnage principal un voyageur de commerce ! Les producteurs italiens sont moins timorés, semble-t-il [...] Ces *Quatre pas dans les nuages* que l'on fait les pieds solidement posés sur terre ont une fraîcheur, une grâce, une poésie que l'on ne trouve pas toujours dans les films d'un irréalisme plus ou moins ectoplasmique. Le charme de cette comédie dépourvue de prétention vient d'une humanité délicate et sensible, d'une observation exacte de la réalité³⁷⁹.

En somme, la presse communiste est généralement favorable à l'égard de ce film témoignant d'une renaissance du cinéma européen. Dans la plupart des journaux examinés, le sentiment dominant est que *Quatre pas dans les nuages* subvertit la fausseté hollywoodienne. Georges Magnane est particulièrement sensible, dans la critique qu'il écrit pour la revue mensuelle *Europe*, à la vérité des personnages :

Jamais encore je n'avais vu des gens aussi peu photogéniques. C'est au point que, pendant les premières minutes, le spectateur habitué aux athlètes américains et aux belles manières, toujours un rien Comédie-Française, des acteurs français, éprouve une sorte de malaise. « Mais ce n'est pas du cinéma ! » s'écriait un de nos voisins d'un ton qui hésitait entre le scandale et le ravissement. Et, bien entendu, en moins d'un quart d'heure c'est le ravissement qui l'emporte³⁸⁰.

Une fois de plus, les interprétations de ce film recourent à l'approche politisée avec le débat esthétique, dans les revues de gauche ainsi que dans la presse chrétienne. Ce film qui prône le pardon et la compréhension mutuelle ne passe pas inaperçu aux yeux de la critique catholique : *Radio loisirs*, par exemple, ne manque pas de louer le travail de Blasetti qui « porte en lui une charge d'émotion plus grande, affronte et traite un plus valable problème que des œuvres qui se disent sérieuses »³⁸¹.

Si la critique lointaine de la gauche est généralement bienveillante à l'égard de ce film, il est aussi vrai que des défauts significatifs sont relevés et plus particulièrement ce qui sera reproché à plusieurs reprises à beaucoup d'œuvres italiennes successives : l'aspect d'une œuvre inaccomplie et, ce qui est plus grave, le « sentimentalisme ».

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ MAGNANE, Georges, « Histoires d'amour », *Europe*, n°18, année XXV, avril 1947, p. 123.

³⁸¹ FRESSOZ, Roger, « Quatre pas dans les nuages », *Radio loisirs*, 18-24 mai 1947, p. 13.

En s'éloignant de la critique marxiste la plus rigoureuse, on trouve une plus grande disponibilité à l'égard de l'œuvre de Blasetti. Dans *Le Figaro*, on parle d'« œuvre qui a du souffle », qui procède « par touches brèves, par notations furtives »³⁸², tandis que Jacqueline Michel (la remplaçante d'André Bazin), affirme que « le jeune cinéma italien nous a donné depuis la libération de meilleures preuves de sa vitalité qu'il ne nous en offre avec *Un Jour dans la vie* »³⁸³. Catherine Valogne, très bienveillante également dans la revue *Arts*, n'hésite pas à classer Blasetti « parmi les meilleurs metteurs en scène », en mettant aussi en relief les dettes du réalisateur envers un certain cinéma français. La valeur de *Quatre pas dans les nuages* est liée à une idée de « réalisme poétique », où « les images de la nature rendent un accent particulièrement frémissant. Les chants d'oiseaux au matin, dans le jardin des sœurs, le papillon qui tremblotte dans son coin de verdure, le soleil au travers des feuillages, sont d'un réalisme poétique assez étonnant dans sa simplicité »³⁸⁴.

Il faut reconnaître une fois de plus que le film bénéficie de la méconnaissance que les critiques ont du cinéma italien. Jacques Doniol-Valcroze fait l'éloge de Blasetti pour l'« aisance dans les genres les plus divers », en reconnaissant dans toute son œuvre, un « plaidoyer en faveur de la paix ». Le critique semble ignorer que *Quatre pas dans les nuages* a été tourné en 1942, et il l'insère sans contradiction parmi les œuvres d'après-guerre du cinéaste. Le film de Blasetti serait - selon Doniol-Valcroze - une histoire simple « construite sur un excellent scénario » qui rappelle le cinéma de Frank Capra :

Dans la première partie, le voyage en wagon se décompose en une suite de gags dont le rythme est tout californien et le trajet en autocar - véritable morceau épique - rappelle celui de *New York-Miami*. Mais le séjour à la ferme, le quiproquo mi-tragique, mi-comique, la détente du citadin dans la campagne, le sentiment muet et inexprimé entre les deux héros, tout cela ne ressemble à rien que nous ne connaissions et passe les frontières de la comédie³⁸⁵.

Humanité, fraîcheur, légèreté sont les qualités attribuées au film par toute la presse, et en particulier par les magazines qui abordent le cinéma en tant que spectacle populaire. Dans les pages de *Cinémonde* Hervé Le Boterf parle de « film charmant et sans prétention » et de « fraîcheur étonnante », malgré la qualité de la photographie « nettement défectueuse ».³⁸⁶

³⁸² P. M., « Un jour dans la vie », *Le Figaro*, 12 août 1947, p. 3.

³⁸³ MICHEL, Jacqueline, « Un jour dans la vie », *Le Parisien libéré*, 14-15 août 1947.

³⁸⁴ VALOGNE, Catherine, « Un jour dans la vie », *Arts*, 5 septembre 1947.

³⁸⁵ Outre à *Un jour dans la vie*, le critique a pu voir deux documentaires, *La cathédrale de Milan* et *Le château Saint-Ange*, ainsi que *La couronne de fer*.

³⁸⁶ LE BOTERF, Hervé, « Quatre pas dans les nuages », *Cinémonde*, n°662, 8 avril 1947, p. 8.

Il est particulièrement important de noter que, dans ce cas également, le cinéma italien se définit comme un compromis entre deux tendances ; les films d'Alessandro Blasetti contribuent à confirmer l'idée que le réalisme italien peut jeter un pont entre l'approche réaliste et l'expressionnisme. À l'instar du cinéma allemand des années 1910, la nouvelle production italienne tire son inventivité de son manque de ressources financières. Cependant, l'expressionnisme allemand s'appuie surtout sur des effets de décor, au cinéma c'est le style de mise en scène (« l'angle de vue ») qui joue un rôle fondamental.

Dans les pages des *Nouvelles littéraires*, on affirme que « *Quatre pas dans les nuages* efface dans notre souvenir *La Couronne de fer* » et que Blasetti « est certainement la plus grande figure du cinéma italien, tant pour la puissance de sa personnalité que pour l'abondance de son œuvre », même si son film « ne sort jamais du cadre qu'il s'est fixé et obéit aux lois traditionnelles du film dramatique beaucoup plus que les autres bandes italiennes »³⁸⁷.

Grâce à la méconnaissance qui entoure le cinéma transalpin, Blasetti peut ainsi profiter en France d'une considération positive : malgré la grandiloquence de la *Couronne de fer*, *Un Jour dans la vie* et *Quatre pas dans les nuages* permettent d'affirmer que le cinéma italien a effectivement emprunté le chemin de la rédemption sous le signe du réalisme. En 1947 la presse française suit la préparation du film suivant du réalisateur. On retrouve une des premières mentions de *Fabiola* dans un article d'avril 1947. Il s'agit du reportage de Léo Sauvage déjà mentionné qui recueille des propos autour d'une table de la *trattoria* romaine Sora Cecilia. Dans cet article, Blasetti attire l'attention du journaliste car il semble incarner les contradictions fondamentales du cinéma italien. Voici la savoureuse description qu'en fait Sauvage :

Il est catholique et poète. Je ne sais pas ce qu'il fait comme catholique. Comme poète, il publie, sous le pseudonyme de Quattropassi (a quatre pas d'ici, je te le fais savoir...), des vers qui vont être réunis ces jours-ci en recueil. [...] Blasetti aime les beaux costumes et les grandes fresques historiques. Il aime aussi les « idées d'une haute élévation morale ». Son film actuel, c'est *Fabiola*, tiré du roman un tantinet mystique du Cardinal Wiseman, sur les premières luttes du christianisme à Rome. Blasetti dit que ce sera une œuvre de « concentration intérieure ». Mais ses producteurs ont commencé la publicité en parlant des « colossalissimes » reconstitutions de combats de gladiateurs qu'on allait voir. Mais au « Sora Cecilia », Alessandro Blasetti porte un surnom italo-américain :

³⁸⁷ Non signé (Georges Charensol ?), « Un jour dans la vie », *Les Nouvelles littéraires*, 14 août 1947, p. 5.

Cecil B. de Mille-Miglia. Cela ne l'a pas empêché de réaliser *Quatre pas dans les nuages*. Mais c'est le seul film dont il ne soit pas satisfait³⁸⁸.

Le caractère ambivalent du personnage de Blasetti, qui va bientôt incarner les contradictions du cinéma transalpin, est aussi au centre du portrait de Nino Frank dans son ouvrage *Cinema dell'Arte* consacré au cinéma italien ; Blasetti est « la contradiction faite homme, allant d'un excès à l'autre, parfait Italien, que l'on voudrait définir par un mot intraduisible mais efficace : génialoïde »³⁸⁹. Publié au printemps 1951, l'ouvrage de Frank explore l'histoire du cinéma italien et y repère les prodromes du néoréalisme dans le cinéma traditionnel. Ce critique, profond connaisseur de la culture italienne, identifie dans l'histoire du cinéma transalpin certains aspects qui lui semblent essentiels ; dans le film *1860* (Alessandro Blasetti, 1932) qu'il a sans doute pu voir au Festival du film maudit de Biarritz, il met en relief « les décors vrais enregistrés dans un éclairage dramatique, l'humanité des ensembles d'un naturel absolu, ces litanies de village, ce champ de blessés et de morts » dont il admire « l'éclat du vrai, cette présence des êtres et des lieux que l'on nommera par la suite néoréalisme »³⁹⁰.

³⁸⁸ SAUVAGE, Léo, « Rencontre nocturne avec le cinéma italien », art. cité.

³⁸⁹ FRANK, Nino, extraits de *Cinema dell'Arte* publiés dans *Raccords* : « Blasetti, De Sica, Visconti », *Raccords*, n° 7, printemps 1951, pp. 1-4.

³⁹⁰ *Ibid.*

Chapitre 5. Le néoréalisme est-il vraiment une école ?



LEPROHON, Pierre, « Courants contraires dans le film italien : palais de faux marbre et visages anonymes », *Cinémonde*, n°668, 20 mai 1947, pp. 12-13.

Malgré les controverses que nous avons évoquées, les films de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Alberto Lattuada, Luigi Zampa et Alessandro Blasetti ont certainement d'importants mérites : ils redorent l'image des Italiens en France, relancent le débat sur le cinéma italien et définissent un canon de réalisme européen. L'humanité des thèmes et la vérité des personnages sont les qualités essentielles attribuées aux films venant d'au-delà des Alpes. Après le triomphe de 1946, au cours

de l'année suivante le cinéma italien consolide son succès, mais nous n'assistons pas à un déferlement massif de films transalpins en France. Cependant, autour du cinéma néoréaliste se consolide une surprenante convergence critique relevant du climat de solidarité nationale de l'immédiat après-guerre. Au cours de l'année 1948, l'idée qu'il existe une école italienne organisée est vite contestée par l'arrivée de nouveaux films qui contribuent à composer une image multiforme du cinéma italien et, surtout, à démentir la présence d'une poétique cohérente. Le cinéma néoréaliste se distingue surtout par son savant mélange de réalité et de poésie et la critique française commence vite à percevoir les contradictions de cette formule.

Dès le printemps 1947, la presse relève certaines contradictions présentes dans le cinéma italien, qui paraît nettement divisé en deux parties : d'un côté le néoréalisme révolutionne d'une certaine manière le cinéma, tandis que d'autre part les genres traditionnels prospèrent. Si l'année 1947 s'avère être pauvre en sorties, l'absence de nouveaux films italiens n'empêche pas la réflexion concernant la « nouvelle école ». Par exemple, en 1948, André Bazin fait un bilan plutôt pessimiste de l'année précédente dans les pages de *La Vie intellectuelle* : le critique déplore en particulier la « contre-offensive sérieuse de la tendance emphatique et puérilement romantique traditionnelle »³⁹¹. Dans cette phase, la nécessité de faire de nouveaux bilans s'impose. Si d'un côté l'article de Bazin sur « l'école italienne de la Libération » (janvier 1948) affirme l'importance d'une lecture ontologique de ce cinéma, d'autre part la parution d'un numéro spécial de *La Revue du cinéma* (mai 1948) a deux mérites principaux : d'un côté il met en perspective historique l'essor de cette saison

³⁹¹ BAZIN, André, « Coup d'œil sur les festivals de 1948 », *La Vie intellectuelle*, n°10, année XVI, octobre 1948, p. 132.

réaliste et d'autre part il permet aux cinéphiles français de faire la connaissance de quelques auteurs moins connus du cinéma péninsulaire.

À cet égard, nous trouvons qu'il est aussi intéressant de faire référence à un article qui paraît dans l'hebdomadaire *Cinémonde*, où le cinéma italien est interprété de façon radicalement manichéenne. L'intitulé de cet article est très explicite et témoigne de deux tendances majeures : « palais de faux marbre et visages anonymes » :

La révélation que nous apportèrent des films comme *Rome ville ouverte*, *Sciuscià*, et *Quatre pas dans les nuages* laisserait croire que le cinéma italien s'est profondément modifié. Ces films marquent, certes, une orientation nouvelle, mais non point unique, car la production italienne reprend son activité dans la voie traditionnelle des films d'époque, à grand spectacle, avec défilés de figurants et reconstitutions fastueuses³⁹².

Après l'arrivée éclatante des toutes premières œuvres du néoréalisme et le premier aperçu d'un « canon » néoréaliste italien, d'autres films franchissent les Alpes et font surgir de nouveaux points de vue sur le cinéma transalpin. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner un autre article paru dans *Cinémonde* fin 1948 : l'hebdomadaire présente, parmi les récentes tendances du cinéma mondial, un réalisme à l'italienne grâce au film *Le Témoin* de Pietro Germi :

Ce film suit une tradition pourtant courte et déjà pleine de promesses qui a fait la célébrité du cinéma italien. C'est-à-dire celle d'un réalisme et d'une sobriété provenant de moyens simples et de l'absence du décor « carton pâte » qui, trop souvent, fausse l'esprit même de certaines productions. [...] Cette nouvelle technique, inspirée d'abord par des raisons d'économie, a donné d'excellents résultats et on peut penser qu'elle aura influencé fortement tout le cinéma actuel³⁹³.

Il nous semble donc clair qu'à partir de ce moment la réception en France du cinéma italien se présente comme un phénomène de plus en plus complexe qu'il faut questionner en détail. Nous allons rendre compte de quelques films italiens donnant une vision très problématique de la production transalpine : ce sont des œuvres permettant à la critique française de mettre en perspective le phénomène néoréaliste et d'en questionner la valeur esthétique.

³⁹² LEPROHON, Pierre, « Courants contraires dans le film italien : palais de faux marbre et visages anonymes », *Cinémonde*, n°668, 20 mai 1947, pp. 12-13.

³⁹³ Non signé, « 4 aspects du cinéma », *Cinémonde*, numéro special de Noël, décembre 1948, p. 36.

En effet - comme l'affirme Antonio Pietrangeli dans *La Revue du cinéma* de mai 1948 - si l'on analyse en profondeur l'histoire du cinéma italien, on se rend vite compte que le nouvel esprit réaliste n'est que la manifestation d'une tendance latente de ce cinéma. Il est utile de consacrer quelques mots supplémentaires à cet article crucial³⁹⁴. En 1948, Pietrangeli est une figure importante de la critique italienne ; formé aux côtés de Luigi Chiarini et de Luchino Visconti (avec qui il collabore à la réalisation des *Amants diaboliques*), Pietrangeli aborde la critique cinématographique et l'écriture dans le domaine effervescent des revues *Bianco & Nero*, *Cinema*, *Fotogrammi* et *Film Rivista*. On peut supposer que Jean George Auriol fasse appel à ce jeune critique après son séjour en Italie : Auriol et Pietrangeli, en effet, collaborent à la longue et difficile élaboration de *Fabiola* d'Alessandro Blasetti (1949). La contribution du critique italien dans les pages de *La Revue du cinéma* a le mérite de confirmer la complexification de l'image du cinéma transalpin : entre 1948 et 1949, l'arrivée en France de nouvelles œuvres du cinéma italien atteste de la riche diversité du réalisme transalpin et dément en même temps l'image trop simpliste d'un cinéma radicalement renouvelé.

En particulier, Pietrangeli comble plusieurs lacunes historiques caractérisant les études françaises consacrées au cinéma d'outre-Alpes : pendant trop longtemps le cinéma italien a été perçu comme un phénomène limité à des spectacles grandiloquents - *Cabiria*, par exemple - ou comme un cinéma de *diva*. La contribution de Pietrangeli pénètre profondément dans l'histoire esthétique du cinéma italien : partant de la grande tradition du théâtre dialectal, en passant par les films classiques de Blasetti et Camerini, le cinéma italien (y compris le cinéma fasciste) apparaît imprégné d'instances réalistes. D'ailleurs – souligne Pietrangeli - l'histoire de l'art démontre que toute innovation esthétique, quelle que soit l'époque, a principalement puisé dans la re-découverte du réel :

Parlant de réalisme ou de néoréalisme cinématographique, nous entendons désigner seulement un climat commun, proposé aux cinéastes par des problèmes humains qui sont aussi des problèmes de l'époque et qui se modifient selon les circonstances. D'après des points de vue forcément différents, différents individus se représentent cette réalité ou ces problèmes leur appartenant en propre et vivant d'une vie autonome [...] Mais jamais de formule « néoréaliste », désignant artificiellement quelque nouveau « naturalisme » pour photographier

³⁹⁴ La France a été avide de publications sur cette figure fondamentale du cinéma italien. Pour racheter, même tardivement, l'image de ce cinéaste et la faire connaître au public français, Esther Hallé lui a consacré son travail de thèse, soutenue en 2017 à l'Université de Caen Normandie et rédigée sous la direction de Christian Viviani : HALLÉ, Esther, *Antonio Pietrangeli, critique et création. Pensées du réalisme cinématographique (1940-1965)*, thèse soutenue le 3 novembre 2017 à l'Université de Caen.

des pièces anatomiques de la réalité, avec une technique indifféremment applicable par n'importe qui³⁹⁵.

En bref, il est clair que le propos de Pietrangeli est de placer l'idée de réalisme dans une perspective historique et, en particulier, de rattacher cette tradition à la notion même d'italianité. Il faut en outre relever que cette étude paradigmatique du cinéma néoréaliste apparaît avant même que la critique italienne ne présente un texte similaire. L'article en question a donc le mérite de déployer, pour la première fois au niveau européen, une progression chronologique et une carte topographique du réalisme italien, condensant de manière organique les idées et les lignes de tension qui ont circulé au cours de la décennie précédente.

Il semble opportun, à ce stade, d'enrichir notre texte avec l'analyse de la réception de certaines œuvres qui rendent plus complexe l'idée de néoréalisme. Ces œuvres sont les suivantes : *Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, 1948), *Le Voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, 1948), les deux premiers films de Giuseppe De Santis (*Chasse tragique*, 1946 et *Riz amer*, 1948) et *La Terre tremble* (Luchino Visconti, 1948). Ces films définissent une sorte de « manière » néoréaliste qui est loin de susciter la satisfaction unanime de la critique ; au contraire, les intellectuels français semblent regretter l'attitude modérée des films italiens qu'ils ont vus au Festival de Cannes 1946.

Allemagne année zéro. Le néoréalisme est-il un feu de paille ?

Au cours de l'année 1947, grâce à la distribution de *Rome ville ouverte* et *Paisà*, Rossellini bénéficie en France d'une grande considération. Ses films connaissent une distribution importante dans les ciné-clubs et dans le circuit traditionnel ; ils sont partout loués pour leur profonde « humanité » et la pratique du tournage dans la rue, ainsi que pour l'amalgame des acteurs professionnels avec les non-professionnels et pour le refus du scénario rigide. Il est donc naturel que cette critique suive de près le tournage du nouveau film que le réalisateur romain est en train de tourner à Berlin. « Pourquoi l'Allemagne ? », se demanderont Borde et Bouissy. « Sans doute parce qu'elle était encore, en 1947, un cas limite. Aucune cité italienne n'avait subi les destructions massives qui faisaient de Berlin une ville à ciel ouvert. On parlait de rien : de quelques murs encore debout, de familles disloquées, d'une société dans les gravats »³⁹⁶. Produit principalement par l'Union générale cinématographique, *Allemagne année zéro* est un film à la dimension européenne : après avoir raconté la réhabilitation de l'Italie, Rossellini veut livrer un plaidoyer en faveur du peuple allemand. Contre les prédictions des critiques français, Rossellini refuse d'analyser en détail la société allemande post-

³⁹⁵ PIETRANGELI, Antonio, « Panoramique sur le cinéma italien », art. cité.

³⁹⁶ BORDE Raymond, BOUISSY André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social*, op. cit., p. 36.

nazie et propose non pas des solutions, mais des possibilités, c'est-à-dire des faits qui peuvent être interprétés de différentes manières. L'attitude de Rossellini semble se prêter aux malentendus car la réalité, dans sa polyvalence, suggère des interprétations ambiguës. En se limitant à documenter la réalité, l'auteur semble se réfugier derrière l'évidence, et s'annule presque dans la manifestation d'une réalité dont la caméra n'est qu'un moyen de révélation : comme l'annonce la voix off en ouverture du film, le film de Rossellini, « tourné à Berlin durant l'été 1947, ne veut être qu'une image objective et fidèle de cette immense ville à moitié détruite ». À la lumière de ces résultats, il est plus facile de comprendre les premières frictions qui commencent à surgir entre Rossellini et les critiques français.

L'une des premières mentions relatives au film paraît en France début septembre 1947 : dans les pages de l'hebdomadaire *Cinémonde*, Giuseppe Vittorio Sampieri remarque la nature internationale du projet en écrivant que « le premier film français tourné à Berlin,

Allemagne année zéro, est tourné par un réalisateur italien : Roberto Rossellini »³⁹⁷. Cet article témoigne d'ailleurs de la vive attention que la presse populaire porte sur le réalisateur italien.

Le tournage du film est aussi suivi par la critique de gauche : la journaliste Claudine Chaunez en rend compte en octobre 1947 dans les colonnes des *Lettres françaises*. Le cinéaste au travail est décrit en tant qu'homme impulsif et chef de tournage à l'attitude très théâtrale, des qualités qui coïncident parfaitement avec le stéréotype de l'Italien. Déjà légendaire, la figure de Rossellini est celle d'un anti-intellectuel et d'un réalisateur hors-norme : il n'est « pas un penseur, ni un écrivain, ni même un scénariste ». Fascinée par l'attitude survoltée de Rossellini, Chaunez fait preuve d'une connaissance précise des méthodes de travail du cinéaste pour avoir passé quelques jours avec lui sur le tournage du film :

Rossellini, on le sait, se méfie des vedettes. On murmure couramment qu'il a pour principe de ne jamais reprendre l'acteur qu'il a porté au premier plan. [...] Latin en diable, Rossellini. De magnifiques yeux marron, tendres, furieux,



SAMPIERI Giuseppe Vittorio, « Le premier film française tourné à Berlin, Allemagne année zéro, est tourné par un réalisateur italien : Roberto Rossellini », *Cinémonde*, n°684, 9 septembre 1947, p. 8. Dans la presse populaire un film « difficile » comme Allemagne année zéro est proposé pour ses aspects les plus larmoyants : l'enfance et la détresse de l'après-guerre.

³⁹⁷ SAMPIERI Giuseppe Vittorio, « Le premier film français tourné à Berlin, *Allemagne année zéro*, est tourné par un réalisateur italien : Roberto Rossellini », *Cinémonde*, n°684, 9 septembre 1947, p. 8. Voir Figure.



CHONEZ Claudine, « Quand Rossellini tourne dans les ruines de Berlin », *Les Lettres françaises*, 9 octobre 1947, p. 3.

rêveurs, attentifs - tout cela en moins de trente secondes. Cordial, courtois, galant avec les femmes (sauf quand il tourne - a-t-on jamais vu un metteur en scène courtois et galant ?) Expansif, impulsif, et calmant brusquement de brusques colères. En bref, d'une vitalité débordante. Il ne fait jamais de découpage technique (en sorte que lui seul peut être son propre monteur). Quant aux dialogues, il les écrit avec un collaborateur, au jour le jour, ou plutôt à la nuit, lorsqu'il n'a pas tourné jusqu'à cinq heures du matin. En quatre jours, j'ai pu compter qu'il n'avait pas dormi douze heures³⁹⁸.

Malgré l'intérêt préalable manifesté par la presse française, *Allemagne année zéro* va bientôt décevoir la critique. En avril 1948 un bref article publié dans le *Figaro* rend compte de la sortie italienne du film : la déception est dans l'air, car « il ne semble pas que le metteur en scène ait été servi par les mêmes qualités d'inspiration que dans *Rome ville ouverte* et *Paisà* ». On reproche au film en question de s'apparenter « moins à un drame qu'à un mélo assez primaire »³⁹⁹. Les reproches formulés par la critique française à

l'égard de ce film concernent trois aspects : l'excessive cruauté du sujet, la tendance au mélodrame et la fragmentation de la structure narrative traditionnelle. Si en 1947, comme le noteront Raymond Borde et André Bouissy, « Rossellini est à l'apogée de sa carrière », il est aussi vrai que la fortune lui tourne soudainement le dos et qu'*Allemagne année zéro* reste « un chef-d'œuvre sans lendemain »⁴⁰⁰. En effet, si le canon néoréaliste semble s'être imposé à partir de *Rome ville ouverte* et *Paisà*, le film suivant de Rossellini paraît trop révolutionnaire et trop pessimiste pour être accueilli sereinement par les intellectuels français. Le nouveau réalisme transalpin peut être accepté tant qu'il garde ses liens avec la tradition ; dès qu'il devient trop radical, il n'arrive plus à se faire comprendre.

Envoyée spéciale pour *L'Intransigeant* au Festival de Locarno, en juillet 1948 Simone Rosalinde raconte un auditoire littéralement bouleversé par le film, vu comme « le plus terrible qui ait jamais été tourné ». Les émotions qu'*Allemagne année zéro* suscite dans le public ne semblent guère être des qualités positives :

³⁹⁸ CHONEZ Claudine, « Quand Rossellini tourne dans les ruines de Berlin », *Les Lettres françaises*, 9 octobre 1947, p. 3.

³⁹⁹ M. M. « Les Romains ont vu *Berlin an zéro* », *Le Figaro*, 14 avril 1948, p. 3.

⁴⁰⁰ BORDE, Raymond, BOUISSY, André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social, op.cit.*, p. 63.

Témoignage d'un latin, film dédié à la mémoire de son enfant, Romano, par Roberto Rossellini, *Allemagne année zéro* est un film si fort, si terrible, qu'il a fait passer le frisson de la peur dans un public de tous les pays du monde ; un film si dur que c'est à peine si quelques applaudissements saluèrent la fin de ce chef-d'œuvre. Ahurie, abrutie, angoissée, la foule se retira, glacée, terrifiée, comme on est terrifié par la vérité regardée en face⁴⁰¹.

Même si à Locarno *Allemagne année zéro* gagne un prix en tant que meilleur film (ainsi que celui du meilleur scénario), les premiers reportages sur le film en France ne préconisent rien de bon. En effet, lorsque le film est distribué début février 1949, il suscite de nombreuses réactions négatives de la part de la critique française.

D'une part, sur le plan thématique, *Allemagne année zéro* est empreint d'un pessimisme évident qui contredit l'esprit des œuvres précédentes ; d'autre part, au niveau formel, le film est sans doute le plus avant-gardiste du Rossellini d'après-guerre, celui où l'auteur pousse aux extrêmes conséquences son refus de la mise en scène ; la critique française ne semble pas prête pour cette nouvelle étape du néoréalisme italien.

Face à l'approche trop radicale proposée par Rossellini, maints critiques qui avaient déjà salué positivement *Paisà* se montrent méfiants et vont parfois jusqu'à décréter la fin de l'expérience néoréaliste : c'est notamment le cas de François Chalais qui affirme que Rossellini « n'était pas de taille à lutter contre tout un pays qui refusait de laisser arranger ses secrets en paragraphes »⁴⁰² en soulignant que l'Allemagne du film est « schématique et confuse »⁴⁰³.

En somme, on relève en France des réactions comparables à celles décrites par Elena Dagrada en relation au cadre critique italien :

Attaqué sur plusieurs fronts, de plus en plus isolé dans le contexte du cinéma italien, le réalisateur voit disparaître d'un côté le soutien du milieu marxiste, qui l'accuse de trahir le néoréalisme et d'abandonner le film choral à thème social en faveur d'un tournant perçu comme une « involution » à partir d'*Allemagne année zéro* [...] D'autre part, les réserves exprimées à son égard par la critique catholique

⁴⁰¹ ROSALINDE, Simone, « *Allemagne année zéro* est le film le plus terrible qui ait jamais été tourné », *L'intransigeant*, 11 juillet 1948, p. 1.

⁴⁰² CHALAIS, François, « Enfants de troupe », art. cité.

⁴⁰³ *Ibid.*

se radicalisent explicitement à partir de ce film que le Centro Cattolico Cinematografico qualifie d'« interdit à tous »⁴⁰⁴.

Les intellectuels marxistes déçus par Rossellini

Sur le plan politique internationale, l'année 1949 correspond à un durcissement de la guerre froide. Dans ce contexte, les intellectuels français de gauche s'engagent sur le front de la culture pour appliquer plus strictement la doctrine jdanovienne. Après *Paisà*, Rossellini présente son troisième film consacré aux drames de l'après-guerre mais, malgré le thème social, le film ne convainc guère les progressistes, qui sont de plus en plus exigeants : le raidissement idéologique ne semble point favoriser *Allemagne année zéro*, dont la morale pessimiste et la mise en scène beaucoup trop sobre suscitent des commentaires méfiants. À ce propos, la réaction la plus significative est sans doute celle de Georges Sadoul : ce souteneur précoce et enthousiaste de *Rome ville ouverte* est maintenant complètement dérouté par *Allemagne année zéro*. Sadoul remarque l'ouverture idéologique du cinéaste romain mais déplore le rejet de tout dogme idéologique : à ce moment où il est désormais nécessaire de prendre parti, la faute du réalisateur italien consiste à ne pas vouloir assumer une position précise. En effet, avec *Allemagne année zéro* l'intérêt de Rossellini se déplace du groupe social vers l'individu : le petit Edmund occupe décidément le premier plan, en incarnant visiblement le fils défunt du réalisateur. De plus, à ce détachement idéologique correspond, sur le plan formel, une nouveauté trop radicale pour la critique engagée : l'écroulement des structures narratives et la liberté idéologique qui caractérisent *Allemagne année zéro* déçoivent complètement les espoirs de Sadoul et de ses camarades en matière de réalisme italien. Ainsi Sadoul :

Le mépris apparent de la forme, la volonté affichée de tordre le cou à tout ce qui peut ressembler à de l'éloquence, n'empêchent pas son œuvre d'être minutieusement concertée. Malgré l'objectivité qu'il affiche, l'auteur laisse transparaître deux sentiments en apparence contradictoires : la tendresse - celle qu'il ressent pour son héros, ce pauvre enfant perdu - et la cruauté, ou plutôt, un cynisme aigu et un peu sec⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ DAGRADA, Elena, SUBINI, Tomaso, « Félix Morlion e Roberto Rossellini », in EUGENI, Ruggero, VIGANO, Dario E., (dir.), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, Volume 2: Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Rome, Ente dello Spettacolo, 2006, p. 272.

⁴⁰⁵ SADOUL, Georges, « Un reportage lyrique et passionnant. *Allemagne année zéro* », *Les Lettres françaises*, n° 246, 10 février 1949, p. 8.

Il paraît évident que les limites et les contradictions de la nouvelle école italienne surgissent au fur et à mesure que l'on s'éloigne du climat d'urgence de l'immédiat après-guerre : si le besoin de réconciliation internationale a fait la fortune de *Rome ville ouverte* et de *Paisà*, l'esthétique des premiers films néoréalistes doit à présent être mise à jour. Le réalisme d'*Allemagne année zéro* est trop dur pour être accepté sans condition : selon les préceptes de Jdanov, une œuvre d'art doit au contraire proposer une morale positive. Déçus par *Allemagne année zéro*, le staliniste Sadoul et la critique la plus orthodoxe affirment la nécessité d'une remise en question de la nouvelle école italienne : le réalisme, selon Sadoul, n'est pas question de forme, mais de contenu :

L'objectivité rossellinienne est plus apparente que véritable. [...] Au cinéma comme dans la vie, et surtout si l'on traite des problèmes actuels, il est impossible de ne pas prendre parti, dans la forme comme dans le fond. La prétendue objectivité de l'école néoréaliste (ou mieux de l'école vériste) italienne n'était pas longtemps soutenable. [...] Le vrai réalisme n'est pas dans la seule forme. Il est d'abord dans le sujet et son traitement⁴⁰⁶.

La question esthétique est plus que jamais liée à la question politique. Les caractères du réalisme rossellinien s'avèrent être insuffisants pour une critique de gauche qui prône un cinéma rigoureusement politisé et édifiant : les défauts du film sont par ailleurs soulignés dans l'article qui apparaît dans les colonnes d'un très important quotidien de la gauche, *Ce Soir*, où l'on dénonce l'inefficacité du réalisme rossellinien à représenter la complexité du réel :

Le parti pris de M. Rossellini de peindre la vie telle qu'elle est, sans choix ni synthèse, le conduit à éparpiller quelque peu sa description sans pouvoir cependant, dans les limites d'un seul film, brosser une fresque complète. Les thèmes sont ébauchés sans être jamais réellement traités, les personnages esquissés seulement. [...] Du reste, tout le long du film, on est placés objectivement devant une somme de calamités si grandes et si mal supportées, qu'elles n'arrivent plus à émouvoir. Peut-être une partie du public, habituée à ce qu'on prenne soin de l'attendrir, verra-t-il un défaut dans cette indéniable sécheresse⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ GENOVA, Yvonne, « Allemagne année zéro », *Ce Soir*, 6 février 1949, p. 2.

Si les commentaires de Sadoul et de Genova représentent bien les positions de la gauche stalinienne la plus rigoureuse, les réactions à *Allemagne année zéro* se font de plus en plus bienveillantes au fur et à mesure que l'on s'approche des positions de la gauche indépendante : en effet, un intellectuel plus modéré comme Claude Roy se montre plus perspicace en soulignant, dans les pages de *L'Écran français*, le savant mélange des styles permettant à *Allemagne année zéro* d'être à la fois « un documentaire sur la vie de Berlin en 1947, un réquisitoire antifasciste, une galerie d'histoire naturelle du visage humain (du visage allemand), un drame réaliste, mais [...] avant tout un poème »⁴⁰⁸. L'image du néoréalisme comme un cinéma de négociation entre instances différentes est toujours présente : en particulier, le réalisme de Rossellini - note Roy qui semble être influencé par les idées de Bazin - peut être validé par le regard des enfants, les seuls êtres capables d'accepter la réalité telle qu'elle est.

L'éclatante modernité formelle proposée par le nouveau film de Rossellini ne semble donc pas être appréciée par l'intégralité de la critique militante, qui affectionne souvent des formules narratives plus traditionnelles. Les contradictions du film sont soulignées par Jean-Pierre Vivet, qui écrit dans *Combat* que « jamais le pire et le meilleur ne se sont côtoyés d'aussi près »⁴⁰⁹ que dans ce film et qu'*Allemagne année zéro* est « une heure d'ennui parfait, entrecoupé cependant par quelques images féroces ». Roberto Rossellini représente désormais pour la critique « un esprit curieux, mais d'une intelligence parfois suspecte, un réalisateur passionné, qui oscille entre un mauvais goût très sûr et une sorte de génie »⁴¹⁰.

Henri Magnan est encore plus sévère - voire tranchant comme souvent lorsqu'il s'agit de néoréalisme italien - dans les pages du *Monde* : il ne peut que condamner un film prônant la pitié pour le peuple allemand. Le carrefour envisagé par le néoréalisme italien est désormais évident, et Rossellini n'a pas encore su choisir son chemin :

Il fallait choisir. Ou bien nous donner un documentaire valable, animé de quelques touches plus humaines, ou bien prendre la peine de fouiller les caractères, le pourquoi, le comment des comportements et des déterminations. Telle que cette bande déroulée en soixante-quinze minutes n'émeut ni ne renseigne. C'est un brouillon pas même elliptique, désordonné. Une œuvre de débutant, inspirée, confuse, bâclée par un cinéaste qui connaît son métier de

⁴⁰⁸ ROY, Claude, « *Allemagne années zéro*. Un document, un poème... », *L'Écran français*, n°148, 27 avril 1948, p. 6.

⁴⁰⁹ VIVET, Jean-Pierre, « *Allemagne année zéro* », *Combat*, 3 février 1949, p. 2.

⁴¹⁰ *Ibid.*

voyeur. Nous en sommes fâché parce que certains moments laissent entrevoir ce que l'on aurait dû faire. Et qui reste à faire⁴¹¹.

On peut donc affirmer que la faveur accordée à Rossellini par la critique française commence à prendre fin à partir de 1949. En particulier, les intellectuels communistes s'intéressant au cinéma italien vont progressivement détourner leur attention vers Vittorio De Sica, dont le *Volleur de bicyclette* (à partir de mars 1949) affirmera en France l'état de bonne santé du néoréalisme italien. En revanche, on peut voir à ce stade que quelques intellectuels catholiques commencent à s'intéresser de plus près à la figure de Rossellini.

Un « cinéma de la conversion »

La sortie d'*Allemagne année zéro* contribue à approfondir l'écart entre la critique marxiste et celle liée aux cercles spiritualistes. Le père Amédée Ayfre, qui commence à ce moment-ci à s'intéresser au cinéma, prend position de manière similaire à Bazin. Né en 1922, le clerc Ayfre aborde la phénoménologie en 1949 en réalisant rapidement à quel point le cinéma moderne s'adapte aux nouvelles formulations philosophiques. On peut en effet affirmer qu'*Allemagne année zéro* est le film permettant aux critiques spiritualistes les plus aguerris d'envisager les discussions inhérentes au cinéma néoréaliste italien. Un témoignage de l'abbé Jules Gritti nous ramène au moment de la rencontre d'Ayfre avec le film de Rossellini, lors d'une projection organisée le 27 octobre dans le cadre d'un ciné-club situé près du Trocadéro. Le texte en question est particulièrement significatif car il témoigne du retard que la critique spiritualiste a accumulé dans la lecture du néoréalisme : à quelques exceptions près, le cinéma italien n'a pas encore été bien examiné par l'ensemble de la critique catholique. À l'issue de la projection, la majorité des critiques est déçue mais Ayfre paraît avoir été foudroyé par le film et se pose en défenseur de la nouvelle voie empruntée par le cinéma de Rossellini :

Le 27 octobre, figurait au programme *Allemagne année zéro*. Belle occasion de combler nos lacunes vis-à-vis du « néoréalisme » qui battait son plein, mais ne représentait encore pour nous que des noms de résistance, de lutte sociale, et deux articles d'André Bazin dans la revue *Esprit*. L'accueil des dirigeants fut des plus sympathiques, tant jouait l'insolite de nos soutanes en de tels lieux. [...] Le film de Rossellini paraît tomber à plat. Lorsque la discussion s'organise, le tiers

⁴¹¹ MAGNAN, Henri, « Allemagne, année zéro », *Le Monde*, 5 février 1949, p. 3.

des spectateurs consent à rester. Le jeune meneur de jeu varie les angles d'attaque et n'obtient que vagues réticences et timides approbations. Que peut faire un « abbé » en pareil climat ? A. Ayfre, plus taciturne que jamais, me lance du coude dans la mêlée... silencieuse. Je me lève et proclame de mon mieux tout ce qui « nous » avait frappé dans ce film, raté pour les trois quarts, mais génial en son ultime séquence : l'adolescent qui va se suicider est là devant nous globalement, sans bien ni mal jouer, sans être sympathique ni antipathique, proche des jouets et précocement vieilli, intensément présent, chargé d'un poids mystérieux...⁴¹²

Si Bazin, dans les textes qu'il publie pour la revue *Esprit*, prend soin de ne pas mentionner ses références philosophiques, Ayfre veille à établir dès le départ une correspondance directe entre le cinéma néoréaliste et la pensée phénoménologique⁴¹³. Ayfre admire la capacité de Rossellini à réhabiliter le réalisme, à savoir de « prendre le contre-pied de l'analyse, de mettre fin à une vision cloisonnée de l'homme et du monde, de cesser de fouiller subtilement des 'caractères' ou des 'milieux', de mettre tout cela d'une certaine manière entre parenthèses »⁴¹⁴. Sur le plan philosophique, l'interprétation d'Ayfre rejoint celle de Bazin : le réel étant ambigu, le néoréalisme le respecte dans son intégralité « en essayant une appréhension totale, successivement totale, à la façon d'un être dans le temps, d'événements humains concrets dans lesquels est coprésent le mystère entier de l'Univers. Autrement dit, à la clarté de la construction se substitue le mystère de l'être »⁴¹⁵.

Il faut souligner l'importance d'*Allemagne année zéro* dans le parcours de formation de l'abbé Ayfre : avec la vision du film de Rossellini se produit sa « conversion aux images » à partir d'un article qu'il envoie à l'abbé Gritti. La principale intuition d'Ayfre - qui dialoguera avec Bazin dans un échange constant - consiste à saisir la valeur philosophique de l'image rossellinienne. Bazin lui-même trouve dans la réflexion d'Ayfre la confirmation de ces théories qu'il applique à la totalité du cinéma transalpin ; il reconnaît notamment, dans une lettre qu'il envoie à l'abbé, que leurs études « partent effectivement toutes deux de la même idée : le cinéma italien est implicitement existentialiste et phénoménologique »⁴¹⁶.

⁴¹² GRITTI, Jules, « Avant-propos » in AYFRE, Amédée, *Le cinéma et sa vérité*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1969, pp. 10-11.

⁴¹³ Pour ce qui est du lien profond entre Bazin et Ayfre, Voir ROGER, Philippe, « Une amitié en cinéma : Amédée Ayfre et André Bazin », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 23 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4830> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4830>

⁴¹⁴ AYFRE, Amédée, « Néo-réalisme et phénoménologie », *Cahiers du Cinéma*, n° 17, octobre 1952, p. 7.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹⁶ Lettre d'André Bazin à Amédée Ayfre du 21 décembre 1949, publiée dans « Lettres d'André Bazin à Amédée Ayfre », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 01 septembre

Il convient par ailleurs de noter qu'Ayfre peut être considéré comme un inspirateur des jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma*, car la cible principale visée par sa critique est sans aucun doute le réalisme psychologique typique du cinéma français : dans *Allemagne année zéro*, « pas d'introspection, ni de psychologie du comportement au sens behavioriste du mot »⁴¹⁷. Pour Ayfre, le film de Rossellini indique au néoréalisme une voie où il pourra « se sauver du naturalisme qui le guette sans cesse et déboucher dans des domaines que les films idéalistes se croyaient seuls réservés, et qu'ils n'ont fait trop souvent qu'effleurer ou même trahir »⁴¹⁸. Du côté de Rossellini, nous trouvons en somme le fleuron de la critique catholique. Entre autres, Jean-Pierre Chartier défend le film en écrivant dans les pages de *La Vie intellectuelle* que « les images souvent grises de ce film et sa construction un peu incertaine ne sont pas des défauts » parce que le néoréalisme italien « n'est pas une recette de fabrication »⁴¹⁹.

Les perplexités du champ formaliste

Si, comme nous l'avons vu, *Allemagne année zéro* déçoit la critique de gauche en raison du manque de message politique clair, pour une grande partie de la critique formaliste la déception n'est pas moindre. En effet, malgré l'intérêt suscité par *Paisà*, le réalisme du nouveau film de Rossellini est considéré comme trop rude et éveille des jugements très différents.

Au début de l'année 1949, André Bazin, est désormais profondément persuadé de l'existence d'une nouvelle avant-garde dans le cadre du cinéma commercial européen : cet art, selon le critique « est en train de parcourir le chemin que les autres arts ont parcouru en deux ou trois mille ans et nous passons d'un cinéma sociologique à un cinéma plus individualiste »⁴²⁰. Cette avant-garde serait en train de se déployer sous plusieurs formes : d'un côté une approche plus personnelle du cinéma, avec la manifestation des premiers véritables auteurs cinématographiques, de l'autre le développement d'une approche plus réaliste de la représentation.

Cependant, Bazin réagit tièdement à *Allemagne année zéro*. En mai 1949, il écrit dans les pages de la revue *Esprit* comme s'il voulait s'adapter à l'objectivité rossellinienne et évite d'exprimer un jugement tranchant sur la qualité de l'œuvre ainsi que sur l'état de santé de l'« école italienne ». Toujours dans un souci de compréhension, le critique préfère situer le film dans le sillon de ceux qu'il appelle « films d'enfants » dont *Sciuscià* est un autre représentant :

2017, consulté le 23 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4832> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4832>

⁴¹⁷ AYFRE, Amédée, « Allemagne année zéro », article écrit par Amédée Ayfre au lendemain de sa vision d'*Allemagne année zéro*, le 27 octobre 1949, publié plus tard dans *Le cinéma et sa vérité, op. cit.*, pp. 139-144.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ CHARTIER, Jean-Pierre Marie, « Enfants au cinéma », *La Vie intellectuelle*, n° 1, année XVII, janvier 1949.

⁴²⁰ BAZIN, André, émission radio « La Tribune de Paris », émission citée.

Au principe de tous ces films - note Bazin - réside une mythologie de l'enfance assez curieusement universelle et dans laquelle on décèlerait sans doute une équivalence du mythe de l'innocence originelle. Ces films font appel à un sentiment profondément populaire : le scandale de la « culpabilité » de l'enfance. [...] Il est évident que le cinéma a donné au thème du rachat de l'enfance une promotion de style telle qu'elle l'a, en fait, esthétiquement créé. Mais si l'on réfléchit sur ce style, on s'aperçoit aisément que quelle que soit l'origine du film, il est toujours fait appel aux mêmes moyens dramatiques essentiels⁴²¹.

Chez Rossellini, selon Bazin, il y a une étonnante adaptation de la forme au contenu, car l'auteur adapte sa mise en scène au sujet choisi. Rossellini ne rapproche pas le comportement d'Edmund de celui d'un adulte, mais il accepte sa nature, car il comprend que « c'est surtout parce que le cinéma est par excellence l'art des apparences, qu'il est l'art spécifique des enfants »⁴²² :

L'originalité profonde de Rossellini est de s'être délibérément refusé tout recours à la sympathie sentimentale, toute concession à l'anthropomorphisme. Son gosse a 14 ans ou 15 ans, il serait aisé et même souvent normal que le scénario et le jeu nous mette dans le secret de sa conscience. Or, si nous savons quelque chose sur ce que pense et ressent cet enfant, ce n'est jamais par des signes directement lisibles sur son visage, pas même dans son comportement, nous ne le comprenons que par recoupements et conjectures⁴²³.

Encore une fois, la référence à la pensée phénoménologique paraît claire. À travers son style de mise en scène, Rossellini nous délivre sa disponibilité face au réel, son refus de prendre parti : il filme objectivement, par des longs *travellings*, pour que le message jaillisse librement à partir de l'essence-même des « images-faits » baziniennes. Par le biais d'une longue description de la dernière séquence du film, Bazin explique remarquablement ce procédé qui n'empêche pas, malgré tout, l'échec global de cette œuvre, qui « serait un chef-d'œuvre si elle était restée dans ses vraies dimensions esthétiques, celles de la nouvelle cinématographique à la manière de *Paisà* pour qui Rossellini semble décidément fait »⁴²⁴.

⁴²¹ BAZIN, André, « Allemagne année zéro », *Esprit*, Nouvelle série, N° 155, mai 1949, pp. 685-689.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

Malgré les limites relevées par Bazin, le film semble pourtant confirmer la validité du cinéma de Rossellini, qui a su, à partir de *Paisà*, se détacher de la tradition réaliste du cinéma classique pour concevoir un réalisme de la forme et du style. On perçoit une polémique explicite à l'encontre de la critique de gauche qui porte toute l'attention sur le contenu des films. Par ces affirmations, Bazin semble participer aux affrontements idéologiques de la guerre froide, en s'attaquant en particulier à la lecture de Sadoul : c'est à cette période-là qu'il est brusquement éloigné de la rédaction de *L'Écran français* :

Le « réalisme » de Rossellini n'a rien de commun avec tout ce que le cinéma (sauf celui de Renoir) a donné jusqu'alors de réaliste. Ce n'est point un réalisme du sujet, mais du style. Il est peut-être le seul metteur en scène au monde à savoir nous intéresser à une action tout en la laissant objectivement sur le même plan de mise en scène que son contexte. [...] Dans cette mise en scène, le sens moral ou dramatique n'est jamais apparent à la surface des choses ; pourtant nous ne pouvons éviter de savoir ce qu'il est si nous en avons conscience. N'est-ce point là une solide définition possible du réalisme en art : contraindre l'esprit à prendre parti à l'égard des choses sans tricher avec elles⁴²⁵.

L'attention consacrée aux problèmes de l'enfance semble être au centre du nouveau cinéma italien. Cette caractéristique est également soulignée par d'autres commentateurs ; un critique très proche de Bazin, Nino Frank, note que le cinéma italien tourne son regard vers les enfants pour s'opposer à la rhétorique fasciste et « ramener le pays de l'âge de la ruse et de la lutte, où il ne sera jamais le plus fort, à l'âge de l'innocence créatrice »⁴²⁶.

Il est donc évident qu'à propos de Rossellini, la critique française est beaucoup plus partagée que dans l'immédiat après-guerre : celles que Bazin (en partie) et les catholiques tiennent pour des qualités, ne sont que des défauts pour la critique communiste. Le néoréalisme d'après-guerre ayant été dépassé, la critique formaliste française est en train de redéfinir ses idées à ce sujet, en parvenant parfois à une négation de l'existence-même de ce mouvement. La rédaction de *La Revue du cinéma*, par exemple, paraît particulièrement désabusée et déclare vouloir partir « en guerre contre le néoréalisme ». C'est le propos qui ouvre un écrit de Jean George Auriol, « Coups d'œil sur Berlin », où le rédacteur en chef affirme sa volonté de reformuler le jugement sur Roberto Rossellini. Ce changement d'attitude semble motivé par la redécouverte du passé du réalisateur romain :

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ FRANK, Nino, *Cinema dell'Arte*, *op. cit.*, p. 168.

Roberto Rossellini a été élevé assez haut pour que, sans le désobliger, on le fasse descendre de sa terrasse d'honneur à un étage moins culminant où sa tête ne soit plus perdue dans les nuages mais familièrement offerte au feu d'une torche électrique. Dissipons donc le brouillard artificiel qui l'enveloppe pour le considérer dans la même perspective que son premier film de long métrage : *Le Navire blanc* (1941)⁴²⁷.

Fidèle à son approche littéraire du cinéma, Jean George Auriol reproche à *Allemagne année zéro* sa structure fragmentaire, car « on dirait en somme que Roberto Rossellini a collé des bouts de journaux les uns à la suite des autres pour en faire un livre »⁴²⁸. Les personnages du film, du point de vue d'Auriol, « semblent attrapés à l'improviste par un envoyé spécial pressé de rapporter du sensationnel », mais le cinéaste aurait une connaissance insuffisante du milieu allemand et resterait à la surface des phénomènes, ne saisissant guère la substance dramatique de ce qu'il raconte. « Ne pouvant aller en profondeur jusqu'au cœur des choses - soutient Auriol - Rossellini s'est laissé entraîner à divulguer l'horreur de certaines situations en piquant dans la pourriture qui n'est pas choquante par elle-même [...] mais à cause de l'insistance puérile et de la paresse de l'auteur-réalisateur »⁴²⁹. Le goût pour le macabre, joint au style trop « hâtif et superficiel » du cinéaste, provoquerait l'indifférence du spectateur. Amère constat de la situation allemande, *Allemagne année zéro* provoque donc une déception retentissante qui va longtemps pénaliser l'image du réalisateur : pour assister à un véritable rétablissement de l'image de Rossellini en France il faudra attendre les années 1950 et la naissance d'une critique radicalement nouvelle.

En effet, on pourrait affirmer qu'*Allemagne année zéro* dément brutalement l'optimisme apparent des deux œuvres précédentes de Rossellini : à mesure que l'on s'éloigne du climat d'urgence de l'immédiat après-guerre, le regard des critiques semble s'ouvrir de moins en moins à Rossellini et au cinéma italien en général. Cependant, quelques voix se lèvent ci-et-là dans la critique formaliste et littéraire pour défendre le réalisateur romain. C'est notamment Jean Fayard qui prend en charge la défense du cinéaste dans les pages d'*Opéra*, où il approuve le film malgré ses contradictions. Ainsi Fayard :

Certains trouvent ce drame excessif et artificiel. Je n'en suis pas sûr. Il convient, en tout cas, au climat désespéré de cette ville en miettes, comme au fatalisme profond, presque oriental, des Allemands. En tout cas, il est conté avec une

⁴²⁷ AURIOL, Jean George, « Introduction impromptue au débat sur le réalisme », *La Revue du cinéma*, n°17, septembre 1948, p. 64.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

simplicité qui écarte tout soupçon d'emphase, tout parfum de mélodrame. En allant se tuer, le gamin joue encore, machinalement, à sauter à cloche-pied d'une pierre à l'autre⁴³⁰.

Au contraire, un certain malaise est présent dans l'article de Georges Charensol qui paraît dans *Les Nouvelles littéraires* : les limites de ce film imposent la nécessité d'une réflexion générale concernant les méthodes et la poétique du néoréalisme :

Le néoréalisme s'adapte malaisément aux dimensions traditionnelles des films [...] Ce film, si riche en images saisissantes et qui constitue sur les tragédies de notre époque un témoignage dramatique, nous laisse tout de même insatisfaits. Il ne diminue en rien notre admiration pour Rossellini, mais il nous prouve que ses méthodes d'improvisation, de travail sur les lieux mêmes de l'action sont surtout excellentes quand l'auteur possède à fond son sujet⁴³¹.

Il est enfin important de souligner que dans la presse conservatrice française on constate un rejet radical des expériences néoréalistes. C'est par exemple le cas d'une publication comme *La Revue des deux mondes*, où Roger Lannes (envoyé à Venise pour la Mostra de 1948) déplore le fait que l'Italie « qui n'a jamais eu sur le plan esthétique que le sens de la beauté et du luxe, se met tout d'un coup à avoir celui de la désolation et de la catastrophe » :

Cela est grave et étonnant. Que dans ce pays, où le pouvoir de sublimation dans le domaine des arts a été porté véritablement à son comble, on en soit maintenant réduit à l'exaltation de la misère, à l'obsession des ruines, à la volupté de la peur, c'est à mon sens une véritable tragédie. Il n'est pas question de constater les véritables mérites de l'expression que le cinéma italien, avec *Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Sciuscià*, depuis quelques années, donne de cette angoisse, mais c'est celle-ci qui me semble effrayante, si vraiment elle a la force de rompre avec toute une tradition séculaire⁴³².

En bref, l'unanimité qui avait marqué les premières réactions au néoréalisme de Rossellini semble être dans l'impasse. D'une part, la situation politique compliquée entraîne le rejet, pour différentes raisons, des positions critiques les plus radicales. Face à ce recul, l'intelligentsia catholique profite

⁴³⁰ FAYARD, Jean, « *Allemagne année zéro... ou Berlin, ville hésitante* », *Opéra*, 16 février 1949, p. 7.

⁴³¹ CHARENSOL, Georges, *Les Nouvelles littéraires*, 20 février 1949, p. 5.

⁴³² LANNES, Roger, « La Biennale de Venise », *La Revue des deux mondes*, 15 octobre 1948, p. 186.

de l'état des choses pour aborder le néoréalisme italien et ouvrir la voie à une nouvelle phase dans l'histoire de la critique.

Le Voleur de bicyclette. Sommet et décadence du néoréalisme

Nous avons vu que, grâce à son mélange inédit de poésie et réalité, *Sciuscià* remporte un bon succès dans l'Hexagone en 1947. Si ce succès n'est pas comparable à celui de *Paisà*, le film de De Sica a le mérite de confirmer que l'Italie est un pays qui s'est réhabilité grâce à ses souffrances. Ainsi, nous pouvons affirmer que dès 1946 et jusqu'à la sortie d'*Allemagne année zéro*, le débat français sur le cinéma italien porte surtout sur Rossellini. Toutefois, à partir de 1949, avec *Le Voleur de bicyclette*, la poésie de Vittorio De Sica et Cesare Zavattini connaît un retentissement grandissant dans la presse française.

L'état du débat esthétique autour du cinéma a une influence considérable sur le sort du film : *Le Voleur de bicyclette* sort dans une phase de crise de la réputation du néoréalisme rossellinien et concourt à relancer le cinéma italien au-delà des Alpes. En effet, juste un mois avant, *Allemagne année zéro* a déçu la majorité de la critique et l'on peut donc présumer qu'à ce stade les critiques français cherchent à reformuler un paradigme relatif au réalisme européen.

La première européenne du *Voleur de bicyclette* se tient justement à Paris, à la salle Pleyel, en mars 1949 et est organisée par le réalisateur Jacques Becker en présence de De Sica lui-même. Cet événement représente pour le cinéaste italien un triomphe dont il rendra compte dans une de ses biographies :

La projection se déroula dans le silence le plus absolu et dans l'attention la plus profonde de ce public habitué à des spectacles, à des manifestations artistiques si hautes et nobles qui font de Paris le lieu où l'on décide le sort de toute forme de spectacle et de toute forme d'art. À la fin de la projection, le public était profondément ému. André Gide, en sortant de la salle et passant devant moi : « Demain je vous envoie à votre hôtel mon livre dédié ». Le réalisateur René Clair descendit les escaliers portant à l'endroit où je me trouvais pour m'embrasser, en sanglots. Ce sont des souvenirs inoubliables. Des mains tendues d'acteurs comme Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, tous les réalisateurs français de Renoir à Becker à Delannoy, tous les plus grands critiques de France. Et depuis la terrasses, milles voix hurlaient : « Bravo! Bravo! ». J'étais pétrifié. Je

ne voulais pas pleurer pour ne pas paraître trop napolitain, mais je ne pouvais pas respirer. Je ne faisais que bégayer : « Grazie. Grazie »⁴³³.

Il faut souligner qu'entre 1948 et 1949 l'engouement pour le néoréalisme est en train de laisser la place à une attitude beaucoup plus prudente et que le cinéma transalpin est désormais remis en question sur plusieurs fronts. Roberto Rossellini semble avoir perdu son statut d'ambassadeur et il est en train d'adapter son réalisme à de nouveaux thèmes, en suscitant la perplexité de la critique française. Dans ce moment de crise, le nouveau film du couple De Sica-Zavattini arrive à temps pour reconforter la confiance de la critique française.

De Sica réalisateur politisé

Dans la presse spécialisée de gauche, des nouvelles sur le nouveau film de De Sica commencent à circuler très tôt. En janvier 1949, par exemple, le correspondant de *L'Écran français* Glauco Viazzi⁴³⁴ rend compte de l'accueil chaleureux que le public italien a réservé au film. Pour Viazzi, l'œuvre en question est foncièrement politique, car elle envisage des questions importantes sur les conditions de vie du prolétariat italien ; surtout, De Sica aurait le mérite de corriger le ton mélodramatique et misérabiliste qui connotait *Sciuscià*. Ainsi s'exprime Viazzi dans l'article en question :

Avec *Voleurs de bicyclettes [sic]*, De Sica dépasse *Sciuscià* et tout ce qu'il a fait jusqu'à présent. Il nous donne l'œuvre qui est, avec *La Terre tremble* de Visconti, la plus pure et la plus haute de la nouvelle école italienne. L'art de De Sica est un art de nuances et de finesse, d'observations exactes et pleines de saveur. Dans *Sciuscià* il y avait des éléments symboliques abstraits et, par endroits, un sentimentalisme proche du conventionnel. Il y avait surtout un « angélisme » qui entraînait en contradiction avec le réalisme amer du film. Dans *Voleurs de bicyclettes [sic]*, plus rien de tout cela : le réalisme est saisi sur le vif⁴³⁵.

⁴³³ DE SICA, Vittorio, *La Porta del Cielo. Memorie 1901 - 1952*, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 2005, pp. 105-106.

⁴³⁴ Glauco Viazzi (1920-1980) est un critique littéraire et cinématographique d'origine arménienne, naturalisé italien. Après avoir collaboré avec de nombreux magazines pendant la période fasciste (par exemple le magazine italien *Cinema*), il a publié quelques ouvrages sur le cinéma français d'après-guerre (notamment sur René Clair). Il est particulièrement proche du critique communiste Ugo Casiraghi.

⁴³⁵ VIAZZI, Glauco, « *Voleurs de bicyclettes. Chef-d'œuvre de l'école néoréaliste* », *L'Écran français*, n°187, 25 janvier 1949, p. 6.

L'article cité relève du nouveau climat qui imprègne la rédaction de *L'Écran français* : le raidissement idéologique caractérisant la publication pendant la Guerre froide impose de mettre en place une interprétation politisée des nouveautés cinématographiques : la sentimentalité n'est pas un bon ingrédient, car elle peut nuire au contenu politique d'un film.

Pendant l'année 1949, l'attente de ce nouvel exemple du réalisme italien ne fait qu'augmenter. Un autre article sort dans *Libération* en juillet, où l'on annonce que *Le Voleur de bicyclette* a gagné le grand prix du Festival de Knokke-le-Zoute⁴³⁶. Un mois plus tard, en août 1949, le film sort à Paris et rassure la critique française : en effet, les derniers films venant d'outre-Alpes ont inquiété les commentateurs quant au destin de la « nouvelle école italienne ». C'est le cas du critique communiste Jean Néry, qui suite au visionnage du *Voleur de bicyclette* affiche un certain soulagement dans les colonnes de *Franc-tireur* :

On se demandait si le néoréalisme italien, ayant jeté ses premiers feux avec *Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Sciuscià*, *Quatre pas dans les nuages* et quelques autres, n'allait pas s'épuiser rapidement et revenir à un formalisme plus conventionnel, à une certaine routine de pensée et de réalisation. Et voilà qu'au moment où l'on croyait observer déjà les premiers signes de cet essoufflement, Vittorio De Sica nous donne *Voleur de bicyclette*, qui est sans doute le plus grand de toute la série. [...] Réaliste, *Voleur de bicyclette* l'est totalement, non seulement parce qu'il a été entièrement tourné dans les rues de Rome avec des acteurs pris parmi la foule, mais parce que son sujet est de ceux qui ne proviennent pas de la réflexion morose et obstinée de quelque scénariste étroitement enfermé dans son bureau⁴³⁷.

Si *Rome ville ouverte* a fondé la nouvelle école italienne, selon Georges Sadoul *Le Voleur de bicyclette* représente « l'aboutissement, le sommet de quatre années de néo-réalisme italien »⁴³⁸. Contrairement à d'autres exégètes, le stalinien Sadoul ne semble plus s'intéresser à la puissance dramatique du film, ni trop considérer sa valeur humaniste. La valeur incomparable du film se trouverait plutôt dans son instance sociologique et politique : « Aucune habileté dramatique »⁴³⁹ ne supporte le déroulement de l'histoire, dont le drame relève tout naturellement de la réalité sociale de la Rome pauvre de l'après-guerre. Contre certains critiques qui ont relevé une relation du film avec la littérature, Sadoul affirme que le personnage principal « n'est pas une vue de l'esprit ou la

⁴³⁶ Non signé, « Le Voleur de bicyclette », *Libération*, 11 juillet 1949, p. 2.

⁴³⁷ NÉRY, Jean, « Le Voleur de bicyclette », *Franc-Tireur*, 26 août 1949, p. 2.

⁴³⁸ SADOUL, Georges, « Le Voleur de bicyclette », *Les Lettres françaises*, 25 août 1949, p. 6.

⁴³⁹ *Ibid.*

création ingénieuse d'un philosophe idéaliste : c'est un homme de la rue, un ouvrier »⁴⁴⁰. Ailleurs, Sadoul propose à nouveau cette lecture politisée du film, mais aussi l'impression que le néoréalisme a atteint son sommet et qu'il se trouve maintenant dans une impasse : cette école qui « s'est imposée pour avoir reflété, bien ou mal, les luttes italiennes »⁴⁴¹ est nécessairement liée, selon le critique, « pour son devenir et son existence, à l'issue des luttes sociales actuelles »⁴⁴². La sortie française du *Voleur de bicyclette* permet à Sadoul de récupérer politiquement le néoréalisme et particulièrement pour la campagne anti-américaine : « Après le *Voleur de bicyclette*, nul ne pourra croire que l'insouciance, la gaieté et la prospérité règnent à Rome sous le gouvernement de M. De Gasperi ; et plus largement dans toute la partie de l'Europe qui accepta, avec les « bienfaits » du plan Marshall, la recrudescence du chômage »⁴⁴³.

Le contenu social et l'intérêt politique du film convainquent définitivement Sadoul de la nécessité d'établir des liens intellectuels avec certaines figures importantes du cinéma italien. C'est pourquoi Sadoul s'approche de la figure de Cesare Zavattini, qui se voit désormais confier la tâche de revigorer la floraison néoréaliste. Dans une lettre datée du 8 septembre 1949, Zavattini écrit à Sadoul d'avoir reçu un exemplaire d'un de ses livres et l'invite à Rome (pour parler de cinéma mais aussi pour lui faire découvrir la cuisine émilienne)⁴⁴⁴. Plus tard, entre fin décembre 1949 et le mois de février suivant, l'échange de lettres s'intensifie et l'on constate que les deux personnalités échangent régulièrement des informations sur leurs activités respectives. Par exemple, Sadoul parle du numéro spécial de *Ciné-Club* consacré au cinéma italien (janvier 1950) et Zavattini envoie au critique le sujet d'un film sur lequel il travaille depuis quelque temps, basé sur son roman *Totò il buono*⁴⁴⁵. À partir de ce moment, une amitié longue et cordiale lie les deux hommes, qui vont entretenir des échanges constants. Dans les lettres que nous avons pu consulter, Zavattini remercie plusieurs fois Sadoul pour l'intérêt qu'il porte à son travail ; l'écrivain classe l'estime de Sadoul « parmi les meilleurs prix que j'aie gagné »⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ SADOUL, Georges, « Le néo-réalisme italien », *Europe*, n° 52, avril 1950, p. 145.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ « Caro Sadoul, ho ricevuto il Suo bel libro. Non può immaginare che gioia mi ha dato il vedermi ricordato da Lei con tanta cordialità. La dedica, poi, mi ha commosso. Spero vivamente di vederla presto qui, a Roma, caro Sadoul, e ancora una volta di parlare con Lei di cinema ». Lettre de Cesare Zavattini à Georges Sadoul, Rome, 8 septembre 1949, Bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia, Arch. ZA Corr. S 625 /22.

⁴⁴⁵ Lettre de Cesare Zavattini à Georges Sadoul, Rome, 1^{er} février 1950, Bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia, Arch. ZA Corr. S 625 /24. Comme nous le verrons, le sujet de *Totò il buono* sera publié dans *L'Écran français* le 20 février 1950, bien avant la présentation du film à Cannes. Il convient également de noter que dans cette lettre, Zavattini présente un *curriculum vitae* assez détaillé à Sadoul, démontrant ainsi la mauvaise connaissance que les critiques français ont de cette figure de romancier.

⁴⁴⁶ « Dovevo venire a Parigi per una bella combinazione italo-francese – del resto non ancora tramontata – in cui avrei dovuto esordire come regista e, naturalmente, la prima persona che sarei corso a salutare sarebbe stata Lei, caro Sadoul, e a ringraziarla a viva voce per il suo interessamento alla mia attività, interessamento

Il faut pourtant noter que dans cette phase politique tendue, certains critiques communistes plus orthodoxes hésitent à approuver le film sans condition : l'enthousiasme affiché par Raymond Barkan, par exemple, est un peu mitigé par le regret d'un final plus résolutif : « Ce que j'espère, c'est que cet homme de cœur qui puise l'inspiration de son art dans la réalité la plus simple et la plus nue découvrira dans le monde qui l'environne des raisons d'une confiance plus positive en l'avenir »⁴⁴⁷.

Des idées similaires sont exprimées dans les pages du journal socialiste *L'Humanité*, dans un article où le climat de la guerre froide (et la distance des positions baziniennes) est palpable : les limites du film, selon le critique Cohen, consistent en son pessimisme et en l'absence de revendications progressistes⁴⁴⁸.



TACCHELLA, Jean-Charles, BARKAN, Raymond, *L'Écran français*, n°217, 29 août 1949, pp. 11-12.

Les critiques de *L'Écran français* font preuve, quant à eux, d'une admiration unanime. La réaction du couple Jean-Charles Tacchella - Raymond Barkan, qui consacre deux longs articles à ce film et à leurs auteurs, est très bienveillante. Dans le cadre de cette revue qui est en train de sombrer dans la crise économique et idéologique, ces textes représentent la tentative de relancer le cinéma italien en tant qu'art politisé.

Sur la page de gauche, Tacchella dresse un portrait de De Sica qui, dans ce moment particulièrement productif de sa carrière, est défini comme « un homme heureux ». Rappelons que Tacchella travaille depuis l'automne 1948 à la direction du ciné-club parisien Objectif 49 ; ce club parrainé par Jean Cocteau est particulièrement important à ce stade car il tente de formuler une nouvelle échelle de valeurs esthétiques dans la cinéphilie parisienne. Nous reviendrons sur le sujet, mais pour l'instant il suffit de préciser que le but principal d'Objectif 49 est de définir une partie du cinéma mondial comme « nouvelle avant-garde » : cette idée de cinéma, à l'origine marginale et limitée à des cercles restreints, deviendra une norme communément partagée dans la décennie suivante. Aux yeux de Tacchella, la figure de De Sica représente une figure d'auteur cinématographique à part entière :

che considero tra i premi migliori che mi siano toccati ». Lettre de Cesare Zavattini à Georges Sadoul, Rome, 20 juin 1950, Bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia Arch. ZA Corr. S 625 /25.

⁴⁴⁷ BARKAN Raymond, « Sur les drames de notre temps », *Europe*, n°46, année XXVII, novembre 1949, p. 141.

⁴⁴⁸ « La description des tares de la société capitaliste devient, dans un grand film comme celui de De Sica, une dénonciation. Mais le réalisme se doit d'indiquer aussi les voies d'une solution, ou au moins la possibilité d'une solution » : COHEN, Francis, « Le Voleur de bicyclette », *L'Humanité*, 1^{er} septembre 1949, p. 3.

avec *Le Voleur de bicyclette*, il est capable d'imposer sa poétique au-delà de toute référence à des schémas préconçus. La caractéristique fondamentale de cet article correspond en fait à la volonté de nier l'appartenance de De Sica au néoréalisme, voire peut-être l'existence même d'une école réaliste italienne :

Il a la chance d'avoir un génie cinématographique à la taille de sa conscience professionnelle. De Sica respire le cinéma, l'amour du cinéma. Il n'a que huit films à son actif de metteur en scène. [...] Les écoles importent peu pour De Sica. Il se moque bien (et il a raison) du réalisme et du néoréalisme. Chaque film a son style qui lui est propre. On ne construit pas des œuvres d'art selon les principes d'une école. Il suffit d'un peu de cœur. L'art véritable n'a pas de recettes. Que De Sica n'oublie jamais qu'il est un homme comme les autres... Et nous aurons encore beaucoup de *Sciuscià* et de *Voleur de bicyclette*. Ne soyons plus pessimistes en ce qui concerne l'avenir du cinéma. Des hommes comme De Sica sont là pour nous rassurer⁴⁴⁹.

Le dépassement de l'idée d'un néoréalisme italien organisé comme une école est également présent dans l'article de Raymon Barkan : De Sica est considéré comme un auteur, un créateur avec une forte personnalité qui ne craint pas d'exprimer ses idées. Le film est particulièrement célébré pour sa charge d'humanité, une catégorie qui permet de le placer dans le sillon de *Rome ville ouverte* et de *Paisà*. Barkan parle sans hésitation de « film qui peut compter parmi les plus grands que nous ait offerts le cinéma ». Il s'agit du sommet des capacités, propres au récent cinéma italien, d'aller « jusqu'au cœur du drame de l'homme » :

On ne risque pas de se tromper en écrivant que Vittorio De Sica est l'un des plus grands auteurs de films contemporains. [...] De *Sciuscià* au *Voleur de bicyclette*, on observe des constantes qui ne trompent guère. Un sens esthétique d'une rare intensité, et surtout un mélange d'angoisse et de sympathie, une volonté évidente de communiquer par les films avec les larges masses de spectateurs. Les films sont à l'image de l'homme. Et l'homme s'impose par ses qualités d'intelligence et de cœur. De Sica est sans conteste de la race de Chaplin (dont il avoue être obsédé), des Vigo, des Renoir et des Donskoï⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ TACHELLA Jean-Charles, « Vittorio De Sica, auteur du *Voleur de bicyclette*, a trois projets de films... », *L'Écran français*, n°217, 29 août 1949, p. 11.

⁴⁵⁰ BARKAN Raymond, « *Voleur de bicyclette* : un chef-d'œuvre de vérité, d'humanité et de sensibilité », *L'Écran français*, n° 217, 29 août 1949, p. 12.

Encore une fois on constate que la critique de gauche s'efforce de placer le néoréalisme dans un cadre international : la référence principale est Charlie Chaplin, ainsi que des cinéastes françaises et français mais aussi des russes. La critique de Barkan est largement favorable au film et à son réalisateur, mais il est tout aussi important de mentionner la seule note négative exprimée par le critique : il s'agit de la tendance typiquement italienne au sentimentalisme que la critique française a déjà reprochée à De Sica lors de la sortie de *Sciuscià* : « De Sica est [...] de ces artistes tellement doués qu'il leur faut endiguer constamment leur trop-pleine vitalité »⁴⁵¹.

« Que reste-t-il du néoréalisme ? »

En 1949, nous assistons donc à la transformation du paradigme néoréaliste. Une fois dépassées les années d'après-guerre, Rossellini déçoit la critique française qui lui préfère désormais Vittorio De Sica. Ce changement est notamment prouvé par l'accueil favorable du *Voleur de bicyclette*. On peut affirmer qu'avec *Le Voleur de bicyclette*, De Sica et Zavattini définissent un nouveau modèle du réalisme cinématographique : la présence d'une école réaliste nationale serait à remettre en question et il faudrait plutôt voir une riche floraison d'auteurs individuels. Nous avons déjà traité de l'enthousiasme affiché par la critique matérialiste ; il faut maintenant relever que le film soulève un débat encore plus riche au sein d'autres tendances critiques.

Jean Cocteau, figure de référence de la jeune critique cinéophile, exprime toute son admiration pour le nouveau film de cet auteur italien qu'il affectionne particulièrement. Il faut rappeler que Cocteau a récemment présidé (au début du mois d'août 1949) le premier festival de Biarritz, où Vittorio De Sica a gagné un prix comme meilleur acteur pour son rôle dans *La Nuit porte conseil* de Marcello Pagliero. En ce qui concerne le film de De Sica, il est intéressant de noter que Cocteau apprécie le réalisme du cinéma italien parce qu'il en saisit les aspects les plus poétiques : ce cinéma ne relève pas seulement de l'objectivité documentaire prônée par les critiques communistes, mais aussi bien d'une approche fantaisiste de la réalité :

On parle de réalisme. On devrait parler de féerie, de la méthode des contes arabes. Et ne vous y trompez pas. Le film n'est point tourné à la sauvette. Il résulte de grands moyens. Les mouvements d'appareil et les sources lumineuses le prouvent. Le miracle est d'avoir effacé le travail et que le film paraisse opérer avec une caméra de poche. Je le répète, Vittorio De Sica est arrivé au sommet du mât de Cocagne, et il a décroché la timbale d'or. Il obligera ses camarades à mettre

⁴⁵¹ *Ibid.*

en œuvre des forces inconnues. Amoureux du neuf, nous lui exprimons notre gratitude⁴⁵².

Il faut souligner que la lecture fantastique proposée par Cocteau n'est pas inédite (nous l'avions déjà rencontrée à d'autres endroits) mais n'a pas d'autres échos dans les pages de *Libération*, ni d'ailleurs dans la presse de gauche : le jour suivant, le critique officiel Jeander intervient pour présenter une lecture plus orthodoxe du film en question. L'interprétation de Jeander est, comme le contexte historique l'exige, politisée, et refuse les lectures formalistes :

Je ne connais pas de film plus profondément tragique que celui-là parce qu'il nous montre un exemple entre mille de la misère quotidienne des hommes parmi lesquels nous vivons et pour lesquels nous ne savons, nous ne voulons ou nous ne pouvons rien faire. Et que nous en avons honte... Il ne s'agit pas, pour ce film, d'esthétisme, d'école italienne, de vérisme ou de réalisme. Il s'agit d'un film qu'un homme a fait avec son cœur et qu'il faut voir avec son cœur⁴⁵³.

Les derniers passages de ce commentaire témoignent de la crise terminologique actuelle : les étiquettes inventées par la critique dans les années de l'immédiat après-guerre ne semblent plus pouvoir contenir toutes les tendances que l'on retrouve dans le cinéma italien. En France comme en Italie, le mot « néo-réalisme » est souvent accompagné du mot « crise », qui définit la phase difficile traversée par cette catégorie de films.

André Bazin fait preuve, quant à lui, d'une bienveillance particulière à l'égard du *Voleur de bicyclette* : selon Bazin, lors de sa présentation parisienne le film porte « au comble de l'enthousiasme tous les cinéastes et toute la critique française assemblés pour cette présentation exceptionnelle »⁴⁵⁴. Le critique ne cache pas son engouement pour celui qui est à ses yeux « un des plus grands films parlants », mais il montre en même temps une certaine prudence, en mettant en garde son public contre une interprétation trop naïve du néoréalisme italien : il semble clair que Bazin et le reste de la critique française ont désormais complètement exclu la vision selon laquelle le cinéma italien est une transposition directe de la réalité :

⁴⁵² COCTEAU Jean, « Avec *Le Voleur de bicyclette* Vittorio De Sica nous bouleverse », *Libération*, 26 août 1949, p. 2.

⁴⁵³ JEANDER, « *Voleur de bicyclette* », *Libération*, 27-28 août 1949, p. 2.

⁴⁵⁴ BAZIN André, « Un fait divers qui a la grandeur d'une tragédie antique. *Voleur de bicyclette* », *Le Parisien libéré*, 26 août 1949, p. 2.

Qu'on ne s'y trompe pas : si *Volleur de bicyclette* semble avoir été [tourné] comme cela, au jour le jour, dans la rue, sa réussite représente un travail préalable de préparation et une précision de mise en scène extraordinairement minutieux. [...] Tout le film a été réalisé avec le même soin rigoureux, ne laissant aucun détail au hasard. Que de pâles suiveurs de la « nouvelle école italienne » ne s'imaginent donc pas qu'il suffit de descendre dans la rue avec sa caméra pour réaliser *Sciuscià* ou *Volleur de bicyclette*. Il y faut la conscience et surtout le cœur et la sensibilité d'un poète et d'un artiste comme Vittorio De Sica⁴⁵⁵.

Désormais chef de file de la jeune tendance critique (surtout dans le cadre d'Objectif 49) et principal exégète français du néoréalisme, André Bazin se charge de poursuivre une idée du néoréalisme libéré des contraintes matérialistes. Ainsi, il revient sur le film dans les pages de la revue spiritualiste *Esprit* en novembre 1949. Trois ans se sont écoulés depuis la présentation de *Paisà* à la Maison de la Chimie (novembre 1946) et un an depuis la publication de l'article dans lequel le critique a systématisé ses réflexions sur le phénomène néoréaliste (*Esprit*, janvier 1948). Après la période de l'immédiat après-guerre, il est désormais temps, pour Bazin, de remettre en question l'uniformité du néoréalisme, qui semble notamment menacée par le retour aux formes narratives traditionnelles. Ainsi, il réagit aux doutes de ses confrères français et italiens en affirmant que *Le Volleur de bicyclette* est la « épreuve victorieuse du néoréalisme »⁴⁵⁶ et en constitue, pour ainsi dire, sa version définitive. Le film de De Sica sauve *in extremis* le cinéma transalpin : une fois dépassé « l'éblouissement des années 1946 et 1947 »⁴⁵⁷ et l'effet de surprise de l'immédiat après-guerre, le cinéma italien a failli se cristalliser sous la forme de « super-documentaires, ou de reportages romancés »⁴⁵⁸. Face à quelques exemples d'exaspération maniériste de modèle réalistes (la référence à Visconti est claire), Bazin emploie des termes tels qu'« inquiétude » et « scepticisme » : le néoréalisme, selon le critique, « peut avoir tous les défauts, sauf celui d'être académique »⁴⁵⁹, car « son esthétique même lui interdit par essence de se répéter ou de se plagier lui-même »⁴⁶⁰. Dans cet état de fait inquiétant, De Sica déjoue le réalisme des contenus pour affirmer le réalisme de la forme, en construisant son œuvre sur une intrigue « qui ne mériterait pas deux lignes dans la rubrique des chiens écrasés »⁴⁶¹. À partir de ces considérations concernant l'extrême sobriété du scénario de Zavattini, Bazin semble vouloir s'en

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ BAZIN, André, « *Le Volleur de bicyclette* : ou l'épreuve victorieuse du néoréalisme italien », *Esprit*, n°161, novembre 1949, pp.820-832.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

prendre aux critiques de gauche, en situant la valeur politique du film dans ses aspects formels : il arrive à affirmer que *Le Voleur de bicyclette* est « certainement depuis dix ans le seul film communiste valable, précisément parce qu'il garde un sens, même si l'on fait abstraction de sa signification sociale ». Le film démontre que l'« humanisme révolutionnaire » du Rossellini de *Paisà* ne s'est pas épuisé, mais qu'il imprègne à présent le travail de De Sica : dans *Le Voleur de bicyclette*, « les événements ne sont pas essentiellement des signes de quelque chose, d'une vérité dont il faudrait bien nous convaincre, ils conservent tout leur poids, toute leur singularité, toute leur ambiguïté de faits »⁴⁶². Après avoir mis en relief la puissance dramatique apportée au film par la présence du garçon Bruno, qui « nous ramène du plan social et économique à celui de la vie privée », Bazin se concentre sur les acteurs non-professionnels ; si ces derniers sont choisis sur la base de leur apparence anonyme, leur interprétation bénéficie de « tout le système esthétique dans lequel ils sont venus s'insérer »⁴⁶³ :

Comme la disparition de l'acteur et le résultat d'un dépassement du style et de l'interprétation, la disparition de la mise en scène est également le fruit d'un progrès dialectique dans le style du récit. Si l'événement se suffit à lui-même sans que le metteur en scène ait besoin de l'éclairer par les angles ou les partis pris de la caméra, c'est qu'il est précisément parvenu à cette luminosité parfaite qui permet à l'art de démasquer une nature qui lui ressemble enfin. C'est pourquoi l'impression que nous laisse *Voleur de bicyclette* est constamment celle de la vérité⁴⁶⁴.

En bref, il semble que De Sica ait réussi, grâce à un travail raffiné de mise au point de l'art du cinéma, à annuler le rôle du réalisateur et à faire enfin ressortir la réalité dans sa vérité. En conclusion de son article, Bazin fait une fois de plus l'éloge de ce film qui « se déroule sur le plan de l'accidentel pur » : De Sica inaugure une forme de spectacle qui prend la forme d'une accumulation aléatoire d'événements :

La réussite suprême de De Sica dont d'autres n'ont fait jusqu'à présent que s'approcher de plus ou moins près, c'est d'avoir su trouver la dialectique cinématographique capable de dépasser la contradiction de l'action spectaculaire et de l'événement. Par-là, *Voleur de bicyclette* est un des premiers exemples de

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

cinéma pur. Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma⁴⁶⁵.

Ainsi, par le biais de l'analyse de l'œuvre de De Sica, Bazin définit précisément le cinéma néoréaliste italien en tant que cinéma de la négociation : le cinéma de De Sica est équidistant du spectacle traditionnel et du réel. Comme l'a noté Alessio Scarlato les « images-faits » de Bazin « sont donnés ou lorsque la construction narrative nous amène soudainement devant un traumatisme de la vision, comme c'est le cas dans les conclusions abruptes de nombreux épisodes de *Paisà* (1946) de Rossellini, ou lorsque l'histoire semble se développer sur le plan de pure contingence, afin de dissimuler les liens dramaturgiques et de développer horizontalement l'action »⁴⁶⁶.

Dans le sillage du travail de Bazin, comme nous le verrons mieux dans la deuxième partie de cette thèse, la critique étrangère aux milieux de la gauche renforce considérablement sa capacité d'analyse et étend son champ d'action. Les exemples sont nombreux. Dans le journal *Combat*, par exemple, Jean-Pierre Vivet constate la bonne santé du cinéma italien « au moment où l'on croyait épuisée la veine de ce qu'on avait appelé le néoréalisme italien »⁴⁶⁷ ; Vivet exprime son admiration pour ce film « riche de résonance humaine », notant toutefois que « *Voleur de bicyclette* n'a rien d'un film improvisé »⁴⁶⁸. Quant à lui, le critique du *Figaro* Louis Chauvet, qui a pu voir le film dans le cadre du ciné-club animé par son journal, affirme que « l'école italienne se distingue une fois de plus ». Ce qui frappe Chauvet c'est avant tout la simplicité du scénario, qui « tiendrait en deux lignes sous la rubrique des faits divers », De Sica ayant découvert « que la plus simple et banale anecdote peut receler des valeurs dramatiques inattendues »⁴⁶⁹. On constate facilement qu'après la perte d'intérêt de l'année 1948, la presse populaire française semble plus attentive que jamais au cinéma italien. Face au manque d'une structure spectaculaire traditionnelle, l'article qui paraît début septembre dans *France Hebdo* précise :

L'auteur, Vittorio de Sica, a réussi la gageure de nous intéresser à cette tranche de vie, comme on disait du temps du naturalisme dont procède cette belle école italienne de cinéma qui va chercher son inspiration dans les milieux populaires. Pas de vedettes, sinon la rue elle-même, avec ses faubourgs, ses joies, ses misères,

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ SCARLATO, Alessio, « Il mito del neorealismo in Bazin et Ayfre », in MOSCONI, Elena (dir.), « Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970) », *Schermi*, année II, n°3, janvier – juin 2018, p. 88.

⁴⁶⁷ VIVET, Jean-Pierre, « Voleur de bicyclette », *Combat*, 27 août 1949, p. 2

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ CHAUVET, Louis, « *Le Voleur de bicyclette*. L'école italienne se distingue une fois de plus », *Le Figaro*, 16 mai 1949p. 2.

la foule sensible et ombrageuse. [...] L'émotion naît de la succession des épreuves, des contretemps, des espoirs avortés et renaissants, qui s'abattent sur un homme qui a cru vaincre à jamais la malchance⁴⁷⁰.

Malgré le rejet apparent des modèles narratifs traditionnels, *Le Voleur de bicyclette* confirme encore une fois que le néoréalisme représente un excellent exemple de cinéma populaire. Le succès du film ne se limite pas aux élites intellectuelles mais concerne aussi la presse populaire, qui décide de parier sur le film. Dans l'hebdomadaire *Cinémonde*, par exemple, Robert Chazal consacre une très bonne critique au *Voleur de bicyclette* : à la lecture de l'article, on a le sentiment que pour la critique française le film en question ouvre une nouvelle phase dans l'histoire du cinéma mondial :

Ce film de Vittorio De Sica, tant son histoire est vraie, humaine, sincère, tant sa réalisation est également vraie, humaine, sincère, vous étreint dès les premières minutes d'une extraordinaire émotion, d'une émotion sans pareille et dont la force n'a jamais sans doute été égalée. [...] Sachez seulement, dès aujourd'hui, que *Voleurs de bicyclettes* [sic] de Vittorio De Sica, est une œuvre magnifique que vous verrez et reverrez. Une œuvre dont le succès se doit d'être immense. Car si un film de cette qualité n'avait pas de succès, ce serait à désespérer du cinéma et des hommes⁴⁷¹.

Le rôle novateur du film en question est davantage souligné par Chazal quelques numéros plus tard, dans la même publication. Il faut noter que le film est déjà perçu comme un tournant décisif car, selon le critique, il « viendra redonner aux spectateurs le goût de voir des films, aux cinéastes le goût de travailler dans une nouvelle voie ». *Le Voleur de bicyclette* frappe spécialement à cause de la pauvreté de ses moyens de scénario, qui ne se traduisent pourtant pas par une absence de charme :

C'est plus, beaucoup plus qu'une œuvre vériste, c'est une œuvre absolument authentique. Chaque minute de ce film est humaine, pleine de sensibilité, de vie. L'auteur a su, à chaque instant, capter la vie sous tous ses aspects, et redonner, restituer ce qu'il avait vu et senti lui-même avec une rare sensibilité⁴⁷².

⁴⁷⁰ Non signé, *France Hebdo*, 5 septembre 1949.

⁴⁷¹ CHAZAL, Robert, « Un chef-d'œuvre : *Voleurs de bicyclettes* », *Cinémonde*, n° 772, 23 mai 1949, p. 9.

⁴⁷² CHAZAL, Robert, « *Voleurs de bicyclettes* », *Cinémonde*, n° 776, 6 juin 1949, p. 14.

La maîtrise et la poésie de De Sica résideraient dans son habilité de monteur, c'est à dire dans sa capacité de choisir, parmi les innombrables événements de la vie d'un homme, ces éléments qui, une fois composés, peuvent donner corps à un film, ce qui fait du *Voleur de bicyclette* « le seul vrai chef-d'œuvre purement cinématographique de ces dix dernières années »⁴⁷³.

En somme, à l'instar de *Rome ville ouverte*, *Le Voleur de bicyclette* semble avoir les atouts nécessaires pour satisfaire l'ensemble de la critique, même si les positions politisées paraissent marginalisées. Malgré la tentative de la presse de gauche d'affirmer une lecture sociale du film, l'extraordinaire réalisme et le sens aigu de l'humanité du *Voleur de bicyclette* offrent l'occasion aux autres domaines critiques pour formaliser leur appropriation de ce cinéma et pour en offrir une lecture en sens spiritualiste ou formaliste.

Il sera utile, à ce propos, de s'attarder sur quelques autres organes de l'intelligentsia parisienne. Dans *Les Nouvelles littéraires*, Georges Charensoil mène une réflexion sur la forme du film et livre une interprétation intéressante du néoréalisme en avançant aussi une hypothèse concernant son succès : l'étonnante liberté de mouvement de la caméra des cinéastes italiens est due à la pratique de la postsynchronisation qui élimine le problème de la prise de son. De plus, selon Charensoil, il est temps de proposer une vision plus complexe et moins naïve de l'esthétique de la nouvelle école italienne. Il ne faut pas se tromper : la puissance du néoréalisme ne réside pas dans des moyens tels que le tournage dans la rue, mais plutôt dans certains choix précis de mise en scène :

Il serait naïf de croire que c'est ce travail dans les rues, dans les maisons ou dans les églises qui donne tout son caractère au jeune cinéma italien. Non, ici comme toujours, l'œuvre vaut beaucoup moins par les moyens qu'elle utilise que par la personnalité de l'auteur, et l'Italie a la chance de posséder une école cinématographique au premier rang de laquelle nous plaçons Vittorio De Sica. [...] Venant après *Rome ville ouverte*, *Sciuscià*, *Vivre en Paix*, *Paisà*, et les dominant, *Le Voleur de bicyclette* nous prouve, par le choix de ses thèmes dans la vie la plus quotidienne, par le travail sur les lieux de l'action, par l'identification des interprètes avec leur personnages, que le néoréalisme n'est pas une formule étroite et qu'en reprenant contact avec le réel le cinéma sort aisément des impasses où un romanesque sans vérité tendait à l'engager. C'est là la grande leçon que le jeune cinéma italien nous donne⁴⁷⁴.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ CHARENSOIL, Georges, « Le Voleur de bicyclette », *Les Nouvelles littéraires*, 18 août 1949, p. 2.

La tentative de soustraire l'œuvre de De Sica à toute interprétation politisée est évidente dans la critique écrite par Roger Lannes dans *La Revue des deux mondes* : le réalisateur De Sica « a le don de transfigurer la réalité, et il ne saurait être pris pour un de ces artistes qui travaillent dans le social, comme on en voit tant aujourd'hui ». Le point faible de l'œuvre se trouve, selon Lannes, dans sa structure dramatique « un peu naïve »⁴⁷⁵ : en effet, la puissance du film est à retrouver dans sa dimension morale.

Les catholiques et *Le Voleur de bicyclette*

Du côté catholique, l'accueil de ce film qui dénonce le manque de solidarité humaine n'est pas moins admiratif. Il faut dire que cette tendance de la critique française est en plein renouveau et fait preuve d'une étonnante capacité de lecture des évolutions récentes du cinéma international : dans les revues qui s'inscrivent dans ce secteur, l'analyse formelle des œuvres et le jugement moral vont de pair.

Tout d'abord, nous devons souligner la réaction de Jean-Pierre Marie Chartier, qui joue un rôle de plus en plus important dans cette partie critique. Dans les pages de *La Vie intellectuelle*, il définit *Le Voleur de bicyclette* comme « un des meilleurs films de l'année et peut-être de l'après-guerre », avec lequel De Sica prouve que « le réalisme italien n'est pas affaire de circonstances, mais qu'il ouvre bien une voie nouvelle au cinéma » :

Mais cette simplicité ne doit pas nous tromper : elle est la marque du grand art. Parce que l'acteur principal n'est pas un comédien, parce que la plupart des scènes ont été tournées dans les rues de Rome et que le découpage ou la prise de vue ne sont jamais acrobatiques, on ne doit pas conclure que le film est une sorte d'heureuse improvisation et qu'il a suffi de laisser la caméra tourner toute seule. [...] Rien de plus concerté, de plus étudié que le film de De Sica⁴⁷⁶.

Nous restons dans le domaine de la presse chrétienne pour traiter de la réaction du père dominicain belge Félix Morlion, qui dans la *Revue internationale du cinéma* rédige un rapport sur l'évolution récente du mouvement réaliste italien. Le clerc exprime sa satisfaction à l'égard de ce film qui, comme tous

⁴⁷⁵ LANNES, Roger, « *Voleur de bicyclettes*, film de Vittorio De Sica », *La Revue des deux mondes*, 15 septembre 1949, p. 146.

⁴⁷⁶ CHARTIER, Jean-Pierre, « *Le Voleur de bicyclette* », *La Vie intellectuelle*, octobre 1949, p. 352.

les chefs-d'œuvre du néoréalisme italien, résout les contradictions provoquées par la « crise mondiale du scénario » :

Le grand succès de l'Italie – explique Morlion – est dû, en premier lieu, à une affirmation du principe : le cinéma n'est pas fait pour divertir des adultes qui cherchent à s'amuser comme des enfants, mais il est fait pour émouvoir en mettant l'homme en contact avec la réalité de la vie devant laquelle il passe trop souvent sans entrer, sans « saisir », sans comprendre. Voilà la grande révolution contre l'artifice et la banalité compliqués du scénario américain, contre le formalisme ultracomplexe des artistes français et autres qui ne cherchent que le jeu des ombres et de lumière, de rythme et de montage⁴⁷⁷.

En ce qui concerne le contenu du film, le film de De Sica satisfait la tendance progressiste de cette publication catholique. L'avis de Chartier est absolument favorable car « sans jamais chercher à prouver, sans jamais prêcher, *Le Voleur de bicyclette* est la plus saisissante illustration d'une cruelle vérité de notre époque : le drame humain de la condition prolétarienne qui n'est pas fait de pathétique spectaculaire, mais d'une insécurité permanente »⁴⁷⁸.

Le Voleur de bicyclette semble s'adapter particulièrement à l'engagement critique renouvelé de l'espace culturel catholique. Le nouveau-né - mais déjà très influent - *Radio cinéma télévision* offre à son tour un avis très bienveillant sur le film dans un texte signé par le clerc Raymond Pichard⁴⁷⁹. Après la crise de l'immédiat après-guerre, la critique croyante se réorganise et trouve un appui idéologique dans le cinéma italien de ces années : le néoréalisme peut ainsi être soutenu en tant que cinéma catholique militant :

On a reproché à ce film d'être négatif et de n'apporter aucune solution à la misère qu'il expose. Ce grief non fondé est intéressant parce qu'il nous permet de

⁴⁷⁷ MORLION, Félix, « L'expérience italienne dans la crise mondiale du scénario », *La Revue internationale du cinéma*, n°4, année I, 1949, p. 10. Le Père Félix Morlion est l'un des premiers à appliquer la lecture bazinienne dans le domaine culturel du catholicisme italien, quand le problème de la représentabilité du mal et les critiques sociales commencent à exposer le cinéma néoréaliste aux attaques du Vatican. La bataille culturelle de Morlion est claire : il veut montrer la dimension catholique du néoréalisme et pour faire cela il établit notamment une collaboration professionnelle avec Roberto Rossellini. Pour une connaissance approfondie du rôle de Morlion - fondateur de l'Università internazionale di Studi sociali Pro Deo - dans le développement d'une perspective catholique pour le néoréalisme, voir : DAGRADA, Elena, SUBINI, Tomaso, « Félix Morlion e Roberto Rossellini », in EUGENI, Ruggero e VIGANÒ, Dario E. (dir.), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Rome, EdS, 2006.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Raymond Pichard (1913-1992) est un prêtre dominicain. Pionnier de la télévision, dès 1944 il est affecté au service des émissions religieuses à la radiodiffusion française. Plus tard, il est à l'origine de la première messe télévisée au monde. Il est l'un des fondateurs de la revue catholique *Radio cinéma télévision*.



PICHARD, Fr. Raymond, « Nous sommes tous des Voleurs de bicyclettes », *Radio cinéma télévision*, n°15, 30 avril 1950, p. 3.

préciser le rôle des auteurs du film. La société dans laquelle nous vivons est si complexe et atteint de telles dimensions que tout tient à tout et il est radicalement impossible à un homme de résoudre à lui tout seul le moindre petit problème social. [...] Le rôle du metteur en scène est ici de poser devant ses 30 millions de spectateurs un problème et la société tout entière doit réfléchir pour trouver la réponse. Le cinéma est appelé dans le corpus social à jouer le rôle de la douleur dans notre hygiène physique. Il attire l'attention de la conscience collective sur un point névralgique. Tous les spécialistes alertés par ce cri se penchent alors sur le mal pour établir un diagnostic et proposer les remèdes qui relèvent de leur compétence⁴⁸⁰.

Le climat d'admiration particulière entourant le *Voleur de bicyclette* renouvelle l'intérêt pour le cinéma italien en général et implique même les milieux les plus conservateurs de la culture catholique. Ainsi, dans les pages de la revue jésuite *Études*, on peut lire un éloge de cette œuvre qui prouve que « l'Italie est la patrie de l'humanisme » :

Un récit d'une simplicité biblique ; des anecdotes frugales, drues ; la vraisemblance des péripéties ; les visages qu'on a choisis pour leur dureté familière ; un brassage vigoureux de peuple, délié parfois dans l'observation d'un rouage minuscule de vie ; et le mélange du pathétique, de l'humour et de l'ignoble qui sont trois faces de chaque destin : nous y voyons un tableau vivant d'humanité, où notre cœur a battu plus vite⁴⁸¹.

« On en a marre du *Voleur de bicyclette* »

Comme nous l'avons vu, au cours de l'année 1949, la sortie du *Voleur de bicyclette* provoque la remise en question de l'idée du néoréalisme en tant qu'école organisée ; le film de De Sica n'éveille pas que des réactions positives. Nous avons, d'ailleurs, déjà vu qu'*Allemagne année zéro* de Rossellini a

⁴⁸⁰ PICHARD, Fr. Raymond, « Nous sommes tous des *Voleurs de bicyclettes* », *Radio cinéma télévision*, n°15, 30 avril 1950, p. 3.
⁴⁸¹ DE SAINT PIERRE, Michel, « Humanisme du cinéma », *Études*, octobre 1949, p. 373.

montré les limites et les contradictions de la poétique réaliste. Malgré l'éloge général qui salue *Le Voleur de bicyclette*, on ne peut pas rendre compte de certaines manifestations de la désapprobation qui commence à se dessiner parmi certains critiques. Tout d'abord, il y a une certaine perplexité dans certains journaux d'inspiration chrétienne, dans lesquels on constate la méfiance des sujets et des personnages des films néoréalistes : dans *La Croix*, par exemple, on déplore les « invectives anti-sociales » présentes dans le film, notant que « si le cinéma veut continuer à marquer des points, parce que précisément il a su transcender son sujet pour atteindre le plan humain, il faudra qu'il se renouvelle quant au fond, qu'il nous montre l'homme tout entier »⁴⁸².

Dans des secteurs de la critique diamétralement éloignés de celui-ci, il est nécessaire de noter en même temps la formation d'un front commun exprimant une opposition radicale au film : ce sont principalement des intellectuels du domaine surréaliste, ou du moins de jeunes critiques qui voient dans le réalisme quelque chose à combattre. Nous traiterons plus tard en détail de cette faction critique ; pour l'instant, il suffit de souligner que certains magazines de culture surréaliste naissent au tournant de la décennie, en remettant en question la tendance réaliste de la critique d'après-guerre.

D'autre part, on peut déjà constater que le climat a changé dans certains journaux. Dans les colonnes du *Monde*, par exemple, Henri Magnan montre l'habituelle méfiance à l'égard de ce film relevant d'un néoréalisme renouvelé. Sa position est probablement due à des raisons politiques, même si les reproches concernent surtout certains caractères formels du film :

J'ai vu trois fois le *Voleur de bicyclette*. Pour tenter d'y découvrir autant de beautés que la quasi-totalité de la critique s'accorde à en reconnaître à ce film. Je ne verrai pas quatre fois *Le Voleur de bicyclette*. [...] Le misérabilisme en soi n'est rien. Il ne dure pas. Il faut l'accréditer, l'humaniser. Je ne vois ici, surtout, que mécanisme, et, cette toile de fond propre à fondre l'engrenage, ses couleurs, me paraissent fausses. On verra bien. Le public parlera⁴⁸³.

Si le néoréalisme a éveillé jusqu'ici de très bonnes réactions, le cadre culturel français a désormais beaucoup changé et les points de vue antiréalistes prennent de plus en plus de place dans les publications. Dans ce contexte renouvelé, la défense du fantastique au cinéma passe parfois par des attaques adressées directement aux nouvelles manifestations du cinéma transalpin, qui est accusé d'avoir appauvri le cadre cinématographique mondial. Dans ce contexte, le petit magazine *Saint Cinéma des Prés* veut délégitimer le néoréalisme italien. Les critiques de cette publication

⁴⁸² MERVIL, J., « Le Voleur de bicyclette », *La Croix*, 22 septembre 1949, p. 4.

⁴⁸³ MAGNAN, Henry, « L'honorable *Voleur de bicyclette* », *Le Monde*, 30 août 1949, p. 2.

d'inspiration surréaliste, aiment la provocation et la dialectique et anticipent les tons de colère des magazines engagés de la décennie suivante. Dans le premier numéro, *Saint Cinéma des Prés* publie un brillant article de l'écrivain Boris Vian dont le propos est clair à partir de l'intitulé : « Vive le technicolor [sic], ou en sous-titre. On en a marre du *Voleur de bicyclette* ».

Qu'un acteur aussi génial que Vittorio De Sica, individu de taille à enterrer une douzaine de Charlie Chaplin, ait pu tourner un film aussi sinistre que *Le Voleur de Bécane*, c'est simplement la preuve que Dieu peut se tromper (chose connue de toute éternité) et qu'un calculateur ne saurait remplacer un danseur à moins qu'on ne demande à ce dernier d'exercer ses talents culinaires ou toute autre musique d'Ingres de son choix. C'est entendu, *Le Voleur* est un chef-d'œuvre du véro-paupérisme démagogique, on le sait, ça a un succès terrible en Amérique [...] Mais moi j'aime mieux les pieuvres, les pieuvres de huit mètres, toutes rouges, avec des yeux tout bleus et grands comme des plats, et vingt-cinq mille ventouses, et puis les scaphandriers, les quarante voleurs, les tapis volants, les fantômes, les vampires, les trucages, les courses d'autos, les sorcières, les marx broyeurs [sic], les barons de münchalausen, les rêves, les tunnels sous la manche, les nègres qui dansent les claquettes, les jolies filles avec des cuisses, des fesses, des seins, des yeux et des bouches. Oh, assez de bicyclettes !... On a des gangs des tractions nous !... On en voit tous les jours. On a tous été dans des églises, chez la voyante, à la foire aux puces, au restaurant. Pitié pour nous !... Assez de crasse ! du nouveau !!! Qu'on se transporte ailleurs ! Assez de sordide, j'en ai plein ma rue, toi aussi, à la tienne !!! Ah, là, là ; vive le tèchenicolor [sic] !!!⁴⁸⁴

La condamnation du décor naturel paraît être un des points d'appui de la critique de Boris Vian, qui dans le numéro suivant de la publication décide de réitérer sa condamnation sans appel de toute forme de réalisme cinématographique. L'écrivain est catégorique dans son refus, tout en montrant un certain goût pour la provocation : au nom de son amour pour le décor en papier mâché, Vian va jusqu'à condamner tout film utilisant le décor réel. Le film étasunien *Échec à Borgia* (Henry King, 1949) est déploré à cause du fait que « tout a été tourné dans des décors réels », ce qui témoigne de l'épanouissement incontrôlé de l'attitude néoréaliste :

Voilà une ignominie à laquelle on devrait s'attendre après *Naked City* et quelques autres films américains d'inspiration italo-tartare. Le vérisme conquiert les États-

⁴⁸⁴ VIAN, Boris, « Vive le technicolor, ou en sous-titre, on en a marre du *Voleur de bicyclette* », *Saint Cinéma des Prés*, n°1, 1949, p. 4.

Unis ; ce vérisme dont on ne dira jamais assez le mal qu'il a fait, qu'il fait et qu'il fera. [...] L'invention du décor réel est la goutte d'eau qui jettera à bas le vase de nuit du cinéma moderne, ce dépotoir à slogans. C'est le décor réel qui fiche par terre tous les films italiens⁴⁸⁵.

Une autre des publications éphémères de cette époque, *L'Âge du cinéma*, relevant du domaine surréaliste, témoigne de cette phase particulièrement vive du débat esthétique sur le néoréalisme. Dans ses colonnes, Pierre Bailly donne un avis plus bienveillant, mais tout de même perplexe sur *Le Voleur de bicyclette*, œuvre qui signerait un point d'arrivée du cinéma en tant qu'art à part entière ; cependant, le film de De Sica doit être accueilli avec une certaine prudence, en raison de son approche trop contradictoire par rapport au cinéma précédent :

Les critiques, pour se venger de cinquante ans de cinéma forain, ont maintenant peur de tout ce qui peut ressembler à une œuvre agréable. *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica, dont on ne peut certes pas nier les profondes qualités, ne risquait pas d'être maudit auprès des penseurs de cinéma. Le film de De Sica est un chef-d'œuvre - et un chef-d'œuvre à coup sûr. C'est le genre de film où les fautes de goût sont impossibles, où les sentiments sont tous avouables, où l'œuvre peut coïncider exactement avec le récit réaliste d'événements vraisemblables. [...] Choisir un certain cinéma, trop spectaculaire ou trop analytique, c'est agir contre l'avenir et les possibilités du cinéma. Le cinéma est d'abord un moyen d'expression, ce n'est pas un genre d'œuvres déterminé. C'est un véhicule. Ce n'est pas quelque chose de comparable à la littérature, mais un langage qui, lui, peut revêtir tous les aspects de ce qu'il sert à exprimer. Puisque nous savons maintenant que le cinéma peut tout dire, il ne faut pas que nous tombions dans le piège du mépris pour ce qu'il disait jadis...⁴⁸⁶

Bailly est un autre représentant de cette catégorie jeune et rebelle de la critique française qui remet en question la valeur du néoréalisme et refuse de considérer Rome comme la capitale du nouveau cinéma mondial. C'est une nouvelle génération critique profondément « philo-hollywoodienne », qui reprend sa vigueur après l'égarément de l'immédiat après-guerre. À ce propos, Bailly rendra plus tard un témoignage très intéressant dans un livre de Denis Chollet :

⁴⁸⁵ VIAN, Boris, « On en a marre de la vraie pierre ou, en sous-titre, vive le carton-pâte », *Saint Cinéma des Prés*, n°2, 1950, p. 7.

⁴⁸⁶ BAILLY, Pierre, « Le Voleur de bicyclette », *L'Âge du cinéma*, n°3, mai 1951, p. 6

Tandis que la classe cinématographique ne songeait qu'à boire un verre avec Marcel Pagliero au Montana, rue Saint-Benoît, nous qui étions des spectateurs militants, nous n'avions d'yeux et d'oreilles que pour l'avalanche de films américains qui nous arrivaient tous ensemble, la guerre finie. Les gens qui faisaient le cinéma regardaient vers Rome, notre Rome à nous s'appelait le Mac-Mahon, le Napoléon, ou tout simplement les Champs-Élysées. Nous détestions *Le Voleur de bicyclette* alors que nos films, c'étaient pêle-mêle *Gilda*, *Assurance sur la mort*, *The Shanghai Gesture*, *Laura*, *Le Fantôme et Madame Muir*, *Le Grand Sommeil*, *Le Port de l'angoisse*, *Le ciel peut attendre*, *Yolanda et le voleur*, *Ziegfeld Follies*⁴⁸⁷.

Ainsi, *Le Voleur de Bicyclette*, loin d'être un film universellement apprécié, semble plutôt incarner le pivot autour duquel se déroule un affrontement culturel. Le terrain semble donc prêt pour le passage à la critique de la prochaine décennie, qui va produire des divisions encore plus marquées en matière de cinéma italien.

Entre engagement et spectacle : Giuseppe De Santis en France

Nous avons constaté qu'à partir de 1947 on remarque, de la part de la critique française, l'intention d'explorer des territoires moins connus du cinéma italien et d'y découvrir des nouveaux auteurs : par exemple, l'arrivée des œuvres de Luigi Zampa et d'Alberto Lattuada signalent que le néoréalisme n'empêche guère de se mélanger avec les genres traditionnels ni avec les codes du cinéma commercial. Parmi les débutants de l'immédiat après-guerre, Giuseppe De Santis est « découvert » aussitôt, surtout sur initiative de la critique engagée, bien que les autres factions soient tout à fait sensibles à son cinéma. Une fois de plus, le cinéma italien se présente sous le signe du compromis : ce jeune cinéaste incarne la solution entre engagement et spectacle et bien qu'il fasse preuve de loyauté à l'égard des valeurs de gauche, il est particulièrement sensible au langage spectaculaire propre du cinéma hollywoodien.

Traitant de questions sociales avec un langage spectaculaire, le cinéma de Giuseppe De Santis montre que l'image de l'Italien représenté par le néoréalisme à l'étranger n'a pas seulement le visage des héros souffrants de *Rome ville ouverte* et de *Sciuscià*. Dans cette Italie ressuscitée, il y a un côté sombre et fascinant qui peut être raconté par le cinéma : c'est la prolifération généralisée de la délinquance commune, un phénomène dû à certaines conditions bien décrites par Mario Avigliano et Marco Palmieri. Dans l'Italie de l'immédiat après-guerre, il y a « une grande disponibilité d'armes encore en circulation, des villes sombres et peu sûres en raison des dégâts laissés par les

⁴⁸⁷ Propos cité par CHOLLET, Denis, in *Jean Bouillet, le précurseur*, Paris, France Europe éditions, 1999, p. 24.

bombardements et les combats, l'habitude consolidée des différentes expériences de guerre d'agir de manière paramilitaire et en groupes violents relativement organisés »⁴⁸⁸.

Le néoréalisme militant de *Chasse tragique*

À l'instar de *Le Bandit* (Alberto Lattuada, 1946) le premier film de Giuseppe De Santis, *Chasse tragique*, incarne une idée particulière de néoréalisme, dans laquelle une vision pessimiste de la Libération s'exprime à travers un langage qui ne renie guère la spectacularité d'origine hollywoodienne. Fort de sa victoire du prix de la mise en scène à Venise, *Chasse tragique* est projeté hors-concours au deuxième festival de Cannes (12-25 septembre 1947). Pour bien comprendre le climat d'attente qui entoure la sortie française du film, il faut considérer que la sélection italienne est idéalement chargée de confirmer le succès de l'année précédente ; à cet effet, le jeune cinéma italien incarné par De Santis doit être soutenu par la presse.

Les toutes premières références au réalisateur apparaissent dans la presse populaire, ainsi que dans les publications de gauche. Le magazine *Ciné-Miroir* publie un des premiers articles sur ce cinéaste méconnu : on annonce que la traduction des dialogues du film en français sera assurée par Lo Duca⁴⁸⁹. Un peu plus tard, dans un entretien publié fin 1947 par *L'Écran français*, De Santis est invité à parler de sa carrière ainsi que de son idée de cinéma, si lointaine de celle de Rossellini. En raison de sa valeur clairement engagée, *Chasse tragique* est présenté à Paris, à la Maison de la Chimie, sous les auspices des intellectuels communistes, plus précisément dans le cadre de la Fédération française des Ciné-Clubs. À cette occasion, le réalisateur fait l'objet d'une interview de Raymond Barkan, où ce dernier tient à mettre en évidence l'écart substantiel qui distingue le cinéaste du reste du cinéma italien. De Santis est présenté en ces termes :

Mince, de petite taille, la chevelure frisée, une voix aux inflexions douces. On l'imaginerait presque dans le personnage du « séducteur » d'un de ces mélés à costumes et à décors que le cinéma italien ancienne manière s'obstine encore à produire. Mais Giuseppe De Santis est l'antithèse de cela. Ce jeune homme de trente ans, qui n'a derrière lui qu'une très brève expérience d'assistant, vient de s'imposer par l'un des films les plus profondément réalistes, et sans doute le plus puissamment épique que le cinéma d'après-guerre nous ait révélés⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ AVIGLIANO, Mario, PALMIERI, Marco, *Dopoguerra. Gli italiani tra speranze e disillusioni (1945-1947)*, Bologne, Il Mulino, 2019, p. 175.

⁴⁸⁹ Non signé, *Ciné-Miroir*, n°866, 25 novembre 1947, p. 2.

⁴⁹⁰ BARKAN, Raymond, « Giuseppe De Santis, l'homme qui a conçu et réalisé *Chasse tragique* », *L'Écran français*, n° 131, 30 décembre 1947, p. 11.



BARKAN, Raymond, *L'Écran français*, n°131, 30 déc 1947. Une fois de plus, un auteur italien doit au réseau des ciné-clubs l'opportunité de se faire connaître au-delà des Alpes.

C'est encore Barkan qui confirme son admiration pour De Santis en faisant l'éloge de *Chasse tragique* dans la revue marxiste *Europe* en mettant en évidence l'engagement politique du cinéaste et écrivant que De Santis « a enfoncé sa caméra comme un bistouri dans l'abcès purulent du marché noir et montré les ouvriers agricoles aux prises avec les gros agrariens dont ils ont loué les terres laissées en friche pour en entreprendre collectivement la culture » : ainsi, selon le critique, *Chasse tragique* renforce le réalisme international et se place parmi les œuvres qui « expriment la gigantesque parturition de l'univers, qui font écho aux inquiétudes, aux interrogations de

la multitude de ces « simples gens » dont il est tant question dans les discours »⁴⁹¹. Il convient de noter que, dans ce commentaire, Barkan préfère ne faire aucune référence au style de la mise en scène, si proche des solutions employées à Hollywood.

L'intérêt de la critique française pour le jeune cinéaste italien augmente dans les mois suivants. À partir de la distribution de *Chasse tragique* dans les salles en 1949, la critique de gauche essaie d'imposer De Santis en tant que nouveau représentant engagé de l'école réaliste italienne : il nous paraît évident que cette tentative est surtout mise en place afin de détourner l'attention de la figure de Rossellini, dont le passé fasciste commence à être matière à réflexion et qui, avec *Allemagne année zéro*, semble s'éloigner des idéaux de la gauche. Par exemple, en février 1948 Georges Sadoul tente de définir la personnalité de De Santis en tant que nouvelle figure de référence des *Lettres françaises*. *Paisà* étant l'autre point de repère en matière de cinéma transalpin, il est important pour Sadoul d'établir une comparaison entre Rossellini et De Santis : ce dernier peut paraître maladroit, ou parfois trop instinctif, mais il a toutes les qualités nécessaires pour être annexé au cercle de l'école réaliste internationale. C'est pourquoi Sadoul tient particulièrement à comparer l'œuvre du cinéaste avec les expériences du cinéma soviétique :

⁴⁹¹ BARKAN, Raymond, « L'arme du réalisme dans le combat pour le progrès », *Europe*, n°40, année XXVII, avril 1949, p. 136.

Malgré certains traits communs, qui sont ceux de la jeune école italienne réaliste, les tempéraments de Roberto Rossellini et de Giuseppe De Santis sont éloignés, opposés même sur certains points, comme pouvaient l'être il y a vingt-deux ans, ceux de Poudovkine et d'Eisenstein. Rossellini est nuancé, intelligent, mesuré : il ne fait un nouveau pas en avant qu'après avoir sondé le terrain, mûri sa décision, supputé les possibilités, élaboré ses hardiesses. Cet homme, d'un goût parfait et d'une grande culture, s'il s'est volontairement limité à la vie, sait toujours la trier, choisir la plus caractéristique. [...] De Santis est largement le cadet de Rossellini. *Chasse tragique* n'est pas son septième film, mais sa première œuvre et, comme d'autres débutants, il s'efforce de tout dire, il en dit presque trop. Il n'est pas retenu par la crainte du paroxysme dans le geste ou de l'outrance dans le scénario. Il ne cherche pas à éviter certains effets que des tempéraments plus rassis pourraient trouver gros⁴⁹².

Toutefois, malgré les avis généralement positifs de la critique, *Chasse tragique* connaît des difficultés de distribution en France : le film sort à Paris en mars 1949, en pleine guerre froide et beaucoup plus tard que sa présentation cannoise. Lors de sa sortie officielle, l'un des propos principaux de la critique d'inspiration marxiste consiste à annexer Giuseppe De Santis aux représentants de la nouvelle école réaliste italienne. Dans cette période politiquement agitée, la morale de *Chasse tragique* peut et doit servir la cause de la gauche internationale. À ce propos, la réaction de Jeander dans *Libération* est significative : *Chasse tragique* est signalé pour des qualités qui permettent de l'assimiler à l'autre importante sortie italienne de cette époque dont nous traiterons, *Le Voleur de bicyclette* :

Ce film de Giuseppe De Santis ne manque pas de puissance et son style appartient de toute évidence à cette fameuse école italienne dont le point culminant semble devoir être ce *Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica qui a récemment été présenté à la salle Pleyel. *Chasse tragique* manque parfois de vraisemblance et de rythme mais, par contre, certaines scènes qui ont un puissant accent de vérité humaine permettent de classer le film parmi les œuvres de qualité dont le cinéma italien est prodigue depuis deux ans⁴⁹³.

Comme il était facile de le prévoir, le débat esthétique concernant le début de carrière de Giuseppe De Santis se mélange rapidement avec les affrontements politiques de la guerre froide : ainsi, malgré

⁴⁹² SADOUL, Georges, « Du particulier au général », *Les Lettres françaises*, 1er février 1948, p. 6.

⁴⁹³ JEANDER, « Chasse tragique », *Libération*, 1er avril 1949, p. 2.

les dettes évidentes que le film affiche à l'égard du cinéma hollywoodien, Jean Néry défend *Chasse tragique* dans les colonnes de *Franc-Tireur* :

Chasse tragique est un film qui empoigne, qui étreint, et dont l'impression est ineffaçable. Je sais que les impénitents puristes de la langue cinématographique se complaisent à lui chercher noise. Pour moi, je le prend en bloc, avec ses immenses qualités et même ses défauts, et j'en fais l'un des plus remarquables des films italiens d'après-guerre. Car, d'un problème vaste comme l'inquiétude humaine elle-même, il brosse un tableau d'une réalité, d'une franchise et d'une chaleureuse vérité comme il nous a rarement été donné de voir⁴⁹⁴.

Dans cette phase délicate, où le néoréalisme semble déjà être en crise, il paraît évident que la critique de gauche est à la recherche de cinéastes de référence à qui confier la tâche de revigorer la floraison néoréaliste. En raison de sa vocation populaire et communiste, le film est ainsi décrit dans l'hebdomadaire illustré *V* :

Chasse tragique est une œuvre d'essence purement communiste, mais le talent du réalisateur est tellement puissant que ce serait lui faire injure que de se laisser influencer par des considérations politiques. Sans épouser les théories exprimées par les personnages de *Chasse tragique*, nous leur pardonnons volontiers toutes les outrances, tellement le film est plein de vitalité et de dynamisme. Nous avons rarement vu des scènes aussi violentes réalisées avec une véracité aussi puissante⁴⁹⁵.

Si l'attitude bienveillante de la critique progressiste était facilement prévisible, le film de De Santis ne manque pas de susciter de nombreuses réactions chez la critique formaliste. Une fois de plus, face au cinéma italien, la critique française se montre plus favorable que la critique italienne. En janvier 1948, on peut lire la réaction de Jean George Auriol dans les pages de *La Revue du cinéma* : en confirmant sa désillusion à l'égard du cinéma néoréaliste, Auriol paraît perplexe face à ce film qui indique, pour le cinéma italien, un chemin alternatif au cinéma anti-spectaculaire de Rossellini :

Le film de Giuseppe De Santis est celui d'un étudiant impatient d'appliquer l'enseignement considérable qu'il a reçu et aussi les leçons qu'il a apprises, à force d'attention et d'adresse, dans tout ce qu'il a eu le goût d'étudier. [...] Plus

⁴⁹⁴ NERY, Jean, « Chasse tragique », *Franc-Tireur*, 25 mars 1949, p. 2.

⁴⁹⁵ FORD, Charles, « Une œuvre puissante », *V*, 25 janvier 1948.

documentariste et faiseur de pittoresque épique qu'animateur d'acteurs et conteur de films, cet extravagant technicien (découpeur, monteur, photographe) doit maintenant acquérir une vision et un sentiment personnel du monde : par l'aventure, la méditation, l'intuition, c'est son affaire, ou encore en mettant simplement son talent au service d'une production dont il tirera le meilleur parti, aiguisant son talent, en attendant d'avoir quelque chose à sortir de lui⁴⁹⁶.

Un autre aspect intéressant de la réception française de *Chasse tragique* concerne la méfiance à l'égard des éléments de mélodrame présents dans le film. Si les réactions à l'égard du film sont globalement positives, il est vrai que les principaux reproches concernent ses poncifs les plus traditionnels, qui l'éloignent radicalement de la « nouvelle école italienne ». Comme nous l'avons vu, d'ailleurs, les éléments relevant du mélodrame sont souvent perçus comme la principale menace pour le développement du néoréalisme dans toute sa pureté.

Un critique particulièrement attentif à la culture d'outre-Alpes comme Georges Charensol, souligne la tendance excessive au formalisme dont relève ce film, qui affiche des parentés évidentes avec la tradition cinématographique transalpine. Ainsi, Charensol peut faire remonter Giuseppe De Santis à la littérature du XIXe siècle, c'est-à-dire à la tradition vériste et naturaliste européenne :

Il est normal, d'ailleurs, que les jeunes subissent l'influence des aînés qu'ils aiment : on sent que De Santis admire les Allemands des années 1920 et les Russes de la grande époque qui lui ont appris à manier les masses et à mettre en valeur les visages fortement typés. [...] De Santis, Vergano, Lattuada sont moins des réalistes que des véristes au sens qu'on donnait à ce mot au temps de Giovanni Verga et de *Cavalleria rusticana*. Leur style romantique s'oppose à celui d'un De Sica et d'un Zampa qui fuient l'emphase et les situations excessives pour lesquelles les Italiens ont toujours eu du goût⁴⁹⁷.

L'arrivée de *Chasse tragique* sur les écrans parisiens permet ainsi à la critique française de retrouver la richesse ainsi que les contradictions du cinéma italien. La prédilection de De Santis pour la mise en scène et pour les formes élaborées, connotées par le mélange revendiqué des genres, font aussi l'objet de doutes manifestés par Jean Morienvall dans les pages du quotidien démocrate-chrétien *L'Aube* :

⁴⁹⁶ AURIOL, Jean George, « Chroniques italiennes - *Caccia tragica* », *La Revue du cinéma*, n° 9, janvier 1948, p. 54.

⁴⁹⁷ CHARENSOL, Georges, « La Chasse tragique », *Les Nouvelles littéraires*, 31 mars 1949, p. 3.

Giuseppe De Santis donne, avec *Chasse tragique* un aspect social au cinéma italien d'aujourd'hui. Le film est vigoureusement mené. Il me semble pourtant que parfois les péripéties déchaînées par le metteur en scène soient plus fortes que lui, en sorte qu'il en perd un peu la direction. [...] Les intentions de l'auteur sont nombreuses, souvent mal dégagées. Il veut faire l'apologie du groupement rural, dont les vertus contrastent avec ce que les fermiers ont d'odieux et les gendarmes de ridicule. Cela sent trop les effets de cinéma plutôt qu'un thème loyalement traité⁴⁹⁸.

Riz amer : le néoréalisme déborde.

Dans l'ouvrage qu'ils consacrent au cinéma néoréaliste italien, Raymond Borde et André Bouissy font un éloge particulier du cinéma de Giuseppe De Santis : cette bienveillance n'est pas pour surprendre de la part de ces deux historiens qui essaient d'affirmer après-coup une lecture marxiste du néoréalisme italien. Pour eux, le cinéma de De Santis incarne à la perfection l'idée de septième art soutenue par les milieux culturels proches de la revue *Positif*, où l'approche progressiste se lie avec le point de vue surréaliste. Pour ces critiques, le cinéma est un spectacle et un film doit se structurer à partir d'un message et d'un contenu précis :

Dans le courant néoréaliste, De Santis occupe une place à part. Il développe une morale de l'amour fou qui est celle du surréalisme. Il attend de l'amour qu'il s'additionne et se confonde avec l'action révolutionnaire. Il se refuse à séparer l'engagement politique de l'érotisme libérateur. Il pense, comme Buñuel, que la ligne de clivage entre les « salauds » et les « autres » est déterminée par la lutte des classes⁴⁹⁹.

Dès son premier film *Chasse tragique*, Giuseppe De Santis est reconnu en tant qu'auteur à part entière par la critique française ; au début des années 1950, en pleine guerre froide, il devient l'un des cinéastes italiens de référence pour *Positif* et pour la critique d'inspiration matérialiste. Ce n'est pas un hasard si juste avant la présentation de *Riz amer* au Festival de Cannes, le film est annoncé dans les pages du journal communiste *Ce Soir*. D'autre part, De Santis fait partie de la délégation italienne qui a participé au Congrès mondial des Partisans de la Paix qui s'est tenu à Paris fin avril 1949 : l'entretien se concentre donc sur le contenu social de ce film qui est défini comme « nerveux,

⁴⁹⁸ MORIENVAL, Jean, « Chasse tragique », *L'Aube*, 4 avril 1949, p. 2.

⁴⁹⁹ BORDE, Raymond, BOUISSY, André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1960, p. 48.

brutal... »⁵⁰⁰. Au Festival de Cannes de 1949, *Riz Amer* est le seul long-métrage italien présenté⁵⁰¹; il est important de noter que, bien que le film ne gagne aucun prix⁵⁰², il démontre à la critique française que les thèmes politiques peuvent se souder avec une forme spectaculaire et baroque, et que le courant néoréaliste n'est pas représenté par les seuls Rossellini et De Sica. Rappelons à ce propos que *Riz amer*, à l'instar de *Sans pitié* (Alberto Lattuada, 1948) et d'autres films de ce genre,



arrive sur les écrans de France juste après *Le Voleur de bicyclette* : cette concomitance contribue sans doute à faire apparaître l'ensemble du cinéma italien sous le signe d'une scission radicale. En particulier, pour certains critiques, le style de De Santis appartiendrait à une supposée tendance « expressionniste »⁵⁰³ du néoréalisme italien.

Les commentaires qu'on peut lire dans la presse française émettent une certaine perplexité. Si en France le cinéma italien se lit sous le signe de la nouveauté, c'est parce qu'il est associé à une nouvelle idée de spectacle. Au contraire, *Riz amer* est connoté comme un film de démesure et d'excès, dans lequel les éléments du mélodrame imprègnent le discours engagé.

En effet, malgré son contenu politisé, le film n'a pas le succès

prévu dans la presse française d'inspiration marxiste. En particulier il faut signaler que la critique

de gauche déplore les détails relevant du style « gangster movie américain » et du mélodrame italien, même si cela ne l'empêche pas de reconnaître les quelques mérites de ce « chef d'œuvre raté »⁵⁰⁴ qui a été injustement négligé par le jury cannois. Les nombreuses dettes du film envers Hollywood impressionnent négativement les critiques progressistes : de retour de Cannes, Jean-Pierre Vivet reproche au film son intrigue improbable et ses « tournures mélodramatiques » mais fait l'éloge de la mise en scène élaborée et du « tempérament vigoureux » du cinéaste⁵⁰⁵. Le titulaire de la page cinéma de *L'Humanité*, Armand Monjo, n'est guère plus bienveillant envers De Santis. Dans *Riz amer*, « le pittoresque l'emporte constamment sur le document social », en raison du fait que « le

500 MANNONI, E., « De Santis va présenter *Riso Amaro* au Festival de Cannes », *Ce Soir*, 6 mai 1949, p. 2.
 501 Le troisième Festival de Cannes a lieu du 2 au 17 septembre 1949. Le court-métrage *L'amorosa menzogna* de Michelangelo Antonioni est aussi projeté dans le cadre du Festival.
 502 Dans un grand nombre de critiques françaises, on considère que le film méritait au moins un prix pour sa valeur innovante.
 503 Voir CHARENSOL, Georges, « *Riz amer – Sous le soleil de Rome – La nuit porte conseil* », *Les Nouvelles littéraires*, 13 octobre 1949, p. 5.
 504 JEANDER, « Riz amer », *Libération*, 10 octobre 1949, p. 2.
 505 VIVET, Jean-Pierre, « *Riz Amer* », *Combat*, 12 octobre 1949, p. 2.

scénario mélodramatique et artificiel semble tiré d'un roman policier américain »⁵⁰⁶. De même, dans le journal *La Bataille*, Henry Troyat met en relief les contradictions du film en parlant de « reportage mélodramatique »⁵⁰⁷.

La cohésion substantielle des critiques de gauche, dont le jugement est évidemment influencé par la guerre froide, est confirmée dans les pages des *Lettres françaises*, qui restent une publication de référence grâce à l'autorité incontestée de Georges Sadoul. Ce dernier parle carrément d'« erreur du néoréalisme » : si *Chasse tragique* a préfiguré la capacité de De Santis à concevoir un néoréalisme authentiquement social, *Riz amer* déçoit les attentes que les critiques les plus engagés ont réservées au néoréalisme italien :

Au lieu de cette « prise directe » avec la vie contemporaine qui caractérise le véritable « néoréalisme » italien, le public retient surtout une histoire de gangsters, transposée tant bien que mal. Et la campagne piémontaise sert trop souvent [...] [de] prétexte à grouper des jolies filles pittoresquement déshabillées. On retient moins de *Riz amer* les souffrances de mondines que la sensuelle chaleur de leurs cuisses nues⁵⁰⁸.

Il faut cependant préciser que De Santis a l'occasion de se justifier quelques mois plus tard, dans les pages d'un important journal communiste : *Ce Soir*. Il affirme que le cinéma ne peut être qu'un art populaire, car il doit travailler pour le peuple en transmettant les messages les plus vertueux à travers un langage narratif et fascinant. : « On m'a reproché les scènes de *gangsterisme*, le côté commercial de *Riz amer*. Croyez-vous que le film aurait eu le succès qu'il a eu si je n'avais pas tenu compte de ces volontaires faiblesses ? »⁵⁰⁹.

Si nous changeons de point de vue et nous plaçons du côté des critiques formalistes, nous constatons que *Riz amer* n'est pas du tout négligé par la presse conservatrice, qui voit dans le film de De Santis un bel exemple de l'amour italien pour la belle forme. « Les cinéastes italiens sont dignes du fabuleux univers pictural dont ils sont les héritiers », affirme Roger Lannes, qui admire le film pour ses qualités plastiques :

La très grande beauté plastique, la violence des sentiments affrontés, sauvent le film, dans ses instants les plus dramatiques, de toute surenchère morbide. [...] Le

⁵⁰⁶ MONJO, Armand, « *Riz Amer* », *L'Humanité*, 15 octobre 1949, p. 2.

⁵⁰⁷ TROYAT, Henry, « Le *Riz Amer* n'est pas un plat de régime », *La Bataille*, 20 octobre 1949.

⁵⁰⁸ SADOUL, Georges, « Une erreur du néoréalisme », *Les Lettres françaises*, 20 octobre 1949, p. 6.

⁵⁰⁹ DE SANTIS, Giuseppe, « Rencontre avec Giuseppe De Santis en guerre contre la censure », *Ce Soir*, 22 juillet 1950, p. 2. Propos recueillis par Georges-Michel Bovay.

propre de ce film est d'avoir plongé en pleine réalité, et dans une réalité, avouons-le, presque intolérable, avec tout le lyrisme, la folie baroque, les extravagances de l'Opéra, dont le génie italien a de tout temps été hanté⁵¹⁰.

En bref, si les critiques de gauche se raidissent et se montrent particulièrement hostiles aux nouveautés introduites par De Santis, nous devons sonder les autres groupes critiques pour trouver une approche moins politisée et donc plus libre. Berthélémy Amengual consacre un article à *Riz Amer* au sein de la revue éphémère *Raccords* ; depuis toujours attentif aux thèmes du réalisme à l'écran, Amengual met l'accent sur l'ensemble des films de De Santis :

La part du mélo, de l'« histoire » pour le public, des compromis en un mot, y est [...] grande. L'intrigue est beaucoup moins nécessaire au milieu, au monde des rizières qu'il voulait peindre, qu'elle ne l'était aux coopératives agricoles de *Chasse tragique*. De ce « grand sujet » qu'était la venue périodique des mondines, il ne reste qu'une toile de fond et, parfois, un solide pittoresque (l'arrivée, les garçons sur le mur, les échappées nocturnes)⁵¹¹.

Le cinéma de De Santis est, selon Amengual, profondément imprégné/inspiré/marqué par le formalisme/ il est un héritier du formalisme d'Orson Welles. Le critique se livre à une attentive analyse des formes et du contenu du film : à niveau formel il déplore les moyens d'inspiration hollywoodienne et l'usage maladroit des stars italiennes. Amengual est particulièrement frappé par le personnage de Silvana, qui est définie comme « une créature inoubliable et qui atteindrait au mythe si l'objet, justement, du metteur en scène n'était de dégonfler ce mythe même »⁵¹².

Par la suite, De Santis devient une véritable figure de référence de la revue, comme en témoigne l'article de Gilles Jacob de décembre 1950, dans lequel le critique retrace l'évolution du cinéaste entre *Chasse tragique* et *Riz amer* : dans le travail de l'italien, Jacob reconnaît une « renaissance du cinéma russe » :

La nouvelle école soviétique naîtrait-elle en Italie de la transition néoréaliste ? Le meilleur film russe pour l'année 1947 est italien. [...] Le grouillement compact de cette foule anonyme, dont les gros plans n'écrasent pas les silhouettes obscures, recrée l'unité, la solidarité que l'on extrayait autrefois à l'état pur des films de

⁵¹⁰ LANNES, Roger, « *Riz amer*, film de Giuseppe De Santis », *La Revue des deux mondes*, 15 novembre 1949, p. 167.

⁵¹¹ AMENGUAL Barthélémy, « *Riz Amer* », *Raccords*, n°5, octobre 1950, p. 2.

⁵¹² *Ibid.*

l'U.R.S.S. On jurait le filon épuisé, la musique interrompue : de la gangue italienne, les mêmes chants, les mêmes chœurs se dégagent ; la même foi illumine les visages⁵¹³.

Gilles Jacob poursuit son analyse par une énumération de passages remarquables dans le corpus du film, des « étonnantes trouvailles » dans lesquelles se dégagerait la marque du cinéaste italien, qui « se vautre dans des procédés techniques que la mode ignorera après abus ». Parmi ces moments, la « beauté tragique » du final est particulièrement appréciée. Gilles Jacob paraît particulièrement fasciné par la complexité structurelle du film de De Santis. *Raccords* semble avoir trouvé dans la figure de Giuseppe De Santis un de ses points de repères dans le cinéma d'outre-Alpes.

Quelques accueils bienveillants sont également présents dans les milieux les plus conservateurs : Georges Charensol reproche à De Santis de n'avoir « pas su choisir entre le documentaire de fiction, le film de fiction et l'étude de caractère »⁵¹⁴. Malgré les défauts mentionnés, le film de De Santis est intéressant d'un point de vue formel et confirme que ce jeune réalisateur transalpin est un véritable auteur. :

Le réalisateur a su tirer le maximum d'un sujet attachant en l'animant d'un mouvement intense par les déplacements intelligents de la caméra et, à l'intérieur de l'image, par la mobilité des masses. Nous avons ainsi une série de tableaux mouvants toujours parfaitement composés. Le soin avec lequel les fonds sont traités est particulièrement révélateur des préoccupations de De Santis⁵¹⁵.

Si le dépassement des expériences néoréalistes de l'immédiat après-guerre s'impose comme une nécessité inéluctable, *Riz amer* ne représente pas une alternative valable : le film est perçu dès le départ comme une version déformée et marginale du néoréalisme. Selon Maurice Clément de *La Revue des deux mondes*, De Santis et son film « échappent à la condition du cinéma italien »⁵¹⁶. La nature hybride de *Riz amer* est à l'origine des critiques les plus tièdes qui le concernent : il suffit de considérer, par exemple, l'article de Claude Mauriac, qui, tout en trouvant négligeables « les arrières pensées sociales » du film, constate qu'« une sorte de génie fuse par les mille trous de ce film manqué dont les mille aspérités nous enchantent en même temps qu'elles nous heurtent »⁵¹⁷.

⁵¹³ JACOB, Gilles, « Renaissance du cinéma russe : De Santis », *Raccords*, n°6, décembre 1950, p. 15.

⁵¹⁴ CHARENSOL, Georges, « *Riz amer – Sous le soleil de Rome – La nuit porte conseil* », art.cité.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ CLEMENT, Maurice, « Le cinéma », *La Revue des deux mondes*, décembre 1949, p. 148.

⁵¹⁷ MAURIAC, Claude, « *Riz amer* », *Le Figaro littéraire*, 5 octobre 1949, p.4.

En revanche, le film de De Santis connaît un succès plus important dans la presse populaire. Parmi les revues grand-public, nous signalons l'intervention de *Paris-Match*, qui s'occupe de ce « documentaire-romancé » dont la sortie sur les écrans parisiens offre l'occasion d'aborder le néoréalisme italien :

Pour tourner ce film, il a fallu amener les deux vedettes au pays des rizières. C'est tout le principe du nouveau cinéma italien. Au lieu de transporter l'action au studio, c'est le studio qui se déplace sur les lieux de l'action. Les acteurs et toute l'équipe du film vivent pendant la durée des prises de vue la vie de leurs personnages. [...] Le style réaliste italien oblige le metteur en scène à choisir des héroïnes qui puissent paraître vraies dans des décors sordides et des histoires prises sur le vif⁵¹⁸.

Dans cette publication, la sortie de *Riz amer* est l'occasion pour offrir un aperçu des nouvelles figures du star-system transalpin : *Paris-Match* offre donc les portraits de Silvana Mangano, Carla Del Poggio et Gina Lollobrigida. La nouvelle école italienne aurait donné naissance à une nouvelle génération d'actrices aux caractères nettement noirs : elles s'inspireraient toutes de l'actrice américaine Rita Hayworth :

Elles ont toutes le même type, dérivé de celui de Rita Hayworth telle qu'elle était avant la sophistication : elles ont toutes d'immenses yeux sombres, des bouches charnues et des visages aux formes rondes comme des pêches. Elles se promènent dans les quartiers populaires en balançant leurs hanches et s'assoient en combinaisons noires sur le bord des lits des chambres d'hôtel pour enfiler leurs bas noirs. Elles sont assez naturelles pour être vraisemblables et un peu trop belles pour être tout à fait vraies⁵¹⁹.

Un néoréalisme tardif. La réception du premier Visconti en France

Si nous n'avons pas encore fait mention de l'accueil de l'œuvre de Luchino Visconti en France, c'est surtout en raison de la méconnaissance dont cet auteur fait l'objet avant la projection de *La Terre tremble* (1948). En effet, si avant la fin de la guerre *Les Amants diaboliques* (*Ossessione*, 1943) a ouvert la voie du néoréalisme, le film a une distribution limitée en Italie et ne sort en France qu'à la fin des années 1950. Une sortie aussi tardive d'un film fondamental pour l'évolution du cinéma

⁵¹⁸ Non signé, « En Italie, les vedettes ont la vie dure », *Paris Match*, n°31, 22 octobre 1949, p. 9.

⁵¹⁹ Non signé, « Les nouvelles jocondes se ressemblent », *op. cit.*, p. 11.

italien est évidemment due à l'état de guerre, mais on peut aussi s'interroger sur les raisons qui empêchent le film de circuler en France une fois le conflit terminé. À ce propos, on peut supposer que les distributeurs aient une certaine méfiance à l'égard de tout ce qui remonte à la période du conflit et qu'ils désirent refouler toute manifestation culturelle italienne relative à cette époque, en préférant mettre en valeur d'autres cinéastes qui ont su « retourner leur veste » au bon moment⁵²⁰. Cependant, il faut signaler que *Les Amants diaboliques* ne tarde pas à faire son apparition dans la mythologie du néoréalisme. Certaines références au film de Visconti paraissent dans le débat critique et intellectuel, souvent en relation avec *La Terre tremble* ; on rappellera ici rapidement quelques articles sur ce film qui est déjà entouré d'une aura mythique et « maudite ». Comme le rappelle Jean A. Gili dans son ouvrage sur la réception de Visconti en France⁵²¹, *Les Amants diaboliques* sont mentionnés par André Bazin dans un article de novembre 1947⁵²², puis par Jean George Auriol en février 1948, où Visconti est qualifié de « peintre de la réalité, chercheur de faits vrais, collectionneur de notes justes, [qui] transfigure tout ce qu'il touche : acteurs, maisons, objets, lumière, poussière, qui deviennent éléments symboliques de son lyrisme symbolique »⁵²³. Les caractéristiques principales de ce cinéaste réaliste - mais difficile à placer dans le même cadre que Rossellini et De Sica - sont déjà définies.

Sans doute en raison de sa nature réfractaire à toute étiquette purement réaliste, Luchino Visconti se fait connaître plus lentement que ses confrères transalpins : il est perçu en tant que metteur en scène marginal et difficilement classable dans la « nouvelle école italienne », probablement à cause de ses sujets qui se détachent de la stricte actualité historique pour aborder des thématiques politiques plus vastes par l'adaptation d'œuvres littéraires⁵²⁴. Ainsi, il n'est pas surprenant que *Les Amants diaboliques* soit présenté au premier Festival du Film Maudit de Biarritz (29 juillet-5 août 1949), même s'il faut préciser que le programme initial prévoit la projection de *La Terre tremble*, qui n'est pas montré pour des questions de droits⁵²⁵. Les jeunes critiques d'Objectif 49, en effet, mettent en valeur une image alternative du cinéma italien, en présentant notamment *1860* d'Alessandro

⁵²⁰ Il faut dire que les attaques portées à Rossellini à cause de son opportunisme politique seront fréquentes surtout dans le contexte des critiques gravitant autour de la rédaction de *Positif* et arriveront jusqu'à aujourd'hui. On peut faire référence, à titre d'exemple, à l'interview de Giuseppe De Santis avec Jean Gili : GILI, Jean A., GROSSI, Marco, *Alle origini del neorealismo*, Rome, Bulzoni editore, 2008.

⁵²¹ GILI, Jean A., *Luchino Visconti et la critique française d'Ossessione au Guépard (1943-1963)*, Paris, Editions de l'Amandier-Archimbaud éditeur, 2014.

⁵²² BAZIN, André, « Le ciel... et l'enfer », *Le Parisien libéré*, n°897, 19 novembre 1947, p. 3.

⁵²³ AURIOL, Jean George, « Les Amants diaboliques », *La Revue du cinéma*, n°10, février 1948, p. 64.

⁵²⁴ C'est d'ailleurs ce que relève André Bazin dans son article de décembre 1948 sur le Festival de Venise, où il écrit que le sujet de *La Terre tremble* « ne doit rien à la guerre » (BAZIN, André, « Le Festival de Venise », art. cité).

⁵²⁵ À propos du collectif Objectif 49 et du Festival du film maudit de Biarritz, voir GIMELLO-MESPLOMBS, Frédéric, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, op. cit.

Blasetti, ainsi qu'un film néoréaliste « hérétique » comme *La Nuit porte conseil*. Suite à cette projection, le film ne provoque pas de véritable débat critique, mais il peut arriver qu'il soit mentionné dans certains articles de la presse intellectuelle : à ce propos, on trouve une référence aux *Amants diaboliques* dans un article des *Temps modernes* consacré aux rapports entre le cinéma et la littérature. En ce qui concerne la question du traitement du temps dans la narration, l'auteur René Micha note la nouveauté radicale du film dans ces passages où « nous sentons battre le pouls du temps »⁵²⁶.

De par son esthétique profondément novatrice, le film - bien qu'il ne connaisse pas de véritable distribution en France avant 1960 - devient rapidement un repère dans la narration de l'histoire du néoréalisme. Un représentant de la nouvelle critique formaliste, Nino Frank, cite le film comme exemple éminent du renouveau du cinéma transalpin : dans le film, il note un moment fondamental de transition, le passage précis où se vérifie « la synthèse d'éléments devenus antithétiques, l'arte et l'art, un cinéma de jadis, tout inspiration et vie, et un cinéma de naguère, tout méthode et rigueur »⁵²⁷.

Si l'œuvre de Visconti est donc assez méconnue dans l'immédiat après-guerre, la curiosité monte avec la projection de *La Terre tremble* à la Mostra de Venise de 1948 ; en effet, lors de cet événement (ayant lieu du 19 août - 4 septembre 1948) le film est vu par les plus importants critiques français, parmi lesquels on peut citer Georges Sadoul, André Bazin, Jean-Charles Tacchella et Jacques Doniol-Valcroze. Il faut aussi noter que, bien que les réactions au film ne soient pas rares dans la presse française, le film n'aura une distribution française qu'en janvier 1952. Si dans sa version vénitienne *La Terre tremble* dure trois heures, lorsque le film est distribué dans le cadre du Cinéma d'Essai, il est réduit de moitié⁵²⁸. Le Cinéma d'Essai est un organisme fondé en 1949 et inauguré en janvier 1950 par la AFCC (Association Française des Critiques de Cinéma), dont font partie de nombreux critiques déjà évoqués précédemment : André Bazin, Jean-Pierre Barrot, Claude Mauriac, Robert Chazal, Louis Chauvet, Jean Quéval, Jean Thévenot, Jeander et Joseph-Marie Lo Duca. Le rôle du Cinéma d'Essai est de permettre et encourager la circulation en France de films

⁵²⁶ MICHA, René, « Langage du roman et langage du cinéma », *Les Temps modernes*, juin 1951, n° 68, pp. 2265-2286. Les scènes auxquelles Micha fait référence sont deux en particulier : la première est celle dans laquelle « Giovanna, qui a tué son mari et que le commissaire a interrogée, rentre chez elle, s'assoit dans la cuisine, et s'endort parmi les assiettes sales », l'autre est celle où « Gino, son amant, rencontre une jeune femme dans un square de Ferrare, lui offre un cornet de *gelato* et quelques instants plus tard va l'attendre dans une chambre vide ».

⁵²⁷ FRANK, Nino, extraits de *Cinema dell'Arte* publiés dans *Raccords* : « Blasetti, De Sica, Visconti », *Raccords*, n° 7, printemps 1951, pp. 1-4.

⁵²⁸ Après cette version (102 minutes) qui déçoit toute la critique, le film passe dans sa version intégrale le soir du 17 avril 1952, à la salle Pleyel, sous les auspices de la Fédération française des ciné-clubs. D'après les chroniques, Luchino Visconti est présent à cette projection afin de présenter le film (Voir SENGISSEN Paule, « Visconti ou la simplicité de l'aristocrate », *Radio cinéma télévision*, n°120, 4 mai 1952, p. 7).

qui, faute de distribution, ne trouvent pas de salles pour être projetés. Cependant, les distributeurs français font le mauvais choix d'intercaler aux images un commentaire explicatif écrit par Georges Huisman (créateur du Festival de Cannes et président de la commission de censure) et récité par Jean Servais. Cette intervention est la plus déplorable selon toute la critique, comme le prouve, par exemple, la réaction de Michel Braspart que nous pouvons lire dans les colonnes d'*Opéra* :

Ce commentaire et cette voix sont très gênants et nous permettent de mesurer à quel point nous nous sommes éloignés, à la suite de Visconti, du monde des acteurs, des vedettes, des impresarios, des studios, des décorateurs, des grands couturiers. [...] Ce film laïc a une beauté religieuse, où chaque chose, et chaque geste, le plus commun, le plus vulgaire, prend une valeur sacrée⁵²⁹.



QUEVAL, Jean, « Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien », *Radio cinéma télévision*, n°74, 17 juin 1951.

Tous les critiques s'accordent à dire que cette opération de post-synchronisation pénalise le film : la réaction de Jean Queval est du même genre dans les pages de *Radio cinéma télévision* : le critique s'attaque fortement à la « désastreuse et offensante inutilité »⁵³⁰ du commentaire.

Malgré les problèmes de distribution évoqués, *La Terre tremble* ne manque pas de susciter le débat et d'imposer en France une idée nouvelle du néoréalisme, une idée nécessaire dans cette phase d'évolution profonde du cinéma italien. En 1948, les réactions françaises au film ne sont pas nombreuses, mais le film frappe, étonne, et parfois déconcerte une critique qui n'est pas prête pour cette concrétisation extrême et baroque de la méthode réaliste.

La Terre tremble séduit la critique marxiste

Étant donnée la morale politisée du film, la première chapelle critique qui réagit à *La Terre tremble* est celle de la gauche intellectuelle, qui s'exprime par ses importants représentants Jean-Charles Tacchella et Georges Sadoul. Parmi les différents commentaires de ces critiques marxistes, je citerai

⁵²⁹ BRASPART, Michel, « *La Terre tremble* en Sicile où Peyrefitte se réfugie », *Opéra*, 23-29 janvier 1952.

⁵³⁰ QUEVAL Jean, « Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien », *Radio cinéma télévision*, n°74, 17 juin 1951.

tout d'abord celui de Georges Sadoul, présent à Venise au nom des *Lettres françaises*. En assimilant le film au cinéma soviétique, Sadoul tente de concevoir une reposition du néoréalisme sous une perspective strictement politisée :

La terre tremblera [sic] peut être pour le cinéma italien un événement décisif. C'est la première œuvre italienne qui renonce à un vérisme venu du cinéma français d'avant-guerre pour atteindre le vrai réalisme en racontant la simple histoire d'une simple famille de pêcheurs qui veut échapper au servage quasi féodal, et tombe dans la misère et le dispersion. [...] *La terre tremblera* fait souvent penser à *La ligne générale* que Visconti dépasse peut-être par la conviction de son récit et ses étonnantes réussites plastiques⁵³¹.

Le contexte tendu de la guerre froide est d'ailleurs perceptible dans presque toutes les critiques de ce domaine politique. Dans les pages de *L'Écran français*, le propos de Jean-Charles Tacchella est de ramener la lecture de ce « document humain » dans le contexte d'une interprétation marxiste, qui est donc avant tout matérialiste et relative au contenu, car « on peut être pour ou contre ce film sur le plan esthétique, peu importe ; mais on ne peut pas être contre sur le plan humain »⁵³². Tacchella, pourtant, tente de ne pas négliger la question esthétique, en soulignant la nature particulière du style de Visconti, nouveau « maître » du cinéma italien qui perfectionne et dépasse le réalisme de Rossellini grâce à l'emploi de formes raffinées et élaborées. Là encore, nous trouvons une référence explicite au cinéma russe, ce qui nous permet d'affirmer le projet d'établir une idée internationaliste du néoréalisme :

De cinq mois de travail à Acitrezza - écrit Tacchella - il résulte une œuvre qui est peut-être la plus représentative d'une tendance cinématographique, une tendance qui cherche presque à réinventer le cinéma en partant de l'homme et en essayant de le servir. *La Terre tremble* impose Visconti comme le grand maître d'une école dont les conceptions sont fort éloignées de celles de Rossellini et de De Sica, une école qui, ayant choisi de « prendre la nature pour modèle » (au sens le plus strict de la formule), cherche à poétiser cette nature. Visconti, c'est un peu, si vous voulez, Dovjenko plus Rossellini⁵³³.

⁵³¹ SADOUL, Georges, « La Terre tremblera », *Les Lettres françaises*, 2 septembre 1948, p. 6.

⁵³² TACCHELLA, Jean-Charles, « Visconti a tourné *La Terre tremble*, document sur la vie des hommes », *L'Écran français*, n° 176, 9 novembre 1948, p. 7.

⁵³³ *Ibid.*

Si le film suscite des commentaires en 1948 lors de son passage sur l'écran de la kermesse vénitienne, ce n'est qu'en 1952 que *La Terre tremble* peut enfin bénéficier d'une distribution en France, en suscitant un véritable débat dans la presse. À cette occasion, Luchino Visconti se rend en France, où il est à la recherche d'acteurs pour son projet suivant, *Marche nuptiale*, qu'il ne réalisera pas. Comme nous l'avons vu, aller à Paris en personne devient vite une habitude pour les réalisateurs italiens ; cela constitue une étape fondamentale pour la promotion de leurs films. Rossellini, De Sica, Blasetti, ainsi que plusieurs acteurs et actrices, franchissent personnellement les Alpes avec l'intention explicite d'établir des liens d'amitié avec les critiques. Lorsque Visconti se rend dans la capitale française, c'est l'occasion pour la presse d'approfondir la connaissance de ce nouvel auteur du cinéma transalpin. Voici le portrait de Visconti que nous pouvons lire dans un important quotidien communiste :

Nous l'avons rencontré avec son producteur Davanzati dans le bar d'un hôtel proche de l'Étoile. Brun, le regard vif, fumant cigarette sur cigarette, Visconti, qui connaît admirablement le français, n'est pas un homme difficile à interviewer. Il parle d'abondance de ses films, de ses projets, de Paris, vous bombarde à son tour de questions. Il dégage tout de suite la sympathie⁵³⁴.

Le début des années 1950 représente, pour les critiques marxistes, une phase de crise due principalement à l'émergence rapide d'une nouvelle critique conservatrice professant une approche spiritualiste et formaliste. Ainsi, il n'est pas surprenant de trouver Georges Sadoul au rendez-vous avec Visconti dans *Les Lettres françaises* qui se chargent de présenter le réalisateur à ses lecteurs :

Luchino Visconti n'a pas encore, en France, une gloire qui puisse se comparer à celle de Roberto Rossellini ou de Vittorio De Sica. Erreur de perspective, car son œuvre cinématographique (qui ne comporte encore que trois films) revêt une importance considérable. Le néoréalisme italien ne serait pas ce qu'il est devenu sans la personnalité attachante et curieuse de Luchino Visconti⁵³⁵.

La distribution tardive de *La Terre tremble* semble permettre au stalinien Sadoul de relancer son interprétation rigoureusement politisée du phénomène néoréaliste, malgré la qualité médiocre du doublage et les « scandaleuses coupures » qui détournent le sens du film. Dans un autre article sur le film, en effet, Sadoul crie au complot, en dénonçant que « on a tout fait pour empêcher que ce

⁵³⁴ H.-J. D., « Rencontre avec Luchino Visconti, le réalisateur de *La Terre tremble* », *Ce Soir*, 23 février 1952.

⁵³⁵ SADOUL, Georges, « Grandeur de Luchino Visconti », *Les Lettres françaises*, 24 janvier 1952.

grand film italien soit connu chez nous »⁵³⁶. Le boycott de ce film et d'autres films néoréalistes italiens est principalement dû à leur nature explicitement politique, les films étant « directement inspirés par les luttes de nos frères travailleurs d'au-delà les Alpes »⁵³⁷. De même, la publication du rédacteur en chef de *L'Écran français* Roger Boussinot, malgré les coupes et les interventions de la censure française, peut indiquer sans crainte que Visconti est « un Eisenstein italien »⁵³⁸. Il faut surtout noter que *L'Écran français* met en œuvre une pleine adhésion au film en publiant l'intégralité du scénario de *La Terre tremble* dans le but évident de déjouer l'action de censure des autorités françaises⁵³⁹. Quant à son jugement sur le film, Sadoul ne peut que confirmer et souligner l'avis qu'il a exprimé en septembre 1948 ; si Rossellini a désormais déçu, en 1952 De Sica et Visconti sont les nouveaux héros du réalisme européen. Ainsi, Sadoul propose une nouvelle idée de l'« école italienne », en mettant en relation *La Terre tremble* avec les récentes évolutions du cinéma transalpin. La tentative d'imposer la figure de Visconti comme précurseur et guide de la génération néoréaliste apparaît évidente et pousse Sadoul à établir une parenté plutôt déroutante avec De Sica :

La Terre tremble est bien, comme *Ossessione*, un film-clef pour l'histoire du cinéma italien. Le sens du dépouillement dont il a témoigné en 1948 paraît avoir profondément influencé Zavattini et De Sica pour leur *Voleur de bicyclette*. Le film a ouvert une voie nouvelle, dont nous comprenons encore mieux l'importance en 1952 qu'en 1948.

L'idée selon laquelle *La Terre tremble* actualiserait, en la dépassant radicalement, la leçon du réalisme international d'après-guerre est présente dans d'autres lectures venant de la critique de gauche, telle que celle proposée par Jean Néry, qui dit qu'« en reliant son film à la grande tradition des *Nanouke*, *L'Homme d'Aran*, *Louisiana Story* de Flaherty, Visconti a dépassé ce néoréalisme italien, qui ne fut trop souvent qu'une de ces « auberges d'Espagne » où l'on ne trouve que ce qu'on apporte soi-même »⁵⁴⁰. La question esthétique et la question politique semblent donc se mêler dans la presse de gauche : Janine Bouissounouse, qui connaît très bien l'Italie du Sud pour y avoir séjourné, commente très positivement sa rencontre avec le film de Visconti dans les colonnes de *Ce Soir* :

Qu'on m'en excuse : je ne suis pas insensible à la beauté des images, due autant au talent de Visconti qu'à la noblesse naturelle de ses acteurs improvisés, mais

⁵³⁶ SADOUL, Georges, « Le cinéma », *L'Humanité-dimanche*, 27 janvier 1952

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ BOUSSINOT, Roger, « La Terre tremble », *L'Écran français*, n°341, 23 janvier 1952, p.7.

⁵³⁹ Voir « Le scénario original de *La Terre tremble* », *L'Écran français*, n°342, 30 janvier 1952, p. 17.

⁵⁴⁰ NÉRY, Jean, « *La Terre tremble*. Toute la peine des hommes », *Franc-Tireur*, 19-20 janvier 1952, p. 2.

connaissant bien cette Italie du Sud - et la Sicile - c'est avant tout parce qu'il nous donne, sans grandiloquence, une juste idée de l'inconcevable dénuement de ce pays que ce film m'émeut, comme il vous bouleversera, j'en suis sûre⁵⁴¹.

Une radicale évolution du style néoréaliste est tout aussi remarquée par P.-A. Castex dans les colonnes d'*Action*, hebdomadaire de gauche qui prête une attention particulière au dernier film du réalisateur communiste Luchino Visconti :

C'est, dit-on, une œuvre typique du néoréalisme [...] La remarquable composition des images de Visconti est, en effet, assez éloignée des cadrages à la diables du Rossellini de *Rome ville ouverte*, par exemple. Du style reportage, on aboutit maintenant à un documentariste où les soucis esthétiques ne sont pas absents. Mais la présence de l'homme et de ses problèmes donne sa véritable signification au film⁵⁴².

« Une splendide voie de garage »

Si face à *La Terre tremble* les exégètes de gauche sont certainement soulagés car ils constatent le renouveau du réalisme politisé italien, les publications d'inspiration formaliste ne sont pas moins intéressées par le film. Dans ce domaine, l'œuvre de Visconti n'est guère ignorée car il est tout de suite clair qu'elle est en mesure de relancer le débat ouvert par les premières manifestations du néoréalisme italien. Comme l'on pouvait s'y attendre, *La Revue du cinéma* tient particulièrement à soutenir la figure de Visconti : la nature baroque de son cinéma semble démentir les aspects anti-spectaculaires du cinéma de Rossellini et convenir particulièrement à cette revue méfiante à l'égard de l'approche rossellinienne. Cet intérêt est clairement exprimé dans le numéro spécial de mai 1948, où Jean George Auriol fait mention du tournage de *La Terre tremble* : Auriol déclare avoir vu le film en Italie, « à l'état brut », ce qui lui permet de conclure que « Luchino Visconti est sans doute le réalisateur qui incarne au mieux les contradictions qui font la richesse du cinéma italien, à savoir « la lucidité et le pouvoir de faire éclater une vérité poignante, une puissance de romancier et un goût raffiné de la perfection esthétique »⁵⁴³. Les jeunes cinéastes italiens doivent, selon Auriol, suivre l'exemple de cet esthète capable « d'élever l'art et le métier du cinéma plus haut qu'aucun poète explorateur armé de caméras »⁵⁴⁴ ; ils doivent surtout éviter d'imiter Rossellini et d'aller ainsi

⁵⁴¹ BOUISSOUNOUSE, Janine, « La Terre tremble », *Ce Soir*, 19 janvier 1952, p. 2.

⁵⁴² CASTEX, P.-A., « La Terre tremble », *Action*, 24-30 janvier 1952, p. 4.

⁵⁴³ AURIOL, Jean George, « Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien », art. cité, p. 54.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

« encore plus loin dans la l'improvisation, le reportage et la chronique »⁵⁴⁵. La figure de Visconti est par ailleurs largement décrite, au sein du même numéro, dans le long et détaillé « Panoramique sur le cinéma italien » livré par Antonio Pietrangeli où le critique et scénariste loue le style viscontien qui « révèle une attitude et une sensibilité nouvelles, aussi bien dans un don spécial de percevoir les choses que dans l'art de les recréer pour les représenter »⁵⁴⁶.

Malgré l'article précoce d'Auriol, un an avant la sortie française du film en 1952, Jacques Doniol-Valcroze se plaint encore de la faible connaissance de cet auteur chez la critique française : « Si un Rossellini, un De Sica, voire un Lattuada ou un De Santis, connaissent la gloire de la presse et des salles obscures, Visconti est quasi-ignoré. La chose s'explique par le fait que Visconti n'a fait que deux films qui sont pratiquement inconnus »⁵⁴⁷.

Dans l'article de *La Revue du cinéma* que nous venons de citer, Jean George Auriol arrive à affirmer que tous les films néoréalistes italiens relèvent d'un esprit commun, une attitude grandiloquente dont il faut se méfier. Il faut rappeler, à ce propos, qu'Auriol n'est favorable ni à un réalisme proche du documentaire, ni au naturalisme typique d'un certain cinéma français :

De l'extérieur, nous regrettons cette attitude rigoureuse. Repus de naturalisme et encombrés de logique, nous serions pleins de curiosité ou au moins d'indulgence cordiale pour un lyrisme qui, ici, se gonfle évidemment trop vite d'air impur et se surcharge d'ornements d'un pittoresque facilement conventionnel et vulgaire ou, au contraire, d'une préciosité exorbitante⁵⁴⁸.

L'idée de l'Italie comme terre de passion, où le mélodrame imprègne les esprits et où les émotions s'expriment violemment, est d'ailleurs profondément répandue en France ; ainsi, Auriol demande explicitement aux cinéastes italiens de « réchauffer le cœur »⁵⁴⁹ du public français. Dans ce cadre, Luchino Visconti serait le vrai porte-drapeau du nouveau cinéma italien, bien que les qualités de ses films puissent à tout moment être remises en question et soient notamment mises en danger par une tendance typiquement italienne, le « dannunzisme »⁵⁵⁰, qui peut les conduire à l'emphase et au ridicule. Au contraire, Auriol considère que le bon cinéma

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ PIETRANGELI, Antonio, « Panoramique sur le cinéma italien », art. cité, p. 12. Il convient de noter qu'Antonio Pietrangeli est très proche de Visconti, avec qui il a collaboré à la réalisation des *Amants diaboliques*.

⁵⁴⁷ DONIOL-VALCROZE, Jacques, « Luchino Visconti », *Raccords*, n° 7, printemps 1951, p. 2.

⁵⁴⁸ AURIOL, Jean George, « Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma », *La Revue du cinéma*, art. cité.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ La figure de l'écrivain Gabriele D'Annunzio est particulièrement méprisée en France à cause de ses liens avec le fascisme.

est un cinéma de la médiation : les extrêmes de la beauté et de la laideur sont, en art, à condamner car « dépourvus à la fois de toute valeur symbolique et de forme »⁵⁵¹. La particularité des meilleurs cinéastes italiens réside justement dans leur vocation d'écrivains, vocation qu'ils expriment sans contradiction à l'écran. Même Rossellini, malgré sa revendication en sens contraire, ne serait pas ce qu'il est sans son exceptionnelle habileté dans la narration : ses dignes héritiers seront ceux qui prendront pour exemple ces aspects, et non l'improvisation et l'aptitude au reportage. Autre exemple à suivre est celui de Visconti : le cinéaste milanais - dont Auriol affirme avoir vu *La Terre tremble* à l'état brut - « s'il réussit l'ensemble de son film, aura élevé l'art et le métier du cinéma plus haut qu'aucun poète explorateur armé de caméras, et, en aucun cas, on pourra dire qu'il a fait du documentaire ni du documentaire romancé »⁵⁵².

Parmi les critiques français envoyés à la Mostra de Venise 1948, nous trouvons aussi André Bazin, qui semble particulièrement intéressé par le film de Visconti car il lui permet d'établir l'état de santé du cinéma néoréaliste. Bazin traite de *La Terre tremble* dans les pages de la publication catholique *La Vie intellectuelle* où il se révèle impressionné en affirmant que le film représente pour lui le « *Paisà* de 1948 ». Il nous semble que cet article confirme également l'une des hypothèses qui fondent notre travail de recherche : la présence, en France, de la volonté de définir une « école » dans le cinéma italien. Cette volonté pousse Bazin à rechercher les traits communs aux principaux réalisateurs italiens de l'époque, ne limitant pas sa prédilection au seul cinéma de Rossellini. Selon Bazin, Visconti aurait dépassé les limites établies par le réalisateur de *Paisà*, un film désormais considéré « trop proche d'une esthétique du reportage ». Ce texte est significatif car il témoigne du fait que Bazin n'est pas un admirateur inconditionnel de Rossellini : au contraire, le critique montre une certaine méfiance à l'égard d'une esthétique trop dépouillée et peu spectaculaire :

Un seul film nous a donné le sentiment d'avoir trouvé l'un des dépassements possibles du néoréalisme à la Rossellini, c'est *La terre tremblera* [sic]. Imaginez quelque chose comme un *Farrebique* à la troisième puissance. Mais à la fois plus réaliste et plus esthétique que le film de Rouquier⁵⁵³.

Malgré ces qualités, comme nous l'avons déjà vu à d'autres occasions, les aspects positifs de *La Terre tremble* n'empêchent pas Bazin d'en déplorer les défauts. En réalité, il n'est pas surprenant de trouver cette attitude envers les films néoréalistes, qui sont des œuvres qui font du mélange des

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ BAZIN, André, « Coup d'œil sur les festivals de 1948 », *La Vie intellectuelle*, n°10, année XVI, octobre 1948, p. 133.

thèmes et des styles leur point fort ; les défauts de *La Terre tremble* se trouveraient surtout au niveau narratif : Visconti, selon Bazin « a vraiment fait trop peu de cas des exigences dramatiques du cinéma »⁵⁵⁴. En définitive, le texte de Bazin est particulièrement intéressant car il reconnaît et accepte les contradictions de l'œuvre de Visconti : bien que le film en question soit « dédaigneusement et superbement ennuyeux »⁵⁵⁵, le réalisateur italien « a su tout à la fois continuer vers le réalisme italien et en renouveler complètement le style »⁵⁵⁶. L'ennui est par ailleurs le principal défaut reproché au film par Jacques Bourgeois dans les pages de *La Revue du cinéma* : malgré son « étonnante beauté », *La Terre tremble* « ne parvient pas à soutenir l'intérêt pendant plus d'un tiers de sa durée »⁵⁵⁷.

Mais le cinéma italien évolue très vite et, comme cela lui arrive souvent, Bazin doit revoir son jugement sur le film quelque temps après. Suite à une réflexion plus approfondie, le critique formule un jugement plus élaboré dans les pages de la revue spiritualiste *Esprit* : avec *La Terre tremble*, selon lui, « Visconti a cherché et incontestablement obtenu une synthèse paradoxale du réalisme et de l'esthétisme »⁵⁵⁸ :

Les images de *La Terre tremble* réalisent le paradoxe et le tour de force d'intégrer au réalisme documentaire de *Farrebique* le réalisme esthétique de *Citizen Kane*. Sinon absolument pour la première fois, du moins avec cette conscience systématique, la profondeur de champ a naturellement amené Visconti (comme Welles) non seulement à renoncer au montage, mais littéralement à réinventer le découpage⁵⁵⁹.

On peut donc affirmer que, dès 1948, Visconti subvertit l'idée que la critique française s'est faite du dit « néoréalisme » : il est notamment le premier qui met en scène une histoire s'éloignant du thème de la guerre et qui fait cela en mettant en place un choix esthétique fort. Selon Bazin, avec *La Terre tremble*, Visconti livre la « seule ouverture esthétique originale »⁵⁶⁰ de cette phase et permet au cinéma italien de dépasser historiquement le néoréalisme en offrant aussi l'opportunité de sortir de l'impasse esthétique où ce courant se trouve.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ BOURGEOIS, Jacques, « Le sujet et l'expression au cinéma », *La Revue du cinéma*, n°18, octobre 1948, p. 57.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ BAZIN, André, « Le Festival de Venise », *Esprit*, décembre 1948. Ce texte a été inclus, par la suite, dans le recueil *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, pp. 38-44.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

Cependant, bien qu'il fasse l'éloge de l'emploi du plan-séquence et de la direction des non-professionnels, Bazin n'est pas du tout optimiste quant au sort de ce nouveau style. Contrairement au cinéma de Rossellini, qui réussit à définir un compromis parfait entre la puissance du réel et la construction dramatique, la forme raffinée n'est ici obtenue qu'au détriment de la structure narrative et au prix d'un « penchant dangereux à l'esthétisme »⁵⁶¹ qui risque d'aller à l'encontre de la vocation populaire du cinéma. Selon Bazin, « il faut nécessairement que l'esthétique de *La Terre tremble* puisse être utilisée à des fins dramatiques pour qu'elle serve à l'évolution du cinéma. Sinon ce n'est qu'une splendide voie de garage »⁵⁶² :

On voit qu'avec Visconti, le néoréalisme italien de 1946 est, sur plus d'un point, dépassé. Les hiérarchies en art sont assez vaines, mais le cinéma est trop jeune, trop inséparable de son évolution, pour se permettre de se répéter bien longtemps : 5 ans valent pour le cinéma une génération littéraire. Visconti a le mérite d'intégrer dialectiquement les acquisitions du cinéma italien récent à une esthétique plus large, plus élaborée où le terme même de réalisme n'a plus grand sens. [...] *La Terre tremble* est la seule ouverture esthétique originale et par là chargée au moins hypothétiquement d'espoir⁵⁶³.

L'article de Bazin dénote la perplexité de toute la critique française et explique, du moins en partie, l'attitude réticente de cette critique envers les films de Luchino Visconti. En fait, le film du cinéaste milanais démontre d'emblée une structure de type opératique ; chez lui, l'utilisation de la profondeur de champ ne tend jamais à révéler l'ambiguïté du réel, mais est au service d'une composition savamment articulée et complexe, dans laquelle la recherche du détail est poussé à l'extrême.

André Bazin est encore au rendez-vous quatre ans plus tard, lorsque *La Terre tremble* est projeté sur l'écran du Cinéma d'Essai parisien : cette fois-ci le critique propose un commentaire au film dans les colonnes du *Parisien libéré*, où il fait l'éloge de cette « vaste fresque à la gloire du travail » qui, malgré les modifications subies, relance le cinéma italien en s'inscrivant « dans la grande tradition picturale italienne ». Le texte de Bazin donne la mesure de l'écart qui sépare l'année 1948 de 1952 en matière de cinéma : la lecture de ces lignes donne l'impression que le critique parle d'une époque révolue, mais dont la valeur doit être réaffirmée :

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *Ibid.*

C'est un film hors-série que tous ceux qui ne vont pas au cinéma exclusivement pour se distraire, mais y cherchent aussi parfois une expression artistique de qualité supérieure - fut-elle austère - voudront voir. [...] Entièrement tourné sur place avec les pêcheurs du village, [*La Terre tremble*] poussait à ses dernières conséquences les principes du néoréalisme. Le cinéma, malheureusement, ne permet pas que l'on viole les règles de son exploitation commerciale. Comme son pêcheur, Visconti a été rappelé à la raison [...] Tel quel, *La Terre tremble*, par la splendeur de ses images, - qui n'a d'égal que les meilleurs moments d'Eisenstein ou de Flaherty, - [dégage] un sens de la dignité plastique, de la noblesse du geste où se conjuguent l'héritage de la tragédie antique et de la Renaissance italienne, reste une date qu'on n'oubliera pas de l'histoire du cinéma⁵⁶⁴.

La réflexion de Bazin se poursuit dans les pages de *Radio cinéma télévision*, où Bazin souligne encore une fois que Visconti « a poussé à ses extrêmes limites les règles du néoréalisme ». Une fois de plus, le critique s'efforce de placer la poétique de Visconti dans le cadre d'une réflexion éminemment esthétique :

D'autres aiment les pauvres. Sur le plan artistique Visconti fait mieux : il les admire. Il les regarde vivre avec les yeux d'un peintre du *Quattrocento*, il retrouve au cœur de leur misère et dans le moindre de leurs actes quotidiens ce rythme plastique, cette noblesse, ce sens inné du geste, cette élégance que le riche a perdu. Nous sentons que pour un Visconti, les propriétaires qui exploitent les pêcheurs sont condamnés parce qu'ils sont laids⁵⁶⁵.

Du côté catholique de la critique, nous pouvons faire mention de la réaction de la *Revue internationale du cinéma*, qui dans un compte rendu du Festival de Venise considère que « la portée sociale » du film de Visconti « souffre d'être volontairement simpliste et caricaturale ». Il convient de souligner que cette contribution est fournie par l'Italien Gian Luigi Rondi, une figure qui, à ce moment, est engagée dans la promotion internationale du néoréalisme en tant que mouvement catholique. C'est pourquoi les défauts constatés par Rondi concernent aussi bien le niveau politique que le plan esthétique : selon Rondi, « la volonté de faire fresque relève de l'esthétisme, et les préoccupations plastiques freinent excessivement l'action »⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ BAZIN, André, « *La Terre tremble*. Une admirable fresque », *Le Parisien libéré*, 19 janvier 1952, p. 4.

⁵⁶⁵ BAZIN André, « *La Terre tremble* », *Radio cinéma télévision*, n°106, 27 janvier 1952, p. 9.

⁵⁶⁶ JOHANES (Gian Luigi Rondi), « Le Festival de Venise », *Revue internationale du cinéma*, n°1, année I, 1949, p. 3. Entre la fin des années 1940 et le début de la décennie suivante, Rondi est le promoteur d'un cinéma

En restant dans le domaine spiritualiste, il faut relever que d'autres organes de presse français font preuve de plus de bienveillance. Dans les pages de *Radio cinéma télévision*, une publication particulièrement active au début des années 1950, Jean Quéval publie un reportage très bienveillant sur le film : malgré le travail de remontage qui a modifié sa nature et malgré les défauts relatifs à la postsynchronisation du commentaire français, Quéval présente *La Terre tremble* comme l'œuvre la plus importante du Festival. Cependant, l'« envoûtante beauté » des images « ne suffit pas à gagner la partie et l'on a compris que, de cette aventure, renouvelée de celle d'Eisenstein au Mexique, aucune œuvre n'avait chance de subsister »⁵⁶⁷.

La dérive esthétisante du néoréalisme est également soulignée par d'autres représentants de l'intelligentsia conservatrice. Par exemple, une comparaison entre la mise en scène viscontienne et la tradition picturale italienne est établie par Louis Chauvet dans les pages du *Figaro* :

Dans l'esprit du metteur en scène, la peinture seule commande. Elle semble déterminer plus ou moins fortuitement l'intrigue, au lieu d'en être un facteur complémentaire. Cette peinture conforme à la plus valable tradition néoréaliste, emporte l'éloge. La vie quotidienne dans le petit port d'Acitrezza, la peine des hommes, leur héroïsme, leurs révoltes, les nuances de leurs révoltes sont décrites avec autant d'exactitude familière que de vigueur dramatique. L'art, c'est cela, précisément⁵⁶⁸.

Il faut noter que, lorsque *La Terre tremble* est projeté à Paris en 1952, *Miracle à Milan* de De Sica vient de proposer un dépassement du réalisme phénoménologique que la plupart de la critique française approuve. Visconti, faisant appel à l'œuvre de l'écrivain sicilien Giovanni Verga, semble plutôt proposer un retour drastique aux sources véristes de la tradition italienne du XIX^{ème} siècle, en délivrant une œuvre extrêmement personnelle. À ce propos, je trouve intéressant de citer le commentaire de Georges Charensol, qui ne manque pas de déplorer les modifications apportées au film circulant en France :

Certes, Visconti mettait là en œuvre certains procédés néoréalistes [...] Toutefois Visconti dépasse le néoréalisme comme le dépasse De Sica, par une forme, un accent extrêmement personnel. Ce style se caractérise surtout par la longueur des

spirituellement édifiant, chargé de faire oublier le pessimisme de l'immédiat après-guerre afin d'offrir un espace adéquat à l'espérance chrétienne.

⁵⁶⁷ QUEVAL Jean, « Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien », *Radio cinéma télévision*, n°74, 17 juin 1951, p. 4. Il est à noter que le film a fait une apparition isolée sur les écrans parisiens au printemps 1951, dans le cadre de la Semaine italienne au Cinéma d'Essai.

⁵⁶⁸ CHAUVET, Louis, « *La Terre tremble*. Néo-réalisme italien », *Le Figaro*, 22 janvier 1952, p. 5.

plans. La rapide succession de ceux-ci est remplacée ici, le plus souvent, par les déplacements de la caméra, qui suit les personnages dans l'accomplissement de leurs plus humbles besognes quotidiennes⁵⁶⁹.

D'autres intellectuels conservateurs, comme par exemple Claude Mauriac, sont plus sévères quant à l'idéologie dont relève *La Terre tremble*, mais cela ne les empêche guère d'apprécier les qualités esthétiques du film de Visconti :

Sur le plan de l'art, *La Terre tremble* demeure remarquable. D'abord par une sorte de relief sonore, rarement rendu à l'écran, et qui orchestre d'émouvante façon le dialecte sicilien. Ensuite, grâce à la sobriété et à la simple beauté des images. Jean Renoir disait un jour devant moi qu'il y a des films qui ne se conçoivent qu'en couleur : il donnait comme exemple *Le Fleuve*. *La Terre tremble* est de l'espèce contraire⁵⁷⁰.

Pour conclure, quelques mots à propos du travail de Nino Frank, qui s'exprime à plusieurs reprises sur *La Terre tremble*. Nous pouvons trouver son premier article sur le film, fin janvier 1952, dans les pages de la revue *Arts*. Bien qu'il estime que le film vu dans le cadre du Cinéma d'Essai « n'est qu'un échantillon séduisant mais incomplet », Frank peut faire l'éloge du cinéaste et revenir sur un thème qui interroge la critique française en ce moment, à savoir le dualisme substantiel du cinéma italien :

Le cinéma italien comprend aussi bien les murs vrais et durs de Luchino Visconti que les tremblotantes colonnes en carton-pâte de Carmine Gallone. Mieux vaudrait le considérer d'après ceux-là que d'après ceux-ci, j'entends quand on veut faire quelque chose d'un peu plus consistant qu'un vague journalisme à prétentions critiques⁵⁷¹.

Frank écrit encore au sujet du film dans les *Cahiers du cinéma* de février 1952 : pour le critique, originaire des Pouilles⁵⁷², la sortie du film est l'occasion idéale pour aborder le thème de la tradition italienne du vérisme, qui s'est déployée entre littérature et cinéma. Frank rend compte des maladresses du film avec par exemple, le montage final largement approximatif ainsi que le «

⁵⁶⁹ CHARENSOL, Georges, « La Terre tremble », *Les Nouvelles littéraires*, 24 janvier 1952, p. 11.

⁵⁷⁰ MAURIAC, Claude, « *La Terre tremble* au Cinéma d'essai », *Le Figaro littéraire*, 26 janvier 1952, p. 4.

⁵⁷¹ FRANK, Nino, « Le vrai et le faux », *Arts*, 25 janvier 1952.

⁵⁷² Nino Frank prouve qu'il connaît bien le contexte social de l'Italie du Sud, en décrivant la « question méridionale » qui se pose dans l'Italie d'après-guerre.

commentaire paternaliste d'une rare imbécillité ». Toutefois, Visconti a su « chercher, imposer sa vision, innover ». Malgré la tendance trop esthétisante et son « goût trop pictural », le film se place dans le sillon de l'œuvre de Flaherty, Eisenstein, Renoir et Malraux. Visconti est en somme un véritable « poète de la caméra » :

Qu'est-ce, plus exactement, que le « vérisme » ? - se demande Frank - Pas plus la déformation du réel par l'insistance quasi-lyrique sur ses aspects péjoratifs, qui caractérise Zola et les siens, que la haute objectivité absolument cartésienne de Flaubert : mais la poursuite d'une *Weltanschauung directe et locale*, fuyant tout esprit de folklore, et épousant la structure nettement non-cartésienne de la vie d'un pays tel que la Sicile ; et, par cette peinture « vraie » d'une terre malheureuse, la recherche de thèmes profonds et universels⁵⁷³.

Avant de passer à la seconde partie de notre thèse, nous souhaitons faire mention, en quelques lignes, de la réception de *Bellissima*. Comme nous l'avons souligné, *Bellissima* n'est distribué en France qu'en 1961. Les raisons d'un tel retard ne sont pas très claires mais nous pouvons cependant formuler une hypothèse. Partant du principe que Visconti est perçu comme un cinéaste proche du mélodrame, il est probable que les distributeurs français n'aient pas osé parier sur un film qui fait de la relation avec l'opéra sa ligne essentielle. C'est sur ce terrain culturel que se joue l'un des écarts principaux avec le public italien : dans l'après-guerre, le public et les critiques français ont fait coïncider la nouvelle image de l'Italie avec le rejet d'une tradition lourde, pariant sur l'existence d'une modernité culturelle italienne. En réalité, comme le note Giovanna Grignaffini, Visconti estime que la culture fasciste ne peut être vaincue que par un retour au passé, conscient que la proposition de la forme mélodramatique est « une garantie que le saut à faire n'est pas vers le vide, mais vers le fondement solide des racines et de la culture nationale »⁵⁷⁴.

⁵⁷³ FRANK, Nino, « Aux sources du vérisme », *Cahiers du cinéma*, n°9, février 1952, p. 52.

⁵⁷⁴ GRIGNAFFINI, Giovanna, « Racconti di nascita », in *La scena madre*, *op. cit.*, p. 267.

Seconde partie. Entre après-guerre et modernité (1949-1956)

Chronologie de la seconde partie (juillet 1949-février 1956)

- Juillet-août 1949 : *Chronique d'un amour* (*Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni, 1950), *La Terre tremble* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), *1860* (Alessandro Blasetti, 1933), *La nuit porte conseil* (Marcello Pagliero, 1946) sont montrés au Festival du Film Maudit de Biarritz ; *Dimanche d'août* (Luciano Emmer, 1950) sort dans les salles parisiennes
- Octobre 1950: *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) sort à Paris
- Printemps 1951 : naissance à Paris des *Cahiers du cinéma*
- Mars 1951 : les *Onze Fioretti de François d'Assise* (*Francesco, giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950) sortent dans les salles parisiennes
- Avril 1951 : *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1951) participe au Festival de Cannes. Lors du même Festival, sont présentés *Le Chemin de l'espérance* (Pietro Germi), *Naples millionnaire* (Eduardo De Filippo), *Christ interdit* (Curzio Malaparte)
- 29 mai - 4 juin 1951 : semaine italienne au *Cinéma d'Essai*
- Juin 1951 : *Chronique d'un amour* et *Le Christ interdit* sortent à Paris
- Novembre 1951 : *Miracle à Milan* sort dans les salles parisiennes
- Janvier 1952 : *La terre tremble* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948) est projeté au Cinéma d'Essai
- Avril 1952 : la Fédération française des ciné-clubs passe *La terre tremble* en version intégrale
- Mai 1952 : naissance de la revue *Positif* à Lyon
- Avril 1952 : *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952) et *Deux sous d'espoir* (Renato Castellani, 1952) participent au Festival de Cannes ;
- Juillet 1952 : *Deux sous d'espoir* est distribué dans les salles parisiennes
- Octobre 1952 : *Umberto D* sort à Paris
- Avril 1953 : *Station Terminus* (*Stazione Termini*, Vittorio De Sica, 1953) participe au Festival de Cannes ; *Europe 51* sort à Paris.
- Mai 1953 : *Station Terminus* sort dans les salles parisiennes
- Avril 1954 : *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1953) sort à Paris
- Mai 1954 : *Pain, Amour et Fantaisie* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953) sort à Paris
- Mars 1955 : sortie de *La Strada* (Federico Fellini, 1954) à Paris
- Avril 1955 : sortie de *Voyage en Italie* (*Viaggio in Italia*, 1954) à Paris
- Février 1956 : sortie de *Senso* (Luchino Visconti, 1954) à Paris

Introduction à la seconde partie

Dans la première partie de notre thèse, nous avons décrit l'accueil de différents films qui permettent la naissance de l'idée de « néoréalisme ». Nous nous sommes penchés sur une période relativement courte (1946-1949) au cours de laquelle le cinéma italien s'impose sur les écrans français avec une puissance sans précédent. Nous avons constaté que l'importance de ce cinéma est surtout due à la situation politique et que cet accueil bienveillant a des répercussions sur le débat théorique et esthétique. En France - où le terme « néoréalisme » commence à circuler à partir de 1947 parmi les critiques de gauche - le débat sur le cinéma italien prend rapidement de l'ampleur et mobilise les intellectuels les plus influents. Nous avons ainsi constaté une étonnante convergence : des critiques, des poètes et des écrivains de tous horizons idéologiques traitent du nouveau cinéma italien et partagent souvent des opinions bienveillantes. L'Italie devient un horizon de référence : la péninsule est perçue comme un lieu où les gens de culture et les artistes travaillent en harmonie au-delà des divergences politiques.

Afin de résumer la première partie de notre texte et pour introduire la suite de notre discours, il nous semble utile de revenir sur un ouvrage publié en 1951 par le critique Nino Frank et intitulé *Cinema dell'Arte*. Ce Suisse natif des Pouilles, déjà actif comme critique à la fin des années 1940, joue un rôle important dans la nouvelle décennie en tant qu'intermédiaire entre les intellectuels italiens et français : après un long examen du cinéma italien, où il souligne les signes prémonitoires de la renaissance d'après-guerre, Frank conclut son raisonnement en esquissant les grandes lignes de force du nouveau cinéma d'après-guerre. Bien qu'il apprécie les aspects de nouveauté de ce cinéma, il ne néglige pas de considérer les liens que le néoréalisme a avec le cinéma précédent. Ainsi Frank :

[...] le cinéma italien est effectivement né en 1945, si l'on entend par là un cinéma complet, multiple, d'importance universelle : un cinéma qui, au contact d'une réalité désintégrée, réussit la synthèse de tout son acquis et valorise un passé jusque là dédaigné ; un cinéma, donc, qui ne répudie plus rien, [...] un cinéma qui, plus affligé du tout de maladies infantiles ou de refoulements, se reconnaît pour explicitement italien et ose recourir derechef à l'improvisation et à l'éloquence. [...] Potentielle pendant quarante ans, la richesse du cinéma italien se révèle et s'épanouit, de même que toutes les activités vitales et constructives

de l'Italie, ces activités qui, depuis 1945, font l'étonnement des autres pays du monde⁵⁷⁵.

Compte tenu de ces hypothèses, l'analyse historique de Frank consacre beaucoup de place au cinéma muet italien, précisément parce qu'elle vise à combler et à valoriser des périodes que la critique récente a négligées : Jean Quéval, qui commente le livre peu après sa sortie, comprend que l'intention de Frank est de « tirer un peu la barbe de ses confrères qui célèbrent le néoréalisme et font comme si le cinéma d'Italie était né en 1945 »⁵⁷⁶. Si à la fin des années 1940, le discours sur le cinéma italien se développe en relation stricte avec les nécessités politiques et contribue à la définition d'une nouvelle identité nationale italienne, au début des années 1950 les présupposés de ce discours disparaissent progressivement et laissent un espace plus important à la réflexion esthétique. Cette nouvelle phase correspond au dépassement évident du néoréalisme en tant qu'« école » fondée sur des compromis esthétiques et politiques. En fait, au tournant de la décennie, le cinéma italien semble être de plus en plus perçu sous le signe de l'ambiguïté et ses meilleures œuvres sont appréciées précisément en raison de leur ouverture idéologique et esthétique. Prenons par exemple, le film le plus discuté de cette époque, *Miracle à Milan* (Vittorio De Sica, 1951), dont nous parlerons dans cette seconde partie : selon Henri Agel, « il semble bien que rien n'était moins favorable à une saine assimilation de cette œuvre, dont ce n'est pas le moindre mérite que de se situer au-delà de toute référence politique et sans doute religieuse »⁵⁷⁷.

Face à cette sorte de « trahison » de ses principes originaux, au début des années 1950 le cinéma néoréaliste commence à être remis en question : la cohésion critique que le cinéma transalpin a suscitée dans l'immédiat après-guerre est maintenant remplacée par la fragmentation progressive des positions critiques. Ainsi, la catégorie de néoréalisme devient un des sujets les plus débattus et oppose notamment les critiques les plus anciens aux jeunes cinéphiles : la critique de gauche est clairement à la traîne, tandis que les intellectuels catholiques et conservateurs expriment de nouveaux points de vue. De surcroît, on voit apparaître des positions nettement hostiles au néoréalisme, qui prônent la nécessité d'un retour à la tradition cinématographique : pour certains critiques faisant partie des cercles surréalistes, le cinéma doit être avant tout imagination et le réalisme ne provoque qu'un appauvrissement du spectacle.

⁵⁷⁵ FRANK, Nino, *Cinema dell'Arte*, Paris, Éditions André Bonne, 1951, pp. 162-163. L'ouvrage est écrit entre novembre 1950 et février 1951 et constitue le deuxième livre écrit par Frank après son *Petit cinéma sentimental* ; il est par la suite publié en décembre 1951. Il faut souligner que, bien qu'il soit né dans la péninsule, Frank n'est pas encore un véritable spécialiste du cinéma italien ; cependant, depuis juillet 1950 il s'occupe d'une rubrique consacrée à la littérature italienne dans les colonnes du *Mercure de France*. Tous nos remerciements pour ces informations à Laurent Husson.

⁵⁷⁶ QUEVAL, Jean, « Cinema dell'arte », rubrique « Cinéma », *Mercure de France*, mars 1952, p. 518-519.

⁵⁷⁷ AGEL, Henri, *Vittorio De Sica, op. cit.*, p. 101.

Dans le chapitre 6, je commencerai par décrire les principales lignes d'évolution du cinéma italien entre 1949 et 1955. Comme l'ont fait remarquer de nombreux universitaires, le néoréalisme est en ce moment « assiégé » : les réalisateurs qui ont relancé le cinéma italien après la guerre se voient attaqués sur le front critique et perdent en même temps la confiance des producteurs ; ils sont donc obligés de normaliser leurs poétiques. On voit la parution de nouveaux cinéastes tels que Federico Fellini et Michelangelo Antonioni, qui se chargent de mettre à jour le mouvement. D'autre part, une solide production de genre voit le jour et se développe rapidement, englobant certains éléments de la « nouvelle école ». En composant cette partie, je prendrai en compte les tendances les plus récentes de l'historiographie, qui mettent en évidence les éléments de continuité qui lient le cinéma italien des années 1950 avec la production précédente. Je refuserai donc de considérer ce cinéma comme une « dégénérescence » du néoréalisme, mais je le définirai plutôt comme une « évolution ». Dans les deux chapitres suivants, à savoir le septième et huitième, j'analyserai le contexte intellectuel français et ses évolutions. En l'occurrence, dans le septième il s'agira de décrire les évolutions du contexte culturel français et la place que la culture italienne occupe dans les débats animant l'intelligentsia française : nous verrons que cette culture n'attire plus pour des raisons politiques immédiates, mais offre une image plutôt « traditionnelle » du pays transalpin.

Dans le chapitre suivant je me concentrerai plus spécifiquement sur la critique française de cinéma, afin d'en souligner la vitalité : une nouvelle génération de cinéphiles, ayant affûté ses armes à la fin de la décennie précédente, peut désormais s'exprimer dans les pages de quelques nouvelles publications engagées. Certains de ces nouveaux magazines, qui remplacent les publications principales de la décennie précédente, entendent soutenir une approche du cinéma avant tout esthétique et formaliste, tandis que d'autres insistent pour indiquer la validité d'une analyse portant sur le fond des films.

Ensuite, le neuvième chapitre envisagera à nouveau la réception des films. Au début de la décennie, la critique française est profondément déçue par les nouveaux films italiens et comprend que le néoréalisme ne peut survivre qu'en changeant ses thèmes et ses styles ; nous parlerons donc de trois films qui définissent, chacun à leur manière, de nouvelles façons de concevoir le réalisme : *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), *Dimanche d'août* (Luciano Emmer, 1950) et *Les Onze fioretti de François d'Assise* (Roberto Rossellini, 1950).

Le chapitre suivant, le dixième, retracera le retour et l'actualisation de l'idée de néoréalisme à travers l'analyse de la réception des films italiens envoyés au Festival de Cannes de 1951. La sélection italienne qui participe à cet événement secoue la critique française du désintérêt général pour le cinéma italien et relance le débat sur cette question. De Sica et Zavattini ont désormais définitivement remplacé Rossellini dans le rôle de figure centrale, tandis qu'un point de vue

esthétique et spiritualiste commence à s'imposer dans la critique. Les deux films que nous prendrons en considération sont *Miracle à Milan* (Vittorio De Sica, 1951) et *Le Chemin de l'espérance* (Pietro Germi, 1951).

Nous traiterons ensuite, dans le chapitre 11, de ce que nous appellerons la « transfiguration » du néoréalisme, c'est-à-dire la prolifération d'une série de films qui marque la dispersion de l'esprit commun qui a marqué la saison de l'après-guerre. Cette dispersion correspond, en France, à la répartition de la critique entre différents courants. Les films dont nous parlerons sont : *Chronique d'un amour* (Michelangelo Antonioni, 1950), *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), *Deux sous d'espoir* (Renato Castellani, 1952), *Europe 51* (Roberto Rossellini, 1952), *Les Vitelloni* (Federico Fellini, 1953), *Pain amour et fantaisie* (Luigi Comencini, 1953). Dans le douzième chapitre, pour conclure notre analyse, nous décrivons l'épuisement définitif du néoréalisme comme « cinéma social » et nous aborderons la naissance d'une idée de cinéma d'auteur relative au cinéma italien. Nous terminerons en traitant des films suivants : *La Strada* (Federico Fellini, 1954), *Senso*, (Luchino Visconti, 1954), *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini, 1954).

Chapitre 6. Le cinéma italien de la reconstruction (1950-1956)

À la fin des années 1940, l'Italie sort définitivement de l'après-guerre. Propulsée par le plan Marshall, l'économie de la péninsule retrouve sa vigueur et, par conséquent, de rapides transformations ont lieu dans la société. Cependant, il faut souligner que, sous la pression de la classe politique conservatrice, ces évolutions sociales tendent à la restauration. La reprise économique correspond en effet à un retour à l'ordre politique : en 1947, le gouvernement de solidarité nationale issu de la Résistance a pris fin avec l'expulsion des partis de gauche ; par la suite, les élections d'avril 1948 attestent de la prise de pouvoir définitive par la Démocratie chrétienne. Sur la scène internationale, la guerre froide entrant dans sa période la plus tendue, l'Italie se retrouve au cœur de l'affrontement : si les États-Unis exercent leur pression sur le gouvernement pour que l'industrie culturelle italienne s'adapte aux exigences de la lutte antisoviétique, le parti communiste affirme son hégémonie surtout dans les milieux intellectuels.

Sur le plan cinématographique, les turbulences de la période néoréaliste semblent s'apaiser⁵⁷⁸ : la reprise du pouvoir par les partis conservateurs étouffe les expériences révolutionnaires de l'après-guerre pour laisser la place au retour définitif des genres traditionnels. À partir de 1949, par le biais d'une réforme établissant un système de financements contrôlés, une forme subtile de censure reprend son activité et favorise le développement d'un cinéma désengagé, bien qu'influencé par l'iconographie néoréaliste. Il s'agit d'un tournant de l'histoire culturelle transalpine, correspondant au passage de la phase d'innovation néoréaliste à celle de la restauration dans la décennie suivante. À ce propos, Lino Micciché a noté que le désir de restauration exprimé par le pouvoir politique s'accompagne de la survie de certains aspects de l'esthétique néoréaliste :

Les structures industrielles du cinéma italien, rétablies triomphalement par la loi de 1949 (et par les modifications suivantes) délogent rapidement le multi-centrisme déstructuré du néoréalisme, en complétant l'œuvre de rétention, censure et répression mise en place depuis l'immédiat après-guerre par le pouvoir politique. Mais, bien loin d'une récupération des anciennes habitudes (les *telefoni bianchi*), l'industrie cinématographique italienne acquiert (en les adaptant) les aspects néoréalistes⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ Gian Piero Brunetta parle de « dissolution du corps néoréaliste », Maurizio Grande d'« administration du néoréalisme », Luciano De Giusti préfère parler de « dissémination » : de toute manière, ce qui paraît évident c'est la dette que le cinéma des années 1950 a à l'égard du cinéma de la décennie précédente. Le néoréalisme a jeté ses grains : ils vont pousser de différentes manières.

⁵⁷⁹ MICCICHÉ, Lino, « Dal neorealismo al cinema del centrismo », in TINAZZI Giorgio, (dir.), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Venise, Marsilio, 1979, p. 30-31.

En 1947, le premier ministre Alcide De Gasperi place un jeune sous-secrétaire ambitieux, Giulio Andreotti, à la direction du cinéma transalpin. Ce dernier (de même que ses successeurs) fait preuve d'un esprit conservateur : si d'une part il encourage une loi (approuvée en 1949) soutenant l'activité des producteurs et des exploitants, il s'engage d'autre part à décourager les dangereuses expériences néoréalistes. Sans entrer dans les détails, on peut noter que cette intervention législative étouffe progressivement le ferment désordonné de l'immédiat après-guerre en allouant des aides économiques proportionnelles aux recettes, et non à la valeur artistique / culturelle présumée de l'œuvre. « Nous devons encourager une production saine, très morale et en même temps attractive » soutient Andreotti dans un débat parlementaire de fin 1948 : les résultats de cette ingérence ne tardent pas à se manifester. Faute de financements, les cinéastes le plus doués sont obligés de se replier sur des positions idéologiques et artistiques moins risquées, tandis qu'une solide production de genre (par ailleurs jamais disparue) ne tarde pas à s'affirmer. Cette œuvre de restauration concerne en particulier les sujets traités : après 1949, des thèmes sociaux tels que la prostitution, le chômage, la guerre et la pauvreté trouvent de moins en moins d'espace dans les films italiens. Pour être plus précis, il convient de souligner que la réalité continue d'y paraître, mais sous une forme tout à fait édulcorée et déclinée selon le filtre du « pittoresque », comme dans les cas de la comédie populaire et du mélodrame, qui empruntent souvent leurs décors et leurs personnages au milieu prolétaire. À propos de cette tendance émergente au cours des années qui suivent le néoréalisme, Giovanna Grignaffini a parlé à juste titre d'un « processus de remise à zéro des traces historico-culturelles au nom d'une « italianité » redécouverte dans sa dimension de stéréotype, de « mot » reconnaissable, capable de condenser les signes de quelque caractère original »⁵⁸⁰.

Dans le cadre de cette production commerciale, on fait recours à un langage filmique traditionnel : le montage redevient souverain (contrairement, par exemple, aux plans longs de Rossellini et Visconti) et la comédie et le mélodrame retrouvent leur vigueur. Dans son important ouvrage consacré aux rapports de la production avec les goûts du public, Vittorio Spinazzola souligne ce passage historique :

Il était inévitable que le terrain abandonné soit occupé par les cinéastes les plus habitués aux produits commerciaux, tous en compétition pour s'approprier les formes extérieures du néoréalisme, pour les dévitaliser, les fausser, les transposer à niveau feuilletonesque ou idyllique. Dans cette opération de

⁵⁸⁰ GRIGNAFFINI, Giovanna, « Racconti di nascita », art.cité, p. 292.

braderie ne manquèrent pas de se compromettre les protagonistes du nouveau cinéma italien⁵⁸¹.

Les réalisateurs responsables du néoréalisme doivent adapter leurs poétiques à une nouvelle situation politique, sociale et culturelle : surtout, ils doivent se battre contre des producteurs qui demandent un cinéma commercial, tout en essayant de ne pas décevoir une critique italienne qui exige une continuité avec l'engagement de l'après-guerre. Ces responsables de la renaissance du cinéma italien - Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis - sont ainsi obligés de redéfinir leurs horizons, en obtenant des résultats - nous le verrons - souvent stupéfiants : leur conception du cinéma peut s'adapter à la nouvelle phase historique et, surtout, échappe aux catégories réalistes que la critique voudrait leur imposer. Cependant, il faut noter que l'évolution des expériences d'un cinéaste comme Rossellini et ses confrères n'est pas seulement due aux propos obscurantistes de la *Democrazia cristiana*, mais aussi à la consommation d'un fondement moral consubstantiel de la Libération. Comme l'affirme Ernesto Brunetta, le néoréalisme d'après-guerre « ne meurt pas par décret législatif, même si la loi contribue à sa mort. Il meurt car les racines vitales qui le tenaient debout - la Résistance, ses valeurs et les espoirs de les réaliser - se sèchent ». Un manque de plan collectif, ainsi que la difficulté de partager une réflexion théorique commune, affaiblissent rapidement les énergies du mouvement, qui avec *La Terre tremble* (Luchino Visconti, 1948) et *Riz amer* (Giuseppe De Santis, 1949) semble avoir atteint des sommets maniéristes. Il est aussi important d'ajouter que la récession des instances néoréalistes les plus avancées est également due aux choix de politique culturelle du parti communiste italien qui, dans le climat enflammé de la guerre froide et de la guerre de Corée (1950-1953), choisit de soutenir les tendances artistiques plus traditionnelles.

À partir de 1949, pendant cette période que l'on pourrait qualifier de « restauration », la production de films augmente et le panorama du cinéma italien s'enrichit pour atteindre son apogée en 1954. Le cinéma constitue un spectacle populaire majeur qui phagocyte et réemploie savamment les codes et les modèles issus de la tradition théâtrale, de l'opéra, du théâtre de variété, de la chanson, de la bande dessinée, du roman-photo, ainsi que du sport, des prix de beauté et, plus tard, de la télévision.

Il faut en même temps considérer que les genres traditionnels produisent le carburant économique de l'industrie du cinéma, qui peut aussi envisager une nouvelle production « de qualité », notamment celle représentée par les premiers films des jeunes Federico Fellini et

⁵⁸¹ SPINAZZOLA, Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Rome, Bulzoni editore, 1985 [1974], p. 42.

Michelangelo Antonioni. En effet, une autre des conséquences du néoréalisme consiste en l'émergence de celui qu'on pourrait qualifier de « cinéma d'auteurs » : en France, ce cinéma jouit de l'intérêt des publics en bénéficiant de l'attention critique suscitée par le néoréalisme.

Le succès de nouveaux auteurs témoigne de l'évolution des goûts du public italien et profite de l'intérêt que le public international adresse au cinéma italien. Si les films sont encore un spectacle populaire, le public bourgeois, culturellement plus exigeant, commence à s'approcher et à s'approprier ce *médium*. Héritiers de deux manières différentes du cinéma de Rossellini, les films de Fellini et d'Antonioni sont des lieux de critique et de réflexion, imprégnés par le doute : en particulier, ces auteurs remettent en question la capacité de l'image à représenter le réel. Ancien assistant de Rossellini, Fellini critique les chimères de la société du spectacle, tandis qu'Antonioni adresse une critique farouche à sa classe sociale, la bourgeoisie de l'Italie du Nord.

Face à ces évolutions, la critique italienne, profondément ancrée à gauche, se trouve - selon l'efficace définition de Lino Micciché - en « état de siège », un état dans lequel le réalisme de l'immédiat après-guerre doit être défendu et relancé à tout prix ; toute tentative d'actualisation ou bien de compromis est aussitôt accusée de trahison. Ainsi, les critiques italiens tentent de défendre le patrimoine néoréaliste par la définition d'une structure théorique : paradoxalement, c'est lorsque l'instance réaliste d'après-guerre perd son élan qu'on commence à théoriser le néoréalisme et à en formuler les paradigmes.

Évolutions du néoréalisme : les nouveaux maîtres dans les années 1950

Comment évoluent les poétiques des représentants du néoréalisme dans la nouvelle décennie ? L'instauration d'un pouvoir conservateur et la reprise de l'activité de la censure confrontent ces cinéastes à la nécessité d'actualiser leur approche de la réalité. Chacun à sa manière, Rossellini, De Sica et Visconti tentent de développer un cinéma capable de négocier entre leurs poétiques, les préférences du public et les nécessités des producteurs.

Les nouveaux parcours de Roberto Rossellini

Roberto Rossellini est le réalisateur italien qui, dans l'immédiat après-guerre, a le plus contribué au succès du néoréalisme en France. Cependant, comme nous l'avons constaté, *Allemagne année zéro* laisse entrevoir aux critiques français les limites et les contradictions du nouveau réalisme italien. Après ce film, Rossellini envisage une nouvelle étape de sa production avec *Stromboli*, en s'affirmant comme le cinéaste italien qui incarne plus que tout autre « la conviction d'un cinéma qui réagit à la réalité avec un nouveau langage qui répond au besoin profond d'une nouvelle interprétation de la

vérité et d'une nouvelle communication, intensément spirituelle »⁵⁸². À l'origine de ce film de rupture il y a la rencontre entre Rossellini et Ingrid Bergman, qui est à ce moment une star hollywoodienne à son apogée ; selon les quelques producteurs hollywoodiens intéressés par le projet, le néoréalisme peut être fusionné avec les éléments les plus forts du classicisme américain. Dans *Stromboli*, l'actrice joue le rôle de Karin, jeune femme réfugiée qui après la guerre épouse un pêcheur de la petite île sicilienne de Stromboli. Sur l'île, la jeune femme vit dans l'angoisse de la solitude et de l'isolement : à travers un chemin de perdition et de rédemption, au bout de son périple Karin connaît le miracle et la grâce. La méthode de travail du cinéaste, déjà surprenante dans les films précédents montre qu'il est inadapté aux contraintes imposées par les structures traditionnelles du cinéma. Au contraire, dans cette œuvre fondamentale de la modernité cinématographique son approche devient de plus en plus innovante. Pour Rossellini, cette méthode doit pousser aux extrêmes conséquences la disponibilité face au réel, en refusant la rigidité du scénario et en privilégiant une mise en scène libre :

Je continuerai peut-être à passer pour un fou, mais je me refuse à savoir comment mon film finira le jour où je commence à le tourner ! Je suis incapable de travailler avec un corset. Un scénario rigoureux que l'on suit pas à pas, un studio avec tout son équipement, toute cette préméditation de décors et de lumière, cela constitue pour moi ce qu'il y a de plus odieux. Comment je travaille ? Est-ce qu'on sait jamais comment on travaille ? Ce qui est sûr, c'est que lorsque j'entreprends un nouveau film, je pars sur une idée sans savoir où elle me mènera. Ce qui m'intéresse dans le monde, c'est l'homme et cette aventure unique pour chacun de la vie. [...] Dès le premier jour de tournage, je m'installe derrière mes personnages et puis je laisse ma caméra leur courir après⁵⁸³.

En outre, Rossellini poursuit ses recherches concernant le rôle et la fonction de l'acteur, en confirmant la loi de l'amalgame théorisée par André Bazin : dans *Stromboli*, la figure de la star hollywoodienne est radicalement déconstruite par la méthode néoréaliste et le rôle du cinéaste se rapproche de celui d'un analyste des réactions de ses acteurs/personnages. Sous l'œil de la caméra de Rossellini, la limite entre réalité et fiction devient de plus en plus nuancée et le cinéaste peut ainsi proposer un véritable réalisme des sentiments.

⁵⁸² FOFI, Goffredo, introduction à BO, Carlo, *Inchiesta sul neorealismo*, Milan, Edizioni Medusa, 2015[1950], p. 10.

⁵⁸³ ROSSELLINI, Roberto, entretien avec RÉGENT, Roger, « Rossellini : quand je commence à devenir intelligent je suis foutu », *L'Écran français*, 2 novembre 1948, p. 3.

Par la suite, la collaboration Rossellini-Bergman s'interrompt temporairement : avec la collaboration de Federico Fellini, le cinéaste tourne *Les Onze fioretti de François d'Assise* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950). Profondément marquée par le catholicisme, cette œuvre raconte onze épisodes de la vie de Saint François : par des touches légères et par une esthétique très sobre, Rossellini montre la vie du saint et de ses confrères, en célébrant ainsi l'esprit de la réforme franciscaine. Le récit de la vie de cette figure de l'Église est raconté de manière extrêmement dépouillée et presque « laïque » : le réalisateur entend montrer la nature humaine, voire politique, de cette figure de référence de la non-violence. Malgré la thématique religieuse, le film refuse toute solennité pour esquisser une image humble et drôle du protagoniste. Rossellini assume ce choix dans le cadre de plusieurs interviews de l'époque :

Je n'ai jamais eu l'intention de faire un film biographique. La personnalité de Saint François est si immense qu'il serait impossible de lui rendre justice dans le cadre d'un film d'une durée normale. C'est pourquoi je me suis limité à un aspect unique de sa personnalité...le Jongleur de Dieu. L'accent est mis entièrement sur son approche fantaisiste, imperturbable des détails grossiers et insignifiants de la vie quotidienne⁵⁸⁴.

Dans ce film choral et anti-spectaculaire, où la figure de François est aussi importante que celles des autres personnages, on peut aussi constater le refus de la vedette et du personnage principal : le sens de la communion et de la solidarité humaine est exprimé par la nature des cadrages, qui sont pour la plupart composés de plans d'ensemble.

À ce moment de sa carrière, Rossellini se rend compte de l'existence, dans l'être humain, de deux esprits différents : « l'aspect bouffon et son contraire ». Le monde, selon le cinéaste, « se divise de plus en plus en deux groupes, ceux qui veulent tuer l'imagination et ceux qui veulent la sauver »⁵⁸⁵. Ainsi, dans le film suivant, le réalisateur se propose de dénoncer cet état des choses : la protagoniste d'*Europe 51* est proche de la figure de Simone Weil et représente l'héroïsme de la sainteté opprimée par la cruauté de la société moderne. Encore une fois, Rossellini raconte une histoire de rédemption, le chemin d'un être humain touché par la grâce. Irène (Ingrid Bergman) est inconsolable à cause du suicide de son enfant ; désireuse de servir son prochain, elle se rapproche de la gauche ainsi que de l'Église, sans y trouver la pureté et la bonté désintéressées qu'elle recherche. Prise pour une folle, elle finit par être enfermée dans un hôpital psychiatrique.

⁵⁸⁴ ROSSELLINI, Roberto, in Francis Koval, « Interview with Rossellini », *Sight and Sound*, n° 10, février 1951.

⁵⁸⁵ ROSSELLINI, Roberto, *Bianco & Nero*, septembre 1952.

Par la suite, le troisième long-métrage que Rossellini tourne avec la complicité d'Ingrid Bergman s'appelle *Voyage en Italie* et est destiné à devenir un film légendaire. Dans cette œuvre marquée par une profonde modernité, Rossellini poursuit ses expérimentations : comme l'a dit Bruno Torri, *Voyage en Italie* (ainsi que *Senso* de Luchino Visconti), prouve la volonté et la confiance de Rossellini « dans l'expérimentation de nouveaux contenus et de nouvelles formes, sans pour autant renier, de manière explicite ou non, l'activité antérieure et sans se soumettre aux suggestions et aux contraintes de l'environnement cinématographique, et pas seulement cinématographique »⁵⁸⁶.

La continuité du récit se fracture sensiblement et l'emploi des interprètes est particulièrement original. Ingrid Bergman et George Sanders incarnent le couple Joyce, qui part en Italie pour régler une affaire d'héritage familial : au contact avec l'âme sauvage et primitive de Naples et de ses environs, les deux protagonistes vivent l'enlèvement de leur relation. À la base de ce travail, Rossellini pose une réflexion de nature presque anthropologique :

Dans ce film, j'ai cherché à montrer les peuples méditerranéens, les Latins, comme ils sont dans la réalité et non pas comme les voient les Anglo-Saxons ou les gens du Nord qui viennent toujours nous voir comme des animaux au zoo. Il y a aussi le problème du couple. C'est un couple dont le mariage est vraiment une association commerciale : ils ont constitué une société. À partir du moment où ils viennent en Italie se reposer, en vacances – ils doivent régler une affaire d'héritage – ils se retrouvent seuls, et comme le lien qui les unissait n'existe plus, c'est-à-dire un lien fait d'intérêts commerciaux, ils se retrouvent face à face et découvrent qu'ils ne s'aiment pas⁵⁸⁷.

Avec *Voyage en Italie*, Rossellini accomplit son chemin vers la modernité : autour du film, comme nous allons le voir, se déclenche un débat critique qui prend rapidement une envergure internationale.

Le réalisme magique de Vittorio De Sica et Cesare Zavattini

Dans la période qui nous intéresse, le cinéma de Vittorio De Sica est celui qui s'écarte le moins de la poétique de l'immédiat après-guerre : le réalisateur et son collaborateur Zavattini, dont la

⁵⁸⁶ TORRI, Bruno, « Cinema e film negli anni cinquanta », in TINAZZI, Giorgio (dir.), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venise, Marsilio, 1979, p. 45.

⁵⁸⁷ ROSSELLINI, Roberto, « De Rome ville ouverte à India », transcription d'une série de présentations télévisées réalisée pour la télévision française sans doute en 1962 en vue d'un cycle de films qui n'a finalement jamais été programmé.

contribution s'avère essentielle, étudient les couches les plus humbles de la société italienne et dénoncent la violence et l'égoïsme qui s'y développent. En effet, d'un point de vue idéologique, ainsi que sous l'angle esthétique, *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, 1951), semble s'inscrire dans le sillage du précédent *Volleur de bicyclette*. Toutefois, dans leur nouveau film De Sica et Zavattini renforcent l'approche imaginative de la réalité sociale en réalisant une sorte de conte de fées pour dénoncer les injustices existantes dans les périphéries urbaines. C'est précisément en raison de cette approche fantaisiste de la réalité que *Miracle à Milan* peut être considéré comme le plus personnel de l'écrivain Zavattini, car il incarne les thèmes les plus chers à l'auteur, à savoir « l'opposition richesse/pauvreté, la dimension surréaliste, jusqu'aux motifs les plus élémentaires comme le jeu, le vol, le rêve »⁵⁸⁸.

À ce stade, un changement radical de paradigme esthétique est perceptible dans l'œuvre du couple Zavattini-De Sica, un changement qui part du constat d'une certaine « crise du sujet ». Ce changement d'approche est suggéré par Zavattini lui-même dans une lettre qu'il adresse à son ami Georges Sadoul, dans laquelle il déclare que tout le cinéma lui « paraît vraiment fatigué » et qu'il est donc tenu de « se mettre avec l'invention au même niveau que les autres arts », car il est convaincu que « l'époque des sujets bons ou mauvais est révolue »⁵⁸⁹. Par la suite, cette formule étant désormais établie, le couple De Sica-Zavattini poursuit son chemin de dénonciation sociale avec *Umberto D* : il s'agit encore une fois d'un conte moral, dont les auteurs accentuent cette fois les tons dramatiques et pessimistes. Le film raconte l'histoire d'un retraité romain aux prises avec de graves problèmes économiques : en mettant en pratique une sorte de traque du personnage, l'œil de la caméra de De Sica raconte les tristes errances du personnage et de son chien, s'attardant sur les temps morts de son existence afin de souligner l'angoisse existentielle de la vieillesse. Malgré la qualité du film, et l'évident désir de revenir à l'engagement originnaire du néoréalisme, le projet néoréaliste de Zavattini montre toutes ses limites et ses contradictions, car « l'hypothèse d'explorer le degré zéro de la réalité met dramatiquement en évidence, dans son extrémisme, le fossé

⁵⁸⁸ TOMASI, Dario, « Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, verso la svolta », in *Storia del cinema italiano*, Venise, Marsilio, 2003, p. 236.

⁵⁸⁹ « Mi sembra che tutto il cinema sia davvero stanco e che bisogna mettersi con l'invenzione sul piano delle altre arti ; ecco perché continuo a essere convinto che l'epoca dei soggetti buoni o cattivi è finita ». Lettre de Cesare Zavattini à Georges Sadoul, Rome 20 juin 1950, Arch. ZA Corr. S 625 /25. Quant à la relation d'amitié profonde entre Sadoul et Zavattini, il nous semble intéressant de citer un passage d'une lettre de l'écrivain émilien à Yvonne Baby (belle-fille de Sadoul), où l'on peut lire les mots suivants : « [...] A Cannes rencontrai Sadoul e credo che gli incontri con Sadoul siano come gli incontri tra due fulmini, ci scarichiamo tutti nel primo vederci, nel primo abbraccio ; dopo ci guardiamo da lontano come due che si sono già salutati per separarsi, ma che le circostanze obbligano a restare ancora uniti, perché in quell'attimo ci siamo effettivamente compresi in un modo fraterno » (Lettre de Cesare Zavattini à Yvonne Baby, Rome 26 juin 1956, fonds Cesare Zavattini, Arch. ZA Corr. S 625/30).

désormais incommensurable entre les auteurs et un public désormais orienté à offrir son consentement à d'autres modèles cinématographiques »⁵⁹⁰.

Peut-être à cause du mépris que le public italien adresse à *Umberto D*, ou peut-être à cause des nombreuses attaques politiques subies par De Sica, le film suivant du couple apparaît comme un compromis esthétique entre néoréalisme et spectacle de style hollywoodien. Produit par David O. Selznick, le film *Station Terminus* emploie deux stars internationales comme Montgomery Clift et Jennifer Jones. Cependant, bien que ces postulats puissent paraître immédiatement compromettants, l'attention réservée aux personnages secondaires et les choix de mise en scène tendant à allonger la durée de certains plans constituent les éléments néoréalistes du film. Pour le reste, De Sica et Zavattini semblent avoir abandonné l'engagement politique et esthétique de l'immédiat après-guerre pour tenter de regagner le terrain perdu sur le marché du cinéma : il faut noter en effet que le film semble faire appel à cet esprit mélodramatique qui attirera les attaques les plus féroces, notamment de la part des critiques les plus fidèles au néoréalisme.

Luchino Visconti, de la chronique à l'histoire

Après *Bellissima* (1951), l'amour de Visconti pour la tradition narrative italienne du XIX^{ème} siècle fait son retour en 1954 avec *Senso* : ce film est une adaptation d'une nouvelle de Camillo Boito (1882), dans laquelle le cinéaste propose une interprétation gramscienne du *Risorgimento*⁵⁹¹ en la mêlant à une histoire mélodramatique. Les clés d'interprétation du film sont nombreuses : outre la lecture politico-historique déjà évoquée, on y trouve les échos du théâtre d'opéra et des références à la tradition picturale italienne. *Senso*, en bref, est une grande fresque historique, où Visconti décline toutes ses références culturelles les plus profondes et parvient à combiner efficacement spectacle et culture :

En décrivant les amours fatales d'une aristocrate italienne et d'un officier autrichien, dans des décors splendides inspirés de l'opéra, d'ailleurs utilisé pour introduire le propos du film, le cinéaste semble abandonner les problèmes du peuple et sacrifier à la tradition du grand spectacle ; il se tournerait nostalgiquement vers un passé révolu mais regretté, et reprendrait les formes traditionnelles de la représentation, trahissant ainsi le néoréalisme⁵⁹².

⁵⁹⁰ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁹¹ Dans ses *Quaderni dal carcere* (1^{ère} éd. 1948-1951), le philosophe Antonio Gramsci démystifie l'histoire du Risorgimento, en affirmant une image de ce moment historique comme une « révolution manquée ».

⁵⁹² LAGNY, Michèle, *Luchino Visconti*, Paris, BiFi/Durante, 2002, p. 55.

Senso constitue une étape importante et sera le point de repère final de l'analyse que nous proposons : avec cette œuvre monumentale, le réalisme italien de l'après-guerre abandonne la chronique du présent pour plonger dans la dimension historique. Avec les autres maîtres de l'après-guerre, Visconti reconnaît définitivement la nécessité d'une évolution radicale du néoréalisme.

Les nouveaux auteurs du cinéma italien

Promulguée en 1949, la nouvelle loi italienne sur le cinéma est une mesure fortement souhaitée par le gouvernement de centre-droit et est directement responsable de la normalisation de la production transalpine. Cependant, il faut aussi reconnaître que cette intervention législative a aussi le mérite de favoriser l'émergence d'un grand nombre de nouveaux réalisateurs. En effet, au début des années 1950, nous pouvons assister à la fragmentation du corps néoréaliste : si d'une part certains de ses éléments iconographiques sont banalisés dans une série d'œuvres « légères », d'autre part certains jeunes auteurs formés dans l'après-guerre peuvent recueillir l'héritage néoréaliste. Parmi les débuts à la mise en scène les plus importants de cette période extrêmement vivante, on peut rappeler ceux de Michelangelo Antonioni (premier long-métrage en 1950), Federico Fellini (1951), Dino Risi et Antonio Pietrangeli (1952), Mauro Bolognini (1953). Nous ne traiterons pas de tous ces auteurs, mais il est néanmoins important de souligner que chacun d'entre eux est obligé de se rapporter au néoréalisme : en général, on peut dire que les nouveaux auteurs essaient, par des méthodes différentes, de dépasser le néoréalisme de leurs aînés. Nous allons ici suivre les premières années de carrière de deux réalisateurs qui font beaucoup parler d'eux en France : il s'agit de Federico Fellini et de Michelangelo Antonioni. On pourrait dire que ces deux réalisateurs sont des cinéastes de la crise : ce n'est pas seulement la crise de langage qui affecte et affaiblit le néoréalisme, mais aussi et surtout la crise des idéaux et des références culturelles qui touche l'Italie dans les années de la reconstruction.

Federico Fellini, héritier de Rossellini

Né à Rimini, émigré à Rome pour travailler comme caricaturiste, le jeune Federico Fellini (1920-1993) entre dans le monde du cinéma dans l'après-guerre, comme scénariste : il collabore notamment avec Mario Mattoli, Raffaello Matarazzo, Pietro Germi, Alberto Lattuada. Mais la personne à qui Fellini doit sa formation en tant que réalisateur est, sans aucun doute, Roberto Rossellini. Le jeune assistant réalisateur incarne la figure de Saint Joseph dans le deuxième épisode d'*Amore* (1947). Au début des années 1950, malgré la proximité et la fidélité à son maître, Fellini ne tarde pas à s'éloigner du style de *Rome ville ouverte* et de *Paisà* : en France comme en Italie, il devient

vite évident que la catégorie du « réalisme » est insuffisante pour expliquer le cinéma de ce jeune auteur. Chez Fellini, la culture populaire - celle des romans-photos et des bandes dessinées, du théâtre populaire - se mélange avec les références à la plus noble tradition culturelle, celle de *Pinocchio* ou de la *Divine Comédie* ; cet amalgame est filtré par l'esprit du réalisateur, qui applique une série innombrable d'éléments autobiographiques.

Fellini fait son début en tant que réalisateur aux côtés d'Alberto Lattuada. Avec *Les feux du music-hall*⁵⁹³, le couple rend hommage au théâtre populaire italien et explore le monde des petites compagnies itinérantes : dans ce *road movie* à travers l'Italie, Fellini raconte sa jeunesse et les espoirs d'un pays suspendu entre passé et futur.

Mais le premier film dans lequel le talent du réalisateur peut s'épanouir pleinement sort l'année suivante et s'intitule *Le Cheik blanc*. Née d'une idée de Michelangelo Antonioni, la première œuvre de Fellini est immédiatement pessimiste et adresse une critique farouche à l'égard de la société du spectacle. Un jeune couple arrive à Rome pour sa lune de miel, mais la mariée disparaît aussitôt à la recherche de son icône préférée de romans-photos : Fernando Rivoli (Alberto Sordi dans un des premiers rôles importants de sa carrière). Sa quête prend rapidement les allures d'un cauchemar et le monde féerique qu'elle espérait retrouver laisse la place à une désillusion radicale. Dans ce drame petit-bourgeois on retrouve déjà les motifs du réalisateur : le renversement du carnaval, le déguisement, la danse frénétique des personnages et le désir d'échapper à une existence grise et monotone. Le cinéma de Fellini se distingue immédiatement par la force de son trait et les riches compositions de ses cadrages, en vertu de ce qu'Italo Calvino a défini comme « sa volonté de constamment forcer l'image photographique dans la direction qui mène de la caricature à la vision »⁵⁹⁴.

Nous retrouvons les mêmes caractéristiques du personnage de Wanda Cavalli dans les cinq protagonistes des *Vitelloni* (1952). Le récit autobiographique (le récit se déroule à Rimini) est empreint d'une profonde mélancolie : les cinq personnages principaux, des jeunes gens au bord de l'âge adulte, ne font qu'errer sans but, rêvant d'un avenir glorieux qui ne se matérialisera pour aucun d'entre eux. D'un point de vue stylistique, le film apparaît comme le plus sobre de toute l'œuvre de Fellini, celui dans lequel « la dimension onirique reste sur le plan des mondes possibles, en dehors de l'image, et ne trouve pas de matérialisation visuelle »⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Les historiens ont montré que, dans ce film, la contribution de Lattuada est beaucoup plus importante que celle de son collègue.

⁵⁹⁴ CALVINO, Italo, « Autobiografia d'uno spettatore », introduction à *Federico Fellini. Quattro film, op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

⁵⁹⁵ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti, op. cit.*, p. 130.

L'interprétation très personnelle du néoréalisme est développée davantage avec *La Strada*, le premier grand succès international de Fellini, présenté à la Mostra de Venise de 1954. Ce film plein de poésie, d'imagination et de grâce raconte la relation tendre et violente entre Gelsomina (Giulietta Masina) et Zampanò (Anthony Quinn), deux artistes de rue qui parcourent l'Italie à la recherche d'un public. Avec *La Strada*, Fellini accomplit un tournant essentiel dans sa formation, en développant une poétique enfin cohérente et totalement personnelle : la réalité misérable, le sentiment de solitude et la mesquinerie des personnages de ses œuvres précédentes font maintenant place à une sorte de « réalisme magique » où le réel et le surnaturel se mêlent sans solution de continuité. Pour la critique italienne, profondément enracinée à gauche et imprégnée de foi dans les dogmes du néoréalisme pur, Fellini est coupable de trahir les dogmes dominants pour se glisser sournoisement dans le monde des rêves. Surtout les critiques marxistes italiens préfèrent accorder leurs faveurs à *Senso* (Luchino Visconti, 1954), qui circule sur les écrans de la péninsule au même moment.

Michelangelo Antonioni, entre néoréalisme et modernité

Né dans la ville de Ferrare, en Émilie, Michelangelo Antonioni (1912-2007) accède au monde du cinéma en tant que critique : il fait partie du groupe de jeunes intellectuels qui animent la revue *Cinema* pendant la gestation du néoréalisme, en collaborant à l'écriture du scénario du film *Un pilota ritorna* (Roberto Rossellini, 1942). Sa formation se poursuit plus tard en France, aux côtés de Marcel Carné, et puis avec Giuseppe De Santis, sur le plateau de *Chasse tragique* (1947) : au contact de l'horizon désolé de la Plaine du Pô (celui de son enfance), le jeune auteur développe son goût pour une esthétique du paysage vide et évanescent. Comme dans le cas de Fellini, la poétique d'Antonioni s'appuie davantage sur un univers personnel riche en influences littéraires et philosophiques que sur la tradition néoréaliste : pour cet homme profondément enraciné dans son époque, la caméra est un outil qui permet de saisir les évolutions sociales et culturelles de la haute-bourgeoisie italienne dans la phase de développement économique suivant la période de l'après-guerre.

Après la réalisation de quelques documentaires, avec le long-métrage *Chronique d'un amour* (1950) Antonioni se détache radicalement des thèmes typiquement néoréalistes pour enfoncer son bistouri dans la chair vivante de la classe entrepreneuriale lombarde : en empruntant les atmosphères du film noir américain, Antonioni observe une société misérable et coupable malgré le bien-être économique. Dans ce film qui raconte une histoire d'adultère et de meurtre - dans lequel les réminiscences du Visconti des *Amants diaboliques* ne manquent pas - les amants infidèles interprétés par Lucia Bosé et Mario Girotti deviennent les pions d'un destin inéluctable, traqués par un passé

troublant. Comme l'a remarqué Gian Piero Brunetta, au début de la nouvelle décennie le regard d'Antonioni « semble excentrique et désorienté par rapport au projet culturel néoréaliste dont on cherche, à ce moment-là, des voies possibles d'évolution »⁵⁹⁶. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'intuition fondamentale du cinéaste de Ferrare consiste à déplacer son regard de la réalité sociale à la réalité psychologique, afin de mettre en place ce qu'on pourrait définir comme un « réalisme des sentiments ». Le style novateur du cinéaste se définit par l'emploi répété de plans longs et de mouvements de caméra complexes et élégants ; cela permet au réalisateur d'objectiver son regard et de traquer les personnages, afin d'en saisir les symptômes psychologiques et de déployer une analyse de leur condition.

⁵⁹⁶ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, *op. cit.*, p. 116.

Chapitre 7. Le cadre culturel français

Dans ce chapitre, nous allons définir les grandes lignes de force qui animent la scène culturelle française entre la fin des années 1940 et le début de la décennie suivante. En fait, la fin de l'après-guerre et la définition de l'affrontement entre les États-Unis et l'URSS provoquent une série de bouleversements, notamment dans les milieux intellectuels. Dans la première partie, nous traiterons des changements survenus dans le domaine des publications, tandis que dans la partie suivante, nous analyserons plus en détail les évolutions qui concernent les relations internationales entre l'Italie et la France. Ces précisions nous permettront d'étudier et de mieux comprendre la réception des films italiens pendant cette période.

Les débats culturels et la presse

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, à la fin des années 1940 les transformations sociales dans l'Italie de l'après-guerre correspondent à une « normalisation » du cinéma transalpin ; en même temps, au sein des milieux intellectuels français, il est possible de constater une transformation du même type. Plus précisément, on peut affirmer que, dépassées les ambitions révolutionnaires de la première période de l'après-guerre, on constate un peu partout des propos de restauration. Cet appel à l'ordre est principalement dû au déclenchement de la guerre froide et à la nécessité de faire un choix entre l'une des deux parties. Les intellectuels doivent s'engager et faire un choix de terrain idéologique.

Déjà à partir de 1948, on constate un durcissement généralisé des relations entre les principaux acteurs politiques : alors que les marxistes raidissent leurs positions, à droite le cadre est de plus en plus dominé par la terreur de la propagation du germe communiste. Dans ce climat tendu, les élections de juin 1951 témoignent de la volonté des Français de retrouver une pacification politique : les Partis communiste et socialiste perdent du terrain, contrairement au RPF du général de Gaulle qui devient le premier parti à l'Assemblée nationale. Par la suite, avec l'arrivée au pouvoir d'Antoine Pinay en mars 1952, la nouvelle majorité parlementaire s'oriente au centre-droit : le gouvernement s'engage alors dans le redressement économique de l'État ainsi que dans le combat anti-communiste.

Dans le domaine culturel, la vitalité et la curiosité qui ont marqué l'immédiat après-guerre font désormais place au découragement. Dans les années de la guerre froide et dans la période suivante, les intellectuels français semblent perdre progressivement de vue leurs repères idéologiques : ce phénomène s'accompagne de la manifestation d'un sentiment d'insécurité et d'angoisse existentielle. Dans ce cadre, les œuvres littéraires et philosophiques de Jean-Paul Sartre et Albert

Camus connaissent un grand succès car elles expriment une idée d'engagement alternative à celle proposée par les communistes : malgré les divergences politiques qui les opposent, les œuvres de ces deux intellectuels relèvent du constat de l'absurdité de la vie plutôt que de raisons d'ordre politique.

En outre, en ce qui concerne les dynamiques culturelles propres aux cercles marxistes, il faut signaler quelques évolutions substantielles ayant un impact considérable sur la pratique de la réception des films. Si les années qui suivent immédiatement le conflit sont marquées par une certaine « laïcité » rendant possible une relative ouverture intellectuelle, au début de la décennie suivante les intellectuels de gauche semblent renoncer « à l'expression personnelle pour se fondre dans une communauté qui leur procure sécurité, confiance, certitude »⁵⁹⁷. L'intelligentsia communiste, en somme, rentre dans une période de raidissement idéologique qui se transforme soudainement en désordre lors de la mort de Staline (mars 1953), jusqu'à atteindre la prise de conscience générale durant l'« inoubliable 1956 »⁵⁹⁸. Dans cette période troublée, comme l'a noté Verdès-Leroux, « le parti communiste autonomise en quelque sorte la bataille idéologique dont les intellectuels deviennent les spécialistes ; elle semble exister en plus de la lutte des classes »⁵⁹⁹. Afin de mener sa bataille de la meilleure façon possible, face à l'avancée des factions idéologiques ennemies, le Parti communiste investit ses énergies dans la création de nouveaux organes de presse qui paraissent dès la fin de 1948. Parmi ces publications, nous rappelons *La nouvelle critique*, qui dans le premier numéro s'attaque farouchement à ses opposants en déclarant ses deux missions principales, à savoir « la critique de l'adversaire réactionnaire et la diffusion de la pensée marxiste-leniniste-stalinienne ». Nous rapportons un passage tiré de l'éditorial du premier numéro, dans lequel l'attitude virulente de la rédaction est palpable :

Les hebdomadaires à « scandale », *Samedi-Soir* et *France-Dimanche*, comptent sur leurs photos vaudevillesques pour faire avaler à leurs lecteurs leur ragots antisoviétiques et anticommunistes. D'autres hebdomadaires dits « sérieux » font une publicité éhontée à toutes les doctrines réactionnaires, aux livres des espions de la Gestapo et ouvrent leurs colonnes aux individus les plus tarés. Ce ne sont que « mémoires » de collaborateurs ou de factieux, et appels à la violence contre la classe ouvrière⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ VERDES-LEROUX, Jeannine, *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, *op.cit.*, p. 15.

⁵⁹⁸ C'est l'intitulé d'un article publié par Pietro Ingrao en 1966 dans l'hebdomadaire italien *Rinascita*.

⁵⁹⁹ VERDES-LEROUX, Jeannine, *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, *op.cit.*, p.159.

⁶⁰⁰ Non signé, « Présentation », *La Nouvelle critique*, n°1, décembre 1948, p. 3.

Dans le cadre de la lutte politique, l'intérêt pour le cinéma international ne diminue pas. Dans ce domaine, le principal combat à mener concerne la valeur essentielle du sujet cinématographique : Sadoul intervient dans les pages du périodique pour expliquer que, si les réalisateurs « se contentaient de recherches purement formelles, s'ils versaient, disons le mot, dans le formalisme, la lutte pour la défense du cinéma perdrait ses objectifs culturels »⁶⁰¹. Dans les pages de cette publication marxiste, les attaques s'adressent également à la pratique de la filmologie. À cet égard, il est intéressant de noter que la *Revue internationale de filmologie* est vivement critiquée en raison du rôle qu'y jouent les intellectuels non-marxistes : Louis Daquin affirme qu' « on ne peut que condamner les conceptions philosophiques et sociales de certains spécialistes de la filmologie », car « étudier le cinéma en le détachant de l'ordre économique et social qui l'influence, le crée, le produit, ce n'est pas faire œuvre scientifique »⁶⁰².

Mais les cibles ultimes des attaques de *La Nouvelle Critique* sont évidemment les intellectuels spiritualistes faisant référence à la revue *Esprit*. Cette dernière, au début des années 1950, est en pleine évolution : la mort soudaine d'Emmanuel Mounier (terrassé par une crise cardiaque le 22 mars 1950), ainsi que le développement de la guerre froide, obligent la rédaction de ce bastion du spiritualisme à revoir sa position idéologique. La recherche de la « troisième voie » entre capitalisme et communisme se traduit par la condamnation des idées marxistes, libérales, sociales-démocrates et l'affirmation de la nécessité de créer une « civilisation du travail »⁶⁰³. Dans ce cadre renouvelé, on constate la disparition du climat qui a permis, dans la période précédente, un dialogue avec la gauche : les communistes subissent des « critiques franches et déterminées qui tranchent avec la bienveillante considération dont ils étaient l'objet depuis la Libération »⁶⁰⁴.

Dans le contexte de cet affrontement, il faut cependant reconnaître la grande vitalité dont fait preuve l'intelligentsia conservatrice ; si l'immédiat après-guerre a été marqué par l'hégémonie des intellectuels de gauche, la période suivante voit le fléchissement de cette suprématie et l'affirmation croissante d'autres points de vue idéologiques. Nous pouvons faire référence, par exemple, au retour ou à la naissance de quelques organes de presse modérés ou conservateurs, comme par exemple *La Table ronde* (qui naît en 1948) ou bien *La Revue des deux mondes* (relancée au cours de la même année). À propos de la première, on peut noter qu'elle s'impose dans le panorama des revues

⁶⁰¹ SADOUL, Georges, « Mettre l'accent sur le sujet », *La Nouvelle Critique*, 1^{er} avril 1949, p. 92.

⁶⁰² DAQUIN, Louis, « Le cinéma », *La Nouvelle Critique*, n°25, avril 1951. Dans cet article, transposition d'un discours prononcé le 26 février 1951 à Paris, lors de la quatrième conférence de *La Nouvelle Critique*, Daquin affirme la nécessité de promouvoir une production française de qualité afin de revitaliser le cinéma en tant qu'industrie nationale.

⁶⁰³ Non signé, « Pour une civilisation du travail », *Esprit*, année XIX, n° 7-8, juillet-août, 1951, pp. 209-217.

⁶⁰⁴ BOUDIC, Goulven, *Esprit 1944-1982. Les métamorphoses d'une revue, op. cit.*, p.145.

littéraires françaises comme l'une des plus importantes : son comité de rédaction comprend certains des écrivains les plus importants du moment, tels que Raymond Aron, François Mauriac et Albert Camus. Il s'agit d'un magazine centriste, car « dans les temps où s'affrontent les fanatismes, la liberté de l'esprit constitue une forme d'engagement aussi honorable que l'adhésion passionnée ou prudente à une faction militante : aussi honorable et au moins aussi périlleuse »⁶⁰⁵.

Dans cette phase de restauration, il convient par ailleurs de signaler la reprise d'autres périodiques littéraires. On constate notamment la renaissance de la *Nouvelle Revue française* : disparue après la guerre à cause de sa collaboration avec l'occupant nazi, cette revue littéraire reparait en janvier 1953 sous l'impulsion des écrivains Jean Paulhan et Marcel Arland. Publiée par Gallimard, la NRF se trouve dans une position d'élite culturelle : bien qu'elle ne néglige pas le cinéma et les autres arts, elle tient à mettre la littérature au centre de son attention, puisque « le plan littéraire est le seul qui ne tolère aucune opportunité ni concession, aucun respect des convenances, ni même aucune discrétion »⁶⁰⁶.

D'un point de vue quantitatif, la simplification substantielle du paysage de la presse française provoque la disparition d'un bon nombre de titres : dans la période que nous considérons dans cette thèse, le tirage global de la presse quotidienne nationale, par exemple, s'effondre de 4,7 millions d'exemplaires quotidiens (1946) à 3,4 millions (en 1954). La crise de la presse quotidienne généraliste se manifeste par l'effondrement du nombre de journaux, qui passent de 33 dans l'immédiat après-guerre à 13 en 1954⁶⁰⁷. Ainsi D'Almeida et Delporte :

Le resserrement du marché de la presse quotidienne nationale s'est surtout opéré au détriment des journaux les plus militants, condamnés soit à disparaître, soit à modifier leur périodicité, soit à adopter une orientation moins marquée politiquement. [...] En 1958, il ne reste alors plus que deux quotidiens de parti, contre une dizaine en 1946. Ainsi, tandis que la presse d'affiliation partisane connaît une chute brutale, les titres (populaires ou plus élitistes) qui revendiquent explicitement leur impartialité voient leur diffusion se stabiliser, voire augmenter⁶⁰⁸.

En matière de presse quotidienne, en somme, la vitalité sans précédent de l'immédiat après-guerre se réduit considérablement au début des années 1950 : les lecteurs, « lassés par les querelles

⁶⁰⁵ Non signé, « Au lecteur », *La Table ronde*, n°1, janvier 1948, p. 172.

⁶⁰⁶ Rédaction de la NRF, éditorial d'ouverture, *Nouvelle Revue française*, n°1, année I, janvier 1953, p. 2.

⁶⁰⁷ Voir CHUPIN, Ivan, HUBÉ, Nicolas, KACIAF, Nicolas, *Histoire politique et économique des médias en France*, Paris, Éditions La Découverte, 2012 [2009], p. 60.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

partisanes, largement alimentées par la presse, souhaitent une autre information, plus diversifiée, et se détournent des titres politiques [...] en plébiscitant les quotidiens généralistes, comme *France-Soir* ou *Le Parisien libéré* »⁶⁰⁹. Les conséquences de ce profond changement se font bientôt sentir : par exemple, *L'Aube* disparaît en 1951, tandis que *Ce Soir* ne dure que quelques années de plus, en rendant les armes en 1953. À un autre niveau, la crise qui bouleverse la presse française au début de la décennie se manifeste par la disparition de 137 titres hebdomadaires parisiens entre 1949 et 1953⁶¹⁰.

Mais l'affaiblissement de la presse politique ne signifie pas automatiquement la disparition de la presse socialement engagée : à cet égard, il convient de mentionner en conclusion l'apparition de deux nouvelles publications qui marquent une étape importante dans l'évolution du paysage éditorial : *L'Express* (lancé en 1953) et *l'Observateur* (1950)⁶¹¹. Ces deux tribunes, auxquelles il faudrait ajouter *Témoignage chrétien*, sont les émanations d'une *intelligentsia* modérée et novatrice et constituent des hebdomadaires d'actualité soucieux des questions importantes du moment, qui ne négligent pourtant pas les comptes rendus de l'actualité cinématographique.

L'intelligentsia française et l'Italie : les évolutions d'une relation féconde

Sur le plan international, différentes tentatives de resserrer les liens entre les deux « sœurs latines » ont lieu au tournant de la décennie et sont contemporaines de l'évolution du phénomène du « pan-européanisme ». Comme nous l'avons vu, en quelques années, grâce en partie à la contribution de ses réalisateurs, l'Italie est sortie de l'impasse où le fascisme l'avait mise. En l'espace de quelques années, grâce aussi à la contribution de ses réalisateurs, son cinéma a réussi de manière inattendue à catalyser le désir de paix et de fraternité qui circule dans tous les pays européens. Grâce aussi à la contribution du cinéma, l'image d'une Italie combative et virile construite par le régime de Mussolini a été remplacée par celle d'une nation pacifique, où les frictions sont adoucies par la bonhomie caractéristique du peuple. Les intellectuels italiens ne sont pas étrangers à ce processus. Ils valorisent aujourd'hui précisément ces traits qui étaient méprisés par les fascistes : comme le note

⁶⁰⁹ D'ALMEIDA, Fabrice, DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, *op. cit.*, pp. 155-156.

⁶¹⁰ Il faut souligner que la crise de la presse n'est pas seulement due à l'évolution culturelle du public. Les historiens ont souligné que « les facteurs économiques et financiers sont essentiels pour expliquer la crise, alors qu'en 1947 l'État met fin à l'encadrement, libère les prix et rend la presse à la concurrence ». (DELPORTE, Christian, BLANDIN, Claire, ROBINET, François, *Histoire de la presse en France. XXe-XXIe siècle*, *op. cit.*, p. 153).

⁶¹¹ Gilles Martinet et Claude Bourdet, les fondateurs de *l'Observateur* (qui deviendra *France-Observateur* en 1954), « ont en commun de vouloir défricher un espace intermédiaire entre les perspectives réformistes et révolutionnaires ». (CHUPIN, Ivan, HUBÉ, Nicolas, KACIAF, Nicolas, *Histoire politique et économique des médias en France*, *op. cit.*, p. 66).

Silvana Patriarca, « le sentimentalisme, l'absence d'une forte identification nationale, voire l'"indolence" des Italiens, sont devenus des vertus qui, en faisant oublier le passé récent, ont rendu le pays à nouveau attractif pour les foules de touristes qui, à partir des années 1950, ont recommencé à visiter la péninsule »⁶¹².

Malgré l'émergence de quelques frictions dues à des questions d'annexion territoriale⁶¹³, sur le plan politique les relations diplomatiques avec la France sont au beau fixe. Les étapes de l'établissement de cette relation sont nombreuses : la première, très importante, est l'adhésion de la France et de l'Italie au Pacte atlantique, en 1949, acte qui définit les deux pays comme alliés des États-Unis et sanctionne la réadmission définitive de l'Italie dans le concert des nations. En outre, un autre jalon consiste en la déclaration Schuman du 9 mai 1950, posant les bases pour la constitution de la future Union européenne. Il convient aussi de signaler un événement qui peut paraître sans importance d'un point de vue historico-politique, mais qui constitue un tournant très important d'un point de vue symbolique : la victoire du cycliste transalpin Gino Bartali au Tour de France 1948. Cet exploit sportif représente un moment de véritable fierté nationale, surtout pour les immigrés italiens en France : grâce à cet événement, dans un contexte où le cyclisme est considéré comme un sport national des deux côtés des Alpes, l'Italie consolide son image héroïque et digne. De plus, le hasard veut que cette victoire ait lieu un 14 juillet, mais surtout qu'elle corresponde à un autre événement beaucoup plus grave, l'attentat ayant lieu en Italie contre le secrétaire du PCI Palmiro Togliatti. Il est important de souligner, en même temps, que le climat politique apaisé qui caractérisait la péninsule italienne dans l'immédiat après-guerre, semble s'évanouir au début de la guerre froide et de la guerre de Corée (1950-1953). Par ailleurs, les élections du nouveau parlement républicain en avril 1948 jouent un rôle fondamental : à ce moment, l'Italie est envahie par la passion politique, surtout d'après l'image qu'en donnent les reporters français. Prenons par exemple un texte de l'écrivain Jean Desternes décrivant son voyage en train de Venise à Naples : dans la chronique de Desternes, publié dans les pages de *La Table ronde* en janvier 1948, le voyage se transforme rapidement en un conflit de prises de positions politiques :

Un camionneur de Ménilmontant demandait à un des miliciens travailleurs que ses camarades appelaient Barberousse, de chanter la romance napolitaine qu'il avait enregistrée à la radio de Sofia, mais déjà le chanteur avait entrepris une conversation animée avec un *qualunquista* sur le thème de la liberté. Une femme

⁶¹² PATRIARCA, Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, op. cit., pp. 240-241.

⁶¹³ En vertu de certains traités conclus pendant cette période, certains tronçons de la frontière franco-italienne sont rectifiés à titre de compensation pour la France, mais cela provoque un certain mécontentement dans l'opinion publique transalpine.

intervenait, frappant avec vigueur son journal illustré. Et pour l'un, le « quelconquisme » était la reprise du fascisme, pendant que l'autre accusait les communistes d'avoir vendu (donné) Trieste à Staline⁶¹⁴.

Le témoignage évoqué dément l'image de l'Italie construite par les intellectuels français dans l'immédiat après-guerre ; l'Italie est de moins en moins le pays du compromis social et fait ressortir toutes ses fractures politiques et culturelles.

Il convient de souligner que l'affinité sans précédent qui a renforcé les relations entre les deux pays semble s'adoucir dans cette phase où, en effet, l'engouement des intellectuels français pour l'Italie connaît une baisse : comme Olivier Forlin l'a souligné, si dans l'après-guerre la culture italienne fait l'objet d'un intérêt enthousiaste (surtout en raison de la vivacité politique et culturelle italienne), à partir de 1948 la situation transalpine exerce un attrait plus faible. De 1948 au début des années 1950, l'effervescence culturelle dans la péninsule semble rentrer dans le rang et l'acuité des enjeux politico-idéologiques est moindre qu'au cours de la période précédente ; ainsi, l'intérêt des intellectuels français pour les problèmes contemporains se fait moins vif. Certes, l'Italie continue d'occuper une place significative dans les esprits, mais les intellectuels français n'étudient plus seulement l'actualité ; ils portent également leur attention sur le passé lointain du pays, notamment aux périodes antérieures au Risorgimento. À l'appui de ce constat, on peut également citer l'œuvre littéraire de Maria Brandon-Albini, qui fait paraître en 1950 son ouvrage *La culture italienne. Dix siècles de civilisation*. L'hétérogénéité humaine du peuple italien apparaît dans toute sa richesse dans les écrits de l'italo-français Brandon-Albini, qui décrit les Transalpins comme une « confédération de tempéraments rebelles, indépendants, allant des Lombards, mesurés et ironiques [...] aux Napolitains passionnés et dialecticien »⁶¹⁵.

Par ces propos, en somme, certains intellectuels perpétuent une attitude qui consiste à valoriser des images traditionnelles de la péninsule⁶¹⁶, en développant une série de stéréotypes qui, cependant, se matérialisent en différentes versions selon les différents domaines idéologiques. Ainsi, à ce propos, Olivier Forlin :

⁶¹⁴ DESTERNES, Jean, « De Venise à Naples », *La Table ronde*, n°1, janvier 1948, p. 54. Créé en 1948 par Guglielmo Giannini, le *qualunquismo* est une sorte d'équivalent italien du poujadisme : il s'agit d'un mouvement d'opinion s'appuyant sur le ressentiment qu'auraient les classes moyennes, selon Giannini, prises entre le militantisme des communistes et le pouvoir capitaliste.

⁶¹⁵ BRANDON-ALBINI, Maria, *La culture italienne. Dix siècles de civilisation*, Éditions André Bonne, 1950, l'extrait est tiré de l'article que Georges Sadoul a consacré à l'ouvrage dans *Les Lettres françaises* : SADOUL, Georges, « La culture italienne », *Les Lettres françaises*, n° 344, 4 janvier 1951, p. 4.

⁶¹⁶ Voir FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955*, *op.cit.*, p. 284.

L'attachement au patrimoine architectural et artistique transalpin est partagé par tous les groupes intellectuels français, révélant ainsi la prégnance d'un fonds culturel commun. Chez les clercs de gauche, toutefois, cet intérêt pour l'Italie du passé est bien moins intense que l'est celui pour les réalités contemporaines ; seule l'industrie du tourisme, et parfois l'américanisation de la péninsule, sont dénoncées pour leurs effets néfastes sur le patrimoine. À droite, en revanche, l'attachement pour le passé va de pair avec une désapprobation, sinon un rejet, de la modernité dans son ensemble⁶¹⁷.

Les images évoquées par Desternes, si proches d'une sorte de scène de *Commedia dell'Arte*, sont comparables à une certaine tendance du cinéma italien qui, contrairement au cinéma de l'immédiat après-guerre, choisit de privilégier la mise en scène du conflit politique ; en bref, c'est l'Italie de Don Camillo qui supprime celle de *Rome ville ouverte*. À ce stade, le cinéma transalpin semble répéter en sens inverse l'acte de refoulement qu'il avait déjà effectué après les années du régime : si en 1945 Rossellini et De Sica ont presque totalement fait disparaître le fascisme de leurs films, dès le début de la décennie suivante la résistance est effacée des écrans. Comme l'a écrit Gian Piero Brunetta, qui a beaucoup traité de l'identité italienne à l'écran, « il semble presque que le cinéma n'ait pas été capable de fixer les caractères positifs et stables d'une identité nationale depuis le début de la Guerre froide et que, dans de nombreux cas, même un simple déplacement de quelques kilomètres [...] provoque des phénomènes évidents de désorientation »⁶¹⁸. Bref, mis à part quelques cas illustres, le cinéma italien perd rapidement sa dimension internationale, pour retomber dans un jeu d'images stéréotypées qui finit par éloigner la critique intellectuelle. Nous pensons pouvoir démontrer que l'échec substantiel du cinéma italien d'après-guerre en tant que cinéma social correspond à l'échec de la tentative de créer un cinéma européen sous le signe du réalisme.

L'Italie et sa culture déçoivent les attentes que les intellectuels français ont placées en elles dans les années de l'immédiat après-guerre. À partir du début des années 1950, les actualités politiques et sociales italiennes semblent perdre de l'importance en France : en revanche, les héritages de la tradition commencent à jouer un rôle de plus en plus important en ce qui concerne la lecture des faits italiens. De plus, il faut souligner que le cinéma italien semble encourager ce changement d'optique, en fournissant des images stéréotypées de la réalité transalpine, dans des œuvres où le regard néoréaliste se fonde avec la tradition bucolique. Par ailleurs l'Italie est, tout compte fait, un pays encore méconnu : elle commence alors à être une des destinations privilégiées des touristes

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 294.

⁶¹⁸ BRUNETTA, Gian Piero, *L'Italia sullo schermo*, Rome, Carocci editore, p. 293.

français qui partent à la recherche de lieux primitifs, pour voir « avec les yeux de la tête » ces provinces italiennes que jusqu'ici ils n'ont vues qu'avec « les yeux de la foi »⁶¹⁹.

Les reporters revenant d'Italie commencent à transmettre l'idée d'un peuple qui sort de l'après-guerre et qui veut oublier les questions politiques pour retrouver la joie de vivre : c'est notamment le cas d'un article que l'on peut lire dans *La Revue des deux mondes*, où l'écrivain André Durtol fait l'éloge, dans l'esprit italien, d'« une certaine attitude à oublier les coups de l'adversité, où tout du moins à les ressentir moins vivement et moins amèrement que d'autres peuples », car « la vie au soleil reprend vite ses droits et il n'est pas de plaies qui ne finissent par se cicatriser »⁶²⁰. Explicitement antisoviétique, à six mois des élections d'avril 1948 cette lecture met en avant l'image d'une Italie libérée de l'« hypothèque communiste »⁶²¹ qui accueille de manière très bienveillante l'adhésion du gouvernement au Pacte atlantique. Dans le même périodique, l'espoir dans l'avenir est aussi présent dans un article de Jean-Louis Vaudoier, affirmant que « l'Italie n'a jamais été aussi belle, aussi accueillante. Plus que partout ailleurs en Europe y refléurit, paraît-il, l'ineffable sourire de la Paix »⁶²².

La littérature et le cinéma contribuent à composer l'image populaire d'une Italie ancestrale et vierge : après les images urbaines du premier néoréalisme, c'est maintenant la province rurale qui impose son iconographie, diffusée aussi par les films de Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, ou Luigi Comencini. En 1952, le chroniqueur littéraire de la revue jésuite *Études*, le clerc Robert Bosc, constate la relation profonde entre cinéma et littérature italiens, désormais alliés sous le signe du réalisme :

Le mélange de lyrisme populaire et le réalisme volontiers moralisateur qui se dégage des grands films de De Sica, *Sciuscià*, *Voleur de bicyclette*, *Miracle à Milan*, est aussi la note caractéristique de l'école littéraire à laquelle se rattachent Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Ignazio Silone, Cesare Zavattini, etc. qui prennent toujours le thème social comme élément principal de leur œuvre. Leur inspiration à tous est strictement moraliste et polémique. Écrivains populaires, mêlés à la Résistance contre le fascisme, tous plus ou moins en contact avec les milieux communistes, ils veulent nous émouvoir et nous indigner contre l'injustice faite

⁶¹⁹ Cette expression est tirée des premières pages de *Voyage en Italie* de Jean Giono, roman incontournable afin de comprendre l'image véhiculée de l'Italie dans la France de cette période (GIONO, Jean, *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 1953)

⁶²⁰ DURTOL, André, « Choses vues en Italie », *La Revue des deux mondes*, 15 novembre 1948, p. 32. Dans l'article, Durtol ne craint pas de laisser présager une certaine nostalgie des Italiens pour le régime fasciste d'avant 1939.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² VAUDOYER, Jean-Louis, « Italie retrouvée », *La Revue des deux mondes*, 1er juin 1949, p. 48.

aux pauvres gens, familles paysannes et cafoni de l'Italie du Sud et la Sicile, familles ouvrières et artisans de Milan ou de Florence⁶²³.

En Italie ainsi qu'en France, on peut donc parler d'hégémonie esthétique du néoréalisme qui, bien qu'il soit un courant d'avant-garde, créé par une élite culturelle, devient un point de repère fondamental et fonde un canon esthétique auquel il faut faire référence. Pierre Milza et Anne Le Fur ont décrit de manière claire la « persistance en France de l'engouement de la critique et d'un secteur important du public cultivé pour le néoréalisme italien » :

Dès les premières années de la décennie 1950, des films comme *Sciuscià*, *Voleur de bicyclette*, *Rome ville ouverte* et *Paisà* sont devenus des classiques. Ils donnent lieu à des reprises, parfois accompagnées d'un nouveau corpus critique et surtout, ils alimentent tout un circuit de ciné-clubs ; ils deviennent objets de discussions et à travers eux c'est l'Italie de la guerre et de l'après-guerre qui entre dans les préoccupations d'un public averti, souvent politisé et en majorité jeune⁶²⁴.

Avant de passer au chapitre suivant et d'analyser la nouvelle cinéphilie et son attachement au cinéma italien, il semble utile de se référer aux paroles de Nino Frank : à l'aube de la nouvelle décennie, il consacre ses énergies intellectuelles à encourager les relations cinématographiques franco-italiennes. Voici ce qu'il écrit à ce sujet :

Il n'est question que de frayer de nouveaux chemins entre France et Italie. On mande que la vieille entreprise de démolition des Alpes va se poursuivre par le percement du vénérable Mont-Blanc. Depuis César et la colonisation des Gaules par ses légions, Français et Italiens passent leur temps à se chamailler ou se battre, à se mésestimer, à se moquer réciproquement et à se tourner le dos, tout en demeurant aussi liés par la chair que peuvent l'être deux sœurs non latines mais siamoises. [...] Depuis peu, la démarche contraire s'ébauche : ainsi, immatriculé sous le nom de néoréalisme, le film italien devient l'un des exemples majeurs qui préoccupent cinéastes et écrivains spécialisés français. Il y a là un début d'osmose d'extraverti à intraverti, qui pourrait compléter fructueusement le cycle circulatoire⁶²⁵.

⁶²³ BOSCH, Robert, « Le thème social dans la jeune littérature italienne », *Études*, février 1952, p. 237.

⁶²⁴ MILZA, Pierre, LE FUR, Anne, « L'accueil du cinéma italien en France au lendemain du second conflit mondial », in Jean-Baptiste DUROSELLE et Enrico SERRA, *Il vincolo culturale tra Francia e Italia negli anni Trenta e Quaranta*, op. cit., p. 326.

⁶²⁵ FRANK, Nino, *Cinema dell'Arte*, op. cit., 174-175.

Nous allons traiter du milieu critique et cinéphile qui se développe en France entre les années 1940 et 1950 : il s'agit d'un contexte très vivant qui soutient la naissance de nombreuses publications ainsi que la reprise du débat concernant le cinéma italien.

Chapitre 8 : La nouvelle cinéphilie

Au tournant de la décennie, on assiste en France à la naissance de la critique moderne : le renouvellement de ce milieu intellectuel est rendu possible d'une part par la disparition de quelques importantes revues et d'autre part par la montée en puissance d'une nouvelle génération de cinéphiles. Comme l'explique pertinemment Jean-Pierre Jeancolas, « jusqu'à 1948, en gros, la communauté critique en France avait fonctionné comme une communauté »⁶²⁶, tandis que maintenant « le paysage s'est brouillé »⁶²⁷. De plus, on peut constater une évolution méthodologique : l'émergence d'un cinéma de la modernité - dont *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) et le néoréalisme italien sont les manifestations - conduit à la nécessité de mettre en place une approche critique radicalement nouvelle. Tout d'abord, l'apport de la discipline de la filmologie doit être correctement évalué : par exemple, dans un article de novembre 1950, Raymond Barkan affirme que « la critique de cinéma devient savante »⁶²⁸ : depuis l'immédiat après-guerre - note Barkan - le monde culturel français a élaboré une nouvelle façon d'aborder les films, et à présent « il est temps d'écrire que, de toutes les critiques, la critique de cinéma est sans doute celle qui ouvre à l'esprit les horizons les plus vastes et les plus neufs »⁶²⁹.

En même temps, si les représentants de la critique précédente ne disparaissent pas complètement, d'autres jeunes cinéphiles engagés font leur apparition dans ce monde en évolution. En dépassant l'approche standardisée et idéologique de la période précédente, qui opposait les partisans de la forme filmique aux « contentutistes », la critique moderne

se constitue précisément, en ce début des années 1950, autour de cette idée qui a le mérite de rejeter la vieille dichotomie en proposant de lui substituer une proposition originale : *le fond d'un film, c'est sa forme*. Autrement dit, le contenu d'un film, son message si l'on veut, tient tout entier dans la forme cinématographique déployée par la mise en scène et ne réside pas dans la thèse avancée par un film, ni dans son scénario ni dans ses dialogues⁶³⁰.

⁶²⁶ JEANCOLAS, Jean-Pierre, « De 1944 à 1958 », in *La critique de cinéma en France, op.cit.*, p. 72.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ BARKAN, Raymond, « La critique de cinéma devient savante », *Esprit*, année XVIII, n° 11, novembre 1950, pp. 659-665.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Fayard, 2003, p. 112.

Il est donc nécessaire, à ce stade, de retracer précisément la rapide transformation de la scène critique française à partir de la fin de 1948 : cela permettra, plus tard, de comprendre le rôle joué par le cinéma italien dans le domaine des batailles esthétiques qui sont sur le point d'éclater.

Les nouvelles publications spécialisées

Pour schématiser la situation de la presse cinéophile française à la fin des années 1940, on peut affirmer que ce champ culturel est divisé en trois tendances principales. Il y a d'abord la critique de gauche pro-soviétique, faisant référence à Georges Sadoul et à ce qui reste de *L'Écran français* ; nous trouvons ensuite l'approche esthétique d'Auriol et Bazin⁶³¹ ayant pour référence le néoréalisme italien et certains réalisateurs américains, tels que Welles et Wyler ; il y a enfin la nouvelle génération, néo-hollywoodienne, composée de jeunes critiques esthètes de la mise en scène qui soutiennent la notion d'auteur et la découverte critique des nouvelles figures de cinéastes américains « commerciaux », comme Alfred Hitchcock et Howard Hawks⁶³². Le concept de « mise en scène », mis en valeur par André Bazin et repris par ses jeunes disciples, est au cœur de la nouvelle façon de concevoir la critique et représente « la matière même du film, une organisation des œuvres, des choses, qui est elle-même son sens [...] aussi bien moral qu'esthétique »⁶³³.

D'un point de vue méthodologique, donc, le nouvel essor du débat sur le cinéma est encouragé par deux facteurs principaux : il y a d'un côté le déploiement d'un regard plus esthétique et moins idéologique et d'autre part la disparition des deux repères critiques de la fin des années 1940 : *La Revue du cinéma* termine son activité lors de la mort soudaine de Jean George Auriol, tandis que *L'Écran français* est réintégré au sein des *Lettres françaises*.

En ce qui concerne la critique de gauche, nous avons déjà noté qu'elle radicalise son discours à partir de 1948-1949 : *Les Lettres françaises* et *L'Écran français*, en particulier, participent activement aux conflits culturels de la guerre froide. Les années 1949-1953 marquant l'apogée du culte de Staline, Georges Sadoul et ses confrères assument des positions de combat et approfondissent leurs divergences avec les autres chapelles critiques. Particulièrement, chez Sadoul on retrouve l'application d'une pratique qu'il a perfectionnée au cours des années précédentes, la *critique à thèse* :

⁶³¹ Constamment au centre de ces dynamiques, Bazin tente de faire le lien entre ces différentes tendances, sans jamais y parvenir vraiment.

⁶³² Surtout, il s'agit d'un changement radical de génération : une nouvelle avant-garde critique voit le jour au début des années 1950. François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Pierre Kast et bien d'autres commencent à écrire au début de la décennie ; avec eux, une nouvelle géographie du cinéma fait surface : des auteurs auparavant méprisés sont glorifiés et le cinéma de la qualité française est mis en question.

⁶³³ BAZIN, André, « Comment peut-on être hitchcocko-hawksien ? », *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955.

écrire sur un film représente l'occasion pour argumenter et pour soutenir une cause politique à défendre⁶³⁴.

Sans doute à cause de ce raidissement et de la fin du pluralisme, *L'Écran français* perd de plus en plus de lecteurs. Le combat pour le cinéma français mené par cette revue-magazine vise à promouvoir une tendance précise du cinéma européen : il s'agit d'un réalisme populaire s'adressant aux classes défavorisées et correspondant à ce « cinéma de la qualité française » auquel s'attaqueront les « jeunes-turcs » de la nouvelle génération critique. C'est aux jeunes-Turcs, à cette « dérive des jeunes critiques de droite »⁶³⁵, que Georges Sadoul adressera ses attaques les plus virulentes : Truffaut, Rohmer, Rivette et les autres seront tenus pour des « irresponsables hussards de la jeune droite menaçant de faire virer de bord la revue jusqu'alors ancrée à gauche par ses deux rédacteurs en chef, Jacques Doniol-Valcroze et André Bazin »⁶³⁶. En ce qui concerne la réception du cinéma italien, si Sadoul continue à être une autorité incontestée et un point de référence important en tant que « découvreur » du néoréalisme, l'impression est que dans cette nouvelle période, la lecture proposée par l'historien est dépassée, car trop intransigeante. Cette attitude est bien illustrée par l'important discours que Sadoul publie en première page de la revue *Ciné-club* en 1950, où il réitère la nécessité d'une lecture sociologique et historique du cinéma italien de son temps : « La grandeur du cinéma italien », déclare Sadoul, « c'est qu'il est directement, profondément de son temps. Nous aimons le voir dépasser la simple description, s'élever jusqu'à la critique sociale, dépasser les facilités et les conventions du vérisme, atteindre ainsi un réalisme véritable »⁶³⁷. L'article dont nous avons extrait ce passage se situe au début des années 1950, à un moment où la critique de gauche est déterminée à une opération de type « guépardesque » : son but est de changer complètement sa propre carte du néoréalisme afin de lui conserver ses caractéristiques de « cinéma social ». À cet effet, elle s'éloigne de Rossellini pour se rapprocher du cinéma de De Sica et plus particulièrement de la figure de Cesare Zavattini, avec qui Sadoul a des contacts de plus en plus fréquents et à qui il demande souvent des avis et des textes à publier en France.

En ce qui concerne le numéro spécial de *Ciné-Club* sur le cinéma italien, on peut lire ce qui suit dans une lettre de Sadoul à Cesare Zavattini de décembre 1949 : « Je me permets de vous rappeler notre

⁶³⁴ Malgré tout, dans son ouvrage sur la cinéphilie, Antoine de Baecque reconnaît l'intérêt du style de Sadoul : « Un texte de Sadoul – dit-il – est toujours intéressant, parce qu'il vient souligner une idée, défendre une thèse, et qu'il le fait avec conviction et un talent certain. Certes, il s'est beaucoup trompé dans ses jugements, aveuglé qu'il était par des a priori politiques qui lui ont rendu invisible une bonne part du cinéma américain, ou trop visible le cinéma soviétique, ce qui l'a conduit à jouer tel cinéma contre tel autre, à privilégier systématiquement tels auteurs et tels films ». (DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, op. cit., p. 72).

⁶³⁵ DE BAECQUE, Antoine. « André Bazin et la politique des auteurs », *Critique*, vol. 857, no. 10, 2018, pp. 802-813.

⁶³⁶ DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, op. cit., p. 75.

⁶³⁷ SADOUL, Georges, « Le néo-réalisme vu par un Français », art.cité.

conversation et le numéro sur le Réalisme Italien, sur Vittorio de Sica et sur vous même que nous préparons pour notre journal *Ciné-Clubs* [sic]. Nous serions heureux de pouvoir publier, outre l'article de Mario Verdone sur vous-même, une filmographie de vos œuvres ou un résumé du scénario du *Voleur de bicyclette* ou de votre *Toto*. Ne vous serait-il pas possible de nous les faire parvenir ? »⁶³⁸. Zavattini fait suite à la demande de Sadoul, en lui envoyant 3 sujets, à savoir *Toto il buono*, *Prima Comunione* et *Umberto D*. Sans doute méfiant à l'égard des sujets les moins « politisés », Sadoul publie seulement celui de *Toto il buono* (sous le titre de *Totò le magnanime*) dans *L'Écran français* du 20 février 1950. (« J'ai bien reçu votre lettre qui contenait les scénarios de *Ladri di biciclette*, d'*Umberto D* et de *Prima Comunione*. Je crois que notre journal des Ciné-Clubs pourra seulement publier l'un d'entre eux, vraisemblablement *Le Voleur de bicyclette*. Si vous m'y autorisez, je pourrais présenter les autres nouvelles à *L'Écran français* ».⁶³⁹

À partir de 1950, dans le cadre d'une réorganisation générale de la presse de gauche, la direction de *L'Écran français* est assurée par le communiste orthodoxe Roger Boussinot, qui transforme l'hebdomadaire en une « officine de propagande »⁶⁴⁰. Dans cette phase de raidissement, il est important de signaler que *L'Écran français* se passe définitivement de l'apport d'André Bazin, qui rejoint l'équipe du nouvel hebdomadaire catholique *Radio cinéma télévision* avant de contribuer à la naissance des *Cahiers du cinéma*. En effet, dans le cadre d'une publication de stricte observance marxiste, l'approche esthétique et spiritualiste du cinéma que professe Bazin ne peut plus être tolérée⁶⁴¹. En matière de cinéma international, dans cette situation de « siège », *L'Écran français* consacre de plus en plus d'intérêt aux films de l'Europe de l'Est, ce qui entraîne une diminution drastique de l'espace consacré aux cinéastes italiens. L'espace consacré à ce dernier est considérablement réduit et est réservé en particulier à ceux qui font profession de foi marxiste : à titre d'exemple, nous pouvons faire référence au numéro du 30 novembre 1950, où nous trouvons des entretiens avec une série de réalisateurs internationaux qui se sont réunis à Varsovie pour le congrès sur le « cinéma de guerre ». Le seul Italien est Giuseppe De Santis, qui déclare d'abord à son interlocuteur que « sur cent films tournés l'année dernière en Italie, très peu sont de bonne qualité »⁶⁴², puis offre ses premières impressions sur la « démocratie populaire soviétique » avouant

⁶³⁸ Lettre de Georges Sadoul à Cesare Zavattini, Paris 5 décembre 1949, fonds Cesare Zavattini, Arch. ZA Corr. S 625 /3.

⁶³⁹ Lettre de Georges Sadoul à Cesare Zavattini, Paris 18 décembre 1949, fonds Cesare Zavattini, Arch. ZA Corr. S 625 /4.

⁶⁴⁰ BARROT, Olivier, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, op. cit., p. 313.

⁶⁴¹ En l'occurrence, Georges Sadoul reproche à André Bazin de sous-estimer le rôle de Staline dans le cadre politique et cinématographique international. Dans l'article « Le cinéma soviétique et le mythe de Staline », publié dans les pages d'*Esprit* en août 1947, Bazin a durement critiqué les récentes évolutions du cinéma soviétique. Cela ne peut pas être pardonné facilement.

⁶⁴² DE SANTIS, Giuseppe, in « Les cinéastes du monde entier devant le problème de la paix », *L'Écran français*, n. 281, 30 novembre 1950, p. 13.

qu'il la considère comme le « pays de la jeunesse » et que ce congrès aidera de nombreux réalisateurs à comprendre ce que doit être leur chemin.

En somme, nous pouvons affirmer que l'indépendance intellectuelle qui a marqué la revue dans l'immédiat après-guerre n'est désormais qu'un souvenir. La hausse des prix du papier complique encore plus les choses et les souscriptions lancées par la publication n'ont pas les résultats espérés : l'expérience de l'hebdomadaire se clôt définitivement en mars 1952. Dans ce contexte de crise généralisée, d'autres publications de gauche comme *Action* (en mai 1952) et *Ce Soir* (février 1953) sont obligées de subir le même sort.

Si avec l'éclat de la guerre froide la cinéphilie s'engage dans des débats idéologiques, le climat s'apaise progressivement pendant les années 1950, dans un contexte culturel moins conflictuel qui voit l'émergence d'autres points de vue esthétiques. Surtout grâce à la diffusion progressive de la filmologie, le cinéma cesse définitivement d'être un simple loisir ou un instrument politique et commence à faire l'objet de nombreux débats intellectuels : la pratique cinéphile inaugurée dans l'après-guerre est en pleine évolution. Antoine de Baecque, qui s'est beaucoup occupé de l'histoire de la cinéphilie française, a mis en relief l'effervescence de ce milieu :

On voit des films, beaucoup, on en parle aussi, on en présente les réalisateurs, en personne ou à travers les premières filmographies sérieuses qui traversent les revues et les nombreuses fiches publiées par les institutions cinéphiliques qui tentent d'abreuver une soif de connaissance jamais rassasiée. Liant la vision au discours, ce sont donc les cinéclubs qui apparaissent comme les fers de lance de cette culture de cinéma en plein renouvellement⁶⁴³.

Ce renouvellement engendre une floraison de nouvelles revues. Les deux pôles autour desquels s'organise la nouvelle critique sont deux publications mensuelles : les *Cahiers du cinéma* et *Positif*, mais l'émergence de nombreuses revues plus marginales est également à signaler. Si l'opposition entre *Positif* et *Cahiers* représente de façon simpliste le plus important rapport de force dans le domaine critique, René Prédal écrit :

[...] il ne faudrait pas en déduire pour autant que *Positif* pratique une critique thématique des films et les *Cahiers* une analyse formaliste car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, on disserte finalement bien peu de technique – c'est à dire de mise en forme – dans les revues de cinéma ! Peut-être serait on moins éloignés

⁶⁴³ DE BAECQUE, Antoine, *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Tome I, Éditions Cahiers du cinéma, 1991, p. 21.

de la vérité en parlant de critique à tendance matérialiste (*Positif*) et idéaliste (*Cahiers*) ou éthique et esthétique, mais le plus juste est encore de remarquer que les *Cahiers* privilégient la notion de mise en scène en tant que regard porté par l'auteur sur son histoire, tandis que *Positif* part plutôt des sujets abordés par le film⁶⁴⁴.

Nous allons détailler les caractéristiques de ces deux magazines ; on traitera par la suite d'autres publications contribuant à la diversification du paysage critique français. On remarque en particulier la présence (souvent éphémère) de nombreuses revues indépendantes : parmi elles, nous rappelons la *Gazette du cinéma*, *Saint Cinéma des Prés*, *Raccords*, *L'Âge du cinéma* (pour ne citer que les plus connues) : ces organes de la cinéphilie militante sont les bancs d'essai de la nouvelle critique. Quelle que soit la revue dans laquelle ils écrivent, les jeunes rédacteurs ont la conscience de vivre un tournant fondamental dans l'histoire du cinéma.

Le changement générationnel entraîne un bouleversement théorique concernant le cinéma : la reconnaissance du rôle de l'auteur de films. À la fin de la décennie, Jean-Luc Godard fera l'éloge de cette nouvelle génération critique dans les pages de la revue *Arts* :

Et nous avons mieux que personne le droit de vous le dire - aux médiocres cinéastes français du moment. Si votre nom s'étale maintenant comme celui d'une vedette, aux frontons des Champs-Élysées, si on dit, aujourd'hui : un film de Christian-Jaque ou de Verneuil comme on dit : un film de Griffith, de Vigo ou de Preminger, c'est grâce à nous. Nous qui, ici même, aux *Cahiers du cinéma*, à *Positif*, ou à *Cinéma 59*, peu importe, à la dernière page du *Figaro littéraire* ou de *France-Observateur*, dans la prose des *Lettres françaises* et même parfois dans celle des petites filles de *L'Express*, nous qui avons mené, en hommage à Louis Delluc, Roger Leenhardt et André Bazin, le combat de l'auteur de films. Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu'un film de Hitchcock, par exemple, est aussi important qu'un livre d'Aragon. Les auteurs de films, grâce à nous, sont entrés définitivement dans l'histoire de l'art⁶⁴⁵.

Il s'agit d'une nouvelle génération à laquelle certains réalisateurs italiens doivent leur fortune critique. Par exemple, l'intérêt de ces jeunes critiques pour les auteurs transalpins (dont Rossellini est l'exemple le plus éminent) se concentre sur des aspects formels : pour Bazin, dit Joel Magny, « important moins les idées limitées et particulières des auteurs que la façon dont, en utilisant les

⁶⁴⁴ PRÉDAL, René, *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 38.

⁶⁴⁵ GODARD, Jean-Luc, *Arts*, 22 avril 1959.

vertus propres du cinématographe, ils nous permettent de voir des aspects du monde que nous n'aurions pas perçus sans eux »⁶⁴⁶. Ainsi, seule la critique française de tradition spiritualiste semble posséder la clef pour bien interpréter le nouveau cours du cinéma rossellinien. Dans son excellent ouvrage consacré à la vie et aux œuvres du réalisateur italien, Tag Gallagher fait mention des « vents français » qui, malgré la crise du néoréalisme italien, soutiennent les films du réalisateur :

D'étranges vents venus de France rendirent les définitions du néoréalisme encore plus confuses que ne l'avaient fait les disputes entre catholiques et marxistes. Les critiques français, qu'ils aient ou non inventé le terme « néoréalisme », étaient au premier rang pour faire sa promotion. Et leur promotion du néoréalisme était à des années-lumières du simple programme social de la gauche italienne [...] Le meilleur style cinématographique, selon Roger Leenhardt, critique de cinéma pour *Esprit*, paraît sans style. Notre devoir n'est pas d'interpréter mais de rendre, pas d'instruire le spectateur mais d'étudier l'univers. Le cinéma eisensteinien va dans la mauvaise direction. Le cinéma ne doit pas manipuler au moyen de la rhétorique mais transcrire la réalité et aborder des sujets valables⁶⁴⁷.

Dans ce cadre culturel vif, après l'enthousiasme de l'immédiat après-guerre, l'image du néoréalisme en France entre dans une période de crise, mais le débat sur le cinéma italien ne s'affaiblit guère et connaît au contraire les conditions idéales pour son renouveau.

Dissémination de la critique

Entre la fin des années 1940 et le début de la décennie suivante, le panorama des publications françaises spécialisées en cinéma est très vif et ne se limite pas aux deux revues que nous venons d'évoquer. Il est donc opportun de rendre compte de l'activité d'autres revues, surtout en raison de l'attention qu'elles portent au cinéma italien. Si dans l'immédiat après-guerre on constate une nette hégémonie de la tendance de gauche, les positions idéologiques des nouvelles publications spécialisées apparaissent beaucoup plus variées.

Il s'agit d'un phénomène d'épanouissement de la critique que l'on peut déjà constater dans la période entre 1948 et 1949. En décembre 1948, André Bazin publie dans *L'Écran français* un article intitulé « Défense de l'avant-garde » qui représente le manifeste d'un nouveau ciné-club nommé Objectif 49. Parrainé par Jean Cocteau, Robert Bresson et Roger Leenhardt, ce collectif

⁶⁴⁶ MAGNY, Joël, « 1953-1968, « De la « mise en scène » à la « politique des auteurs » », *CinémAction*, « Histoire des théories du cinéma », n° 60, juillet 1991, p. 88.

⁶⁴⁷ GALLAGHER, Tag, *Les aventures de Roberto Rossellini*, *op. cit.* p. 371-372.

rassemble et organise la jeune génération critique, héritière de *La Revue du cinéma* et voulant « promouvoir un "nouveau cinéma" et réhabiliter les "films maudits" »⁶⁴⁸ : parmi ses membres, il faut aussi signaler Alexandre Astruc, Jean-Charles Tacchella, François Truffaut, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Éric Rohmer, Jacques Rivette. Dans l'article mentionné, Bazin est conscient de la nécessité d'une réorganisation de la critique qui tienne compte de la naissance d'une nouvelle avant-garde cinématographique ; parmi les hérauts de ce renouveau, Bazin cite « le Rossellini de *Paisà* et le Visconti de *La Terre tremble* »⁶⁴⁹. En opposition explicite au Festival de Cannes, Objectif 49 organise le Festival du film maudit, qui se tient à l'été 1949 au Casino de Biarritz⁶⁵⁰.

Si la naissance de l'Objectif 49 est due à l'évolution du contexte culturel, la réorganisation de la critique se traduit également par l'apparition de quelques nouvelles publications. Publication éphémère paraissant entre janvier et novembre de l'année 1950, la *Gazette du cinéma* est importante en tant que berceau de la nouvelle génération critique. Elle se situe dans la phase de transition qui relie *La Revue du cinéma* aux *Cahiers du cinéma* et peut être classée en tant que « satellite » de l'hebdomadaire fondé par Bazin : on y retrouve en effet une attention particulière pour la mise en scène et le style cinématographique. La *Gazette* bénéficie de participations prestigieuses de personnalités telles que Jean-Paul Sartre ou Paul Valéry, mais ce qui la caractérise le mieux, c'est d'être le berceau du groupe de jeunes critiques qui seront connus comme les futurs jeunes-turcs : Éric Rohmer est « directeur » de la revue, mais il y a aussi Jacques Rivette et Jean-Luc Godard, Jean Douchet et Jean Domarchi, ainsi que deux aînés qui deviendront des figures importantes, au moins dans la première période, dans le cadre des *Cahiers du cinéma* : Jacques Doniol-Valcroze et Alexandre Astruc.

Si la critique marxiste entre dans une phase de raidissement idéologique, dans le champ idéologique catholique on se rend vite compte que la télévision, la radio et le cinéma sont des moyens de communication sociale trop importants pour les laisser aux incroyants. À titre d'exemple, il est important de rappeler l'activité de la figure de l'abbé Amédée Ayfre, dont le travail critique illustre cette idée de « renonciation à l'iconoclasme cinématographique de certains catholiques méfiants à l'égard du caractère pernicieux des images et du cinéma qui faute d'être moral ne peut être

⁶⁴⁸ LEENHARDT, Roger, *Chroniques de cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1986, p. 65.

⁶⁴⁹ BAZIN, André, « Défense de l'avant-garde », *L'Écran français*, n°182, 21 décembre 1948, p. 2.

⁶⁵⁰ Dans le cadre de ce Festival, le collectif programme cinq films italiens : *La nuit porte conseil* (Roma città libera, Marcello Pagliero, 1946), *1860* (Alessandro Blasetti, 1933), *Les Amants diaboliques* (Ossessione, Luchino Visconti, 1943), *Chronique d'un amour* (Cronaca di un amore, Michelangelo Antonioni, 1950), *Goya* (court-métrage de Luciano Emmer, 1949). Sur le Festival du film maudit, voir GOURMELEN Arnaud, « Le festival du film maudit » et le « rendez-vous de Biarritz ». Biarritz, 1949 et 1950, in : *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°29, 1999. pp. 105-126 et GIMELLO-MESPLUMBS, Frédéric, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2012.

‘catholique’ »⁶⁵¹. L’étude du travail critique d’Ayfre à propos du cinéma italien nous permet d’évoquer les commencements d’une « théologie de l’image » qui aura une grande importance dès les années 1950. Pour Ayfre, qui commence à s’intéresser au cinéma précisément lorsqu’il voit *Allemagne année zéro*, la figure centrale du cinéma italien est Roberto Rossellini, dont le cinéma ne serait que la transposition en images du thème de la Passion⁶⁵². Il est important de souligner qu’à ce stade « l’épicentre de cette cinéphilie catholique est bel et bien jésuite »⁶⁵³ et que ce champ critique fait preuve d’un engagement acharné. Dans ce domaine, on constate la naissance de revues particulièrement attentives aux nouveautés : l’exemple le plus frappant en ce sens est *Radio cinéma télévision*, hebdomadaire d’obédience catholique qui commence ses publications en janvier 1950 et qui s’intéresse à l’ensemble de l’actualité culturelle : dans cette publication, les ciné-clubs d’inspiration catholique trouvent un point de repère important. Selon les principaux animateurs de la publication, comme l’explique Mélisande Levantopoulos, « la culture de masse permettrait de multiplier les incarnations christiques c’est-à-dire de rendre vivant le Christ dans la masse des hommes. En définitive, la création de *Radio, cinéma* apparaît comme une invitation à réformer l’Église par le secteur culturel »⁶⁵⁴. Partagé entre modernité et tradition, cette revue est l’héritière de différentes publications catholiques de la fin des années 1940 : *La Vie catholique*, *Témoignage chrétien* et son supplément *Radio-Loisirs*. L’éditorial qui ouvre le premier numéro de *Radio cinéma télévision*, en janvier 1950, est une note d’intention très claire : la revue aura un rôle moralisant et souhaite « faire un véritable travail d’éducation populaire, contribuer ainsi à former une opinion publique qui exercera à son tour son influence sur la production des films ou des émissions »⁶⁵⁵. La ligne éditoriale du magazine est une preuve constante d’une tendance particulière à promouvoir la dimension internationale du cinéma. Comme dans le cas de *L’Écran français*, cette attitude s’exprime souvent en opposition au pouvoir hollywoodien. Le cinéma européen, actuellement « en péril », doit « apporter le témoignage d’une vieille civilisation, d’une longue culture et d’une expérience religieuse chrétienne »⁶⁵⁶. Pour compléter notre présentation de ce nouvel hebdomadaire destiné à jouer un rôle central dans le domaine de la critique, appuyons-nous sur les propos d’André Bazin, qui présente ainsi ce magazine à Cesare Zavattini :

⁶⁵¹ ROCHER, Philippe, « La cinéphilie chrétienne : Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma », *Cahiers d’études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], Numéro spécial | 2012.

⁶⁵² Voir AYFRE, Amédée, « Sens et non-sens de la passion dans l’univers de Rossellini », in *Conversion aux images ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1964, pp. 59-73.

⁶⁵³ DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d’un regard, histoire d’une culture. 1944-1968*, op. cit., p. 141.

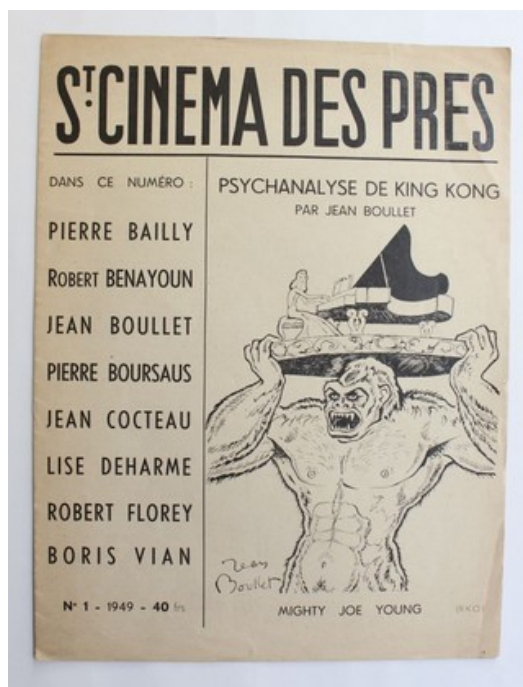
⁶⁵⁴ LEVANTOPOULOS, Mélisande, « Une Église moderne en images : la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1955) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 23 septembre 2019.

⁶⁵⁵ Non signé, « À vous maintenant... », *Radio cinéma télévision*, n°1, janvier 1950, p. 2.

⁶⁵⁶ PICHARD, Raymond, « Le cinéma européen en péril », *Radio cinéma télévision*, n° 7, 5 mars 1950.

La presse cinématographique en France est dans un si triste état (même, hélas, *L'Écran Français*) que je crois pouvoir vous assurer en toute objectivité qu'en dépit de sa modestie et de ses insuffisances, *Radio cinéma* est en fin de compte ce qui existe de plus honorable. Son tirage d'autre part est assez élevé (70.000). Il est comme vous le voyez d'obédience catholique mais de façon libérale et intelligente. La « côte morale » des films est indiquée tout à fait indépendamment de la critique⁶⁵⁷.

Dans le cadre de la cinéphilie de matrice chrétienne, d'autres revues font leur apparition sous le signe spécifique de la trans-nationalité. C'est le cas, par exemple, de la *Revue internationale du cinéma*, que nous signalons pour sa volonté de promouvoir au niveau européen une production d'une rigueur morale absolue. Éditée en anglais, espagnol et français et forte de ses correspondants dans vingt-six pays, cette revue a pour but d'apporter « à tous ceux qui, dans le monde entier, militent en faveur d'un cinéma digne d'une civilisation chrétienne, des renseignements, des études doctrinales et la possibilité d'un libre échange d'opinions », mais aussi de « servir l'ensemble de la corporation cinématographique » et de « montrer à l'élite intellectuelle catholique la complexité et la gravité de certains aspects du phénomène cinématographique »⁶⁵⁸.



Le premier numéro de la revue *St. Cinéma des prés*.

Cependant, il est aussi important de noter que, dans certaines publications, la valeur du cinéma italien commence à être remise en question. Dépassée la phase de l'urgence expressive, le néoréalisme est devenu un modèle, un canon. À ce titre, il s'expose à de nombreuses attaques. Par exemple, un éditorial de la revue éphémère *Saint Cinéma des Prés*, intitulé « La nouvelle avant-garde » s'attaque ironiquement au milieu cinéphile parisien « petit monde qui feint d'ignorer un film s'il n'est pas italien, muet, russe ou allemand, conditions indispensables, comme chacun sait, pour faire un chef-d'œuvre »⁶⁵⁹. C'est le signal d'un changement de climat, venant d'une jeune revue pratiquant une approche hérétique et anti-

⁶⁵⁷ Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, La Rochelle, 1er septembre 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/11.

⁶⁵⁸ Non signé, *Revue internationale du cinéma*, n°1, année I, 1949. p. 2.

⁶⁵⁹ Non signé, *Saint Cinéma des Prés*, n°1, 1949, p. 2.

intellectuelle de la cinéphilie. Fondée et animée par Jean Boulet, Alexandre Astruc et Robert Benayoun, *Saint Cinéma des Prés* sort entre 1949 et 1950 ; elle est particulièrement attentive au cinéma américain bizarre et fantastique, mais aussi aux documentaires et aux dessins animés⁶⁶⁰. Cette petite revue est un fer de lance, l'avant-garde du « néo-hollywoodisme » : elle s'en prend particulièrement au collectif Objectif 49, à partir surtout d'une contestation radicale du néoréalisme et, en général, du film « artistique » européen.

Parmi les opposants les plus acharnés du cinéma néoréaliste, nous trouvons également *L'Âge du cinéma*, dirigée par le critique grec Adonis Kyrou, qui voit le jour en mars 1951 et défend des positions nettement surréalistes. À la naissance de cette revue, dans les pages de *La Gazette des lettres* le journaliste François Erval soutient son lancement en déclarant qu'« on ne saurait qu'éprouver une réaction saine contre certains excès du snobisme qu'a suscité le soi-disant néoréalisme



Quelques numéros de *L'Âge du cinéma*.

italien »⁶⁶¹. En effet, cette revue particulièrement vive, qui anticipe l'« esprit *Positif* », fait une critique virulente de tout prétendu réalisme à l'écran. Le texte d'ouverture du premier numéro de cette publication déclare ses soucis principaux, à savoir la « recherche d'une Avant-Garde » :

Défenseur de l'onirisme cinématographique, détracteur du réalisme-bourbier, *L'Âge du cinéma* se propose de désigner l'Avant-Garde dans toutes ses manifestations. Le Cinéma n'est pas un art statique et l'Avant-Garde 1951 ne consiste pas, comme certains semblent le croire, dans le gauche plagiat des films de 1920 ; loin d'être un calcul longuement mûri, elle est un état d'esprit. Elle se reflète dans les visions personnelles de certains individus insolites, elle se découvre au hasard des serials, des burlesques, des comédies musicales, des films d'aventure, et des productions à l'usage des enfants, bien plus que dans les chefs d'œuvres ardues des génies étiquetés. La richesse de l'inspiration, qui est l'apanage de bien des films de faible budget, nous semble autrement plus importante que les tours de force rétrogrades de certains esthètes⁶⁶².

⁶⁶⁰ À propos de cette nouvelle critique surréaliste, on peut lire l'article : CHOLLET, Laurent, « Cours, camarade... La séance a commencé. Cinéphiles, cinémaniaques et critiques de cinéma dans l'après-guerre », *L'Homme & la Société*, 2001/4 (n° 142), p. 45-63. DOI : 10.3917/lhs.142.0045. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2001-4.htm-page-45.htm>

⁶⁶¹ ERVAL, François, *La Gazette des lettres*, n° 7, avril 1951, p. 45.

⁶⁶² Non signé, « À la recherche d'une Avant-Garde », *L'Âge du cinéma*, n°1, mars 1951, p. 2.

Il est donc clair que les films d'auteur européens commencent à perdre la faveur d'une partie de la jeune critique. Ce n'est pas un hasard si le premier article de la revue, signé par Adonis Kyrou (futur animateur de *Positif*) est consacré au binôme « Romantisme et cinéma » et compte parmi les films dignes d'attention *La Couronne de fer* d'Alessandro Blasetti, considéré par la plupart de la critique comme le symbole-même du cinéma fasciste⁶⁶³.

D'autres magazines, en revanche, peuvent être rattachés à la zone progressiste. De l'éclatement de *L'Écran français* naît *Ciné-Digest*. Créée par deux anciens rédacteurs de la publication dirigée par Boussinot, Jean-Charles Tacchella et Henri Colpi, cette revue très dense au format de poche est constituée de nombreux témoignages et d'entretiens avec des personnalités du cinéma ; elle vise à la fois le grand public et les intellectuels cinéphiles : parmi ses rédacteurs, se trouvent Roger Thérond, Jean Quéval, Louis Marcorelles, ainsi qu'André Bazin et Alexandre Astruc.

Plus nuancée est la politique de la revue mensuelle *Raccords*, revue animée par un tout jeune Gilles Jacob qui s'intéresse à des cinéastes différents comme John Huston, Luchino Visconti et Luciano Emmer. Cette « revue étudiante du cinéma » souligne, dans l'éditorial ouvrant le premier numéro, le rôle fondamental de la critique de cinéma, qui « doit avoir la même dignité, le même but que la critique littéraire »⁶⁶⁴. Pour les jeunes rédacteurs de *Raccords*, l'activité critique est propédeutique à la réalisation, pourvu qu'elle soit engagée et qu'elle exprime son goût : le critique, selon les critiques de *Raccords*, doit surtout « poser des questions ; au créateur, en cherchant quel rang son dernier film prend dans son œuvre, quelle nouvelle tendance il révèle, quelle partie de l'univers cinématographique il va permettre, peut-être, de jalonner ; au spectateur ensuite, en cherchant quel problème actuel, quel aspect social ou poétique de l'univers, le cinéma vient d'aborder, quelles répercussions peuvent avoir sur notre comportement individuel ou social et sur nos conceptions artistiques telle ou telle image de film »⁶⁶⁵. *Raccords* rassemble une catégorie de critiques qui souhaite modifier les normes esthétiques et le cadre historique du cinéma. Pour définir sa ligne, il vaudra la peine de faire mention de deux passages du texte qui ouvre le numéro 6, écrit par Claude Mauriac et dont le titre propose de « réécrire l'histoire du cinéma ». Bien que la pratique des ciné-clubs ait ouvert une nouvelle voie au cinéma mondial, les cinéphiles manquent d'une solide culture historique ; c'est pourquoi l'histoire officielle établie doit être reformulée à partir des découvertes et des études les plus récentes :

⁶⁶³ Voir KYROU, Adonis, « Romantisme et cinéma. Pour un cinéma frénétique », *L'Âge du cinéma*, n°1, mars 1951, p. 3.

⁶⁶⁴ Éditorial signé par THE CLAPMAN (Pseudonyme pour la rédaction ?), *Raccords*, n°1, février 1950, p. 2.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

L'histoire du cinéma est donc à réécrire. Disons, puisque l'engouement collectif dont bénéficie l'art de l'écran ressemble à un sentiment d'ordre religieux, que d'autres livres sacrés doivent s'ajouter aux premiers. N'en conservant que le meilleur, ils procéderont à la mise au point d'une nouvelle table des valeurs. [...] Sachons donc mettre un terme à l'iconolâtrie des ciné-clubs en élaborant les nouvelles règles, valables pour le cinéma d'aujourd'hui aussi bien que pour celui d'hier, grâce auxquelles naîtra le cinéma de demain et les règles plus précises encore qui le définiront. La période balbutiante de la cinéphilie est achevée. Il est temps, il est grand temps de remplacer l'aveugle mysticisme des enthousiasmes primitifs par une connaissance aussi scientifique qu'il est possible en matière d'art⁶⁶⁶.

Il est évident que l'on assiste partout à une dépolitisation de la critique cinématographique. Dans ce cadre, en 1954, la transformation de la revue d'inspiration communiste *Ciné-club* est significative. Créée par la Fédération française de ciné-clubs (un réseau de 160 ciné-clubs et de 60000 adhérents), la revue *Cinéma* remplace *Ciné-club* (1947-1951). Cette revue au format de poche est dirigée par Pierre Billard et s'impose dans le panorama français comme une publication à vocation cinéphile : elle s'adresse explicitement à un public de connaisseurs, aux animateurs, aux membres et aux publics des ciné-clubs de la FFCC. Bien que cette fédération plonge ses racines à gauche, *Cinéma* veille à ne pas prendre part aux amères controverses de la politique. Ce n'est pas un hasard s'il est possible d'y trouver des interventions d'intellectuels prestigieux issus des chapelles critiques les plus variées : parmi eux, nous pouvons citer André Bazin, Henri Agel, Louis Marcorelles, mais aussi les « positivistes » Robert Benayoun, Roger Tailleur, Ado Kyrou, Bernard Chardère. En effet, cette publication essaie d'établir un nouvel œcuménisme critique et n'a pour vocation que la découverte et l'étude de l'actualité cinématographique : refusant d'être une revue de chapelle, se voulant avant tout populaire, *Cinéma* aborde, sans préférences particulières, tous les genres, les tendances, les époques de l'histoire du cinéma. Plus qu'un lieu de débat ou de lutte, cet organe est un lieu de formation, une école dont les maîtres ne veulent pas imposer leur point de vue, mais préfèrent former le regard du spectateur par la persuasion. En ce qui concerne le cinéma transalpin, l'approche du magazine de cinéma est bienveillante sans enthousiasme. Cependant, les moments d'approfondissement sont fréquents ; pour ne citer qu'un exemple, on retiendra celui où Jean Louis Rieupeyrou aborde le thème du réalisme dans l'histoire de l'art italien, en étudiant la tradition réaliste profondément ancrée dans les différents domaines artistiques. Après avoir parlé de la peinture de la Renaissance, Rieupeyrou aborde le roman du XIXe siècle, Manzoni et Verga,

⁶⁶⁶ MAURIAC, Claude, « Il faut réécrire l'histoire du cinéma », *Raccords*, n°6, décembre 1950, p. 2.

Fogazzaro et Nieveo. Enfin, pour arriver aux écrivains contemporains : Silone, Pratolini, Moravia. Dans aucun autre pays que l'Italie, affirme le journaliste « cet art est celui de son temps, né de lui, réclamé par lui, œuvrant pour lui. Ce ne sont, en effet, ni la peinture, ni la littérature italienne qui, depuis 1945, assurèrent une quelconque suprématie à l'Italie aux yeux du peuple italien lui-même et de l'étranger »⁶⁶⁷.

Enfin, on retiendra le cas de la revue *Arts*, un magazine de droite très actif à ce stade, au sein duquel le cinéma est âprement débattu. Créé au lendemain de la Libération par Georges Wildenstein (qui a dirigé *Beaux-Arts*, entre 1924 et 1940) *Arts* se fait connaître au début des années 1950, au moment où Louis Pauwels, puis Jacques Laurent et André Parinaud en dirigèrent la rédaction. Pour ses rédacteurs, *Arts* doit être une publication vivante et élitiste, provocatrice et moraliste, une sorte d'équivalent d'un salon intellectuel conservateur. En matière de cinéma, on y trouve les contributions de certains jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma*, en particulier des écrits de François Truffaut (à partir de février 1954) et de Jean-Luc Godard⁶⁶⁸.

Une revue aguerrie : les *Cahiers du cinéma*

C'est le printemps 1951 lorsque, 146 Avenue des Champs-Élysées à Paris, un petit comité de critiques dirigé par Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca, Léonide Keigel et André Bazin, fonde les *Cahiers du cinéma*. La ligne de ce nouvel hebdomadaire est claire : les *Cahiers du cinéma* ont pour mission de s'engager, de juger, de s'opposer décidément à la « neutralité malveillante qui tolère un cinéma médiocre, une critique prudente et un public hébété »⁶⁶⁹. Il s'agit surtout d'imposer, dans le cadre d'une tribune importante, un point de vue critique entièrement détaché des rigueurs idéologiques minant le milieu critique à la fin de la décennie précédente : l'objet principal de l'attention doit devenir la seule forme, ce qui est « très certainement une réaction directe au débat qui secoue la critique française lors de sa crise stalinienne en 1950 »⁶⁷⁰:

Dès l'entre-deux guerres, période à laquelle les fondateurs des *Cahiers* ont fait leur apprentissage culturel, les films deviennent justiciables de jugements universels,

⁶⁶⁷ RIEUPEYROUT, Jean-Louis, « Introduction à un cinéma du cœur, visage de l'Italie d'aujourd'hui », *Cinéma 56*, n°9, février 1956, p. 53.

⁶⁶⁸ Voir BLONDET, Henri, (dir.), *Arts. La culture de la provocation, 1952-1966*, Paris, Tallandier, 2009. Pour le rédacteur en chef de la revue, Jacques Laurent, Truffaut est un « vaillant et clairvoyant hussard [...] en état de guerre contre la critique embourgeoisée et souvent en désaccord avec les recettes cinématographiques, c'est-à-dire avec le public ». (LAURENT Jacques, *Arts*, 14 février 1955).

⁶⁶⁹ DONIOL-VALCROZE, Jacques, « Editorial », *Cahiers du cinéma*, n°1, avril 1951, p. 2.

⁶⁷⁰ DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, op. cit., p. 88. Par « crise stalinienne de la cinéphilie française », De Baecque entend l'âpre débat du début de la décennie qui oppose André Bazin à Georges Sadoul au sujet du cinéma soviétique contemporain.

à la manière des arts et des sciences, dans le sillage des essais de R. Canudo et de J. Epstein. L'œuvre est rapportée à la vision d'un artiste, individualisé et personnalisé sur le modèle de l'écrivain, investi de fait d'une dignité kantienne. Les premiers articles parus dans les années 1950 portent traces des propriétés graphiques attribuées aux films : le cinéma est appréhendé comme un mode d'écriture relatif au montage, au cadrage et à la composition des plans ; il se pense, se pratique et se comprend sur la base de son déchiffrement, rôle dévolu au critique⁶⁷¹.

Les *Cahiers* se placent dans le sillage de *La Revue du cinéma* : la couverture jaune témoigne de cette parenté et le premier numéro est explicitement dédié à Jean George Auriol. Ce dernier est le père spirituel de la revue, l'homme qui, malgré sa mort prématurée, a indiqué le chemin à la nouvelle critique française. De plus, tout comme *La Revue*, les *Cahiers* affichent une sobriété particulière dans leur mise en page : les textes occupent la majorité de l'espace disponible et la présence d'images (des photos de plateau, pour la plupart) est limitée à l'essentiel. Ces similitudes témoignent d'une attitude critique spécifique : une attention particulière est adressée au langage cinématographique, aux éléments formels, et à l'emploi d'une méthodologie critique rigoureuse. Ce que *La Revue* lègue aux *Cahiers* ce sont aussi bien ses prédilections, les cinéastes et les films de référence, en l'occurrence l'attention pour le néoréalisme italien et pour le cinéma américain. À l'égard d'Hollywood, la position des *Cahiers* est en effet très favorable et se situe à contre-courant par rapport à la critique de gauche : selon les fondateurs des *Cahiers*, par exemple, l'histoire du cinéma mondial aurait atteint une étape fondamentale avec *Citizen Kane* d'Orson Welles.

Dès le premier numéro, les *Cahiers du cinéma* font preuve d'une approche innovante : par exemple, l'espace qu'ils consacrent aux nouvelles sorties est beaucoup plus important que dans *La Revue* d'Auriol, dont le point de vue était généralement plus passéiste. À l'instar du cinéma qu'elle affectionne, la critique veut donc envisager de nouvelles méthodes : les *Cahiers* proposent le dépassement de celle qu'ils appellent la « nostalgie de l'avant-garde » - qui connotait *La Revue du cinéma* - et affirment la nécessité d'une critique axée sur le présent, s'occupant de questions enracinées dans la contemporanéité. Le combat mené par les *Cahiers* concerne la défense du cinéma en tant qu'art à part entière : si la bataille pour la reconnaissance de sa nature artistique est désormais gagnée, il est à présent indispensable de s'opposer à ceux qui voudraient la remettre en question. Cela doit se faire par l'affirmation d'une nouvelle forme de goût cinématographique et d'une culture cinéphilique engagée. C'est donc précisément dans leur attitude que les *Cahiers* affichent la distance

⁶⁷¹ ALEXANDRE, Olivier, *La sainte famille des Cahiers du cinéma*, Paris, Vrin, 2018, p. 54-55.

qui les sépare de *La Revue du cinéma* : à la volonté de médiation et de compromis propre à la méthode d'Auriol, la nouvelle critique oppose une attitude vive, polémique, voire enragée⁶⁷².

Les *Cahiers du cinéma* représentent en somme le berceau d'un champ culturel original, représenté par une critique profondément cinéphilique et idéologiquement éclectique. Giorgio De Vincenti a efficacement décrit la complexité de ce milieu culturel en tant que

rapport productif entre une culture de marque spiritualiste mais attirée par la préoccupation scientifique et politiquement oscillant entre progressisme et conservation illuminée, et une culture laïque, marquée par l'apport déterminant de la psychanalyse, subtilement dialectique mais contraire aux codifications rationnelles, politiquement divisée entre anarchisme de droite et sentiment révolutionnaire⁶⁷³.

Au sein des *Cahiers du cinéma*, se croisent, encore selon De Vincenti, deux approches culturelles du cinéma : la première relève d'une démarche scientifique et « filmologique », la seconde fait appel à la pratique cinéphilique la plus débridée.

Malgré la volonté d'imposer une critique engagée, aux débuts de leur activité les *Cahiers* maintiennent une position de compromis, principalement en raison de l'influence des deux rédacteurs en chef André Bazin et de Jacques Doniol-Valcroze. Comme plusieurs chercheurs l'ont reconnu, la période entre 1951 et 1954 constitue, pour les *Cahiers*, le moment de l'ouverture et de la définition des paradigmes. Axée sur la pensée bazinienne, la revue partage un bon nombre d'éditeurs avec des publications qui vont souvent à contre-courant : parmi eux, nous pouvons citer, outre à Doniol-Valcroze et Bazin, Lotte Eisner, Georges Sadoul, Nino Frank, Pierre Kast. Grâce à cette promiscuité, comme l'a noté Alberto Beltrame, « les Cahiers sont capables d'avoir un large regard, d'embrasser différents thèmes, de les aborder sous différents angles »⁶⁷⁴. C'est au début de 1954 que la publication prend une tournure idéologique et méthodologique plus agressive ; avec la publication du célèbre article « Une certaine tendance du cinéma français », François Truffaut

⁶⁷² Dans un ouvrage récent portant sur l'histoire de la critique, Claudio Bioni a mis en relief la portée de cette entreprise, en relevant que « la dernière tentative de donner vie à une attitude critique liée à un projet esthétique fort a été celle des *Cahiers* du cinéma dans les années 1950. Dès lors, la critique, à quelques exceptions près, s'est refusée de prendre en compte le savoir historique et théorique. De ce savoir elle a été d'ailleurs expulsée ». BIONI, Claudio, *Il linguaggio della critica cinematografica*, Mashes in the afternoon, 2003, p. 33.

⁶⁷³ DE VINCENTI, Giorgio, *Il cinema e i film. I Cahiers du cinéma 1951-1969*, Venise, Marsilio, 1980, p. 27.

⁶⁷⁴ BELTRAME, Alberto, « *Cahiers* à l'italienne : della politica, prima della politica. I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958) », *Cinergie*, mars 2013.

décrète la fin de la « tradition de la qualité », pour faire l'éloge du « cinéma d'Auteurs »⁶⁷⁵ : dans cette évolution, le rôle du cinéma italien n'est pas à sous-estimer, car un cinéaste comme Roberto Rossellini incarne parfaitement cette idée d'auteur cinématographique soutenue par la jeune critique. Parmi les jeunes défenseurs de Rossellini se trouvent les représentants de la nouvelle critique, dont l'expertise dans le domaine du cinéma repose « sur un réel talent d'écriture, sur un amour passionné du cinéma, sur la fougue de la jeunesse et sur une compétence extrêmement estimable »⁶⁷⁶.

Quelle est l'attitude des éclectiques *Cahiers du cinéma* à l'égard du cinéma italien ? Les pages qui suivent tacheront de répondre à cette question dans le détail. Pour l'instant, nous nous bornons à rappeler deux textes qui paraissent dans le premier numéro de la revue. Le premier ouvre la publication et fait allusion à quelques films qui sont supposés devenir « les témoins fidèles des efforts les plus hauts et les plus valables du cinéma ». Parmi eux, les auteurs du texte citent deux œuvres italiennes : *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica et *Onze Fioretti de François d'Assise* de Roberto Rossellini⁶⁷⁷. Cette sélection de films est intéressante, car elle témoigne de la tendance spiritualiste qui imprègne la rédaction de la revue. Il paraît que les *Cahiers du cinéma* veulent s'approprier les deux cinéastes italiens les plus reconnus (et les plus discutés) de l'après-guerre, au moment où la critique est en train de revoir ses préférences. En effet, après le succès du *Voleur de bicyclette*, De Sica est célébré par la critique de gauche, qui veut imposer une lecture politisée du film, tandis que Rossellini est désormais méprisé par la plupart des critiques français et est perçu comme une sorte d'auteur maudit. Un seul d'entre eux, le second, sera constamment suivi et défendu par les *Cahiers*, tandis que De Sica sera moins considéré tout au long des années 1950.

L'autre texte qui nous intéresse ici est écrit par Lo Duca (avec Nino Frank, l'expert en matière de cinéma italien dans les premières années de vie de la revue) et s'intitule significativement : « Le cinéma italien est aussi une industrie ». Cet article est le premier traitant de cinéma italien à paraître dans les *Cahiers* et vise à expliquer les conditions qui ont conduit au renouveau du cinéma d'outre-Alpes : pour ce faire, bien qu'il ne néglige guère l'aspect esthétique, Lo Duca se concentre surtout sur l'aspect industriel. Il commence d'abord par critiquer le mot « néoréalisme » en tant qu'étiquette trop vague, insuffisante pour définir à la fois « la littérature de Luchino Visconti, le lyrisme de Roberto Rossellini, le sentiment onirique de Vittorio De Sica, la jeunesse de Giuseppe De Santis, la chronique de Luigi Zampa, la souplesse de Renato Castellani, l'écriture d'Alberto Lattuada, le

⁶⁷⁵ Voir TRUFFAUT, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, pp. 15-28.

⁶⁷⁶ Lettre d'André Bazin à Georges Sadoul, 10 octobre 1955, in DE BAECQUE, Antoine. « André Bazin et la politique des auteurs », *Critique*, vol. 857, no. 10, 2018, pp. 802-813

⁶⁷⁷ Au film de Rossellini, dans ce même numéro, est aussi consacré un article de Roger Gabert.

documentaire de Francesco De Robertis, l'éloquence enfin d'Alessandro Blasetti »⁶⁷⁸. Par la suite, Lo Duca semble vouloir dégager le champ de toute naïveté sur la prétendue « pauvreté » du cinéma italien : il faut oublier l'après-guerre et son misérabilisme pour proposer une vision plus complexe de la production transalpine. Le cinéma italien, selon Lo Duca, « repose aujourd'hui sur autre chose qu'une... indigence de moyens, excitant sans lendemains »⁶⁷⁹. Enfin, l'auteur prend en examen les aspects artistiques, industriels, contextuels, historiques de ce cinéma : c'est la première étape d'une analyse contextuelle et historique du cinéma italien qui verra dans Lo Duca lui-même, Nino Frank⁶⁸⁰ et André Bazin ses figures les plus représentatives. Bazin et les autres « aînés » fondateurs des *Cahiers*, travaillent certes sur les aspects esthétiques mais n'oublient jamais le contexte socioculturel, en se présentant toujours comme médiateur entre les différentes tendances de la critique française. Il faut ajouter que, comme nous le verrons, depuis 1951 Bazin et Frank ont des échanges réguliers de correspondance avec les principaux représentants du cinéma transalpin et en particulier avec Cesare Zavattini⁶⁸¹. Ce dernier, pour sa part, reconnaîtra toujours sa dette de gratitude envers ces critiques et entretiendra avec eux une solide relation d'amitié. Il fait preuve de la grande estime et la profonde admiration qui le lie à André Bazin dans une lettre à Nino Frank dans laquelle il écrit les mots suivants : « Je tiens Bazin en si haute estime que j'ose dire que cela atteint l'affection ; même la dernière fois que je l'ai vu à Can[nes], il était si précis et conséquent, je parle devant lui comme devant un juge. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour que l'on reconnaisse ici en Italie ses mérites vraiment uniques envers le cinéma italien, mais tu sais comment les choses vont »⁶⁸².

⁶⁷⁸ LO DUCA, Joseph-Marie, « Le cinéma italien est aussi une industrie », *Cahiers du cinéma*, n°1, avril 1951, pp. 24-28.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Voir FRANK, Nino, « Lettre de Rome », *Cahiers du cinéma*, n°7, décembre 1951, pp. 40-42. Au début des années 1950, Frank est l'une des figures les plus importantes des médiateurs culturels franco-italiens : il travaille comme traducteur (de Cesare Pavese, entre autres) et se lie d'amitié avec Cesare Zavattini. Il voyage souvent au-delà des Alpes et, en 1951, publie également un important ouvrage consacré au cinéma italien : *Cinema dell'arte*. Ces « lettres de Rome », qu'il publie dans le numéro 7 (décembre 1951) et dans le numéro 23 (mai 1953) des *Cahiers*, représentent son reportage sur la « vitalité constante » du cinéma italien : son analyse prend en compte, dans une égale mesure, les aspects économiques et les questions artistiques.

⁶⁸¹ C'est Nino Frank qui présente Zavattini à Bazin dans l'été 1951, comme nous pouvons le constater dans une lettre de juillet, où Zavattini, de retour d'un voyage en France, écrit : « Je veux te remercier de ton accueil, de l'intérêt que tu m'as démontré et pour m'avoir fait connaître un homme de la valeur de Bazin » (Lettre de Cesare Zavattini à Nino Frank, Rome, 14 juillet 1951. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/192). À partir de ce moment, Bazin se chargera de faire office de porte-parole pour les idées cinématographiques de l'écrivain et scénariste italien.

⁶⁸² Lettre de Cesare Zavattini à Nino Frank, Rome, 9 août 1952. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/201 : « Nutro per [Bazin] una stima così profonda che mi permetto di dire che raggiunge l'affetto ; anche l'ultima volta che lo vidi a Can[nes] era così preciso e conseguente, io parlo davanti a lui come un giudice. Mi sono mosso per quel tanto che potevo affinché riconoscano qui in Italia i suoi grandi meriti veramente unici nei confronti del cinema italiano, ma tu sai come vanno le cose ».

Loin de Paris, loin des *Cahiers* : la naissance de *Positif*

Positif naît à Lyon en mai 1952. La distance géographique qui sépare cette ville de la capitale correspond à l'écart idéologique qui distingue cet hebdomadaire des rivaux *Cahiers du cinéma*. La revue de Bazin et Doniol-Valcroze fait pourtant l'objet d'un hommage en ouverture du premier numéro : « Saluons ici nos aînés : les *Cahiers du cinéma*, en bonne place dans le haut sillage du regretté Jean George Auriol, *Sight and Sound*, *Bianco e Nero*... Mais (plus modestement peut-être) c'est de *Raccords* que nous aimerions prendre le flambeau »⁶⁸³.

Si les critiques des *Cahiers* conçoivent le cinéma en tant qu'art « phénoménologique », spiritualiste et réaliste, le surréalisme brétonien imprègne l'approche des rédacteurs de *Positif*. À la lumière de cet écart fondamental, il est facile de comprendre pourquoi, au cours des années 1950, les deux revues focaliseront leur attention sur des aspects et des auteurs différents, en proposant deux idées de cinéma opposées : on peut dire en gros que les *Cahiers* réfléchiront sur la forme et le style (à savoir la « mise en scène »), tandis que leurs rivaux lyonnais privilégieront en particulier l'analyse du contenu. À ce sujet, Édouard Sivière écrit :

aux yeux des rédacteurs [de *Positif*] les œuvres d'importance devaient être caractérisées par le mariage parfait du style et de l'éthique, le premier pouvant même s'effacer si besoin devant la seconde. C'est que, dès ce temps-là, mais plus ouvertement encore à partir du milieu des années cinquante, *Positif* se veut une revue en lutte, libre, engagée et ancrée à gauche. On y pratique une critique reflétant une conception de la vie en général. On y juge les films à l'aune de leur honnêteté intellectuelle et de leur clarté discursive, de leur adéquation entre la forme et le fond, en mesurant le degré de conscience sociale des réalisateurs et en traquant les moindres signes de résignation coupable chez leurs personnages⁶⁸⁴.

Quelles sont les causes de cette attitude ? Il faut d'abord considérer que parmi les rédacteurs de la revue lyonnaise se trouvent les surréalistes Adonis Kyrou et Robert Benayoun, deux intellectuels anticléricaux et antipositivistes considérant le rationnel comme une « plaie purulente de notre civilisation »⁶⁸⁵, qui prônent le refus de tout réalisme. Cela n'empêche guère, surtout dans les premiers numéros, de relever au sein de *Positif* une certaine laïcité : il peut par exemple arriver que

⁶⁸³ Non signé, « Pourquoi nous combattons », éditorial, *Positif*, n°1, mai 1952, p. 2.

⁶⁸⁴ SIVIÈRE, Édouard, *L'Esprit Positif. Histoire d'une revue de cinéma 1952-2016*, Paris, Eurédit, 2017, pp. 16-17.

⁶⁸⁵ KYROU, Adonis, « Buñuel et l'Ange exterminateur », *Positif*, n°50-51-52, mars 1963.

Cahiers et *Positif* partagent des rédacteurs, comme dans les cas de Nino Frank ou de Jacques Doniol-Valcroze. Progressivement – et surtout à partir de 1955, à l’instar des rivaux *Cahiers*, *Positif* fera preuve d’une attitude plus polémique. Des attaques virulentes à l’encontre du réalisme et de l’approche spiritualiste du cinéma proposée par André Bazin et par l’abbé Amédée Ayfre seront présentes dans la revue. Dans son ouvrage consacré à la cinéphilie française, Antoine de Baecque a bien expliqué le désir d’opposition idéologique et la diversité qui caractérise la rédaction de cette revue :

La rédaction de *Positif* n’est pas un bloc, du trotskiste Thirard à Tailler le rooseveltien, des communistes non-orthodoxes Borde, Firk, Gozlan, aux anticléricaux Benayoun et Kyrou, mais tous sont à gauche et aucun ne néglige l’art et l’arme de la polémique. Contre les censeurs [...] contre les théologiens et les pères d’Église spécialisés dans le cinéma [...], contre les colonisateurs et l’armée française, [...] contre les cinéastes supposés de dérive droitière : Rossellini « le fasciste », Fuller « le néonazi », Dmytryk « le donneur », Bresson « le mystique », Hitchcock « le jésuite », Renoir « le gâteaux » [...]. Et contre la revue d’en face, les *Cahiers du cinéma*, soupçonné de cumuler toutes ces tares et cibles des attaques, des *Cahiers* censeurs, métaphysiques, droitiers, impérialistes, mais aussi mystiques (le surnom de Rohmer et son école), jésuites (à l’exemple de Chabrol), dictatoriaux (on appelait Rivette « le père Joseph »), fascistes et néonazis (les épithètes systématiquement accolées à Truffaut, tête de Turc en chef)⁶⁸⁶.

Autour de *Positif* se définit donc un champ culturel combatif qui développe une opposition argumentée aux tendances formalistes de la critique. En raison de cette vision antiréaliste et antispiritualiste du cinéma, l’auteur le plus méprisé (surtout en tant qu’auteur aimé par les *Cahiers du cinéma*) est probablement Roberto Rossellini. En revanche, *Positif* impose une nouvelle cartographie du cinéma transalpin, en affirmant une sorte de Panthéon italien alternatif, dominé principalement par les figures de Renato Castellani, Luciano Emmer, Michelangelo Antonioni et Giuseppe De Santis.

⁶⁸⁶ DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d’un regard, histoire d’une culture. 1944-1968*, op. cit., pp. 231-232.

Éléments du débat sur le réalisme italien 1949-1956

À la fin des années 1940, la notion de « néoréalisme » se trouve, en France, dans un état de crise. En effet, la majorité des articles consacrés au cinéma italien mettent en doute l'effective nouveauté de ce courant et l'efficacité de sa formule : les bases politiques et sociales ayant permis le développement d'une supposée « nouvelle école » italienne ont disparu et il s'agit désormais de reconstruire sur des bases plus solides. Si la nouveauté radicale du néoréalisme est désormais niée par les recherches conduites par la critique, il s'agit d'étudier le cinéma italien d'après-guerre en ayant conscience que le réalisme dans le cinéma transalpin « comme nul ne l'ignore plus aujourd'hui – est contemporain des débuts du cinéma italien »⁶⁸⁷.

« Nous ne pourrions vraiment juger de l'avenir esthétique de l'école néoréaliste que lorsqu'elle ne sera plus tributaire des scénarii qui ont fait sa réussite initiale »⁶⁸⁸, estime André Bazin, qui se rend compte que la forme du néoréalisme doit être libérée de son contenu afin d'être jugée objectivement. Une nouvelle désillusion s'empare des intellectuels français en ce qui concerne le réalisme intégral, notamment face à la tentative d'exporter la formule italienne outre-Atlantique : c'est ce que l'on peut voir, par exemple, dans un article très intéressant de Pierre Schneider, où l'auteur déplore les tentatives de créer un cinéma hollywoodien de la modernité : « Aujourd'hui que la lumière est faite, Hollywood se prend sans cesse soi-même en flagrant délit de mensonge. [...] On a voulu y remédier en s'inspirant du réalisme italien ; c'était oublier qu'on ne pouvait y prendre que l'accessoire. L'essentiel ne se laisse point transmettre : les circonstances qui firent qu'une vie cruelle, insistante, se fraya un chemin jusqu'aux studios, qu'un sens nouveau de la responsabilité poussa les metteurs en scène dans la rue »⁶⁸⁹.

Si entre 1946 et 1949 les films néoréalistes ont suscité un vif engouement spécialement chez les intellectuels proches de la gauche, au tournant de la décennie cet intérêt, bien qu'il soit moins vif, se diffuse à l'ensemble de l'intelligentsia et à une partie plus importante du public. L'augmentation progressive du nombre d'entrées des films transalpins - qui passent de 1,76 % en 1946-47 à 5 % en 1951 - témoigne de cet élargissement de public⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ AGEL, Henri, *Vittorio De Sica, op. cit.*, p. 8.

⁶⁸⁸ BAZIN, André, « Le Festival de Venise », *Esprit*, année XVII, n° 12, décembre 1948, p. 131.

⁶⁸⁹ SCHNEIDER, Pierre, « Le Crépuscule d'Hollywood », *Les Temps modernes*, n° 67, mai 1951, pp. 2099-2104.

⁶⁹⁰ MILZA, Pierre et LE FUR, Anne, « L'accueil du cinéma italien en France au lendemain du second conflit mondial », art. cité, p. 307.

Les marxistes et le néoréalisme en tant que « cinéma social »

En matière de néoréalisme le début des années 1950 correspond - pour les intellectuels de gauche comme pour celle non engagée - à un moment de réflexion. Il faut noter, tout d'abord, que pour cette critique aussi, il est temps de s'interroger sur l'image d'un nouveau cinéma italien se configurant comme une « école » organisée : à l'été 1949, par exemple, on peut lire dans le journal *Ce Soir* qu'« au fur et à mesure que nous parviennent les films nouveaux italiens, que l'on jette un peu vite dans le même sac sous l'étiquette néoréaliste, on peut établir des distinctions très nettes [...] »⁶⁹¹.

On constate par ailleurs que cette faction critique ne parvient pas à détacher sa réflexion sur le réalisme cinématographique du dogme de la doctrine jdanovienne. Cette position idéologique est bien définie dans un article que Georges Sadoul publie dans les pages de *La Nouvelle Critique*. Le texte de Sadoul apparaît comme une tentative extrême de soustraire l'héritage néoréaliste aux attentions de plus en plus importantes de la critique spiritualiste et formaliste : pour Sadoul, les aspects principaux du phénomène néoréaliste se trouvent dans la contingence historique qui a constitué le contexte de sa naissance. On notera que la figure de Rossellini n'est pas tout à fait méprisée par Sadoul, qui restera peut-être le seul critique marxiste à conserver une marge de confiance dans le réalisateur romain :

L'avènement du néoréalisme était lié aux combats héroïques des maquis en 1943-1945, à la renaissance des libertés italiennes, à la parole à nouveau prise par le peuple italien pour dire par le film (et cent autres moyens) ses souffrances, ses luttes, ses revendications. Ce puissant courant devait placer au coude à coude avec les combattants antifascistes les plus conséquents les anciens calligraphes comme les documentaristes, le Rossellini de *Rome ville ouverte* et de *Paisà* rachetant ses flottements et ses fautes anciennes pour devenir pendant quelques années, le fidèle et sincère écho des voix populaires⁶⁹².

En revenant à plusieurs reprises sur cet aspect particulier, Sadoul souhaite visiblement présenter le cinéma italien d'après-guerre en tant que forme d'art collectif conçu sous le signe de la solidarité nationale ; pour la grande majorité des critiques progressistes le néoréalisme est un « âge d'or » qui ne revient pas, le paradigme sur lequel ils sont systématiquement tenus de formuler le jugement sur

⁶⁹¹ PILATI, Robert, « Serrant dans ses bras le cadavre de celle qu'il aurait pu aimer, Jerry se précipite du haut de la falaise », *Ce Soir*, 23 juillet 1949, p. 2. Il s'agit d'un article portant sur *Sans pitié* (1948) d'Alberto Lattuada.

⁶⁹² SADOUL, Georges, « L'élaboration du néoréalisme dans le cinéma italien », *La Nouvelle Critique*, n°52, février 1954, p. 110.

le cinéma italien. Face à ce retranchement évident, au début des années 1950 la vision bazinienne prend de l'ampleur et réagit plus vigoureusement à l'idée de « cinéma social » telle qu'elle est proposée, d'autre part, par les marxistes Raymond Borde et André Bouissy⁶⁹³.

Le « réalisme phénoménologique » s'impose

Le climat politique qui caractérise la France de cette période permet aux *Cahiers* d'imposer dans le panorama culturel une lecture moins politisée et plus « esthétisante » de l'expérience du néoréalisme, une interprétation enfin axée sur la forme filmique qui est moins présente dans le cadre critique italien. Contrairement à la majorité des critiques transalpins, en effet, les formalistes français soutiennent que le « néoréalisme » doit et peut survivre bien au-delà de l'immédiat après-guerre, en concrétisant les discours du spiritualisme et du personalisme. Cela explique pourquoi les *Cahiers du cinéma* préfèrent des cinéastes comme Rossellini et Fellini en reléguant progressivement Vittorio De Sica à un rôle marginal : les premiers, en effet, font de la forme filmique leur principal champ de recherche. Au fait, la rédaction des *Cahiers* est particulièrement sensible au sujet du réalisme phénoménologique : en s'inspirant de la pensée d'Amédée Ayfre et d'André Bazin, ses rédacteurs se présentent en tant qu'héritiers de *La Revue du cinéma*, d'Objectif 49 et de la *Gazette du cinéma*. Dans les *Cahiers*, la notion même de réalisme se soude avec le débat sur l'avant-garde, comme l'a souligné Giorgio De Vincenti dans l'ouvrage qu'il a consacré à la publication :

Dans ce début de la réflexion sur le « réalisme » et dans la liquidation de l'avant-garde d'ancienne conception, [...] les lignes fondamentales de la question sont deux : d'un côté le dépassement de la notion d'avant-garde en une définition qui ne soit pas liée aux schémas canoniques du « surréalisme » ; d'autre part la reconnaissance d'une fonction de l'avant-garde historique, sur le plan du langage - bien qu'avec quelques perplexités et quelques distinctions - et sur celui plus partagé de l'engagement politique⁶⁹⁴.

Au cours de la période que nous allons examiner dans cette deuxième partie de notre thèse, le cinéaste italien de référence pour les *Cahiers* est Roberto Rossellini, celui qui sait décliner au mieux la poétique néoréaliste. Toutefois, comme nous le verrons, beaucoup d'autres figures d'auteurs italiens sont appréciées, par exemple Federico Fellini et Luchino Visconti. Cependant, il faut dire

⁶⁹³ BORDE, Raymond, BOUISSY André, *Le néoréalisme italien : une expérience de cinéma social*, *op. cit.*

⁶⁹⁴ DE VINCENTI, Giorgio, *Il cinema e i film. I Cahiers du cinéma 1951-1969*, *op.cit.*, p. 23.

que le néoréalisme est un paradigme faible, spécialement dans le cadre des *Cahiers du cinéma*, où ce terme est rarement employé : dans les pages de l'hebdomadaire, en effet, on constate que l'idée d'« école » est progressivement abandonnée. Même pour un expert du cinéma italien comme Nino Frank, les expériences valables du cinéma italien se réduisent à l'œuvre de Rossellini, De Sica, Visconti, alors que les autres réalisateurs ne mériteraient pas d'études particulières. À cet égard, Frank est particulièrement méfiant à l'égard de ses confrères français : « Un jeune réalisateur se présente-t-il par un bon film, voilà que nos critiques prennent feu à l'instar d'une boîte d'allumettes. Eux, un cheveu leur suffirait pour décréter qu'en tel pays toutes les femmes sont rousses. Cette précipitation à sacrer maître le moindre débutant a déjà fait beaucoup de mal »⁶⁹⁵.

Quant à André Bazin - qui est certainement la figure la plus fidèle à cette idée du cinéma italien en tant qu'école organisée et l'inspirateur de la prédilection pour Rossellini et De Sica – il faut dire que les jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma* dépassent ces théories et vont beaucoup plus loin dans cette conception : si le réel s'impose tout naturellement à l'écran grâce à l'impression directe sur la pellicule, la notion d'auteur, en tant qu'instance structurante, n'est pas pour autant à renier. Afin d'imposer Rossellini en tant qu'auteur à part entière, le cinéaste romain sera interviewé à plusieurs reprises par les jeunes critiques du périodique et fera l'objet de nombreux articles. Le discours sur le réalisme, qui unifie l'ensemble des réflexions exprimées dans les pages de la revue, ne néglige pas la nécessité d'une pensée formatrice, bien au contraire, il la présuppose ; dans ce cadre, « les lignes essentielles du discours sur le néoréalisme se reflètent sur l'entière position critique de la revue »⁶⁹⁶. En effet, une affinité fondamentale relie, selon De Vincenti, la *praxis* critique des *Cahiers* et la poétique fondant le néoréalisme italien, car « si les limites de la construction proprement théorique de la revue se nuancent continûment avec celles de l'élaboration d'une ou plusieurs "stylistiques", le néoréalisme présente, de son côté, une équivalente ambiguïté car il s'inspire [...] d'un seul critère, quasiment d'une seule esthétique, mais en même temps se réalise de manières parfois profondément différentes »⁶⁹⁷.

Bien que la notion de néoréalisme devienne donc de plus en plus vague, pour les critiques des *Cahiers du cinéma* les conditions semblent idéales pour mettre en place des moments de réflexion théorique plus profonde, souvent très proche du spiritualisme. Parmi ces contributions théoriques, nous rappelons l'article « Néo-Réalisme et Phénoménologie » d'Amédée Ayfre, paru dans le numéro 17 de la revue (novembre 1952). Pour le cinéophile chrétien Ayfre, la définition de « néoréalisme » est insuffisante - ou du moins incohérente – pour définir un cinéma qui a désormais démontré son extrême variété. L'interrogation fondamentale de l'article d'Ayfre est : « le

⁶⁹⁵ FRANK, Nino, *Cinema dell'Arte*, op. cit., p. 170.

⁶⁹⁶ *Ibid.* p. 107.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

néoréalisme a-t-il redécouvert des mondes déjà maintes fois explorés, ou a-t-il inventé son propre chemin ? »⁶⁹⁸. Comme on l'a déjà rappelé dans la première partie de cet exposé, le film choisi par Ayfre pour illustrer la nature de ce courant est *Allemagne année zéro* de Rossellini, un film où les « éléments objectifs, subjectifs, sociaux, ne sont jamais analysés comme tels [mais] ils sont pris dans un bloc événementiel, avec tout son grouillement inextricable, bloc de durée autant que de volume, qui ne nous fait grâce ni d'une seconde ni d'un geste »⁶⁹⁹. Pour Ayfre, qui radicalise les idées baziniennes, le cinéma de Rossellini est le résultat d'une prise de conscience radicale : il affirme que le réalisme d'un film ne se trouve ni dans le sujet ni dans un propos politique de son auteur, mais plutôt dans une forme sous-jacente à la nature même de l'image cinématographique :

Il y a surtout cette façon de prendre le contre-pied de l'analyse, de mettre fin à une vision cloisonnée de l'homme et du monde, de cesser de fouiller subtilement des « caractères » ou des « milieux », de mettre tout cela d'une certaine manière entre parenthèses, en essayant une appréhension totale, successivement totale, à la façon d'un être dans le temps, d'événements humains concrets dans lesquels est coprésent le mystère entier de l'univers. Autrement dit, à la clarté de la construction se substitue le mystère de l'être⁷⁰⁰.

Selon Ayfre, le néoréalisme serait donc un ensemble d'« essais d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir », une définition directement issue de la définition que Merleau-Ponty donne de la phénoménologie. Ayfre emploie par la suite un exemple tiré du *Voleur de bicyclette*, pour montrer comment dans l'œuvre de De Sica se trouve « un réalisme second, synthèse du documentarisme et du vérisme »⁷⁰¹. La constitution même des éléments de base du film serait soumise à un processus d'« ascèse », une purification des structures stylistiques qui est le résultat d'un ensemble paradoxal de « suppléments d'artifices »⁷⁰². À titre d'exemple, Ayfre fait mention de nombreux films, dans le souci de ne jamais trop s'éloigner des exemples concrets : *La Terre tremble* (Luchino Visconti), *Un Homme marche dans la ville* (Marcello Pagliero), *Cielo sulla palude* (Augusto Genina). L'élément commun à toutes ces œuvres serait l'ambiguïté qui les caractérise, l'ouverture de sens qui laisse le spectateur libre de décider quels

⁶⁹⁸ AYFRE, Amédée, « Néo-Réalisme et Phénoménologie », *Cahiers du cinéma*, n°17, novembre 1952. Sur l'interprétation chrétienne du néoréalisme mise en place par Amédée Ayfre et André Bazin, Voir SCARLATO, Alessio, « Il mito del neorealismo in Bazin et Ayfre », art. cité.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² *Ibid.*

éléments retenir et de quelle manière les structurer, car « l'éventail des significations accessibles au réalisme phénoménologique est aussi large que la réalité humaine elle-même. Il n'en récuse aucune *a priori*, pourvu qu'elles restent de l'ordre de la question plus que de la solution »⁷⁰³.

Le rôle d'un personnage important comme l'abbé Ayfre doit donc être remis au centre de l'attention, car il se charge de déplacer le centre de gravité de la critique du cinéma italien du domaine marxiste au domaine spiritualiste. Dans ce contexte, il est facile de comprendre pourquoi, dans un article publié fin 1954 dans la *Revue internationale de filmologie*, l'abbé s'efforce de définir les limites du réalisme italien afin de s'adapter à un état des choses renouvelé. Ayfre s'exprime contre les concepts désuets du « documentarisme technique », impossible à atteindre, et du « naturalisme » qui « ne sait pas dégager l'originalité de la conscience de l'homme par rapport au reste du monde » ; il affirme en même temps se méfier de l'approche trop artificieuse du « vérisme » ainsi que du « réalisme socialiste » qui « atteint le réel à partir d'une reconstruction rationnelle, dialectique, faite [...] du point de vue de l'histoire ». À l'encontre de toutes les formes de réalisme précédemment évoquées,

le néoréalisme ne prétend pas *faire vrai*, mais décrire ce qui est. Il pense que la vérité ne se fait pas, mais qu'elle se rencontre. Aussi il substitue la description à la construction. Il en résulte ce caractère de beaucoup de films néoréalistes d'être apparemment mal construits selon des normes différentes de celles du rationalisme classique ou dialectique où la réalité est encadrée dans un schéma rigide de préparation nœud et dénouement ou de thèse, antithèse et synthèse. Lorsqu'on se contente de décrire ce qui est, on s'aperçoit au contraire que la réalité est beaucoup moins bien construite, qu'il n'y a jamais de commencement et de fin, que tout se tient⁷⁰⁴.

Il ne faut pas se tromper comme l'a fait une certaine critique matérialiste, car les auteurs néoréalistes « ne sont nullement des machines enregistreuses. Leur théorie n'est pas celle du Ciné-œil, ou alors leurs yeux sont des yeux d'hommes et ils en ont deux, ce qui leur permet d'atteindre une profondeur des choses qui n'a rien à voir avec le relief physique ». Ayfre peut conclure son article par une définition éthique du phénomène en question, en soutenant que « le néoréalisme, est une orientation esthétique du cinéma dans laquelle les réalisateurs [...] utilisent toutes les ressources de leur conscience, sentiments, idées, valeurs, engagements pour décrire concrètement le réel dans sa

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ AYFRE, Amédée, « Un réalisme humain », *Revue internationale de filmologie*, n°18-19, juillet-décembre 1954, pp. 177-184.

globalité, afin d'en révéler les divers plans de signification : et nous proposerions un vocable plus significatif que celui de néoréalisme, celui de réalisme phénoménologique »⁷⁰⁵.

Comme nous l'avons déjà souligné, les critiques chrétiens sont particulièrement actifs à ce stade et sont très engagés en faveur du cinéma italien. Du côté de la presse spécialisée d'orientation chrétienne, *Radio cinéma télévision* exprime souvent son engouement pour la production transalpine dont la revue ne se limite pas à soutenir les tendances explicitement catholiques. Bien sûr, le rôle de ce cinéma doit être de mettre en pratique un authentique militantisme catholique à niveau européen et ce courant doit en effet entraîner la création d'une unité culturelle du continent. Cependant, l'hebdomadaire se propose également de porter un regard sur ces films qui ne sont pas religieux. En général, il n'est pas difficile de constater que la critique française d'inspiration catholique se distingue de la critique italienne par l'attention qu'elle porte aux qualités formelles des films⁷⁰⁶.

Au nom de la fraternité entre les peuples, les intellectuels catholiques de *Radio cinéma télévision* soutiennent la nécessité d'un cinéma œcuménique. À cet égard, par exemple, le clerc Raymond Pichard lance un appel à « ouvrir les frontières » afin que la nation allemande puisse connaître une renaissance démocratique : pour cette raison, il est essentiel que des films néoréalistes soient diffusés dans le pays⁷⁰⁷.

En effet, dans les colonnes de la revue on plaide en faveur d'un « réalisme chrétien » : le réalisme étant toujours une des grandes valeurs esthétiques du cinéma, les catholiques doivent se l'approprier et s'en servir pour diffuser le message chrétien. À cet effet, les films réalistes doivent être des œuvres gaies : par conséquent, ceux qui appartiennent au genre du film noir ne peuvent incarner que des idéaux négatifs et antiréalistes. Bien que ce réalisme catholique européen n'ait pas encore atteint son achèvement, Jean-Louis Tallenay (pseudonyme de Jean-Pierre Marie Chartier) cite dans son propos quelques films exemplaires qui en représenteraient de bons exemples : parmi eux, se trouvent deux films italiens :



TALEENAY, Jean-Louis, « Pour un réalisme chrétien », *Radio cinéma télévision*, n° 12, 9 avril 1950, p. 5.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Voir SUBINI, Tomaso, « Nel nome di una continuità sostanziale », *Nero su bianco*, Rome, Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo, 2008.

⁷⁰⁷ PICHARD, Raymond, « Ouvrons les frontières. Pour la défense du cinéma européen », *Radio cinéma télévision*, n°9, 19 mars 1950, p. 3.

Nous attendons la naissance au cinéma d'un réalisme chrétien qui donne de la vie une vision vraie parce qu'il nous donnera une vision complète, parce qu'il nous montrera l'homme dans toute sa misère et toute sa grandeur. [...] Le remarquable film italien *Vivere in pace* s'approchait beaucoup plus de la réussite en nous montrant, sans sermons, des êtres aux réactions profondément humaines et chrétiennes, aux prises avec l'horrible réalité de la guerre. Dans *Le Ciel sur le Marais* que nous verrons bientôt, rien n'est caché non plus de la triste réalité, mais dans cette vallée de larmes, des êtres ne se résignent pas et luttent pour la pureté⁷⁰⁸.

Étant donné que nous parlons de Tallenay-Chartier, nous devons souligner le rôle joué par ce critique catholique qui, au début de la décennie, est un médiateur franco-italien très actif. Rappelons, par exemple, le fait que Tallenay participe au congrès sur le néoréalisme à Parme en 1953, et qu'il en tire une riche documentation. Cet ensemble de documents est ensuite utilisé par l'abbé Gritti afin de faire le point sur le néoréalisme dans les colonnes des *Cahiers du cinéma* à la fin de 1954. Proche de Bazin et de l'abbé Ayfre, Jules Gritti est un éminent représentant de la critique chrétienne, qui impose depuis quelques années sa suprématie sur la scène intellectuelle française. Cette catégorie de critiques parie sur le cinéma italien comme un art « phénoménologique » et oppose à l'idée de la crise du néoréalisme l'observation de son « étonnante vitalité, d'une jeunesse qui reprend son souffle avant de nouvelles aventures »⁷⁰⁹.

À cet égard, il est aussi important de souligner le rôle de médiateur exercé par André Bazin, qui poursuit sa réflexion critique dans un cadre global renouvelé : dans les pages de *Radio cinéma télévision*, Bazin intervient à plusieurs reprises pour développer et soutenir son idée de réalisme. Il convient de noter que dans cette phase, Bazin résout définitivement le long conflit qui, depuis des siècles, oppose le formalisme au réalisme, la tradition à la modernité : le cinéma d'après-guerre a franchi une étape cruciale car il a montré que la forme et le contenu ne sont pas deux pôles radicalement opposés :

⁷⁰⁸ TALLENAY, Jean-Louis, « Pour un réalisme chrétien », *Radio cinéma télévision*, n° 12, 9 avril 1950, p. 5.

⁷⁰⁹ GRITTI, Jules, « Le congrès néoréaliste de Parme. En feuilletant les comptes rendus », *Cahiers du cinéma*, n° 41, décembre 1954, p. 53. Sur la base de la documentation recueillie par Tallenay, l'abbé Gritti conclut que le débat sur le néoréalisme est plus vivant que jamais en Italie et que Cesare Zavattini est au centre du mouvement. Cependant, il constate également un certain provincialisme dans ces débats et regrette l'absence d'une intervention française au congrès ; cette dernière aurait « permis peut-être un regroupement intellectuel, un approfondissement métaphysique de données extrêmement riches mais d'une fluidité bien méridionale ».

Je voudrais [...] bien faire remarquer qu'au cinéma le « fond » et la « forme » ne sont pas toujours ce qu'une analyse superficielle ou partisane pourrait croire. [...] L'histoire que le cinéaste prétend raconter n'est au fond qu'un prétexte, un enchaînement de symboles qui ne nous plaisent autant qu'en raison de leur résonance dans notre subconscient. La plus invraisemblable comédie américaine d'avant-guerre avec ses marivaudages de millionnaires dans un univers sans crise économique, sans chômage, sans maladie, sans souffrance est certainement, pour qui saurait la lire avec la compétence d'un psychanalyste interprétant un rêve, un documentaire de géographie humaine beaucoup plus rigoureux que les *Cités sans voile* du néoréalisme hollywoodien⁷¹⁰.

Au milieu de la décennie, le débat sur la « nouvelle école » italienne est encore vif : surtout au sein de la critique spiritualiste, Bazin mène un dur travail afin de maintenir la vigilance sur ces questions. Dans ce domaine, André Bazin mène une bataille d'avant-garde, en opposant aux idées des critiques italiens une vision œcuménique du phénomène. Tout d'abord, il est très important de noter que Bazin est le critique français qui s'efforce avant tout d'établir la continuité substantielle du cinéma de l'immédiat après-guerre à 1954-1955. L'auto-négation de l'auteur, le refus du psychologisme, le respect de l'intégrité du réel, le rejet de l'acteur professionnel sont les aspects du cinéma italien les plus appréciés dans les pages d'autres revues relevant de cette tendance critique comme *Esprit* et *France-Observateur* (né en avril 1950), où l'influence d'André Bazin est évidente. Contre l'idée de cinéma social, le réalisme phénoménologique est fondé sur un style qui laisse pleine liberté de choix au spectateur, fidèle à l'ambiguïté du réel. Ce n'est pas un hasard si François Truffaut et les jeunes-turcs vont porter leur attaque virulente au « cinéma de papa » précisément à partir de cette idée de néoréalisme : le refus du psychologisme typique du cinéma de la qualité française sera au centre de leur révolte.

Ce combat se développe à partir de quelques questions relatives à la terminologie : en particulier, Bazin, établissant un axe solide avec Cesare Zavattini, se bat pour le maintien du terme « néoréalisme » à un niveau critique⁷¹¹. Malgré toutes ses limites évidentes, cette définition

⁷¹⁰ BAZIN, André, « La 'technique' et le 'sujet' ne jouent pas au cinéma le même rôle que dans les autres arts », *Radio cinéma télévision*, n°44, 19 novembre 1950.

⁷¹¹ On peut ainsi affirmer que le centre d'attention de la critique française se déplace du groupe de la revue *Cinéma* (dont les figures principales sont De Santis, Gianni Puccini, Mario Alicata) vers la tendance théorique des Zavattini, qui dans la nouvelle période montre une vitalité beaucoup plus grande. À propos de la relation épistolaire entre Bazin et Zavattini, de nombreuses lettres conservées dans les Archives Cesare Zavattini nous permettent de la reconstituer. Ainsi, nous pouvons constater que le travail critique de Bazin est très important pour Zavattini, qui écrit dans une lettre : « Mais il faut également citer la lettre où le scénariste affirme que la rencontre avec le critique l'a « aidé à comprendre encore plus que le cinéma exige désormais de nous le même engagement que n'importe quelle autre art ». Ainsi Zavattini : « So che il mio incontro con lei, per quanto breve, mi ha aiutato a capire ancora di più che il cinema oramai vuole da noi lo stesso impegno ».

représente la façon la plus efficace pour définir la nouveauté du style italien en opposition à toutes les formes anciennes de réalisme. Si « le terme de néoréalisme a été jeté comme un filet sur le cinéma italien de l'après-guerre »⁷¹², chaque cinéaste tente d'échapper à cette classification, afin de « briser les fils dans lesquels on prétend le capturer »⁷¹³. Cependant, les critiques ont désormais établi que « le néoréalisme n'existe pas fatalement à l'état pur et qu'il peut être conçu comme une combinaison avec d'autres tendances esthétiques »⁷¹⁴. À l'instar des biologistes, qui « distinguent dans les caractéristiques héréditaires, issues de différents parents, certains facteurs dits dominants »⁷¹⁵, les critiques sont désormais obligés de relever quelques traits essentiels du néoréalisme. Ce dernier, selon Bazin, « ne connaît rien d'autre que l'immanence »⁷¹⁶ et c'est pourquoi il est « une phénoménologie »⁷¹⁷. Par conséquent, contrairement à tous les réalistes précédents (naturalisme et vérisme *in primis*), il est « une position ontologique avant l'esthétique »⁷¹⁸. En outre, un article que Bazin publie dans *Radio cinéma télévision*, semble particulièrement significatif à ce stade. Il vise en effet à ramener sur le vaste domaine du néoréalisme la tendance au « dépouillement » de Rossellini ainsi que le « réalisme magique » de De Sica :

le néoréalisme chez Rossellini comme chez De Sica est une prise de conscience totale de notre incarnation mais [...] elle conduit Zavattini à subdiviser toujours davantage la réalité, et Rossellini, au contraire, à mettre en évidence les forces qui soudent la réalité à elle-même et compriment de toute part sur la dramatique liberté de l'homme ? D'un autre point de vue je dirais que l'approche progressive du héros zavattinien, sa description en quelque sorte microscopique correspond à une volonté de sympathie agissante que j'appellerai bonté, quand le recul rossellinien – par la tension qu'il crée entre nous et son héros, par le renoncement à la participation psychologique que cette distance implique – nous impose un rapport qui est celui de l'amour, mais d'un amour non sentimental et qu'on peut qualifier de métaphysique⁷¹⁹.

che qualsiasi altra arte. Il cinema è oramai un fatto di cultura e di questo meraviglioso cavallo di Troia i produttori non si sono ancora accorti » (Lettre de Cesare Zavattini à André Bazin, Rome 27 septembre 1951. *Za Corr B 659/20*).

⁷¹² BAZIN, André, *Vittorio De Sica*, Parme, Guanda, 1953, p. 14.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹⁹ BAZIN, André, « De Sica et Rossellini. Deux pôles du néoréalisme », *Radio cinéma télévision*, n°295, 11 septembre 1955.

Vers la fin de la période que nous examinons ici, face au clivage que nous avons esquissé, il existe également quelques positions de compromis. En ce sens, il est intéressant de lire quelques contributions paraissant dans *Cinéma 55*, organe de la Fédération française des ciné-clubs. Parmi ces articles, nous signalons un passage important d'un texte de Jean-Louis Riepeyrou où le journaliste propose un compromis entre la notion d'auteur et celle d'un cinéma engagé portant sur des sujets sociaux et politiques. Il n'est pas surprenant de retrouver cette idée de cinéma « équilibré » dans les pages de la revue *Cinéma*, qui au milieu des années 1950 propose une approche dépolitisée du cinéma :

Le cinéma peut et doit parvenir à ce point d'équilibre où, tout en affirmant une vigueur d'expression personnelle sourde aux concessions imposées par la prudence (presque toujours stérilisatrice) ou la démagogie (également génératrice de platitude), il est capable de répondre par le choix de ses sujets la hardiesse de leur illustration (une image vaut parfois tout un chapitre) et la sincérité de leurs résonances à une demande encore confusément avouée au public mais qui n'en n'est pas moins existante. [...] Or, des gens du cinéma mondial, il semble que seuls, de nos jours, les cinéastes d'Italie aient compris cet appel et lui aient donné un début de réponse par le néoréalisme qui assure, et pour longtemps, la gloire solide du cinéma italien⁷²⁰.

En même temps, certains critiques commencent également à s'interroger sur les raisons de l'absence de filiation néoréaliste dans le cinéma français : le phénomène en question semble être typiquement et exclusivement italien, ce qui le rend probablement encore plus intéressant à leurs yeux. Le catholique Jean-Louis Tallenay relève qu'« il existe une tradition réaliste qui pèse sur le cinéma français et qui le rend plus qu'un autre imperméable au néoréalisme » : alors qu'en France on « adopte invinciblement l'attitude critique du naturalisme à l'égard de la réalité décrite », les auteurs italiens de distinguent pour leur « amour de la réalité humaine »⁷²¹. Les réalisateurs français, en somme, font du moralisme au cinéma, alors que leurs confrères italiens tendent autant que possible à l'amour inconditionnel des êtres humains.

Après avoir défini les champs idéologiques se faisant face dans ce conflit théorique et esthétique et avoir décrit certaines des lignes de force de ce débat, nous allons maintenant détailler les réactions éveillées par différents films italiens circulant en France dans la première partie des années 1950.

⁷²⁰ RIEUPEYROUT, Jean-Louis, « Introduction au cinéma italien », art.cité.

⁷²¹ TALLENAY, Jean-Louis, « Réalisme italien / Réalisme français », *Cinéma 56*, n°9, février 1956, p. 64.

Le nouveau paradigme antispiritualiste

Dans cette période où la critique française est marquée par des divisions, la fragmentation de l'expérience néoréaliste impose aux différentes factions de composer leurs propres sélections de cinéastes les plus adaptés à représenter leurs « politiques » respectives. En général, nous pouvons constater que dans les nouvelles revues françaises (pré et post « politique des auteurs »), l'interprétation du cinéma italien ne parvient jamais à un avis commun, mais se morcèle en différentes approches. On peut dire que l'un des plus importants débats esthétiques opposant les différentes publications se concrétise en ce moment autour de la figure de Rossellini. Traitant du cinéma italien, *Positif* part du constat qu'il n'y a pas de poétique commune à tous les cinéastes néoréalistes : selon la plupart de ses rédacteurs « il faudra toujours écrire 'réalismes' au pluriel »⁷²². Cependant, il s'agit surtout de regarder le cinéma transalpin d'un autre point de vue, afin d'y découvrir des auteurs méconnus et pour établir une nouvelle échelle qualitative : cette remise en cause des hiérarchies du cinéma italien se fonde évidemment sur le fait que Rossellini a été destitué de ses fonctions de représentant du cinéma transalpin. Cette nouveauté est évidente, par exemple, dans le numéro 5 de la revue, et plus particulièrement dans un article signé par Guy Jacob, où le critique déclare vouloir parler des cinémas de De Santis et Castellani. Autour du cinéma italien s'explique donc la position de combat de la nouvelle revue lyonnaise, qui se présente déjà en tant qu'opposante des *Cahiers*. Pour les rédacteurs de *Positif*, il existerait un néoréalisme alternatif, plus riche et cohérent que celui de Rossellini. En particulier, dans l'évolution de l'œuvre de De Santis, Guy Jacob remarque une actualisation du néoréalisme d'après-guerre, en raison du fait que « l'Italie de 1952 n'est plus l'Italie de 1945 »⁷²³. Pour contrecarrer l'avancée du réalisme de la forme, *Positif* prend soin de célébrer les cinéastes qui affirment un discours précis et engagé sur le réel. Ainsi Jacob :

Si « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » c'est parce que l'on recherche la notion d'authentique dans la réalité la plus banale. Ils partaient peut-être d'un fait divers les scénarii de *Chasse tragique* et de *Riz Amer*. Si nous avons peine à croire aux mélodramatiques aventures qu'ils nous racontent, c'est que

⁷²² Cette phrase se trouve dans l'éditorial d'ouverture du numéro 5 de la revue, intitulé « Réalismes ». Il s'agit d'un numéro important, car consacré à une réflexion sur la diversité de cette idée esthétique. « Réalismes », *Positif*, n°5, décembre 1952, p. 1.

⁷²³ JACOB, Guy, « Température du néoréalisme », *Positif*, n°5, décembre 1952, p. 14.

nous avons déjà oublié l'extraordinaire chaos dans lequel fut plongée l'Italie à l'époque de la libération⁷²⁴.

Un aspect important à souligner est la « découverte » de la complexité du nouveau cinéma italien : de nouveaux cinéastes sont pris en examen et l'étude de leur travail est approfondie. On peut trouver un bon exemple de cette nouvelle approche dans le numéro 11 de *Positif*, qui sort en septembre 1954 : dans cette sortie essentiellement consacrée au cinéma américain, la rubrique « Champ - contre-champ » s'occupe surtout de cinéma italien et présente le titre interrogatif « Néo-réalisme ? ». Le point d'interrogation veut exprimer les doutes d'une certaine critique française à l'égard de l'efficacité de cette définition. Toujours à la recherche de figures alternatives à opposer à celle de Rossellini, *Positif* ajoute une personnalité à son panthéon italien : Alberto Lattuada. Comme nous l'avons vu, le cinéaste milanais est une figure particulière du cinéma italien : le style du *Bandit* (qui a été présenté à Cannes en 1946) n'est en rien comparable à celui de *Rome, ville ouverte* et *Paisà*. Dans trois extraits d'interviews, Lattuada déclare sa volonté de défendre la « tendance réaliste à la survie de laquelle sont liés la vitalité et le succès de notre cinéma »⁷²⁵. La critique au cinéma de Lattuada se poursuit par un texte écrit par Ado Kyrou et Jacques Demeure qui s'ouvre avec un constat de la diversité des sources d'inspiration du néoréalisme. Le cinéma de Lattuada en tant que compromis entre tous ces aspects. Le cinéma de Lattuada ferait une synthèse efficace de toutes ces tendances, obtenant ainsi une version formellement riche du réalisme italien :

Depuis qu'il existe, le cinéma italien n'a jamais d'unité, se contentant avec une prodigalité toute méditerranéenne, de briller dans plusieurs genres, d'exceller dans des styles très différents : films religieux, exaltation érotique des *dive*, réalisme social, coups de trompettes historiques, romaines ou un temps mussoliniennes. Aujourd'hui, certains cinéastes de la nouvelle école semblent opérer la synthèse de tout ce que fit ce premier cinéma italien⁷²⁶.

Dans l'article suivant nous trouvons une des rares contributions qu'André Bazin livre à cette revue. Il souligne à nouveau la richesse de style de Lattuada, qui « a longtemps hésité entre le film social (*Le Moulin du Pô*) et le commerce (*Anna*) », ce qui le tient à l'écart des « exigences véristes du néoréalisme traditionnel »⁷²⁷.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ LATTUADA, Alberto, « Réalismes ? », *Positif*, n°11, septembre-octobre 1954, p. 60.

⁷²⁶ DEMEURE, Jacques, KYROU, Ado, « La Louve de Calabre », *Positif*, n°11, septembre - octobre 1954, p. 62.

⁷²⁷ BAZIN, André, *Positif*, n°11, septembre - octobre 1954.

Progressivement, la réflexion sur le destin du néoréalisme s'étend dans toutes les publications spécialisées relevant d'autres chapelles critiques, prenant parfois une tournure particulièrement amère. Les intellectuels d'inspiration surréaliste, par exemple, affichent le plus grand mépris pour le réalisme italien. Si dans le cinéma de Rossellini ils perçoivent le premier ennemi de leur idée de cinéma, chez d'autres auteurs - comme Fellini, Lattuada ou Antonioni - ils découvrent un nouvel espoir, à savoir l'idée que le réalisme puisse s'exprimer par le biais d'un style fort et par l'imagination d'un auteur.

Dans ce contexte diversifié, il n'est pas rare de trouver des contributions qui tendent à nier tout mérite au néoréalisme italien : *L'Âge du cinéma* est probablement la revue qui s'attaque le plus farouchement à ce courant. En effet, cette revue soutient particulièrement la notion d'« onirisme » cinématographique : dans le premier numéro la rédaction met en avant cette poétique tout en proposant une « nouvelle avant-garde » comme ligne éditoriale opposée au néoréalisme. À partir d'une position de nature psychologique ce type de cinéma prévoit « un contact du réalisateur avec les préoccupations les plus profondes de son moi. Cette expression est incompatible avec les films dits néoréalistes, qui en principe, procèdent par effacement du réalisateur devant une réalité purement objective »⁷²⁸.

Dans le numéro 2 de *L'Âge du cinéma*, Ado Kyrou affirme également sa position idéologique anti-bazinienne et anti-rossellinienne en condamnant explicitement comme « maladie mortelle » la tendance phénoménologique à tenir le cinéma pour un art anti-spectaculaire⁷²⁹. Le propos du surréaliste Kyrou est de nier la légitimité artistique à tout cinéma tendant au documentaire. Il ne peut pas y avoir d'art dans l'objectivité pure et simple ; pour atteindre une valeur esthétique au cinéma, l'intervention d'une personnalité créatrice se donne comme absolument nécessaire :

Tout événement, toute histoire (vraie ou imaginaire, réelle ou dépassant la réalité), transmuée par un créateur selon sa vision unique du monde, devient une offrande personnelle capable d'enrichir le spectateur en lui ouvrant le portail du moi. Cette interprétation du monde extérieur, cette vision métaphysique découvre l'essence des choses, l'invisible des êtres et des lois, prolonge les images et atteint les lieux où le vrai et le faux, le rêve et l'action se confondent⁷³⁰.

⁷²⁸ « Onirisme cinématographique », *L'Âge du cinéma*, n°1, mars 1951, p. 2.

⁷²⁹ KYROU, Adonis, « L'univers personnel dans la réalisation », *L'Âge du cinéma*, n°2, mai 1952, p. 11. « Depuis quelques années – écrit Kyrou - une maladie mortelle afflige le cinéma, se systématisant grâce à quelques écoles soit-disant modernes, épaulées par un snobisme rétrograde. Il s'agit de l'effacement du réalisateur derrière son œuvre, laquelle ne doit plus être qu'une vision objective du monde extérieur. Le réalisateur doit oublier ses sentiments, et sa propre « Weltanschauung » et ne filmer que ce qui se trouve par pur hasard, devant son objectif ».

⁷³⁰ *Ibid.*

De la même manière, les rédacteurs de *L'Âge du cinéma* perdent rarement l'occasion de contester la valeur du cinéma néoréaliste, en faisant aussi appel aux contributions de certains réalisateurs italiens. Au nom de son amour pour le cinéma baroque et fantastique, le groupe animant cette revue propose son panthéon personnel de cinéastes italiens alternatifs au dogme réaliste : aux figures de Rossellini, Emmer et Vergano, on oppose le cinéma spectaculaire de Giuseppe De Santis, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Renato Castellani, Alberto Lattuada et Mario Soldati et, sous réserve, De Sica⁷³¹. Chez ces cinéastes-artistes, la réalité est toujours transposée à l'écran par le travail de l'imagination de l'artiste, qui la modifie selon ses inclinations :

Aussi, pour nous, les mots rêve et réalité, pris dans leur sens absolu, n'offrent qu'une différence très superficielle : quoi de plus réel que le rêve et quoi de plus onirique que la réalité ? Du mélange de ces deux éléments, de leur étroite union, naît la vie, avec tout ce qu'elle renferme de force révolutionnaire, d'érotisme et d'élan. D'ailleurs, ne limitez pas la pensée d'André Breton : le réel (il l'a bien prouvé !), c'est ce qui tend à devenir merveilleux⁷³².

À ce propos, il faut remarquer le surgissement d'un intérêt tout particulier pour le cinéma italien de genre : on commence à découvrir le côté antiréaliste, voire fantaisiste du cinéma transalpin. Les acteurs comiques italiens, qui après la guerre ont eu beaucoup de difficultés pour s'imposer en France, commencent à faire l'objet de quelques articles : c'est notamment le cas de Totò. Malgré le grand nombre de films interprétés par ce comédien napolitain et l'énorme succès qu'il connaît en Italie, sa comédie semble impossible à exporter en France, car elle est trop liée à des jeux de mots et aux codes de la culture populaire transalpine. Bien que les films interprétés par cet acteur ne soient projetés en France que très rarement, *L'Âge du cinéma* consacre un article au Polichinelle du cinéma italien : dans le cadre de cette revue farouchement anti-néoréaliste, l'éloge de Totò est formulé dans une tonalité explicitement opposée à ce canon :

Un visage long, une grise mine, un œil mouillé, une contenance de drap froissé ne sauraient à première vue constituer un élément comique. C'est pourtant le cas

⁷³¹ « Les seuls réalisateurs intéressants sont donc les créateurs, ceux qui nous livrent leur vision du monde, reconnaissable entre toutes. Pour cela, il faut soit rendre artificiel le décor naturel, soit reconstruire carrément une fausse nature qu'on puisse mouler selon son gré. En ce qui concerne le cinéma italien, nous l'admirons également, mais pour des raisons bien différentes des vôtres. Nos auteurs préférés seraient plutôt Giuseppe De Santis, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Renato Castellani, Alberto Lattuada et Mario Soldati. Nous partageons votre sympathie à l'égard de Vittorio De Sica : en tant que créateur total, ses relations avec le néo-réalisme étaient purement accidentelles ». (« La tribune des lecteurs », *L'Âge du cinéma*, n°2, mai 1952).

⁷³² FAIFAS, Ion, « Miracle à Milan », *L'Âge du cinéma*, n°3, p. 29.

de ce guignol triste, à l'épilepsie chronique, qui fait couler de fou-rire l'Italie entière. [...] Pourquoi les distributeurs, au lieu de nous tremper d'une pluie néo-réaliste ne chassent-ils pas toute cette grisaille, à renforts d'aussi géniales pitreries ?⁷³³.

Dans le même numéro, on confie à la figure de Luigi Zampa la tâche de redéfinir les contours de celle qui « fut appelée, à tort, 'école néoréaliste' italienne ». Considéré dans l'immédiat après-guerre comme un des maîtres du mouvement néoréaliste, Zampa conçoit en effet un réalisme hybride, où les instances réalistes sont profondément mêlées aux codes de la comédie des mœurs. Zampa traite de la situation du cinéma italien, en évoquant les catégories les plus débattues de l'époque, à savoir le néoréalisme, le réalisme, le cinéma populaire. Le choix d'offrir un espace à un réalisateur comme Zampa (pour un film comme *Signori in carrozza* !) semble déjà intéressant en soi : il est clair que *L'Âge du cinéma* entend mettre en relief un film « populaire » dans le but de subvertir les idées reçues sur le cinéma italien ; ainsi, le réalisateur a la possibilité d'exposer ses idées sur le cinéma italien, en prônant le retour à un cinéma moins élitiste :

Ce que les journalistes nommèrent arbitrairement *réalisme* n'est en vérité qu'une vision personnelle de cette réalité que nous n'avions pas pu traiter pendant d'interminables années. [...] Maintenant cette fameuse réalité est plus ou moins normalisée et je crois que le cinéma doit se libérer de l'emprise souvent asservissante de l'actualité⁷³⁴.

Dans un autre texte, la ligne de la publication est davantage précisée dans un écrit signé par la rédaction et consacré à « l'onirisme cinématographique », où l'on met en garde le lecteur face à la supposée objectivité du réalisme au cinéma. À ce propos, le cinéma italien fait l'objet des attaques de l'article qui repère dans le récent cinéma d'outre-Alpes les contradictions les plus éclatantes du prétendu réalisme :

En fait, la furie naturaliste, qui force certains réalisateurs à filmer à l'improviste de vrais passants dans une rue sans fards, ne restitue pas une fraction de ce réel, dont la moindre réalisation touche à l'impalpable. Et ce qui est plus grave, elle nie les principes mêmes du langage cinématographique, dont les caractéristiques

⁷³³ ROBIN, Ladislav, « Gros plan. Totò », *L'Âge du cinéma*, n°3, juin-juillet 1951, p. 39.

⁷³⁴ ZAMPA, Luigi, « De Rome à Paris », *L'Âge du cinéma*, n°3, juin-juillet 1951, p. 12.

les plus évidentes appartiennent au domaine de l'irréel. [...] Le rythme du rêve, il est temps de l'admettre, est celui de la vie⁷³⁵.

Dans cette période de crise substantielle du concept même de « néo-réalisme », les positions qui remettent en cause l'existence même du phénomène sont nombreuses et font souvent appel directement à des cinéastes transalpins : au sein de *Raccords*, il revient à Luciano Emmer d'intervenir pour déclarer qu'« il n'y a pas de réalisme italien. Il y a, comme je disais, une vérité humaine. À la faveur des guerres, elle se fait plus préhensible, plus pressante aussi. [...] En Italie, après-guerre, nous ne pouvions détourner nos caméras des hommes qui nous entouraient »⁷³⁶.

Pour enrichir notre catalogue de positions « hérétiques » concernant le néoréalisme, nous trouvons intéressant de mentionner l'opposition exprimée par certains membres de l'intelligentsia conservatrice. Sous le pseudonyme de Michel Braspart, l'écrivain Roland Laudenbach, proche du groupe littéraire des « Hussards »⁷³⁷, utilise le mot 'néoréaliste' de manière péjorative à partir de 1952. À ce propos, pour condamner l'ennui qui imprègne le film hollywoodien *Mademoiselle Gagne-Tout*, il affirme :

c'est vers ce cinéma néoréaliste, ce sera le cas de dire, vachement néoréaliste, que l'on nous achemine lentement. On en aura le souffle coupé. En attendant ce jour [...], on nous endort doucement avec des films très « salons de thé », pendant lesquels on peut papoter tout à sa guise avec sa voisine, sans risquer de perdre le fil⁷³⁸.

⁷³⁵ La Rédaction, « Propos sur l'onirisme cinématographique », *L'Âge du cinéma*, n°2, mai 1952, p. 3.

⁷³⁶ EMMER, Luciano, in BALLAND, Jacques R, « Luciano Emmer », *Raccords*, n°6, décembre 1950, p. 21.

⁷³⁷ Courant littéraire français qui s'oppose explicitement aux tendances existentialistes. Placé sous le parrainage de Jacques Chardonne et Paul Morand, le groupe accueille des écrivains de droite comme Antoine Blondin et Jacques Laurent, Roger Nimier et Michel Déon, mais aussi proches d'un auteur marxiste comme Claude Roy. (On a parfois parlé de « Hussards de gauche »). Politiquement, ils sont caractérisés par une idéologie anti-gaulliste de droite et littérairement par leur référence à Stendhal. À propos de ces intellectuels de droite et de leur activité pendant l'après-guerre, Jean-François Sirinelli parle de « temps du ressentiment, de l'errance clandestine, des flambées de désespoir, de l'horizon bouché ».

⁷³⁸ BRASPART, Michel, « Les chiens écrasés », *La Table ronde*, mai 1953, p. 143.

Chapitre 9. Vers une nouvelle idée de néoréalisme

Au début de la nouvelle décennie, le cinéma italien se présente comme un phénomène complexe qui doit être analysé avec soin : il semble notamment dominé par une triade de figures qui assume la responsabilité de maintenir les promesses de l'après-guerre. Dans le compte rendu qu'il rédige fin 1950, Nino Frank identifie ces trois cinéastes en les définissant « d'une manière simpliste mais efficace : Visconti, une tête, une pensée, une volonté ; [De] Sica, le cœur, avec ce qu'il comporte d'indéfendable mais de complexe et de mystérieusement communicatif ; Rossellini, lui, [...] figure quelqu'un qui chercherait partout son inspiration, mais n'arriverait plus à réaliser son rêve⁷³⁹.

Stromboli : naufrage de l'école néoréaliste ?

À la fin des années 1950, Jean-Luc Godard constate que Roberto Rossellini est, en France, le cinéaste « le plus admiré et le plus attaqué » et que « les applaudissements qui saluèrent à l'échelle mondiale *Rome, ville ouverte* se firent de plus en plus rares à mesure que les écrans passaient *Allemagne année zéro*, *Europe 51*, *Stromboli*, ou ne passaient pas *La Machine à tuer les méchants* et *Dov'è la libertà ?* »⁷⁴⁰. Dans cette seconde partie, nous voulons encore entamer notre analyse par le cinéma de Rossellini, car le parcours très personnel de cet auteur réagit de manière intéressante avec le nouveau paysage critique français que nous venons d'évoquer. Le cinéma de Rossellini s'affirme comme le dépositaire de tous les doutes, les hésitations et les contradictions qui caractérisent la formation (aussi et surtout à l'étranger) d'une identité italienne complexe, le seul vraiment capable de « faire émerger un nouveau réseau de relations, de conflits et de contacts avec l'autre »⁷⁴¹.

Comme nous allons le voir, après le succès de ses premiers films néoréalistes (de *Paisà* en particulier), la fortune critique de l'œuvre de Rossellini évolue rapidement : dans l'ensemble de la presse française, si l'on exclut les contributions bienveillantes (mais isolées) d'André Bazin et des jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma*, les films de Rossellini sont loin de faire l'unanimité et soulèvent de nombreux débats. Autour des films du cinéaste romain se concentre surtout le travail de la jeune critique spiritualiste et formaliste, qui fait son chemin à la conquête de l'hégémonie.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons aperçu les premiers signes de la parabole descendante du succès de Rossellini : si *Rome ville ouverte* et *Paisà* sont très bien accueillis en raison de leur fonction politique et à cause de la méconnaissance du passé du cinéma italien, le réalisateur perd rapidement l'estime de la critique française à partir de la sortie d'*Allemagne année zéro*.

⁷³⁹ FRANK, Nino, *Cinema dell'Arte*, op. cit., p. 165.

⁷⁴⁰ GODARD, Jean-Luc, « Roberto Rossellini : un cinéaste, c'est aussi un missionnaire », *Arts*, 1er avril 1959.

⁷⁴¹ GRIGNAFFINI, Giovanna, « Racconti di nascita », art.cité, p. 282.

Plus tard, à la fin de la décennie, la majorité de la critique s'avère incapable de saisir la modernité de *Stromboli*, le premier film que Rossellini tourne avec Ingrid Bergman. Si, dans un premier temps, le tournage constitue un bon sujet pour la presse à scandale, par la suite de nombreux critiques condamnent le film en appliquant une lecture traditionnelle. Jacques Aumont a traité de ce processus dans un bref ouvrage consacré à l'idée de modernité cinématographique :

Le cinéma de Welles, celui de Rossellini, et ce qu'ils engendrent, rompent avec ce qui les précède, et particulièrement avec les efforts pour penser la modernité dans l'entre-deux-guerres. En ce sens, on peut bien les voir comme des tentatives modernes : elles ont, du moderne, la vertu d'inattendu ; elles ont aussi l'ingratitude traîtresse envers la tradition la plus immédiate. Mais si l'on se souvient que la promesse de la modernité, c'est d'affronter l'articulation de l'art à la politique, elles sont très inégales - révélant à vif l'abîme entre l'Ancien et le Nouveau Monde en ce début de la guerre froide. Avec ce tableau critique on sort, pour la première fois en cinéma, d'une modernité uniquement avant-gardiste, avec ses apories, ou d'une modernité uniquement technique, si générale qu'elle concerne à peine les œuvres⁷⁴².

Procédons par étapes : le 8 mai 1948, Roberto Rossellini reçoit une lettre dans laquelle Ingrid Bergman lui présente ses félicitations pour la réussite étasunienne de *Rome ville ouverte* et *Paisà*. Le 20 mars de l'année suivante, l'actrice arrive en Italie pour le tournage de *Stromboli*, en ignorant peut-être qu'elle ne fera retour aux États-Unis que huit ans plus tard. Entre le printemps et l'été 1949, la presse française commence donc à s'occuper de la relation entre le réalisateur et l'actrice : par conséquent, l'attente de la sortie de *Stromboli* est trépidante, car à l'intérêt pour l'histoire d'amour s'ajoute la fascination pour l'Italie du Sud, qui est, à ce moment, très répandue dans les milieux intellectuels français. Ces terres sauvages et inconnues habitées par une humanité « primitive », ayant servi de décor à Luchino Visconti pour *La Terre tremble*, ne peuvent que susciter la curiosité de la critique. À ce propos, avant d'aborder les réactions critiques qui concernent l'œuvre, il est intéressant de mentionner l'ouvrage *L'Italie retrouvée* de Jean-Louis Vaudoyer, qui, animé par « l'amour de l'Italie », se rend en Sicile fin 1948. À propos des pages que Vaudoyer consacre à la île, Olivier Forlin note qu'elles sont « révélatrices de cette tendance inconsciente à faire coïncider les images sur la péninsule transmises par la culture avec les réalités observées »⁷⁴³. En effet, l'écrivain

⁷⁴² AUMONT, Jacques, *Moderne ?*, Editions Cahiers du cinéma, 2007, pp. 58-59.

⁷⁴³ FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955*, *op. cit.*, p. 146.

cerne l'image d'une île troublante, riche en contrastes, un « étrange, énigmatique pays », peuplé par des gens inquiétants :

Tous ces êtres (quelques-uns fort beaux) qui me dévisagent avec une attention silencieuse, imperturbable, pourquoi me font-ils éprouver le sentiment singulier, un peu alarmant, de n'appartenir qu'à demi à la race humaine ? Pourquoi ces hommes, ces femmes, ces enfants me semblent-ils plus ou moins ensorcelés ? Ce sont leurs yeux qui dégagent ce pouvoir de fascination, ce fluide magnétique. [...] Leur regard lourd, impénétrable, évoque le regard hypnotique de ces bêtes forestières qui vous guettent, tapies dans la profondeur des fourrés immobiles, mais instinctivement prêtes à la fuite, au bond⁷⁴⁴.

Ces lignes témoignent efficacement de l'attitude des intellectuels français à l'égard des peuples du Sud de l'Italie. Il semble impossible, à la lecture de ces mots, de ne pas songer au personnage de Karin-Ingrid, observée par les habitants de l'île, persécutée pour son étrangeté, poursuivie par ces regards comme une proie traquée par des chasseurs.

Pendant le tournage du film, l'attention de la presse relève surtout de l'intérêt morbide que les reporters portent à la relation clandestine Rossellini-Bergman ; en effet, *Stromboli* éveille, au sein de la critique française, des réactions souvent dues à des aspects étrangers à l'œuvre. Quelques années plus tard, en janvier 1956 les *Cahiers du cinéma* publieront une série de souvenirs écrits par Rossellini où le cinéaste italien reviendra sur ce sujet avec une certaine amertume :

Début avril, nous commençâmes le film à Stromboli et, au même moment, éclata le scandale sur notre vie privée. Qu'y eut-il à l'origine de tout cela ? Pourquoi un scandale si retentissant naquit-il de simples bruits de divorce et de mariage, alors que le monde du cinéma, celui du cinéma américain en particulier, avait depuis longtemps élevé le divorce à la hauteur d'une institution tout en lui conférant l'aspect d'une routine quotidienne ? [...] Toute la vague des nouvelles sensationnelles avait sans doute un même but : celui de nous effrayer⁷⁴⁵.

L'île sicilienne devient donc la destination de reporters de toutes les nationalités. À ajouter de l'intérêt à la situation, le tournage de *Vulcano* (William Dieterle, 1950) a lieu sur une île proche de Stromboli : comme dans les mélodrames les plus passionnants, Anna Magnani serait prête à se

⁷⁴⁴ VAUDOYER, Jean-Louis, *L'Italie retrouvée*, Paris, Hachette, 1950, p. 289.

⁷⁴⁵ ROSSELLINI, Roberto, « Dix ans de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°55, janvier 1956, p. 9-10.

venger de l'abandon qu'elle vient de subir. Ainsi, on constate une fois de plus que dans la scène critique française, l'image du néoréalisme italien se construit aussi dans la presse populaire. Fidèle à sa vocation grand-public, *Cinémonde* est une des publications les plus intéressées par la « guerre des volcans »⁷⁴⁶. En avril 1949 la publication présente le triangle amoureux dans un long article intitulé « Rossellini, Bergman : seuls sur un volcan. Anna Magnani à Paris ». Le lien amoureux entre l'Italien et la Suédoise n'est pas encore officiel, mais l'article n'hésite pas à faire plusieurs allusions à des évolutions imminentes. L'auteur, Michel Gerac, retrace les étapes de cet amour : la lettre de Bergman à Rossellini, les respectives causes de divorce, la réaction d'Anna Magnani et celle du mari de Bergman. C'est un article très intéressant car il est entièrement basé sur la nouvelle image de *diva* incarnée par Magnani : la description de la scène de jalousie de l'actrice italienne répond intégralement à l'image de femme impulsive et passionnée que le public français a connue dans *Rome ville ouverte*. Les éléments du pittoresque italien y figurent tous, comme dans une scène de *Commedia dell'Arte* :

L'engouement de Rossellini pour Ingrid, leur intimité, ce film qu'ils tournent ensemble et le tendre enthousiasme avec lequel ils y travaillent est donc une double infidélité aux yeux de la Magnani, qui par ailleurs est d'un tempérament si emporté et ombrageux qu'on affirme qu'elle a, en apprenant qu'Ingrid allait venir en Italie, jeté un plat de spaghetti à la tête de Rossellini et qu'elle a depuis répété en diverses occasions qu'elle ferait un malheur si elle se trouvait en face de sa rivale⁷⁴⁷.

L'île de Stromboli, son volcan et son environnement sauvage deviennent alors le cadre symbolique idéal pour le récit de cette histoire dont les détails sont censés chatouiller les intérêts les plus inavouables du public français. La fusion entre cinéma et réalité atteint des niveaux inattendus, et le volcan devient le témoin parfait de l'éruption d'amour qui va avoir lieu au milieu des âpres paysages siciliens. Les deux amants sont décrits à l'état animal, instinctif, en proie aux pulsions les plus interdites :

Mais nous ne pouvons nous empêcher d'évoquer cette île du Stromboli, cernée de poissons volants, avec ses rochers tragiques et son ciel bleu marine, sa petite troupe qui loge sous la tente, et ces deux êtres qui vivent côte à côte leur rêve égoïste et dangereux. On est habitués à voir le volcan cracher toutes les deux

⁷⁴⁶ Voir ANILE, Alberto, GIANICE, M. Gabriella, *La guerra dei vulcani*, Le Mani - MicroArts, 2001.

⁷⁴⁷ GERAC, Michel, « Rossellini, Bergman : seuls sur un volcan. Magnani à Paris », *Cinémonde*, n° 767, 18 avril 1949, p. 5.

heures sa brûlante haleine, et l'on se dit que tout bouillonnant qu'il soit, le Stromboli est sage. Tout de même il pourrait bien quelque jour, brusquement, se réveiller. Car après tout, qu'il s'agisse d'Ingrid ou d'un cratère éolien, il n'y a pas de fumée sans feu⁷⁴⁸.

La relation Rossellini-Bergman gagne vite le premier plan dans la presse populaire de cinéma et *Cinéma* ne manque pas l'occasion pour présenter une chronique détaillée du tournage de *Stromboli* sous un intitulé riche en sous-entendus : « À Stromboli on fait (aussi) du cinéma », reportage de l'envoyée spéciale Jeanne Christiane Bonfils. La journaliste met en parallèle les deux histoires en question, le récit de l'écran et l'histoire des amants clandestins, en ébauchant pour la première fois un synopsis du film. Encore une fois, la réalité et la fiction se mêlent et s'adaptent aux paradigmes de la presse à scandale. Le couple d'artistes, selon l'auteure de l'article, s'expose aux dangers de cette « terre millénaire où on ne sait plus où commencent les miracles et où finit la réalité »⁷⁴⁹. Ce reportage détaillé est une occasion pour mettre en relief les liens entre décor et personnages : cet environnement imprégné de mythe déborde de sensualité et de mysticisme ; la lune de miel des deux amants va devenir une aventure inouïe, une marée imminente qui va bouleverser le monde du cinéma et la vie privée de Bergman et Rossellini.

Si l'attente pour le film est fébrile, les premières nouvelles ne sont pas bonnes : en février 1950, *Le Figaro* rapporte des commentaires sur le film parus dans certains journaux américains, selon lesquels le film ne rendrait pas justice à la célébrité du cinéaste et de l'actrice⁷⁵⁰. Au-delà de l'intérêt pour les aspects scandaleux du tournage, il est tout de suite clair que *Stromboli* représente un tournant dans la carrière de Rossellini en ce qui concerne son rapport avec la presse française : à la sortie du film, on peut constater l'éloignement définitif de la critique de gauche et l'intérêt renouvelé de la part de la jeune génération critique.

Suite à sa participation à la Mostra de Venise de 1950 (20 août – 10 septembre), *Stromboli* est projeté à Paris au mois d'octobre de la même année et éveille des réactions ambivalentes. Dans une des toutes premières critiques du film, Jean Fayard (qui voit le film à Venise) affirme que « la guerre des volcans n'a pas de vainqueur »⁷⁵¹, en rendant un jugement équitable sur *Stromboli* et sur son rival *Vulcano* : le film de Rossellini déçoit le critique puisque le rôle conçu pour Bergman ne serait pas adapté à l'image sophistiquée de cette actrice.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ BONFILS, Jeanne-Christiane, « A Stromboli on fait (aussi) du cinéma », *Cinéma*, n° 771, 14 mai 1949, p. 6.

⁷⁵⁰ « Les commentaires parus outre-Atlantique expriment, en général, un sentiment de déception ». (Non signé, « Comment les Américains ont accueilli *Stromboli* », *Le Figaro*, 17 février 1950, p. 3).

⁷⁵¹ FAYARD, Jean, « La guerre des volcans n'a pas de vainqueurs », *Opéra*, 11 octobre 1950, p. 2.

Une occasion ratée

Pour la critique matérialiste, la sortie de *Stromboli* est l'occasion parfaite pour porter une attaque à l'image de Rossellini, qui a déjà perdu de son autorité lors de la sortie d'*Allemagne année zéro*. Par exemple, dans *Raccords* Georges Gaudu parle d'occasion ratée : Rossellini s'éloigne du réalisme d'après-guerre en mettant en scène des « situations fausses ». Ce qui manque au film - toute la presse de gauche le reconnaît - est une morale optimiste inspirée aux idées progressistes. Par ailleurs, avec Anna Magnani, « qui n'est pas une actrice, mais une nature, un monstre sacré »⁷⁵² le projet aurait abouti à une œuvre plus humaine et mieux réussie. Cette mention à l'actrice nous rappelle que dans la presse française, les références à la figure d'Anna Magnani emploient fréquemment des similitudes avec l'univers animal⁷⁵³ : Magnani est perçue comme une actrice formidable, souvent décrite comme l'incarnation de l'instinctivité méditerranéenne. Au contraire, l'emploi d'Ingrid Bergman dans ce genre de films, dérouté une grande partie de la presse française : si le néoréalisme est censé être le cinéma anti-hollywoodien par excellence, aucun compromis ne peut être accepté entre ces deux façons de faire du cinéma. Dans l'article cité, Gaudu qui ne voit aucune relation possible entre star-system hollywoodien et approche néoréaliste :

Ingrid Bergman ne sait pas faire le cinéma-amour. Dans son pays les femmes lancent le disque et sautent les haies. Elles ne traînent pas leur vie privée dans la rue. Outre cela, elle arrive d'Hollywood. C'est une actrice. Elle ne sait pas inventer son rôle au fur et à mesure. Qu'elle essaie d'être naturelle, qu'elle fasse semblant de buter sur un mot d'italien, elle est atroce. C'est Marie-Antoinette jouant à la bergère. Il y a plus encore. Que fait-elle à Stromboli ? Elle ne peut pas y porter le drame. Elle est d'un autre monde⁷⁵⁴.

La question de l'acteur est le domaine où s'expriment les différences d'opinion les plus profondes dans la critique française : si dans *Stromboli* (et dans les films suivants) Rossellini ne fait que pousser aux conséquences extrêmes la loi de l'amalgame inaugurée dans l'immédiat après-guerre et théorisée par André Bazin, la majorité de la critique matérialiste a du mal à comprendre ce choix radical. Les réactions négatives ponctuent la majorité des quotidiens et des publications culturelles, en se référant la plupart du temps à la figure d'Ingrid Bergman : une vue à vol d'oiseau de la presse

⁷⁵² GAUDU, Georges, « Situations fausses sur un volcan », *Raccords*, n°6, décembre 1950, p. 27.

⁷⁵³ Ces références au monde animal apparaissent de façon particulière dans certains articles sur *La voix humaine*, premier volet du film *Amore* (1948) : Anna Magnani est très souvent comparée à une chienne et à une chèvre.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

nous permet de constater ce refus de l'actrice suédoise. Jean Fayard, qui peut revoir son jugement sur le film, déclare que le film est « une déception » car la vedette Ingrid Bergman est « écrasée par deux partenaires de classe : le volcan et le poisson ». En effet, l'aspect le plus intéressant du film réside, selon Fayard, dans sa « partie pittoresque », où « la nature joue mieux que les acteurs »⁷⁵⁵.

Un représentant de la presse engagée, François Timmory, parle de *Stromboli* dans *Les Lettres françaises*, comme d'une œuvre dans laquelle l'esprit libre du réalisateur italien n'arriverait jamais à se déployer intégralement, à cause peut-être des polémiques suscitées par son rapport avec l'actrice, tant que le critique, très sévère, parle de « courbette servile » et de « carte de plates excuses et de justifications maladroites »⁷⁵⁶.

Dans *Carrefour*, François Chalais va encore plus loin et déclare sans peur de démenti que « le nouveau film de M. Rossellini est un échec, un échec total, pesant, bruyant, comme une muraille de stuc dont on avait voulu faire un palais et qui s'effondra au premier vent ». En dépit de toutes les attentes que la préparation de ce film a suscitées, sa sortie est - selon Chalais - une véritable déception pour tous ceux qui ont aimé *Rome ville ouverte* et *Paisà*. Avec *Stromboli*, les contradictions du réalisme ne peuvent plus être cachées : le cinéma, en tant qu'art narratif, doit s'appuyer sur une affabulation :

Qu'on le veuille ou non, le cinéma est une histoire dense qu'on raconte. M. Rossellini, l'un des premiers, s'en aperçut. Dans *Paisà*, les anecdotes se chevauchent et se bousculent. *Allemagne année zéro* est un roman touffu dont la fabulation extravagante se dissimule malaisément derrière l'apparence du documentaire. Voici maintenant *Stromboli*. Et nous tombons dans l'excès contraire. Le documentaire ne tarde pas à y être étouffé par la fabulation⁷⁵⁷.

Un film-manifeste pour la critique spiritualiste

Si la presse engagée est ébranlée par les débats idéologiques et ne semble guère disposée à accepter la nouveauté esthétique radicale de *Stromboli*, l'on peut trouver une bienveillance plus grande dans le domaine de la critique la plus proche des idées spiritualistes et chrétiennes. Il est vrai que dans un titre qui vient de naître, *Radio cinéma télévision*, *Stromboli* est considéré comme un film « déplaisant à bien des égards », où Rossellini « a voulu administrer la preuve du talent de comédien d'Ingrid et

⁷⁵⁵ FAYARD, Jean, « Ingrid écrasée par le Stromboli », *Opéra*, 30 octobre 1950, p. 3. On constate ici une tendance qui connaîtra son épanouissement dans la production critique consacrée au cinéma italien des années 1950, à savoir le goût pour le pittoresque italien, l'attention au particulier typique et décoratif.

⁷⁵⁶ TIMMORY, François, « *Stromboli* : un volcan sophistiqué », *L'Écran français*, n° 277, 30 octobre 1950, p. 8.

⁷⁵⁷ CHALAIS, François, « Quand les volcans ont des vapeurs : *Stromboli* », *Carrefour*, 23 octobre 1950, p. 11.

de son propre talent de directeur en lui faisant jouer un rôle qui n'est visiblement pas fait pour elle »⁷⁵⁸. Cependant, certaines publications de la nouvelle critique semblent donc plus disposées à accepter la modernité du film de Rossellini. Dans la *Gazette du cinéma*, nouvel organe-phare des jeunes cinéphiles, *Stromboli* a droit à un traitement très bienveillant dans un article signé par Maurice Schérer (Éric Rohmer). Schérer peut être considéré comme étant le premier représentant des futurs jeunes-turcs à adopter la figure de Rossellini comme cinéaste de référence ; ce jeune intellectuel catholique fait preuve de son admiration pour cette œuvre dont les thèmes principaux sont la grâce et le miracle :

Pour moi, je ne vois que peu d'œuvres qui, de notre temps, aient aussi magnifiquement, aussi directement exalté l'idée chrétienne de la grâce, qui, sans rhétorique, par la seule évidence de ce qu'il nous est donné à voir, proclament plus hautement la misère de l'homme dans Dieu. Peut-être même, de tous les arts, le cinéma est-il le seul aujourd'hui qui sache, avec toute la magnificence requise, marcher sans trébucher sur ces hautes cimes, le seul qui puisse encore laisser place à cette catégorie esthétique du sublime qu'une pudeur bien excusable nous fait, ailleurs, mettre au rebut⁷⁵⁹.

Dans ce texte, on retrouve pour la première fois la tentative de considérer le film dans son ensemble et, de plus, d'un point de vue philosophique. Afin de saisir l'importance de ce film dans la formation du futur cinéaste Éric Rohmer, il faut considérer que, environ trente ans plus tard, il reviendra sur cette période et sur sa rencontre marquante avec le Rossellini de *Stromboli*. Il situera très précisément le moment de sa conversion post-existentialiste dans le contexte de la vision du film :

C'est Rossellini qui m'a détourné de l'existentialisme. Cela s'est passé au milieu de *Stromboli*. Durant les premières minutes de la projection, j'ai senti les limites de ce réalisme à la Sartre où je croyais que le film allait se cantonner. J'ai détesté le regard qu'il m'invitait à prendre sur le monde, avant de comprendre qu'il m'invitait aussi à le dépasser. Et alors, il y a eu la conversion. C'est cela qui est formidable dans *Stromboli*, cela a été mon chemin de Damas : au milieu du film, j'ai été converti, et j'ai changé d'optique⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ TALLENAY, Jean-Louis, « Stromboli », *Radio cinéma télévision*, 30 octobre 1950, p. 9.

⁷⁵⁹ SCHERER, Maurice, « Stromboli », *Gazette du cinéma*, n°5, novembre 1950, p. 4.

⁷⁶⁰ ROHMER, Éric, *Le goût de la beauté*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2004, p. 22.

Ce témoignage nous permet de souligner une fois de plus que le thème de la « conversion » qui caractérise toute l'œuvre de Rossellini (de *Rome ville ouverte* à *Voyage en Italie*) s'étend bien au-delà des œuvres, en intervenant même sur la dynamique de leur réception critique. En vertu de ce caractère, le film de Rossellini suscite l'intérêt des critiques spiritualistes et formalistes, qui viennent de créer leur nouvelle revue de référence : ce n'est pas un hasard si les *Cahiers du cinéma* s'occupent de *Stromboli* dans leur premier numéro. Alexandre Astruc met le film en relation avec *Under Capricorn*. Le point de contact entre les deux œuvres est Ingrid Bergman, ce qui prouve que la tentative de Rossellini de remettre en question le statut de l'acteur traditionnel a réussi ; le résultat ne serait pas, selon Astruc, tout à fait satisfaisant. Le texte d'Astruc est particulièrement intéressant pour plusieurs raisons, en particulier car le film est perçu comme une sorte d'actualisation du patrimoine lyrique italien :

Ce film fulgurant est miné par une force que les prestiges d'une esthétique somptueuse n'arrivent pas à contenir. Le mystérieux petit visage d'Ingrid Bergman sera si mal à son aise sur ces arrière-fonds glorieux qui tentent de lui ravir la première place que le film, à son tour, ressent le contrecoup de ces contradictions internes et vogue au hasard, disloqué, pour venir enfin s'échouer sur le sable comme un navire mal équilibré. [...] À Rossellini, il faudra déranger un volcan et mettre en scène la mer éternelle pour retrouver la grande tradition de la parabole judéo-chrétienne telle qu'elle s'est développée principalement dans l'hagiographie catholique. Le cinéma a permis à l'opéra italien de reculer ses limites. Mais voyez comme mer, volcan, forêts, nuages viennent à leur tour jouer leurs rôles, pièges sournois, personnages, décors, limites, flots de lave, où - comme dans la peinture baroque - l'organisation méthodique et rationnelle des merveilles du monde va faire de la nature un vaste chevalet d'inquisition, où les tenailles sont remplacées par les filets des marins assommant les thons, dont les derniers sursauts sur ce pont de bois dur seront pour notre pêcheuse l'image naïve mais combien efficace des périls qui la guettent. L'enfer d'*Under Capricorn* est un regard, celui de *Stromboli*, une coulée de lave brûlante, mais sans doute n'y a-t-il plus que les Italiens pour croire que ce qui s'exprime par la bouche des cratères soit la voix de Dieu. Comme Maurice Sherer [sic], je donne tout *Stromboli* pour ce seul plan d'*Under Capricorn* où le visage d'une femme est tout d'un coup plus vaste que la mer⁷⁶¹.

⁷⁶¹ ASTRUC, Alexandre, « Au-dessous du volcan », *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951, pp. 29-33.

Par ailleurs, cette volonté d'insérer *Stromboli* (avec *La Terre tremble*) dans le cadre d'une tradition typiquement italienne est manifeste chez un jeune critique de la *Gazette du cinéma*, Hans Lucas, pseudonyme derrière lequel se cache Jean-Luc Godard. Dans cette période, le futur cinéaste fait partie de l'entourage d'André Bazin, un groupe de jeunes critiques qui semblent vouloir réécrire l'histoire récente du cinéma italien : si *Rome ville ouverte* et *Paisà* sont les œuvres privilégiées par la critique marxiste, il faut à présent établir un nouveau canon néoréaliste et une sélection d'œuvres de référence différente. Ainsi, les nouvelles œuvres de Rossellini et de Visconti doivent être soutenue par la nouvelle génération. L'approche novatrice des jeunes critiques français du cinéma de Rossellini témoigne de la liberté idéologique de cette nouvelle génération ; on note notamment la volonté d'élargir notre regard sur le néoréalisme et de concevoir ce courant du cinéma italien dans le cadre de certaines lignes de force générales :

Ce n'est pas un hasard si les deux seuls grands films nés du néoréalisme italien, *La Terra trema* et *Stromboli* rejoignent l'époque des divas, tant il est vrai que les errements de la sainteté se peuvent concilier avec l'alacrité des sentiments exaspérés. Plus que les incantations de quelque déesse, dont une raison méprisante et indignée ne parvient pas à étouffer la gradation éclatante, ce montage de quelques films italiens des années vingt et trente affirme la maîtrise d'un cinéma que l'on s'est plu à découvrir il y a cinq ans et qui avait, dès sa naissance, atteint aux sommets les plus hauts, tant en ce qui regarde le jeu des acteurs que l'exercice de la mise en scène⁷⁶².

L'association Rossellini - Visconti mise en place par Godard n'est pas anodine. Elle témoigne surtout du développement de la réaction à la pensée bazinienne mise en œuvre par la nouvelle génération de critiques. En effet, comme François Albera l'a justement relevé, les idées de ces jeunes « hussards » ne se situent que partiellement dans la ligne de la conception bazinienne du néoréalisme⁷⁶³.

D'autres lectures esthétiques de *Stromboli* ne tardent pas à surgir dans le panorama français : par exemple, l'article que Claude Mauriac publie dans le *Figaro littéraire* est particulièrement intéressant.

⁷⁶² LUCAS, Hans (Jean-Luc Godard), « Vinti anni d'arte muto », *Gazette du cinéma*, n° 5, novembre 1950, p. 6.

⁷⁶³ « Ainsi cette mise à égalité de *La terra trema* de Visconti et de *Stromboli* de Rossellini [...] si elle est, pour partie, conforme au parallélisme qu'avait établi Bazin dans son texte 'manifeste' du « Film maudit » entre *La terra trema* et *Paisà*, contraste avec la « doxa » bazinienne qui ne s'arrête guère, par la suite, à ce cinéaste. Son intérêt pour l'acteur – y compris dans la définition de la « mise en scène » – contraste également avec les propos d'Astruc et surtout de Schérer, partiellement ceux de Rivette ». Voir ALBERA, François, « Jean-Luc Godard et la *Gazette du cinéma* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 11 décembre 2019.

Dans cette analyse formelle du film se trouve l'intuition de la modernité du cinéma de Rossellini. Le cinéma étant, selon Mauriac, un « art immobile », *Stromboli* représente la mise en images de cette immobilité. Là où maints critiques ne trouvent que de l'ennui, Mauriac relève la vraie qualité esthétique du film. Par exemple, la scène « spectaculaire » de la chasse au thon est précédée et suivie par des sublimes moments d'attente immobile, où « la beauté des images se suffit à elle-même, dont la signification est, par surcroît, aussi métaphysique qu'esthétique »⁷⁶⁴. Malgré l'évident malaise dont il fait preuve face aux contenus religieux du film, Mauriac entrevoit, parmi les nouveautés apportées au cinéma par *Stromboli*, un changement radical du statut du cinéma, qui serait en train d'envisager une mutation esthétique :

Les vrais grands films, aujourd'hui comme hier, ne bougent pas. Ou plutôt, ils ne sont grands que dans la mesure où ils réintroduisent dans le mouvement de la vie capté avec fidélité par la caméra, l'immobilité essentielle à toutes les œuvres d'art : sculpture, peinture, architecture ; et même musique - qui n'existe que par et pour le silence ; et même danse - qui recrée le rythme immobile de telle frise antique, elle-même [...] aussi animée dans son envol pétrifié que le plus vivant ballet⁷⁶⁵.

On peut donc voir que certains représentants de la critique formaliste française montrent immédiatement un vif intérêt pour *Stromboli*, qui est perçu comme un indice de la modernité du cinéma européen. Toutefois, en marge de ces considérations, il est aussi important de noter l'émergence d'une série d'attaques dirigées contre la pratique du doublage. L'un des motifs principaux de *Stromboli* est, en effet, son plurilinguisme : italien, anglais, sicilien s'y mêlent sans cesse et c'est dans cette difficulté à communiquer que le malheur de Karin a son origine. Au contraire, la version française du film sort entièrement doublée, ce qui provoque la réaction de nombreux critiques. À ce propos, il faut surtout signaler les perplexités d'André Bazin : le film ne l'ayant pas pleinement convaincu, le critique préfère être prudent et se concentrer sur la question de la post-synchronisation sonore :

Dans un tel cas, la pratique du doublage relève évidemment de l'humour noir ou de l'aliénation mentale. À quand un film sur la tour de Babel « version doublée » ? Le doublage de *Stromboli* ne rencontrait peut-être pas une incompatibilité aussi radicale, cependant le drame moral y est intimement lié aussi aux différences de langues qui rendent éminemment sensible la quasi impossibilité pour la femme

⁷⁶⁴ MAURIAC, Claude, « Un art immobile », *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1950, p. 2.

⁷⁶⁵ *Ibid.*

de comprendre, au propre et au figuré, le milieu où elle est condamnée à vivre et son mari même. Il eût dès lors fallu imaginer, faute de mieux, une transposition générale du texte italien en français, mais garder à l'héroïne les mêmes maladresses dans le maniement du français que celles dont elle souffre par rapport à l'italien. [...] Je n'en ferai pas grief aux interprètes français qui ne pouvaient pas résoudre la quadrature du cercle, mais la pauvre Ingrid Bergman, embarquée dans une aventure déjà bien périlleuse par Rossellini, sombre dans le grotesque sitôt qu'elle ouvre la bouche. Si l'on songe que la version originale ne circulera que dans les quelques salles d'exclusivité de Paris et de rares grandes villes de province, mais que, par contre, la bande que j'ai vue sous le titre de *Stromboli* est destinée à l'immense majorité du public, il est permis de trouver bien dérisoire le grief esthétique du metteur en scène quant au montage du film⁷⁶⁶.

Dimanche d'août : renouveau du néoréalisme ?

En été 1950, *Dimanche d'août* de Luciano Emmer est projeté sur les écrans français. La critique hexagonale ne tarde pas à percevoir le film d'Emmer comme une œuvre de passage, une étape cruciale du chemin difficile du néoréalisme italien, dont le film montrerait les contradictions les plus radicales. Avec Castellani, Visconti et Germi, Emmer est un cinéaste qui montre une nouvelle manière de concevoir le néoréalisme. Une fois abandonnés les sujets relatifs à la guerre, ce courant peut faire valoir ses conquêtes formelles : la caméra d'Emmer devient l'instrument d'une découverte du monde qui dépasse les urgences relatives à l'immédiat après-guerre.

Le film est présenté en avant-première au Festival de Vichy et dans les pages de *Combat* Hugues Robert est l'un des premiers critiques à rendre compte de cette nouvelle arrivée d'Outre-Alpes. Le critique, auquel le film a été conseillé par Marcello Pagliero et qui affirme ne pas être un « fan » des films de l'école dite, stupidement d'ailleurs, néoréaliste », n'hésite guère à définir le film comme un « sommet du cinéma ». Le film de Luciano Emmer serait, selon Robert, « une messe païenne célébrée dans une cathédrale périssable », une œuvre où « tout vit. Tout bouge. Tout remue. Et c'est pourquoi précisément ce film nous remue »⁷⁶⁷.

Mais la nouveauté représentée par ce film n'est pas appréciée par tous les critiques. Dans la même publication, une semaine plus tard, beaucoup plus tiède est l'accueil réservé à *Dimanche d'août* par

⁷⁶⁶ BAZIN, André, « À quand un film sur Babel (en version doublée)? », *Radio cinéma télévision*, n°48, 17 décembre 1950, p. 5.

⁷⁶⁷ ROBERT Hugues, « Un grand film italien présenté à Vichy : *Dimanche d'août* », *Combat*, 3 juillet 1950, p. 6.

Rodolphe-Maurice Arlaud, envoyé spécial au Festival de Locarno : Arlaud voit dans le film d'Emmer l'affirmation définitive des limites (temporelles et thématiques) du néoréalisme italien :

Dimanche d'août, tout en affirmant cette école des De Sica et des Rossellini, confirme aussi les limites de cette forme d'expression. Nous avons tous aimé cette redécouverte du contact direct, de la simplicité, de la fraîcheur, de l'humour quotidien, cette absence de littérature, qui est peut-être le comble de la littérature - celle de « l'essai » et du « journal » - mais dans l'insistance et la fidélité à la formule, on en vient à se demander si l'on ne se trouve pas devant un cas caractérisé de carence imaginative⁷⁶⁸.

Les Italiens, selon Arlaud, réagissent à la « lassitude contemporaine » par un « besoin éperdu de quotidien », un besoin de tranquillité et simplicité qui a néanmoins saturé la production cinématographique de la péninsule. Lorsque le film d'Emmer sort officiellement dans les salles françaises fin septembre 1950, Henri Magnan du *Monde* en fait aussitôt l'éloge. Selon lui, le film aurait le mérite de faire enfin avancer le néoréalisme italien : la description du réel a enfin abandonné le documentaire aride pour se servir des formes artistiques :

C'est précisément parce que Luciano Emmer semble ne s'être laissé guider que par le hasard de ces rencontres, ainsi que l'eût fait un reporter d'actualités, que son film rend un extraordinaire accent de vérité, même lorsque la caméra s'attache ensuite au récit de telle ou telle anecdote particulière : nous croirons à leur développement dans le temps parce que nous aurons été témoins du rapprochement dans l'espace de ceux qui vont les vivre. C'est par un procédé de transposition artistique que nous rejoignons la vie⁷⁶⁹.

La deuxième moitié de l'article est consacrée à un entretien avec le réalisateur : Emmer parle du tournage et du sujet de *Paris est toujours Paris*. Surtout, le cinéaste parle de son parcours artistique, de ses choix, de ses intérêts, en soulignant la nécessité de dépasser l'idée d'école italienne pour créer un véritable cinéma d'auteur. Si le débat sur le néoréalisme en ce moment porte sur la présence réelle d'un groupe organisé de cinéastes, Emmer avance une réponse qui ne laisse aucune place au doute : « Un artiste sincère représente son époque, ce qu'il voit autour de lui et ce qui lui paraît intéressant, nécessaire même, de fixer. Je ne crois pas aux écoles. [...] L'individu seul compte qui

⁷⁶⁸ ARLAUD Rodolphe-Maurice, « Avec *Domenica d'Agosto* le cinéma italien a atteint ses limites », *Combat*, 12 juillet 1950, p. 6.

⁷⁶⁹ MAGNAN, Henri, « Avec Luciano Emmer après *Dimanche d'août* », *Le Monde*, 10 octobre 1950, p. 3.

recrée la réalité »⁷⁷⁰. L'écho de la sortie du film se répand dans l'ensemble de la presse culturelle française. Partout, la figure d'Emmer impose fortement sa propre personnalité en tant que nouvel auteur du cinéma italien et rénovateur du « néoréalisme italien qui paraissait à bout de souffle »⁷⁷¹. Dans le champ conservateur, le film est particulièrement apprécié par Michel Braspart qui, dans les pages de *La Table ronde*, fait l'éloge de cette œuvre qu'il décrit comme un ensemble de notes éparses sur la réalité italienne. Au-delà du sujet choisi, ce qui est important dans un film, c'est le style :

Un grand écrivain, peu importe l'histoire qu'il raconte, nous n'écoutons que sa voix, nous ne le lâchons plus, le plus modeste détail, mis en place par lui, devient prodigieux. [...] Emmer fait vite, et avec tact, apparaît les ridicules des silhouettes que sa caméra semble chiper au vol. Mais avec la même autorité, il devient grave et cruel⁷⁷².

Même si « ce n'est pas un film social, en ce sens qu'il ne prône ni ne critique un ordre établi », *Dimanche d'août* est apprécié par François Timmory, qui dans *L'Écran français* fait l'éloge de cette approche innovante du réalisme italien. « Je ne sais pas si c'est du néoréalisme italien », avoue Timmory, « parce que je ne sais pas très exactement ce qu'est finalement le néoréalisme italien »⁷⁷³. Il est clair que, pour la critique française, l'emploi des décors naturels n'est plus suffisant pour attribuer un film à la nouvelle tendance réaliste italienne : en particulier dans la presse engagée, se répand la prise de conscience de l'inutilité des catégories utilisées jusqu'à présent pour définir le cinéma italien. D'autre part, certains éléments du film le rattachent plutôt à d'autres formes de divertissement populaire ; la vocation populaire du film en fait un sujet idéal pour une transposition en roman-photo : c'est ce qui se passe dans les pages de *L'Écran français* à partir du 16 octobre 1950. Dans presque toute la presse française on constate que la critique associe la sortie de ce film à la crise du néoréalisme d'après-guerre. De « réussite exceptionnelle » parle Marcel Idzkowski à propos de ce film, qui dépasserait tout classification « vériste » ou « néoréaliste » : la force du détail s'impose et fait de ce film une œuvre puissante, réalisée « par un chasseur d'images en quête de reportage »⁷⁷⁴. Il est intéressant de noter que dans tous les articles qui sont consacrés au film il y a le sentiment que le travail d'Emmer s'inscrit dans une dynamique de dépassement du néoréalisme. Dans *Esprit*, Raymond Barkan souligne que l'approche d'Emmer se différencie radicalement de la poétique de

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ Non signé, « Dimanche d'août », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1950, p. 699.

⁷⁷² BRASPART Michel, « Vivent les acteurs...et quelques metteurs en scène », *La Table ronde*, n°22, décembre 1950, p. 152.

⁷⁷³ TIMMORY, François, « *Dimanche d'août* », *L'Écran français*, n°274, 9 octobre 1950, p. 11.

⁷⁷⁴ IDZKOVSKI, Marcel, « Allez vivre un *Dimanche d'août* sur la plage d'Ostie avec Luciano Emmer », *Paris Presse*, 4 octobre 1950, p. 4.

Rossellini et De Sica, pour exprimer une vision forte d'un *auteur* qui « efface avec scrupule tous ses apprêts pour nous donner l'impression que la réalité nous est transmise par la caméra avec une complète nudité »⁷⁷⁵ :

De ce grouillement d'êtres humains que l'appareil semble explorer au hasard, comme dans les reportages des actualités, l'auteur fait émerger une série de personnages porteurs de signes psychologiques et sociologiques très caractéristiques. [...] Le beau et le laid, le joyeux et le triste s'y mêlent, avec cette présence constante du comique dans le drame qui sait toujours déceler les grands auteurs tragiques⁷⁷⁶.

Dans la nouvelle revue d'inspiration catholique *Radio cinéma télévision*, le film d'Emmer est défini comme un « *Voleur de Bicyclette* aux bains de mer » :

Pas d'intrigue centrale, pas de vedettes connues, pas d'événements considérables...Ce film paradoxal, que certains pourraient présumer ennuyeux, nous emporte cependant dans une passionnante et malicieuse investigation sociale. [...] Voilà, saisi sur le vif, un instantané typique de notre condition humaine, toujours boiteuse, perpétuellement instable, et malgré tout, émouvante⁷⁷⁷.

Le style d'Emmer peut être inclus seulement en partie dans l'école néoréaliste, où « tous les subterfuges du studio sont abolis » et où « le montage et la structure des plans témoignent de ce parti pris de transfiguration esthétique qui a succédé aux improvisations parfois un peu rudimentaires de la période 'vériste' ». Le sentiment du dépassement du néoréalisme est désormais évident : le cinéma italien aurait atteint un considérable niveau de maturité qui l'éloigne de la naïveté de l'immédiat après-guerre. Cependant, il existe un détail qui éloigne ce film de cette école, car « l'émotion dont nous envahit ce film ne peut se définir avec le vocabulaire habituel des analyses cinématographiques. Ici, rien ne met en évidence l'habileté technique, le raffinement esthétique »⁷⁷⁸. Au fait, Emmer devient, au début des années 1950, un des cinéastes italiens les plus intéressants pour une jeune critique française qui n'a pas encore établi ses repères au-delà des Alpes. À ce propos, il faut signaler l'intérêt manifesté par une revue curieuse et vive comme *Raccords*, qui publie

⁷⁷⁵ BARKAN, Raymond, « Sur une plage italienne », *Esprit*, n°177, mars 1951, pp. 457-458.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ HURET, Marcel, « *Dimanche d'Août* », *Radio cinéma télévision*, 15 octobre 1950, p. 8.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

un entretien avec le réalisateur en décembre 1950. L'occasion est offerte par le tournage du film *Paris est toujours Paris* et le cinéaste en profite pour expliquer son style, son approche de la réalisation, et surtout pour démentir l'existence d'une véritable école réaliste italienne. Le réalisateur tient particulièrement à souligner la dimension internationale de la nouvelle tendance réaliste :

Il n'y a pas de réalisme italien - déclare Emmer - Il y a, comme je disais, une vérité humaine. À la faveur des guerres, elle se fait plus préhensible, plus pressante aussi. En Allemagne, en Angleterre, chez vous, on a connu ces époques où rien ne vaut que recréer la réalité. Il y a des films sur le dimanche qui se passent dans les méandres de la Sprée, sur les plages d'Écosse, à Nogent, vous savez. En Italie, après-guerre, nous ne pouvions détourner nos caméras des hommes qui nous entouraient⁷⁷⁹.

Le succès français de Luciano Emmer est particulièrement retentissant dans les revues de création récente : la critique française la plus jeune lui consacre des entretiens et des pages spéciales. La partie la plus jeune de la critique apparaît libérée des contraintes idéologiques et se rend compte de la nécessité de découvrir les nouveaux auteurs de la modernité italienne. C'est notamment le cas de *Radio cinéma télévision*, qui publie une « Conversation avec Luciano Emmer » en janvier 1951. Composé par Jean Quéval, ce texte présente cette nouvelle personnalité du cinéma italien au public français : Luciano Emmer serait « le seul continuateur de l'école vériste, ou néoréaliste italienne, qui s'éteindrait doucement [...] si Luciano Emmer n'était venu lui infuser une vie nouvelle dans *Dimanche d'août*, le meilleur film de l'année »⁷⁸⁰.

Onze Fioretti de François d'Assise : « Rossellini ne peut laisser indifférent »

Suite à la sortie de *Stromboli* et de *Dimanche d'août*, la critique française se trouve à un carrefour. Elle doit faire un choix en matière de cinéma italien : d'un côté, certains de ses représentants ne veulent pas accepter les nouveautés (thématiques et formelles) introduites par Rossellini, de l'autre, il y a les « jeunes » critiques, proches de la droite, conscients du fait que quelque chose a changé dans le cinéma mondial. Rossellini rappellera ce moment plus tard, dans un entretien avec les jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma* :

⁷⁷⁹ BALLANS, Jacques R., « Bout d'essai : Luciano Emmer », *Raccords*, n°6, décembre 1950. p. 21.

⁷⁸⁰ QUEVAL, Jean, « Conversation avec Luciano Emmer », *Radio cinéma télévision*, n°54, 28 janvier 1951, p. 22.

Pour revenir à la sortie de *Stromboli*, contre le noyau de défenseurs et moi-même s'est constitué un front où cette tendance critique, ceux qui n'avaient pas d'idées précises, les justiciers-moralistes, les courriéristes, les journalistes « à sensation » et les casse-pieds étaient dûment représentés. C'est alors de ce front que fusèrent contre moi les épithètes de : communiste et clérical, anarchiste et dévot, imbécile et malin ; mes films furent jugés sublimes ou ignobles, et l'on parla de mon évolution comme de mon involution⁷⁸¹.

Malgré les adversités critiques rencontrées, Rossellini ne renonce guère à poursuivre son chemin et poursuit sa recherche et confirme sa volonté de renouveler l'esthétique néoréaliste de l'immédiat après-guerre. Avec la collaboration de Federico Fellini, il met en scène un film à épisodes sur la vie de Saint François et de ses confrères, les *Onze fioretti de Saint François*, qui sont présentés fin août 1950 à la Mostra del cinema de Venise. Bien que la déception causée par *Stromboli* ait diminué l'importance de Rossellini, la critique française présente au Lido s'intéresse à sa nouvelle œuvre : par exemple, dans *L'Aurore*, on voit une tentative de classer le film dans la catégorie du « néoréalisme historique » : dans le film « les gens, les villes, la société revivent d'étonnante manière, sans cette stylisation qui figeait littéralement *Fabiola* »⁷⁸².

Par la suite le film est distribué à Paris à partir du 6 mars 1951 dans le cadre du Cinéma d'Essai en présence de Rossellini-même. Comme en novembre 1946, à l'occasion de la présentation de *Paisà*, la présence du réalisateur contribue à l'imposer comme un cinéaste de référence auprès des jeunes critiques.

La crise d'image de Rossellini

En mars 1951, les débats suscités par la sortie de *Stromboli* sont toujours d'actualité parmi les critiques : la figure de Rossellini et sa liberté créative font encore beaucoup discuter. On peut surtout constater la perplexité de la majorité des critiques, reprochant au cinéaste italien de négliger les règles les plus élémentaires du façonnage de l'image. En effet, à quelques exceptions près, la plupart des critiques français accuse Rossellini d'avoir détruit la carrière d'une des plus importantes actrices d'Hollywood, ainsi que d'avoir gaspillé l'avantage que le cinéma transalpin a gagné dans l'après-guerre : pour les critiques les plus conservateurs, en particulier, *Stromboli* et les *Onze Fioretti de Saint François* sont des œuvres décousues et incomplètes. Louis Chauvet du *Figaro* soulève de nombreuses objections au niveau de la forme : avec les *Fioretti*, Rossellini renie la dimension

⁷⁸¹ ROSSELLINI, Roberto, « Dix ans de cinéma », art. cité.

⁷⁸² ROMANO, Serge, « Jacques Fath, en smoking écossais, a assisté au triomphe de *Saint François* et de *La Ronde* », *L'Aurore*, 28 août 1959, p. 5.

narrative et son montage déçoit car « il n'était pas facile d'amplifier les thèmes, d'orchestrer les moyens expressifs »⁷⁸³. Le commentaire de Christine de Rivoire se développe sur la même longueur d'onde et compare le film à un « manteau d'arlequin » : malgré la présence de quelques « visions merveilleuses », le style adopté par Rossellini « a pour principe d'éviter les découpages trop soignés, tout ce qui replâtre la vérité »⁷⁸⁴. En bref, avec les *Onze Fioretti*, Rossellini « s'aperçoit que plus il avance dans sa carrière, plus son mât de cocagne devient glissant » : ainsi s'exprime Rodolphe-Maurice Arlaud dans les colonnes de *Combat*, en soulignant que Rossellini a fait tort à ses capacités de reporter en imposant aux spectateurs ces « notules juxtaposées en vague progression »⁷⁸⁵. D'après François Chalais, Rossellini, décide avec ce film de « rompre catégoriquement avec sa manière habituelle » et d'« inonder de grâce enfantine une histoire où les hommes ont l'âme pure, peu de vocabulaire, et la crainte d'être punis pour leurs péchés »⁷⁸⁶. Cette « drôle d'histoire » est aussi déroutante pour l'écrivaine Christiane Rochefort, qui écrit dans *Franc-Tireur* en condamnant la fragmentation des motifs dans le film. Dans son texte, Rochefort semble s'en prendre à la lecture d'André Bazin pour la critiquer : la nature désordonnée et ambiguë du réalisme rossellinien n'est pas une bonne qualité :

En somme c'est le spectateur qui fait le film. Rossellini lui fournit les éléments les plus divers, ici le pied d'un cochon, là un lépreux ailleurs une volée de coups, une soupe brûlée, un oiseau trop bavard, un brin de méditation ou un froc volé, comme à une sorte de marché aux puces de l'esprit. Au spectateur de se débrouiller avec ça ; qu'il se tape sur le ventre ou qu'il se sente touché par la grâce, c'est tout à fait imprévisible et Rossellini ne l'aura engagé ni dans l'une ni dans l'autre voie⁷⁸⁷.

Bref, la déception est générale. Par ailleurs, comme le souligne André Lafargue le film « à aucun moment ne s'élève de la forme à l'idée », car « on reste dans la petite histoire, dans l'anecdote. Mais il faut connaître préalablement la vie et l'influence de saint François pour donner un sens à ces manifestations apparemment risibles »⁷⁸⁸. Claude Mauriac, gaulliste de gauche, qui dans les pages du *Figaro littéraire* relève une « impression d'inauthenticité » est un peu moins négatif. En raison des limites qu'il attribue au film – « impossible d'être ému, ni de retrouver la simple poésie de la

⁷⁸³ CHAUVET, Louis, « *Onze Fioretti de François d'Assise* », *Le Figaro*, 7 mars 1951, p. 2.

⁷⁸⁴ DE RIVOIRE, Christine, « François d'Assise et Roberto Rossellini », *Le Monde*, 8 mars 1951, p. 4.

⁷⁸⁵ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « Franciscains année zéro », *Le Monde*, 9 mars 1951, p. 3.

⁷⁸⁶ CHALAIS, François, « *Onze Fioretti de François d'Assise* », *Le Parisien libéré*, 9 mars 1951.

⁷⁸⁷ ROCHEFORT, Christiane, « *Onze Fioretti de Saint François d'Assise* », *Franc-Tireur*, 9 mars 1951, p. 2.

⁷⁸⁸ LAFARGUE, André, « *Onze Fioretti de François d'Assise* », *Ce Matin-Le Pays*, 12 mars 1951.

légende », dit-il – Mauriac préfère le film précédent de Rossellini et il évoque le débat qu'il a soutenu à la dernière Mostra de Venise :

Je me souviens qu'au dernier Festival de Venise *François Jongleur de Dieu* (tel était alors le titre de ce film) avait été accueilli avec enthousiasme par les critiques, principalement italiens, dont, en revanche, le mépris pour l'admirable *Stromboli* du même auteur était entier. Ainsi saluaient-ils le cinéma là où il abdiquait ses pouvoirs au profit d'un mode d'expression sans commune mesure avec lui, et ne le reconnaissaient pas quand il se manifestait avec éclat dans son royaume propre⁷⁸⁹.

Quant à lui, Georges Charensol n'est pas plus tendre avec ce film que l'on « croirait improvisé tant sa réalisation est gauche » : selon le critique des *Nouvelles littéraires*, « on a l'impression que le film a été tourné à la sauvette sur un découpage improvisé par une troupe de braves moines inexpérimentés »⁷⁹⁰.

La gauche contre Rossellini

On ne trouve guère de critiques moins sévères de la part de la presse marxiste. Le climat d'ouverture qui s'est manifesté après la guerre semble avoir épuisé ses effets. Le premier à réagir, comme cela arrive souvent, est Georges Sadoul qui est présent au Lido et peut affirmer dans *Ce Soir* que « le cinéma pontifical détrône le néoréalisme »⁷⁹¹. Les Onze Fioretti de François d'Assise étant présentées avec *Stromboli*, les organisateurs de la Mostra démontrent comment « les préoccupations de la propagande religieuse aient primé sur toutes les autres ».

Roger Boussinot rend compte des *Onze Fioretti* dans *L'Écran français*, dont il est devenu le rédacteur en chef en mars 1950 : selon Boussinot, ainsi que selon l'ensemble de ses confrères de gauche, le sommet de l'art de Rossellini est encore *Paisà*, le film qui a prouvé les capacités de « nouvelliste » du réalisateur, mais dont la perfection semble désormais inaccessible ; après ce film fondamental, la courbe de l'inspiration de Rossellini « a molli dangereusement depuis *Allemagne année zéro* ». Le dernier film « malgré le trotinement continu de ses saints, malgré son insignifiance caractéristique

⁷⁸⁹ MAURIAC, François, « Onze Fioretti de St-François d'Assise », *Le Figaro littéraire*, 10 mars 1951, p. 4.

⁷⁹⁰ CHARENSOL, Georges, « *Onze Fioretti de François d'Assise – Desiderio* », *Les Nouvelles littéraires*, 15 mars 1951, p. 3.

⁷⁹¹ SADOUL, Georges, « Le cinéma pontifical détrône le néoréalisme mais *Donnez-nous ce jour* d'Edvard Dmytryk remporte un triomphe », *Ce Soir*, 7 septembre 1950, p. 2.

[...], est un film paisible, qui respire la paix. C'est la paix de l'innocence et un peu de sommeil ; c'est surtout la paix des paysages italiens »⁷⁹².

Toujours du côté de la presse communiste, une intellectuelle très proche des milieux italiens, Janine Bouissounouse, n'est guère clémente avec ce film qu'elle qualifie de « catastrophe » et de « pantalonnade » : « il paraît que ce film a été jugé blasphématoire par un très haut dignitaire ecclésiastique auquel on ne peut que donner raison », déclare Bouissounouse, « choquant pour des catholiques, il est, de plus, mortellement ennuyeux »⁷⁹³. Simone Dubreuilh, qui invite l'élève Rossellini, dans les pages de *Libération*, à « recopier son devoir » est du même avis :

Tout dans l'œuvre de Rossellini [...] semble jailli de l'inspiration, abandonné au bon vouloir des éléments, des choses et des gens. Dans les grandes histoires qu'il entreprend (*Allemagne année zéro* et *Stromboli*), à côté des passages épiques, à côté de pathétiques improvisations, combien de faiblesses, de relâchements, de scènes ou de situations amorcées demeurées sans écho et sans prolongement !⁷⁹⁴

La réaction que nous relevons dans les pages de la nouvelle critique d'inspiration surréaliste n'est donc pas surprenante. Le jugement exprimé dans le deuxième numéro de *L'Âge du cinéma* est plus sévère : le film de Rossellini n'est qu'une « ineptie ». La sévérité de ce jugement s'explique par l'anticléricalisme acharné de la revue. Il s'agit d'un film anti-cinématographique car il refuse toute intervention de l'esprit de l'auteur :

Après avoir lancé sur le marché la denrée néoréaliste, [Rossellini] risque d'entraîner des jeunes dans le plus pur Saint-Sulpice. Metteur en scène de talent dans certaines séquences de *Rome ville ouverte* (grâce surtout à la Magnani) et dans quelques sketches de *Paisà* (grâce à des sujets d'une beauté fulgurante), Rossellini ne nous a donné que des œuvres anti-cinématographiques où la platitude la plus absolue règne formellement pour encadrer les cris hystériques d'une bigote et la glorification de la bêtise la plus inepte⁷⁹⁵.

⁷⁹² BOUSSINOT, Roger, « *Onze Fioretti de St-François d'Assise* : La paix de l'innocence et un peu de sommeil », *L'Écran français*, n° 296, 14 mars 1951, p. 11.

⁷⁹³ BOUISOUSOUSE, Janine, « On retrouve bien peu Saint François d'Assise dans les *Onze Fioretti* de Roberto Rossellini », *Ce Soir*, 10 mars 1951, p. 2.

⁷⁹⁴ DUBREUILH, Simone, « *Onze Fioretti de Saint François*, ou 'élève Rossellini, recopiez votre devoir !' », *Libération*, 11 mars 1951, p. 2.

⁷⁹⁵ Non signé, « À travers les films », *L'Âge du cinéma*, n°2, mai 1951, p. 28.

Toujours dans le cadre de *L'Âge du cinéma*, plus impitoyable est l'avis de Robert Benayoun, qui affirme que Rossellini « voulant passer du document au message surréel, nous donne les *Onze Fioretti de Saint François d'Assise*, offrande pachydermique du néoréalisme à la poésie saint-sulpicienne »⁷⁹⁶.

Les *Onze Fioretti* et la nouvelle critique

Si l'attitude méprisante de *L'Âge du cinéma* n'est pas pour surprendre dans les pages d'une revue d'inspiration surréaliste et anticléricale, il est plutôt étonnant de constater que le film est plutôt mal reçu par la presse catholique. Au sein de la publication chrétienne *Radio cinéma télévision*, les *Onze fioretti* laissent perplexe Jean-Louis Tallenay, auteur d'un reportage du Festival de Venise, qui n'est pas persuadé par ce film affaibli par « trop de simplicité » qui « paraît un peu simplet et sent un peu trop l'à-peu-près des feux de camp scouts »⁷⁹⁷.

Dans la même publication, il est également surprenant de retrouver d'autres critiques négatives quelques numéros plus tard. Pierre Leprohon⁷⁹⁸, Raymond Pichard et Damien Vorreux, un frère franciscain, sont les protagonistes d'un intéressant débat qui croise l'analyse formelle avec les questions religieuses. Leprohon explique que les défauts du film sont tout d'abord de nature structurelle : Rossellini « méconnaît la loi essentielle de construction dramatique » et l'œuvre « sans grand caractère » n'est qu'une « suite de tableaux sans unité intérieure » :

C'est dans l'âme du « Poverello » que réside son secret, et c'est elle qu'il s'agit d'abord d'exprimer. Le cinéma étant un art d'images, c'est peut-être par sa vision du monde qu'il peut nous rendre sensible l'esprit d'un homme, le destin d'un héros. Rien dans l'œuvre que nous venons de voir ne montre l'amour de François pour la nature, son goût de la pauvreté, sa tendresse pour les humbles, la puissance de sa foi. C'est dire que le film reste à faire...⁷⁹⁹

Raymond Pichard est encore plus tranchant : il déclare être totalement déçu par ce « film grotesque », qui « déshonore le cinéma italien et ridiculise la religion ». Une exceptionnelle « pauvreté » d'imagination et d'expression afflige cette œuvre du cinéaste italien⁸⁰⁰.

⁷⁹⁶ BENAYOUN, Robert, « Onze Fioretti de Saint-François », *L'Âge du cinéma*, n°2, mai 1951, p. 29.

⁷⁹⁷ TALLENAY, Jean-Louis, « Festival de Venise », *Radio cinéma télévision*, n°34, 10 septembre 1950, p. 3.

⁷⁹⁸ L'intervention de Leprohon est mise en avant comme particulièrement pertinente en raison du fait qu'il est l'auteur de l'œuvre littéraire *St François d'Assise, le génie de la liberté* (1946).

⁷⁹⁹ LEPROHON, Pierre, « Pourquoi le Saint François d'Assise de Rossellini m'a déçu », *Radio cinéma télévision*, n°61, 18 mars 1951, p. 3.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

Quant à lui, le frère Vorreux, se demande « comment un spectateur moyennement cultivé interprétera les actes et les paroles de Saint François, car la clef ne lui en est pas fournie : le drame spirituel du saint n'est jamais évoqué, sinon par quelques larmes aussi vite réprimées qu'échappées ... »⁸⁰¹. Il est à noter qu'un débat interne à la communauté internationale franciscaine prend forme dans les pages de la revue lorsque la rédaction choisit de publier un extrait d'une lettre de Lo Duca, où le critique des *Cahiers* défend le film en écrivant que « des pères franciscains de la haute hiérarchie italienne ont approuvé ce film ». Cependant, la réponse du critique Roland Dailly est polémique : « En tout cas, l'orthodoxie catholique n'est aucunement engagée en cette affaire. Qui plus est, il est étonnant de voir la critique de cinéma, en tant que telle, faire appel à l'argument d'autorité, quel qu'il soit »⁸⁰².

Dans les milieux de la jeune critique formaliste, on ne peut manquer de mentionner l'apport des *Cahiers du cinéma* qui, à ce stade précoce, tendent à définir le cinéma italien comme étant d'avant-garde. L'engagement et l'esprit de contradiction de l'hebdomadaire fondé par Bazin sont évidents dès le premier numéro, dans lequel Rober Gabert attaque les détracteurs du film. Au contraire, selon Gabert, ce film s'adresse aux jeunes critiques, qui « ne s'y méprennent pas, car ils savent encore ouvrir leurs yeux et leur cœur plus librement que leur cerveau ou leur esprit de critique ; et ils savourent des richesses dont nous nous prétendons blasés »⁸⁰³.

⁸⁰¹ VORREUX, Damien, « L'avis d'un franciscain », *Radio cinéma télévision*, n°61, 18 mars 1951, p. 7.

⁸⁰² DAILLY, Roland, « À la recherche du 7ème art », *Radio cinéma télévision*, n° 63, 1er avril 1951. p. 4.

⁸⁰³ GABERT, Roger, « Le Jongleur de Dieu est-il français ? », *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951, p. 52.

Chapitre 10. Cannes 1951, un Festival décisif

Le Festival de Cannes de 1951 constitue une étape importante dans le parcours de réception du cinéma italien d'après-guerre. Il faut tout d'abord noter que, pour la première fois dans son histoire, le Festival a lieu au printemps, principalement pour éviter la concurrence directe avec Venise. La sélection que l'Italie envoie sur la Croisette rassemble les récentes tendances que nous avons déjà constatées dans le cinéma italien : il s'agit en particulier de l'évolution des paramètres esthétiques relatives au réalisme et de la proposition de quelques nouvelles figures de cinéastes. Les longs-métrages italiens sélectionnés sont les suivants : *Le chemin de l'espérance* (*Il cammino della speranza*, Pietro Germi), *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica), *Christ interdit* (*Cristo proibito*, Nunzio Malaparte) et *Naples millionnaire* (*Napoli milionaria*, Eduardo De Filippo).

La sélection des œuvres semble avoir été habilement calculée car, en passant en revue les organes de presse dédiés au cinéma, on constate facilement que le Festival correspond à la reprise de l'intérêt pour la production transalpine. « Le cinéma italien à la rencontre de la vie » est le titre de deux interviews exclusives que Jean-Charles Tacchella remporte de la Côte d'Azur pour offrir aux lecteurs de *L'Écran français* un premier témoignage de la qualité de ces films. L'entretien avec De Sica est intéressant car le cinéaste y souligne la problématique très actuelle concernant les récentes variations du réalisme : on constate en particulier la prise de conscience du dépassement du néoréalisme de l'immédiat après-guerre, la nécessité d'une adaptation et d'un compromis avec les lois du marché. Après le triomphe français du *Voleur de bicyclette*, en concomitance avec l'oubli dans lequel tombe Rossellini (évident dans la presse de gauche), De Sica devient le nouveau cinéaste-phare de l'école italienne ; c'est donc à lui d'indiquer le chemin à suivre. Ses déclarations témoignent clairement de l'impasse où se trouvent les réalisateurs italiens : le succès du néoréalisme les oblige à répéter les expériences précédentes et empêche leur rénovation. Tacchella et De Sica établissent ainsi une dichotomie fondamentale entre le réalisme et le vérisme : si ce dernier doit être évité en tant qu'enregistrement passif de la réalité, le réalisme est l'horizon à viser car il filtre l'objectivité par une transposition poétique :

De Sica défend le réalisme mais s'en prend au vérisme. On confond souvent le réalisme et le vérisme. Le vérisme est un banal documentaire alors que le réalisme est une transposition de la réalité et cette transposition poétique est pour moi un point de départ. Le néoréalisme n'est qu'un point de départ. Je ne cesse de le répéter depuis des années ! Sur le problème de l'actuel cinéma italien - continue Tacchella - dans son évolution, De Sica est catégorique : il y a un moment de confusion car ceux qui ne réussissent pas à faire l'effort sur eux-mêmes de

s'évader de leur propre formule perdent pied. Par contre des hommes apparaissent et je suis très heureux de saluer les débuts prometteurs d'un Luciano Emmer ou d'un Michelangelo Antonioni⁸⁰⁴.

L'interview suivante aborde les nouvelles figures du « star system néoréaliste » : à ce niveau aussi l'on remarque une évolution. Après le grand succès d'Anna Magnani, la France accueille les nouvelles vedettes issues de l'univers néoréaliste : dans ce cas aussi, la volonté de trouver un rapprochement du *star-system* traditionnel est claire. Le texte en question est consacré au couple d'acteurs Raf Vallone-Elena Varzi, qui se rendent à Cannes pour suivre le sort des deux films italiens auxquels ils ont participé, à savoir *Le Chemin de l'espérance* de Germi et *Christ interdit* de Malaparte. À un regard attentif, les images de ces deux interprètes relèvent d'un modèle particulier, que l'on pourrait qualifier de « vedette néoréaliste » : on constate un éloignement fondamental de l'image traditionnelle de la star de cinéma mais aussi une superposition évidente entre personnage et acteur. Ces deux acteurs, comme le constate Tacchella, « n'ont pas les caractéristiques de ces phénomènes de foire que l'on nomme vedettes et qui sont imbus d'eux-mêmes au point de vous en donner la nausée »⁸⁰⁵.

Mais venons-en aux films et à leur réception. Il faut souligner tout d'abord que, à la fin du Festival, *Miracle à Milan* gagne le Grand Prix du Festival (*ex aequo* avec *Mademoiselle Julie* du suédois Alf Sjöberg) en remportant en même temps le Grand Prix de la critique internationale de la Fipresci. L'Italie gagne le Prix pour la meilleure sélection nationale. L'occasion est propice, pour les jeunes critiques désireux d'émerger, pour établir quelques nouveaux paramètres de jugement du cinéma transalpin. Les *Cahiers du cinéma* sont à leur deuxième sortie, quand Lo Duca consacre un article au Festival qui vient de s'achever et qui a été « une véritable rencontre internationale », une manifestation de cinéma qui a enfin atteint le *statut* d'« un panorama direct, sans légendes et sans enthousiasmes de seconde main »⁸⁰⁶. Lo Duca fait l'éloge de la sélection italienne : *Miracle à Milan* est résolument salué comme le meilleur film du Festival, mais *Christ interdit* et *Le chemin de l'espérance* sont également très appréciés.

En ce qui concerne la critique catholique, il est intéressant de rappeler ici la réaction de *Radio cinéma télévision*, qui parle d'« échec de Carné et succès incontestable des films italiens »⁸⁰⁷. Nous allons faire

⁸⁰⁴ TACCHELLA Jean-Charles, « Le cinéma italien à la rencontre de la vie », *L'Écran français*, n° 302, 18 avril 1951, p. 20.

⁸⁰⁵ *Ibid.* Le couple Vallone-Varzi fera la une du numéro suivant de la publication.

⁸⁰⁶ LO DUCA, Joseph-Marie, « Le film justifie les moyens », *Cahiers du cinéma*, n°2, mai 1951, p. 14.

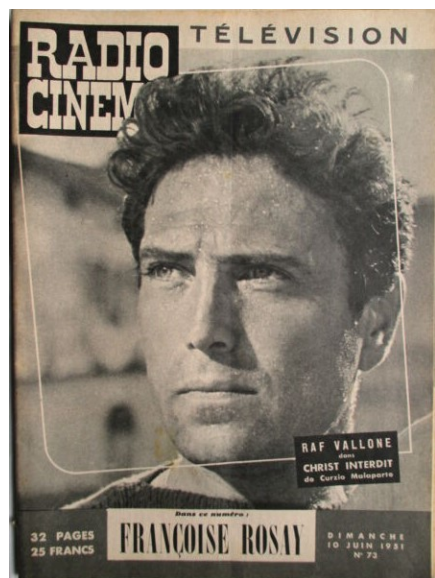
⁸⁰⁷ TALLENAY Jean-Louis, « Au Festival de Cannes, échec de Carné et succès incontestable des films italiens », *Radio cinéma télévision*, n°67, 29 avril 1951, pp. 4-5.

mention du succès obtenu par *Miracle à Milan* dans les pages de cet organe catholique ; quant aux autres films en concours, Tallenay exprime une impression tout compte fait positive, selon laquelle « *Le Chemin de l'espérance* de Pietro Germi est un film également très réussi, quoique plus conforme à la recette néoréaliste qui tend à devenir un poncif »⁸⁰⁸ ; un bon film, donc, mais qui « tombe dans les facilités du mélodrame dans sa dernière partie »⁸⁰⁹. Quant au



TALLENAY Jean-Louis, « Au Festival de Cannes, échec de Carné et succès incontestable des films italiens », *Radio cinéma télévision*, n°67, 29 avril 1951, pp. 4-5.

Christ interdit de Malaparte, malgré son sujet religieux le film n'éveille pas la bienveillance de Tallenay, qui remarque que « le dépouillement néoréaliste ni l'humilité ne pouvaient convenir à un personnage aussi fabriqué et aussi conscient de sa valeur que Malaparte ». Enfin, dans *Naples millionnaire*, De Filippo « retrouve la légèreté et la justesse de ton qui avaient fait le succès de *Dimanche d'Août* »⁸¹⁰. À ce stade, on peut constater que *Radio cinéma télévision* parie sur le



Radio cinéma télévision, n°73, 10 juin 1951.

renouveau imminent du cinéma italien : immédiatement après la conclusion du Festival, deux unes de la publication sont consacrées à Raf Vallone et Elena Varzi (respectivement, n° 73 et n° 74).

Du côté de la critique qui aime l'imagination au cinéma, la réaction à ce Festival ne se fait pas attendre : c'est encore le cas de *L'Âge du cinéma*, qui à sa deuxième sortie déclare que « l'Italie en est arrivée à son tournant décisif »⁸¹¹ et que « sa sélection, extrêmement diverse, nous a offert sur le même plateau, le meilleur et le pire »⁸¹², en témoignant encore une fois de la richesse du cinéma transalpin. *Le Chemin de l'espérance* de Germi ne rencontre pas du tout la faveur de la revue, car il « représente tout ce qu'abhorre *L'Âge du cinéma*, à savoir

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ *L'Âge du cinéma*, n°2.

⁸¹² *Ibid.*

« esthétique se limitant à la photographie, complaisance dans l'inintéressant, présentation hypocrite d'une thèse farouchement réactionnaire »⁸¹³. Au contraire, *Naples millionnaire* est intéressant exclusivement pour la participation de Totò « dont on ne clamera jamais assez l'originalité et le talent » ; enfin, *Christ interdit* est condamné sans appel en tant qu'« alibi politique et moral » du réalisateur Curzio Malaparte⁸¹⁴.

« Aussi proche de l'Évangile que de Marx » : la réception de *Miracle à Milan*

Si au début des années 1950, comme nous l'avons démontré, la fortune critique de Rossellini est fluctuante, grâce au succès du *Voleur de bicyclette* Vittorio De Sica devient le porte-drapeau du néoréalisme italien en France. Pour comprendre l'importance de ce film dans le panorama critique français, on pourrait s'appuyer sur les considérations d'André Bazin qui, en 1953, se demande si *Le Voleur de bicyclette* ne représente pas « l'expression la plus pure du néoréalisme »⁸¹⁵, allant même jusqu'à définir le film comme « le lieu géométrique, le point zéro de référence, le centre idéal autour duquel gravitent les œuvres des autres grands réalisateurs dans leur orbite particulière »⁸¹⁶. Après la sortie de ce film, l'attente de la critique à l'égard de De Sica est grande⁸¹⁷, même si par exemple du côté des jeunes-turcs on continuera à lui préférer la figure de Roberto Rossellini.

Contre cette idée de « néoréalisme pur » prospectée par Bazin, il faut noter qu'autour de *Miracle à Milan* de De Sica, d'autres tendances critiques s'organisent en concevant le réalisme de façon radicalement différente. Comme l'écrira Henri Agel quelques années plus tard, « peu de films ont provoqué des exégèses aussi passionnantes et aussi contradictoires que *Miracle à Milan* »⁸¹⁸.

Pour essayer de définir ces tendances multiples, on pourrait commencer par un commentaire de Jean Cocteau, qui reproche aux critiques français d'avoir « vite fait de coller une étiquette et d'y ajouter plus de créance qu'au produit »⁸¹⁹. Avec un choix à contre-courant par rapport aux tendances critiques les plus en vogue, le poète remet en question la validité de l'étiquette néoréaliste et considère les œuvres néoréalistes comme l'équivalent à l'écran des contes orientaux :

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ *Ibid.*

⁸¹⁵ BAZIN, André, *Vittorio De Sica, op. cit.*, p. 15.

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Ce n'est pas un hasard si André Bazin consacra à De Sica l'un des rares livres sur le cinéma qu'il parviendra à écrire au cours de sa brève carrière. L'influence de l'œuvre et de la pensée de Cesare Zavattini est évidente dans cet ouvrage. Un écho évident des idées zavattiniennes est notamment présente dans un propos tel que le suivant : « Un homme marche dans la rue et le spectateur s'émerveille de la beauté d'un homme qui marche ».

⁸¹⁸ AGEL, Henri, *Vittorio De Sica, op. cit.*, p. 101.

⁸¹⁹ COCTEAU, Jean, *Le passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, p. 78.

Comme l'Orient, l'Italie vit dans la rue. Le Calife, au lieu de se déguiser en homme du peuple, se déguise en appareil de prise de vues. Il cherche les intrigues mystérieuses qui se déroulent dans les rues et dans les maisons. Dans *Miracle à Milan*, De Sica pousse le conte oriental à l'extrême⁸²⁰.



TALLENAY, Jean-Louis, « Au congrès de Parme, le néoréalisme s'interroge sur son avenir », *Radio cinéma télévision*, n° 208, 10 janvier 1954, p. 38.

Une fois de plus, il faut relever que, à côté de l'interprétation phénoménologique, nous trouvons une lecture fantasmatique du néoréalisme tout aussi déterminante et qui prend le dessus avec ce film. Comme nous l'avons vu, depuis la fin de la décennie précédente la presse française accorde une confiance croissante à la figure de De Sica, mais dans cette période elle découvre surtout celle de son partenaire Cesare Zavattini. Romancier, scénariste et infatigable animateur culturel, Zavattini devient, à partir de 1948-1949, le premier théoricien valable du mouvement néoréaliste en Italie et en Europe. Il faut souligner qu'il existe de nombreux points de contact entre les idées de Zavattini et celles d'André Bazin et elles doivent faire l'objet d'une analyse plus approfondie. Pendant la première moitié des années 1950, les critiques français (surtout les catholiques) élisent Cesare Zavattini comme figure de référence incontournable du néoréalisme. L'activité théorique et populaire frénétique de l'écrivain le fait connaître de ce côté des Alpes, où il devient progressivement le « chef de file incontesté »⁸²¹ du cinéma italien.

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ Zavattini est ainsi appelé par Jean-Louis Tallenay, qui loue souvent le scénariste italien dans les pages de l'hebdomadaire *Radio cinéma télévision*. Voir TALLENAY, Jean-Louis, « Au congrès de Parme, le néoréalisme s'interroge sur son avenir », *Radio cinéma télévision*, n° 208, 10 janvier 1954, p. 38. Comme Sadoul Bazin, Monjo et Frank, Jean-Louis Tallenay a une relation amicale avec Cesare Zavattini. Les circonstances de leur rencontre sont reconstituées par Zavattini dans une lettre adressée à André Bazin à la fin de décembre : « Ho avuto una lunga discussione con il suo amico Tallenay, che mi è sembrato una persona molto acuta e rigorosa : stemmo in piedi fino alle tre di notte e col mio pessimo francese chissà che impressione gli ho fatta. Gli dica che dopo sono salito nella mia camera e mi sono seduto a un tavolino, col freddo che veniva su come acqua, a correggere e ricorreggere sino alle dieci e mezzo del mattino la mia relazione : che fu così fitta di correzioni da non raccapezzarmici più [...] » (Lettre de Cesare Zavattini à André Bazin, Rome, 28 décembre 1953. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/27. Par la suite, un échange de lettres a lieu à la suite de la participation de Tallenay au Congrès de Parme ; après cet événement, le critique écrit à Zavattini pour lui demander de lui envoyer la documentation sur la conférence que lui a assurée le directeur et animateur culturel Antonio Marchi, mais qu'il n'a jamais reçue. Ainsi Tallenay : « Cher Monsieur, je tenais à vous redire tout l'intérêt que j'avais pris aux conversations que nous avons pu avoir au cours de la rencontre de Parme sur le néoréalisme. Je m'en suis déjà fait l'écho dans diverses publications françaises. Mais je comptais faire des articles très détaillés dans les *Cahiers du cinéma* et dans plusieurs revues. [...] Puis-je me permettre de vous demander d'insister vivement auprès des organisateurs de ces rencontres pour que les textes me soient

Dans le système théorique-esthétique de Zavattini, André Bazin et de nombreux autres critiques retrouvent l'amour pour l'ambiguïté du réel qui caractérise leur idée de réalisme. Dans des affirmations telles que « Chaque instant a une richesse infinie. Le banal n'existe pas »⁸²², l'écrivain italien exprime une vision du monde très proche des idées phénoménologiques qui inspirent le critique français. De plus, Zavattini - à l'instar de Rossellini - commence peu à peu à incarner l'idée authentique d'un auteur qui lutte vaillamment contre les règles du marché, pour imposer sa vision du cinéma et du monde. Ce rejet radical des dogmes concerne aussi les règles établies du langage cinématographique, puisque selon Zavattini « les canons et les règles de style ne sont plus nécessaires : il n'y aura d'autre forme que celle suggérée par le fait, la chose survenue et tout de suite exprimée »⁸²³. Comme l'a noté à juste titre Federica Villa, Zavattini incarne dans cette phase la continuation cohérente et efficace des idées néoréalistes apparues dans l'immédiat après-guerre : Zavattini découvre que le scénariste doit pratiquer le « travail progressif de soustraction de l'accessoire, de réductions successives de l'écriture, jusqu'au geste minimal qui, ayant atteint son existence la plus naturelle, perd la nécessité de la parole prescriptive, s'en libère et devient action pure »⁸²⁴.

Ainsi, dans de nombreux articles que nous trouvons dans la presse française de cette période, Zavattini incarne une nouvelle forme de néoréalisme qui doit être découverte et valorisée. Observateur attentif du cinéma italien, André Bazin se rend compte que, dans la nouvelle décennie, Zavattini permet la survie de cet esprit d'humanité et de communion que le cinéma transalpin a exprimé depuis 1945. Au-delà de la variété des cinéastes, l'esprit néoréaliste a désormais son pivot dans la figure du scénariste, qui a « le mérite de s'élever au rang de chantre et de depositaire d'une voix collective résultant du croisement de personnalités très différentes »⁸²⁵. Bazin se charge notamment d'établir cette équivalence dans les pages de *Radio cinéma télévision*, où il publie un compte rendu de ses échanges épistolaires avec le scénariste. Le ton de Bazin est péremptoire :



BAZIN, André, « Cesare Zavattini ou le néoréalisme italien », *Radio cinéma télévision*, n°85, 2 septembre 1951, pp. 4-5.

envoyés d'urgence ? ». (Lettre de Jean-Louis Tallenay à Cesare Zavattini, Paris 22 décembre 1953, fonds Cesare Zavattini, 1953 TAL-ZA, T17/1).

⁸²² ZAVATTINI, Cesare, in Mino Argentieri, *Neorealismo etc., op. cit.*, p. 104.

⁸²³ *Ibid.*, p.68.

⁸²⁴ VILLA, Federica, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano, op. cit.*, p. 20.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 45.

Car il faut bien savoir que Zavattini c'est le néoréalisme italien. [...] Sans doute de fortes personnalités comme un Rossellini ou un Visconti ne doivent-elles directement rien à un Zavattini mais il suffit de songer que *Quatre pas dans les nuages* est du même réalisateur que *La Couronne de fer* et *Fabiola*, pour mesurer l'apport du scénariste. Zavattini est au cœur du néoréalisme italien, il en est le ferment, à la fois pour l'autorité des films exemplaires comme le *Voleur de bicyclette*, par sa collaboration à des dizaines d'œuvres mineures, par l'influence qu'il exerce sur beaucoup de jeunes scénaristes⁸²⁶.

Dans le cadre de cette sorte d'interview, qui représente une étape importante, l'argument de Bazin semble suivre celui appliqué au cinéma de Rossellini dans les années précédentes : pour Zavattini, explique-t-il, il est question de « se tourner vers la réalité de telle sorte que ce soit celle-ci qui devienne un spectacle »⁸²⁷. Selon cette idée qui fonde le néoréalisme italien, « tous les instants se valent comme les brins de l'herbe du champ : s'il en est de plus importants, on ne peut le décider qu'après coup, quand le présent est déjà devenu du passé et sous la réserve supplémentaire de la remise en question que l'avenir apportera peut-être »⁸²⁸. De plus, dans le contexte particulier de cette publication catholique, la tentative évidente de Bazin est de ramener la poétique de Zavattini dans le sillage d'une idéologie chrétienne de gauche :

La beauté naît ici de l'amour du cinéaste pour la vie, de son refus de refuser tout ce qui est. [...] Cet amour du prochain poussé minutieusement jusqu'à ses dernières conséquences esthétiques ressemble beaucoup à une vertu théologique. Je dépasse peut-être la pensée de Zavattini, mais je ne crois pas la trahir en disant que, par lui, le cinéma, sur la voie à peine explorée du néoréalisme, c'est l'art spécifique de la *charité*⁸²⁹.

⁸²⁶ BAZIN, André, « Cesare Zavattini ou le néoréalisme italien », *Radio cinéma télévision*, n°85, 2 septembre 1951, pp. 4-5. Préoccupé d'avoir mal interprété le sens des mots de Zavattini, Bazin écrit au scénariste à l'occasion de la publication de l'article : « J'espère, en résumant la lettre n'avoir pas trahi l'esprit de notre conservation, mais si vous pensiez que mes interprétations sont erronées en tel ou tel point, je me ferais un devoir de les rectifier sur vos indications dans un prochain numéro » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, La Rochelle, 1^{er} septembre 1951. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/11).

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ *Ibid.*

Il est très important de préciser que cet article inaugure une phase particulière du travail de Bazin sur le cinéma italien : cette phase correspond à l'approche progressive des théories de Cesare Zavattini, qui devient désormais l'un des correspondants privilégiés de Bazin⁸³⁰.

Si le paysage cinématographique italien de la nouvelle décennie affiche des contradictions apparemment irrémédiables, une grande partie de la critique française fait donc appel à Zavattini comme à un guide. Comme preuve de cela, outre l'article de Bazin dont nous venons de parler, on peut également rappeler la publication, par la revue *Cinéma 55*, de quelques extraits du Journal de Zavattini, traduits par Armand Monjo⁸³¹. En ancrant la nature du néoréalisme dans la sphère purement formelle, cette critique cherche et trouve dans l'écriture de l'auteur émilien cette pureté dramaturgique qui a fait auparavant la fortune du cinéma de Rossellini. En effet, Zavattini semble saisir la voie la plus appropriée pour le développement du néoréalisme et ne craint pas de miser sur cette méthode : en opérant un appauvrissement systématique du récit afin de valoriser les gestes minimaux, les actions à leur état le plus pur, Zavattini empêche que l'intervention de l'écriture n'affecte l'essence de la condition humaine, qui peut être investiguée dans toutes ses possibilités. Cette approche offre des possibilités imprévues au réalisme, qui devient un outil léger et maniable qui peut maintenant s'ouvrir au champ de l'imagination : Jean Queval aussi, en traitant de *Miracle à Milan*, affirme que « partant du néoréalisme, il débouche dans le surnaturel sans le moindre embarras »⁸³². Il faut également souligner que Queval lui-même comprend et met en valeur le rôle crucial de Zavattini dans un long compte rendu historique qu'il écrit quelques mois plus tard pour

⁸³⁰ Il suffit de noter que Bazin soumet l'article en question à Zavattini lui-même, comme le prouve une lettre de la fin septembre : « J'espère que vous avez bien reçu mon petit article de *Radio-Cinéma* et que vous ne m'en avez pas trop de rancune ! » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, fonds Zavattini, Za Corr B 659/5).

⁸³¹ Il s'agit, en l'occurrence, du numéro 4 de mars 1955, du numéro 5 d'avril-mai 1955 et ensuite du numéro 9 de février 1956. Dans les archives Zavattini conservées à Reggio Emilia, certaines lettres témoignent aussi du rapport de correspondance entre Zavattini et Monjo. Suite à la publication des extraits en question, au cours de l'année 1955 Monjo (proche ami de Carlo Lizzani, dont il vient de traduire l'ouvrage *Le Cinéma italien*) adresse plusieurs lettres à l'écrivain italien : il insiste notamment pour que Zavattini et son éditeur Bompiani contactent les Éditions du Seuil pour la publication en français du *Diario* de Zavattini. Dans une lettre écrite à Rome le 13 avril, Monjo écrit à Zavattini : « J'ai commencé à traduire quelques extraits de votre *Diario*, avec l'accord d'Aristarco, pour la revue des Ciné-clubs français (dont je vous fais parvenir quelques exemplaires). Le succès de cette publication m'a fait penser à une édition en volume de l'ensemble de votre journal. [...] Pour ma part, ce serait avec une très grande joie que je ferais cette traduction qui serait très utile pour mieux faire connaître en France le néoréalisme, qui a fait aimer le cinéma italien à des millions de Français » (Lettre d'Armand Monjo à Cesare Zavattini, Rome, mercredi 13 avril 1955, fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. M 671 /1). Par la suite, dans une autre lettre que Monjo adresse à Zavattini, le critique avertit l'écrivain que les responsables des Éditions du Seuil sont toujours enclins à publier le journal « qui serait pour le public français une sorte de découverte des possibilités du néoréalisme, en même temps qu'une découverte de la vraie Italie, de la vraie vie de ses habitants, telle qu'elle apparaît dans certains de vos films et dans vos écrits » (Lettre d'Armand Monjo à Cesare Zavattini, Paris 6 novembre 1955, fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. M 671 /3).

⁸³² QUEVAL, Jean, « Miracle à Milan », *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1951, p. 536.

le *Mercurio de France*, dans lequel il consacre une large place au scénariste. Dans la plupart des films transalpins de cette époque « il y a son influence, qui domine tout le meilleur du cinéma italien, où se réfléchit la sympathique et minutieuse attention qu'il accorde à la créature humaine »⁸³³.

Miracle à Milan est donc un film-clef. À travers l'analyse de l'accueil qu'en fait la critique française, nous pouvons saisir les variations qui concernent l'approche du cinéma italien. Avec ce film, le couple De Sica-Zavattini souhaite actualiser le réalisme « d'urgence » de l'immédiat après-guerre en expérimentant des nouvelles formules éthiques et esthétiques. Il s'agit par ailleurs de contourner une censure qui se fait de plus en plus rigide à l'égard des *panni sporchi*⁸³⁴ (le linge sale) visibles dans ces œuvres du réalisme social qui traitent des problèmes des classes démunies. Dans *Miracle à Milan*, l'instance de dénonciation politique s'exprime par un récit imprégné d'onirisme et de personnages fabuleux.

La critique française attend donc hâtivement la présentation cannoise de ce nouveau film, qui va en effet provoquer des réactions vives et variées. Bien que la figure de De Sica ne soulève que peu d'intérêt dans les *Cahiers du cinéma* des premières années, il faut noter que *Miracle à Milan* n'est pas ignoré dans les premiers numéros du périodique. Par exemple, Lo Duca rend compte du climat qui entoure la participation du film à Cannes : l'article présente *Miracle à Milan* comme une véritable révélation et rend compte des vifs débats que le film a suscités parmi les personnalités présentes à la projection. Représentant d'une critique renouvelée qui fait attention aux aspects formels des œuvres sans négliger son contexte historique et social, Lo Duca déplore la stérilité de toute approche strictement politique :

J'ai entendu des critiques de cinéma reprocher doctement à De Sica et à Zavattini leur méconnaissance de toute jurisprudence en matière de sous-sol. J'ai vu d'autres confrères reconnaître dans la colombe de *Miracle à Milan* le pigeon de Picasso et l'enseigne du Saint-Esprit. D'aucuns, plus férus en géographie, calculèrent la dérive du voyage final, que les héros de l'histoire accomplissent sur un manche à balai, pour savoir où ces désespérés voulaient aller, l'Orient et l'Occident étant comme chacun sait, des « no man's land » définitifs. Vittorio De Sica et Cesare Zavattini proposaient une fable, un jeu poétique enraciné dans leur

⁸³³ *Id.*, « Le cinéma d'Italie », *Mercurio de France*, 1^{er} janvier 1952, p. 47. Cet article représente l'un des plus importants survols historiques du cinéma italien de ce début de décennie. La lecture de ce texte montre clairement comment les critiques catholiques entendent affirmer leur propre lecture de l'histoire du cinéma transalpin.

⁸³⁴ Le sous-secrétaire Andreotti s'attaque au néoréalisme de De Sica en l'accusant de montrer au monde le linge sale d'une Italie pauvre et détruite.

temps : on se refusa à entrer dans le jeu, sous tous les prétextes, sauf celui qui aurait dû compter : le cinéma⁸³⁵.

S'il est clair pour tous que *Miracle à Milan* ouvre une nouvelle phase dans le chemin du réalisme, il est donc nécessaire de réfléchir sur les nouvelles caractéristiques de cette poétique. Ainsi, le film de De Sica fait l'objet d'un autre article dans les *Cahiers du cinéma* de décembre de la même année. Cette fois l'auteur de l'article est Claude Roy, un intellectuel depuis toujours attentif à ce qui se passe de l'autre côté des Alpes. Sur neuf pages, Roy revient sur la question du réalisme et sur ses évolutions. L'article en question témoigne de la situation qui caractérise encore la rédaction des *Cahiers du cinéma* : dans la première moitié des années 1950, l'influence de Bazin, Doniol-Valcroze et Lo Duca permet à l'hebdomadaire d'afficher une certaine ouverture méthodologique. Roy met en place une analyse très approfondie du film : il a notamment pu rencontrer Zavattini dans son village natal, Luzzara, et il a lu *Totò il buono*, le roman dont *Miracle à Milan* a été tiré. L'article aborde le film sous différents points de vue : quelques « notes préliminaires » abordent le sujet du réalisme sur un ton très sarcastique et sont suivies par des « fragments d'un entretien » avec Zavattini et par deux parties consacrées au roman *Totò il buono*⁸³⁶. Interpellé par le journaliste, l'Italien avance quelques considérations à propos du néoréalisme : il s'agit d'une formule à dépasser, car il éclaire « le besoin d'aller plus loin, de faire autre chose, de dire davantage »⁸³⁷. Selon Roy, De Sica et Zavattini ont pu sortir le néoréalisme italien des impasses où il se trouvait, en conciliant la dénonciation politique avec l'innovation formelle :

L'Italie où se passent les films de Zavattini est l'Italie de 1950, l'Italie du chômage et de l'économie de guerre, l'Italie embringuée dans le Pacte Atlantique et déglinguée par le Plan Marshall, l'Italie des trusts, et aussi celle du plus nombreux Parti Communiste d'Europe occidentale. Pour aller plus avant dans la réalité quotidienne de l'Italie, il faudrait montrer ce qui détermine et engendre la misère et la gentillesse, la pauvreté et la colère du peuple italien⁸³⁸.

⁸³⁵ LO DUCA, Joseph-Marie, « Le film justifie les moyens », *Cahiers du cinéma*, n° 2, mai 1951, pp. 11-19.

⁸³⁶ Roy a pu lire le roman dans sa version italienne et il souhaite qu'un jour l'ouvrage puisse être édité en France. « *Totò il buono* est, me semble-t-il, un livre décisif. Il y avait d'un côté, un Zavattini tiré vers l'irréalité du réel [...] et de l'autre, le Zavattini que tout le monde connaît, le réaliste. [...] *Totò il buono* est un récit où le fantastique n'a plus pour fonction de nous dépayser, mais de nous révéler le paysage » ROY, Claude, « Réflexion sur (et à propos de) *Miracle à Milan* », *Cahiers du cinéma*, n°7, décembre 1951, pp. 29-39.

⁸³⁷ ZAVATTINI, Cesare, entretien avec Claude Roy, in ROY, Claude, « Réflexion sur (et à propos de) *Miracle à Milan* », *Cahiers du cinéma*, n°7, décembre 1951, pp. 29-39.

⁸³⁸ *Ibid.*

Or, pour être efficace sans subir de contrôles de censure, *Miracle à Milan* fait un usage savant du moyen de l'allégorie, qui « n'est pas seulement l'art de ne pas se faire comprendre des empêcheurs de penser tout haut, mais aussi l'art de mieux faire voir la vérité à tous ». Roy constate donc le pas en avant fait par le réalisme italien, qui passe du réalisme du contenu à l'exposition d'une vérité de valeur morale :

Au spectateur du *Voleur de bicyclette* on demandait d'entrer dans la rue, au restaurant, au foyer. Au spectateur de *Miracle à Milan*, on demande d'entrer dans le jeu. Et le jeu consiste à non seulement *décrire* les images comme elles apparaissent, mais à nommer les choses comme elles sont. Le jeu, c'est de faire jaillir le *plus* de réalité possible par le contraste avec le *moins* de vraisemblance⁸³⁹.

La combinaison efficace de la nouveauté esthétique, le ton de fable et de l'engagement politique permet à *Miracle à Milan* d'être aussi apprécié par les critiques chrétiens. Bien que la dénonciation sociale présente dans le film puisse relever d'une approche de gauche, la fable réaliste de De Sica, où « le réalisme s'envole sur un manche à balai »⁸⁴⁰, ne manque pas de provoquer la réaction bienveillante de Jean-Louis Tallenay dans *Radio cinéma télévision*. Le rédacteur en chef de *Radio cinéma télévision* a la nette impression que le néoréalisme ait abandonné les sentiers battus pour devenir quelque chose d'entièrement nouveau, en prouvant que « le recours à la fantaisie la plus débridée jointe au réalisme contemporain n'est pas une voie fermée au cinéma »⁸⁴¹ :

Après avoir donné avec *Voleur de bicyclette* un des exemples les plus achevés de ce qu'on a appelé le « néoréalisme » italien, De Sica a voulu abandonner un style devenu pour certains une simple recette. *Miracle à Milan* rompt avec toute logique

⁸³⁹ *Ibid.* Il est à noter que Bazin et ses frères parient beaucoup sur cette sortie des *Cahiers du cinéma*, qui leur permet de se présenter comme solidaires de Zavattini et de De Sica. Ce n'est pas par hasard que Nino Frank envoie la publication à Zavattini lui-même, comme le montre une lettre datée du 9 décembre 1951 : « Tu a quest'ora avrai ricevuto i *Cahiers du cinéma* con un bellissimo articolo di Claude Roy su di te e su e la mia traduzione del *Cavallo a dondolo*. Ti mando qui accluso l'[illisible] mio articolo su *Miracolo a Milano* : le righe della fine sono una risposta a Laroche che aveva fatto uno stupidissimo articolo nel *Canard enchaîné*. Credo che finiremo per vincere qui, la battaglia per *Miracolo a Milano* » (Lettre de Nino Frank à Cesare Zavattini, La Marche, 9 décembre 1951. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/16). Les auteurs italiens eux-mêmes comprennent vite qu'ils ont des parrains importants dans la rédaction de ce nouvel hebdomadaire français et ils ne tardent pas à leur rendre hommage. Par exemple, dans une lettre datant des mêmes jours, Zavattini s'adresse en ces termes à Nino Frank : « Ho detto a De Sica cosa pensi di *Miracolo a Milano*, lui e io siamo profondamente contenti del tuo giudizio ; non credere che sia un modo di dire ma sappiamo benissimo che bastano dieci pareri favorevoli di gente leale per consolarci dei centomila pareri negativi » (Lettre de Cesare Zavattini à Nino Frank, Rome, 8 décembre 1951. Fonds Cesare Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/195).

⁸⁴⁰ TALLENAY, Jean Louis, « Au Festival de Cannes », *Radio cinéma télévision*, n°67, 29 avril 1951.

⁸⁴¹ *Ibid.*

et tout rationalisme et fait appel à la fantaisie la plus débridée pour évoquer ce que pourrait être l'action d'un être entièrement bon, Bon jusqu'à la bêtise⁸⁴².

Dans les pages d'*Esprit*, par ailleurs, Raymond Barkan déclare en termes très clairs que le réalisme de De Sica « se transcende au profit du métaphysique – et pourquoi ne pas oser le dire ? – du religieux »⁸⁴³. Une fois de plus, le cinéma italien se présente comme un art du compromis, promouvant une troisième voie entre le catholicisme et le marxisme. Comme le Renoir du *Fleuve*, De Sica dépasse la morale marxiste pour déboucher, avec son nouveau film, dans « un univers de pensée qui fait sa place au mystère de l'homme et du monde, ce mystère qui saisit toute créature humaine lorsque repoussant les trop faciles certitudes des pragmatismes scientifiques ou politiques, elle s'affronte aux inconnues qui planent sur son existence »⁸⁴⁴. Barkan contribue ainsi à rapprocher la poétique de De Sica et Zavattini de l'espace idéologique de la gauche catholique française, consolidant la rédaction d'*Esprit* comme lieu principal de cette opération critique. « Aussi proche de l'Évangile que de Marx »⁸⁴⁵, malgré son pessimisme mal dissimulé *Miracle à Milan* célèbre la « beauté transcendante »⁸⁴⁶ du miracle de la vie, qui se traduit par la conversion à la bonté ayant lieu dans le cœur du protagoniste Totò.

Pour sa part, Bazin confirme qu'il apprécie particulièrement le nouveau cours du néoréalisme italien incarné par le binôme Zavattini-De Sica. En particulier, le critique fait preuve d'une connaissance de plus en plus précise des idées de Zavattini, avec qui il a des échanges de plus en plus fréquents. Selon Bazin, on ne peut que se féliciter de ce type d'opération, en contribuant au débat sur *Miracle à Milan* dans les pages de *Radio cinéma télévision*. Nous avons déjà considéré qu'à ce stade, le critique s'engage à ramener l'œuvre du duo De Sica-Zavattini dans le courant du cinéma catholique. Selon Bazin, l'art de ces deux créateurs est ancré dans « la tendresse et l'amour »⁸⁴⁷ ; à cet égard, Zavattini et De Sica s'inscrivent clairement dans la lignée de l'art de Charlie Chaplin, exprimant ainsi « un vaste message d'amour »⁸⁴⁸. Toutefois, selon André Bazin il est important de soustraire l'hymne à

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ BARKAN, Raymond, « Deux grands films d'amour : *Le Fleuve*, *Miracle à Milan* », *Esprit*, n°187, février 1952, pp. 264-266.

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ BAZIN, André, *Vittorio De Sica*, *op.cit.*, p. 22.

⁸⁴⁸ *Ibid.* À cet égard, il est important de mentionner le « salut à Chaplin » que les *Cahiers du cinéma* publient dans leur numéro de février 1953. Le texte est une transcription du discours prononcé le 22 décembre 1952 par Zavattini au Centro Sperimentale di Cinematografia, en présence de Charlie Chaplin lui-même. Il s'agit d'un texte demandé par Bazin lui-même dans une lettre de janvier 1953 : « Je profite aussi de cette lettre pour vous rappeler une promesse que vous avez faite à Lo Duca de nous donner à publier votre salut à Chaplin » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 4 janvier 1953. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/16). Quant au discours de Zavattini, qui sera en fait traduit par Lo Duca et publié dans le numéro de

la fraternité humaine qu'est *Miracle à Milan* de toute lecture idéologique : l'ambiguïté substantielle du film « garantit son authenticité [...] et assure son universalité »⁸⁴⁹. Dans *Miracle à Milan*, Bazin constate une « audacieuse mutation »⁸⁵⁰ du néoréalisme « mêlant curieusement le réalisme social et le fantastique le plus débridé »⁸⁵¹. Refusant en premier lieu toute interprétation marxiste du film, bien que *Miracle à Milan* n'atteigne pas le sommet du *Voleur de bicyclette*, le chrétien de gauche Bazin lit le film dans un sens catholique tout en adressant aux exégètes du domaine marxiste un avertissement :

Il se peut que, pour beaucoup de spectateurs, la satire sociale de *Miracle à Milan* soit l'antichambre d'une position politique mais cette position n'est pas dans le film. De Sica s'est placé sur un autre plan, non point plus général, mais plus élevé, que je n'hésite pas à appeler celui de la charité, mais de la vraie charité, qui ne peut de nos jours qu'être une revendication de justice. Disons-le clairement, si *Miracle à Milan* ne satisfait pas pleinement un communiste faute de conclusions précises, ses prémisses sont assez complètes pour satisfaire totalement le chrétien. C'est que la charité, comme la poésie, est une source non un estuaire⁸⁵².

Une fois de plus, le réalisme s'affirme à travers la poésie : De Sica confirme la validité de cette nouvelle forme filmique, qui présuppose le « refus spontané d'admettre le réel comme le voient par exemple les malheureux voyageurs qui transpirent dans leurs wagons-lits, c'est-à-dire d'une façon prosaïque et utilitaire »⁸⁵³. Plus tard, au sein du même hebdomadaire *Radio cinéma télévision*, *Miracle à Milan* sera élu comme échantillon prestigieux d'un nouveau cinéma catholique engagé, traitant des questions liées au christianisme sans la mise en scène explicite d'événements sacrés. Il est important de noter que *Miracle à Milan* incarne à la perfection le projet de cinéma européen conçu par cette

février 1953 à l'occasion de la sortie des *Feux de la rampe* (*Limelight*), le texte démontre le fort lien existant entre la poétique de Zavattini et celle du maître du cinéma hollywoodien : « Monsieur Chaplin, vous avez dit que le cinéma italien est clair, simple, humain, épris de vérité. Toutes vos œuvres, la première autant que la dernière, reflètent également clarté, simplicité, humanité, désir de vérité. Aussi, puis-je vous dire que, nous tous nous avons toujours considéré comme notre maître...avec quelque chose de plus » (ZAVATTINI, Cesare, « Salut à Chaplin », *Cahiers du cinéma*, n°30, février 1953, p. 4).

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² BAZIN, André, « Miracle à Milan », *Radio cinéma télévision*, n°98, 2 décembre 1951, p. 7. Il convient de noter que dans les pages de la publication, nous trouvons de nombreuses références à *Miracle à Milan* et à son héros Totò, cités comme exemples éminents d'un cinéma catholique qui a enfin retrouvé son élan.

⁸⁵³ AGEL, Henri, *Vittorio De Sica, op. cit.*, p. 107. Il faut dire que la lecture d'Agel diffère légèrement de celle bazinienne, notamment en ce qui concerne la supposée bonté de De Sica : « Il est donc bien téméraire de croire que des êtres aussi déshumanisés [Agel parle de Mobbi et de ses acolytes] soient un jour récupérables grâce à la méthode fraternelle de Toto. De Sica lui-même n'est sans doute pas assez candide pour le penser ».

branche de la critique, un cinéma dans lequel la morale chrétienne se conjugue avec les revendications de justice sociale. Ainsi, selon Jean-Louis Tallenay, dans ce genre de films (il cite aussi *Vivre en paix*) qui « se proposent simplement de traduire l'angoisse actuelle des hommes », il faut trouver « les résonances chrétiennes les plus authentiques et sans doute les plus assimilables par un public déchristianisé »⁸⁵⁴.

Un réalisme surréaliste

Plus tiède est la réaction que l'on trouve dans les pages du *Positif*, qui au début de son parcours ne semble pas encore avoir trouvé sa ligne éditoriale. *Miracle à Milan* est analysé dans le tout premier numéro ; c'est le rédacteur en chef, Bernard Chardère, qui s'occupe d'écrire un commentaire marqué par l'indécision. Il s'agit d'une interprétation nuancée : une fois établie son appréciation générale pour le film, Chardère met l'accent sur une série de défauts. D'abord, il relève les dettes que l'œuvre de De Sica a à l'égard de Charlie Chaplin et René Clair : *Miracle à Milan* serait une transposition forcée et alourdie des idées des deux cinéastes. Ce défaut est à mettre en relation avec l'aspect trop littéraire du film : le livre *Totò il buono* - dont le film est tiré - n'aurait pas été assez traité, ce qui est étonnant, selon Chardère, vu le nombre de scénaristes dont chaque film italien profite. Cependant, ce climat d'onirisme particulier parcourant le film étonne et dérouté le critique : si dans le film il y a « un merveilleux parfaitement valable parce qu'issu du réel », on y constate aussi « et trop souvent, une fuite hors du réel »⁸⁵⁵. Par la suite, Chardère explique sa méfiance à l'égard de ce film : il s'attaque aux critiques communistes qui ont lu le film comme une histoire de réhabilitation prolétaire mais aussi aux catholiques qui ont pu y voir une histoire du Christ :

Le film est pétri de religiosité. Ce n'est pas tant l'amitié et le sentiment de leur camaraderie [...] qui font la force des gueux : c'est leur croyance en Totò. 'C'est un saint. Encore plus, encore plus...' Mais quoi ? un homme véritable, ou, j'en ai peur, un super-saint ?⁸⁵⁶

C'est justement ce côté édifiant trop marqué, cette idolâtrie du personnage messianique, l'aspect qui contrarie Chardère ; en particulier, il déplore la bonté exagérée et fautive du personnage du protagoniste Totò, en arrivant à définir ce défaut comme un « triomphe des bons sentiments et du mauvais cinéma ». Ce fatalisme catholique ne permet donc pas une lecture progressiste de l'œuvre

⁸⁵⁴ TALLENAY, Jean-Louis, « Le cinéma religieux doit-il être un "cinéma sacré" ? », *Radio cinéma télévision*, n°113, 16 mars 1952, p. 4.

⁸⁵⁵ CHARDÈRE, Bernard, « *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica », *Positif*, n°1, mai 1952, p. 29.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

: en effet, selon la morale du film, pour les masses des désespérés la seule solution se trouverait dans la fuite, et non pas dans la révolte contre la bourgeoisie et l'état policier. Pour contrebalancer ce pessimisme anti-progressiste, il n'existerait pas non plus aucun espoir dans la dimension privée de l'existence : l'échec de l'amour entre le noir et la blanche, ainsi que les fréquentes démonstrations d'égoïsme montrent une vision méfiante dans l'avenir des êtres humains.

Grâce à son mélange savamment calculé de revendications sociales et de liberté imaginative, *Miracle à Milan* attire même l'appréciation de cette partie de la critique qui a souvent méprisé les récentes évolutions du cinéma italien ; en effet, le nouveau film de De Sica est particulièrement apprécié du côté de la critique qui relève du champ surréaliste. Si pour ces critiques *Le Voleur de bicyclette* était un exemple de cinéma à éviter, *Miracle à Milan* montrerait enfin les contradictions foncières du réalisme cinématographique et proposerait une alternative surréaliste au néoréalisme. Les critiques de *L'Âge du cinéma*, supporteurs inlassables du cinéma fantastique, considèrent, à propos de De Sica, qu'heureusement « en tant que créateur total, ses relations avec le néoréalisme étaient purement accidentelles » et que « depuis le poème *Miracle à Milan*, elles ont tout à fait cessé d'exister »⁸⁵⁷. Le film serait un des meilleurs du Festival et la revue lui décerne son spécial « Prix de la mise en scène » ; par la suite, le compte rendu que *L'Âge du cinéma* consacre aux films de Cannes relève que « ce film essentiellement poétique, brise les limites du réel et affirme la fin d'une école trop longtemps prise au sérieux. Quelques réserves mises à part [...] nous apprécions le refus désinvolte que s'imposent De Sica et Zavattini, à l'encontre des tendances moralisatrices traditionnelles »⁸⁵⁸. Dans le numéro suivant, Ion Daïfas livre une critique enthousiaste du film en parlant d'une « œuvre merveilleuse, baignant dans la poésie et le lyrisme aux symboles multiples et subtils ». Le film serait selon Daïfas « une mosaïque de trouvailles multicolores, riches et vivaces dans leur luminosité. La réalité n'est qu'un souvenir déformé volontairement »⁸⁵⁹ :

De Sica et Zavattini nous donnent là une œuvre merveilleuse, baignant dans la poésie et le lyrisme aux symboles multiples et subtils. Le film devient alors une mosaïque de trouvailles multicolores riches et verveuses dans leur luminosité. La réalité n'est qu'un souvenir déformé volontairement. Décors et situations et types humains sont tantôt le produit d'un expressionnisme heureusement sans cérébralité, tantôt celui d'une naïveté primitiviste⁸⁶⁰.

⁸⁵⁷ *L'Âge du cinéma*, n°2, mai 1951.

⁸⁵⁸ « Le Festival de Cannes », *L'Âge du cinéma*, n°2, mai 1951, p 8.

⁸⁵⁹ DAÏFAS, Ion, « Miracle à Milan », *L'Âge du cinéma*, n°3, juin 1951, p. 31.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

Miracle à Milan décrète, selon Robert Benayoun, l'épuisement définitif d'un réalisme contradictoire qui a envahi le cinéma italien de l'immédiat après-guerre, une esthétique fautive qui a, pendant trop longtemps, trompé les cinéastes et le public international. Selon Benayoun il existe en effet deux formes de réalisme : si la première est stérile, la seconde, dont relève *Miracle à Milan* est une « transposition poétique, et constitue un simple point de départ nous aidant à arracher notre œuvre du vérisme vide et stérile, pour l'amener sous notre œil, à une fusion avec notre monde »⁸⁶¹.

Une analyse de la réception française de *Miracle à Milan* montre que le film s'adapte très facilement à une extraordinaire variété de points de vue. Du côté progressiste de la critique, le film triomphateur du Festival de Cannes fait d'abord l'objet d'un synopsis sur double page dans *L'Écran français* du 2 mai 1951⁸⁶². Par la suite, il est intéressant de lire la critique de Georges Sadoul, qui dans *Les Lettres françaises* livre une lecture nettement politisée en sens marxiste du film en soulignant que, derrière la fable moraliste, *Miracle à Milan* traite en réalité de la lutte des classes. La critique à thèse de Sadoul entend dénoncer une fois de plus l'activité de la censure transalpine qui mutile la créativité des artistes italiens. La mise en valeur de l'approche imaginative de De Sica est, pour Sadoul, acceptable dans la mesure où le cinéaste propose des thèses politiquement progressistes, du moment que « pour échapper à la répression intellectuelle dont la censure n'est que l'aspect le plus visible, les auteurs de *Miracle à Milan* ont adopté le style de la féerie pour traiter le sujet de la lutte des pauvres et des riches ». Même si, en regardant le film de De Sica, « nous sommes dans le monde du baroque et du bizarre. [...] Nous restons pourtant constamment sur la terre. »⁸⁶³.

Une fois de plus, pour les critiques de gauche le cinéma italien est un terrain de bataille politique ; pour cela, il est important pour Sadoul d'établir qu'au début des années 1950 cette production est parfaitement cohérente avec celle de l'immédiat après-guerre. Sadoul conçoit le film comme le troisième volet d'une trilogie entamée avec *Sciucchià* et poursuivie avec *Le voleur de bicyclette*, une séquence de films qui constitue une sévère dénonciation des maux sociaux de l'Italie d'après-guerre. Encore une fois, les cinéastes français devraient, selon Sadoul, s'inspirer des enseignements venant de leurs confrères d'outre-Alpes. Surtout, De Sica et Zavattini démontrent qu'il est possible de mettre en place un discours politique au cinéma sans devenir victimes de la censure :

La réussite parfaite de ce chef-d'œuvre apporte à nos réalisateurs et à nos scénaristes une grande leçon. S'ils veulent s'en donner la peine, ils peuvent tout

⁸⁶¹ *Ibid.*

⁸⁶² Il s'agit, pour l'instant, d'un simple résumé de récit du film, complété par une série de photos tirées de l'œuvre, car le film sortira sur les écrans français au mois de novembre de la même année.

⁸⁶³ SADOUL, Georges, « La métaphore, arme de la liberté », *Les Lettres françaises*, 29 novembre 1951, p. 3.

dire, malgré les flics de service. Car l'artiste digne de ce nom est celui qui sait toujours trouver un moyen pour braver la répression intellectuelle. [...] Vittorio De Sica vient de nous prouver, par son *Miracle*, qu'un cinéaste peut tout oser. Réfléchissons-y : la métaphore poétique est une arme. [...] Le tout est de trouver une manière pour se faire comprendre de tous les spectateurs, par-dessus la tête du flic de service⁸⁶⁴.

Parmi les magazines les plus actifs dans la réception du *Miracle à Milan*, on trouve également *L'Écran français*, où la disparition presque totale des articles concernant le cinéma de Rossellini laisse la place à d'autres textes plus nombreux portant sur les films de De Sica. Dans cette sorte d'organe officiel de la cinéphilie communiste, l'engagement en faveur du film est évident ; on peut même trouver le scénario original du film qui est présenté en exclusivité un an avant le festival, en février 1950. Ensuite, Sadoul présente le film comme le troisième volet du néoréalisme de De Sica après *Sciuscià* et *Le Voleur de bicyclette* ; il profite de l'occasion pour faire l'éloge de la figure de Zavattini et pour signaler son « rôle déterminant » dans le cinéma italien : ce « Prévert italien » est le créateur des sujets les plus importants de l'école néoréaliste⁸⁶⁵. Par la suite, c'est au tour de Pierre Thévenard de s'occuper du film : De Sica est présenté comme une figure héroïque d'auteur engagé, qui a le mérite incontestable d'avoir « fui cette facilité confortable à laquelle l'invitaient ses débuts applaudis »⁸⁶⁶. En outre, le film est à apprécier pour l'esprit optimiste qui l'imprègne et qui démontre qu'il ne suffit « pas de tourner dans la rue et d'accumuler sur l'écran des détails sordides effectivement relevés dans la vie quotidienne pour faire acte de réalisme »⁸⁶⁷. Une nouvelle conception du réalisme apparaît donc avec *Miracle à Milan* : c'est une catégorie esthétique qui n'a pas peur du symbolisme et qui, à travers des images symboliques, peut mettre en pratique une dénonciation sociale. C'est ce que soutient Roger Boussinot lorsqu'il affirme que « De Sica a dépassé le stade du vérisme sans conscience, du tableau cru dans le détail mais qui ignore les lois de la perspective »⁸⁶⁸. Une fois de

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ Voir SADOUL, Georges, « Totò le magnanime », *L'Écran français*, n°242, 20 février 1950, p. 8. Il est important de souligner que nous avons ici un aperçu du prochain film du couple Zavattini-De Sica. L'écrivain lui-même propose à Sadoul de lui envoyer une version précoce du sujet : « Sono molto contento che il giornale dei Ciné-clubs pubblici *Ladri di biciclette*. Sarà altrettanto contento se Lei crederà di far pubblicare sopra *L'Écran français* gli altri due soggetti » (Lettre de Cesare Zavattini à Georges Sadoul, Rome, 28 décembre 1949, Arch. ZA Corr. S 625 /23). Zavattini envoie le sujet le 1er février suivant, en l'invitant à le publier dans les pages de *L'Écran français* : « Ora le mando quello che mi chiede e il soggetto di *Totò il buono*, ne faccia quello che vuole, è certo che io sarei felice che Lei lo conoscesse ». (Lettre de Cesare Zavattini à Georges Sadoul, Rome, 1er février 1950, 1949-1956 ZA-SAD, S 625/24).

⁸⁶⁶ THEVENARD, Pierre, « Miracle en Italie : Vittorio De Sica », *L'Écran français*, n°332, 21 novembre 1951, p. 12.

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ BOUSSINOT, Roger, « *Miracle à Milan* : le miracle de la légende réaliste », *L'Écran français*, n°333, 28 novembre 1951, p. 7.

plus, l'opération menée par la presse marxiste vise à imposer De Sica et Zavattini comme des auteurs de gauche. Cette mission est également réalisée à travers l'interview que *L'Écran français* publie au mois de décembre suivant, dans laquelle De Sica affirme que les cinéastes n'ont « pas le droit d'user la caméra, ce formidable et meilleur moyen d'expression, pour des banalités »⁸⁶⁹.

L'accueil particulièrement chaleureux réservé au film par la presse progressiste est également reconnu par le réalisateur lui-même, qui peut ainsi renouveler l'estime mutuelle qui le lie aux secteurs progressistes du renseignement français. Il est à noter que De Sica envoie même un télégramme de remerciement à la rédaction de *Combat*, qui le publie à son tour dans son numéro du 5 décembre 1951 ; De Sica se dit ému par l'article consacré à *Miracle à Milan*, « surtout après l'incompréhension de la presse italienne »⁸⁷⁰.

Un débat dans Les Temps modernes

La contribution apportée au débat en janvier 1952 par *Les Temps modernes* est plus problématique : dans cette revue mensuelle fondée et dirigée par Jean-Paul Sartre, le film fait l'objet d'une série d'articles intitulée « Points de vue sur *Miracle à Milan* ». René Guyonnet est très sévère à l'égard du film de De Sica, qu'il compare à *Los Olvidados* de Buñuel ; en particulier, Guyonnet renie toute lecture du film dans un sens progressiste. Bien que les œuvres précédentes de Buñuel et De Sica soient nettement politiques car plus documentaires, les films présentés à Cannes sont désormais vidés d'un véritable engagement, deux films imprégnés de « formalisme naturaliste et conformiste »⁸⁷¹. Les personnages de De Sica (comme ceux de Buñuel) vivent aux marges de la ville mais surtout aux marges de la réalité sociale et humaine, leur monde est presque coupé de l'existence des autres êtres humains et ils jouent des rôles sociaux figés à jamais, sans possibilité de rédemption. Ainsi Guyonnet :

Miracle à Milan est une description de l'Évangile sans doute généreuse, mais apolitique. La « satire profonde » est en réalité si légère que personne n'a songé à s'en offusquer. [...] Il y a certes un capitaliste qui est ridicule et odieux. Mais qui est aujourd'hui un « capitaliste » ? Qui accroche un domestique à sa fenêtre pour savoir d'où vient le vent ? Qui descend dans la zone diriger personnellement les

⁸⁶⁹ DE SICA, Vittorio, entretien publié dans la revue *Défense de la Paix*, dont quelques extraits paraissent dans *L'Écran français*, n°336, 19 décembre 1951, p. 6.

⁸⁷⁰ DE SICA, Vittorio, « Remerciements à Milan », télégramme de remerciements de Vittorio De Sica, publié dans *Combat*, 5 décembre 1951, p. 2.

⁸⁷¹ GUYONNET, René, « Le rose et le noir », dans « Points de vue sur *Miracle à Milan* », *Les Temps modernes*, n° 75, janvier 1952, pp. 1310-1322.

flics, en pelisse et en huit-reflets ? Qui n'est d'accord avec De Sica pour reconnaître que si tout le monde était bon, ça irait tellement mieux ?⁸⁷²

Le journaliste peut donc conclure que *Miracle à Milan* est donc « un film conformiste, bien fait pour donner aux vrais responsables le sentiment qu'ils ne le sont pas et faire entrer la pauvreté dans l'ordre naturel »⁸⁷³.

Le second « point de vue », écrit par Michelle Léglise-Vian est particulièrement pertinent et rend compte, avec une savoureuse ironie, de l'infinité de commentaire que la sortie de *Miracle à Milan* a suscité dans différentes publications. La journaliste en question ironise sur les voltes faces et les stéréotypes des *a priori* politiques dans la réception des films. Dans ce cas, l'obsession d'attribuer à l'œuvre de De Sica un sens et une appartenance politiques ne peut que paraître ridicule. Au contraire, Léglise-Vian invite les spectateurs à regarder « sans idées préconçues ce drôle de monde » :

Miracle à Milan, qu'on eût salué en 1935 avec [...] innocence et qui n'eût été alors qu'un « film généreux », qu'un « film de gauche », paraît en notre âge de fer et possède toutes ses dimensions. Aujourd'hui des réseaux de significations s'étendent sur le monde et tout ce qui naît se définit par rapport à ces significations. Essayez donc de rêver, vous m'en direz des nouvelles !⁸⁷⁴

Léglise-Vian déclare vouloir défendre De Sica contre ceux qui veulent forcément réduire son film à une « objectivité pure » (« si j'y arrivais, ce serait un petit objet de celluloïd avec une âme dedans »). Par la suite, la journaliste reproche à De Sica son attitude opportuniste à l'égard de la presse française (« il a voulu tous les visas et se garder de tous les côtés à la fois ») : si à *L'Écran français* il assume le sens politique-marxiste de son film, à *Cinémonde* il témoigne de la valeur chrétienne de son message. Par ailleurs, le film relèverait de la tendance populiste typique du cinéma italien et du cinéma en général qui gêne tout particulièrement l'auteur de l'article. Léglise-Vian soutient que « 'l'homme de la rue', depuis quelques années, reçoit tant de messages par radio, théâtre, cinéma, livres, etc., qu'il finira, tout comme la vedette, par engager des secrétaires pour lui dépouiller son courrier ». Léglise-Vian s'attaque surtout à la lecture de gauche, qui verrait dans le film un « réalisme camouflé », et par conséquent « dans une république populaire, bien entendu, on aurait permis à

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ LÉGLISE-VIAN, Michelle, « Totò ou du malheur d'être objet », in « Points de vue sur *Miracle à Milan* », *Les Temps modernes*, n° 75, janvier 1952, pp. 1310-1322.

De Sica de faire le film sans aucun de ces symboles ». À vrai dire, la morale du film est beaucoup plus pessimiste. Il s'agit, selon Légèise-Vian, d'un film opportuniste, car il propose une double morale sans en soutenir vraiment aucune :

C'est que le film hésite entre deux conceptions qui s'opposent. D'un côté la doctrine chrétienne et ses succédanés : l'amour est tout-puissant ; il gagnera sinon sur terre, du moins dans le ciel. De l'autre l'appel marxiste : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! ». De Sica ne veut pas choisir⁸⁷⁵.

La journaliste se moque ouvertement d'une partie de la critique française et de son évident état de confusion face au film de De Sica. Personne, parmi ces critiques, n'a voulu juger la forme de *Miracle à Milan*, son style, pour s'en tenir toujours et exclusivement au niveau de son fond⁸⁷⁶. Le style de De Sica n'étant qu'« un René Clair réfracté à travers le vérisme », il en trahit les lois fondamentales :

Le vérisme, au contraire, le « néoréalisme » - on appelait ça autrefois le populisme et ça ne valait pas mieux - tente de rendre le rythme de la vie vraie où rien n'arrive. Dans la vie tout est vague, pas de rencontres : « on » s'est toujours « déjà vus » ; pas d'instant décisifs : les gestes n'ont jamais l'air irrémédiables, on ne reprend jamais son coup, mais on croit toujours qu'on peut le reprendre, on a déjà rompu quand on décide de rompre, on s'en va petit à petit, on sort pour de bon après dix fausses sorties ; pas de moments historiques : on est coincé, foutu sans s'être jamais engagé : les films de De Sica sont comme ça : les événements s'enchaînent mal, les séquences se suivent au petit bonheur⁸⁷⁷.

Même les miracles, dans le film « n'ont rien de noble ni de sacré » et « ne se distinguent pas [...] des événements réels », mais surtout ils se révèlent toujours inutiles à sauver les protagonistes du film et à les soustraire à leur inéluctable destin.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Ce n'est pas un hasard si cet article est particulièrement apprécié par André Bazin, qui y trouve le rejet du parti-pris idéologique qu'il a toujours soutenu en matière de cinéma. Voici ce que l'on peut lire à ce sujet dans l'une des nombreuses lettres que le critique adresse à Cesare Zavattini : « Je vous signale [...] un article particulièrement idiot dans le n° des *Temps modernes* de janvier suivi d'un article particulièrement intelligent de Mme Vian. Cette charmante personne qui n'est point une critique « professionnelle » nous enterre tous. Son article sur *Miracle à Milan* est à mon avis ce qui a été écrit de mieux à Paris. J'en parle d'autant plus librement qu'elle me met en boîte au passage » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 17 janvier 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/8a).

⁸⁷⁷ *Ibid.*

Les *Cahiers du cinéma* supportent De Sica et Zavattini

Parmi les critiques enthousiastes du film *Miracle à Milan*, se trouvent aussi André Bazin et ses confrères des *Cahiers du cinéma* : en 1951, la nouvelle publication du courant formaliste est en train de définir sa méthode et ses préférences et souhaite établir une lecture esthétique du néoréalisme de De Sica et de Cesare Zavattini. Les rédacteurs en chef de l'hebdomadaire tiennent particulièrement à promouvoir le film de De Sica et Zavattini ; d'autant plus que, selon le principal critique du magazine, André Bazin, le succès parisien du film de De Sica a « surtout été d'estime » et que « commercialement il a été assez mal lancé et soutenu »⁸⁷⁸. Même Nino Frank, qui au sein des *Cahiers* représente le véritable anneau de transmission avec la culture cinématographique italienne, montre un enthousiasme sans précédent pour *Miracle à Milan*. Il suffit de penser à ce qu'il écrit à Cesare Zavattini au début du mois de décembre 1951 : « J'ai vu *Miracle à Milan*. C'est un chef-d'œuvre. Dites-le aussi à De Sica. Il y a une levée de bouclier partielle ici, pour des raisons politiques. [...] Les *Cahiers du cinéma* vous apporteront l'hommage et la défense d'une critique vraiment courageuse »⁸⁷⁹. En plus de son admiration pour Zavattini en tant que scénariste, nous devons également mentionner le travail acharné que Frank met en œuvre pour la promotion et la diffusion de l'œuvre littéraire de l'écrivain émilien. Il pense en effet que la personnalité de l'auteur italien n'est compréhensible qu'à la lumière de ses écrits précédents, « comme si la lumière de l'écran

⁸⁷⁸ « Je suis furieux que le succès parisien du *Miracle* ait surtout été d'estime mais je crois que commercialement il a surtout été assez mal lancé et soutenu. Jean Renoir dont *The River* succédait à l'affiche à *Miracle à Milan*, m'a dit combien il admirait votre film. Son plaisir d'affronter le public parisien était empoisonné de l'amertume de devoir à la relative incompréhension pour votre film de ce même public » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 17 janvier 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/8a).

⁸⁷⁹ Lettre de Nino Frank à Cesare Zavattini, Paris, 3 décembre 1951. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/15 : « Ho visto *Miracolo a Milano*. È un capolavoro [Frank souligne]. Dillo anche a De Sica. Qui c'è una levata di scudi parziale, per ragioni politiche. [...] I *Cahiers du cinéma* ti porteranno l'omaggio e la difesa della critica veramente valorosa : ci troverai il Cavallo a dondolo ecc... Bazin ti abbraccia, non è affatto arrabbiato con te, ed è caduto dalle nuvole quando gli ho chiesto se lo era ». À partir du printemps 1951, les contacts entre Nino Frank et Zavattini sont très fréquents : Frank s'engage notamment à proposer à différents éditeurs français (en particulier aux Éditions du Seuil et à Gallimard) la traduction de tous les romans que l'écrivain italien lui a faits parvenir. Si le projet s'avère difficile, deux ans plus tard, dans une lettre du 8 juin 1953, on peut lire que Frank lance le projet avec un enthousiasme étonnant et prévoit une véritable opération publicitaire afin de promouvoir l'œuvre littéraire de Zavattini en France : les publications concernées sont *Le Figaro littéraire*, *La Table ronde* et le *Mercure de France*. Une telle opération devrait, selon ses plans, séduire les éditeurs. Le titre du recueil qu'il envisage de publier dans *La Table ronde* est *Miracles en Italie*, car il « rappelle *Miracle à Milan* qui a eu ici un grand succès » (Lettre de Nino Frank à Cesare Zavattini, sans lieu, 8 juin 1953. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/30). En outre, Frank envoie régulièrement à Zavattini les articles français le concernant, ainsi qu'une copie de son ouvrage *Cinema dell'Arte* en décembre 1951 : « Forse a quest'ora avrai anche ricevuto il mio *Cinema dell'Arte*, e ti ci troverai dentro citato spesso. [...] T'accludo anche la risposta delle Éditions du Seuil. Contavo molto su questo editore che mi [illisible] moltissimo per lo stile Zavattini. Ma insomma non è andata. Ora vedrò altrove, forse Gallimard, ma Gallimard mi secca, poiché è come andare al caravanserraglio » (Lettre de Nino Frank à Cesare Zavattini, La Marche, 9 décembre 1951. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/16)

éclairait enfin complètement le sens et la portée des livres »⁸⁸⁰. À cet égard, la première présentation articulée de l'écrivain Zavattini a lieu dans les pages du *Mercure de France*, où Frank présente les quatre romans de cet « écrivain rare, minutieux, parfaitement original, donc aussi peu que possible fait pour atteindre une vaste popularité, ou même la consécration de l'élite »⁸⁸¹.

En plus d'échanger des lettres avec Frank, Cesare Zavattini prend également contact avec d'autres critiques français ; en particulier, une reconstruction de la relation entre Zavattini et André Bazin peut être utile pour comprendre la dynamique qui sous-tend ce processus de réception. Pour compenser le handicap commercial qui pénalise le film de De Sica et aider à sa distribution auprès des cinéphiles parisiens, Bazin prévoit de consacrer un numéro spécial de la nouvelle revue *Cahiers du cinéma* au film en question. Il annonce donc l'idée à Zavattini en août 1951 : « J'ambitionne de plus en plus de consacrer un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* à De Sica et à Vous à l'occasion de la sortie en France de *Miracle à Milan* »⁸⁸². Dans une autre de ses lettres, datée du 29 septembre 1951, Bazin annonce la sortie du film pour le mois de novembre suivant, en demandant en plus à Zavattini quelques « textes théoriques » à publier dans le numéro de décembre des *Cahiers du cinéma*⁸⁸³. Selon les plans des rédacteurs en chef de l'hebdomadaire, le numéro 7 de la revue devrait être entièrement consacré au couple Zavattini-De Sica, mais la sortie simultanée des *Olvidados* de Luis Buñuel et le fait que Zavattini n'arrive pas à envoyer le texte susmentionné, empêchent la

⁸⁸⁰ FRANK, Nino, « Zavattini ou la revanche des faibles », *Mercure de France*, août 1951, pp. 726-729.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 728. Il est à noter que Frank s'efforcera longtemps de promouvoir l'œuvre de Zavattini en France, en traduisant pour diverses publications littéraires plusieurs écrits de l'auteur italien et en intercédant en vain auprès des Éditions du Seuil et de Gallimard pour qu'elles prennent en charge cette édition. En décembre 1953, dans les pages du *Mercure de France*, on trouvera, par exemple, un extrait de *I poveri sono matti* (1937) intitulé *Un certain Bat* (ZAVATTINI, Cesare, « Un certain Bat », *Mercure de France*, n° 1084, 1^{er} décembre 1953, pp. 577-596).

⁸⁸² Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 9 août 1951. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/14. Bazin ajoute que « Lo Duca a fait faire, d'après la pellicule elle-même, une remarquable série de photogrammes d'une séquence du film, nous aurons avec vos textes un matériel sensationnel et unique ».

⁸⁸³ Dans un premier temps, Bazin prévoit de publier dans les *Cahiers du cinéma* le texte que Zavattini a écrit pour une conférence sur le néoréalisme qui s'est tenue à Pérouse (en septembre 1951 selon le témoignage de Zavattini), mais il choisit ensuite de publier un simple sujet cinématographique : « Je suis, vous le pensez bien, désolé de devoir renoncer pour les *Cahiers du cinéma* aux conférences que vous deviez prononcer à Pérouse, mais j'accepte avec empressement tout ce qui pourra les remplacer. Il n'est pas d'une importance décisive qu'il s'agisse de textes déjà publiés en Italie, il suffit qu'ils soient inédits en France. J'espère que ce numéro spécial sur *Miracle à Milan* sera intéressant ». (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, La Rochelle, 1^{er} septembre 1951. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/11). Plus tard, Bazin demande encore une fois à Zavattini de lui envoyer des textes qui puissent être publiés dans un numéro spécial consacré à *Miracle à Milan* : « Cher Zavattini, pourriez-vous m'envoyer les textes théoriques que vous m'avez promis dans un délai maintenant assez bref ? *Miracle à Milan* doit sortir à Paris en novembre et nous voulons, comme vous le savez, lui consacrer notre numéro du même mois. Or il est temps pour nous de composer notre sommaire en fonction des articles et de leur longueur. [...] Puisque ce sont, je crois, des textes déjà publiés en Italie, vous pouvez si cela vous est plus facile nous envoyer les publications où ils sont parus ». (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 29 septembre 1951. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/5).

réalisation de ce projet. Ces contributions théoriques n'étant pas envoyées à temps par Zavattini⁸⁸⁴, elles sont remplacées par le texte « Donnons à tout le monde un cheval à bascule »⁸⁸⁵, décrétant que l'écrivain et scénariste italien est l'une des figures de référence du périodique.

Par la suite, l'affirmation définitive du cinéma de De Sica et Zavattini en France est scellée par les « Notes sur De Sica »⁸⁸⁶ écrites par le critique André Bazin qui travaille pour imposer leurs films en France. Les notes en question paraissent dans le numéro 33 des *Cahiers du cinéma* ; ce numéro spécial « Cinéma italien » paraît en mars 1954 et fait le point sur les récentes évolutions du néoréalisme. Cette sortie des *Cahiers* contribue à mettre de l'ordre dans le contexte renouvelé du cinéma italien, à partir des données recueillies lors de la conférence tenue à Parme fin 1953. Lors de cet événement à la dimension internationale marquée, les critiques français présents ont pu renouveler leurs compétences en matière de cinéma transalpin. Pour bien comprendre l'importance de cet événement et le nombre de *Cahiers* en question, on peut citer une lettre que Bazin adresse à Zavattini, dans laquelle il demande l'aide de l'Italien pour « faire au congrès de Parme l'écho qu'il mérite »⁸⁸⁷.

En effet, le rôle de Tallenay dans cet échange est important car il a participé au Congrès à la place de Bazin ; dans une lettre adressée à Nino Frank, André Bazin affirme avoir obtenu de la

⁸⁸⁴ Le 17 janvier suivant, Bazin écrit à nouveau à Zavattini pour le rassurer de la bienveillance que les *Cahiers* continuent de lui assurer : « Nino Frank m'avait dit que vous craigniez que je ne vous en veuille de je ne sais quoi ; de ne m'avoir pas envoyé l'article promis peut-être. Cette inquiétude vous honorait mais elle n'était pas fondée. Je sais bien que vous avez un travail exorbitant et nul soyez tranquille, ne soupçonnerait une défaillance de votre bonne volonté. Je vous remercie encore au contraire de la gentillesse amicale dont vous avez fait preuve à mon égard et pour les Cahiers du cinéma. J'espère que vous avez reçu le numéro 7. Malheureusement nous n'avons pu le consacrer entièrement comme nous l'avions envisagé à *Miracle à Milan* » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 17 janvier 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/8a).

⁸⁸⁵ Voir ZAVATTINI, Cesare, « Donnons à tout le monde un cheval à bascule », *Cahiers du cinéma*, n°7, décembre 1951, pp. 24-28. Ce texte représente un sujet écrit en 1938 par Zavattini et acheté l'année suivante par De Sica ; à partir de ce sujet, par de nombreuses modifications, le réalisateur et le scénariste obtiennent beaucoup plus tard le scénario de *Miracle à Milan*. À propos de ce texte, il faut noter qu'il a déjà été demandé par Nino Frank dans une lettre de juillet 1951 où le critique envisage également la traduction de quelques ouvrages de Zavattini : « Carissimo Zavattini, tu dunque questi tuoi libri proprio non vuoi mandarmeli...ma io riuscirò a costringerti a fare il pacchetto. Ho parlato di questi libri alle Edizioni du Seuil (ottime : hanno pubblicato il Don Camillo di Guareschi ma...possono pubblicare anche cose migliori, come le tue) e vorrebbero leggerli : occorre quindi che me li mandi davvero. Anche aspetto il soggetto del Cavallo a dondolo [Frank souligne] per i *Cahiers du cinéma* » (Lettre de Nino Frank à Cesare Zavattini, Paris, 23 juillet 1951. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/9).

⁸⁸⁶ Il s'agit en réalité de la traduction française d'un texte, Vittorio De Sica, sorti en Italie pour les éditions Guanda : BAZIN, André, *Vittorio De Sica, op. cit.*

⁸⁸⁷ Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 14 janvier 1954. Fonds Cesare Zavattini, Za Corr B 659/13. Ainsi Bazin à propos de son projet de numéro spécial : « Nous avons l'intention de consacrer le numéro de mars à l'Italie. Il y aura toute une partie historique en relation étroite avec l'exposition du cinéma italien entreprise par la cinémathèque française au printemps. Ce serait une excellente occasion pour présenter le cinéma italien aussi sous son angle le plus moderne par un compte rendu très substantiel du congrès de Parme ». Ainsi, Bazin demandera à Zavattini « un compte rendu de votre travail au Congrès » afin de « servir ce que j'admire et que nous aimons le mieux dans le cinéma italien ».

documentation du congrès de Tallenay et souligne l'importance de l'événement qui, malgré le « côté querelles byzantines et intestins des italiens », doit être pris comme un nouveau point de départ théorique. Dans ce contexte, la nouvelle référence pour les critiques français est devenue Zavattini, dont Bazin affirme avoir reçu trois textes directement de Luigi Chiarini⁸⁸⁸. Pour en revenir à la lettre mentionnée ci-dessus, selon Bazin les positions théoriques de Zavattini auraient considérablement évolué : « J'ajoute qu'à travers le récit que m'en fait Tallenay je crois distinguer une assez importante évolution entre vos points de vue lors de nos anciennes discussions et votre position actuelle. Je voudrais bien l'éclaircir pour en tenir compte et vous soumettre à ce propos mes réflexions »⁸⁸⁹. À propos de *Miracle à Milan*, André Bazin reconnaît dans le film une continuité incontestable avec le Rossellini de *Paisà*, c'est-à-dire avec cet « humanisme révolutionnaire » que le critique louait quelques années plus tôt. Au fond du cinéma de De Sica se trouvent « tendresse et amour » pour le monde et pour les êtres humains qui le peuplent :

L'amitié que De Sica dispense à ses créatures ne leur fait point courir ces risques, elle n'a rien de captateur et de menaçant, elle est une gentillesse courtoise et discrète, une générosité libérale et qui n'exige rien en échange. Il ne s'y mêle jamais de pitié, fut-ce pour le plus pauvre et le plus misérable car la pitié est une violence faite à la dignité de celui qui en est l'objet, une prise sur sa conscience. La tendresse de De Sica est d'une qualité absolument particulière et qui résiste par-là aux généralisations morales, religieuses ou politiques, plus encore qu'elle ne s'y prête⁸⁹⁰.

On peut voir que la lecture de Bazin se concentre maintenant sur la figure d'auteur de De Sica. En particulier, le critique se penche sur l'attitude du cinéaste, qui fait preuve d'une profonde solidarité humaine assurant « l'authenticité et l'universalité » de son cinéma. Si au lendemain de la guerre le cinéma de Rossellini, et particulièrement *Paisà*, synthétisaient l'ouverture d'un regard libre et collectif sur la réalité, cinq ans plus tard c'est l'artiste De Sica qui interprète le mieux cet esprit : au-delà de sa valeur de dénonciation sociale, son cinéma de poésie est un hymne très personnel à l'amour, au pardon, à la compréhension réciproque. Encore une fois, et même dans un film où le contenu et le récit jouent un rôle important, la critique de Bazin met l'accent sur la mise en scène

⁸⁸⁸ Lettre d'André Bazin adressée à Nino Frank, fonds Nino Frank, BnF département des Manuscrits, NAF 28285. La transcription de cette lettre m'a été fournie par mon collègue et ami Laurent Husson. Qu'il soit ici remercié.

⁸⁸⁹ Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 14 janvier 1954. Fonds Cesare Zavattini, Za Corr B 659/13.

⁸⁹⁰ BAZIN, André, « Notes sur De Sica », *Cahiers du cinéma*, n° 33, mars 1954.

comme aspect central du cinéma. Dans le cinéma de De Sica le sujet et la forme se conjuguent de façon harmonieuse : ses fables sur le monde enchanté de l'enfance sont filtrées par un regard fasciné, amoureux et disponible.

Attardons-nous un instant sur ce changement de paradigme : il est très important de souligner que les critiques formalistes s'attachent à présenter De Sica comme un auteur cinématographique complet. Il s'agit certainement d'une image inédite, spécialement dans le cadre du cinéma italien, qui depuis l'après-guerre s'est surtout imposé pour sa dimension sociale et collective. À présent, dans un écrit de 1953 de Georges Charensol (un ouvrage sur René Clair) nous pouvons lire un témoignage de Charles Chaplin selon lequel « Vittorio De Sica nous montre l'image se « son » monde, comme chaque grand auteur le fait » et que pourtant « il ne se répète pas, il continue d'être lui-même... »⁸⁹¹.

Toutefois, il faut noter que le film de De Sica n'est pas accueilli partout avec la même bienveillance. Par exemple, l'article de Roland Laudenbach qui paraît fin novembre 1951 dans la publication conservatrice *Opéra*. Laudenbach reproche au film une certaine tendance caricaturale, car « les miracles au cinéma ont toujours quelque chose de gênant »⁸⁹². Par ailleurs, Braspart revient sur le film de manière plus épanouie quelques mois plus tard dans les colonnes de la revue conservatrice *La Table ronde* ; s'il fait l'éloge du « renversement de front » qu'il constate dans le film, c'est parce qu'il n'a pas apprécié l'esprit mélodramatique du *Voleur de bicyclette*. Braspart avoue le soulagement qu'il a ressenti devant *Miracle à Milan* : dans ce film « l'ironie a pris [De] Sica par la main et lui a appris qu'il ne fallait pas abuser des larmes du public » et surtout qu'il « fallait passer des larmes au rire, qu'il fallait rire des larmes ». Cependant, le film a un défaut important : son personnage principal qui est « d'une naïveté un peu systématique et déconcertante » :

Faut-il se dire que Sica voit dans ce personnage la figure du saint moderne ? Ce serait se faire de la sainteté une idée très sommaire. N'importe quel vrai saint italien du calendrier l'emporte sur celui-là en force et en folie. En ce domaine, la vérité doit être beaucoup plus surprenante que la fable. Plutôt qu'un saint, Totò est un prestidigitateur au regard illuminé. Si bien que j'en viens à me demander s'il ne faudrait pas prendre *Miracle à Milan* pour une satire de l'illuminisme, de ce mysticisme indécis qui trouble tant d'esprits aujourd'hui et qui est ridicule⁸⁹³.

⁸⁹¹ CHAPLIN, Charles, in CHARENSOL, Georges, RÉGENT, Roger, *René Clair et les Belles de nuit*, Paris, Éditions du Cerf, 1953, p. 20.

⁸⁹² BRASPART, Michel (pseudonyme de Roland Laudenbach), « Derrière la boîte noire », *Opéra*, 28 novembre 1951.

⁸⁹³ BRASPART Michel, « Le terrain vague », *La Table ronde*, janvier 1952, p. 14.

Malgré des limites qui l'empêchent de formuler un jugement complet, Braspart-Laudenbach semble accueillir de manière bienveillante la nouveauté qui caractérise le film de De Sica, qui propose une alternative à la formule néoréaliste. Comme beaucoup de ses confrères, l'auteur fait donc preuve d'une attitude très désabusée à l'égard du réalisme du cinéma italien d'après-guerre.

De l'Italie à la France : *Le Chemin de l'espérance* (Pietro Germi, 1951)

Le Chemin de l'espérance est un film de Pietro Germi qui célèbre le lien d'amitié qui unit l'Italie et la France. Le film raconte l'histoire d'un groupe de chômeurs siciliens qui, à la recherche d'un avenir meilleur, remontent l'Italie pour franchir les Alpes occidentales ; au terme de leur long et douloureux itinéraire, les pauvres Siciliens, au bout de leur épuisement, atteignent la France, trouvant une certaine fraternité de l'autre côté des montagnes. Il nous semble pertinent de retrouver, dans cette histoire symbolique, les vicissitudes du cinéma néoréaliste italien qui, dédaigné ou boycotté par une partie de la critique transalpine, est obligé de traverser les frontières nationales pour trouver une certaine compréhension. Il semble donc plus que normal de retrouver *Le Chemin de l'espérance* parmi les films de la sélection italienne invitée au Festival de Cannes en 1951 : d'autre part, comme nous l'avons vu, le cinéma italien d'après-guerre doit beaucoup à ce festival.

Lors de son passage cannois, le film est tièdement accueilli par la critique française, qui réserve plutôt ses éloges au *Christ interdit* de Curzio Malaparte et, surtout, à *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica.

Si l'on examine dans le détail les différentes contributions que les critiques français consacrent au film de Pietro Germi, on constate des tendances différentes. Après le festival, en l'absence d'une véritable distribution sur les écrans, le public parisien ne peut voir le film que beaucoup plus tard, lors d'une projection organisée fin 1952 par le Cinéma d'Essai. En général, le style baroque de la composition de Germi, si distante de l'élégance épurée d'un Rossellini ou d'un De Sica, éveille un grand nombre de réactions perplexes. Par ailleurs, la sortie du film se situe dans une phase de crise supposée du néoréalisme : au cours de l'année 1952, les sorties d'*Umberto D* et d'*Europe 51*, en particulier, ont mis en évidence les limites et les contradictions du cinéma italien.

Il faut d'abord signaler que, en ce qui la concerne, la critique de gauche se montre méfiante devant les influences mélodramatiques qui connotent le scénario et plus particulièrement la scène finale du film. En l'occurrence, le dénouement est perçu comme émouvant mais trop optimiste et peu vraisemblable ; c'est pourquoi il est déploré par la critique progressiste : il suffit de voir, par exemple, le cas d'Armand Monjo, qui dans *L'Humanité* critique la fin du film tout en mettant l'accent sur la valeur progressiste du scénario et reconnaissant que le travail de Germi est « un

terrible acte d'accusation contre le régime qui maintient des hommes dans une telle ignorance, dans une telle misère »⁸⁹⁴.

À la fin des années 1950, Raymond Borde et André Bouissy adresseront une critique virulente à ces aspects du film. Leur regret à l'égard du *Chemin de l'espérance* c'est « que Fellini et Pinelli, les scénaristes, aient glissé dans ce document un mélodrame du rachat »⁸⁹⁵. C'est également la position exprimée par le critique de *Libération*, qui qualifie Germa d'« auteur de seconde main » et qui attaque le film en raison de son « excès de grandiloquence, visuelle et verbale »⁸⁹⁶.

Comme prévu, l'accueil le plus bienveillant du film se trouve dans les pages des publications marxistes les plus orthodoxes : en première ligne se trouve comme d'habitude Georges Sadoul, qui se charge de présenter la figure de Germa dans les colonnes des *Lettres françaises*. Bien que la réputation du réalisateur soit celle d'un conservateur, ses films sont « fort loin de magnifier le régime social incarné par le très réactionnaire De Gasperi » : cependant, le dénouement du film est invraisemblable et l'on n'y fait aucune mention des problèmes sociaux que les protagonistes vont trouver dans la France dont ils rêvent. Sadoul ne fait que quelques rapides références à la forme du film, en se contentant de dire que, pour le moins, les Italiens ont le courage de s'inspirer des nouvelles, alors que « le cinéma français a abandonné au cinéma italien la première place que nous occupions, en Occident, depuis 1934 » : les scénaristes français « travaillent dans le huis clos des luxueuses hostelleries banlieusardes »⁸⁹⁷. Ensuite, une interview consacrée à Raf Vallone le présente comme l'incarnation même du héros socialiste ; le néoréalisme – dit-il – « se trouve actuellement à un tournant dangereux » et doit « se développer dans une autre direction, sous peine de ne plus être qu'un phénomène d'imitation de soi-même »⁸⁹⁸.

Si aux yeux de la presse engagée les notes mélodramatiques du film n'obscurcissent pas entièrement le contenu social de l'œuvre, les limites les plus évidentes du réalisateur Pietro Germa sont mises en évidence par les représentants de la tendance formaliste. Selon Claude Brule le néoréalisme italien est universellement perçu comme un cinéma en difficulté, une école qui, « trahie par son succès », s'enfonce progressivement dans « la plus nocive des conventions : la grandiloquence » :

Naguère puissants et sobres, les films transalpins soudain sont devenus
larmoyants : leur violence soudain est devenue artifice et leur simplicité :

⁸⁹⁴ MONJO, Armand, « Le chemin de l'espérance », *L'Humanité*, 20 décembre 1952, p. 4.

⁸⁹⁵ BORDE Raymond, BOUISSY André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social*, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁹⁶ Non signé, « Le chemin de l'espérance », *Libération*, 26 décembre 1952, p. 2.

⁸⁹⁷ SADOUL, Georges, « Entendre la voix populaire », *Les Lettres françaises*, 1^{er} janvier 1953, p. 2.

⁸⁹⁸ VALLONE, Raf, « Raf Vallone retrouve le Paris des films de Marcel Carné » interview réalisée par José Zendel, *Les Lettres françaises*, 25 décembre 1952, p. 6.

platitude. [...] Victimes de la moins guérissable des pestes, l'habitude de la réussite, ils ne nous offrent plus aujourd'hui que les consternants exemples de l'outrance injustifiée et du relâchement. Pour tout dire : de la décadence. Vienne, vienne ce beau jour qui rendra, aux cinéastes italiens leurs pouvoirs et leur inspiration⁸⁹⁹.

Dans les colonnes de *Combat*, Rodolphe-Maurice Arlaud, qui accueille pourtant favorablement l'éloignement du film de Germi de la simplicité néoréaliste, constate que « Germi, visiblement, se rend compte des faiblesses de ce carnet de croquis qui se surnomma « néoréalisme » et il n'en utilise que certaines données pour les mettre au service d'une action plus haute » et que le réalisateur « se méfie de la crasse fastidieuse et la remplace plutôt par la poussière ou la boue, ce qui marque toute la distance entre l'historiette à bâtons rompus et la tragédie. Car c'est bien une tragédie qui se déroule, avec ses moments de grandeur et ses phases d'ennui »⁹⁰⁰.

Dans les colonnes de *Carrefour*, Jean Dutourd n'est pas tendre non plus avec le Cinéma d'Essai, dont la programmation oscille entre « la bizarrerie sophistiquée et la gravité naïve ». Dans le cas du *Chemin de l'espérance*, ce ciné-club est coupable d'avoir convoqué son public à un « cours de morale cinématographique » :

Avec *Le Chemin de l'espérance*, les choses ne sont pas faites pour s'arranger. Quel besoin avait-on d'aller chercher ce médiocre mélo qui ne nous apprend rien sur le jeune cinéma italien, sinon qu'il est capable, lui aussi, de dire des bêtises, et de les dire mal. Là encore je crains que les dirigeants du Cinéma d'Essai ne se soient laissés séduire par la grandiloquence, la naïveté, le populisme outré, l'absence totale d'humour⁹⁰¹.

Du côté de la presse catholique, en revanche, *Radio cinéma télévision* parle de « film remarquable » en mettant l'accent sur la valeur du jeu d'Elena Varzi et tout en affirmant qu'il s'agit d'« un film également très réussi quoique conforme à la recette néoréaliste qui tend à devenir un poncif, et cela bien que parfois l'œuvre « tombe dans les facilités du mélodrame »⁹⁰².

⁸⁹⁹ BRULE, Claude, « Films : *Le Chemin de l'espérance* », art.cité.

⁹⁰⁰ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « *Le Chemin de l'espérance* », *Combat*, 18 décembre 1952, p. 6.

⁹⁰¹ DUTOURD, Jean, « Un cinéma d'essais malheureux », *Carrefour*, 31 décembre 1952, p. 15.

⁹⁰² Non signé, « Le chemin de l'espérance révèle une grande actrice : Elena Varzi », *Radio cinéma télévision*, 29 avril 1951, p. 3.

Dans *Les Nouvelles littéraires*, la sortie du *Chemin de l'espérance* représente l'occasion pour faire le point sur cet état de crise dans lequel se trouve le cinéma italien, qui depuis *Rome ville ouverte* semble avoir perdu son élan et sa capacité d'innovation :

Si les marchés étrangers se montrent désormais réticents à l'égard de cette production, n'allons-nous pas voir dépérir une école qui, par la vigueur avec laquelle elle abordait les thèmes les plus actuels pour le tournage sur les lieux de l'action avec des comédiens improvisés, avait su insuffler un sang nouveau à un art qui, depuis quinze ans, ne se renouvelle guère ? Une baisse de la production italienne serait grave puisque c'est de Rome, de Naples, de Milan que nous sont venus, de *Paisà* à *Sciuscià*, de *Quatre pas dans les nuages* à *Christ interdit*, les œuvres les plus bouleversantes de l'après-guerre⁹⁰³.

Le film de Germi est traité par André Bazin à l'occasion du passage du film sur l'écran du Cinéma d'Essai ; là encore, l'intention du critique est d'annexer le film en question à la tendance néoréaliste malgré son formalisme marqué. La perplexité qui entoure les récentes sorties de films italiens en France est partagée par Bazin, qui a été parmi les découvreurs de la nouveauté de ce cinéma. Il s'occupe du *Chemin de l'espérance* dans *Radio cinéma télévision*, en déplorant d'abord le retard avec lequel le film est distribué en France. Les graves défauts à reprocher au film sont surtout les quelques « évidentes concessions aux facilités sentimentales et mélodramatiques »⁹⁰⁴. Pietro Germi manquerait, selon Bazin, de sensibilité. À cause de ce défaut, ce film, qui aurait pu être un chef-d'œuvre, reste simplement « un très beau film ». Toutefois, si Bazin perçoit dans le néoréalisme italien la présence de « toujours plus de rigueur », le film présente des défauts qui apparaîtraient sous forme de « concessions » qui iraient au détriment de cette rigueur : « les cinéastes italiens – écrit Bazin – nous ont rendus très difficiles avec eux-mêmes ». Si le scénario est, selon Bazin, d'une rare intelligence, les passages consacrés à l'histoire d'amour ou à l'intrigue criminelle constituent « d'évidentes concessions aux facilités sentimentales et mélodramatiques »⁹⁰⁵. Habitué à la médiation, Bazin reconnaît la beauté de ce sujet dont « les rebondissements mélodramatiques ne sont guère néoréalistes »⁹⁰⁶.

Sur le même ton, bien qu'un peu différent, l'avis de Jean Rochereau dans les pages de *La Croix* : si les détails mélodramatiques du film sont à déplorer, on constate du moins une construction

⁹⁰³ CHARENSOL, Georges, « Le chemin de l'espérance », *Les Nouvelles littéraires*, janvier 1953.

⁹⁰⁴ BAZIN, André, « Le Chemin de l'espérance », *Radio cinéma télévision*, 23 décembre 1952.

⁹⁰⁵ BAZIN André, « Le Chemin de l'espérance », *Radio cinéma télévision*, n°153, 21 décembre 1952, p. 5.

⁹⁰⁶ BAZIN, André, « *Le Chemin de l'espérance*. Une odyssée de la misère », *Le Parisien libéré*, 25 décembre 1952, p. 2.

dramaturgique solide et étrangère à ces « historiettes (genre *Deux sous d'espoir*) où faillit sombrer le cinéma transalpin ». On constate - chez Rochereau aussi - la nécessité de réfléchir sur la nature et l'état du réalisme produit par les cinéastes italiens : *Le Chemin de l'espérance* est un film réaliste en raison du tournage en décors réels, mais aussi parce qu'il est « la transcription fidèle d'une authentique expérience humaine » :

Ce n'est point la misère sordide et préfabriquée de telle ou telle production fameuse, mais la misère tout court, éloquente et silencieuse, qui provoque la marche de la faim. [...] Et si la fin du *Chemin de l'espérance* nous semble quelque peu naïve et conventionnelle, c'est qu'on a craint d'aller jusqu'au bout de la réalité⁹⁰⁷.

Et pour finir, une question très significative concernant le sort du néoréalisme italien :

Le Chemin de l'espérance est un film d'autant plus intéressant que nous ne le voyons pas à sa place chronologique. À l'époque de *Sciuscià*, du *Voleur de bicyclette* ou de *Miracle à Milan*, il eût peut-être été noyé, moins remarqué en tout cas. Après *Deux sous d'espoir*, il impose une comparaison qui n'est pas à l'avantage de Castellani. La belle époque du « néoréalisme » serait-elle révolue⁹⁰⁸ ?

Rochereau semble apprécier le film principalement en raison du fait qu'il semble refuser le misérabilisme et la naïveté néoréalistes pour se développer sous le signe du « réalisme tout court, moins obstinément 'crasseux' que la manière des 'maîtres' tellement plus vrai et attachant »⁹⁰⁹.

Comœdia du 30 décembre 1952 consacre, au *Chemin de l'espérance*, un article marqué par un ton également positif, bien qu'avec quelques réserves. Le film est reconnu comme une œuvre très valable, et Pietro Germi doit être compté parmi les personnalités de « cette élite italienne qui a arraché le cinéma moderne à l'imbécillité et à l'artifice ». Cependant, la tendance de Germi à enrichir le récit de tons parfois grandiloquents est partout reconnue comme l'un des pires défauts du film :

Le film pourrait être de tout premier ordre si le scénario ne présentait quelques assez graves imperfections. L'auteur n'a sans doute pas eu assez de confiance dans l'intérêt dramatique de son scénario tout nu et il a cru devoir ajouter un

⁹⁰⁷ ROCHEREAU Jean, « Le Chemin de l'espérance », *La Croix*, 27 décembre 1952, p. 4.

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ ROCHEREAU, Jean, « Le Chemin de l'espérance », *La Croix loisirs*, 27 décembre 1952, p. 4.

personnage et des épisodes qui détonnent, en tendant tout à coup vers le mauvais mélodrame⁹¹⁰.

Encore une fois, le personnage du bandit est accusé d'alourdir l'histoire, ainsi que la fin du film, notamment dans la scène du duel et celle de la tempête de neige. En outre, le manque de notes d'humour rend le film « moins amusant que *Deux sous d'espoir* ».

⁹¹⁰ Non signé, « Le Chemin de l'espérance », *Comadia*, 30 décembre 1952, p. 2.

Chapitre 11. Transfiguration du néoréalisme

Après l'apparition de *Miracle à Milan*, le cinéma italien reprend l'élan de l'immédiat après-guerre, mais il le fait en imposant une image très différente de lui-même. En fait, cette image apparaît radicalement différente : le ton de la chronique des années de guerre a été remplacé par celui du conte de fées. Par ailleurs, il est clair que de larges secteurs de l'*intelligentsia* française sont désormais clairement hostiles au néoréalisme : voici, par exemple, ce que le scénariste Henri Jeanson, répond à un journaliste qui lui demande ce qu'il pense du « vérisme » italien :

Il est probable que le public s'en désintéresse de plus en plus. On veut faire du vérisme. Si c'est un parti-pris, ce sera du cinéma très ennuyeux. [...] Il y a là une crise de sujet. Le drame des Italiens c'est qu'ils ne peuvent se débrouiller qu'avec des bouts de bois. Dès qu'on leur offre un studio bien équipé, ils sont perdus. [...] Je crois qu'on fait beaucoup de bla bla autour de la façon de travailler des Italiens⁹¹¹.

Dans les cercles de la critique progressiste, la situation n'est pas plus adaptée au compromis : si la seule formule valable reste celle du réalisme à tout prix, le cinéma transalpin serait néanmoins menacé par une offensive gouvernementale. Dans une « lettre de Rome » qu'il publie dans la *Nouvelle Critique*, Tommaso Chiaretti parle clairement du cinéma italien « à la croisée des chemins », en soutenant que le cinéma transalpin est tenu d'« être fidèle à ses promesses de 1945, continuer d'être un cinéma réaliste », tandis que d'autre part il y a « la route du compromis, de l'abandon, du conformisme, de l'acceptation »⁹¹².

Du néoréalisme au pittoresque : *Deux sous d'espoir*

Envoyé au Festival de Venise 1948, André Bazin notait que le néoréalisme se renouvait au fur et à mesure qu'il s'éloignait de l'immédiat après-guerre. À cette époque, la sortie de films tels que *Sous le soleil de Rome* confirmait la vitalité d'une nouvelle génération de cinéastes qui « ont rallié le néoréalisme »⁹¹³. Si en Italie Renato Castellani est tenu pour responsable d'une dégénération du néoréalisme en éveillant la désapprobation des critiques les plus dogmatiques, la France fait preuve

⁹¹¹ JEANSON, Henri, « Jeanson : 400 millions pour les ronds-de-cuir », *Paris-Presse, L'intransigeant*, 19 octobre 1951, p. 2.

⁹¹² CHIARETTI, Tommaso, « Le cinéma italien à la croisée des chemins », *La Nouvelle Critique*, février 1953, pp. 153-176.

⁹¹³ BAZIN, André, « Le Festival de Venise », art.cité.

de la plus grande disponibilité en accueillant souvent ses films en tant que rénovateurs cohérents de l'« école italienne ». La sortie du film suivant *Deux sous d'espoir* marque - selon les Italiens - un moment-clef, à savoir la fin du néoréalisme classique et le début d'une phase que l'on qualifie de « néoréalisme rose » : si les décors et les personnages sont encore populaires, les sujets et la mise en scène laissent progressivement la place à la narration d'histoires d'amour, selon un esprit politique moins engagé.

Une fois de plus, nous devons souligner que le cinéma italien doit son succès au Festival de Cannes : le film *Deux sous d'espoir* fait partie de la sélection italienne participant au Festival de Cannes de 1952. Nous devons rappeler qu'au Festival de l'année précédente on a recommencé à parler du cinéma italien et les nouvelles tendances du néoréalisme connaissent désormais un certain succès ; ainsi, l'œuvre de Castellani peut profiter d'un retentissement considérable⁹¹⁴. Il faut noter par ailleurs que Castellani n'est pas seul ; De Sica aussi participe à ce Festival de 1952 avec *Umberto D* : si elle a moins de succès que l'année précédente, la sélection italienne gagne encore une fois le prix pour la meilleure sélection nationale en affirmant la qualité du cinéma transalpin. André Bazin fait preuve d'une satisfaction particulière dans un rapport qu'il publie immédiatement après la kermesse :

L'Italie a remporté à juste titre le prix de la meilleure sélection nationale. Elle le méritait incontestablement et c'est, avec le grand prix à *Due Soldi di Speranza* (*Deux Sous d'Espoir*), la seule récompense du palmarès qui fait l'unanimité. Sa sélection confirme une fois encore non seulement la vitalité du cinéma italien mais aussi son unité dans la variété. Nulle production nationale de cette importance ne présente autant de caractères communs, et avec une telle continuité, depuis sept ans. Le terme de « néoréalisme », dont la critique a presque fait un synonyme de « cinéma italien », recouvre peut-être bien des équivoques, mais quelle que soit sa valeur critique intrinsèque il saute une fois de plus aux yeux qu'il correspond au moins à une parenté, à une consanguinité irréfutable de tout ce qui compte dans le cinéma italien depuis la guerre⁹¹⁵.

Quelques jours avant le Festival, des rumeurs sur le film ont circulé dans la presse française. Ces anticipations ont mis l'accent en particulier sur son caractère gai : si le film est pris en compte dans

⁹¹⁴ Les autres films figurant dans la sélection italienne à Cannes sont *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), *Le Manteau* (*Il cappotto*, Alberto Lattuada, 1952), *Gendarmes et voleurs* (*Guardie e ladri*, Steno, 1952). Il faut noter que l'Italie remporte à cette occasion le prix de la « meilleure sélection ».

⁹¹⁵ BAZIN, André, « Petite Revue des Films », in BAZIN, André, DONIOL-VALCROZE, Jacques, HARRINGTON, Curtis et LO DUCA, Joseph-Marie, « La foi qui sauve : Cannes 1952 », *Cahiers du cinéma*, n° 13, juin 1952, p. 14.

le courant néoréaliste, « au lieu de concentrer les feux des projecteurs sur des conflits dramatiques et sentimentaux, il souligne le côté burlesque, souriant, d'épisodes sans imprévu »⁹¹⁶. L'envoyé en Italie du *Monde* Jean D'Hospital se demande quelle sera à l'étranger la réaction des foules, qui ont applaudi à tout rompre Rossellini et De Sica devant cette œuvre dépouillée de certaines habiletés de métier de *Rome ville ouverte* et des causticités prétentieuses de *Miracle à Milan* »⁹¹⁷. *Deux sous d'espoir* ouvre une nouvelle voie qui permettrait au néoréalisme d'avancer sensiblement, car il offre au public une alternative au misérabilisme de l'immédiat après-guerre, car « le cinéma n'est pas forcé d'être sordide »⁹¹⁸.

Il est clair, pour les critiques intellectuels, que Castellani (comme Luciano Emmer) cherche son propre chemin, tout en travaillant dans le cadre du canon néoréaliste ; il met en pratique une version alternative du néoréalisme officiel. Dans les pages d'*Arts*, on peut lire que le réalisateur « occupe une place très personnelle dans le cinéma italien » et que « comme Visconti, Rossellini, De Santis et quelques autres, il choisit des sujets actuels, mais son ton n'est jamais celui d'un révolté »⁹¹⁹. Le film est aussi l'occasion d'une mise en accusation de la part de Louis Pauwels, qui dans les colonnes du magazine conservateur, fait l'éloge du film car il montre l'existence d'une séparation rigide entre l'homme et la femme qui survit dans la culture italienne : « On sait encore être 'les deux', de l'autre côté des Alpes ! »⁹²⁰.

De Sica et Castellani représentent des « valeurs plus sûres » que Rossellini, Vergano, Blasetti et Zampa, selon le point de vue de Georges Charensol : le mérite principal du film consisterait, selon le critique des *Nouvelles littéraires* à démontrer qu'il existerait une version gaie du néoréalisme italien, à savoir une génération de cinéastes qui veut « traiter les sujets sérieux avec une légèreté qui ne diminue pas, au contraire, leur signification » et qui « fait éclater les frontières entre la comédie et le drame », ce qui fait la particularité du cinéma italien qui « n'a d'équivalent dans aucun pays et qui enrichit encore une école cinématographique qui est incontestablement, aujourd'hui, la première du monde »⁹²¹.

Il est intéressant de noter que *Deux sous d'espoir* entretient, depuis sa conception même, un lien privilégié avec la France : la scénariste française Marie Claire Solleville collabore au scénario et se rend dans les alentours de Naples pour participer à la réalisation. Le village de Bosco Tre Case, dans les alentours de Naples, un endroit primitif et sauvage, éveille, chez Solleville, une évidente

⁹¹⁶ D'HOSPITAL, Jean, « Rome va présenter un nouveau grand film, *Deux sous d'espoir* », *Le Monde*, 30 avril 1952, p. 2

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ LAUWICK, Hervé, « Deux sous d'espoir », *Noir et Blanc*, 30 juillet 1952.

⁹¹⁹ BASTOGNE, Marc, « Un film tendre : *Deux sous d'espoir* », *Arts*, 31 juillet 1952.

⁹²⁰ PAUWELS, Louis, « Allez toucher *Deux sous d'espoir* », *Arts*, 7 août 1952.

⁹²¹ CHARENSOL, Georges, « Deux sous d'espoir », *Les Nouvelles littéraires*, 31 juillet 1952, p. 3.

fascination : les *Cahiers du cinéma* publient, dans leur numéro de mai 1952, quelques « pittoresques souvenirs de tournage ». Le film est tout de suite qualifié de « néoréaliste » : les conditions difficiles du tournage et le rapport compliqué avec les acteurs non professionnels sont au centre du récit. Solleville fait montre d'un intérêt particulier pour la population locale, qui est décrite par un regard presque anthropologique : la paresse, la lassitude, l'inadaptation au travail et à tout devoir, sont les qualités fascinantes propres à ce peuple primitif et instinctif. Ces qualités rendent extrêmement difficiles les rapports avec les acteurs non-professionnels engagés par Castellani :

Les films néoréalistes - conclut Solleville - sont bien beaux et ne ménagent pas les surprises. Naples me laissera un magnifique souvenir, tout comme les Marais Pontins ou la Sardaigne où nous sommes allés il y a deux ans et où les bandits...mais ceci est une autre histoire. Je sais que lorsque le film paraîtra en France, je reverrai tant et tant de choses que l'écran ne contiendra pas, avec un tantinet de regret pour le soleil, la mer, les guitares et les chansons de Naples que je serai loin d'oublier !⁹²²

Lorsque le film de Castellani est présenté à Cannes, il gagne le Grand Prix ex aequo avec l'*Othello* d'Orson Welles. Le cinéma italien confirme sa valeur et l'importance dont il jouit en France, comme le soulignent les *Cahiers du cinéma* du mois de juin, qui perçoivent la présence d'un esprit commun et cohérent qui lie toutes les œuvres venant d'Outre-Alpes :

La sélection [italienne] confirme une fois encore non seulement la vitalité du cinéma italien mais son unité dans la variété. Nulle production nationale de cette importance ne présente autant de caractères communs, et avec une telle continuité, depuis sept ans. Le terme de « néo-réalisme », dont la critique a presque fait un synonyme de « cinéma italien », recouvre peut-être bien des équivoques, mais quelle que soit sa valeur critique intrinsèque il saute une fois de plus aux yeux qu'il correspond au moins à une parenté, à une consanguinité irréfutable de tout ce qui compte dans le cinéma italien depuis la guerre⁹²³.

C'est Lo Duca, quelques pages après, qui se charge de la critique du film de Castellani, dont il fait l'éloge pour son « jaillissement, son ruissellement, sa verve, son action, ses bonds, sa richesse intérieure, sa générosité ». En dépit de l'opinion commune, qui propose une image du cinéma italien

⁹²² SOLLEVILLE Marie-Claire, « Deux sous d'espoir payés comptant », *Cahiers du cinéma*, n°12, mai 1952 pp. 33-37.

⁹²³ HARRINGTON Curtis, « Petite revues des Films », *Cahiers du cinéma*, n° 13, juin 1952, p. 14

comme production improvisée, pour le critique des *Cahiers du cinéma*, *Deux sous d'espoir* témoigne d'un cinéma néoréaliste « concerté, conscient et lucide ». Si le film de Castellani est le résultat d'un scénario franco-italien, la différence entre les réactions du public italien et celles du public français témoigne d'une différence radicale dans l'approche critique. Lo Duca souligne en particulier que « le public italien a été sensible, surtout, à la clé comique du film », tandis que « le public français le voyait en clé poétique »⁹²⁴. Il est important de souligner que l'apport du film à l'évolution du cinéma mondial est, selon Lo Duca, « immense », car le film établit le compromis idéal entre l'école réaliste et la personnalité poétique de son auteur : « sans cesser d'être en prise avec la réalité, il nous la redonne en hexamètres » :

Due soldati di speranza est l'œuvre mûre et mûrie qu'on peut démonter et remonter à plaisir et qui ne révèle qu'un seul secret : Castellani s'abandonne complètement à sa *vis comica*, à sa sensibilité inépuisable, à son goût de la composition linéaire où l'homme domine. De l'abandon, il passe ensuite à la rigueur ; son récit se serre et se contracte, tout ce qui était superflu, senti ou vu de seconde main, disparaît. De l'image à la prise de vue, Castellani humaniste est intervenu et a fait de l'image brute l'œuvre élaborée qu'il avait entrevue et dont l'itinéraire nous surprendra toujours⁹²⁵.

Dans les *Cahiers du cinéma*, le film jouit d'un retentissement considérable : il est par la suite commenté par un article de Guido Aristarco, interpellé en raison de son point de vue plus proche du contexte du film, car « seul un transalpin pouvait montrer avec compétence tout le contexte social et quasi ethnographique d'une pareille entreprise et replace dans le général les problèmes philologiques particuliers posés par l'audacieuse tentative de Castellani ». Représentant d'une critique politiquement plus engagée et plus idéologique que celle française, Aristarco ne manque pas de souligner les défauts du film sur le plan politique et sociologique, bien que son jugement soit, somme toute, positif :

La raison majeure du succès de *Due Soldati di Speranza*, en comparaison avec d'autres films plus socialement avancés, semble résider avant tout dans le pouvoir de représentation rapide, toute en fugues et esquisse d'évidence immédiate, de Castellani. Les motifs de ce succès se trouvent ensuite dans la manière dont Castellani donne de la misère et des mœurs une idée vive et amusante, dans son

⁹²⁴ LO DUCA Joseph-Marie, « Due soldati di speranza (Deux sous d'espoir) », *Cahiers du cinéma*, n° 13, juin 1952, p. 15.

⁹²⁵ *Ibid.*

optimisme, dans sa facile philosophie qui n'engage pas le spectateur, ne le contraint pas à l'effort de la réflexion au contraire de l'*Umberto D* de De Sica et Zavattini et de la Magdalena de Visconti⁹²⁶.

La nature quelque peu artificielle et maniériste du réalisme de *Deux sous d'espoir* est par ailleurs mise en avant dans l'article du catholique Jean-Louis Tallenay qui paraît dans *Radio cinéma télévision* : le film de Castellani est « excellent » selon le critique : Tallenay soutient en particulier que le réalisateur « peut être classé désormais parmi les très grand réalisateurs contemporains » et que son film aurait « la même désinvolture apparente à l'égard du récit que *Dimanche d'août* ou *La Terre tremble* » :

Avec une maîtrise étonnante dans la construction, Renato Castellani passe d'un sujet à un autre, change de cadre et de personnages, saute des heures et des jours sans s'appuyer sur le câble d'une intrigue théâtrale, sans s'embarrasser de transitions, et réussit une œuvre trépidante, aussi rapide que la meilleure comédie américaine, mais aussi claire et lucide qu'une tragédie classique. [...] Du contraste entre le légèreté du jeu et la gravité du sujet naît une tension intérieure bouleversante⁹²⁷.

Dans cette même publication, début août, le film est pris en examen par un article très bienveillant d'André Bazin, qui insiste particulièrement sur la parfaite continuité de l'école néoréaliste : la « nouvelle école italienne », selon le critique, ne manifeste aucune faiblesse. Les œuvres italiennes les plus récentes ont démontré que cet esprit n'a guère besoin de l'état d'urgence de l'après-guerre pour donner des résultats valables : le film ouvre officiellement une nouvelle période et « apporte à l'histoire du néoréalisme une confirmation peut-être égale en qualité et en importance à celle du *Voleur de bicyclette* ». Encore une fois, la principale qualité du film réside dans l'agilité avec laquelle Castellani mélange les deux traits fondamentaux de l'esprit italien, à savoir imagination et amour pour le réel :

⁹²⁶ ARISTARCO Guido, « Un exemple d'humanité », *Cahiers du cinéma*, n°14, juillet-août 1952, p. 57. Selon ce qu'écrit André Bazin dans une lettre qu'il adresse à la critique italienne en septembre 1954, Aristarco jouit d'une grande estime en France. Ainsi Bazin : « Je n'ai pas besoin de vous redire l'estime dont vous jouissez en France parmi au moins la critique qui sait ce qu'est la critique » ; il est à noter également que l'estime pour ce critique va de pair avec l'admiration pour les magazines italiens sur le cinéma, qui sont selon Bazin « les mieux présentés, le mieux composés, les plus intelligents et les plus attrayants du monde » (Lettre d'André Bazin à Guido Aristarco, Bry sur Marne, 29 septembre 1954). Fonds Aristarco, Bibliothèque Renzo Renzi, Cineteca di Bologna). À plusieurs reprises (entre 1952 et 1956) mais sans succès, Bazin intercède auprès des Éditions du Seuil pour faire traduire et éditer en France la *Storia delle teorie del film* d'Aristarco.

⁹²⁷ TALLENAY Jean-Louis, « Festival de Cannes : succès italiens. *Deux sous d'espoir* est excellent », *Radio cinéma télévision*, 18 mai 1952, p. 3.

L'admirable de ce film est qu'il soit tout à la fois le plus impitoyable et le plus précis des reportages sur la condition rurale italienne en 1951 et dans le même temps, sans que ces deux aspects puissent être séparés, une merveilleuse histoire d'amour, l'une des plus belles que le cinéma nous ait jamais données, d'une poésie parfaitement intemporelle [...] Ainsi se trouve résolue et dépassée l'antinomie apparente du réalisme et de la poésie. L'œuvre de Castellani a la rigueur documentaire d'un constat social, mais comme une pâte bien levée elle est toute gonflée d'amour, de tendresse et de cette poésie des êtres et des événements qui font les grandes œuvres romanesques ou dramatiques⁹²⁸.

Dans *Le Parisien libéré*, la remplaçante de Bazin, Jacqueline Michel, fait référence au commentaire cannois de Bazin pour aborder cette œuvre qui mélange « le néoréalisme le plus implacable et la tendresse la plus enivrante » : l'histoire racontée par Castellani est « grouillante de vie, criante de vérité » et « possède une chaleur que le cinéma n'atteint pas souvent et un aspect de santé qui opère comme un enchantement »⁹²⁹.

La richesse multiforme du film renouvelle la fortune du cinéma italien et est également au centre de presque tous les commentaires de la presse française conservatrice : le film permet de découvrir une Italie apparemment plus apaisée. Louis Chauvet parle du film sur *Le Figaro* du 24 juillet. Selon le journaliste, Castellani est le nouveau représentant d'un néoréalisme gai, optimiste et, surtout, « contre le film noir » :

Son optimisme, Castellani le communique aux personnages qui vont, viennent, se démènent, évoluent entre le drame, le mélodrame et la comédie, parlent intarissablement, avec une prodigieuse éloquence des gestes, de la voix, et symbolisent l'exubérance latine, c'est-à-dire le plus irrécusable talent d'exister. [...] C'est même plus que du cinéma : c'est la vie, restituée avec un art si savant, généreux et précis qu'on la croirait prise sur le vif. Et puis, croyez-moi : deux sous d'optimisme, deux sous d'espoir, de nos jours, au cinéma, constituent un capital mirifique⁹³⁰.

Dans un autre organe conservateur comme *La Table ronde*, la sortie de *Deux sous d'espoir* est le prétexte pour s'attaquer au néoréalisme de l'immédiat après-guerre et à son misérabilisme : depuis

⁹²⁸ BAZIN André, « Deux sous d'espoir », *Radio cinéma télévision*, 3 août 1952, p. 6.

⁹²⁹ MICHEL, Jacqueline, « Deux sous d'espoir. Quelle richesse ! », *Le Parisien libéré*, 5 août 1952, p. 3.

⁹³⁰ CHAUVET, Louis, « Deux sous d'espoir », *Figaro*, 24 juillet 1952, p. 3.

quelques mois Michel Braspart est en première ligne dans ce combat. La qualité principale du film serait sa légèreté :

Point d'idées, ou presque. Mais des paysages, des maisons, des objets, des hommes, des femmes, des corps, des larmes, un rire qui sort des entrailles, qui est plus fort que tout, que la misère, la peur. C'est un film vivant. J'en connais peu d'aussi vivant que celui-là. Ne croyez pas que nous soyons en plein néoréalisme. D'abord on oublie ces mots-là (ces gros mots) et puis il s'agit de tout autre chose. Ce film de la vie quotidienne est bien au-dessus de la vie quotidienne. Il la réinvente. Il la dore. Il l'accompagne de chansons et elle ne l'est pas toujours, même en Italie⁹³¹.



Deux sous d'espoir, film raconté, *Radio cinéma télévision*, n°133, 3 août 1952.

Il faudra noter que l'œuvre de Castellani est particulièrement bien reçue par la presse catholique, car elle affirme enfin un néoréalisme gai et positif. Par exemple, Michel de Saint-Pierre souligne la « vitalité, la verve éclatante, l'originalité qui s'épanouit en rires et en larmes »⁹³². À ce propos, il est important de bien saisir l'importance du film de Castellani dans le contexte de l'hebdomadaire catholique *Radio cinéma télévision*, il convient de noter, par ailleurs, que le film y fait l'objet d'une transposition sous forme de « film raconté » du numéro 133 au numéro 137 (août-septembre 1952). Dans les pages de cette revue chrétienne, la sortie de *Sous le soleil de Rome* est l'occasion pour un compte rendu sur une branche du cinéma néoréaliste italien : le film sur l'enfance. Paule

Sengissen, qui s'occupe de ce compte-rendu, souligne qu'« il n'y a guère de films italiens où le metteur en scène ne s'attarde - quel que soit le sujet - à camper une silhouette de gosse ». Dans tous ces films, à partir de de *Rome ville ouverte* :

l'enfant est entraîné, tel le petit Bruno de *Voleur de bicyclette*, dans les événements qui le dépassent et dont il sent confusément les conséquences terribles. Il ne faudrait pas conclure, pourtant, que le cinéma italien soit « noir ». Les films cités

⁹³¹ BRASPART, Michel, « Deux heures d'espoir », *La Table ronde*, juin 1952.

⁹³² DE SAINT-PIERRE, Michel, « *Deux sous d'espoir*... qui valent leur pesant de lires », *Radio cinéma télévision*, 29 août 1952, p. 7.

appartiennent à un même courant, ils dépeignent l'Italie de l'après-guerre. Voir la vie telle qu'elle est n'est pas en soi pessimiste⁹³³.

D'autres tendances de la critique préfèrent proposer une analyse formelle du film, en soulignant le caractère forcément artificiel de toute approche cinématographique relevant du réalisme. Claude Mauriac, comme d'habitude, mène une analyse formelle très précise et il cite certains passages du reportage de Marie-Claire Solleville à l'appui de sa thèse : le film offre un portrait pittoresque et authentique d'une « Italie du Sud plus vraie que nature, avec sa joie



SENGISSEN, Paule, « Dans les films italiens l'enfance est malheureuse, mais il ne s'agit pas pour autant d'œuvres noires », *Radio cinéma télévision*, n° 27, 23 juillet 1950, pp. 8-9.

de vivre qui masque, mais sans y remédier, la difficulté qu'il y a pour chacun à vivre »⁹³⁴. Le commentaire de Jean Queval est certainement plus méfiant : dans les pages du *Mercur de France*, il va même jusqu'à nier que l'œuvre de Castellani puisse être considérée comme un film : une fois de plus, on reproche aux films néoréalistes leur caractère fragmenté. « Car il serait fâcheux » - explique Queval – « de laisser croire à nos amis italiens qu'une œuvrette qui cède par endroits à la vulgarité de l'inspiration, dont pas une scène n'est faite, dont on ne peut isoler aucune image [...] prolonge la gloire du néoréalisme »⁹³⁵.

Même à gauche, le succès de *Deux sous d'espoir* impose définitivement en France la figure de Castellani, un nouvel auteur italien à suivre : *Les Lettres françaises* publient, le 1er août, un intéressant entretien avec le cinéaste, réalisé par Georges Sadoul en mai, au Festival de Cannes. C'est l'occasion, pour le réalisateur, de parler de sa conception du réalisme et de ses motivations. Castellani souligne en particulier le double esprit sous-jacent au film : si son propos initial était tout à fait comique, - car « le public a besoin de rire » - certains publics ont pris le film pour une œuvre plutôt tragique. Le mérite de Castellani, selon Sadoul, est de renouveler l'analyse de la société italienne et la dénonciation de ses iniquités :

⁹³³ SENGISSEN Paule, « Dans les films italiens l'enfance est malheureuse, mais il ne s'agit pas pour autant d'œuvres noires », *Radio cinéma télévision*, n° 27, 23 juillet 1950, pp. 8-9.

⁹³⁴ MAURIAC, Claude, « Deux heures d'espoir », *Le Figaro littéraire*, 26 juillet 1952, p. 3.

⁹³⁵ QUEVAL, Jean, « Deux sous d'espoir », *Mercur de France*, octobre 1952, pp. 316-320.

Et il est bien vrai que le néo-réalisme puise ses sources vives dans les luttes d'un peuple qui jeta Mussolini du haut de la Roche Tarpéienne et lutte aujourd'hui passionnément pour la terre et les libertés. La muse de Zavattini, de Vittorio De Sica, de Luchino Visconti, de Renato Castellani, a pour nom Italie, et elle a le visage de quarante millions d'ouvriers et de paysans⁹³⁶.

Dans le même périodique, Pierre Castex fait l'éloge de ce « film torrent » qui « charrie les images et les mots, les rires et les larmes, le désespoir et la révolte »⁹³⁷.

Un autre critique marxiste, Jean Néry, parle de dépassement du néoréalisme : le cinéma italien retrouve ses meilleures sources d'inspiration dans une phase d'enlèvement du mouvement : *Deux sous d'espoir* est « dru, solide, vivant, sensible, émouvant, amusant, admirable ». Néry célèbre le film car Castellani impose une idée du néoréalisme radicalement éloignée de la poétique de Rossellini, qui est méprisé en ce moment pour son évidente tournure spiritualiste. Pour Néry, le film de Castellani est

le contraire du film néoréaliste tel que vous l'entendez. Rossellini, votre abusif cheval de bataille, après son demi-succès de *Rome ville ouverte* (qui ne se transforma en triomphe que parce que le film venait à son heure), essaya vraiment, quant à lui, le néoréalisme. Il « improvisa »... Et cela donna *Allemagne année zéro* et *Stromboli*. Alors, voulez-vous, n'en parlons plus⁹³⁸.

En revanche, le réalisme de Castellani refuse l'improvisation : dans le film, l'impression de réalisme est le résultat du travail minutieux d'un cinéaste « honnête avec son art, conscient de ses responsabilités »⁹³⁹.

La critique de gauche a apparemment évolué et peut ainsi se focaliser timidement sur la réflexion esthétique : l'idée que le réalisme ne soit que le résultat d'un long travail patient et minutieux est au centre de la critique du film écrite par Simone Dubreuilh : le film est « éblouissant de santé, de gâté, de gentillesse et entièrement joué par des amateurs » et pourtant « Castellani a travaillé plus d'un an à son scénario »⁹⁴⁰.

⁹³⁶ SADOUL Georges, « Renato Castellani, réalisateur de *Deux sous d'espoir* : 'Le public a besoin de rire », *Les Lettres françaises*, 1er août 1952, p. 6

⁹³⁷ CASTEX, Pierre, « *Deux sous d'espoir*. Une monnaie qui n'est pas dévaluée », *Les Lettres françaises*, 1er août 1952, p. 6.

⁹³⁸ NÉRY, Jean, « Deux sous d'espoir où le "néoréalisme" se dépasse », *Franc-Tireur*, 26-26 juillet 1952, p. 2.

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ DUBREUILH, Simone, « Un "divertissement" réussi », *Libération*, 29 juillet, 1952, p. 3.

La même réflexion désabusée est menée par le critique par intérim de *Combat*, Jean Pichon, qui note que « cette vie gesticulée, vociférée, n'a pas été surprise derrière un trou de serrure et qu'elle a subi, au préalable, une recomposition dans les mains du réalisateur »⁹⁴¹.

Quelques mois après, en décembre de la même année, Roger Kahane traite de *Deux sous d'espoir* dans le numéro 5 de *Positif* et consacre une large partie aux récentes évolutions du cinéma italien, en faisant le point sur ce qui reste des expériences néoréalistes. Le film démontre que l'« école néoréaliste » italienne, loin de constituer une doctrine homogène et organisée, n'est qu'une « tendance prédominante », un « courant de recherche artistique ». À la différence des films loués par la majorité de la critique française, le film de Castellani « donne au film réaliste ce qui lui manque encore trop souvent » et « place sur le même plan trois personnages : le jeune homme, la jeune fille et le chômage ». Au-delà du goût du détail typiquement italien et de « petites scènes pittoresques », le film serait remarquable en raison de son esprit profond, car « l'auteur pense réaliste » : en effet, Castellani n'impose aucune vérité ni ne veut donner des leçons, il se limite à poser montrer des situations sociales :

Il est des films qui dégradent l'homme dans une description complaisante des plus bas instincts. *Deux sous d'espoir* apporte aussi un autre message, un bulletin de bonne santé du cinéma « néoréaliste italien ». Il prouve à ceux qui craignent que le réalisme ne mène rapidement à des redites sans intérêt, que rien n'est plus divers que la représentation du réel⁹⁴².

De plus, pour les rédacteurs de *Positif* le film marque un passage fondamental, tant qu'il est temps d'établir un compte-rendu. Dans le même numéro, Guy Jacob signe un intéressant article intitulé « Température du néo-réalisme » : à la lumière des récentes évolutions, il est question pour la revue de mettre à jour sa connaissance de la production italienne récente et de faire un nouveau constat des nouveautés offertes par l'esprit réaliste d'Outre-Alpes⁹⁴³. Les deux cinéastes élus comme représentants de ces nouveautés cinématographiques sont Giuseppe De Santis et Renato Castellani, deux réalisateurs qui compteront longtemps parmi les préférés de la revue. En l'occurrence, les

⁹⁴¹ PICHON, Jean, « *Deux sous d'espoir*. Gardez la monnaie ! », *Combat*, 30 juillet 1952, p. 2.

⁹⁴² KAHANE Roger, « D'amour et d'eau fraîche », *Positif*, n°5, décembre 1952, p. 10.

⁹⁴³ « J'ai remarqué que la critique est toujours mal à l'aise lorsqu'il emploie ce mot : néo-réalisme, et il le guillemette, ou prend la précaution oratoire de déclarer que s'il l'utilise c'est faute de mieux, qu'il n'est pas dupe de son imprécision, etc... Il n'y aurait d'ailleurs pas de honte à avouer qu'aucune définition pleinement satisfaisante n'en a encore été donnée, ni aucune étude qui soit vraiment une synthèse. On ne saurait parler aisément d'un mouvement qui n'est pas encore sclérosé, et peut-être lorsqu'arrivera cette étude attendue (patiemment), elle marquera le déclin du néo-réalisme. Tout compte fait, il vaut mieux voir encore quelques bons films - et en parler un peu à bâtons rompus, que de lire (déjà) cette excellente critique », JACOB, Guy, « Température du néo-réalisme », *Positif*, n° 5, décembre 1952, p. 14.

films de Castellani - affirme Jacob - « semblent plutôt remarquables par la sûreté de leur construction ». *Deux sous d'espoir* serait imprégné d'un esprit amer qui retourne aux sources du vérisme tel qu'il a été conçu par Giovanni Verga.

Selon la critique engagée à gauche, en somme, avec *Deux sous d'espoir*, le néoréalisme abandonne donc définitivement le documentaire pour plonger dans le pittoresque : selon Borde et Bouissy, il s'agit d'un « pourrissement ». « En vérité - soutiendront-ils - le pittoresque sous toutes ses formes, avec ce qu'il implique de souriante complicité, a été l'ennemi n°1 du cinéma social. Il a tué le néoréalisme, au moins en tant que phénomène massif. Il s'est insinué comme une lèpre et il a eu raison des hésitants, des faibles, d'un De Sica, par exemple »⁹⁴⁴.

Antonioni, nouvel auteur du cinéma italien : *Chronique d'un amour*

Nous avons vu que l'évolution des œuvres des fondateurs du néoréalisme italien oblige la critique française à revoir certaines idées reçues et parfois à démentir l'existence même de ladite « école italienne ». Nous avons aussi vu que, si certains critiques essayent de percevoir une cohérence dans cette évolution (Bazin, par exemple), d'autres sont plus enclins à admettre la nécessité d'abandonner l'esthétique de l'immédiat après-guerre. Dans ce cadre complexe, où la critique française est agitée par des luttes intestines, deux nouveaux auteurs italiens : Federico Fellini et Michelangelo Antonioni, font leur apparition et sont reçus différemment en tant que nouveaux représentants du néoréalisme. Dans toute la presse spécialisée, on souligne la distance qui sépare Antonioni des préceptes du néoréalisme : les références les plus souvent évoquées par presque tous les critiques sont plutôt liées à Hollywood et au cinéma nord-européen.

Chronique d'un amour, premier long-métrage du cinéaste de Ferrare, en l'absence du soutien du réseau de distribution, est connu par la critique française grâce au monde des ciné-clubs, confirmant le rôle très important de ces milieux intellectuels dans la diffusion des nouveautés venant d'au-delà des Alpes. Rappelons tout d'abord que le film fait partie de la sélection italienne qui a participé au Festival du Film maudit de Biarritz en 1950. Tout porte à croire que le collectif organisateur a choisi le film en raison de son éloignement du canon néoréaliste : en ce sens, il peut être considéré comme un « film maudit ». Immédiatement après cet événement, la *Gazette du cinéma*, qui peut certainement être considérée comme l'un des organes liés au collectif Objectif 49, fait la promotion de la figure d'Antonioni en publiant la toute première interview de cet auteur sur le sol français. Cet entretien

⁹⁴⁴ BORDE, Raymond, BOUISSY, André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social*, op. cit., p. 98.

avec le cinéaste est motivé par le fait que, selon les mots de Jacques Rivette, *Chronique d'un amour* est « sans doute l'œuvre la plus complète »⁹⁴⁵ qui ait été présentée à Biarritz.

Suite à cette apparition certes fugace mais fructueuse, le film est projeté à Paris l'année suivante, le 1er juin 1951, dans le cadre de la Semaine du film italien organisée par le Cinéma d'Essai. Ce petit festival parisien du cinéma italien est un événement important : il se déroule immédiatement après le Festival de Cannes et confirme le nouveau climat d'intérêt qui entoure le cinéma italien à Paris. Dans le cadre de cet événement, le public parisien a la possibilité de voir ou de revoir certaines œuvres transalpines importantes. N'oublions pas que le Festival de Cannes de 1951 a renouvelé l'image du cinéma transalpin, en présentant une sélection de films qui tentent de relancer le néoréalisme sous le signe de l'imagination et de l'emploi de formes fortes et significatives.

Dans un premier temps, la figure d'Antonioni semble difficile à classer : les critiques tentent alors de trouver une parenté avec d'autres auteurs connus. À ce propos, nous pouvons citer la critique du quotidien chrétien *La Croix*, où Pierre-Jean Guyo présente Antonioni comme un jeune cinéaste, peut-être naïf, mais certainement enthousiaste et vertueux : ce jeune auteur maîtrise la caméra mais ne sait pas encore structurer un film :

On le sent plus proche d'un Giuseppe De Santis que d'un Rossellini. Le néoréalisme d'il y a sept ans est dépassé. On en avait eu un avant-goût, si l'on peut dire, avec *Riz amer*. *Chronique d'un amour* va plus loin dans la stylisation. [...] Antonioni n'a pas encore digéré ses classiques. Il montre qu'il a beaucoup vu et beaucoup retenu, mais il nous laisse l'impression finale d'un cinéaste riche de promesses s'il sait se libérer à temps de ses souvenirs⁹⁴⁶.

Guyo parle d'« un des meilleurs moments du cinéma transalpin »⁹⁴⁷, bien qu'il soit parfaitement inutile de « chercher la moindre chaleur humaine dans ce raffinement glacé de prouesses cinématographiques ». Bien que doué d'une virtuosité hors pair, Antonioni ferait preuve d'une certaine maladresse dans la maîtrise du sujet et de sa réalisation.

Probablement déroutée devant la nature inhabituelle de ce film qui laisse entrevoir un cinéma italien plus raffiné, la presse parisienne réagit généralement en retard. Le premier long-métrage de cet Italien méconnu a du moins le mérite de réanimer le cinéma italien en s'éloignant sensiblement du néoréalisme. L'impression que nous donne la lecture de la presse française est que le style élaboré

⁹⁴⁵ RIVETTE, Jacques, « Les principaux films du rendez-vous de Biarritz », *Gazette du cinéma*, n°4, octobre 1950, p. 3.

⁹⁴⁶ GUYO Pierre-Jean, « Chronique d'un amour », *La Croix*, 15 septembre 1951.

⁹⁴⁷ *Ibid.*

employé par Antonioni, si différent de la mise en scène épurée de Rossellini, ne manque pas de fasciner la critique française.

Dans un article qu'il publie dans *Radio cinéma télévision*, Roland Bailly présente *Chronique d'un amour* en tant que gagneur du prix de la mise en scène au Festival uruguayen de Punta del Este⁹⁴⁸. Son confrère Jean Quéval fait l'éloge de la Semaine du cinéma italien, qui relance le débat sur le cinéma italien : du « policier psychologique » d'Antonioni, Quéval apprécie surtout « l'intimité, la sûreté de trait, l'utilisation des portes et des fenêtres, une aptitude à court-circuiter les scènes »⁹⁴⁹, des qualités importantes qui classent Antonioni dans la tendance formaliste, mais qui sont malheureusement influencées par « une touche d'exhibitionnisme »⁹⁵⁰. Quelques numéros plus tard, dans la même revue chrétienne, Quéval revient sur le film pour le qualifier de « plus fascinant exercice de style qu'on ait vu à Paris depuis des mois », par lequel Antonioni « tourne le dos à l'admirable école néoréaliste qui donne le ton dans son pays »⁹⁵¹.

Il est intéressant de noter que, contrairement aux milieux chrétiens, les critiques de gauche négligent presque totalement la sortie du premier film d'Antonioni ; dans cette période enflammée de la guerre froide, leur indisponibilité à une analyse formelle ou stylistique des films apparaît désormais absolue. Surtout, il est probable que cette faction critique ne puisse pas accepter le fait que le film se focalise sur les problèmes des classes bourgeoises, ni qu'il le fasse en adoptant le style du film noir américain. Ainsi, nous ne trouvons qu'une mention rapide au film dans les pages de *L'Écran français*, où Roger Boussinot reproche à Antonioni de « ramener le cinéma italien dans les histoires de milliardaires et de crimes passionnels »⁹⁵² : pour raconter ces histoires sordides, les films hollywoodiens sont déjà largement suffisants.

En effet, les critiques consacrées à *Chronique d'un amour* sont plus nombreuses dans le cadre des revues plus disponibles à un renouvellement du néoréalisme. Michel Mayoux rend compte de la sortie parisienne du film dans le numéro de septembre des *Cahiers du cinéma*. Le critique est étonné par cette œuvre qui « lasse, laisse haletant, quoiqu'incrédule »⁹⁵³. Le film est imprégné d'élégance sans pour autant faire « appel aux prestiges formels de l'exotisme »⁹⁵⁴ :

⁹⁴⁸ DAILLY Roland, « À la recherche du 7^{ème} art. Semaine italienne Cinéma d'Essai », *Radio cinéma télévision*, n°70, 20 mai 1951, p. 3.

⁹⁴⁹ QUEVAL Jean, « Nous n'avons pas fini de découvrir le cinéma italien », *Radio cinéma télévision*, n°74, 17 juin 1951, p. 5-6.

⁹⁵⁰ *Ibid.*

⁹⁵¹ QUEVAL Jean, « Chronique d'un amour », *Radio cinéma télévision*, n°86, 9 septembre 1951.

⁹⁵² BOUSSINOT, Roger, « Chronique d'un amour », *L'Écran français*, n°320, 29 août 1951.

⁹⁵³ MAYOUX, Michel, « Paola flagellée, conte cruel », *Cahiers du cinéma*, n° 5, septembre 1951.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

Oscillant entre le culte latin d'une beauté plastique jamais oubliée et la recherche d'un style de narration personnel, *Cronaca di un amore*, œuvre imparfaite dans chacun de ces deux ordres, trouve son équilibre et son sens dans une autre dimension, celle d'un érotisme exaspéré⁹⁵⁵.

Il faut par ailleurs signaler que le film profite également de la présence de sa vedette féminine, interprétée par la très jeune Lucia Bosé, une « créature démoniaque, le vampire épouvantable qu'on ne peut s'empêcher d'aimer »⁹⁵⁶.

En revanche, cette expérience d'Antonioni oscillant entre forme néoréaliste (reposant notamment dans le recours au plan-séquence) et style du film noir, a tout pour éveiller l'intérêt de la revue éphémère *L'Âge du cinéma*, qui - nous l'avons vu à propos de *Miracle à Milan* - cherche hâtivement dans le cinéma italien les signaux du dépassement du néoréalisme. Dans les pages de la revue, un jeune Éric Rohmer s'occupe de la critique du film ; ce dernier fait l'éloge du film d'Antonioni en raison de sa capacité de compromis esthétique ; il fait référence à des réalisateurs comme Hitchcock, Rossellini ou Bresson, les réalisateurs cultes des *Cahiers du cinéma*, que *L'Âge du cinéma* n'apprécie certainement pas. La présence dans le petit magazine marxiste-surréaliste d'un des hommes les plus représentatifs de la critique chrétienne est surprenante, mais elle montre surtout une ouverture importante ; il ne faut cependant pas oublier que dans le numéro deux, le magazine de Kyrou et Benayoun annonce avec enthousiasme la parution de la *Gazette du cinéma*, faisant ainsi connaître un rival direct (et ennemi idéologique). On peut donc constater, au passage, combien les manichéismes critiques définis par l'histoire du cinéma sont, somme toute, à remettre en cause. La caractéristique intéressante de l'analyse en question consiste dans la recherche d'un point de contradiction avec le dogme néoréaliste. Le propos d'Antonioni est selon le jeune Rohmer « plus critique que constructif »⁹⁵⁷. On constate, dans le discours de Rohmer, une attitude méfiante à l'égard du cinéma italien et de son « pseudo-réalisme » : dans ce contexte, *Chronique d'un amour* est un « manifeste salutaire, même s'il ne combat qu'un mythe »⁹⁵⁸. Celui d'Antonioni, représentant d'un cinéma nouveau, s'oppose donc à la dérive documentaire entamée par Rossellini, en proposant une vision froide et aseptique du paysage et des êtres humains :

Si chez Rossellini le cinéma semble se détruire lui-même par abus de son pouvoir, nul auteur ne nous avait donné de son art une vision plus rassurante et l'élégance de la démonstration risque un peu de nous faire oublier l'intérêt propre de cette

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ SCHÉREER, Maurice, « Chronique d'un amour », *L'Âge du cinéma*, n°3, juin-juillet 1951, p. 34.

⁹⁵⁸ *Ibid.*

histoire si habilement, si obscurément contée. Aussi de crainte d'accorder trop aux qualités d'un élève même excellent, je rappellerai que le « document », par la bande, recouvre quelques-uns de ses droits, et retiendrai pour conclure, la vision d'une Italie moderne empruntant à ses voisins du Nord leurs manières froides, leur langage économe, leur musique, le jeu de leurs mœurs, et jusqu'à la photographie de leurs ciels pluvieux⁹⁵⁹.

Si la plupart des critiques que nous avons pu examiner reconnaissent Antonioni comme un opposant de la tendance néoréaliste, il est intéressant de constater la position d'André Bazin, qui insiste pour placer dans le sillon néoréaliste même les manifestations qui s'en éloignent radicalement. La position de Bazin à l'égard d'Antonioni est claire dans les pages du *Parisien libéré* : ce nouvel auteur du cinéma italien se place sous l'égide du réalisme maniériste qui imprègne l'œuvre de Visconti. De plus, la tentative de rapprochement du style d'Antonioni avec celui de Bresson vise à dépasser l'analyse de contenu (et idéologique) pour la mise en valeur du style du réalisateur :

Que ceux qui croiraient contre l'évidence que la renaissance, après-guerre, du cinéma italien n'a été qu'un feu de paille, aillent voir cette *Chronique d'un amour*. Premier film d'un jeune metteur en scène, il témoigne, en dépit de quelques évidentes faiblesses de débutant, des ressources dont dispose encore le réalisme italien. [...] Fidèle au réalisme italien dont il respecte les traits essentiels, Antonioni parvient cependant à imposer à la matière et aux acteurs une stylisation qui les épure et les dépouille à l'extrême. Visiblement influencé par Visconti [...] et plus encore par le Bresson des *Dames du bois de Boulogne*, il a, comme ce dernier, le génie d'un certain « réalisme stylisé »⁹⁶⁰.

Renouveau du néoréalisme. La réception d'*Umberto D*

Après le succès incontestable du *Voleur de bicyclette* et les débats acharnés suscités par *Miracle à Milan*, la France et sa critique deviennent des repères importants pour Cesare Zavattini et Vittorio De Sica⁹⁶¹. En particulier, *Miracle à Milan* a démontré au public français que le cinéma italien peut sortir

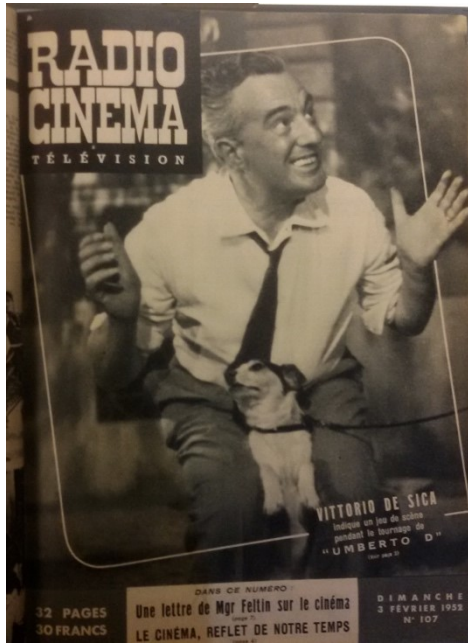
⁹⁵⁹ *Ibid.*

⁹⁶⁰ BAZIN André, « *Chronique d'un amour*. Une œuvre insolite et attachante », *Le Parisien libéré*, 25 août 1951, p. 3.

⁹⁶¹ Dans un article d'octobre 1952, Claude Garson déclare : « M. De Sica [...] m'a déclaré que s'il n'y avait pas eu les spectateurs français pour l'encourager, il aurait depuis longtemps abandonné le cinéma, car ses films ont été d'abord en France. C'est nous, et nous pouvons nous en enorgueillir, qui lui avons permis

de la crise qui l'afflige : la plante du néoréalisme ne s'est pas fanée, mais elle peut être revigorée grâce à l'apport de l'imagination.

La situation se complique avec le film suivant : lors de la présentation d'*Umberto D* au Festival de Cannes, les auteurs les plus populaires du cinéma transalpin sont appelés à confirmer la validité de leur formule. Certaines rumeurs arrivant d'Italie ne sont pas très rassurantes : par exemple, dans une lettre qu'il adresse à Zavattini en février 1952, Nino Frank évoque la séparation du scénariste de son confrère De Sica (en déplorant en même temps les récentes évolutions du cinéma rossellinien) : « Dans certains journaux, j'ai vu des nouvelles concernant ta séparation d'avec De



Radio cinéma télévision, n°107, 3 février 1952.

Sica : c'est une chose assez triste, - mais il me semble que tu as raison et qu'il n'a pas fait ce qu'il aurait dû faire. Si tu pouvais ressusciter Rossellini, ce serait une bonne chose... »⁹⁶².

Les premières nouvelles concernant le film *Umberto D* viennent de l'Amérique du Sud, plus précisément de l'Uruguay, où le film sort en avant-première mondiale. Envoyé spécial pour *Radio cinéma télévision* au Festival de Punta del Este, André Ruszkowski fait l'éloge du film, tout en ajoutant une précision intéressante, à savoir que le succès certain du film « ne devrait pas empêcher les Italiens de reconsidérer la formule 'néoréaliste' dont les limites semblent vraiment atteintes, sinon dépassées avec

ce film »⁹⁶³. La perplexité des critiques français, qui ont maintenant beaucoup de mal à définir clairement le néoréalisme, est accrue par ce film qui, comme l'écrit Henri Agel, est « le type même du film qui comporte plusieurs degrés de signification »⁹⁶⁴.

André Bazin semble certainement plus confiant, surtout si l'on considère la lettre (déjà citée) du 17 janvier 1952 : à ce moment, le critique n'a pas encore pu voir le film, mais Nino Frank lui en a « dit

d'être un des plus grands metteurs en scène des temps présents ». GARSON, Claude, « *Umberto D*, histoire d'un petit bourgeois », *L'Aurore*, 21 octobre 1952, p. 2.

⁹⁶² Lettre de Nino Frank à Cesare Zavattini, Rome, 18 mai 1952. Fonds Cesare Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/20 : « Ma ora vedo Bazin e questi mi racconta molto di te. Sono contento che tu abbia agio di vederlo a lungo – gli ho tradotto la tua ultima lettera, a lui indirizzata al tuo ritorno a Roma, così so di cosa avete discusso e come. Da qualche giornale, qui avevo visto notizie sulla tua separazione da De Sica : è una faccenda abbastanza triste, - ma mi pare che tu abbia ragione e che egli non abbia fatto quello che avrebbe dovuto. Se tu potessi resuscitare Rossellini sarebbe una bella cosa... ».

⁹⁶³ RUSZKOWSKI, André, « De Sica et Totò sont les deux favoris italiens du Festival d'Uruguay », *Radio cinéma télévision*, n°107, 3 février 1952, p. 4.

⁹⁶⁴ AGEL, Henri, *Vittorio De Sica, op. cit.*, p. 127.

grand bien »⁹⁶⁵. Nous ne savons pas exactement quand André Bazin peut voir *Umberto D*, mais il est certain qu'il le visionne avant le 11 avril, donc avant même la présentation cannoise (ayant lieu fin avril-début mai 1952). Ce fait est documenté par une lettre adressée à Zavattini, où Bazin dit qu'il a vu le film et qu'il ne veut pas attendre plus longtemps pour lui dire « tout le bien » qu'il pense de ce « film admirable [...] que le mal que certains en disent et diront ne saurait affecter »⁹⁶⁶. La lettre en question mérite d'être prise en considération, car elle présente une analyse précoce mais complète du film ; selon Bazin, *Umberto D* fait un pas décisif sur le chemin du réalisme vers la modernité. Le film reprend et dépasse les qualités du *Voleur de bicyclette*, renouvelant les valeurs humanistes sur lesquelles le cinéma italien se fonde depuis l'après-guerre. Ces valeurs sont parfaitement concrétisées dans le système théorique de Zavattini et consistent en la « recherche de l'action humaine comme spectacle, indépendamment de tout événement dramatique »⁹⁶⁷. Mais si son admiration pour le film est indiscutable, Bazin souligne aussi les limites et les contradictions qu'il repère dans l'œuvre : il note en particulier que l'objectif que se sont fixé De Sica et Zavattini est peut-être trop ambitieux :

D'où vient que, bien qu'à certains égards – essentiels - *Umberto D* aille plus loin que le *Voleur de bicyclette*, on n'ait peut-être pas le sentiment unique, merveilleux de la réussite pleine et ronde que donnait *Voleur de bicyclette* ? Sans doute d'abord de ce que vos intentions étaient plus audacieuses et plus difficiles à pleinement réaliser. Faire un spectacle de rien, ou de presque rien, est une gageure que vous aviez tenue dans *Voleur de bicyclette* en partie parce qu'il y substistaient cependant

⁹⁶⁵ « J'attends avec impatience *Umberto D*, dont Nino Frank m'a dit grand bien et plus encore *Italia mia* à quoi je sais que vous tenez tant » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 17 janvier 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/8a). Frank lui-même, de son côté, fait l'éloge du film dans une lettre à Zavattini : « Sai che *Miracolo a Milano*, uscito ora in versione francese (doppiato) sembra avere un ottimo successo (allo Studio du Panthéon)? Sono felicissimo dell'accoglienza fatta a *Umberto D* e penso che anche qui dovrebbe andare bene : sai che il problema dei pensionati è vivacissimo anche in Francia, - dico questo a parte il valore diciamo estetico del film » (Lettre de Nino Frank à Cesare Zavattini, Paris, 14 février 1951. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/18)

⁹⁶⁶ Ainsi Bazin : « Cher Zavattini, je viens enfin de voir *Umberto D* et je ne veux pas plus tarder à vous dire tout le bien que j'en pense. C'est un film admirable et le mal que certains en disent ou en diront ne saurait l'affecter. Certes vous (Vous et De Sica) prêtez plus que jamais le flanc au malentendu. Certains n'y verront ou ne voudront y voir qu'un mélo, on vous reprochera sa sentimentalité. C'est absurde, je ne connais pas depuis Chaplin de films où la cruauté soit plus intimement liée à la tendresse, comme son ombre portée. Ce film de pitié pour l'homme est impitoyable pour la condition humaine » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 11 avril 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/9a).

⁹⁶⁷ *Ibid.* « J'ai cru y discerner les intentions que vous m'aviez si gentiment expliquées : votre recherche de l'action humaine comme spectacle, indépendamment de tout événement dramatique. De ce point de vue, toute la première partie surtout est d'un intérêt extrême ».

certains éléments, certaines structures dramatiques qui rythmaient intérieurement la succession des événements⁹⁶⁸.

Une fois établie la différence entre le nouveau film et les œuvres précédentes, Bazin cherche les causes de ces différences dans le travail de mise en scène, plus précisément dans le « style photographique très différent de celui du *Voleur* » ainsi que dans « la fréquente rupture du découpage », tant qu'« on regrette souvent les changements de plans qui rompent la continuité physique de l'événement »⁹⁶⁹ :

Mieux vaudrait souvent, je crois, sacrifier la plastique de l'image à son rythme intérieur. Dans le *Voleur*, l'acteur jouait beaucoup plus dans le mouvement. La mise en scène était moins construite sur l'expression du visage que sur celui de la démarche de l'acteur. On avait le sentiment de regarder couler la réalité sans intervenir dans son déroulement⁹⁷⁰.

Ensuite, *Umberto D* participe au Festival de Cannes de 1952, mais, contre toute attente, l'œuvre ne semble pas susciter l'enthousiasme des critiques présents. Si *Miracle à Milan* a représenté une variation fantastique et surréaliste du néoréalisme italien, *Umberto D* paraît revenir – peut-être trop tard – à la poétique du *Voleur de bicyclette*. Ainsi, les comptes rendus qui circulent pendant le déroulement du Festival sont mitigés : pour Jean-Louis Tallenay, par exemple, si De Sica fait sûrement preuve d'une cohérence avec la poétique et l'esthétique néoréalistes, « tout le monde

⁹⁶⁸ *Ibid.*

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ *Ibid.* Bazin termine sa lettre en reconfirmant son enthousiasme pour ce film qui « pousse effectivement plus loin encore dans la voie du néoréalisme. En ce sens aussi qu'en dépit de son thème apparemment plus mélodramatique, il va plus loin dans la signification éthique. C'est le type même du film qu'on ne peut ne pas aimer que pour de mauvaises raisons esthétiques, morales, intellectuelles ou politiques ». Nous notons au passage que la réponse de Zavattini semble plutôt embarrassée, notamment en ce qui concerne sa collaboration avec De Sica, avec qui, dit-il, « il y a quelque chose qui ne va pas » (Lettre de Cesare Zavattini à André Bazin, Rome 21 avril 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/21). Dans une lettre suivante, l'hommage de Zavattini au talent d'interprète de Bazin est encore plus explicite et reconnaissant : « La ringrazio anche per quello che mi ha ripetuto di *Umberto D*. [...] lei e io ci siamo trovati d'accordo sia sulle qualità che sui difetti di *Umberto D* e le assicuro che ciò mi incoraggia enormemente a continuare il mio discorso che potrà essere debole ogni tanto, ma che non è mai fazioso. Faziosi sono invece parecchi nemici del neorealismo. [...] Aspetto di rileggermi in italiano quello che lei ha scritto sul neorealismo. Sono profondamente desideroso che gli italiani conoscano il suo pensiero e cioè quale straordinario e penetrante aiuto di chiarificazione, forse unico, lei straniero abbia dato al lavoro del cinema italiano del dopoguerra » (Lettre de Cesare Zavattini à André Bazin, Rome 6 mai 1952. Za Corr B 659/24).

n'aime pas ce dépouillement »⁹⁷¹. L'intérêt de De Sica pour le cinéma se manifeste dans *Radio cinéma télévision* ; à partir de la réflexion sur le film, l'hebdomadaire chrétien s'interroge de manière plus générale sur l'évolution du langage cinématographique : « Allons-nous vers un cinéma sans montage ? » est la question que se pose Jean D'Yvoire à ce propos. Clairement inspiré par les réflexions d'André Bazin, l'auteur considère que dans des films comme *Umberto D*



D'YVOIRE, Jean, « Allons-nous vers un cinéma sans montage ? », *Radio cinéma télévision*, n°230, 13 juin 1954, pp. 4-38.

et *La terre tremble*, « notre regard, plongé dans un vaste champ, prend désormais l'initiative et doit découvrir par lui-même, en se promenant librement au milieu d'un bloc d'éléments assemblés, ceux qui sont utiles, distinguer les centres d'intérêt et l'entourage secondaire qui lui sert de cadre »⁹⁷².

Dans un reportage de Cannes publié dans les *Cahiers du cinéma* de juin 1953, André Bazin est plus bienveillant que Tallenay : il parle de retour au « réalisme intégral » ; selon lui, le film serait « la pointe la plus audacieuse » d'une « avant-garde invisible » qui pousse à ses limites l'objectivité du cinéma de De Sica. Il est clair que la réflexion de Bazin sur De Sica et sur le cinéma italien devient de plus en plus structurée, également à la lumière de la publication imminente de son livre sur les auteurs, qu'il va publier en Italie pour l'éditeur Guanda⁹⁷³. La nouveauté narrative et esthétique

⁹⁷¹ TALLENAY, Jean-Louis, « Mi-course au Festival : pas encore de révélations exotiques. Confirmation de De Sica. Un peloton de cinq films », *Radio cinéma télévision*, n°121, 11 mai 1952, p. 3.

⁹⁷² D'YVOIRE, Jean, « Allons-nous vers un cinéma sans montage ? », *Radio cinéma télévision*, n°230, 13 juin 1954, pp. 4-38.

⁹⁷³ Voir BAZIN, André, *Vittorio De Sica, op. cit.* Bazin est particulièrement intéressé par ce projet éditorial qu'il cultive depuis 1951 et qui lui permet de présenter ses idées sur le néoréalisme dans la sphère culturelle italienne. Il le prouve dans de nombreuses lettres qu'il adresse à Zavattini entre 1952 et 1953. La première référence à cet ouvrage apparaît dans une lettre de janvier 1952, dans laquelle Bazin, avec son humilité habituelle, expose les doutes et les difficultés qui l'empêchent de progresser dans la composition du livre ; le cinéma de De Sica et Zavattini n'étant pas basé sur une esthétique traditionnelle, il ne permet pas une démarche analytique traditionnelle : « Je suis en train de suer sang et eau sur le petit livre que j'ai promis à Guardia [sic] sur De Sica. Cela peut vous paraître étonnant. Je suis généralement prolixe sur les cinéastes que j'aime. Mais il y a je ne sais quoi dans mon admiration pour De Sica qui me rend muet. Je peux parler de ses films séparément mais pas de De Sica en général. J'ai honte d'avance de ce dont je vais péniblement accoucher pour des lecteurs italiens » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 17 janvier 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/8b). Par la suite, dans une lettre de février 1952, Bazin déclare avoir « terminé et envoyé [sa] petite étude sur De Sica à Guandi [sic]. (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 26 février 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/7). Presque un an plus tard, dans le *post scriptum* de la lettre du 2 décembre 1953, Bazin déplore le retard avec lequel l'éditeur Guanda a publié le texte, ce qui aurait pu lui permettre de concentrer davantage son analyse sur *Umberto D*. Voici les mots que Bazin adresse à Zavattini : « J'aimerais que vous exprimiez sans fard à Tallenay votre opinion sur mon De Sica. Il souffre évidemment beaucoup de ne s'appuyer que sur *Voleur de bicyclette* et *Miracle à Milan*. J'avais vu *Umberto D* trop tard. Si j'avais su que l'éditeur tarderait autant à le publier, je lui aurais proposé de le réécrire.

radicale du *Voleur de Bicyclette* est, selon la lecture de Bazin, dépassée avec *Umberto D* ; si ce dernier film est un « constat déconcertant et irréfutable de la condition humaine »⁹⁷⁴, c'est parce que, à travers un travail minutieux sur les éléments narratifs, les auteurs ont obtenu un véritable « cinéma de la durée »⁹⁷⁵ :

Umberto D s'efforce à aller beaucoup plus loin que *Ladri di Bicyclette* et il y parvient. L'équivoque naîtra inévitablement de ce que l'actualité sociale ou politique du sujet et ses incidences sentimentales le feront considérer par les uns comme un plaidoyer pour la retraite des vieux et par les autres comme un mélo. [...] Mais il est évident que le vrai film n'est en aucune manière ce que le résumé peut en traduire. L'histoire d'*Umberto D*, petit fonctionnaire retraité, et de son chien - si l'on peut encore parler d'« histoire » - est tout autant dans les temps où « il ne se passe rien » que dans des épisodes dramatiques, comme son suicide manqué⁹⁷⁶.

D'autre part, en faisant appel à des catégories deleuziennes, on pourrait affirmer qu'*Umberto D* accomplit la transition fondamentale entre l'image-mouvement et l'image-temps⁹⁷⁷. Au contact de ce film, le travail théorique de Bazin sur le cinéma italien semble se nourrir d'une énergie renouvelée : les mêmes concepts évoqués ci-dessus sont repris et soulignés dans un autre écrit important, publié en octobre 1952 dans les colonnes de *France-Observateur*. Déplorant le boycott général des critiques et du public, Bazin fait l'éloge du caractère avant-gardiste du film en parlant d'« abandon de toutes références au spectacle cinématographique traditionnel »⁹⁷⁸. Malgré les profondes différences qui distinguent les films italiens depuis *Paisà* (1946), *Umberto D* s'inscrit parfaitement dans ce courant révolutionnaire du cinéma européen : une fois de plus, la nouveauté du néoréalisme consiste en un traitement respectueux de la réalité, qui est prise dans son ensemble et devient spectacle :

Si, prenant quelque hauteur sur l'histoire, on y peut encore distinguer une géographie dramatique, une évolution générale des personnages, une certaine

[...] Si on devait faire une édition française je le reverrai complètement ». (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 2 décembre 1953, fonds Zavattini, Za Corr B 659/1b).

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ BAZIN, André, « Petite revue des films », *Cahiers du cinéma*, n°13, juin 1952, pp. 14-15.

⁹⁷⁷ Ce n'est pas un hasard si l'un des exemples les plus pertinents choisis par Gilles Deleuze pour illustrer ses idées sur le cinéma est exactement tiré de ce film : il s'agit de la célèbre séquence du réveil de la bonne jouée par Maria Pia Casilio.

⁹⁷⁸ BAZIN, André, « Une grande œuvre : *Umberto D* », *France-Observateur*, octobre 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2011 [1958], pp. 331-335.

convergences des événements, ce n'est qu'a posteriori. Mais l'unité de récit du film n'est pas l'épisode, l'événement, le coup de théâtre, le caractère des protagonistes, elle est la succession des instants concrets de la vie, dont aucun ne peut être dit plus important que l'autre : leur égalité ontologique détruisant à son principe même la catégorie dramatique⁹⁷⁹.

Bazin est donc une fois de plus confronté à une transformation ontologique radicale, qui le pousse à accroître son engagement pour la promotion du cinéma italien malgré la détérioration de sa santé. Ce regain d'énergie s'exprime notamment dans deux projets éditoriaux qu'il aborde au cours de l'année 1952. Le premier est l'ouvrage *Vittorio De Sica* qu'il réalise pour l'éditeur Guanda de Parme : si Bazin compose une première version de ce livret sur la base des nouveautés qu'il a remarquées dans *Miracle a Milan*, au cours de l'année 1952 le critique tente par tous les moyens d'intégrer le texte avec des références à *Umberto D*, sans toutefois parvenir à donner une forme cohérente à l'ensemble. À ce stade, Bazin s'intéresse de plus en plus à l'œuvre de Zavattini et il lui est assez difficile d'établir, dans le dernier film du couple, les éléments qui relèvent de la responsabilité du réalisateur en les distinguant de ceux qui concernent l'écriture du scénario⁹⁸⁰. Le deuxième projet que nous voudrions mentionner correspond à l'idée de réaliser un ouvrage sur le néoréalisme et sur le cinéma italien qui est censé être diffusé en France : il s'agirait vraisemblablement d'un ouvrage à publier par les éditions du Seuil, dont Bazin parle dans quelques lettres au cours de l'année 1952 mais qui ne sera jamais achevé⁹⁸¹.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 333.

⁹⁸⁰ Nous voudrions citer à cet égard une lettre que Bazin adresse à Zavattini en juin 1952, dans laquelle le critique raconte que, sur la suggestion de l'écrivain Luigi Malerba (qui travaille actuellement pour la maison d'édition) il essaie d'intervenir sur l'ouvrage, mais qu'il se trouve surtout en difficulté pour attribuer les mérites respectifs à Zavattini et à De Sica. Ainsi Bazin dans la lettre en question : « Sur votre intervention, Malerba m'a demandé de compléter comme je le souhaitais mon petit livre sur De Sica en tenant compte d'*Umberto D*. J'ai relu à cette occasion ce que j'avais déjà écrit et je me suis aperçu avec découragement qu'il n'était guère facile de corriger l'éclairage porté sur vos parts respectives. À la vérité, cette œuvre est beaucoup plus sur vous même que sur De Sica et je crains bien d'être de ce fait injuste pour vous deux : envers De Sica, puisque je le loue évidemment de qualités qui vous appartiennent, aux dépens sans doute de ses propres qualités que je sais bien moins voir. Pour vous : en les prêtant partiellement à un autre. Mais le problème est insoluble je ne vois pas comment m'en tirer sinon en mettant votre nom à la place de celui de De Sica sur la couverture, mais alors le problème se reposerait en sens contraire. J'ai apaisé ma conscience en ajoutant une note sur le rôle du scénariste ». (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 13 juin 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/15). Il faut noter que, dans une autre lettre du mois suivant, Bazin demande avec insistance à Zavattini quelques photos de lui et de De Sica, mais il lui demande surtout de lui signaler « les films où votre collaboration vous semble importante. La coutume italienne rendant bien difficile l'appréciation de la part réelle des scénaristes » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 18 juillet 1952. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/10).

⁹⁸¹ À cet égard, il faut mentionner deux lettres en particulier : dans la première, à la fin de février 1952, Bazin annonce qu'il « prépare pour une nouvelle collection française un petit livre de 125 pages sur le cinéma italien et le néoréalisme » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 13 juin 1952, fonds Zavattini, Bry sur Marne, 26 février 1952, Za Corr B 659/7) ; dans une autre lettre, quelques mois plus tard,

La sous-estimation d'*Umberto D* par la critique conduit Bazin à annexer le film à la catégorie des films « maudits » qui doivent être récupérés : dans une lettre à Guido Aristarco, Bazin écrit que, avec *Europa 51*, le film de De Sica est l'un de ces films qui « ont affronté les Festivals, mais ont été très injustement traités »⁹⁸².



NOBECOURT, Jacques, « Umberto D », *Radio cinéma télévision*, n°145, 26 octobre 1952, p. 36.

Si les théories ontologiques formulées par Bazin à propos de Rossellini trouvent une continuation cohérente dans la lecture de l'œuvre de De Sica et Zavattini, il faut également noter que le travail de Bazin n'est pas isolé : d'autres critiques catholiques accueillent avec satisfaction le caractère inédit d'*Umberto D*. Cette attitude est bien résumée, quelques années plus tard, par une intervention d'Amédée Ayfre, qui remarquera que grâce au film, « ce vieux retraité que je croisais sans le voir pourra devenir pour moi, si je veux, par la médiation du film de Vittorio de Sica, *Umberto D*, mon prochain »⁹⁸³.

Mais le débat catholique autour d'*Umberto D* est beaucoup plus large et va s'exprimer en particulier dans les pages de *Radio cinéma télévision*. La sortie parisienne du film (octobre 1952) est l'occasion pour Jacques Nobecourt de revenir sur le film à la lumière de l'intégralité de l'œuvre de De Sica et Zavattini. Sa réflexion mène en particulier sur les personnages, qui semblent décidément démentir toute interprétation engagée d'un point de vue marxiste :

À ses héros, De Sica ôte l'amertume et la révolte, il laisse le désespoir, et prenez le mot en son sens métaphysique. Où l'on attend grondements et cris, il montre des haussements d'épaules. [...] Pourtant De Sica ne nous propose ni pitié ni rêve. Ses balais de sorcières ou ses chiens errants ne sont que les subterfuges de la pudeur de ses héros, de la sienne propre, qui évite toute déclamation. Où se trouvent en fin de compte les instruments efficaces d'une révolte profonde contre un ordre social qui prive l'homme de l'amitié des autres hommes ?⁹⁸⁴

Bazin n'est pas satisfait de l'ouvrage sur De Sica publié pour Guanda et espère faire mieux dans la publication qu'il prépare pour le public français : « J'aurai plus de liberté, je l'espère, et m'en tirerai mieux, dans le livre que je prépare sur le néoréalisme italien. Il vous devra, soyez-en assuré, beaucoup » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 13 juin 1952, fonds Zavattini, Za Corr B 659/15).

⁹⁸² Lettre d'André Bazin à Guido Aristarco, Tourette-sur-loups, 29 juillet 1954. Fonds Guido Aristarco, Bibliothèque Renzo Renzi, Cineteca di Bologna.

⁹⁸³ AYFRE, Amédée, « Cinéma et présence du prochain », *Esprit*, n° 249, avril 1957, p. 630.

⁹⁸⁴ NOBECOURT, Jacques, « Umberto D », *Radio cinéma télévision*, n°145, 26 octobre 1952, p. 36.

Cet extrait témoigne d'un changement radical de paradigme : si le cinéma de Rossellini échappe de plus en plus aux lectures de gauche, De Sica fait l'objet d'une opération d'appropriation idéologique par les catholiques. À ce propos, il faut considérer d'autres articles qui paraissent dans *Radio cinéma télévision* à cette époque : par exemple, Paule Sengissen présente un texte sur le rôle de l'enfance dans l'œuvre de De Sica, où elle écrit que « si De Sica désespère de l'homme, il croit à l'enfant », en respectant ainsi les préceptes du Christ⁹⁸⁵.

Mais il est encore tout aussi intéressant de noter que, dans ce climat d'appréciation générale du cinéaste, le film est particulièrement apprécié dans les pages des *Cahiers du cinéma*. Comme nous l'avons dit, les *Cahiers* des premières années restent fidèles à une idée de réalisme spiritualiste qui les conduit à préférer Rossellini. Toutefois, il est important de nuancer ce parti pris en signalant l'article de Robert Pilati, qui définit *Umberto D* comme « le plus courageux et le plus accompli » des films de De Sica, dans une critique qui place le film « au cœur de la réalité » :

Nous prétendons, aux *Cahiers du cinéma*, nous poser en défenseurs de l'avant-garde sous toutes ses formes, cette avant-garde, aujourd'hui, ne se manifeste plus par révolutions, mais par subtile insinuation, et c'est un fait qu'il faut creuser un peu pour découvrir ce qui donne à ces films [...] un son si résolument neuf, une démarche aussi personnelle ; on s'apercevra alors qu'elle n'est insolite, cette démarche, que par surcroît, et sans exhibitionnisme ni préméditation⁹⁸⁶.

L'article en question contient des détails importants qui témoignent de l'influence considérable des idées de Bazin dans le cadre du nouvel hebdomadaire, une influence qui aura tendance à s'affaiblir de plus en plus à partir de 1954. Selon Pilati, *Umberto D* constitue une avant-garde tout en restant dans le sillage de la tradition, car le film fait recours à des formules commerciales, mais aussi à une approche très libre de la dramaturgie. En effet, Zavattini et De Sica ont effacé la solennité dramatique des événements forts du scénario et les « instants futiles » composent le corps même du récit. En effet, Pilati constate que « tout est si minutieusement décomposé qu'à chaque instant nous perdons le fil, et l'on ne cesse de se demander où les auteurs veulent en venir » en faisant ensuite l'éloge de cette tentative de concevoir un cinéma moderne, « la plus hardie, sans doute, qu'on ait sentie au cinéma ».

⁹⁸⁵ SENGISSEN Paule, « Le secret de Vittorio De Sica : l'esprit d'enfance », *Radio cinéma télévision*, n°146, 2 novembre 1952, p. 7.

⁹⁸⁶ PILATI Robert, « Au cœur de la réalité », *Cahiers du cinéma*, n°17, novembre 1952, pp. 48-50.

Mais les interprétations de Bazin et de Pilati ne sont pas isolées : l'émergence de la modernité cinématographique fait l'objet d'une nouvelle prise de conscience dans de nombreuses contributions critiques françaises. Par exemple, André Lang est très bienveillant avec le film dans les pages de *France Soir* :

Oui. J'aime infiniment le film de De Sica. Il paraît tricoté de rien, comme *Le Voleur de bicyclette*, mais ce rien, c'est la vie de chaque jour avec sa somme plus ou moins lourde, pour un Umberto, de rebuffades, d'inquiétudes et de toutes petites joies. [...] On regarde jouer ces gens comme on se retourne dans la rue pour observer certains passants. Leur nature est une perpétuelle surprise⁹⁸⁷.

Rodolphe-Maurice Arlaud écrit sur le film dans *Combat* du 14 octobre. Lui aussi relève les nouveautés esthétiques importantes introduites par De Sica, qui après le ton de fable qui a imprégné *Miracle à Milan*, revient sur la voie tracée par *Le Voleur de bicyclette* et retrouve « la rigueur intimiste, fruit de ce que l'on nomma néoréalisme [...] en émondant encore le propos de son dernier élément d'action extérieure »⁹⁸⁸.

Selon Louis Chauvet aussi, le nouveau film de De Sica approfondit l'expérience du refus du spectaculaire et porte ce propos à un point extrême. *Le Voleur de bicyclette* et *Umberto D* « semblent ouvrir des tentatives de rare importance »⁹⁸⁹.

Claude Mauriac, dans les pages du *Figaro littéraire*, apporte quelques précisions intéressantes concernant la catégorie du mélodrame : en contraste avec le mépris que la critique française affiche pour le genre larmoyant, Mauriac soutient que l'accumulation d'éléments négatifs ne se transforme pas nécessairement en création d'une réalité falsifiée :

Nous avons tendance à crier au mélo. Mais l'accumulation des détails vrais, montrés à neuf par des poètes, authentifie à mesure une histoire qui nous semblait suspecte pour cette seule raison qu'elle nous avait été mille fois racontée de façon suspecte ; fausse parce qu'elle avait été dite d'une voix fausse. Ce qui est banal ne cesse pas pour autant d'être vrai. [...] Dans *Umberto D*, le malheur s'efface ; il reste le drame⁹⁹⁰.

⁹⁸⁷ LANG André, « L'économiquement faible et son petit chien », *France Soir*, 11 octobre 1952, p. 3.

⁹⁸⁸ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « *Umberto D*. Portrait d'une solitude », *Combat*, 14 octobre 1952, p. 3.

⁹⁸⁹ CHAUVET, Louis, « *Umberto D*. Tragédie personnelle, tragédie d'une époque », *Le Figaro*, 15 octobre 1952, p. 4.

⁹⁹⁰ MAURIAC Claude, « *Umberto D*, où un moulin à café nous émeut aux larmes », *Le Figaro littéraire*, 18 octobre 1952, p. 3.

Toutefois, après une analyse minutieuse de la presse, nous constatons que la forme radicalement novatrice d'*Umberto D* est loin de faire l'unanimité dans la critique française. Si l'« austérité » dramatique du film constitue une qualité pour certains critiques, elle n'obtient pas pour autant une faveur généralisée. Regardons par exemple la presse de gauche : dans la critique paraissant dans *L'Aurore* lors de la sortie parisienne du film, Claude Garson reproche à De Sica la structure de ses scénarios « qu'il réduit trop souvent à presque rien ». Faire du vrai cinéma – écrit Garson – c'est « raconter une histoire qui parte d'un point pour aboutir à un autre »⁹⁹¹.

De « film manqué » parle aussi *Libération* le 7 octobre 1952, en se concentrant cette fois sur la construction des personnages : le héros du film est « antipathique » et « fait partie de la cohorte des vieillards insupportables, inamicaux et revendicatifs qu'on a, effectivement, envie d'envoyer au diable »⁹⁹².

D'un point de vue formel, l'inusuel « dépouillement » du film est également méprisé par Jean Néry : ce connaisseur du néoréalisme italien fait preuve d'une froideur toute particulière devant une œuvre qui paraît trop artificielle qui « par la minceur de sa trame, apparaît presque comme une gageure ». L'approche phénoménologique de la réalité mise en place par De Sica ne convient pas à la dénonciation sociale : Néry, ainsi que la presse progressiste en général, préfèrent « la poésie nourrie, chaude, enveloppante, de *Miracle à Milan* »⁹⁹³.

Paradoxalement, on constate dans la presse marxiste un intérêt de plus en plus important pour les questions esthétiques : la modernité du film est mal adaptée au rôle social de l'art du cinéma. Pour Pol Gaillard, le film est bien entendu un apologue sur « la misère des vieux dans la société capitaliste » ; cependant De Sica ne propose pas une solution nette et refuse de « montrer les germes d'espoir au cœur du désespoir ». Cette omission provoque des graves défauts sur le plan formel : le film « est extrêmement lent, son récit est uniquement linéaire »⁹⁹⁴.

Aussi déçu paraît Henri Magnan, qui dans les pages du *Monde* réagit de manière polémique au dépouillement présent dans le style de De Sica. Mais la cible de ses attaques est avant tout Zavattini, dont les choix scénaristiques poussent trop loin l'approche néoréaliste :

Zavattini donc prétend que le fin du fin, le comble du néoréalisme, sa réussite majeure, serait d'écrire et de tourner un long métrage sur la vie d'un homme à qui il n'arriverait strictement rien. [...] Un certain ennui nous gagne devant de très longues séquences qui ne sont à l'action d'aucune utilité, mais je suis sûr que

⁹⁹¹ GARSON Claude, « *Umberto D*, histoire d'un petit bourgeois », *L'Aurore*, 21 octobre 1952, p. 2.

⁹⁹² Non signé, « *Umberto D* », *Libération*, 7 octobre 1952, p. 2.

⁹⁹³ NÉRY, Jean, « *Umberto D* », *Franc-Tireur*, 21 octobre 1952, p. 2.

⁹⁹⁴ GAILLARD, Pol, « *Umberto D* », *L'Humanité*, 14 octobre 1952, p. 2.

les auteurs d'*Umberto D*, très conscients des risques qu'ils courent, se montrent bien plus satisfaits de ces épisodes-là que des suivants - les derniers - auxquels on devine aisément qu'ils consentent comme à regret tant la matière leur en paraît trop fournie pour être vraie⁹⁹⁵.

Enfin, comme beaucoup de ses collègues, Georges Sadoul reproche au film le manque d'une solution « progressiste » à une trame par ailleurs bien conçue. Malgré tout, Sadoul ne perd pas foi en son cinéma italien bien-aimé : nonobstant la confusion dont il fait preuve, *Umberto D* renouvelle les propos de dénonciation sociale propres à l'œuvre poétique du couple De Sica – Zavattini. Ainsi, selon Sadoul, leur corpus néoréaliste constitue l'œuvre « la plus importante qui ait été réalisée depuis sept ans en Europe occidentale » :

Merci à ces hommes de cœur que sont Cesare Zavattini et Vittorio De Sica, que nous sommes heureux de voir travailler actuellement à un nouveau film, *Stazione Termini*. Et remercions-les pour leur grand courage civique. [...] C'est beaucoup grâce à eux que l'école italienne, dans cet après-guerre, a pris le pas, par son audace, sur notre féconde et diverse école française. *Umberto D* [...] est pour nos auteurs de films une leçon de courage. Allons plus avant dans notre hardiesse grandissante à aborder les sujets brûlants par des voies évidemment diverses⁹⁹⁶.

Europe 51 : la métamorphose catholique du néoréalisme

Comme il l'a déjà fait dans les *Onze fioretti de François d'Assise*, avec *Europe 51* Rossellini choisit d'aborder les thèmes de la sainteté et de la pureté d'âme ; le personnage d'Irène est en effet une sorte de réincarnation contemporaine de Saint François. Cependant, le ton léger et jovial du film précédent semble maintenant dépassé ; la nouvelle œuvre de Rossellini est pleine de méfiance et de découragement.

Europe 51, comme son nom l'indique, témoigne d'une crise à échelle continentale. Si l'après-guerre a fait naître le rêve de créer une culture européenne authentique, cette possibilité semble désormais être remise en question par le choc idéologique de la guerre froide. En effet, l'Europe fait désormais partie de l'échiquier mondial et la violence des affrontements politiques se répand inexorablement. Le climat de solidarité et d'œcuménisme véhiculé par les images de *Rome ville ouverte* est désormais remplacé par le désarroi de la protagoniste Irène.

⁹⁹⁵ MAGNAN Henri, « Umberto D », *Le Monde*, 5 novembre 1952, p. 3.

⁹⁹⁶ SADOUL, Georges, « Une leçon de courage : *Umberto D* », *Les Lettres françaises*, 23 octobre 1952, p. 6.

Dans la presse française, les premières mentions du film font leur apparition au début de 1952, au moment où la critique est engagée dans un débat sur les récentes évolutions du néoréalisme italien. Interpellé par Jacques Nobecourt, Rossellini semble faire une confiance particulière à la critique catholique, en déclarant dans les pages de *Radio cinéma télévision*, qu'« il n'y a pas de crise du cinéma italien », que « le néoréalisme n'est pas une doctrine » et qu'à sa base « il y a d'abord une attitude morale d'humilité chrétienne »⁹⁹⁷.

Europe 51 est projeté à la Mostra del cinema de Venise en 1952 et suscitant comme prévu des réactions divergentes. L'idée rossellinienne de réalisme semble avoir subi une métamorphose ultérieure dans un sens catholique, ce qui aliène irréfutablement au cinéaste la sympathie des critiques marxistes. Rossellini lui-même semble encourager une lecture « personnaliste » du phénomène néoréaliste, en déclarant à plusieurs reprises que son film « est un fait intérieur, un état d'âme, une représentation tout à fait humble du monde, un acte de courage, en somme, qui tend à accepter l'homme tel qu'il est, un effacement parfois difficile »⁹⁹⁸.

Un film de référence pour la critique spiritualiste

Rossellini semble avoir choisi son domaine d'appartenance, ce qui encourage dès le début le vif intérêt de la critique chrétienne. L'envoyée Paule Sengissen écrit de Venise que le film « est un des rares films humains présentés au cours de ce Festival et, sans doute, le seul qui tente d'exprimer notre temps »⁹⁹⁹. André Bazin, quant à lui, déclare être « un peu plus sceptique » que sa collègue lorsqu'il consacre au film un bref commentaire dans les pages de *Radio cinéma télévision* : pour lui, Rossellini n'a pas réussi son film, même si l'œuvre confirme la valeur du réalisateur italien. Dans le texte en question nous trouvons une première réflexion sur ce que l'on appellera plus tard « politique des auteurs ». Il faut rappeler que - en se référant à ses idées sur l'ontologie de l'image - Bazin soutiendra toujours la subordination de l'auteur au simulacre de la réalité qui paraît sur l'écran : pour lui, le cinéma est avant tout l'art du réel :

Le scénario et le texte de Rossellini n'évitent souvent le déplaisant que pour tomber dans le ridicule. J'ai d'ailleurs le sentiment que ce metteur en scène, comme quelques autres de talent, a grand tort de se mêler d'être scénariste. L'auteur complet, sauf rares exceptions, est l'une des plus dangereuses illusions

⁹⁹⁷ NOBECOURT, Jacques, « Rossellini vient de tourner *Europe 51* et affirme que le cinéma italien est en bonne santé », *Radio cinéma télévision*, n°110, 24 février 1952, p. 3.

⁹⁹⁸ ROSSELLINI, Roberto, 1952, cité par Giuditta Isotti-Rosowsky, in « Le néo-réalisme italien », *Encyclopædia Universalis* (universalis.fr), consulté le 9 décembre 2019.

⁹⁹⁹ SENGISSEN, Paule, « Dernière heure : *Europe 51* », *Radio cinéma télévision*, n°140, 21 septembre 1952, p. 7.

du cinéma. Mais en dépit de ses faiblesses, *Europe 51* démontre une fois de plus, s'il en était encore besoin, que Rossellini est le plus grand metteur en scène italien. Les trois quarts de son film sont ratés, mais le quart qui reste touche aux sommets de l'art cinématographique. Tout l'apport du néoréalisme s'y trouve épuré, réduit à son essence, amené à une rigueur du style presque insoutenable¹⁰⁰⁰.

Cependant, comme c'est souvent le cas, le jugement de Bazin reste ouvert à des perfectionnements, voire même à quelques cas de « conversion » radicale. Comme il l'écrit dans une lettre adressée à Amédée Ayfre, le 26 juin 1953, il revoit le film à Paris, en sortant « bouleversé »¹⁰⁰¹ à la fin de la projection. De tels changements de cap témoignent bien sûr du travail continu d'actualisation effectué par le critique et de son ouverture à la confrontation avec ses confrères appartenant à d'autres chapelles critiques. Surtout, nous assistons ici à un changement méthodologique fondamental, qui amène le critique à comprendre l'importance de l'analyse de la mise en scène au détriment du contenu du scénario. Bazin lui-même déclare qu'il craint « que ceux qui n'aiment pas le film se laissent influencer parce qu'ils croient le scénario. Mais vous savez bien qu'avec Rossellini on doit partir de la mise en scène. Tout est là »¹⁰⁰². Toujours désireux d'établir un climat de compromis avec les autres chapelles, Bazin a cherché au-delà des Alpes le climat de collaboration qu'il a vécu dans l'immédiat après-guerre. En particulier, comme il l'expliquera dans un article sur *La Strada* de Federico Fellini, il apprécie l'indépendance idéologique de la critique italienne de gauche, qui fait preuve d'une certaine indépendance à l'égard des intérêts du Parti, sans sacrifier la rigueur de ses déductions esthétiques »¹⁰⁰³.



BAZIN, André, « Difesa di Rossellini », *Cinema nuovo*, n° 65, 25 août 1955.

¹⁰⁰⁰ BAZIN, André, « Europe '51 », *Radio cinéma télévision*, 28 septembre 1952, p. 5.

¹⁰⁰¹ BAZIN, André, lettre adressée à l'abbé Ayfre, datée du 26 juin 1953. « Lettres d'André Bazin à Amédée Ayfre », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 23 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4832> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4832>. Nous devons également noter que, selon cette source, l'abbé Ayfre ne serait pas du même avis, bien qu'il ait apprécié les précédents *Onze fioretti de François d'Assise*.

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ BAZIN, André, « La Strada », *Esprit*, n° 226, mai 1955, pp. 847-851.

Les doutes de Bazin concernant le film semblent disparaître lorsqu'il adresse sa « Défense de Rossellini » à Guido Aristarco ; dans cet article, le critique français se charge d'expliquer à la critique italienne la valeur du cinéaste. L'étude de la correspondance Bazin-Aristarco écrite entre 1954 et 1955 nous apprend que la gestation de cet article crucial est longue et s'inscrit dans un projet plus large d'échanges culturels : Aristarco essaie de persuader Bazin de lui fournir des articles réguliers (notamment sur le cinéma français)¹⁰⁰⁴ et Bazin est intéressé par la publication de *Storia delle teorie del film* du critique italien. Dans une lettre datée de mars 1955, Aristarco accepte finalement un article sur le cinéma italien ; conscient des différences qui le séparent de Bazin, il espère que le texte du Français pourra « approfondir le sujet, ouvrir de plus en plus la discussion »¹⁰⁰⁵.

Selon un autre témoignage de Bazin lui-même (dans une lettre envoyée à l'abbé Ayfre), c'est Aristarco qui demande l'intervention de Bazin ; toutefois, ce dernier déclare avoir « l'intention de lui rentrer dans le choux »¹⁰⁰⁶. De plus, de l'analyse de la correspondance Bazin-Aristarco conservée à la Bibliothèque Renzo Renzi (Cinémathèque de Bologne) émerge l'existence de contacts fréquents entre les deux critiques ; conscients des profondes différences qui les séparent mais aussi de la nécessité d'une ouverture idéologique, Bazin et Aristarco ont une correspondance depuis 1952. Le 2 mars 1955, Bazin adresse une lettre à Aristarco dans laquelle il déclare qu'il

envisage depuis quelques temps un article de mise au point sur le néoréalisme. Il me semble en effet discerner à travers divers articles, études ou critiques publiés, en Italie et notamment dans *Cinema Nuovo*, des discordances assez profondes sur la conception du néo-réalisme et, je crois comprendre que la vôtre (je veux parler de *Cinema Nuovo*) tend à mettre l'accent sur le caractère social du néo-réalisme et même à en faire son essence principale : le néoréalisme comme cinéma de témoignage historique et social ! Cette conception vous amène à répudier

¹⁰⁰⁴ Au final, la contribution de Bazin à *Cinema Nuovo* sera assez épisodique : il y publiera notamment un bref article sur René Clément, un autre sur Renoir et des traductions de textes écrits pour des publications françaises.

¹⁰⁰⁵ ARISTARCO, Guido, lettre à André Bazin, Milan, 23 mars 1955. Fonds Aristarco, Bibliothèque Renzo Renzi, Cineteca di Bologna : « Carissimo Bazin, mi mandì pure l'articolo sul neorealismo, così come lei lo intende. Servirà per approfondire l'argomento, aprire sempre più la discussione. Certo noi abbiamo del neorealismo una concezione diversa : *La Strada* oppure i film di Rossellini (gli ultimi) non sono per noi neorealistici, ma non perché siano etici e non sociali ». Précisons en outre que, par manque de temps, Bazin doit refuser une collaboration continue avec *Cinema Nuovo*, mais il autorise quand même Aristarco à traduire en exclusivité pour l'Italie les articles qu'il a écrits pour *France-Observateur*. En effet, dans une lettre datant du 27 juillet 1954 Aristarco écrit à Bazin : « Grazie anzitutto del pezzo su Renoir, che ho fatto subito tradurre e si trova già in tipografia. E grazie per aver accettato la mia proposta di passare a Cinema Nuovo gli articoli che manda all'*Observateur* ; attendo dunque le copie dattilografate di tutti quegli articoli che possono avere un interesse per i nostri lettori [...] La prego di concedere soltanto a *Cinema Nuovo* la sua collaborazione, e non anche ad altri quindicinali specializzati, come *Cinema*, a esempio ».

¹⁰⁰⁶ BAZIN, André, lettre envoyée à l'abbé Ayfre, datée du 8 avril 1955, in « Lettres d'André Bazin à l'abbé Ayfre », art. cité.

quasiment les derniers films de Rossellini et même, si j'ai bien compris, un film comme *La Strada*. Or il me semble quant à moi que la définition du néo-réalisme doit porter davantage sur la mise en scène que sur le scénario et que cette définition de la mise en scène peut s'adapter plus à des sujets éthiques qu'à des sujets sociaux. Ce que j'admire justement dans Rossellini c'est qu'il perce le social pour atteindre l'éthique et cette connaissance morale y est intimement lié[e] à un style de mise en scène. Vous voyez quel serait en gros le sens de mon article. Mais je le voudrais précis et documenté or je n'en suis qu'au début de mes réflexions et je préfère attendre pour le rédiger que toutes mes idées soient bien mûres¹⁰⁰⁷.

Il faut signaler que cette lettre adressée à la revue italienne *Cinema Nuovo* est une étape importante : en 1955, lors de la sortie de *Voyage en Italie*, le rejet de la critique italienne à l'égard de Rossellini se radicalise. Ainsi, un conflit international éclate autour de ce cinéaste et Bazin joue le rôle de l'avocat de la défense : l'estime qu'il ressent pour le réalisateur de *Voyage en Italie*, l'amène à réinterpréter à la lumière de ce film toute la filmographie du cinéaste :

Nul, me semble-t-il, plus que l'auteur d'*Europe 51*, n'est parvenu à mettre en scène des événements d'une structure esthétique plus pure, plus intègre, d'une transparence plus parfaite dans laquelle il soit moins possible de discerner autre chose que l'événement même. Tout comme un corps peut se présenter à l'état amorphe ou cristallisé. L'art de Rossellini, c'est de savoir donner aux faits à la fois leur structure la plus dense et la plus élégante ; non pas la plus gracieuse mais la plus aigüe, la plus directe ou la plus tranchante. Avec lui le néoréalisme retrouve naturellement le style et les ressources de l'abstraction. Respecter le réel n'est pas en effet accumuler les apparences, c'est au contraire les dépouiller de tout ce qui n'est pas l'essentiel, c'est parvenir à la totalité dans la simplicité¹⁰⁰⁸.

À cette époque, les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* semblent encore ancrés dans les théories de leur maître André Bazin. Ce lien apparaît dans toutes ses évidences, par exemple dans le texte « Génie du christianisme » qu'Éric Rohmer publie en juillet 1953, où il met en parallèle le *Carrosse d'or* de Renoir et le film de Rossellini. En particulier, dans le sillage de Bazin et Aysre, Rohmer tente

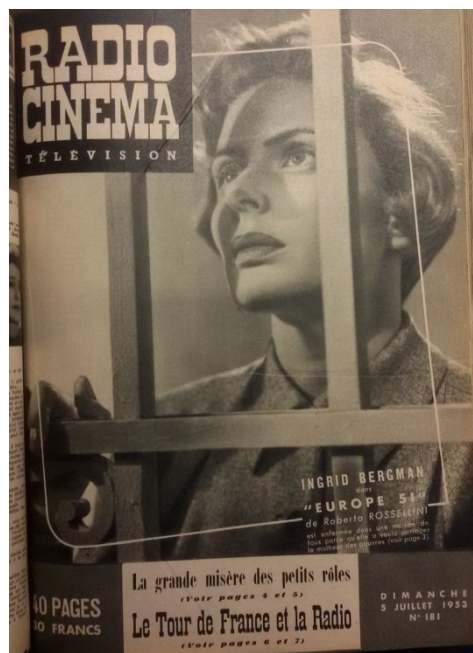
¹⁰⁰⁷ BAZIN, André, lettre à Guido Aristarco, Paris, 2 mars 1955. Fonds Aristarco, Bibliothèque Renzo Renzi, Cineteca di Bologna.

¹⁰⁰⁸ BAZIN, André, « Difesa di Rossellini », *Cinema Nuovo*, n° 65, 25 août 1955 ; repris dans BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2011 [1958], p. 347.

de démontrer que dans les deux cas, « l'âme se montre au jour, noie le corps dans sa lumière, le forme à son image, le cerne d'une aura de clarté qui décolore, ternit tout à son approche »¹⁰⁰⁹ :

L'œuvre de Rossellini est si profondément imprégnée de la symbolique chrétienne, que l'apparence la plus immédiatement sensible s'y laisse spontanément diviser en ce qui, en elle, participe à la chair et ce qui participe à l'esprit. [...] C'est peut-être parce que, de tous les arts d'imitation, il est le plus rudimentaire, le plus proche de la reproduction mécanique que le cinéma est à même de cerner de plus près l'essence métaphysique de l'homme ou du monde. Simple outil, la caméra ne rend que ce qu'on exige d'elle¹⁰¹⁰.

Si l'influence de Bazin et plus généralement de la phénoménologie reste constante, Rohmer insiste pour imposer l'image d'un Rossellini profondément chrétien, plaçant *Europe 51* dans le sillage des films précédents, qui constituent les « nouvelles pierres de cette cathédrale que la chrétienté ne cesse de dresser à la gloire d'un Dieu qui n'est pas mort dans son cœur »¹⁰¹¹. Il est important de



Radio cinéma télévision, n°181, 5 juillet 1953.

noter que Rohmer tient particulièrement à mettre en valeur la « personnalité créatrice » de Rossellini et que dans cette pratique on trouve déjà à l'œuvre les tendances critiques que François Truffaut va systématiser avec la formalisation de la politique des auteurs, à partir de son article « Une certaine tendance du cinéma français »¹⁰¹².

D'autres contributions venant de la critique catholique sont à signaler. En juillet 1953, nous retrouvons plusieurs contributions dans le cadre de *Radio cinéma télévision* : après la faillite des *Onze fioretti*, les actions de Rossellini semblent reprendre de la valeur avec *Europe 51*. Jean-Louis Tallenay se montre bienveillant à l'égard de ce « film qui pose un bouleversant problème humain », et qu'il apprécie malgré les défauts dus au doublage anglais des interprètes. Il

convient de souligner à cet égard que la diffusion de la pensée de Simone Weil joue un rôle décisif

¹⁰⁰⁹ ROHMER, Éric, « Génie du christianisme », *Cahiers du cinéma*, n° 25, juillet 1953, pp. 44-46. Il faut noter que Rohmer tire le titre de l'article d'un ouvrage de Chateaubriand publié en 1802, où l'on soutient le principe selon lequel « seul le christianisme explique le progrès dans les lettres et arts ».

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ *Ibid.*

¹⁰¹² Cfr. TRUFFAUT, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, pp. 15-29.

dans de nombreux milieux catholiques : le système philosophique proposé par Weil combine sans contradiction la morale chrétienne avec la doctrine marxiste :

Il n'en reste pas moins que Rossellini pose ici au public une grande question qui mérite d'être posée. [...] Il n'existe pas de solutions toutes faites pour ceux qui essaient de répondre à l'appel de la charité. Si Irène cause le scandale, c'est à la manière de François d'Assise que sa famille aussi considérait comme fou quand il rompit avec les conventions de son milieu et de son temps [...] Un film qui conduit le plus large public à poser de telles questions n'est pas un film indifférent. Quelles que soient les discussions sur le fond ou les réserves sur la forme qu'il puisse susciter, c'est une grande œuvre¹⁰¹³.

Pour sa part, la jeune critique faisant référence aux *Cahiers du cinéma* fait montre d'une attitude à peine plus bienveillante à l'égard du nouveau cours qui semble avoir pris l'œuvre du réalisateur de *Rome ville ouverte*. En effet, pour trouver l'engouement sans conditions que les jeunes-turcs montreront pour Rossellini, il faudra attendre la sortie de *Voyage en Italie* : pour l'instant, nous nous limitons à constater l'émergence d'une idée de Rossellini en tant qu'auteur à part entière.

Envoyé à Venise, Joseph-Marie Lo Duca remarque la particularité de ce film dans les *Cahiers du cinéma* d'octobre 1952. Le film paraît tout de suite déroutant pour le critique, qui est pourtant particulièrement attentif aux défauts formels. Il en découle un avis ambivalent :

À côté des prix, du sujet, du scénario et des intentions il y a le film. Et le film est à Rossellini. Rossellini. Le metteur en scène dans lequel le cinéma italien a le plus cru, auquel on doit deux œuvres capitales pour notre histoire. Faire état d'une désillusion pour *Europe 51*, cela n'a pas de sens. C'est quelque chose de plus profond, de plus grave. Comment un Rossellini n'a-t-il pas vu le déséquilibre de structure d'*Europe 51* ? [...] Comment le metteur en scène qui a lancé la caméra dans les rues, qui a su choisir des hommes - bons ou méchants - a-t-il pu ainsi se servir d'acteurs - ou de personnages - qui écrasent le film de leur nullité ?¹⁰¹⁴

On constate donc que le film de Rossellini n'est pas tenu en très haute estime en France : pour le prouver, il suffit de regarder l'ensemble de la production critique : l'idée de réalisme ontologique formulée par Bazin paraît encore marginale dans le cadre français. Prenons par exemple le

¹⁰¹³ TALLENAY, Jean-Louis, « Europe 51 », *Radio cinéma télévision*, 5 juillet 1953, p. 5.

¹⁰¹⁴ LO DUCA, Joseph-Marie, « Le Trompe l'Œil : Venise 1952 », *Cahiers du cinéma*, n° 16, octobre 1952, pp. 13-14.

commentaire de Jean de Baroncelli, qui dans *Le Monde* parle de film « décevant et irritant, voire ridicule », d'œuvre « presque entièrement manquée » à laquelle le critique reproche spécialement les tendances mélodramatiques. Aux yeux de Baroncelli, Rossellini a raté son film car il est tombé dans le piège du mélo, esprit qui hante encore le cinéma italien. Ce genre serait génétiquement « incroyable » et antiréaliste : la faute de Rossellini consiste à « amonceler les catastrophes sur la tête de son héroïne », car il surcharge l'histoire d'événements négatifs auxquels le spectateur croirait difficilement :

Au lieu de nous décrire l'évolution psychologique de cette jeune femme au moyen de notations discrètes, de détails révélateurs comme il sut si bien le faire, Rossellini insiste lourdement sur ses malencontreuses expériences politiques et mystiques. Or nous avons eu maintes fois l'occasion de le noter : au cinéma, l'excès de malheur provoque chez le spectateur une réaction de défense qui se manifeste par de l'incrédulité. Là, plus qu'ailleurs, le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable¹⁰¹⁵.

Encore plus sévère, à la limite de la cruauté, est l'article de Jean Fayard pour *Paris-Comœdia*, où le critique rend compte du lent déclin caractérisant la carrière de Rossellini, qui depuis son mariage avec Ingrid Bergman « n'a plus fait que des navets ». Si dans *Stromboli* il y avait encore « quelques petits éléments de reportage, quelques intentions acceptables », dans *Europe 51* il n'y a que « vent, prétention, vaines sottises »¹⁰¹⁶. Le cinéma de Rossellini s'enlise dans la « platitude et la médiocrité des anecdotes », car « c'est chaque fois une scène de mélo banale, des bavardages inutiles, des démonstrations oiseuses »¹⁰¹⁷. *Europe 51* tombe bêtement dans le mélodrame, en contredisant toute la carrière précédente de son auteur ; ce qui est plus grave, le film prouverait que le cinéma italien, une fois dépassée la période néoréaliste, serait actuellement en crise. Cet accent particulier mis sur les éléments du mélodrame mérite d'être mieux analysé. En effet, l'esprit du mélodrame n'était certainement pas absent dans les œuvres néoréalistes de Rossellini, mais dans le contexte de l'immédiat après-guerre, il était certainement un élément fonctionnel à l'implication émotionnelle du spectateur à des fins politiques. Avec le dépassement de ce moment d'urgence expressive, de tels aspects ne sont plus acceptables et semblent ramener le cinéma de Rossellini au fondement d'une tradition qu'il est impératif d'oublier.

¹⁰¹⁵ DE BARONCELLI, Jean, « *Europe 51* », *Le Monde*, 24 juin 1953, p. 2.

¹⁰¹⁶ FAYARD, Jean, « *Europe 51* ou Rossellini 53 », *Paris-Comœdia*, 23 juin 1953, p. 2.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

D'autre part, même en Italie le rapport entre la critique et le mélodrame a toujours été compliqué : entre 1945 et les années 60, comme le rappelle Adriano Aprà, « la prédominance incontestée dans le discours critique du cinéma de qualité néoréaliste à cacher l'existence contemporaine d'un cinéma qui fonctionne selon des stéréotypes, des genres, des structures, des personnages, etc. qui sont le résultat d'une planification industrielle dont bénéficie également le cinéma d'art et d'essai »¹⁰¹⁸.

Cependant, la critique française est sourde à toute idée de mélange entre réalisme et cinéma de genre. Dans d'autres textes, certains critiques arrivent même à préconiser l'imminente mort artistique de Rossellini : le film *Europe 51* « manque son objet » selon Rodolphe-Maurice Arlaud, qui est cependant clément à l'égard de Rossellini « car il a toujours choisi la difficulté et s'est sans relâche, depuis la Libération, consacré à des nobles causes ». Le défaut principal du réalisateur réside dans le fait qu'« il lui manque l'art de l'image, le sens de la scène bien découpée »¹⁰¹⁹.

Fayard et Arlaud, ainsi que la majorité de la presse française en général, fait preuve d'une certaine nostalgie pour le récit sec et rigoureux de *Paisà : Europe 51* contribue visiblement à creuser un sillage profond entre une critique « à l'ancienne » et la nouvelle génération qui affûte ses armes. Lisons, à ce propos, l'article de Georges Charensol : si dans le passé cet intellectuel a montré un certain penchant vers les nouveautés de Rossellini, il reconnaît aujourd'hui que la formule néoréaliste est à abandonner :

Vers 1945, des bandes comme *Rome ville ouverte* ou *Paisà* nous paraissaient d'une nouveauté saisissante parce qu'elles mettaient en scène des événements contemporains pris sur le vif ; nous échappions au cinéma-spectacle pour rencontrer cette machine à enregistrer la vie que souhaitait Louis Lumière. Mais l'ensemble des procédés qui constituaient ce que nous avons appelé le néoréalisme a cessé de nous surprendre. Des poncifs se sont créés dans ce domaine comme dans tous les autres et Vittorio De Sica seul, ou presque, y échappe parce qu'il a, lui, quelque chose à nous dire, quelque chose qui touche à la permanence de l'homme, qui ne doit rien à la mode¹⁰²⁰.

Une fois de plus, un conflit de nature esthétique se crée autour de Rossellini. À tous les critiques qui relèvent la naïveté des anecdotes et le caractère mélodramatique du récit d'*Europe 51* répond

¹⁰¹⁸ APRÀ, Adriano, CARABBA, Claudio, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi Editore, Rimini-Florence, 1976, p. 11.

¹⁰¹⁹ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « *Europe 51*. De la philosophie (première année) à la démagogie », *Combat*, 26 juin 1953, p. 3.

¹⁰²⁰ CHARENSOL, Georges, « Le cinéma. *Europe 51-Pâques sanglantes* », *Les Nouvelles littéraires*, 2 juillet 1953, p. 5.

Éric Rohmer dans les pages des *Cahiers du cinéma* ; il approfondit dans ce passage son écart avec le reste de la presse spécialisée. Le célèbre article intitulé « De trois films et d'une certaine école » signe une étape importante du processus de définition de la « politique des auteurs » : profondément marqué par la religiosité de son auteur, l'article de Rohmer contribue à mettre en lumière une idée de réalisme spirituel qui rompt radicalement avec celle de l'immédiat après-guerre :

Je ne vois vraiment pas en quoi le sujet d'*Europe 51* est plus invraisemblable que, mettons, *Polyeucte*, en quoi nos larmes y sont moins noblement sollicitées ; que l'efficacité de l'image y double celle de la parole, ou se substitue à elle, n'est certes pas ce qui peut choquer un amoureux de cinéma. [...] Je crois tout bonnement que le but de l'art, d'un art de fiction, est de donner fondement à une situation extraordinaire, d'aller vers la vérité, plutôt que partir d'elle¹⁰²¹.

Il faut donc conclure qu'*Europe 51* contribue à bouleverser radicalement l'esthétique néoréaliste telle qu'elle avait été définie par la critique française des années 1946-1950 : ce bouleversement critique correspond d'ailleurs à la disparition de l'ancienne catégorie critique. À cet égard, il faut aussi considérer une contribution publiée par Bazin dans les pages de *Radio cinéma télévision* à la fin de 1954, dans laquelle le critique loue la maturité surprenante atteinte par la poétique néoréaliste. En fait, le passage fondamental relevé par Bazin concerne la nature même du cinéma italien, qui a réussi à passer d'un réalisme purement superficiel et social à une analyse spirituelle et formelle du réel, en instaurant « non point *dans* mais *par* la réalité, les conventions nécessaires au style » :

Europe 51 est une tragédie moderne. La tragédie suppose le style tragique qui est la purification des événements et des passions, une manière d'abstraction par l'intensité de la noblesse. Rossellini y parvenait dans la mise en scène et la direction des acteurs, mais le sentiment moderne est donné, au-delà de l'actualité historique du sujet, par son traitement néoréaliste, un néoréalisme devenu, si j'ose dire, intérieur aux personnages et à leurs rapports ; quelque chose comme un néoréalisme des âmes [...] Dans cette conjoncture, certains attributs primitifs de l'école italienne deviennent, sinon caducs, à tout le moins secondaires. Paradoxalement, le néoréalisme, cessant d'être respect extérieur du réel, ne se définit plus à ce niveau supérieur que comme un style. Parti de la haine des conventions, il les retrouve légitimement au-delà de leur nécessaire proscription.

¹⁰²¹ SCHERER, Maurice, « De trois films et d'une certaine école », *Cahiers du cinéma*, n°26, août-septembre 1953, p. 19.

Dirai-je, en paraphrasant Pascal, que le vrai néoréalisme se moque du réalisme ?¹⁰²²

Avec *Arts* et les *Cahiers du cinéma*, *Radio cinéma, télévision* s'avère être le principal organe de diffusion de ce nouveau point de vue sur le cinéma italien : ces trois journaux constituent une sorte de front commun pour la défense de Rossellini, un groupe qui devient bientôt le porte-parole d'un cinéma moderne, spiritualiste et formaliste. En travaillant dur, article après article, les critiques de ces publications démontrent que la notion même de néoréalisme peut survivre au tournant des années 1940. En particulier, Bazin, qui est encore la figure centrale de cette catégorie critique, se voit obligé d'adapter son discours sur le néoréalisme afin de préserver l'élément fondateur de l'esthétique de *Paisà*, à savoir la globalité ambiguë du réel. À cet effet, il se rapproche sensiblement d'un discours catholique, en intégrant dans sa conception l'idée de la « sacralité » de l'image soutenue par l'abbé Ayfre.

Si Bazin propose une vision du néoréalisme comme « style », d'autres critiques proches de lui poursuivent le travail de repositionnement du courant italien dans les fondements de l'idéologie chrétienne. Cette approche est notamment soutenue par Jean-Marie Straub, qui s'en prend aux partisans d'une interprétation marxiste de l'œuvre de Rossellini en soutenant que « le point de vue de tous ceux qui veulent limiter le génie de Rossellini à *Rome ville ouverte* et à *Paisà* repose sur un malentendu »¹⁰²³. S'appuyant principalement sur les idées d'Henri Agel, sur les études d'Amédée Ayfre et sur les textes d'Éric Rohmer, Straub développe une analyse de l'œuvre de Rossellini à la lumière du catholicisme, démontrant la profonde cohérence du discours du cinéaste. À la lumière de ce constat, Straub déplore la disparition progressive des films de Rossellini des écrans des ciné-clubs parisiens, qui semblent préférer l'œuvre de De Sica.

La critique marxiste déroutée

Si *Europe 51* permet à la presse catholique d'assurer son adhésion inconditionnelle à la modernité de Rossellini, la déception affichée par les critiques de gauche rend évident leur retard dans la réflexion formelle sur le cinéma. Il faut également noter que les commentaires sur ce film dans la presse de gauche sont très rares : cette critique semble réserver un silence dédaigneux à Rossellini. Georges Sadoul, comme toujours en première ligne, n'est pas tendre avec ce film « pourri de

¹⁰²² BAZIN, André, « Le cinéma italien va-t-il se renier ? », *Radio cinéma télévision*, n°256, 12 décembre 1954, p. 5.

¹⁰²³ STRAUB, Jean-Marie, « L'œuvre de Rossellini a-t-elle une signification chrétienne ? », *Radio cinéma télévision*, n°265, 13 février 1955, p. 6.

défauts et se vautrant à plaisir dans la confusion ». Il a probablement le sentiment que le film de Rossellini entend démentir la valeur de l'idéologie marxiste en occupant le terrain de la solidarité et de l'engagement :

Les imperfections, les sottises, les puérités du scénario (surtout quand elles touchent le communisme) sont pourtant plus habiles que naïves. Elles gâchent un film auquel on cesse de croire, dès que son ton d'apologue philosophique devient (trop vite) évident. Un médiocre sujet gâche donc les immenses qualités de l'interprétation et de la mise en scène¹⁰²⁴.

Selon Claude Garson, Rossellini « a simplifié et transformé les plus grands problèmes de l'heure en une vague histoire de ménage mal assorti » ; le film est cependant reçu comme un « ratage émouvant » : le cinéaste, selon Garson, « est plus un peintre qu'un penseur. Il évoque en fresques formidables les choses qu'il a vues mais il ne sait pas faire vivre des idées »¹⁰²⁵. De « film manqué par excellence » parle Simone Dubreuilh dans les pages de *Libération* : bien que le sujet soit d'une formidable qualité, Rossellini ne nous offre qu'une « série d'élucubrations sociales pour gens du monde ». Depuis quelques temps, il ne fait que « nous livrer seulement les 'brouillons' de ses films »¹⁰²⁶.

Station Terminus, film de compromis

Si la réussite de *Miracle à Milan* est incontestable, l'accueil d'*Umberto D* est ambivalent mais ne dément pas pour autant la valeur du cinéma de De Sica, qui devient progressivement le cinéaste italien de référence pour une large partie de la critique française. Le succès de ces films fait augmenter les attentes en vue de la présentation française de *Station Terminus*, qui passe au Festival de Cannes de 1953 (qui se déroule du 15 au 29 avril)¹⁰²⁷. Malgré les quelques succès que nous avons évoqués, vers la fin de 1952, le cinéma italien semble avoir plongé dans une crise d'inspiration qui l'a définitivement éloigné de la sobriété de l'après-guerre et qui a provoqué, selon la critique la plus sévère, un retour au mélodrame. Effrayés par cette crise, quelques critiques font même appel à De

¹⁰²⁴ SADOUL, Georges, « Europe 51. Confessions à la 3ème personne », *Les Lettres françaises*, 2 juillet 1953, p. 7.

¹⁰²⁵ GARSON, Claude, « Europe 51 de Roberto Rossellini », *L'Aurore*, 20 juin 1953, p. 2.

¹⁰²⁶ DUBREUILH, Simone, « Europe 51 », *Libération*, 23 juin 1953, p. 3.

¹⁰²⁷ Il est important de souligner que *Station Terminus* est le troisième film consécutif de De Sica à être présenté au Festival de Cannes (après *Miracle à Milan*, en 1951, et *Umberto D*, en 1952). Cette présence constante est une preuve incontestable de la confiance que la classe intellectuelle française accorde au cinéaste et à son scénariste.

Sica : « Cher De Sica, revenez de Hollywood : notre impatiente amitié, notre impatiente admiration vous appellent ! »¹⁰²⁸. Mais comme « il est toujours dangereux d'être précédé d'une trop flatteuse réputation »¹⁰²⁹, la perplexité est palpable dans les premiers articles sur *Station Terminus* qui paraissent début avril.

Les invocations des critiques prouvent le rôle crucial que jouent les figures de De Sica et Zavattini dans le milieu intellectuel français. D'autre part, au début de l'année 1953 l'échange de lettres entre le scénariste et André Bazin s'intensifie avant la publication de l'ouvrage *Vittorio De Sica* chez l'éditeur italien Guanda. Comme nous l'avons déjà dit, Zavattini trouve dans les mots de Bazin une motivation pour poursuivre ses recherches, surtout dans une où « l'atmosphère n'est pas très favorable au développement du discours néoréaliste »¹⁰³⁰. En ce moment de crise, Zavattini est frappé par les « choses émouvantes et encourageantes »¹⁰³¹ que Bazin écrit dans *L'Observateur* à propos d'*Umberto D.* Dans ses fréquents échanges avec Bazin, face à ce désarroi, Zavattini tente de formuler un paradigme néoréaliste ; il n'hésite pas, par exemple, à exprimer quelques idées théoriques à soumettre au critique français :

Je n'ai toujours pas été capable d'écrire proprement ces idées sur le néoréalisme que je vous ai promises. De temps en temps, je publie ici et là une phrase, une exclamation, je n'ai pas vraiment l'esprit d'un théoricien. Pour moi, le néoréalisme n'existe pas seulement, mais il a de plus en plus de raisons d'exister et toutes ses voies convergent vers la nécessité d'une connaissance directe de l'homme. Dans le film imaginé [Zavattini souligne], il faut apporter toute l'expérience du réel, dans le film réel, ou l'enquête, il faut apporter toute l'expérience de l'imaginé¹⁰³².

Quelques jours avant la présentation à Cannes, les rumeurs se succèdent : incroyablement, De Sica serait sur le point de présenter un « film commercial » où les détails néoréalistes ne seraient pourtant

¹⁰²⁸ BRULE, Claude, « Films : *Le chemin de l'espérance* », *Paris-presse, L'intransigeant*, 20 décembre 1952, p. 2.

¹⁰²⁹ FAVALELLI, Max, « Film : *Station terminus* », *Paris-presse, L'intransigeant*, 9 mai 1953, p. 3.

¹⁰³⁰ Lettre de Cesare Zavattini à André Bazin, Rome, 3-9 janvier 1953. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/26 : Caro Bazin, [...] Mi è andato a monte anche l'ultimo film-lampo, non ricordo se gliene parlai, ma non demordo. L'atmosfera non è molto favorevole allo sviluppo del discorso neorealista ».

¹⁰³¹ *Ibid.* « Ancora una volta lei ha scritto delle cose commoventi e incoraggianti per De Sica e per me. Per quanto mi riguarda devo ripetere che non potevo desiderare un esaminatore più affettuoso e più acuto di lei ».

¹⁰³² *Ibid.* : « Non sono ancora riuscito a scrivere ordinatamente quelle idee sul neorealismo che le promisì. Ogni tanto pubblico qua e là un periodo, una esclamazione, non ho proprio la mente di un teorico. Il neorealismo per me non solo esiste ma ha sempre più ragione di esistere e tutte le sue strade convergono nel bisogno di conoscenza diretta dell'uomo. Nel film immaginato si deve portare dentro tutta l'esperienza del reale, nel film reale, o inchiesta, si deve portare dentro tutta l'esperienza dell'immaginato ».



DE SICA, Vittorio, « La réalité a besoin d'être transfigurée pour devenir artistique », *Carrefour*, n°449, 22 avril 1953, p. 9.

pas absents¹⁰³³. Quant à lui, De Sica semble vouloir se mettre à l'abri et préparer son public français, en livrant une interview exclusive à l'hebdomadaire *Carrefour* où il explique sa poétique et sa méthode : « Avec *Stazione Termini*, j'ai voulu, m'éloigner momentanément des problèmes sociaux et faire un film classique. [...] Pourquoi, me dira-t-on, n'avoir pas utilisé les vrais employés, les vrais voyageurs – bref la gare dans sa vie véritable ? PARCE QUE LA RÉALITÉ A BESOIN D'ÊTRE TRANSFIGURÉE POUR DEVENIR ARTISTIQUE »¹⁰³⁴.

Le résultat est une œuvre très originale, « comme si un film très banal de quelque spécialiste d'histoires sentimentales était venu se loger en parasite dans la coque d'une œuvre néoréaliste »¹⁰³⁵. Même André Bazin paraît plutôt perplexe face à ce film où De Sica « s'est efforcé avec un tact et une adresse du reste éblouissants, à concilier les exigences inconciliables du film d'amour à l'américaine et du néoréalisme italien »¹⁰³⁶. Malgré la relative déception que représente ce film, l'intérêt de Bazin pour le travail de De Sica (et surtout pour celui de Zavattini) ne faiblit pas. Dans une lettre que Bazin envoie au scénariste en 1953, il semble maintenant porter son attention sur les manifestations de la modernité néoréaliste dans le monde. Dans une lettre qu'il adresse à Zavattini depuis la Mostra de Venise, Bazin lui recommande la vision d'un « film hindou » et, surtout du *Petit fugitif* (*Little fugitive*, Raymond Abrashkin, Ruth Orkin, Morris Engel, 1953)¹⁰³⁷.

¹⁰³³ C'est notamment le cas d'un article de D'HOSPITAL, Jean, « Un film commercial de Vittorio De Sica, mais un bon *Stazione Termini* », *Le Monde*, 11 avril 1953, p. 2.

¹⁰³⁴ DE SICA, Vittorio, « La réalité a besoin d'être transfigurée pour devenir artistique », *Carrefour*, n°449, 22 avril 1953, p. 9.

¹⁰³⁵ FAVALELLI, Max, « Film : *Station terminus* », art.cité.

¹⁰³⁶ BAZIN, André, « *Station Terminus*. Un train manqué », *Le Parisien libéré*, 13 mai 1953, p. 2.

¹⁰³⁷ « J'ai bien regretté que vous ne voyez pas le film hindou [il s'agit très probablement du film *Deux hectares de terre* (*Do Bigba Zamin*), de Bimal Roy] qui est passé en privé l'après-midi de votre départ et qui était nettement influencé par le néoréalisme italien tout en restant parfaitement hindou. J'espère aussi que vous aurez vu maintenant *The Little Fugitive* qui me paraît une illustration extrêmement intéressante de vos idées sur le néoréalisme. Sinon je vous supplie de vous efforcer de le voir, il me paraît de ce point de vue une œuvre capitale. Je serais très heureux à l'occasion d'avoir votre opinion et de savoir en quoi ce film (au moins d'un point de vue théorique) satisfait à votre idéal ou en diffère ». Il faut également noter que dans la lettre suivante, Bazin exprime, malgré la détérioration de son état de santé, le désir ardent de se rendre à Parme pour le Congrès que Zavattini a organisé pour le mois de décembre : « J'espère pourtant être remis pour le Congrès de Parme. Afin de pouvoir prendre mes dispositions, je serais heureux d'avoir une confirmation aussi longtemps que possible avant le Congrès » (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne, 25 septembre 1953, fonds Zavattini, Za Corr B 659/3). Zavattini répond avec enthousiasme, assurant Bazin de sa plus grande bienveillance : « A parte l'importanza del Convegno, che a me sembra

Zavattini offre d'autres anticipations sur le film dans certaines lettres qu'il envoie à son ami Nino Frank, dans lesquelles il perçoit la relation d'incompréhension mutuelle substantielle qui le lie désormais au réalisateur : par exemple, dans une lettre du 1^{er} mars 1953, Zavattini écrit que « De Sica a terminé *Stazione Termini* » et que « le jury italien qui choisit les films pour Cannes en est enthousiaste »¹⁰³⁸.

Après la projection cannoise, le film plaît à la critique française aussi ; si les concessions au cinéma commercial sont les plus graves défauts de *Station Terminus*, la critique loue les traits les plus caractéristiques du style de De Sica. Dans presque tous les articles consacrés au film, les délicats portraits de personnages qui ponctuent le film sont loués : ces « croquis furtifs »¹⁰³⁹, qui font en sorte que le personnage principal du film soit « la splendide gare de Rome, avec les minuscules tragédies dont elle est chaque jour le théâtre »¹⁰⁴⁰.

La sortie du film bouleverse tout parti pris sur le cinéaste et provoque ce qui est rapidement perçu comme un « cas De Sica » ; en effet, la perplexité est palpable dans tous les textes critiques que nous avons pu consulter. Il faut aussi noter que la sortie de *Station Terminus* coïncide avec celle d'*Europa 51*, ce qui accroît la perplexité du public parisien quant au sort du cinéma italien.

Selon certains commentateurs *Station terminus* se situe de manière cohérente dans le sillage de la filmographie du réalisateur en raison du refus de la spectacularisation : l'auteur « essaie non pas de faire du cinéma à grande mise en scène, mais de mettre dans le film le plus d'humanité possible »¹⁰⁴¹. Mais pour d'autres critiques, cette œuvre constitue « une parenthèse, une sorte d'exercice de style »¹⁰⁴² après lequel De Sica va sûrement retrouver son chemin.

D'un autre point de vue, un magazine populaire spécialisée comme *Cinémonde* profite de l'occasion pour célébrer à deux reprises ce film avec lequel De Sica raconte pour la première fois une histoire d'amour tout en définissant minutieusement le décor : « le peuple infini qui gesticule, vit à la hâte, chante, rugit, provoque l'insolite, souffre lentement d'une misère à fleur de peau, compose une fresque sans cesse renouvelée, fourmillante de détails, autour des héros malheureux épilquant sur une passion qu'ils tuent toute vive »¹⁰⁴³.

davvero grande, sarà una bella occasione per stare un po'insieme in una bella città dove sanno essere veramente ospitali ; e poi io le farò vedere un po' i miei paesi, il Po e la nebbia » (Lettre de Cesare Zavattini à André Bazin, Rome, 24 novembre 1953. Fonds Cesare Zavattini, Za Corr B 659/25).

¹⁰³⁸ Lettre de Cesare Zavattini à Nino Frank, Rome, 1er mars 1953. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. F 513/203 : « De Sica ha finito *Stazione Termini*. La commissione italiana che sceglie i film per Cannes ne è entusiasta e questo significa che io non verrò a Cannes – meglio così - in quanto venivo come facente parte della Giuria e si capisce che vi partecipa un mio qualsiasi film io mi dimetterò ».

¹⁰³⁹ GUYO, Pierre-Jean, « Tragédie en gare majeur », *La Croix Loisirs*, 16 mai 1953, p. 2.

¹⁰⁴⁰ CHARENSOL, Georges, « Station Terminus », *Les Nouvelles littéraires*, 14 mai 1953, p. 4.

¹⁰⁴¹ GARSON, Claude, « *Station terminus*. Une tragédie classique », *L'Aurore*, 12 mai 1953, p. 2.

¹⁰⁴² ARLAUD, R.-M., « Station terminus », *Combat*, 12 mai 1953, p. 2.

¹⁰⁴³ Non signé, « Station terminus. Purgatoire des amants coupables », *Cinémonde*, n° 981, 22 mai 1953, p. 9.

Par ailleurs, il faut noter que ce qui pénalise le plus le film de De Sica est sa nature internationale : en effet, au début des années 1950, une tendance commune parmi les critiques français consiste à dénigrer la pratique des coproductions, notamment pour ses résultats profondément antiréalistes. C'est notamment le cas de Jean Fayard, qui dans *Paris-comœdia* écrit que De Sica « a été choisi pour appliquer une formule monstrueuse », le doublage, qui constitue « une supercherie inadmissible sur le plan artistique »¹⁰⁴⁴. Quelques années auparavant, Bazin avait également critiqué le film *Stromboli* de Rossellini pour la même raison. Voici ce qu'en dit Georges Charensol dans *Les Nouvelles littéraires* :

Je crois que *Station Terminus* est promis au plus mérité des succès. Il n'en reste pas moins qu'il possède quelques-uns des défauts de ces co-productions internationales si fort à la mode en ce moment. Actuellement, les meilleurs films italiens sont tournés exactement comme aux temps du muet et sont doublés après coup et pas toujours par les comédiens qui paraissent sur l'écran. De là à admettre le doublage comme un procédé normal il n'y a qu'un pas et c'est ainsi que sont nées tant de productions de la Tour de Babel¹⁰⁴⁵.

Dans un premier compte-rendu de Cannes, l'observation du manque de nouveauté dans la sélection italienne à Cannes permet à Jean-Louis Tallenay de conclure que le cinéma italien serait « en perte de vitesse »¹⁰⁴⁶. Quant au film de De Sica, Tallenay fait preuve de déception : si *Station Terminus* confirme la valeur du cinéma de De Sica, la perplexité du critique est palpable. Comme prévu, la prudence de Tallenay (et de beaucoup d'autres exégètes) concerne l'emploi de deux stars hollywoodiennes dans le cadre d'un film à la structure essentiellement néoréaliste ; néanmoins, la foule de personnages secondaires constitue l'aspect intéressant de l'œuvre en question¹⁰⁴⁷. Toujours dans les pages de *Radio cinéma télévision*, Tallenay souligne par la suite que malgré « la grandeur du sujet », le résultat n'atteint pas la « perfection » à laquelle De Sica a habitué son public français, surtout car « le film manque d'authenticité à cause du doublage » et que « la description de la foule par touches successives sent, elle aussi par instant, l'artifice et la fabrication »¹⁰⁴⁸. Le commentaire

¹⁰⁴⁴ FAYARD, Jean, « Le cas De Sica », *Paris-comœdia*, 12 mai 1953, p. 4.

¹⁰⁴⁵ CHARENSOL, Georges, « Station Terminus », art.cité.

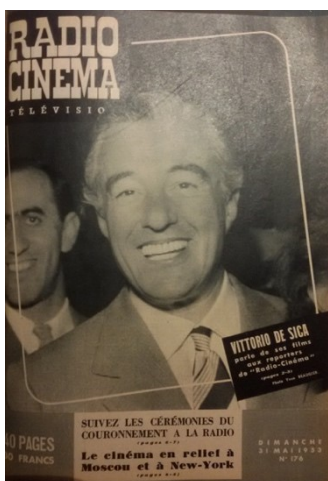
¹⁰⁴⁶ TALLENAY Jean-Louis, « Le Palmarès de Cannes révisé la géographie du cinéma », *Radio cinéma télévision*, n°174, 17 mai 1953. L'expression « perte de vitesse » pour définir la crise supposée du cinéma italien sera également employée par Bazin dans sa fameuse lettre en « Défense de Rossellini », publiée dans la revue italienne *Cinema nuovo* (août 1955).

¹⁰⁴⁷ TALLENAY Jean-Louis, « Festival : peu de révélations, quelques étonnements », *Radio cinéma télévision*, n°173, 10 mai 1953, p. 3.

¹⁰⁴⁸ TALLENAY Jean-Louis, « Stazione termini », *Radio cinéma télévision*, n°175, 24 mai 1953, p. 9.

de Tallenay anticipe l'interview de Vittorio De Sica qui va paraître dans l'hebdomadaire quelques semaines plus tard. Le cinéaste vient de quitter Londres et fait une étape à Paris, ce qui permet à Jean D'Yvoire de le définir comme « l'Européen par excellence ». Il est utile de réfléchir à cette qualification, car elle nous ramène, d'une certaine manière, au début de notre parcours. En effet, les qualités du cinéma italien de l'après-guerre ont souvent été évaluées à partir de leur degré de représentativité d'un mouvement esthétique à l'échelle continentale. Si Rossellini a incarné le meilleur cinéma européen entre 1946 et 1948, ce rôle appartient, en 1953, à De Sica et Zavattini :

La détresse de l'homme luttant pour une vie difficile dans un monde appauvri et indifférent, n'est-ce pas là un élément typique de l'Europe actuelle ? Vittorio De Sica en a sûrement conscience. [...] La gloire pourtant ne grise pas cet homme idolâtré en son pays. Il aime trop l'humanité et déteste trop le bluff pour jouer aux vaniteux. S'il doit être au cinéma le champion du Vieux Continent, nous pouvons être tranquilles : il saura nous défendre¹⁰⁴⁹.



Radio cinéma télévision, n°176, 31 mai 1953.

Il faut noter que, pour les rédacteurs de *Radio cinéma télévision*, De Sica et Zavattini sont les plus importants représentants de la poétique néoréaliste : au début de 1954, dans un article sur le Congrès de Parme¹⁰⁵⁰, Jean-Louis Tallenay déclare que l'esprit néoréaliste « n'a pas fini de nous étonner ». En effet, au sujet du cinéma italien, on constate un certain désarroi chez les critiques français. Les questions sont nombreuses, comme nous l'apprend par exemple la lecture de *Radio cinéma télévision*, où Jean-Louis Tallenay rend compte de sa participation au Congrès, où il a remplacé André Bazin. « Le néoréalisme italien s'interroge sur son avenir » selon Jean-Louis Tallenay, qui souligne que malgré l'énième crise qu'il traverse, ce mouvement « n'a pas fini de nous

¹⁰⁴⁹ D'YVOIRE Jean, « L'Européen par excellence », *Radio cinéma télévision*, n°176, 31 mai 1953, p. 4.

¹⁰⁵⁰ Sous les auspices de Cesare Zavattini, un congrès sur le néoréalisme a lieu du 3 au 5 décembre 1954 dans la ville de Parme, en Italie. Il faut savoir que Tallenay est chargé de rejoindre Parme par André Bazin, dont l'état de santé ne lui permet pas de se rendre à l'étranger. À cette occasion, Bazin a adressé une lettre à Zavattini pour l'avertir du changement de plan : « [...] Je suis si désolé et si désireux de savoir ce qui va se passer à Parme que j'ai pris ce matin l'initiative de proposer à mon ami Jean-Louis Tallenay, rédacteur en chef de *Radio cinéma télévision* (qui a publié mon interview de vous), de me remplacer au pied levé. [...] Vous me connaissez pour savoir que, même malheureuse, mon initiative n'était guidée que par le souci d'assurer aux travaux du congrès une audience française aussi proche que possible de celle que je voulais lui assurer moi-même ». (Lettre d'André Bazin à Cesare Zavattini, Bry sur Marne 2 décembre 1953, fonds Zavattini, Za Corr B 659/1a)

étonner »¹⁰⁵¹. Malgré le pessimisme de la critique italienne à cet égard, l'esprit néoréaliste survit dans le travail d'écriture de Zavattini, dont le public français va connaître les films *L'Amour à la ville* (*Amore in città*, 1953) et *Nous les femmes* (*Siamo donne*, 1953). Face à un contexte italien plutôt méfiant à l'égard du discours néoréaliste, Zavattini apparaît plus confiant que jamais et de plus en plus isolé sur la scène culturelle. En fait, après le Congrès (et après un voyage au Mexique) il écrit à Bazin sur un ton enthousiaste :

[...] même les ennemis du néoréalisme ont dû rendre hommage au néoréalisme, et aujourd'hui le néoréalisme, qui était considéré comme mort par trop de gens, est considéré comme vivant et le seul drapeau autour duquel ceux du cinéma italien peuvent se rassembler avec profit. Tout cela aura des conséquences, en dehors de telle ou telle poétique ; et si ma poétique n'est pas la bienvenue, en attendant, il me suffit de réaffirmer le néoréalisme dans ses valeurs de liberté et de participation toujours plus forte, toujours plus consciente de la vie sociale¹⁰⁵².

Sous la bannière du néoréalisme de De Sica, tous les critiques catholiques se réunissent : ce mouvement doit être défendu par ceux qui veulent le remettre en question. Dans l'ouvrage qu'il consacre à De Sica, Henri Agel s'en prend explicitement à certains représentants de la critique matérialiste, qu'il accuse d'avoir détourné le sens du cinéma de De Sica en lui donnant d'emblée un sens social. « Il faut tout le parti-pris d'un dogmatisme agressif et buté » - écrit-il - « pour ne retenir

¹⁰⁵¹ TALLENAY, Jean-Louis, « Au congrès de Parme, le néoréalisme s'interroge sur son avenir », art. cité, pp. 3-38. Nous avons déjà mentionné le profond intérêt que Jean-Louis Tallenay porte à cette réunion à Parme. Après le Congrès, fin décembre 1953, par le biais de quelques lettres, Tallenay demande à Zavattini de recevoir de la documentation relative à la conférence ; ce à quoi l'écrivain répond, en janvier 1954, en annonçant la publication imminente des actes de Luigi Chiarini et en assurant qu'il sera en mesure de remettre au critique une copie de son allocution. (« So che Luigi Chiarini pubblicherà quanto prima tutto quello che si è detto al convegno di Parma. La mia relazione gliela porterò io stesso a Parigi, poiché verrò a Parigi per una decina di giorni la settimana ventura e conto naturalmente di incontrarmi con lei e con l'amico Bazin. Così parleremo di Parma a fondo ». Lettre de Cesare Zavattini à Jean-Louis Tallenay, Rome 13 janvier 1954, fonds Cesare Zavattini, Arch. ZA Corr. T 17/2).

¹⁰⁵² Lettre de Cesare Zavattini à André Bazin, Rome, 28 décembre 1953. Fonds Zavattini, Za Corr B 659/27 : « [...] anche i nemici del neorealismo hanno dovuto rendere omaggio al neorealismo, e oggi il neorealismo, che da troppa gente era considerato morto, viene considerato vivo e la sola bandiera intorno alla quale quelli del cinema italiano possono proficuamente riunirsi. Tutto ciò avrà delle conseguenze, al di fuori di questa o di quella poetica ; e se la mia poetica non è molto gradita, per intanto mi basta che si sia riaffermato il neorealismo nei suoi valori di libertà e di partecipazione sempre più stretta, sempre più cosciente della vita sociale [...] A ogni modo continuerò con tutte le mie forze la doppia campagna : per il neorealismo degli italiani e per quello mio in particolare, con le armi che io ho, molto modeste ma qualche volta buone per il solo fatto che ci credo ».

du *Voleur* et d'*Umberto D* que leurs implications sociales »¹⁰⁵³. En publiant en 1955 son travail sur De Sica, Agel entend définir une fois pour toutes la valeur humaniste et chrétienne de toute l'œuvre de De Sica. Contre les positions de la censure et contre l'activité de la critique la plus idéologisée et obtuse, Agel souhaite réaffirmer la validité du message de ce couple du cinéma italien qui fait « front commun devant cet obscurantisme ». Cinéaste combatif et déterminé à imposer sa vision contre ceux qui voudraient la nier, De Sica incarne désormais pour Agel l'image parfaite de l'auteur de films, telle que les *Cahiers du cinéma* l'ont théorisée :

La situation du metteur-en-scène d'*Umberto D* est en un sens une des plus paradoxales qui soient : fêté et choyé dans les deux continents, comme créateur et comme interprète, il doit soutenir, s'il veut être lui-même, un combat d'autant plus difficile qu'il est constamment à la merci des tentations. La gentillesse un peu non-chalante de Vittorio De Sica sera-t-elle aussi résistante que l'intrépidité virile de Zavattini ?¹⁰⁵⁴

En ce qui concerne la réception de *Station terminus* par les critiques spiritualistes, nous devons aussi mentionner l'article de François Régis-Bastide, qui est particulièrement sensible à la modernité de cette œuvre où « le rêve et la vie grouillante, le charme et le néoréalisme sont fondus dans les mêmes perspectives »¹⁰⁵⁵ : De Sica a composé une œuvre marquée par l'hésitation et par un charme indéfinissable.

Au moment où *Station Terminus* sort sur les écrans parisiens, le fossé esthétique et méthodologique qui sépare les *Cahiers du cinéma* de *Positif* est déjà clairement défini. Comme nous l'avons vu, les premiers sont encore plutôt bien disposés à l'égard des expériences de De Sica, tandis que *Positif* se montre plus traditionaliste et manifeste bientôt la décision d'exclure De Sica de la liste de ses réalisateurs italiens de référence. En tant que défenseur d'une idée fondamentalement spectaculaire du cinéma, *Positif* ne peut certainement pas soutenir les choix artistiques de De Sica et Zavattini. Dans le cadre de la rubrique « Quelques films », Madeleine Vivès s'occupe de *Station Terminus* : son article - en référence à la tragédie de Céline - est intitulé « Bérénice, en attendant le train ». Fidèle à une idée de cinéma en tant que spectacle populaire, l'auteure propose de regarder d'abord les

¹⁰⁵³ Nous pouvons lire ces lignes dans la deuxième édition de l'ouvrage d'Agel : AGEL, Henri, *Vittorio De Sica*, Paris, Éditions universitaires, 1964 [1^{ère} éd. 1955], p. 173. Dans la même page, Agel poursuit : « C'est au niveau du mythe et du rêve, de Jung et de Bachelard, que la vaine errance de Ricci nous a paru pouvoir être explicitée et non pas au niveau d'une conjoncture historique qui ne sert ici que de référence et de point de départ ».

¹⁰⁵⁴ AGEL, Henri, *Vittorio De Sica*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁵⁵ REGIS-BASTIDE, François, « L'amour, la gare et De Sica », *La Revue des deux mondes*, n° 84, juillet 1952, p. 131.

réactions du public : le film « désunit les couples venus au cinéma pour s'aimer », et leur provoque « gêne » et « malaise ». Le désir du spectateur moyen - selon Vivès - serait de trouver, dans le cinéma, une image idéalisée de l'amour ; au contraire, *Station Terminus* livre au public une sensation de ridicule qui détruit tout aspect romanesque de l'histoire : De Sica et son collaborateur ont « peut-être réalisé le premier film d'Amour où l'amour comme tout comportement humain est tributaire de l'absurde »¹⁰⁵⁶. La veine polémique de l'article est très forte : elle adresse, en particulier, une critique aux *Cahiers* et à leur lecture phénoménologique du cinéma néoréaliste. Il est clair pour Vivès que cette interprétation nuit au néoréalisme italien : le propos de De Sica de faire un film aux structures scénaristiques faibles a donné un film « irritant et bouleversant » :

Réalisé avec la durée même de l'action, l'œuvre, dépouillée de tout artifice de temps, ne représente plus que l'agonie lente et sans soubresauts d'une passion collée au rythme de l'existence. Toute tentative d'échapper à soi-même, au déroulement linéaire du destin, demeure vaine ; cette impuissance qui dans les dernières images exaspère, au plus haut point, le spectateur, semble distendre les minutes réelles : parce qu'il lui est donné de voir quel vide remplit la plus grande part de son temps, il lui semble extraordinaire et faux que les dernières heures d'un amour ne passent pas plus vite que cela : ces amants donnent l'impression de perdre leur temps¹⁰⁵⁷.

Toutefois, en marge de ces considérations, il existe une tendance dont nous allons rendre compte avec d'autres exemples : si la figure de De Sica en tant qu'auteur semble perdre de sa crédibilité, depuis 1954 les personnages du De Sica-acteur séduisent le public français. Si la culture française redécouvre, à ce stade, une image plus traditionnelle de l'Italie, les personnages interprétés par De Sica incarnent sans doute cette âme pittoresque. Ainsi, par exemple, Gèneviève Agel se demande, sur *Radio cinéma télévision*, si la carrière d'acteur de De Sica n'est pas un élément à prendre en considération pour comprendre le travail du cinéaste :

Il me semble en tout cas qu'on ne peut tout à fait comprendre son œuvre que si l'on a observé son personnage. Ce qui domine dans ses principales interprétations, c'est une sorte de légèreté, de désincarnation par rapport au temps où il vit. Il est une créature de l'air, comme lui insaisissable, et de l'eau, fuyant comme elle. Jouant plus qu'il ne vit, et sorte de jouet lui-même du destin

¹⁰⁵⁶ VIVÈS, Madeleine, « Bérénice, en attendant le train. *Stazione Termini* de De Sica », *Positif*, n° 9, octobre 1953, p. 56.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

peut-être. Absent de la vraie douleur, se payant de mots, d'attitudes, n'accédant qu'à l'amertume souriante [...] Peut-être est-ce une occasion pour préférer à sa légèreté la pesanteur, l'épaisseur même d'un Rossellini ?¹⁰⁵⁸

Si la fortune critique des films de De Sica s'affaiblit sans doute depuis la sortie de *Station Terminus*, il est en tout cas important de rappeler que la figure de Cesare Zavattini accroît son importance auprès de la critique française, permettant à cette dernière de prolonger la durée temporelle du néoréalisme. Par exemple, au sein de *Radio cinéma télévision* les interviews du scénariste sont fréquentes : dans les colonnes du périodique catholique, Zavattini intervient pour soutenir l'idée de néoréalisme en tant que forme d'art populaire et en tant que seul « espoir véritable » du cinéma italien¹⁰⁵⁹.

Mis à part ces considérations, la bonne étoile de De Sica semble s'être partiellement éclipsée : même dans les pages d'*Arts*, *Station Terminus* ne satisfait guère Henry-François Rey, qui reproche à De Sica de ne pas avoir eu « le courage, ni la lucidité, ni la force de braquer sa caméra uniquement sur les visages de ses deux héros » et d'avoir « préféré jouer comme un enfant avec la grandissime, illustrissime, monumentalissime Stazione Termini de Rome », car « ce réalisateur, en tous points remarquable, n'est capable que d'être un témoin objectif, mais jamais un poète »¹⁰⁶⁰.

En ce qui concerne le domaine des revues littéraires, il faut noter que *Station Terminus* est le premier film italien à être chroniqué par la *Nouvelle Revue française* qui vient de paraître dans les kiosques. De manière significative, toute référence au néoréalisme italien est absente dans l'article écrit par François Nourissier : si le film est intéressant pour son aspect littéraire (les dialogues ont été écrits par Truman Capote), ce caractère finit par nuire à l'efficacité des images et par donner une œuvre trop bavarde, où « il aurait fallu qu'un rythme visuel se substituât au rythme littéraire »¹⁰⁶¹.

Si une critique plus éloignée des milieux marxistes s'avère parfois disponible à admettre l'hybridation du néoréalisme, les représentants de la gauche intellectuelle se montrent incapables d'accepter de tels compromis : Georges Marescaux de *L'Humanité*, par exemple, parle de « navet

¹⁰⁵⁸ AGEL GENEVIÈVE, « Vittorio De Sica comédien explique-t-il Vittorio De Sica réalisateur ? », *Radio cinéma télévision*, n°270, 20 mars 1955, p. 6. On constate que GENEVIÈVE AGEL, comme son mari Henri, a une réelle admiration pour le travail de De Sica et Zavattini : elle le démontre dans une lettre qu'elle envoie au scénariste en juillet 1953, dans laquelle elle déclare que « l'association De Sica-Zavattini est un miracle régénérateur pour le cinéma mondial » (Lettre de GENEVIÈVE AGEL à Cesare Zavattini, Paris, 12 juillet 1953. Fonds Zavattini, Arch. ZA Corr. A 2412/2).

¹⁰⁵⁹ Voir ULYSSE (pseudonyme pour La Rédaction), « 7 jours du cinéma », *Radio cinéma télévision*, n°269, 13 mars 1955, p. 2.

¹⁰⁶⁰ REY, Pierre-François, « *Station Terminus*, un film qui existe, qui s'impose, que se discute », *Arts*, 22 mai 1953.

¹⁰⁶¹ NOURISSIER, François, « Vittorio De Sica : *Stazione Termini* », *Nouvelle Revue française*, année I, n°7, juillet 1953, p. 163.

italo-américain, alors que *Miracle à Milan* était, par son humanisme national, un chef-d'œuvre international »¹⁰⁶².

Par ailleurs, on pouvait s'y attendre. Georges Sadoul fait également preuve de la plus grande sévérité envers ce film dont la faute inacceptable consiste dans le fait de vouloir s'hybrider avec les pires aspects du cinéma hollywoodien. Bien que les traces de cette « retenue pudique » propre à l'auteur De Sica ne soient pas à négliger, Sadoul ne peut s'empêcher de noter que « devient apparent le disparate foncier entre l'aventure sentimentale et son décor » et qu'ainsi « les notations néoréalistes deviennent moins authentiques »¹⁰⁶³. Cinq ans après *Le Voleur de Bicyclette*, Sadoul insiste pour proposer les premiers films néoréalistes comme seule formule valable de réalisme européen. De plus, en profitant de l'occasion pour mettre en place un examen historique-théorique, il se lance dans l'éloge du « film national » comme seule solution vertueuse du point de vue esthétique et politique. Le développement du cinéma à dimension européenne ouvrirait la porte à la standardisation de marque hollywoodienne, et risquerait donc de priver le cinéma de toute liberté :

Un film national on peut le définir comme un film exprimant la réalité contemporaine et les traditions d'une nation, la vie de son peuple. Définition qui exclut les fabrications commerciales réduisant notre patrie au french-cancan et aux boîtes de nuit montmartroises. [...] Vivent donc les films nationaux, qui servent la paix et la compréhension entre les peuples !¹⁰⁶⁴

Héritage du néoréalisme : l'accueil des *Vitelloni*

Les Feux du Music-ball (*Luci del varietà*, 1951) et *Le Cheikh Blanc* (*Lo sceicco bianco*, 1952) n'étant pas distribués au-delà des Alpes, on peut affirmer que, avant la fin de l'année 1953, Federico Fellini n'est connu en France que comme scénariste et assistant de Roberto Rossellini. Toutefois, la critique française n'ignore guère l'importance de cette figure dans le panorama du cinéma italien : les intellectuels français ont pu notamment louer le sujet du *Miracle* (deuxième partie du film *Amore* de Roberto Rossellini).

On trouve les premières références aux *Vitelloni* de Federico Fellini à l'automne 1953, dans les articles écrits par les envoyés spéciaux à la Mostra de Venise de 1953. En l'occurrence, le film est mentionné par les critiques catholiques de *Radio cinéma télévision*, qui composent en ce début des années 1950 la partie la plus curieuse de la critique française. Jean-Louis Tallenay annonce que « le

¹⁰⁶² MARESCAUX, Georges, « *Station Terminus* de Vittorio De Sica », *L'Humanité*, 12 mai 1953, p. 3.

¹⁰⁶³ SADOUL, Georges, « Une entreprise hybride », *Les Lettres françaises*, 15 mai 1953, p. 6.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

néoréalisme n'est pas mort en Italie », mais qu'il « évolue seulement, ce qui est preuve de vitalité »¹⁰⁶⁵. Plus tard, le film de Fellini est qualifié d'« œuvre de critique sociale » qui relèverait du néoréalisme car « la vie est là toute entière, vue dans un monde minuscule mais vue sans parti pris »¹⁰⁶⁶.

Pour sa part, André Bazin est beaucoup moins optimiste que Tallenay. Le critique est présent à la Mostra et déplore une crise cinématographique sans précédent, en utilisant des termes tels que « déception » et « médiocrité » : dans cette Mostra marquée par l'« absence d'œuvres importantes », les *Vitelloni* ne parviennent pas à remonter le moral du critique, qui admet pourtant que Fellini « enrichit encore le néoréalisme »¹⁰⁶⁷.

Les *Vitelloni* sort en France le 23 avril 1954 et représente donc le premier film de Federico Fellini distribué Outre-Alpes. La modernité du film semble être en avance sur son temps, mais la présence de nombreux temps morts dans la narration n'est pas une qualité universellement reconnue. Par exemple, selon Jean Rochereau le caractère décousu du récit fellinien ne serait pas à louer il « manque, tout comme les vies décrites, de ligne directrice ». Fellini serait donc un représentant de l'appauvrissement du cinéma italien qui « dans son souci de vérisme à outrance, se contente d'être un chroniqueur ». Cette tendance particulière du néoréalisme ne serait qu'une répétition de formules trop bien connues et « risque aussi d'endormir l'attention et de plonger la salle dans une douce somnolence »¹⁰⁶⁸.

La critique chrétienne, qui a désormais acquis l'autorité nécessaire pour interpréter le cinéma italien de manière cohérente, s'exprime sous la plume d'Amédée Ayfre. Dans les pages d'*Esprit*, le clerc associe le film à l'émergence d'un nouveau cinéma consacré aux problèmes de l'adolescence. Le vide qui règne dans la vie des héros du film correspond à « cette sorte de description phénoménologique dans laquelle s'est spécialisé le néoréalisme italien »¹⁰⁶⁹ :

C'est le ton de la description, de la chronique, où l'on peut se permettre de dire des riens, où l'on ne craint pas d'ennuyer le spectateur, pour le faire mieux pénétrer dans ce monde de l'ennui où il ne se passe rien, pour lui faire sentir ce

¹⁰⁶⁵ TALLENAY Jean-Louis, « À Venise le spectateur est dans la rue et dans les palais », *Radio cinéma télévision*, n°191, 13 septembre 1953. Tallenay fait aussi référence aux autres films italiens présents à la Mostra : *Napolitains à Milan (Napoletani a Milano)*, Eduardo De Filippo, 1953), *Années faciles (Anni facili)*, Luigi Zampa, 1953).

¹⁰⁶⁶ TALLENAY, Jean-Louis, « Un Festival sans vainqueur où le seul Japon apportait du nouveau », *Radio cinéma télévision*, n°192, 20 septembre 1953, p. 33.

¹⁰⁶⁷ BAZIN, André, « Conclusions de Venise : le cinéma s'endort », *Carrefour*, n° 469, 9 septembre 1953, p.7.

¹⁰⁶⁸ ROCHEREAU Jean, « Chronique des enfants perdus : *Les Vitelloni* », *La Croix*, 7 mai 1954.

¹⁰⁶⁹ AYFRE, Amédée, « Des veaux et des hommes », *Esprit*, août-septembre 1954, p. 275.

que sont des êtres nuls, rigoureusement inutiles – c'est le titre français du film – d'une vacuité totale¹⁰⁷⁰.

Si Ayfre place sans hésitation le film dans le sillage de ce qu'il nomme « réalisme phénoménologique », une fois de plus on constate une nette convergence sur le plan théorique qui unit l'approche bazinienne à celle de l'abbé : la mise en scène comme objet central de l'analyse.

Le style fellinien ne laisse personne indifférent. Dans *Combat* du 26 avril, R. M. Arlaud met l'accent sur le caractère réaliste du film, soulignant la volonté de chronique qui caractérise tout le cinéma italien, une tendance qui est « l'évolution normale de cette recherche livrée au hasard de l'observation qui prit nom de néoréalisme »¹⁰⁷¹ :

Le chronique n'est plus qu'une mode. Cela joue aussi sur la forme d'un récit pour imposer des lois nouvelles et renverser bon nombre de règles constructives qui paraissent sacro-saintes. Le cinéma peut alors passer de l'essai à l'anecdote choisie, et c'est ainsi que *Vitelloni* est à sa manière une chronique¹⁰⁷².

Sur la même teneur est le jugement sur *Les Vitelloni* exprimé dans les pages de *Radio cinéma télévision*, où le film est substantiellement accusé de froideur intellectuelle :

Quelques médiocres fils de bourgeois de province vont, viennent, commettent quelques menues fredaines, aussi médiocres que leur vie propre. Il ne se passe rien et l'on voit très bien que l'intrigue toute conventionnelle est une concession. Pendant une heure et demie, le réalisateur a décrit l'ennui caché de plus d'un spectateur et celui des personnages. [...] Fellini traite apparemment *Les Vitelloni* comme un film néoréaliste. Mais sous couvert de reportage, rarement film a été concerté de manière plus intellectuelle¹⁰⁷³.

Également déçue est la réaction de François Nourrissier dans la *Nouvelle Revue française*, où l'on peut lire que « l'histoire est mélodramatique et les types conventionnels », malgré la présence d'une tristesse moqueuse que nous reconnaissons désormais comme le meilleur ton du comique italien »¹⁰⁷⁴. Par ailleurs, le défaut principal du film, selon un article de Louis Chauvet qui paraît

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*

¹⁰⁷¹ ARLAUD Rodolphe-Maurice, « Les Inutiles », *Combat*, 26 avril 1954, p. 2.

¹⁰⁷² *Ibid.*

¹⁰⁷³ SENGISSEN Paule, « I Vitelloni », *Radio cinéma télévision*, n°225, 9 mai 1954, p. 11.

¹⁰⁷⁴ NOURRISSIER, François, « Federico Fellini : I Vitelloni », *La Nouvelle Revue française*, année II, n°19, juillet 1954, p. 165.

dans *Le Figaro*, est le doublage du film, un doublage gênant, car « la saveur de l'ouvrage tenait à l'ironie volubile des protagonistes, à leur langage, à leur accent » ; cette saveur typiquement italienne est remplacée - selon Chauvet - par un « baragouin de syllabes françaises tout au plus digne d'un mauvais Western »¹⁰⁷⁵.

Si les réactions au film sont souvent hostiles, l'évolution formaliste qui va concerner la critique française permettra de réévaluer l'œuvre. Il est intéressant de rendre compte à ce propos de la réévaluation des *Vitelloni* mise en place par André Bazin trois ans plus tard, dans la même publication. Le passage télévisuel du film est l'occasion, pour le critique de faire un constat de la modernité du film, une modernité qui a pris son essor dans les chefs-d'œuvre néoréalistes de De Sica. On peut observer que le Rossellini de *Voyage en Italie* a déjà fait une apparition en France, préparant le terrain pour une compréhension adéquate du cinéma moderne. L'historicisation du film dans toute l'évolution cinématographique des années 1950 permet à Bazin de soutenir que la profonde originalité de *Vitelloni* paraît résider « dans la négation des normes habituelles du récit à l'écran »¹⁰⁷⁶ :

Dans la quasi-totalité des films, notre intérêt est en effet sollicité non seulement par l'intrigue, l'action, mais aussi par le caractère des personnages et les rapports de ces caractères avec l'enchaînement des événements. [...] Ce cinéma antipsychologique va plus loin ou plus profond que la psychologie jusqu'à leur âme. Ainsi ce cinéma de l'âme est aussi le plus exclusivement attentif aux apparences, celui où le regard a le plus d'importance. Fellini a rendu définitivement dérisoire une certaine tradition analytique et dramatique du cinéma en lui substituant une pure phénoménologie de l'être où les plus banals des gestes de l'homme peuvent être le signe de son destin et de son salut¹⁰⁷⁷.

Parmi les intellectuels de gauche, la seule personnalité qui reçoive le film de manière bienveillante est Georges Sadoul : comme d'habitude, il semble privilégier la dimension historique : il inscrit sans hésitation Fellini sur le compte de la nouvelle génération des cinéastes néoréalistes :

Fellini s'inscrit donc en bonne place dans la nouvelle génération des metteurs en scène néoréalistes italiens, à côté d'autres nouveaux venus, Carlo Lizzani, [...] Michelangelo Antonioni, et bientôt sans doute Antonio Pietrangeli. La vitalité de cette école est démontrée par cette promotion nouvelle, encore mal connue en

¹⁰⁷⁵ CHAUVET Louis, « Les Inutiles », *Figaro*, 29 avril 1954, p. 3.

¹⁰⁷⁶ BAZIN André, « La profonde originalité des *Vitelloni* », *Radio cinéma télévision*, 6 octobre 1957, p. 9.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

France, mais extrêmement prometteuse. Le cinéma italien se renouvelle, avec une infinie variété, parce qu'il reste sans cesse en contact avec la réalité sociale de la nation, qu'il puise sans cesse d'autres sources d'inspiration selon le talent ou le tempérament de ses auteurs. Il manquait encore un grand satirique au néo-réalisme, Federico Fellini sera celui-là s'il tient et développe les promesses d'une œuvre déjà aussi accomplie que ses *Vitelloni*¹⁰⁷⁸.

En ce qui concerne les critiques de gauche, bien que certains y voient « des possibilités nouvelles au sein de l'école néoréaliste »¹⁰⁷⁹, la déception généralisée que l'on constate concerne surtout les aspects formels du travail de Fellini. Presque tous les exégètes de gauche reprochent à Fellini d'avoir réalisé un film superficiel. C'est notamment l'avis de Jean Néry, qui qualifie le film de « travail trop hâtivement mené » et de « terne récit du genre naturaliste, qui ne commence ni n'aboutit nulle part »¹⁰⁸⁰.

Il est aussi intéressant de noter que la sortie des *Vitelloni* inaugure la découverte de Fellini par *Positif*. Bien que l'article en question soit écrit par l'un des principaux partisans du réalisme comme « cinéma social », on peut constater qu'au sein de la rédaction de *Positif* il existe encore un climat d'ouverture vers d'autres chapelles critiques. Après un compte-rendu de l'ensemble de la carrière de l'Italien, André Bouissy parle de ce film en termes nettement bienveillants : on ressent, dans sa critique, un écho de la lecture bazinienne du cinéma de Rossellini. La nouveauté de l'œuvre de Fellini consiste dans sa proposition d'un réalisme renouvelé, une volonté de raconter la réalité qui ne refuse pas le filtre de la subjectivité de l'auteur :

C'est un film *proche*, qui nous concerne, s'adressant à nous à hauteur d'hommes. On rit. Et l'on comprend. [...] La force des *Vitelloni* est que le détail n'y paraît jamais sélectionné pour lui-même, mais qu'il figure avec insouciance dans la foule prodigue des autres petits faits vécus. Les épisodes ici ont été choisis comme pêle-mêle, tous chauds, dans le creuset en gestation de la mémoire. D'où justement notre participation. Finalement, *I Vitelloni* est un film *réaliste* parce qu'il a su être subjectif et partisan, non pas témoin objectif et myope. Pour être vrai, il faut commencer par dire *je*¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁸ SADOUL Georges, « La vie de bohème », *Les Lettres françaises*, 29 avril 1954, p. 6.

¹⁰⁷⁹ MONJO Armand, « Les Vitelloni », *L'Humanité*, 8 avril 1954, p. 2.

¹⁰⁸⁰ NÉRY Jean, « Les Vitelloni », *Franc-Tireur*, 26 avril 1954, p. 3.

¹⁰⁸¹ TAILLEUR, Roger, CHARDÈRE, Bernard, « Les Vitelloni », *Positif*, n°11, septembre-octobre 1954, p. 69.

Essor du néo-érotisme : *Pain, amour et fantaisie*

Dans le cadre d'une contribution qu'il publie en 1956, André Bazin examine les conséquences provoquées par l'essor du néoréalisme. À cet égard, il définit notamment les deux grandes tendances du courant en question : d'un côté il constate une attention particulière pour la dimension sociale italienne, d'autre part l'approche psychologique qui serait en train de se diffuser. À ces deux tendances, Bazin en ajoute une troisième, celle du néo-érotisme qui « risque d'éliminer de plus en plus le néoréalisme ». L'attention croissante que le cinéma italien consacre aux femmes et à leur rôle dans la société produit l'émergence d'une série de films construits précisément sur certaines figures féminines fortes :

La grande mythologie féminine est en train de passer de Hollywood à Rome. Pendant un temps, notamment dans les films d'Antonioni et De Santis, érotisme et néoréalisme ont fait bonne entente. Il semble que le divorce soit maintenant sur le point de se consommer. [...] Sophia Loren tuera peut-être le néoréalisme. En attendant, il faut bien constater, hélas, la diminution massive, en nombre sinon en qualité, des œuvres néoréalistes. C'est un signe alarmant et c'est pourquoi, quelque préférence théorique ou personnelle qu'on ait, il me semble qu'on doit défendre d'un même cœur toutes les tendances du néoréalisme contre leurs ennemis communs¹⁰⁸².

Au Festival de Cannes 1954 (25 mars – 9 avril), l'Italie envoie une sélection très variée : alors que le *Carrousel fantastique* (*Carosello napoletano*, Ettore Giannini, 1954) est une fresque musicale et colorée de la ville de Naples (Sadoul la qualifie de « tohu-bohu trop chargé et baroque »¹⁰⁸³) d'autres films proposent des thématiques historiques et sociaux : il s'agit de *Chroniques des pauvres amants* (*Cronache di poveri amanti*, Carlo Lizzani, 1954) et *Pain, amour et fantaisie* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953). Il est à noter qu'à l'occasion de ce festival, le cinéma italien et la poétique néoréaliste semblent retrouver un nouvel élan, du moins dans la presse française. Georges Sadoul, par exemple, dit qu'avec le film de Lizzani « le néoréalisme (dont on annonce depuis dix ans la décadence et la mort) trouve une force nouvelle en recourant, plus près que jamais, à ses deux sources essentielles : la nation et les luttes populaires »¹⁰⁸⁴.

Après l'énorme succès qu'il rencontre sur les écrans italiens, *Pain, amour et fantaisie* de Luigi Comencini sort en France fin mai 1954. Le film enthousiasme la critique française grâce à sa

¹⁰⁸² BAZIN, André, « Réalisme italien/Réalisme français », *Cinéma 56*, n°9, février 1956, pp. 65-66.

¹⁰⁸³ SADOUL, Georges, « Le Festival de Cannes 1954 », *La Nouvelle Critique*, n°55, mai 1954, p. 154.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

légèreté et à sa gaieté. Il est à noter qu'il semble avoir un succès particulier auprès des critiques du magazine *Positif*, notamment chez les plus liés à l'intelligentsia surréaliste. Ado Kyrou adresse des mots d'éloge à ce nouvel échantillon de cinéma italien : malgré la production transalpine « sombre dans les drames religieux et les reconstitutions historiques, sans aucun rapport avec ce qu'étaient autrefois les films du même genre », le film de Comencini est très bon, surtout car il est « superbement interprété par De Sica et la Lollobrigida »¹⁰⁸⁵. Cependant, le film attire également l'approbation de la critique catholique : Jean-Louis Tallenay parle de « film charmant » et profite de l'occasion pour louer l'interprétation de De Sica¹⁰⁸⁶.

En effet, il est important de souligner la contribution du film à la relance de Vittorio De Sica en tant qu'acteur, à un moment où ses qualités de réalisateur semblent faire défaut (par exemple avec l'accueil tiède réservé à *Station Terminus*). S'appuyant notamment sur les stéréotypes relatifs au Sud de l'Italie, *Pain, amour et fantaisie* contribue à faire de De Sica une sorte d'Italien modèle : jovial, gai, amoureux de la vie et de la beauté féminine. Un article qui apparaît dans *Radio cinéma télévision* en mars 1955, le présente comme un personnage double : d'un côté le réalisateur, de l'autre l'acteur. Une fois de plus, le cinéma néoréaliste étonne par ses contradictions qui ne l'empêchent pas d'offrir des résultats fructueux. Selon Jean-Louis Tallenay, l'œuvre de De Sica participe pleinement à ce grand mouvement du cinéma mondial appelé « néoréalisme » dont toutes les œuvres mettent en avant « le sentiment le plus rare et le plus enrichissant : la sympathie humaine ». Selon Tallenay :

au-delà des querelles d'écoles entre l'équipe Zavattini-De Sica et l'équipe Fellini-Rossellini, au-delà des différences profondes entre le message que nous proposent leurs films, on retrouve dans toutes ces œuvres, qu'elles soient fantastiques ou tragiques, un même sentiment, dont nos auteurs français semblent cruellement dépourvus et auquel des chrétiens ne sauraient rester insensibles : l'amour des hommes¹⁰⁸⁷.

Si les critiques italiens les plus rigoureux assistent avec suspicion à la montée du « néoréalisme rose », la grande majorité des critiques français font preuve d'une attitude moins sévère et soulignent le caractère joyeux et léger du film de Comencini. Ces qualités en font le film italien le plus intéressant parmi ceux qui sont récemment sortis, comme on peut le lire par exemple dans l'article de *Paris Comédia* qui lui est consacré le 26 mai :

¹⁰⁸⁵ KYROU, Ado, « Cannes 1954. Images d'un Festival », *Positif*, n°10, mai 1954, p. 12.

¹⁰⁸⁶ TALLENAY, Jean-Louis, « Festival de Cannes », *Radio cinéma télévision*, n°221, 11 avril 1954, p. 3.

¹⁰⁸⁷ TALLENAY Jean-Louis, « Le secret du cinéma italien : l'amour des hommes », *Radio cinéma télévision*, n°270, 20 mars 1955, p. 5.

Ah, que ce film chaleureux, fin, guilleret arrive bien ! La jolie histoire de gendarmes ! La jolie façon de porter à l'écran la poésie quotidienne, l'obstinée joie de vivre, la grâce familière... C'est, tout ensemble, sonnante de malicieuse vérité et pleine de poésie. Ce film de Luigi Comencini témoigne que le cinéma italien est, une fois de plus, au plein de sa forme¹⁰⁸⁸.

Le film suit les traces d'œuvres telles que *Vivre en paix* (Luigi Zampa, 1947) et affirme la possibilité que le néoréalisme puisse se développer sous le signe de la légèreté et du rire. Si certains critiques sont pessimistes quant à la durée du phénomène, *Pain, amour et fantaisie* certifie que « le néoréalisme se porte à merveille » et qu'il « rapporte beaucoup d'argent aux firmes romaines », surtout car les spectateurs seraient « las des films noirs »¹⁰⁸⁹.

Du côté de la critique de gauche on constate la tentative d'annexer cette nouvelle tendance du cinéma italien au courant néoréaliste, et surtout à son engagement politique. À ce propos, il est intéressant de lire la critique que *La Nouvelle Critique* consacre à *Pain, amour et fantaisie* : Claude Souef voit dans le film l'essor d'une nouvelle « comédie italienne », profondément hybride avec les thèmes sociaux :

Le néoréalisme italien a de multiples aspects qui, peu à peu, se différencient tout en gardant en commun ce lien avec la vie qui assure leur chaleur humaine. Ainsi se dégagent les traits de ce qu'on peut appeler la comédie italienne. [...] Dès la naissance du néoréalisme se firent jour les éléments d'une *comédie italienne* tout à l'opposé de la *comédie américaine* [et] les cinéastes italiens actuels, à la sophistication, substituèrent une peinture amusée, sensible, humaine de la vie *populaire* italienne¹⁰⁹⁰.

Jean Thévenot et *Les Lettres françaises* saluent le film comme un exemplaire d'un nouveau genre particulier, la « comédie italienne », dont « on sait tout ce qu'elle signifie de verve, de finesse dans l'observation des détails de la vie, d'esprit frondeur, de vivacité, de jeunesse, de tendresse, etc. ».

Le film est un exemple de cinéma pittoresque, un « tableau dont le centre est occupé par une gendarmerie débonnaire » une œuvre qui est enfin une « preuve que le cinéma italien peut être

¹⁰⁸⁸ HOLBANE F., « *Pain, amour et fantaisie* », *Paris Comédia*, 26 mai 1954, p. 2.

¹⁰⁸⁹ CHAUVET, Louis, « *Pain, amour et fantaisie* », *Le Figaro*, 22-23 mai 1954, p. 3.

¹⁰⁹⁰ SOUEF, Claude, « *Pain, amour et fantaisie* », *La Nouvelle Critique*, n°57, juillet-août 1954, p. 152.

concret sans être réaliste »¹⁰⁹¹. *Libération* salue positivement le fait que le film ne soit pas une coproduction, et fait l'éloge de l'esprit gai qui caractérise le style du cinéaste :

Directement inspiré par le mouvement, la gentillesse, l'« espoir malgré tout » (qui fait tellement défaut à nos films !) de *Deux sous d'espoir*, *Pain, amour et fantaisie*, est une œuvre pétillante, un modèle d'esprit et d'observation tendre et directe des malheurs de l'humanité. [...] Une réussite légère mais totale. Un film qui devrait servir de modèle à beaucoup de films, de ce côté-ci comme de ce côté-là des Alpes¹⁰⁹².

Malgré son désengagement évident, donc, le film de Comencini ne manque pas de susciter la satisfaction de la majorité des critiques marxistes. Jean Néry est heureux de ne pas découvrir dans le film « le parti pris du faux populisme [...] ou de veulerie dite intellectuelle (type *Les Vitelloni*) ». Dans son texte, Néry adresse une attaque virulente aux récentes tendances intellectuelles et élitistes du néoréalisme et aux nouveaux auteurs : la seule voie possible est celle pratiquée par le film de Comencini qui développe une idée de cinéma populaire. *Pain, amour et fantaisie* est « un film frais, spirituel, fin et qui, cependant est tout aussi chargé de signification que ces prises de vues sur le néant dont on prétend nous convaincre qu'elles sont l'aboutissement d'un art »¹⁰⁹³.

De « film délicieux » parle aussi Jean de Baroncelli dans *Le Monde* : s'il veut faire survivre l'esprit du néoréalisme, le cinéma italien doit se rénover en exaltant son esprit joyeux et les aspects les plus édifiants de la réalité :

Film sans criminels, sans dévoyés, sans juges ni bourreaux, sans victimes et sans prêcheurs de croisades ; film dont on sort l'esprit apaisé et le cœur guilleret, en se disant qu'après tout la vie n'est pas si mauvaise. Film simplet, mais pétillant de malice et empreint d'une bonne philosophie pot-au-feu... *Pain, Amour et Fantaisie*, n'est-ce pas la recette même du bonheur ? Décidément il n'y a que les Italiens pour nous raconter avec tant de vivacité ces chroniques roses ou grises de la vie de tous les jours, ces histoires où l'aventure est réduite à ses dimensions les plus familières : un sourire, une œillade, quelques larmes, un baiser...¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹¹ THEVENOT, Jean, « Pain, amour et fantaisie », *Les Lettres françaises*, 27 mai 1954, p. 6.

¹⁰⁹² DUBREILH Simone, « Pain, amour et fantaisie... », *Libération*, 26 mai 1954, p. 2.

¹⁰⁹³ NÉRY, Jean, « Pain, amour et fantaisie », *Franc-Tireur*, 21 mai 1954, p. 2.

¹⁰⁹⁴ DE BARONCELLI Jean, « Pain, amour et fantaisie », *Le Monde*, 21 mai 1954, p. 2.

Aussi enthousiaste paraît Jacqueline Michel du *Parisien libéré* et parle de film « riche de vie, d'esprit, de gaieté, d'amour et d'humour » qui « affirme une fois encore l'excellence du néoréalisme, genre toujours jeune, toujours neuf, toujours riche puisqu'il puise aux sources mêmes de la vie quotidienne qui se garde de la monotonie »¹⁰⁹⁵.

Pour la presse française, le film relève donc d'un esprit typiquement italien et se situe dans le sillon d'une tradition connue, comme suggère d'ailleurs Paule Sengissen dans les pages de *Radio cinéma télévision* :

De quoi s'agit-il ? De tout, de rien, de soleil. Depuis *Sous le soleil de Rome* et *Deux sous d'espoir*, nous savons que les Italiens savent capter la gentillesse et la bonne humeur de cet astre. [...] *Pain, Amour et fantaisie* est une ronde, un conte, mais aussi une invitation, un parti pris de la joie sur la tristesse, du bonheur sur le malheur, de la vie sur la mort¹⁰⁹⁶.

La transformation dans un sens populaire et commercial du néoréalisme semble être acceptée en France ; ainsi, le film de Comencini gagne rapidement le droit d'être transposé en un film raconté dans les pages de *Radio cinéma télévision*. Il faut également noter que dans la quasi-totalité des critiques françaises, le rôle et les mérites du réalisateur ne sont jamais dignes d'intérêt : ils préfèrent louer la contribution apportée au film par Vittorio De Sica « qui soutient à lui seul toute l'œuvrette »¹⁰⁹⁷. La parenté évidente avec le cinéma de De Sica est remarquée par bon nombre d'exégètes, qui soulignent l'« aimable fantaisie » du film et ses « mille et un petits riens cinématographiques »¹⁰⁹⁸. L'esprit pittoresque triomphe en France et remplace le néoréalisme sans entrer en contradiction avec ce dernier. La réussite de cette opération suscite même l'approbation des revues littéraires comme la *Nouvelle Revue française* : « Comme l'Italie réussit bien ces pochades ! Et comme nous aimons, barbares que nous sommes, y retrouver les images et les visages d'un peuple habile au bonheur »¹⁰⁹⁹. Le film est « juste, charmant, discret, jamais fade pourtant » selon Georges Charensol, qui tient particulièrement à mettre en avant la « souriante amoralité » du cinéma italien par rapport aux films français et à leurs « conventionnelles histoires de filles et de marlous »¹¹⁰⁰.

¹⁰⁹⁵ MICHEL, Jacqueline, « Pain, amour et fantaisie », *Le Parisien libéré*, 24 mai 1954, p. 2.

¹⁰⁹⁶ SENGISSEN Paule, « Pain, amour et fantaisie », *Radio cinéma télévision*, n°228, 30 mai 1954, p. 12.

¹⁰⁹⁷ VINNEUIL, François, « Pain, amour et fantaisie », *Dimanche-matin*, 6 juin 1954, p. 3.

¹⁰⁹⁸ B.F., « Pain, amour et fantaisie », *Témoignage chrétien*, 17 septembre 1954, p. 4.

¹⁰⁹⁹ NOURRISSIER, François, « Luigi Comencini : *Pain, Amore e Fantasia* », *Nouvelle Revue française*, année II, n°19, juillet 1954, p. 157.

¹¹⁰⁰ CHARENSOL, Georges, « Pain, amour et fantaisie », *Les Nouvelles littéraires*, 3 juin 1954, p. 5.

Chapitre 12. Le cinéma italien se meurt ? Du néoréalisme au cinéma d'auteur

Dans ce dernier chapitre, nous allons analyser la phase finale du phénomène de réception qui nous intéresse. En particulier, nous soulignerons comment le néoréalisme perd complètement son caractère de cinéma social et bifurque vers deux courants opposés. L'influence de la jeune critique se fait clairement sentir et joue un rôle central, notamment en véhiculant une nouvelle image du cinéaste. D'une part, en présentant un film comme *La Strada*, Federico Fellini est élu comme l'héritier de Roberto Rossellini et impose une vision d'auteur du cinéma italien ; d'autre part, un film comme *Pain, amour et fantaisie* affiche les schémas de la farce traditionnelle, sans pour autant être rejeté par la critique française. Cela dit, il faut cependant souligner que le succès de ces œuvres contraste avec l'image que la critique française a du cinéma transalpin, qui est censé traverser un moment de crise sans précédent. Dans un article de septembre 1955 que l'on peut lire dans la revue corporative France-Film Information, on déplore « la débandade et le défaitisme italiens de l'heure présente »¹¹⁰¹ ; cette crise est imputable à l'arrivée de la télévision et a eu pour effet secondaire le désintérêt progressif de la presse française, qui « ne va plus désormais jusqu'à nous citer en exemple l'activité de nos voisins, le dynamisme dont ils ont fait preuve, les résultats qu'ils ont obtenus, et même la somptuosité qu'ils avaient trouvée le moyen d'étaler sous nos yeux »¹¹⁰².

La Strada, sublimation du néoréalisme

Comme nous l'avons vu, après la diffusion des *Vitelloni*, Federico Fellini ne jouit pas d'une grande estime auprès de la critique française, qui reproche au cinéaste italien la modernité de style et de langage. Ainsi, lors du passage de *La Strada* au Festival de Venise 1954, les éloges sur la presse française sont rares ; on peut même affirmer que le film passe inaperçu. Parmi les rares contributions consacrées à l'œuvre, la plupart se concentrent sur l'actrice principale. Nous pouvons citer l'article de Jean-Jacques Gautier qui, à propos de Giulietta Masina, considère que « ses larmes ne mouillent pas, ses



Dans ce « Bilan critique d'un an de cinéma », la rédaction de *Positif* espère que le cinéma italien bénéficiera d'une distribution plus importante sur le territoire français et célèbre l'arrivée imminente de *La Strada*, dont elle publie deux photos promotionnelles.

¹¹⁰¹ BAUVY, Jacques, « Le cinéma italien va-t-il mourir ? », *France-Film Information*, septembre 1955, p. 4.

¹¹⁰² *Ibid.*

gémissements donnent envie de ricaner, c'est une grimacière qui singe lourdement l'innocence, l'ingénuité, elle fabrique laborieusement du sous-Chaplin, bref elle inspire l'espèce d'effroi que donne la fausse enfance, l'enfance falsifiée »¹¹⁰³. D'ailleurs, quelques mois plus tard, Max Favalelli se souviendra des réactions perplexes des critiques français présents à Venise face au « néo-irréalisme » du film fellinien : « Lorsque j'affirmais que *La Strada* était le film le plus intéressant, le plus neuf de la compétition et méritait la récompense suprême, je soulevais ricanements et moqueries »¹¹⁰⁴. D'ailleurs, même le journaliste Georges Charensol constate timidement la nouveauté du film en parlant d'« esprit d'irréalité » ; à propos de Fellini il dit que « c'est l'expression qui l'intéresse, la vie intérieure des êtres »¹¹⁰⁵. L'expressionnisme et l'attention pour le psychologisme semblent être les caractéristiques essentielles du cinéma de Fellini qui le placent en marge de la poétique néoréaliste. Parmi les rares réaction positives de la presse française, nous soulignons celle du magazine *Cinéma*, qui - après avoir quelque peu négligé les films italiens - semble se satisfaire de l'évolution du néoréalisme dans un sens plus optimiste qui ne craint pas l'analyse psychologique ou les aspects pathétiques des événements humains :

La caméra qui, des années durant, s'était installée dans la contemplation néoréaliste, s'élève doucement au-dessus des misères humaines. S'il lui arrive de les effleurer encore parfois du coin de l'objectif, si elle lâche toujours ces rafales d'images criantes et sordides, elle apprend maintenant le vol souverain du témoin qui voit de plus haut, de plus loin, et découvre la vérité des cœurs sous l'apparence des personnages¹¹⁰⁶.

La participation du film à la Mostra vénitienne, donc, suscite un grand débat entre la critique engagée de gauche et les intellectuels catholiques. Un écho de cet accueil ambivalent est perceptible dès la présentation vénitienne du film, telle qu'elle est racontée dans les pages de *France Soir*, où le film est qualifié d'« œuvre insolite présentant des personnages primaires qui ont paru à tous ceux que l'histoire n'a pas rebutés à la fois comiques et émouvants »¹¹⁰⁷.

Malgré les contradictions évidentes présentes du film, Fellini s'impose rapidement en tant qu'héritier de Rossellini lorsque *La Strada* arrive à Paris ; surtout, il est bien accueilli en tant que rénovateur du néoréalisme. La critique française apprécie particulièrement *La Strada*, car elle y

¹¹⁰³ GAUTIER Jean-Jacques, *Figaro*, 8 septembre 1954, p. 2.

¹¹⁰⁴ FAVALELLI, Max, « La Strada », *Paris-presse*, 15 mars 1955, p. 3.

¹¹⁰⁵ CHARENSOL, « La Strada », *Les Nouvelles littéraires*, 17 mars 1955, p. 6.

¹¹⁰⁶ Non signé, « Explorations, passions mortelles, amours perdus et saltimbanques », *Cinéma*, n° 1046, 20 août 1954, p. 8.

¹¹⁰⁷ Non signé, « Film italien violemment controversé. À Venise, *La Strada* (la route) réveille le Festival qui prend fin aujourd'hui », *France Soir*, 8 septembre 1954, p. 3.

retrouve une version actualisée des traits qui ont fait la fortune du néoréalisme originel : c'est d'abord cette disponibilité face à la réalité qui se traduit par le rejet des schémas idéologiques préétablis. Cet esprit pourrait être défini, selon les termes de l'historien Alberto Maria Caracciolo cité par Gian Piero Brunetta, comme une « mobilisation spectaculaire d'hommes et de femmes, qui passe par la désarticulation de toute stabilité au niveau politique et pour ainsi dire macro-historique, mais aussi précisément au niveau de l'histoire de la vie »¹¹⁰⁸.

Soudainement, la critique française s'aperçoit que Federico Fellini « a la grâce, l'invention, le rythme, la mesure, le goût et quand il le faut l'intensité »¹¹⁰⁹. Dans toute la presse, le film renouvelle le débat sur le cinéma italien et, à gauche comme à droite, Fellini est placé au centre du cinéma transalpin. En somme, comme le relève Georges Altman, « il se produit un phénomène d'unanimité assez rare dans la critique et dans le public en ce qui concerne la valeur insolite du film »¹¹¹⁰. La première projection a lieu à Paris au début du mois de mars 1955 : Fellini, qui a auparavant connu une distribution marginale de ses œuvres, assume le rôle de figure de premier plan. Les premiers retours de la critique française placent le film dans le sillage du « réalisme magique », ce qui le rapproche à la fois de la poétique de Zavattini et de celle de Rossellini : le moment semble venu de déclarer que Fellini « est l'homme qui conclut une époque, une expérience et en tire le fruit poétique. Il n'enterre pas le néoréalisme, il le transfigure et lui fait rejoindre la grande tradition du spectacle poétique »¹¹¹¹.

Selon Rodolphe-Maurice Arlaud, *La Strada* semble conclure la grande période néoréaliste italienne et le succès du film laisse présager le début d'une nouvelle ère cinématographique. Il y a en effet la sensation diffuse que le réalisme direct et cru de *Rome ville ouverte* et *Paisà* se soit définitivement métamorphosé dans un cinéma à la fois plus complexe et plus populaire :

Fellini est l'homme qui conclut une époque, une expérience et en tire le fruit poétique. Il n'enterre pas le néoréalisme, il le transfigure et lui fait rejoindre la grande tradition du spectacle poétique. [...] *La Strada* se place dans l'étoile des quelques films italiens issus du néoréalisme mais le dépassant pour redevenir création, transposition, composition, enfin tout ce qui sépare un art d'un reportage¹¹¹².

¹¹⁰⁸ CARACCILO, Alberto Maria, « La vita quotidiana », in *Nascita della Repubblica*, puis cité dans BRUNETTA, Gian Piero, *L'Italia sullo schermo, op.cit.*, p. 242.

¹¹⁰⁹ LANG, André, « *La Strada*. Un chef-d'œuvre », *France-Soir*, 18 mars 1955, p. 2.

¹¹¹⁰ ALTMAN, Georges, « Sur la moto de Zampanò », *Franc-Tireur*, 19 mars 1955, p. 2.

¹¹¹¹ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « Lorsque tout est grâce », *Combat*, 11 mars 1955, p. 2.

¹¹¹² *Ibid.*

Fellini et la critique de gauche

Au milieu des années 1950, aux yeux des critiques de gauche la « nouvelle école » italienne est en pleine débandade : Rossellini, De Sica et les autres ont perdu leurs repères et il appartient aux intellectuels de déterminer, dans le cadre des jeunes générations, la figure qui mérite d'en prendre la relève. Ainsi, comme un nouveau roi Arthur, chaque jeune réalisateur est mis à l'épreuve afin de déterminer s'il pourra renouveler le néoréalisme original. Au sein de la critique de gauche, le nouveau représentant du néoréalisme est chargé d'assurer une fonction sociale. Un bon connaisseur du cinéma néoréaliste tel que Jean Néry reconnaît que Fellini représente « la fine fleur de cette nouvelle École italienne » et qu'il a toutes les qualités pour guider la renaissance du cinéma italien. Cependant, la nouvelle école n'a pas entièrement disparu : parmi les autres cinéastes dignes d'intérêt se trouveraient encore « Vittorio De Sica, Castellani (dans ses bons jours), De Santis (quand il ne s'engluie pas dans le mélo), Rossellini (s'il sait retrouver la veine de *Paisà*) et deux ou trois autres ».

Le chef d'œuvre – soutient Néry - ce n'est pas la perfection, l'ouvrage bien léché, la perfection minutieuse et calculée ; c'est l'explosion d'un génie, avec ses franges de fumée ou de scories, mais aussi son souffle puissant, son enthousiasme, sa libération. Fellini a découvert, plus encore que De Sica dans *Miracle à Milan*, le véritable aboutissement du néoréalisme ; sa transfiguration, son épanouissement par la poésie, par un lyrisme profond et qui secoue toutes les fibres de l'être¹¹¹³.

Nous voyons donc que même la critique de gauche - ou du moins sa partie la plus disponible - a accepté la validité de la notion d'« auteur » et qu'elle l'applique en particulier au cinéma italien. Un autre commentateur communiste, Armand Monjo, soutient que *La Strada*, bien qu'il renie le néoréalisme d'après-guerre, n'est pas pour autant réfractaire à une lecture marxiste. En s'opposant à la critique catholique qui a voulu y voir une signification chrétienne, Monjo affirme que le film « se contente de nous montrer, avec un art incomparable, l'éveil d'une conscience à cette forme élémentaire de la solidarité humaine qu'est le respect pour la conscience d'autrui »¹¹¹⁴.

Si quelques années plus tôt, au plus fort de la guerre froide, le film aurait provoqué une réaction scandalisée à gauche, aujourd'hui les critiques marxistes semblent donc plus favorables. Dans les pages des *Lettres françaises*, après un compte-rendu détaillé de l'intrigue du film, le toujours attentif Georges Sadoul retrace sa relation contradictoire avec le cinéma de Fellini en fournissant une

¹¹¹³ NÉRY, Jean, « Federico Fellini et *La Strada* », *Franc-Tireur*, 13 mars 1955, p. 2.

¹¹¹⁴ MONJO, Armand, « La Strada », *L'Humanité*, 13 mars 1955, p. 2.

analyse raisonnée du film : même si *La Strada* témoigne d'une dangereuse « désocialisation du cinéma italien »¹¹¹⁵, son originalité n'est pas à mettre en doute, car « la bonté, l'amour des hommes, la confiance, et le véritable espoir dominant l'œuvre de Fellini »¹¹¹⁶. De là à proposer une lecture politisée du film et des rôles que ses personnages incarnent, il n'y a qu'un pas à franchir, car « on voit très clairement ce que l'auteur pense des gros propriétaires paysans »¹¹¹⁷.

Pour mieux comprendre la reprise d'importance du cinéma italien chez les critiques communistes, il suffit de considérer le débat qui se tient dans *La Nouvelle critique*, organe officiel du Parti, qui oppose Claude Souef au directeur de la publication Jean Kanapa : le premier apprécie Fellini comme « une des plus étonnantes personnalités du cinéma mondial, un créateur dont le sens aigu de l'image, du montage, de ce qui fait la spécificité du cinéma, ne peut laisser indifférent »¹¹¹⁸. Conscient de l'inspiration personaliste qui imprègne le film, Souef essaie pourtant d'imposer une lecture matérialiste de l'œuvre :

Vouloir éluder les termes sociaux et historiques du « mal » sur lequel se penche Fellini, le transformer en mythe, vider de son contenu réel, tangible, le problème posé, ne peut que conduire à une impasse. Cela implique aussi que tous les problèmes de l'humanité sont vains, toute lutte pour un monde de fraternité et de bonheur utopie, qui ne résoudront pas le problème essentiel. Seule, parfois, la grâce...¹¹¹⁹

Dans la seconde partie de cet article, en réponse à Souef, Jean Kanapa donne son avis sur le film ; l'intervention d'une personnalité si importante démontre l'importance que le film peut et doit acquérir dans le débat intellectuel de la gauche. S'appuyant sur certaines déclarations de principe de Fellini, Kanapa critique profondément la démarche du réalisateur : si le journaliste admet la possibilité que Fellini puisse exprimer une idée de néoréalisme qui dépasse l'actualité sociologique, il n'est pas acceptable qu'une telle démarche épouse les thèses personalistes de Mounier. Au contraire, la base théorique de départ de l'analyse néoréaliste doit être matérialiste :

Il est certain que le (néo-) réalisme italien en est arrivé à un point où se pose la question de son orientation et, si l'on veut, de son renouvellement. Il est certain que ces créateurs, réalistes, éprouvent le souci d'aller plus profondément dans le

¹¹¹⁵ SADOUL, Georges, « Les saltimbanques », *Les Lettres françaises*, 17 mars 1955, p. 6.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ SOUEF, Claude, première partie de l'article « *La Strada* et ses problèmes », *La Nouvelle Critique*, n°65, mai 1955, p. 156.

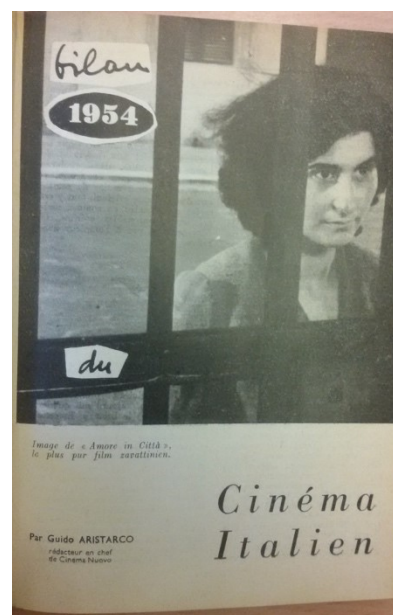
¹¹¹⁹ *Ibid.*

concret, dans la vie et qu'à ce point ils rencontrent normalement, inévitablement., les questions qui touchent à l'existence individuelle de l'homme social, aux sentiments personnels, à l'originalité, qui est quelque fois solitude, de l'homme¹¹²⁰.

Ainsi, si le thème profond du film est la solitude, cette condition doit être interprétée d'un point de vue strictement social et politique, en tant que « conséquence de l'atomisation à laquelle le système de la société bourgeoise réduit la situation de l'homme dans le monde, devenu simple engrenage dans une machine qu'il ne comprend pas »¹¹²¹.

Il convient également de noter que la nouvelle condition de stabilité à laquelle sont parvenues les critiques italienne et française favorise un échange qui s'avérera productif. Comme nous le verrons, les sorties françaises de *Senso*, de *Voyage en Italie* et de *La Strada* encouragent des échanges d'opinions entre les critiques des deux côtés des Alpes, en opposant notamment le domaine marxiste à l'intelligentsia catholique. Guido Aristarco, qui intervient à propos de *La Strada* dans les pages de *Cinéma 55*, est moins enthousiaste qu'à propos du film de Visconti : Fellini est selon lui « un metteur en scène anachronique, empêtré comme il est dans des problèmes humains depuis longtemps dépassés ». Se présentant comme le représentant de l'individualisme et du symbolisme, ce qui constitue une attitude totalement antipolitique, Fellini a « fait sienne la poétique de l'homme seul »¹¹²².

Le regain d'intérêt dont bénéficie le cinéma italien se propage progressivement dans la presse : l'un des plus précoces exégètes du néoréalisme, Georges Altman, revient au cinéma transalpin dans les pages de *Franc-Tireur* : il qualifie carrément *La Strada* de « nouveau chef-d'œuvre de réalisme poétique de l'École italienne »¹¹²³, qui dans le sillage du « cinéma russe de la grande époque » montre un visage inédit de « cette Italie où certains ne veulent voir qu'un grouillement pittoresque, misérable et volubile »¹¹²⁴. Il faut également souligner que, comme d'autres critiques, Altman est particulièrement soucieux de rattacher *La Strada* au cinéma traditionnel afin de le soustraire à une



ARISTARCO, Guido, « Bilan 1954 du cinéma italien », *Cinéma 55*, n°3, janvier 1955, pp. 16-18.

¹¹²⁰ KANAPA, Jean, seconde partie de l'article « *La Strada* et ses problèmes », art. cité.

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² ARISTARCO, Guido, « Bilan du cinéma italien », art. cité.

¹¹²³ ALTMAN, Georges, « Un nouveau chef-d'œuvre de réalisme poétique de l'École italienne : *La Strada* », *Franc-Tireur*, 12 mars 1955, p. 2.

¹¹²⁴ *Ibid.*

idée d'avant-garde technique du cinéma. « La moto de Zampanò » - écrit Altman – « ne nous entraîne pas vers une nouvelle forme de cinéma, elle retrouve simplement la voie royale du vrai cinéma »¹¹²⁵. Le champ critique semble donc prêt pour mener une attaque à l'encontre de la nouvelle critique formaliste : cet affrontement se développe autour du débat de longue date sur l'avant-garde cinématographique :

À l'âge du cinémascope, du cinérama, du bariolage en couleurs, du tohu-bohu de vaines paroles et de bruits inutiles, un film, par le simple prestige du noir et blanc, par l'usage direct de la musique et de quelques mots essentiels, apparaît plus moderne, d'une plus authentique « avant-garde », que tant de productions lancées à grand fracas sur les toiles géantes ; il suffit qu'un artiste ait quelque chose à dire, qu'il le dise dans la forme et dans les moyens qui ont fait les chefs-d'œuvre pour que l'on crie à la surprise et au miracle¹¹²⁶.

La volonté d'inscrire *La Strada* dans la tradition néoréaliste est aussi évidente dans les colonnes de *L'Aurore*, où le nouveau film de Fellini est compris dans « l'école vériste » en raison de son sujet et de ses personnages tirés du milieu populaire. Claude Garson, malgré quelques reproches comme le manque d'action cinématographique affaiblissant le scénario, est tout aussi admiratif de ce film qui « répond aux canons que Rome a imposés au monde, car le grand sujet de ce film c'est l'Italie elle-même »¹¹²⁷.

Cependant, en dépit de l'apparente concordance des points de vue, autour de *La Strada* se définit une nouvelle confrontation entre les camps opposés de la critique : cet affrontement se concentre particulièrement autour de la « pensée » philosophique de Fellini. Si, comme nous allons le voir, la presse catholique s'efforce d'établir un parallélisme entre le discours de Fellini et la morale franciscaine, les principaux journaux communistes déclarent que *La Strada* est un film de gauche. À cet égard, les marxistes des *Lettres françaises* profitent de la visite de Fellini à Paris pour sonder la disponibilité du réalisateur à l'égard de cette lecture. Le cinéaste ne dément pas le point de vue des marxistes : il profite de l'espace qui lui est accordé pour souligner quelques détails importants : le personnage de Gelsomina ne doit rien à Charlot, son cinéma doit tout à la période de collaboration avec Rossellini et se présente comme une continuation du néoréalisme de la première heure car il est une « poésie de l'amour en tant qu'action »¹¹²⁸. Fellini passe ensuite à la présentation de son

¹¹²⁵ *Ibid.*

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ GARSON, Claude, « La Strada avec Giulietta Masina », *Aurore*, 12 mars 1955, p. 2.

¹¹²⁸ FELLINI, Federico, « Federico Fellini : Je ne suis ni un missionnaire ni un esthète... », *Les Lettres françaises*, 24 mars 1955, p. 4.

prochain film *Il Bidone*, dans lequel il présentera encore une fois le thème de la « révélation », qui ne doit pourtant pas être entendue comme un dévoilement spirituel :

Même si je crois profondément en une transcendance qui pénètre toutes les fibres de mon être - sans pour autant qu'elle prenne une forme plus précise – je pense pouvoir dire que, avec *La Strada*, je n'ai voulu faire ni une œuvre de propagande catholique (comme d'aucuns l'ont pensé), ni une œuvre poétique : je ne suis ni un missionnaire ni un esthète¹¹²⁹.

En ce qui concerne l'accueil que *Positif* fait au film, nous pouvons citer le numéro de mars-avril 1955, où un texte signé par la rédaction fait le point sur le cinéma italien, qui « est et reste le premier d'Europe ». Parmi les cinéastes les plus intéressants du panorama transalpin, Alberto Lattuada est mis à l'honneur, même si « les faveurs du public français semblent aller à des œuvres plus divertissantes »¹¹³⁰ telles que *Pain, amour et fantaisie* de Luigi Comencini. *Positif* attend de nouveaux films, différents des œuvres de Rossellini et des films commerciaux en costumes : les attentes de la rédaction se concentrent autour de certaines sorties à venir, telles que celle de *La Strada*. À la fin de ce rapport, la rédaction de *Positif* exprime un souhait :

Espérons pourtant que 1955 verra les grandes œuvres italiennes mieux diffusées en France, et les interdictions à l'exportation distribuées un peu moins généreusement par les autorités de la péninsule. Nous attendons toujours avec impatience les œuvres d'Antonioni, de Visconti [...] Voudrait-on nous faire oublier que le cinéma italien est et reste le premier d'Europe ? On pourrait le croire à subir à longueur d'année des films en costumes où le souci d'économie est source de comique et des mélodrames dont le ridicule est sans drôlerie¹¹³¹.

Le nouveau film de Federico Fellini semble intéresser particulièrement le critique Robert Benayoun, formé au surréalisme. Comme prévu, Benayoun tient particulièrement à souligner les nombreux aspects fantaisistes du film. Avec ce film, une fois passée la phase de jeunesse artistique correspondant à la réalisation des *Vitelloni*, Fellini « part sur la grande route où la poésie libre de toute attache file sur la roulotte de Zampanò, dont la bâche, couverte de dragons et de sortilèges, sert de nouvel écran à ses fantasmes ».

¹¹²⁹*Ibid.*

¹¹³⁰ La Rédaction, « Bilan critique d'un an de cinéma », *Positif*, mars-avril 1955, p. 2.

¹¹³¹*Ibid.*

Le conflit à propos de ce film ne tarde pas à s'imposer : la sortie du film éveille rapidement, en effet, les contrastes latents qui opposent *Positif* aux *Cahiers du cinéma*. Robert Benayoun affirme la supériorité absolue de Fellini, en attaquant directement la rédaction des *Cahiers*, qu'il accuse de préférer le spiritualisme de Rossellini et De Sica :

Prenons note dès à présent de cette évidence aveuglante : il n'y a personne, dans tout le cinéma italien, si vaste et attachant, qui grimpe à la cheville de Fellini. Repliez donc, *Cahiers*, votre éternel affreux ce hanneton pédant qui cogne aux murs une incompetence ânonnante : j'ai nommé le Rossellini. Empochez donc, centrales catholiques, votre De Sica piétinant dès que Zavattini, génial et inconstant, le lâche au coin de la rue. Pleurez, les compomisés : Blasetti trop riche, Soldati trop vite, Lattuada sujet à des vacillements, Visconti égaré. Méditez fort, le bataillon des grands talents qui s'étudient : les Antonioni, les de Santis. Car seul Federico peut d'une enjambée, franchir ce pont de fibres et de cristal qui mène à l'expression spontanée, naturelle, congénitale des grands poèmes¹¹³².

Il faut également noter que le succès du film est rendu possible par la performance de son actrice principale. Si *La Strada* est pour Benayoun « le film le plus délicat, le plus complexe, le plus magistral de ces trois dernières années »¹¹³³, c'est en raison de la présence de Giulietta Masina, que Benayoun considère, avec Magnani, comme « l'actrice la plus *vitale* de tout le cinéma ». Mais il est surtout fondamental, pour Benayoun, d'établir une lecture idéologique du film, distante de toute référence chrétienne : pour le critique, en effet, « il est clairement stipulé dans le dialogue que la religion est faite pour les mauvaises folles »¹¹³⁴. Sur un sujet que Benayoun considère excellent « Fellini a brodé le film le plus délicat, le plus complexe, le plus magistral de ces trois dernières années. Cependant, un malentendu est à dissiper : *La Strada* n'est guère un film chrétien, car dans le film « la religion est faite pour les mauvaises folles, c'est à dire pour celle qui, au revers de Gelsomina, n'ont pas le courage d'aller jusqu'au bout de leur folie »¹¹³⁵.

Cependant, le débat est ouvert, et au sein même de la revue : quelques mois plus tard, le nouveau film de Fellini est attaqué par Bernard Chardère, qui déclare avoir pourtant aimé *Les Vitelloni*. Dans un ensemble de « Propos un peu libres », Chardère manifeste ses doutes au sujet de *La Strada* :

¹¹³² BENAYOUN, Robert, « La Strada, ou quand Fellini s'ouvre aux chimères », *Positif*, n°13, mars-avril 1955, p. 26.

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ *Ibid.*

¹¹³⁵ *Ibid.*

Je n'aime pas beaucoup *La Strada*, et guère plus je le crains, M. Fellini. [...] Tout est prévu, minutieusement mis à point et comme le reste l'insolite (des décors et de l'interprétation) est dosé avec une précision qui ne laisse pas de gêner. [...] Nous retrouvons là un reproche applicable à bien des scénaristes et réalisateurs italiens : la vague, l'incertitude, la confusion de pensée. Je prétends que ce n'est pas la meilleure condition pour décrire justement une pensée confuse.

Ce qui est surtout reproché au cinéaste est un « existentialisme du pauvre » qui ôte toute puissance critique à l'œuvre du cinéaste : Fellini est « un non-conformiste traditionaliste, un croyant anti-clérical »¹¹³⁶.

Une « phénoménologie de l'âme »

Si la rédaction de *Positif* est évidemment à la recherche de nouveaux repères en matière de cinéma italien, la situation paraît différente chez les critiques chrétiens de *Radio cinéma télévision*. Bien que la lecture anticléricale de Benayoun et Chardère soit péremptoire, l'interprétation catholique ne se fait pas attendre : *La Strada* fait l'objet de nombreux articles entre 1954 et 1955 et l'impression qu'une époque est terminée imprègne tous les commentaires. À propos du film, qu'il voit à la Mostra de Venise, Jean-Louis Tallenay nie qu'on puisse parler de néoréalisme devant la « poésie féerique »¹¹³⁷ qui nourrit les images de Fellini. Devant cette œuvre, selon Tallenay « chacun s'est trouvé dérouté par l'impossibilité de le classer dans les cases toutes faites de la critique. Ni par son style, ni par son sujet, *La Strada* ne peut être rangé dans la tradition qui va de *Rome ville ouverte* aux *Vitelloni* »¹¹³⁸.

Quant à lui, Jean d'Yvoire constate la « perte de vitesse » du néoréalisme : le développement de ce courant serait alourdi par un « retour à des œuvres où la psychologie et la poésie prennent le pas sur la peinture sociale »¹¹³⁹.

Comment parler encore de réalisme dans un tel climat poétique ? À moins d'unir les deux termes et de placer *La Strada* dans la ligne d'un certain réalisme poétique que nous connaissons bien en France. [...] *La Strada* se moque autant des limites du temps et de l'espace que, mettons, *Miracle à Milan*. L'éternel s'y incarne dans

¹¹³⁶ CHARDÈRE Bernard, « Propos un peu libres », *Positif*, n° 14-15, novembre 1955, p. 8.

¹¹³⁷ TALLENAY Jean-Louis, « Venise. Neuf grands films : trois américains, trois japonais, trois italiens, dont un film insolite : *La Strada* », *Radio cinéma télévision*, n°244, 19 septembre 1954, p. 4.

¹¹³⁸ *Ibid.*

¹¹³⁹ D'YVOIRE Jean, « *La Strada* », *Radio cinéma télévision*, n° 271, 27 mars 1955, p. 8.

un terrestre contingent dont l'exactitude compte peu. Ce qui compte, c'est l'esprit. Il a soufflé chez Fellini¹¹⁴⁰.

Il faut relever en outre que certains détails du film permettent à quelques critiques français de proposer une véritable lecture populaire du cinéma italien, une tendance qui s'était d'ailleurs déjà manifestée avec les œuvres du néoréalisme « rose ». *La Strada* serait en effet « une revanche du public sur les 'spécialistes' des affaires cinématographiques »¹¹⁴¹, car ce sont les spectateurs qui ont décrété le succès, à Paris, de ce film qui conduit le cinéma italien hors de l'esprit noir qui caractérisait le néoréalisme de l'après-guerre. Selon certaines critiques, le disciple dépasserait le maître qui, « depuis le succès de *Rome ville ouverte* et de *Paisà* » n'a cessé de s'enfoncer toujours davantage dans la facilité »¹¹⁴².

Dans cette phase, comme nous l'avons vu, la critique chrétienne gagne en crédibilité ; le représentant le plus éminent, l'abbé Ayfre, en particulier, s'affirme comme un continuateur des idées baziniennes dans la sphère catholique. En ce qui concerne cette phase de crise de la notion de néoréalisme, Ayfre déclare que l'aspect prédominant de ce cinéma consisterait en son opposition aux réalismes classiques : contrairement aux formes précédentes de réalisme, l'approche des nouveaux auteurs italiens refuse toute analyse du réel, qu'elle accueille dans sa totalité :

L'auteur se place devant un événement concret et essaie de le décrire dans sa globalité, sans rien laisser échapper ni les âmes ni les corps, ni la situation sociale ni la poésie et surtout pas ce qui aurait paru, aux yeux d'auteurs classiques, insignifiant, hors du sujet, dérangeant la pureté de l'architecture. Pour l'auteur néoréaliste, au contraire, rien n'est insignifiant. Tout est de la réalité, tout est de l'être, tout est de l'existence, tout, par conséquent, a une signification possible pour une conscience. Rien ne peut être négligé. Le moindre geste, le moindre comportement, la moindre attitude concrète, tout cela fait par des hommes, tout cela est humain, tout cela veut dire quelque chose. Il suffit de savoir le décrire¹¹⁴³.

Il est étonnant de constater l'affinité de ce texte d'Ayfre avec les thèmes principaux de *La Strada*. En effet, dans un dialogue célèbre du film, le Matto (interprété par Richard Baseheart) s'adresse à Gelsomina en lui disant :

¹¹⁴⁰ *Ibid.*

¹¹⁴¹ L. D., « *La Strada* ou 'Le grand chemin' du cinéma », *Cinéma*, n° 1077, 25 mars 1954, p. 24.

¹¹⁴² CHARENSOL, Georges, « *La Strada* », art. cité.

¹¹⁴³ AYFRE, Amédée, « Un réalisme humain », art. cité, p. 181-182.

« Tu ne le croiras pas, mais tout dans ce monde sert à quelque chose. Tiens, prends cette pierre-là, par exemple [...] Non, je ne sais pas à quoi sert cette pierre, mais elle doit servir à quelque chose. Car si cela est inutile, alors tout est inutile : même les étoiles. Et toi aussi, tu es bon à quelque chose, avec ta tête d'artichaut... »

Pour les critiques d'inspiration catholique, qui en 1955 tentent d'imposer une interprétation de l'ensemble du cinéma italien sous le signe de la morale chrétienne, il est important de placer l'œuvre de Federico Fellini dans ce « courant franciscain de la production néoréaliste »¹¹⁴⁴ où se trouve également Rossellini. Dans ce sens, selon Henri Agel, *La Strada* « permet de voir clairement s'épanouir une tendance spiritualiste que le co-équipier de Rossellini avait toujours exprimée dans ses scénarios et qui révèle une des lignes des forces essentielles du cinéma italien »¹¹⁴⁵. L'observation de l'évolution du néoréalisme, déjà présente dans la pensée bazinienne contemporaine, est ici résolument poussée au sein de la tradition chrétienne :

Fellini, dont la physionomie morale, liée à celle de Rossellini depuis dix ans, commence à se dégager sensiblement, nous paraît incarner ce que d'aucuns appelleront une déviation du néoréalisme mais ce que nous sommes déjà nombreux à considérer comme sa transfiguration et son assumption. [...] L'abjection assumée de la petite Gelsomina, la scintillante limpidité de son regard, pourtant meurtri, nous font accéder à un domaine qui n'est plus celui de la réalité quotidienne, puisque cette réalité a été transcendée dès le départ grâce à l'intuition quasi-mystique du metteur en scène¹¹⁴⁶.

Cependant, il faut relever que la « pensée » fondant le travail de Fellini est encore essentiellement inconnue. Ainsi, dans une tentative explicite d'attirer ce nouvel auteur du cinéma italien dans son propre champ idéologique, *Radio, cinéma télévision* publie également un bref entretien avec l'auteur, dans lequel ce dernier définit les thèmes et les motifs de son cinéma. La description qu'en fait Paule Sengissen est attachante : « à trente-quatre ans, Federico Fellini a la stature d'un Orson Welles, les manières débonnaires de Jean Renoir, la démarche d'un *Vitelloni*, le regard de Gelsomina »¹¹⁴⁷. Dans ce même numéro de la revue, qui confirme une prédilection particulière pour le travail du jeune réalisateur italien, se trouvent également un article d'André Bazin et une critique rédigée par Jean

¹¹⁴⁴ AGEL Henri, « Néoréalisme franciscain ? », *Radio cinéma télévision*, n°271, 27 mars 1955, p. 9.

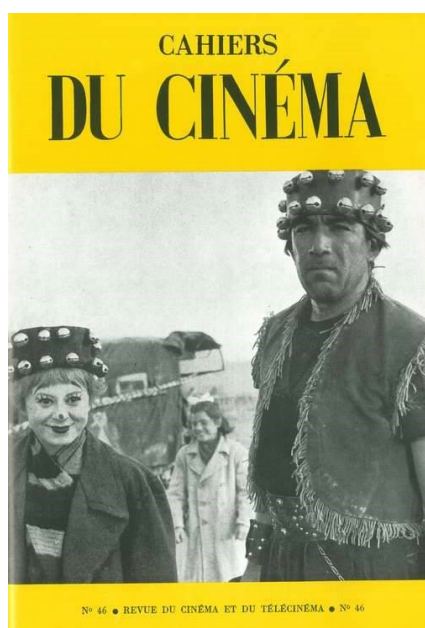
¹¹⁴⁵ *Ibid.*

¹¹⁴⁶ *Ibid.*

¹¹⁴⁷ SENGISSEN Paule, « Federico Fellini ou le problème de la solitude », *Radio cinéma télévision*, n°271, 27 mars 1955, p. 7.

d'Yvoire. Le premier texte, très évocateur, place encore *La Strada* dans le sillage du néoréalisme rossellinien, pour la simple raison qu'il s'agit d'une « aventure où rien n'arrive » qui raconte une histoire de conversion :

L'immense leçon de Fellini c'est de mettre ici l'esprit en évidence par la soustraction de tout ce qui en est seulement l'apparence ou l'alibi : l'intelligence, le sentiment, la morale même. Si l'âme nous apparaît dans cette brute et sur le visage de cette folle, c'est qu'à fortiori chacun de nous peut croire à la sienne. Et si le salut de Zampanò vaut le sacrifice de Gelsomina, c'est que tous les saluts se valent sous le regard de Dieu¹¹⁴⁸.



Cahiers du cinéma, n° 46, avril 1955.

On voit encore une fois la volonté de Bazin d'établir une cohérence au sein du cinéma italien : s'il ne cherche plus à imposer l'idée d'une « école italienne », il est clair que Bazin veut suggérer la présence d'un esprit collectif. Dans un commentaire précédemment publié dans *Le Parisien libéré*, Bazin célébrait ce film « très différent, au moins en apparence, de ce que nous attendons du cinéma italien » et pour lequel « Fellini a rompu avec toutes les traditions cinématographiques et réalisé le film de ses rêves ». *La Strada* est, selon la très belle formule bazinienne : « l'histoire d'un homme qui apprend à pleurer ou encore une preuve de l'existence de l'âme » ; le film enquête sur la plus intéressante des réalités, celle de l'âme humaine :

Les aventures de cette brute et de cette idiote ne prennent leur sens que par la lente mais irréfutable mise en évidence de leur réalité spirituelle. À travers l'amour et le remords, Zampanò est terrassé par son âme. La beauté de *La Strada*, comme celle du théâtre de Shakespeare, c'est d'identifier au-delà de l'intelligence et du réalisme psychologique la poésie avec l'esprit¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁸ BAZIN André, « *La Strada*. Une preuve de l'existence de l'âme », *Radio cinéma télévision*, n° 271, 27 mars 1955, p. 8.

¹¹⁴⁹ BAZIN, André, « *La Strada*. Le chemin de la poésie », *Le Parisien libéré*, 17 mars 1955, p. 4.

Une fois de plus, le système bazinien trouve dans le cinéma italien une réussite des paris théoriques formulés par le critique : en particulier, le cinéma transalpin se montrerait réceptif à tous les nouveaux ferments qui agitent le cinéma mondial. La surprise de Bazin est confirmée dans l'article qu'il publie dans le magazine *Esprit*, où il commence par reconnaître le soutien à la critique française qu'elle a assuré au film. Le cinéma de Fellini semble se situer dans le sillon de la leçon de Rossellini, tout en imposant la présence d'une figure d'auteur prépondérante : le film confirme la réalisation d'une étape radicalement nouvelle dans l'histoire du cinéma « où la forme ne détermine plus rien, où le langage n'offre plus de résistance et ne suggère inversement en tant que tel aucun effet de style à l'artiste qui l'emploie »¹¹⁵⁰. Dans cette insistance obstinée sur les aspects ontologiques du cinéma italien, nous pouvons voir une fois de plus la différence radicale entre Bazin et ses jeunes et ardents disciples ;

Nul lyrisme de l'image ou du montage ne se charge d'orienter notre perception, nulle mise en scène, dirai-je même, du moins nulle mise en scène spécifiquement cinématographique. L'écran se borne à nous montrer la roulotte, mieux et plus objectivement que ne pourrait le faire le peintre ou le romancier. Je ne dirai pas que la camera l'a tout platement photographiée, le mot même de photographie serait de trop, elle nous la montre tout simplement ou mieux encore, elle nous permet de la voir. [...] Ainsi, peut-on considérer *La Strada* comme une phénoménologie de l'âme...¹¹⁵¹

En bref, encore une fois le cinéma transalpin se trouve au centre d'un changement radical de paradigme. *La Strada* n'est, pour la critique française, qu'une des manifestations possibles de la modernité naissante du cinéma mondial ; dans les articles que nous avons analysés, tous les commentateurs en sont parfaitement conscients. Ils constatent l'émergence d'une nouvelle façon de concevoir les films et le réalisme en particulier. Malgré leurs profondes divergences, des œuvres telles que *La Strada* et *Voyage en Italie* obligent la critique française « à envisager un nouveau mode de penser à l'échelle universelle, tenant compte de l'irrationnel et de la logique, du constat et de la poésie, un mode de penser à l'affût de cette double recherche de l'homme, ce qui le libère et ce qui le dépasse »¹¹⁵².

Le dépassement du néoréalisme est désormais évident et il n'est pas pour déplaire à une critique conservatrice qui tient fortement à se détacher de ce qui reste de la critique communiste : dans les

¹¹⁵⁰ BAZIN, André, « La Strada », *Esprit*, n° 226, mai 1955, pp. 847-851.

¹¹⁵¹ *Ibid.*

¹¹⁵² SENGISSEN Paule, « Un nouveau cinéma est-il en train de naître ? », *Radio cinéma télévision*, n°287, 17 juillet 1955, p. 6.

colonnes de la revue *Arts*, par exemple, le scénariste et réalisateur Jean Aurel souligne précisément la distance qui sépare *La Strada* du « néoréalisme sentimental et dépassé » *du Voleur de bicyclette*¹¹⁵³. Un peu partout, la presse française semble reconnaître que *La Strada* est un point d'arrivée et d'achèvement du néoréalisme : le terme le plus utilisé est « poésie » pour qualifier cette « œuvre d'art parfaitement réalisée »¹¹⁵⁴.

Sans crainte d'être démenti, on peut dire que, dans les pages de *Radio cinéma télévision*, *La Strada* est le véritable grand événement du cinéma italien des années 1950. Cette hypothèse est confirmée lorsque la revue consacre au film une première série d'analyses. Si la première partie, écrite par Marcel Huret, explique « ce qu'il faut savoir du film », la seconde partie de A.-M. Bloch éclaire le sens de l'œuvre :

Malgré les apparences, cette œuvre n'est ni une œuvre réaliste ni une œuvre triste : le réalisme ne se définit pas par la seule utilisation des décors naturels et la description de la misère sordide. [...] *La Strada* n'est pas un reportage sur certains aspects de l'Italie, mais un film sur la charité et sur la joie, qui emprunte très arbitrairement à l'Italie son décor. [...] Fellini parvient ainsi à nous élever jusqu'au niveau de la spiritualité, avec pudeur, avec discrétion, sans jamais nommer ce que l'image suggère¹¹⁵⁵.

Pour poursuivre notre examen de l'accueil catholique de *La Strada*, nous devons citer la publication catholique *La Croix*, un article intéressant de Jean Rochereau s'interroge sur la possibilité d'annexer la figure de Fellini à la catégorie des cinéastes chrétiens. Si, à un premier coup d'œil, Fellini peut sembler se référer à la philosophie existentialiste, la conclusion du film le connote décidément en tant que film « franciscain », c'est à dire un « contrepoison à toutes les "séries noires" du monde, la preuve bien humble – mais peut-être nécessaire – que nous avons raison de croire en l'amour sauveur »¹¹⁵⁶. Le parallélisme établi entre le discours de Fellini et la morale franciscaine est très répandu dans la presse catholique, comme le montre par exemple le commentaire publié par Yves L'Her dans les pages de *Témoignage chrétien*, où le critique met en évidence les relations de la pensée fellinienne avec le personnalisme d'Emmanuel Mounier, pour préciser par la suite que « *La Strada* n'est pas uniquement un film où triomphe la poésie, mais un chef-d'œuvre où Dieu se révèle à la fois immanent et transcendant, où la co-rédemption est signifiée tout comme la réversibilité de la

¹¹⁵³ AUREL, Jean, « La Strada », *Arts*, 15 mars 1955.

¹¹⁵⁴ DUTOURD, Jean, « *La Strada*, chef d'œuvre du cinéma italien », *Carrefour*, 15 mars 1955, p. 10.

¹¹⁵⁵ BLOCH A.-M., « Quel est le sens de *La Strada* ? », *Radio cinéma télévision*, n°294, 4 septembre 1955, p. 6.

¹¹⁵⁶ ROCHEREAU, Jean, « *La Strada*. Route ou carrefour ? », *La Croix*, 18 mars 1955.

grâce »¹¹⁵⁷. Cet organe important de l'intelligentsia catholique française consacre une page entière au film de Fellini car « il ne s'agit pas d'un film ordinaire »¹¹⁵⁸ : il s'agit d'une œuvre qui transmet un message chrétien en ce sens que « par sa mort tout homme accomplit peut-être la rédemption de son frère »¹¹⁵⁹.

La nouvelle critique découvre Fellini

Passons maintenant aux publications moins directement liées aux cercles confessionnels. Contrairement à la critique de gauche et à certains représentants de la critique catholique, dans les pages des *Cahiers du cinéma*, il n'est plus question de néoréalisme. Dans les pages des *Cahiers*, André Martin fait l'éloge de ce film qui, selon lui, certifie définitivement la valeur de ce cinéaste italien qui a été trop longtemps ignoré par la critique française. Dans ce cas, il est intéressant de noter l'attention particulière accordée au réalisateur de Rimini en tant qu'héritier de Rossellini :

Avec son dernier film, *La Strada* (Le Grand chemin), plus aucun doute n'est possible. Fellini se place, non seulement au rang des metteurs en scène importants de notre époque, mais aussi, parmi les poètes originaux de la condition humaine. [...] *La Strada* m'a lancé pour plusieurs jours dans un tourbillon de questions, suggestions et stupéfactions diverses. Ce dépaysement moral, cette faim de réflexion, ce besoin de réviser les décalogues, constituent bien les symptômes habituels de ce que l'on appelle, en style culturel, un « message ». *La Strada* est un film, dont on ne se débarrasse pas en une soirée¹¹⁶⁰.

Toute l'œuvre précédente de Fellini, ainsi que sa participation au travail d'autres réalisateurs en tant que scénariste, prend tout son sens grâce à ce film, qui paraît à Martin comme « l'aboutissement d'une méditation obstinée »¹¹⁶¹ ; Fellini peut à raison être considéré comme l'héritier naturel de Rossellini et donc du néoréalisme. Il confirme notamment que le cinéma italien est un lieu de communion, de compromis entre différentes exigences esthétiques :

En s'attachant, dans *La Strada*, aux difficultés des contacts humains, Fellini ne quitte pas la plus concrète des réalités. [...] Ce drame de la non-communication, Fellini l'a situé dans une morale du dénuement qu'il semble avoir toujours

¹¹⁵⁷ L'HER, Yves, « Sur le fil, une hirondelle fait le printemps... », *Témoignage chrétien*, 26 mars 1955.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*

¹¹⁵⁹ *Ibid.*

¹¹⁶⁰ MARTIN, André, « È arrivata *La Strada* », *Cahiers du cinéma*, n°45, mars 1955, p. 14.

¹¹⁶¹ *Ibid.*

poursuivie. [...] Fellini a transformé cette expérience du dénuement, Fellini a su la transformer en méditation sur l'essentiel, et non en antithèse envieuse du luxe du Salon des Arts Ménagers.

Donc, en tant qu'art de l'essentiel, cette « méditation insolite sur le dénuement »¹¹⁶² serait profondément religieuse et surtout - selon les mots du cinéaste - imprégnée de morale franciscaine :

Quand tous les buts du socialisme seront atteints, dans la plus juste répartition de la plus grande production possible, l'intuition franciscaine renaîtra, insurrection d'un marxisme cistercien, soucieux de l'essentiel, qui échappe toujours aux systèmes échus, et à tous les pieds au chaud en général. Seule, cette antithèse peut empêcher les messianismes politiques de transformer leur rêve de justice sociale en épopée de la satisfaction. Pour cela, la leçon de *La Strada* n'est pas une fiction désincarnée, mais demeure, au contraire, étrangement originale, actuelle et opportune¹¹⁶³.

L'idée que l'œuvre de Fellini soit à situer dans le sillage de celle de son maître Roberto Rossellini, - et précisément dans la droite ligne des *Onze fioretti de François d'Assise* - est aussi présente dans la critique publiée dans *Le Monde* par Jean De Baroncelli : dans cette « transfiguration du néoréalisme » tout est « quotidien, familial, parfaitement plausible »¹¹⁶⁴. Sur les traces du cinéma de Charlie Chaplin, le mérite de Rossellini consiste à « avoir tourné le dos à toute fausse littérature et à tout pathétique de mauvais aloi »¹¹⁶⁵.

Il est important, par ailleurs, de souligner l'enthousiasme généralisé que l'on retrouve dans la presque totalité des textes critiques consacrés à la performance de Giulietta Masina : très souvent rapprochée de Charlie Chaplin, l'actrice est louée pour sa tendresse et pour la souplesse de son interprétation. « Peu de tragédiennes sont capables d'aller si loin avec des moyens si discrets »¹¹⁶⁶, écrit Louis Chauvet dans les pages du *Figaro*.

Du côté de la critique éminemment formaliste, la crise du régime narratif présente dans le film est aussi au centre de la critique (attribuable fort probablement à André Bazin) qui paraît dans *France Observateur* de septembre 1954 :

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ *Ibid.*

¹¹⁶⁴ DE BARONCELLI, Jean, « *La Strada* de Federico Fellini », *Le Monde*, 15 mars 1955, p. 3.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*

¹¹⁶⁶ CHAUVET, Louis, « *La Strada* », *Le Figaro*, 14 mars 1955, p. 3.

Le moins qu'on puisse dire est que le terme initial, qui est d'une grande simplicité, échappe à la construction logique des scénarios habituels, non pas, je pense que le plan qu'il suit soit incertain, mais parce que la véritable écriture du film est ailleurs : dans les détails notés, l'observation quasi-improvisée, le passage direct d'un thème choisi à sa transcription cinématographique¹¹⁶⁷.

Encore une fois, un film italien pose la question relative au sort du néoréalisme et impose une réflexion concernant le dépassement d'une phase historique certainement prolifique mais désormais lointaine :

La sortie de tout nouveau film italien est l'occasion, pour les augures, de vaticiner sur l'avenir du néoréalisme : c'est sans doute à juste titre - on le saura bientôt - qu'on a parlé ici d'orientation nouvelle, de réalisme magique. Il y a plus, à mon sens : on trouve dans *La Strada* des traces nettes de surréalisme¹¹⁶⁸.

Bien plus bienveillant est l'accueil réservé au film de Fellini dans *La Table ronde*. Nous avons déjà constaté que cet organe de la presse conservatrice n'est aucunement favorable à l'idée de néoréalisme partagé par le reste de la critique. Toutefois, *La Strada* est apprécié car il peut être aisément placé dans une autre catégorie de films, car Fellini « n'est plus gêné par l'ombre de Rossellini » :

Fellini nous impose avec *La Strada* un univers d'une densité poétique inconnue jusqu'alors. Il ne s'agit plus de sauter de la réalité dans un rêve de carton [...] Ici, le moindre événement reprend sa qualité de poème que l'accoutumance avait enfouie. Oubliés le surréalisme, le néoréalisme et leur cortège de supercheries. Les choses ont enfin leur fonction vivante : on y aperçoit des taches de graisse, mais aussi des auréoles de mystère. On nous avait jusqu'à présent montré les unes sans les autres¹¹⁶⁹.

Il faut noter, en conclusion, que *Les feux du music-ball* sort en France à la fin de 1956, avec un retard considérable. Une critique déjà attentive au cinéma de Fellini ne manque pas de relever l'importance du premier film de ce nouvel auteur, qui peut jouir du succès de *La Strada* :

¹¹⁶⁷ BAZIN, André [?], *France-Observateur*, 22 septembre 1954, p. 2.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ MAUREL, Christian, « Présentation de *La Strada*. (Film de Federico Fellini) », *La Table ronde*, mai 1955.

Tout l'amour, toute la sympathie secrète que porte Fellini aux êtres « *en marge* », demi-fous, voleurs, bohémiens, putains, comédiens, chez qui l'ardeur à vivre ne le dispute qu'au dérisoire de l'enjeu, accompagne, au cours de ses innombrables pérégrinations, cette troupe d'êtres dépareillés et cependant terriblement semblables. [...] Poète de la dérégulation, il possède le don singulier de vous jeter dans une rue déserte, au petit jour, après vous avoir dépouillé sans façons des oripeaux ordinaires de la considération¹¹⁷⁰.

On remarque donc que dans la sphère de la critique conservatrice on fait plutôt la célébration d'un véritable auteur cinématographique complet alors que dans les publications marxistes la valeur créative du réalisateur Fellini n'est jamais dissociée du contexte culturel du néoréalisme. Il suffit de lire les pages écrites par le critique fasciste Lucien Rebatet, qui intervient dans les colonnes de *Dimanche-Matin* en écrivant que *La Strada* est « l'œuvre de quelqu'un », c'est-à-dire une œuvre où l'on peut retrouver « une volonté, une vision, bref un auteur responsable ». Le « misérabilisme », « insupportable artifice » des premières œuvres néoréalistes, a heureusement été surmonté par Fellini, qui est désormais l'auteur qui pourra faire revivre les fortunes du réalisme italien et « qui demeure la seule veine riche et neuve de ces dernières années »¹¹⁷¹. Même la presse de droite, donc, qui a toujours déploré la tendance du cinéma italien d'après-guerre vers des thèmes plus sordides, se félicite de la sortie de *La Strada*, qui, avec peu d'autres œuvres italiennes, démontre que le réalisme peut coexister avec la forme et la poésie : c'est notamment le cas de Jean Fayard, qui dans *La Revue de Paris* fait l'éloge de ce film sur lequel « la lueur tombe tout à coup comme du ciel »¹¹⁷².

Un point d'arrivée du néoréalisme : *Voyage en Italie*

« Il y a d'une part le cinéma italien, d'autre part l'œuvre de Roberto Rossellini ». Cette phrase de Jacques Rivette ouvre un célèbre entretien que François Truffaut et Éric Rohmer consacrent au cinéaste italien en 1954 : c'est une déclaration qui contribue à établir la particularité de l'auteur italien et à le placer sous la protection de la nouvelle génération critique française. Nous croyons important d'achever notre analyse de l'accueil du cinéma rossellinien en France par la réception de *Voyage en Italie*, un film qui ouvre une nouvelle phase dans l'histoire du cinéma. Le cas de ce film est tout à fait particulier, car il s'agit d'un véritable sommet des disquisitions sur le néoréalisme en

¹¹⁷⁰ LABARTHE André S., « Le monde dans un chapeau », *Cahiers du cinéma*, n°67, janvier 1957, p. 48.

¹¹⁷¹ VINNEUIL, François (Lucien Rebatet), « Le réalisme italien n'est pas mort », *Dimanche-matin*, 20 mars 1955, p. 3.

¹¹⁷² FAYARD, Jean, « La Strada », *La Revue de Paris*, avril 1955, p. 142.

France : avec *Voyage en Italie*, la réflexion sur ce courant atteint un statut purement esthétique, marginalisant toute approche relative au contenu du film.

La révolution formelle de Rossellini

En 1954, comme nous l'avons dit, l'image de Roberto Rossellini en France est celle d'un « homme seul ». Cette solitude est exprimée d'ailleurs dans le titre même d'une interview publiée par *Radio cinéma télévision* en juillet. Il s'agit d'un précieux témoignage recueilli et signé par un très jeune François Truffaut (sous le pseudonyme François de Montferrand qui se charge de compléter ce texte par un commentaire où il explicite son panthéon d'auteurs privilégiés. Dans sa sélection, Rossellini prend la place qui lui revient aux côtés de Jean Renoir : les deux cinéastes en question incarnent l'idée-même d'auteur cinématographique, une personnalité marquée par une approche instinctive du cinéma qui met sa personnalité et ses thèmes de prédilection dans son travail et n'accepte aucun compromis avec les lois du commerce. Toutefois, il convient de souligner les différences qui séparent Rossellini de Renoir :

Comme Jean Renoir, Rossellini est un instinctif avant d'être un intellectuel. Il sent les choses mieux qu'il ne les comprend, ce qui lui vaut de les exprimer sans les démontrer. Alors que dans les films de Jean Renoir l'émotion naît du passage de l'idée à la réalisation de cette idée, ou si l'on veut de la théorie à la réalité, chez



Rossellini ce passage ne s'effectue pas, chaque image de ses films étant à la fois la plus théorique et la plus réaliste possible. D'où, à la vision de ses films, une émotion continue avec, à intervalles presque réguliers, des « pointes » qui libèrent le cœur oppressé et nous contraignent à pleurer. Un tel art, un tel raffinement, une telle maîtrise se

situent naturellement aux antipodes du mélodrame et il faudrait être bien naïf pour confondre l'extraordinaire sensibilité de Rossellini avec la sensiblerie de certaines entreprises¹¹⁷³.

¹¹⁷³ DE MONFERRAND, François (François Truffaut), « Dans le cinéma italien, un homme seul : Roberto Rossellini », *Radio cinéma télévision*, n°233, 4 juillet 1954, pp. 8-9.

Cette réflexion sur l'œuvre de Roberto Rossellini définit parfaitement l'attitude que les jeunes disciples d'André Bazin vont tenir à l'égard de Rossellini. Il convient en particulier de noter deux aspects : d'une part, le constat de la supériorité de Rossellini sur Renoir est cohérent avec les évolutions de la doctrine bazinienne ; d'autre part, il faut signaler l'attaque directe adressée au reste des critiques et aux autres cinéastes italiens. Suivant les traces de son maître Bazin, François Truffaut prouve que la suite naturelle du néoréalisme se trouve précisément dans l'œuvre de Rossellini et certainement pas dans les farces campagnardes du néoréalisme « rose » ou du *Petit monde de Don Camillo* (Julien Duvivier, 1953) :

DE MONFERRAND, François (François Truffaut), « Dans le cinéma italien, un homme seul : Roberto Rossellini », *Radio cinéma télévision*, n°233, 4 juillet 1954, pp. 8-9.

Sous le couvert de je ne sais pas trop quel « vérisme », le cinéma italien donne à voir au monde ses plaies, faisant du « sordide à tout prix » son mot d'ordre, humanisant toutes les bassesses, donnant à sourire (tout en s'apitoyant) des infirmités d'autrui, établissant enfin une fatale confusion entre le néoréalisme tel qu'il devrait être, et tel qu'il est chez Rossellini, et [...] le misérabilisme. À l'opposé de ce néoréalisme à l'usage des touristes ou des étrangers assoiffés de pittoresque se situe, isolée, l'œuvre de Rossellini¹¹⁷⁴.

Il faut noter que la projection de *Voyage en Italie* sur les écrans parisiens correspond à l'achèvement de l'échange générationnel ayant lieu au sein de la critique française : les jeunes-turcs élisent le Rossellini de *Voyage en Italie* comme leur principal mentor. Truffaut, Godard, Rivette et leurs confrères tirent une leçon fondamentale de ce pilier de la modernité cinématographique : un film n'est pas seulement la mise en scène d'un scénario solidement écrit et les œuvres les plus vivantes de cet art sont, au contraire, ouvertes à l'aléatoire et nient la séparation rigide entre fiction et documentaire. De plus, le style de Rossellini est populaire parmi les jeunes critiques car il représente au mieux le travail du véritable auteur de films, celui qui, contre les producteurs, impose la « caméra-stylo » théorisée il y a quelques années par Alexandre Astruc. Le triomphe de l'idée de « personnalité créatrice » incarnée par le concept d'auteur est fonctionnel à la réception des nouveaux films arrivant d'Italie, au moment où la réception de type politique est en crise.

En somme, *Voyage en Italie* représente le point de sublimation du débat sur le réalisme relatif au cinéma italien et constitue en même temps le moment d'éloignement le plus radical entre la critique française et italienne. En Italie, où la critique intellectuelle est profondément attachée aux expériences de *Paisà* et de *Rome ville ouverte*, le film est en effet accueilli avec scepticisme et est

¹¹⁷⁴ *Ibid.*

considéré comme une « trahison » du néoréalisme. De ce côté des Alpes au contraire, où les critiques spiritualistes et formalistes ont désormais pris le dessus, *Voyage en Italie* semble confirmer le discours sur le réalisme mené depuis l'immédiat après-guerre. André Bazin, Amédée Ayfre et l'ensemble de la rédaction des *Cahiers du cinéma* soutiennent une idée du cinéma comme art phénoménologique ; ce film pousserait aux limites les plus extrêmes les tentatives déjà accomplies avec la réalisation de *Rome ville ouverte*.

Cependant, il faut signaler que la sortie française de *Voyage en Italie* ne se fait pas sans difficulté : la circulation du film est problématique et témoigne de la complexité de l'œuvre ainsi que de son inaptitude aux lois commerciales¹¹⁷⁵. Il faut rappeler que l'idée de départ du film est française, un roman de Colette de 1934, comme en témoigne une brève note publiée dans le numéro 20 des *Cahiers du cinéma*, qui annonce que « Rossellini racontera dans *Duo* les aventures d'un couple d'étrangers en Italie ». La version italienne du film circule en France dès le 15 avril 1955 : l'avant-première a lieu au Cinéma d'Essai, où Rossellini est présent et souligne le caractère novateur de son travail¹¹⁷⁶. Cependant, il semblerait qu'une autre version, doublée en français et intitulée *L'amour est le plus fort* (plus tard *La divorcée de Naples*) circule en France à partir de la fin de l'année précédente. Ces modifications arbitraires et trompeuses du titre original sont dénoncées par François Truffaut, qui se charge d'en informer le cinéaste¹¹⁷⁷. Ce détournement du titre de l'œuvre témoigne évidemment de la tentative des distributeurs français d'isoler certains aspects du récit - à savoir les éléments les plus romanesques et mélodramatiques - pour adapter le film à un public désireux d'histoires d'amour. À propos de ces vicissitudes concernant la distribution du film, Rossellini rappellera plus tard :

C'est un film qui m'a donné beaucoup de peine, je dois dire. À sa sortie en France, il a été immédiatement mutilé, remanié, le titre a été changé, on a cherché à en faire un film commercial, mais malgré beaucoup d'efforts cela n'a pas marché. Cependant ce film m'a donné aussi une très grande joie, celle de rencontrer François Truffaut, alors critique aux *Cahiers du cinéma*. J'étais en Allemagne pour tourner un autre film, *La Peur*, et un jour j'ai reçu une lettre de lui dans laquelle il

¹¹⁷⁵ Les vicissitudes de distribution du film ont été reconstituées par Elena Dagrada. (Voir DAGRADA Elena, *Le varianti trasparenti. I film con Indrigo Bergman di Roberto Rossellini*, Milan, LED Edizioni Universitarie, 2005).

¹¹⁷⁶ « Répondant aux questions qui lui étaient posées lors de la première de son film au Cinéma d'Essai, Roberto Rossellini déclara qu'il considérait *Voyage en Italie* comme fort important dans son œuvre et acquiesça fortement lorsque quelqu'un lui demanda s'il l'estimait révolutionnaire ». NÉRY, Jean, « Voyage en Italie », *Franc-Tireur*, 18 avril 1955, p. 2.

me disait qu'il avait vu le film, qu'il l'aimait beaucoup et qu'il avait pris sa défense¹¹⁷⁸.

La distribution compliquée de *Voyage en Italie* est aussi soulignée par Alain Bergala, qui dans son ouvrage consacré au film affirme que « le film est sorti sous le titre *L'amour est le plus fort* et, dans une version tripatouillée par un distributeur peu scrupuleux [...], sous le titre *La divorcée de Naples* »¹¹⁷⁹ ; il en va de même pour Tag Gallagher, qui dans *The adventures of Roberto Rossellini* parle de « butchered French dubbing »¹¹⁸⁰. À la lumière de la controverse qui a entouré *Europe 51* et que nous avons examinée dans le chapitre précédent, cette tentative de détournement du titre du film n'est pas si surprenante ; à ce stade, Rossellini est perçu en France en tant qu'auteur de mélodrames larmoyants. Ainsi, on peut dire que la bataille critique de Truffaut consiste avant tout à sortir la figure de Rossellini de cette étiquette trop simplificatrice. Les circonstances du début de l'amitié Truffaut-Rossellini, ainsi que le rôle joué par la critique française pour la défense de Rossellini, sont rappelées par Truffaut lui-même dans son ouvrage *Les films de ma vie* :

Quand j'ai fait la connaissance de Rossellini, en 1955, à Paris, son découragement était total ; il venait de terminer, en Allemagne, *La Peur*, d'après Stefan Zweig, et il envisageait sérieusement d'abandonner le cinéma ; tous ses films, depuis *Amore*, avaient été des échecs commerciaux, et des échecs vis-à-vis de la critique italienne. L'admiration dans laquelle les jeunes critiques français tenaient ses derniers films - et précisément les plus "maudits" : *Les Fioretti*, *Stromboli*, *Voyage en Italie* - lui fut un réconfort. Qu'un groupe de jeunes journalistes se destinant à la mise en scène l'ait choisi, lui, pour maître à filmer, brisa sa solitude et réveilla son immense enthousiasme¹¹⁸¹.

Pour en venir à la réception de *Voyage en Italie*, il faut d'abord souligner que la sortie de ce film brise soudainement l'accord de la critique établie par *La Strada* de Federico Fellini. Dans un compte rendu de l'avant-première du film de Rossellini, Jean Rochereau rappelle que la séance a déchaîné « une violente controverse entre journalistes » et que « les uns saluaient le film comme 'un des

¹¹⁷⁸ Déclaration de Rossellini issue de la transcription d'une série de présentations télévisées réalisée pour l'ORTF, sans doute en 1962, jamais transmises et conservées à l'INA, copyright 1963 ; traduites en italien : Roberto Rossellini (sous la direction d'Adriano Aprà), *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Marsilio, 2006).

¹¹⁷⁹ BERGALA, Alain, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁸⁰ GALLAGHER, Tag, *The adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*, New York, DaCapo, 1998, p. 696.

¹¹⁸¹ TRUFFAUT, François, « Rossellini préfère la vie », *Les films de ma vie*, Champs-Arts, 2012 (éd. orig. 1975).

plus beaux' qu'ils n'eussent jamais vus ; les autres y voyaient 'l'un des plus mauvais jamais tournés' »¹¹⁸². De plus, un compte rendu de Pierre Kast témoigne de l'atmosphère critique pétillante qui entoure la sortie du nouveau film du couple Rossellini-Bergman :

Enfin, *Le Voyage en Italie* de Rossellini, avec Bergman et Sanders, suscite un marathon de discussions, qui se prolonge des heures dans un bistrot. Le propos est clair, faire du Henry James, en montrant les variations de sentiments imperceptibles et informulés, et en finissant en un grand mouvement de l'âme. Les rossellinistes, après les *Fioretti*, *Stromboli* et *Europe 51* sont comblés. Astruc et Doniol d'une part, Leenhardt et moi d'autre part nous accrochons féroce­ment ; Leenhardt plus sensible au bâclage, au trucage, à l'épaisseur d'une forme réputée subtile et parfaite, - la vulgarité, la grossièreté et le marécage du piétinement d'une pensée censée exprimer de subtiles nuances de sentiments infinitésimaux, m'apparaissant plus clairement¹¹⁸³.

Pour la nouvelle génération qui donnera via à la Nouvelle Vague, *Voyage en Italie* s'impose immédiatement comme un point de repère devant lequel « tous les films ont soudain vieilli de dix ans ». Cette affirmation péremptoire est tirée de la célèbre « Lettre sur Rossellini » adressée par Jacques Rivette à François Truffaut et publiée dans les *Cahiers du cinéma* : Rivette prend la défense de ce qu'il dit être le cinéaste « le plus moderne » et le moins compris. Dans ce texte décisif, on trouve un condensé valable des idées des jeunes-turcs sur le cinéma : après les hésitations liées aux œuvres précédentes de Rossellini, Rivette parle au nom de la jeune génération et tient Rossellini pour frère aîné, car malgré la différence d'âge, le cinéaste italien représente la jeunesse du cinéma :

Si je tiens Rossellini pour le cinéaste le plus moderne, ce n'est pas sans raisons ; ce n'est pas non plus par raison. Il me semble impossible de voir *Voyage en Italie* sans éprouver de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort. (Oui, qu'il n'y a désormais d'autre chance de salut pour notre misérable cinéma français qu'une bonne transfusion de ce jeune sang)¹¹⁸⁴.

Il est facile de constater que dans cette phase, les nouveaux critiques des *Cahiers* souhaitent organiser un front commun pour défendre Roberto Rossellini : la nouveauté de l'œuvre de l'italien

¹¹⁸² ROCHEREAU, Jean, « *Voyage en Italie*. Rossellini perdu ou retrouvé ? », *La Croix*, 22 avril 1955, p. 3.

¹¹⁸³ KAST Pierre, « Petit journal intime du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 43, janvier 1955, p. 38.

¹¹⁸⁴ RIVETTE, Jacques, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n°46, avril 1955, pp. 14-15.

fait l'objet d'attaques multiples et, dans ce contexte, *Voyage en Italie* constitue un terrain d'affrontement esthétique incandescent. En effet, le film sort en France à un moment particulièrement tendu du débat sur le cinéma, lorsque les jeunes-turcs veulent saboter les vieilles conventions françaises sur la qualité. Selon une note trouvée sur *Radio cinéma télévision*, la première projection privée de *Voyage en Italie* (sous le titre *L'Amour et le plus fort*) « a divisé violemment une centaine de cinéastes et critiques, les uns y voyant l'un des plus mauvais films jamais tournés, les autres l'un des plus beaux »¹¹⁸⁵.

La nouvelle faction des souteneurs de Rossellini se définit rapidement autour de la figure d'André Bazin : avec les *Cahiers du cinéma*, l'hebdomadaire *Radio cinéma télévision* se pose en défenseur acharné de la nouveauté radicale de *Voyage en Italie*. Il faut tout d'abord souligner le rôle du jeune François Truffaut qui prépare son bouleversement dans le paysage critique. Dans les pages de la revue *Arts*, Truffaut fait l'éloge de ce film qui « offre au cinéma de nouvelles et plus riches perspectives » :

Voyage en Italie – écrit Truffaut – n'évoque en rien ce qui a déjà été fait dans le cinéma. Moins « original » que *La Strada* mais, je le crois, plus réellement « neuf », ce film ressemble à ceux que l'on tournera dans dix ans, quand les metteurs en scène du monde entier renonceront à imiter la forme romanesque au profit de la confession filmée et de l'essai.

Le film décrète un changement esthétique radical : une « mise en scène [...] directe, incisive, souple et linéaire » se trouve désormais au cœur de l'art cinématographique : Rossellini « montre au lieu de démontrer » et « indique au lieu de suggérer »¹¹⁸⁶.

L'activité de Truffaut est frénétique : on retrouve ses contributions sur le film dans de nombreuses publications. Lors de la sortie de *Voyage en Italie*, début mai 1955, *Radio cinéma télévision* consacre une couverture et deux longs articles au film : le premier de ces textes est écrit par Truffaut, qui fait l'éloge de la « nouveauté d'un style en marge du cinéma habituel » :

Voyage en Italie est le film d'un état d'âme, une difficulté d'être (à deux) qui devient finalement, par la force des choses, la *dignité d'être* purement et simplement. [...] *Voyage en Italie* peut sembler moins insolite que *La Strada* ; je le crois plus original

¹¹⁸⁵ STRAUB, Jean-Marie, « Voici les cinq prochains films de Rossellini », *Radio cinéma télévision*, n°265, 13 février 1955, p. 5.

¹¹⁸⁶ TRUFFAUT, François, « *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini », *Arts*, 20 avril 1955.

et plus audacieux, la sentimentalité et la littérature n'y ayant aucune part. Comme les Fioretti, comme *Europe 51*, comme *Jeanne au bûcher*, *Voyage en Italie* ne ressemble à rien de ce qui se fait dans le cinéma¹¹⁸⁷.

L'image de Rossellini est plus que jamais celle d'un auteur « maudit » : Truffaut souligne la nouveauté du cinéma de Rossellini et, surtout, le met en contraste avec le reste du cinéma italien. Quant à elle, Paule Sengissen souligne les mérites de la mise en scène de Rossellini, qui « fait preuve d'une maîtrise qui ne se dément jamais » et qui, surtout, permet de découvrir « une autre réalité qui n'est pas celle que l'on voit ». À propos de la scène finale du film, Sengissen s'exprime en ces termes:

Ce n'est pas parce qu'un miracle a lieu au cours d'une procession que cet homme et cette femme, qui viennent de s'entredéchirer avec violence, découvrent qu'ils s'aiment. Ils le savaient depuis toujours, seulement la panique de la foule qui les sépare à ce moment-là leur révèle les conséquences des tortures qu'ils se sont infligées. Le véritable miracle réside en leur prise de conscience de leur état, à cette seconde de lucidité qui les sauve¹¹⁸⁸.

Plus tard, *Radio cinéma télévision* sera encore longtemps parmi les plus ardents défenseurs du nouveau cours du néoréalisme rossellinien, au point de consacrer à *Voyage en Italie* une de ses analyses les plus pertinentes. Cette lecture se concentre en particulier sur la structure narrative inédite du film et sur sa valeur esthétique se référant aux idéaux catholiques :

Il n'y a pas progression, mais accumulation de temps vécu, d'impressions reçues. [...] Il y a eu, dirait Stendhal, cristallisation. L'analyse psychologique est fine et ample. Elle enveloppe d'un regard très humain les héros comme aussi les comparses et les groupes. La leçon morale dans ce film exprime une foi dans la vie, la fécondité, dans l'absolu de cette charité dont parle saint Paul : « Elle excuse tout, croit tout, espère tout, supporte tout »¹¹⁸⁹.

Grace à l'apostolat d'André Bazin, la critique française a acquis une telle autorité en matière de cinéma italien qu'elle peut se permettre d'aller se battre au-delà les Alpes. Bazin adresse sa

¹¹⁸⁷ DE MONFERRAND, François (François Truffaut), « Nouveauté d'un style en marge du cinéma habituel », *Radio cinéma télévision*, n°276, 1er mai 1955, p. 5.

¹¹⁸⁸ SENGISSEN, Paule, « Une autre réalité derrière ce que l'on voit », *Radio cinéma télévision*, n°276, 1er mai 1955, p. 6.

¹¹⁸⁹ Non signé, « *Voyage en Italie* de Rossellini », *Radio cinéma télévision*, n°297, 25 septembre 1955, p. 13.

« Défense de Rossellini » à la revue italienne *Cinema nuovo*, animée par Guido Aristarco. La différence entre l'approche bazinienne et celle d'Aristarco définit bien la différence qui sépare les critiques transalpines de l'approche française : de profonde foi marxiste, Aristarco « ne se borne pas à analyser les films »¹¹⁹⁰, mais « intervient pour en corriger les erreurs, ouvrir des chemins, montrer les dangers de certaines tendances »¹¹⁹¹. Surtout, l'italien vise à « réaliser une intégration entre les différentes disciplines dans le domaine du cinéma, à unir et à guider les forces communes pour atteindre la terre promise du réalisme »¹¹⁹². Dans le cadre du débat théorique italien, les idées d'Aristarco semblent être aux antipodes de celles soutenues par la phénoménologie, car selon lui, pour le cinéma « choisir de raconter et de participer, au lieu de simplement observer et décrire, lui permet en effet de ne pas rester à la surface des phénomènes, pour en saisir les mécanismes intimes et les raisons secrètes »¹¹⁹³. Si en ce moment la critique militante italienne crie à la trahison, la française dans sa presque intégralité, enfin sûre d'elle et libérée des conventions rigides qui persistent au-delà des Alpes, peut affirmer la persistance et la cohérence de l'esprit néoréaliste dix ans après *Rome, ville ouverte*. Au début de cette intervention dans un pays étranger, Bazin fait preuve d'une prudence argumentative particulière, mais il essaie en même temps de fonder sa thèse sur l'autorité de la critique française, en ayant été « l'un des rares critiques français à avoir toujours identifié la renaissance du cinéma italien au 'néoréalisme', même à une époque où il était de bon ton de proclamer que ce vocable ne signifiait rien ». L'idée centrale de la pensée bazinienne est ici exposée dans toute sa simplicité flagrante et subvertit l'image de Rossellini en tant que cinéaste engagé : la caractéristique essentielle de l'image de Rossellini repose sur sa nouveauté ontologique et sur son respect de la « globalité du réel ». Ainsi, il est possible de continuer à affirmer la nouveauté du néoréalisme, même maintenant que les hypothèses historiques de l'immédiat après-guerre font défaut :

Le néoréalisme – écrit Bazin - est une description globale de la réalité par une conscience globale. J'entends par là que le néoréalisme s'oppose aux esthétiques réalistes qui l'ont précédé, et notamment au naturalisme et au vérisme en ce que

¹¹⁹⁰ BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁹¹ Ibid.

¹¹⁹² Ibid., Il semble particulièrement significatif que pour Aristarco et les rédacteurs de la revue *Cinema*, le seul chef de file du néoréalisme italien soit, à ce stade, Luchino Visconti : le réalisateur milanais propose en effet une idée efficace de réalisme historique, se démarquant des idées phénoménologiques et spiritualistes de Rossellini et Bazin.

¹¹⁹³ CASETTI, Francesco, « 1942-19... Le néoréalisme italien. Le cinéma comme reconquête du réel », in MAGNY, Joël, « Histoire des théories du cinéma », *CinémAction*, n°60, 1991, p. 76.

son réalisme ne porte pas tant sur le choix de sujets que sur la prise de conscience¹¹⁹⁴.

Avec cette lettre, Bazin cerne définitivement son idée du néoréalisme, désormais fortement et définitivement proche des théories développées par Amédée Ayfre, qui à leur tour sont issues de la longue tradition de la pensée phénoménologique française¹¹⁹⁵. Il vaut la peine de le répéter : le réalisme de l'image rossellinienne ne réside certainement pas dans le sujet, mais plutôt dans le style de mise en scène, qui se fonde sur un principe d'amour de la réalité empêchant le réalisateur de mettre en place une analyse, c'est-à-dire une décomposition de l'intégralité du réel. Nous assistons donc à un passage qui nous semble fondamental : sur le chemin qui mène de *Rome ville ouverte*, à *Voyage en Italie*, la théorie d'André Bazin est passée d'un regard ontologique à un autre de nature stylistique. De plus, l'approche du néoréalisme en tant que cinéma social a fait place à un traitement d'un point de vue esthétique. Cependant, Bazin refuse radicalement l'idée qu'il existe des « cinéastes néoréalistes », car cette catégorie ne réside que dans les œuvres :

Je dirais davantage : c'est Rossellini qui de tous les réalisateurs italiens me paraît avoir poussé le plus loin l'esthétique du néoréalisme. J'ai dit qu'il n'y avait pas de néoréalisme pur. L'attitude néoréaliste est un idéal dont on s'approche plus ou moins. Dans tous les films dits néoréalistes il y a encore des résidus du réalisme traditionnel spectaculaire, dramatique ou psychologique.

Avec l'arrivée de *Voyage en Italie*, l'alliance entre les différentes générations des *Cahiers du cinéma* semble se renforcer : le rédacteur en chef Jacques Doniol-Valcroze (fondateur des *Cahiers*, proche d'André Bazin) livre une critique très élogieuse du film dans les pages de *France-Observateur*. La solidité et la cohérence de ces lectures témoignent de l'accomplissement du passage interprétatif : l'interprétation de Doniol-Valcroze s'inscrit précisément dans le sillage de celle des critiques de *Radio cinéma télévision*. Le néoréalisme historique et politique est dépassé ; il s'agit maintenant d'une catégorie esthétique :

¹¹⁹⁴ BAZIN, André, « Difesa di Rossellini », *Cinema Nuovo*, n° 65, 25 août 1955 ; repris dans BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2000 [1958], p. 350-351.

¹¹⁹⁵ Voir LEVANTOPOULOS, Mélisande, « D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne », art. cité. Sur la relation Bazin-Ayfre, Levantopoulos note qu'« il ne faut pas voir en Amédée Ayfre un simple diffuseur des analyses baziniennes : adaptateur et continuateur de Bazin, il est d'ailleurs considéré par ce dernier comme son égal ».

Ce qui se passe sur l'écran de *Voyage en Italie* ne peut, par sa nouveauté, que surprendre un grand nombre de spectateurs. Pour beaucoup, il ne se passera rien : un monsieur et une dame voyagent en voiture, se promènent, entrent dans des maisons, ouvrent des portes, montent des escaliers, s'étendent sur une terrasse au soleil, n'échangent que quelques brèves paroles, etc... Ne voir que cela, c'est d'abord méconnaître tout l'itinéraire intérieur qui sous-tend le film avec une admirable précision dramatique ; mais c'est aussi cela qu'il faut voir, cet univers de gestes ébauchés, cet univers à la Matisse (comme l'a fait remarquer Rivette), ce monde d'actes manqués, de promesses non tenues et que couronnent à sa pointe, en haut de la courbe, cette brusque explosion, cette délivrance, ces quelques secondes minuscules mais pathétiques où le Destin soudain se retourne comme un gant, où le mauvais miroir se brise et les cœurs se rencontrent, nus à nouveau, poussés l'un vers l'autre par la grande tempête des passions. C'est cela, à mon avis, qu'il faut voir, et non les imperfections techniques, ce cinéma du comportement profondément réaliste (comme les films de Bresson) et non les fautes de raccords ou l'ombre de la caméra sur la procession. L'essentiel c'est le style et non pas la perfection mécanique de ce style¹¹⁹⁶.

Cependant, à ce stade, les *Cahiers du cinéma* ne constituent pas encore un cercle critique exclusif ; au contraire, ils font souvent preuve d'une ouverture particulière. Il faut par ailleurs préciser que la réputation de Rossellini est loin d'être stable, même au sein de cet hebdomadaire : dans un souci d'exhaustivité, la même revue publie un texte du romancier Claude Martine qui s'oppose diamétralement à celui de Doniol-Valcroze. Martine reproche au film de Rossellini le manque d'une structure narrative rigide, car « il aurait fallu une affabulation » :

Si *Voyage en Italie* est un documentaire romancé, on ne peut que déplorer la platitude de la romance. Et pour un documentaire il est trop long et mal photographié. Les extérieurs nous offrent de ces images en grisaille que l'on attribuait avec bienveillance, au temps de *Quatre pas dans les nuages*, à la mauvaise qualité de la pellicule italienne. [...] Devant un documentaire, on prend son mal en patience. Ici, où les visites se succèdent sous d'indigents prétextes, c'est irritant¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁶ DONIOL-VALCROZE, Jacques, « Voyage en Italie », *France-Observateur*, 25 avril 1955, p. 4.

¹¹⁹⁷ MARTINE, Claude, « Autant ne pas voyager », *Arts*, 27 avril 1955.

Pour conclure son article, Claude Martine invite ses lecteurs à aller plutôt voir *La Strada* de Federico Fellini, afin de constater « ce qu'un bon metteur en scène peut tirer d'une procession dans une ville italienne ».

Comme d'habitude, la critique de Jean de Baroncelli qui paraît dans *Le Monde* est pondérée, proche des positions des *Cahiers* et exprime son impression positive face à *Voyage en Italie*. Le film, qui remédie à sa déception face aux films précédents de Rossellini est « déroutant, foncièrement original, sous une banalité apparente, dans son thème et sa facture, et réclame du spectateur une qualité d'attention que l'on accorde généralement plus volontiers à l'œuvre imprimée qu'au film ». Baroncelli remarque intelligemment la nouveauté inédite de *Voyage en Italie*, qui « ne possède aucune de ces fameuses vertus sans lesquelles on s'imagine qu'il n'est pas de bons scénarios : l'action [...] est nulle et la progression du drame essentiellement psychologique ». Le constat le plus important de cette critique concerne le changement de statut du canon néoréaliste : le monde que Rossellini montre « n'est ni le sien ni le nôtre, mais celui de ses personnages. Ainsi dans un livre, un incident banal est-il transformé par la magie du style. L'art de l'auteur de ce *Voyage* est d'avoir réussi à exprimer au moyen d'images des subtilités que l'on croyait réservées à l'écrivain »¹¹⁹⁸.

Par ailleurs, d'autres réactions perplexes à l'égard de *Voyage en Italie* ne sont pas difficiles à trouver dans la presse. La critique qui paraît dans *Le Figaro*, par exemple, repère dans le film deux récits parallèles qui en ralentissent le rythme : « Œuvre manquée ? » - se demande l'auteur de l'article – « Sans doute » se dit-il, en reconnaissant cependant que « le film intéressera les cinéphiles et désarmera la sévérité par son souci de sortir des scénarios tout faits »¹¹⁹⁹.

De plus, il faut souligner que malgré la véhémence de leurs revendications, les jeunes critiques des *Cahiers* ne sont pas à l'abri des attaques d'autres critiques des anciennes et des nouvelles générations. En effet, les journalistes des autres magazines voient parfois Truffaut et ses collègues comme un groupe de jeunes gens exaltés : exemplaire, à cet égard, une intervention de Lucien Rebatet qui s'attaque violemment aux jeunes-turcs et réagit à l'article précité de Rivette. Rebatet refuse catégoriquement de se soumettre aux règles imposées par les jeunes critiques, car le film de Rossellini n'est rien d'autre, à son avis qu'« ennui, obscurités qui cachent mal une médiocre matière » :

Les rédacteurs des *Cahiers* sont aussi cultivés et déliés qu'il est possible. Ils sont animés d'un amour du cinéma magnifique dans son désintéressement. Ils se refusent à convenir que le cinéma, pour la troisième ou quatrième fois depuis sa naissance, est dans une période de piétinement ou de régression. Leur appétit se

¹¹⁹⁸ DE BARONCELLI, Jean, « Voyage en Italie », *Le Monde*, 22 mai 1955, p. 2.

¹¹⁹⁹ Non signé, « Voyage en Italie », *Le Figaro*, 24 avril 1955, p. 3.

cherche un objet et ne le découvrant pas, se le crée. C'est le propre de toute foi. Ces croyants-là, un peu de vocabulaire philosophique aidant – comme d'habitude – y dépensent une ingéniosité surprenante mais qui risque de plus en plus de s'exercer à vide¹²⁰⁰.



DUTOURD, Jean, « Une bonne nouvelle : Rossellini ne pense plus », *Carrefour*, 27 avril 1955, p. 10.

Dans un autre organe de la presse littéraire conservatrice, *La Table ronde*, Ginette Guitard-Auviste intervient pour s'attaquer durement à la jeune génération critique qui, à propos du film de Rossellini « crie un peu vite au miracle et à l'originalité ». Les défauts du film consistent principalement en la nature caricaturale du personnage de Katherine, ainsi qu'en le « symbolisme trop appuyé ». Si l'on compare *Voyage en Italie* à *Station Terminus* de Vittorio De Sica, ce dernier sort gagnant, car beaucoup plus capable de rendre l'idée de solitude des personnages au milieu d'une foule indifférente¹²⁰¹. Un autre critique très exigeant comme Jean Dutourd est plutôt perplexe face à ce film « sans grandes

prétentions » qui ne représente « rien de plus qu'une petite tragi-comédie comme le cinéma américain nous en a tant offert »¹²⁰².

Du côté de la presse catholique, il faut signaler la perplexité de Jean Rochereau, qui, malgré la déception qui l'a saisi à la fin de la séance (« la plupart des spectateurs seront déçus » écrit-il), situe *Voyage en Italie* dans le sillage du néoréalisme : si *La Strada* est une continuation de l'école italienne d'après-guerre sous le signe d'un réalisme poétique, le film de Rossellini est un compromis entre le réalisme et le film psychologique, où « les paysages, les sites viennent en contrepoint des états d'âme des héros, soit qu'ils les déterminent, soit qu'ils les modifient, soit au contraire que l'homme et la femme les voient avec des yeux tout différents »¹²⁰³.

Parmi toutes les lectures proposées, celle de Bazin est celle qui est destinée à résonner le plus longtemps, notamment dans les pages des publications formalistes et spiritualistes. À cet égard, il convient de mentionner un article de Geneviève Agel qui propose une comparaison entre *La Pointe courte* (Agnès Varda, 1956) et *Voyage en Italie* en exprimant sa préférence pour ce dernier : « c'est à

¹²⁰⁰ VINNEUIL, François (Lucien Rebatet), « Voyage en Italie (L'amour est le plus fort) », *Dimanche-matin*, 30 avril 1947, p. 5.

¹²⁰¹ GUITARD-AUVISTE, Ginette, « Présentation de *Viaggio in Italia* (Cinéma d'essai) », *La Table ronde*, juillet 1955, pp. 156-158.

¹²⁰² DUTOURD, Jean, « Une bonne nouvelle : Rossellini ne pense plus », *Carrefour*, 27 avril 1955, p. 10.

¹²⁰³ ROCHEREAU, Jean, « *Voyage en Italie*. Rossellini perdu ou retrouvé ? », art. cité.

force de dépouillement, de volonté d'effacement de de silence, de raclage en profondeur que Rossellini nous donne le film même de l'incarnation »¹²⁰⁴.

La critique de gauche néglige le film

Bien qu'ils ne se penchent que rarement sur la forme du film et sur la direction radicalement nouvelle prise par la mise en scène de Rossellini, certains critiques de gauche signalent l'intérêt de *Voyage en Italie*. Étonnée par la forme nouvelle du film et par son manque de structure narrative rigide, la critique qui paraît dans *L'Humanité* (signée par les initiales G. L.) situe dans la droite ligne du néoréalisme ce film dont le scénario « n'offre aucun rebondissement, aucune sensation. Les personnages ne sont pas des héros mais des êtres humains pris dans la continuité d'une vie conjugale bourgeoise ». ¹²⁰⁵

Du même avis Jean Néry, qui dans les pages du *Franc-Tireur*, trouve que le film se place de manière cohérente dans le sillage de la carrière de Rossellini :

Inébranlablement fidèle à ce néoréalisme dont il a fait longtemps figure de prophète, Rossellini, a voulu le pousser jusque dans ses derniers retranchements, jusqu'à cette limite extrême où, précisément, il pourrait se confondre avec les autres genres moins attachés à la vie elle-même, mais auxquels il apporte la marque d'authenticité, de sincérité, d'indiscrétion même sans laquelle ils ne sont, pour beaucoup, que littérature. [...] Sans doute Rossellini n'a-t-il pas toujours évité la lenteur ou les redites inhérentes à ce genre de performance. Sa démonstration n'en est pas moins éclatante et son mérite est grand d'aller ainsi, de gaité de cœur, à contre-courant¹²⁰⁶.

Il est étonnant de constater, chez les critiques de gauche, une volonté sans précédent d'analyser formellement le film de Rossellini. *Voyage en Italie* est « curieux, très intéressant » même si « inhabituel de forme et de fond » selon Simone Dubreuilh, qui fait preuve d'une sensibilité aigüe : elle recommande en particulier *Voyage en Italie* « à ceux qui voient dans le cinéma, depuis *La Règle du Jeu*, un moyen d'expression total, capable, aussi bien que le roman, mais par d'autres moyens, à lui propres, de traduire les états d'âme imperceptibles et les fluctuations du sentiment »¹²⁰⁷.

¹²⁰⁴ AGEL, Geneviève, « Vraie et fausse beauté », *Radio cinéma télévision*, n°319, 26 février 1956, p. 4.

¹²⁰⁵ G.L., « Voyage en Italie », *L'Humanité*, 23 avril 1955, p. 2.

¹²⁰⁶ NÉRY, Jean, « Voyage en Italie », *Franc-Tireur*, 18 avril 1955, p. 2.

¹²⁰⁷ DUBREUILH, « Le voyage en Italie », *Libération*, 22 avril 1955, p. 2.

Encore du côté de la critique progressiste, bienveillant même si vaguement dérouté, paraît Claude Garson (dans les pages de *L'Aurore*) : « [le film] fait partie d'une évolution qu'on pouvait attendre de la part de M. Rossellini ». Toutefois, son jugement reste lié à une idée esthétique traditionnelle :

On dira peut-être - écrit Garson - que ce film est par trop dépouillé et qu'il ne s'y passe rien. En vérité ce reproche est un compliment car cela, M. Rossellini l'a voulu. C'est délibérément qu'il a éliminé ce qui n'avait pas de rapport direct avec le comportement de ses personnages. Ingrid Bergman, que nous revoyons ici après une longue absence à l'écran, n'a rien perdu ni de son charme physique, ni de son talent de comédienne. Malheureusement, l'Italie a su moins bien qu'Hollywood et l'habiller et la photographier. C'est dommage, car il est certain que la pureté de son visage n'a pas encore fini d'émouvoir le public.¹²⁰⁸

Mais il est aussi des critiques profondément négatives à l'égard d'un film qui contredit la plupart des conventions narratives habituelles. C'est notamment le cas de l'article signé F. S. qui se trouve dans les pages des *Lettres françaises* du 26 mai 1955. Ce qui est surtout reproché au film, c'est le fait de négliger le contexte social et la volonté d'imposer aux spectateurs un réalisme psychologique loin de ses problèmes réels :

Rien, de Naples et des Napolitains, n'est vu ici que par les yeux de ces pauvres héros. C'est tout de même beaucoup demander au spectateur que de l'inviter à se mettre à la place de tels personnages. Il sait bien qu'il y a autre chose que matière à cartes postales dans les rues de Naples, que les êtres humains y sont pour le moins aussi vivants qu'ailleurs. Il semble qu'on ne les ait appelés à figurer ici qu'à titre d'éléments de pittoresque¹²⁰⁹.

Du néoréalisme au réalisme : *Senso* (Luchino Visconti, 1954)

Nous avons constaté à plusieurs reprises que pendant les années 1950 la notion de « néoréalisme » entre dans une crise due à l'évolution du cinéma des maîtres et à la naissance d'une nouvelle génération d'auteurs. De plus, l'apparition de certains esprits antiréalistes ou même formalistes complique davantage la situation. Pour simplifier, on peut dire que la critique française représente le cinéma italien comme étant divisé en deux parties distinctes qui ne sont pourtant pas forcément

¹²⁰⁸ GARSON, Claude, « Voyage en Italie », *L'Aurore*, 19 avril 1955, p. 3.

¹²⁰⁹ F. S., « L'amour est le plus fort », *Les Lettres françaises*, 26 mai 1955, p. 6.

en contradiction. À ce propos, il convient de mentionner un article de *Radio cinéma télévision* où l'on identifie, « d'un côté le talent, la recherche, l'obstination créatrice et ce qu'on pourrait appeler le parti pris d'une moralité civique, c'est-à-dire [...] le néoréalisme », et d'autre part un cinéma victime de la censure qui mène un travail « d'extermination pure et simple du néoréalisme » et met « au coin les gens de talent »¹²¹⁰.

Dans ce contexte, cet hebdomadaire pratiquant une approche chrétienne et populaire du cinéma publie une contribution théorique d'André Bazin qui laisse présager le risque de l'écroulement définitif de « l'école italienne de la Libération ». Le film au centre de l'article est *Roméo et Juliette* (*Romeo e Giulietta*, Renato Castellani, 1954), qui vient de remporter le Lion d'Or à la Mostra de Venise : à propos de ce film, Bazin parle de maturité de style. Le néoréalisme aurait dépassé ses attributs initiaux, qui l'ont rendu célèbre juste après la guerre, à savoir « l'actualité des thèmes et le réalisme de la langue »¹²¹¹.

Il n'est donc pas étonnant qu'une partie importante de la critique française fasse preuve d'une certaine désillusion lorsque le nouveau film de Luchino Visconti, *Senso*, fait l'objet d'une présentation controversée à la Mostra de Venise de 1954. L'œuvre représente un passage crucial : comme le dit Guido Aristarco, elle permet au cinéma italien de passer « du néoréalisme au réalisme »¹²¹².

Comme nous l'avons dit, Visconti est un cinéaste mal connu en France. À ce moment, donc, l'enjeu est encore celui de la reconnaissance du cinéaste, dont les films ont été mal ou pas du tout distribués dans l'Hexagone : l'œuvre de cet auteur méconnu du cinéma italien a été vue dans les festivals ou dans le cadre des ciné-clubs, et a été critiquée par des intellectuels initiés.

Afin de mieux comprendre la considération dans laquelle l'auteur est tenu à la veille de l'arrivée en France de son nouveau film, il conviendra de faire quelques références à l'exposition « Cinquante ans de cinéma italien » organisée par la Cinémathèque d'Henri Langlois au printemps 1954. À cette occasion, les *Cahiers du cinéma* présentent un dossier spécial intitulé « À propos du cinéma italien » réunissant des textes de Langlois, André Bazin, Nino Frank, Maria Adriana Prolo, et Philippe Demonsablon. Ce dernier fait le point sur l'état des connaissances de Visconti en France, le cinéaste milanais semble, à ce stade, être une sorte de contrepoids de Rossellini :

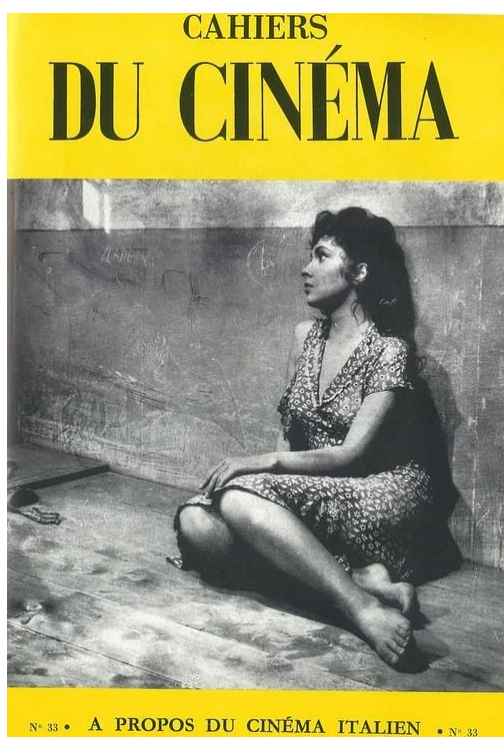
Peut-être les admirateurs de Rossellini prendront-ils ombrage de devoir partager cette admiration avec un tenant de Visconti : car il semblerait que l'accord dû se

¹²¹⁰ ULYSSE, « 7 jours de cinéma », *Radio cinéma télévision*, n°273, 10 avril 1953, p. 3.

¹²¹¹ Surtout depuis les années 1950, la critique bazinienne du néoréalisme se concentre souvent sur la déplorable habitude de post-synchroniser (et, donc, de rendre uniformes) les voix des personnages.

¹²¹² Voir « Dal neorealismo al realismo », *Cinema Nuovo*, n° 53, 25 février 1955, p. 127.

faire autour de celui-ci, mais il n'en est rien. Considéré par les uns comme un amateur surtout soucieux d'éblouir mais dédaigneux de son art, critiqué par d'autres qui lui refusent tout génie créateur et ne lui laissent le crédit que d'une imitation impuissante, pratiquement privée d'audience, puisqu'*Ossessione* n'a pas été exploité commercialement et que *La Terra trema*, mutilé par la distribution, a vu réduire de près de moitié sa version intégrale, Visconti reste en proie à des controverses qui, prenant pour objet une matière rare, traduisent au moins le choc éprouvé au contact de sa création¹²¹³.



Cahiers du cinéma, n°33, mars 1954.

Le manque de connaissance de l'œuvre de Visconti et les controverses qui entourent son œuvre imposent la nécessité d'amorcer une « étude dont le développement serait à faire ». Si Rossellini a longtemps été au centre des débats, le cinéma de Visconti paraît beaucoup plus complexe et offre l'occasion d'une nouvelle approche du néoréalisme. Demonsablon saisit cette opportunité pour attirer l'attention des critiques autour de la figure de Visconti, et surtout pour l'inscrire dans le cadre d'une lecture formaliste et profondément bazinienne : il s'agit notamment de déjouer, une fois pour toutes, les lectures matérialistes ou politisées, pour s'appropriier cet auteur innovant. Dans les pages des *Cahiers*, la réception de l'œuvre de Visconti doit nécessairement se faire sous le signe de la pensée bazinienne :

La leçon de Visconti semble d'abord être de mise en scène, mais les problèmes posés sont aussitôt résolus en termes de nécessité. La création authentique se distingue en ce qu'elle invente en même temps l'expression et la signification ; l'intention demande une matière absolument nouvelle, même et surtout si elle ne prétend pas modifier l'apparence du monde qu'elle s'applique à interpréter. [...] Il ne s'agit pas d'une construction minutieuse accumulant des éléments analytiques : par un effort d'ascèse, Visconti recrée totalement la réalité sous des apparences intactes, lui modelant par l'intérieur un visage immanent, donnant un style à l'inorganique ; refusant tout effacement, d'ailleurs illusoire, devant

¹²¹³ DEMONSABLON, Philippe, « Note sur Visconti », *Cahiers du cinéma*, n°33, mars 1954, p. 33.

l'apparence brute comme tout intimisme du quotidien, il lui faut obtenir une représentation objective qui soit aussi la somme inépuisable de ses significations possibles mais non exprimables¹²¹⁴.

En raison de l'état des choses décrit par Demonsablon, lorsqu'en 1956 *Senso* sort en France, on ne peut pas affirmer que le film jouisse des meilleures conditions pour obtenir le succès en terre française. Néanmoins, comme nous allons le voir, le film gagne rapidement la confiance de la critique en confirmant la tendance selon laquelle « les bons films italiens boudés par leurs compatriotes remportent en France un grand succès »¹²¹⁵.

Entre janvier et février 1956 l'attente augmente. Le 26 janvier, la puissante Fédération française des Ciné-Clubs annonce la sortie du film lors d'une avant-première de gala qui va avoir lieu à Paris le soir suivant : la projection se déroule à la Salle Pleyel en présence du réalisateur. Dans les jours suivants, les comptes rendus de la première de *Senso* sont nombreux. Par exemple, André Bazin écrit dans les pages du *Parisien libéré* : ce « metteur en scène maudit du cinéma italien »¹²¹⁶, « aristocrate d'extrême gauche et néanmoins d'avant-garde »¹²¹⁷, aurait déclaré considérer cette soirée comme « une sorte de jugement en appel, le Festival de Venise, où *Senso* avait été présenté dans un climat polémique assez étranger à l'art cinématographique, lui ayant fait en 1954 un médiocre accueil »¹²¹⁸. Dans ses premiers commentaires sur le film, Bazin peut déceler quelques caractéristiques particulières et innovantes, comme l'utilisation de la couleur, « la somptuosité et le raffinement spectaculaire »¹²¹⁹. Bazin ne tarde pas à réaliser que Visconti s'impose dans l'histoire du néoréalisme comme un maître, dont *Senso* est « l'œuvre la plus achevée et la plus parfaite »¹²²⁰ : *Senso* est une œuvre de compromis esthétique parfait, car il « n'a de théâtral que son harmonie, sa splendeur et sa beauté plastique », mais « pèse en même temps de tout le poids de la réalité »¹²²¹. D'ailleurs, il est question de résoudre une énorme contradiction esthétique, étant donné que « le néoréalisme est dépassé et se trouve dans une impasse »¹²²² ; les fortes influences picturales détectées par Bazin ne sont cependant pas entièrement exemptes d'attaques et de critiques négatives : ce n'est pas par hasard que dans une autre interview, Visconti déclare qu'il vient « à Paris

¹²¹⁴ *Ibid.*

¹²¹⁵ *Ibid.*

¹²¹⁶ BAZIN, André, « Le gala de *Senso* à la Salle Pleyel », *Le Parisien libéré*, 28 janvier 1956, p. 3

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ *Ibid.*

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ BAZIN, André, « *Senso*. Beau comme la mort », *Le Parisien libéré*, 7 février 1956, p. 4.

¹²²² VISCONTI, Luchino, entretien avec Jean De Baroncelli, « *Senso* », *Le Monde*, 8 février 1956, p. 3.

en accusé » et affirme qu'il a changé d'avis sur le cinéma afin de « sortir d'une formule » et pour retrouver un « réalisme pur »¹²²³.

En somme, la visite parisienne du réalisateur est l'occasion idéale pour approfondir la connaissance de cet auteur très particulier du cinéma italien, qui peut profiter en ce moment de l'attention renouvelée que la critique française réserve aux individualités créatives. Une autre importante publication comme *Radio cinéma télévision*, qui pourrait être considérée comme l'équivalent chrétien de *L'Écran français* et qui a maintenant acquis une importance centrale, consacre sa une du 12 février au film de Visconti¹²²⁴, en publiant sa première critique du film dans le numéro suivant : Jean-Louis Tallenay parle de « film de grand style » en le classant aux antipodes de l'école néoréaliste :

Nous voici plongés dans un monde esthétique qui semble n'avoir aucun point commun avec la chronique quotidienne et contemporaine : aux pêcheurs anonymes de *La Terre tremble* succède sans transition une comtesse en crinoline interprétée par une grande vedette, au clair-obscur buriné des images de misère, l'éclat de scènes de bataille à grand spectacle¹²²⁵.

Le sentiment de la fin d'un cycle est perceptible à la lecture des mots de Tallenay. D'ailleurs, si la réaction du critique dénote un certain désarroi, cela est probablement dû à sa faible connaissance de l'œuvre de Visconti. Si le réalisateur affirme avoir voulu faire un film réaliste et si ses personnages ont « une vérité qui dépasse l'anecdote », ces aspects « ne sont sans doute pas le meilleur du film qui vaut, avant tout, par un rare caractère : le style »¹²²⁶. Il faut remarquer que le choix du terme n'est pas anodin : la question du style est au cœur des débats sur le cinéma en ce moment et il s'agit du thème le plus important débattu par les critiques formalistes faisant référence à André Bazin. Bazin, quant à lui, dresse dans les *Cahiers du cinéma* un portrait de cet « admirable personnage du XVIème siècle italien, dont le style physique s'est perpétué avec le nom », le critique rapporte un passage très significatif du débat qui a suivi la première du film à Paris :

De *Senso*, il déclare s'être efforcé de faire entrer le « mélodrame » dans le réalisme. Le mot « mélodrame » revient souvent et je sens l'étonnement poli de l'auditoire faire écho au mien. C'est alors que Sadoul intervient pour faire remarquer à Visconti qu'il doit employer « mélodrame » dans le sens italien de « melodrama » [sic], c'est-à-dire *opéra*, très différent du sens français (relativement péjoratif).

¹²²³ VISCONTI, Luchino, « Visconti : je viens à Paris en accusé... », *L'Express*, 27 janvier 1956, p. 4.

¹²²⁴ *Radio cinéma télévision*, n°317, 12 février 1956, p. 1.

¹²²⁵ TALLENAY Jean-Louis, « *Senso* », *Radio cinéma télévision*, n°318, 19 février 1956, p. 11.

¹²²⁶ *Ibid.*

Tout s'éclaire rétrospectivement : Visconti a voulu que ses héros vivent les événements dans le style des livrets des opéras de Verdi¹²²⁷.

Bazin, comme la majorité des critiques, paraît perplexe face à une telle déclaration d'intention. L'enjeu étant le futur du néoréalisme, il semble nécessaire d'envisager de nouveaux chemins ; malgré la tentative du réalisateur de rassurer la critique, cette revanche du mélodrame dans le cinéma italien nécessite d'être métabolisée par les Français. Ainsi, nous pouvons dire que le film constitue une étape très importante dans le développement du néoréalisme italien : c'est le passage définitif du réalisme de l'immédiat après-guerre à une formulation esthétique plus mature et à une dimension historique. De surcroît, Visconti déclare ouvertement que le phénomène néoréaliste serait désormais manifestement terminé :

Quant à l'esthétique, je ne manque pas de questionner Visconti sur sa position à l'égard du néoréalisme (dont il est habituel de le considérer comme le promoteur avec *Ossessione*). La réponse laisse transparaître quelque passion polémique. Il déclare que le « néoréalisme » est périmé parce qu'il conduisait dans une impasse à laquelle le cinéma doit maintenant créer des issues. Mais c'est qu'il limite le néoréalisme aux films reportages de l'immédiat après-guerre, à ce qu'il appelle « la chronique », reprenant du reste en cela une terminologie critique italienne assez habituelle. Maintenant il faut abandonner le « néo » et réinventer le réalisme tout court. Pour Visconti, *La Terre tremble* est un film « réaliste ». Ces notions auraient naturellement besoin de commentaires. Les *Cahiers* y pourvoient d'autre part¹²²⁸.

Il faut noter que Bazin consacre un autre long article à *Senso* dans *France-Observateur*. Toujours soucieux de définir la cohérence thématique et formelle des réalisateurs dont il parle, Bazin rassure ses lecteurs sur la continuité de l'œuvre viscontienne : malgré les apparences (et les déclarations déroutantes de Visconti), les trois films du cinéaste connus en France relèveraient d'une seule et même poétique. Si dans *La Terre tremble* le Milanais « théâtralise » la réalité, *Senso* « révèle le réalisme du théâtre »¹²²⁹.

¹²²⁷ BAZIN André, note du '26 janvier' in « Le Petit Journal du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°56, février 1956, p. 34.

¹²²⁸ *Ibid.*

¹²²⁹ BAZIN André, « *Senso* », *France-Observateur*, 9 février 1956, p. 3. Il faut par ailleurs noter que Bazin donnera son avis sur le film dans les pages de *Cinema nuovo*, en 1958.

Il faut reconnaître que l'arrivée d'un film comme *Senso*, qui a dans sa nature de film d'auteur un aspect essentiel, met un critique comme Bazin en crise, surtout dans le contexte particulier dans lequel on voit le développement décisif de la politique des auteurs. Déterminé à prolonger une idée du néoréalisme comme cinéma social, Bazin va décider de résoudre les contradictions par la recherche habituelle de compromis. Comme on peut le lire dans un article qu'il publiera dans les *Cahiers* au printemps 1957, Bazin écrit :

Il faut certainement tenir l'évolution de l'art occidental vers une plus grande personnalisation pour un progrès, un affinement de la culture, mais à condition que cette individualisation vienne parachever la culture sans prétendre la définir. L'individu dépasse alors la société mais la société est aussi d'abord en lui. Il n'y a donc pas de critique totale du génie ou du talent qui ne fasse la part préalablement des déterminismes sociaux, de la conjoncture historique, du *background* technique qui les déterminent¹²³⁰.

Il faut dire que, bien qu'il en soit le père spirituel, Bazin soulignera toujours l'attitude extrême des jeunes-turcs, déplorant notamment la vision absolutiste et l'infailibilité qu'ils appliquent à la figure de l'auteur du cinéma.

Mais revenons-en à Visconti. En ce qui concerne les *Cahiers du cinéma*, il est important de mentionner les « Notes sur un chef-d'œuvre » écrites par Jacques Doniol-Valcroze, qui fait preuve de son enthousiasme en se réjouissant de la rédemption de la figure de Visconti. Doniol-Valcroze, rapporte une autre déclaration du cinéaste qui lamente la fortune ambivalente réservée à ses œuvres des deux côtés des Alpes¹²³¹. Si *Senso* n'a pas encore obtenu le succès souhaité dans l'ensemble de la presse française, il est certain que l'article de Doniol-Valcroze est extrêmement bienveillant :

Senso c'est un monde. L'incroyable travail qui a présidé à l'élaboration des décors (ou à l'utilisation des décors naturels pour la majeure partie du film) et des costumes, à la reconstitution de la bataille de Custoza mériterait des pages et des pages. [...] On aimerait noter une à une toutes les scènes où le génie de Visconti

¹²³⁰ BAZIN, André, « De la politique des auteurs », *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957, pp. 2-11.

¹²³¹ « Seigneur à la fois hautain, réservé et fraternel, il arrive à Paris avec modestie : « Je n'ai pas toujours eu de chance avec mes films. *Bellissima* n'est jamais sorti en France. On ne peut voir *Ossessione*, ni en France, ni en Italie. Au Festival de Venise *Senso* n'a pas été mieux considéré que le pire des documentaires (il pourrait ajouter que *La Terra Trema* n'a jamais pu être terminé). J'arrive à Paris comme un accusé, pour le *giudizio finale* » Souhaitons que quand ces lignes paraîtront, Paris, son public et sa critique, aura déjà fait à *Senso* l'accueil triomphal qu'il mérite ». (DONIOL-VALCROZE, Jacques, « Notes sur un chef-d'œuvre », *Cahiers du cinéma*, n°56, février 1956, pp. 37-40).

se révèle si particulier, si personnellement insolite. Sa marque seigneuriale est aussi nette que celle d'Eisenstein sur certaines scènes de *Newsky* ou d'*Ivan*.¹²³²

Ces considérations permettent à Doniol-Valcroze de défendre ce film que de nombreux critiques français ont perçu comme une œuvre trop froide : selon Doniol, « Visconti a offert à l'après-guerre un de ses plus authentiques chefs-d'œuvre cinématographiques : par le texte, par la mise en scène, par le message. Le moment est venu de lui rendre justice »¹²³³. L'étape est importante : à l'instar de *Voyage en Italie* de Rossellini, *Senso* ouvre une nouvelle voie au cinéma italien, en mettant à jour le néoréalisme, mais il inaugure en même temps un nouveau chemin pour la cinématographie mondiale, car « il faudra surtout méditer longtemps sur cette leçon de style et d'intransigeance, sur cette nouvelle voie royale ouverte au cinéma par ce grand poème cruel et fascinant... par ce premier film stendhalien »¹²³⁴.

Dans le numéro suivant, les *Cahiers* définissent leur prédilection pour l'œuvre de Luchino Visconti. Dans l'article « Pour saluer Visconti » qui ouvre le numéro, Willy Acher déploie une excellente analyse de *Senso*. C'est une longue intervention dont le but est de combler une lacune ; Acher fait preuve de bien connaître Visconti et le rôle que cet homme joue dans l'histoire du néoréalisme italien. Son article commence par une intéressante analyse d'un des premiers plans du film, tourné dans le théâtre vénitien La Fenice, pour retracer ensuite la carrière précédente du cinéaste italien. La sortie de *Senso*, qui a pour mission de sortir le cinéma italien de l'impasse du réalisme où il se trouve depuis l'après-guerre, offre par ailleurs l'opportunité de faire le point sur les conditions de la production transalpine :

La crise actuelle du cinéma italien, qui a tant besoin de renouveler le néoréalisme de l'après-guerre en quelque chose d'autre, tient précisément pour une large part à ce que le rameau de son évolution naturelle qui va vers un cinéma matérialiste est empêché dans sa croissance par des prohibitions politiques. Aussi assiste-t-on au phénomène de l'expression oblique qui caractérise une partie du cinéma américain actuel comme du théâtre classique français et qui en Italie favorise l'éclatement du néoréalisme vers le roman psychologique (Antonioni), l'essai (Rossellini) et avec *Senso* le drame historique et un peu l'opéra. [...] Poésie, drame, critique : les trois éléments de *La Terra trema* sont à nouveau réunis dans *Senso*, où l'importance de la critique et son intime association avec le drame sont cependant

¹²³² *Ibid.*

¹²³³ *Ibid.*

¹²³⁴ *Ibid.*

telles qu'il est possible d'y trouver l'une des clefs de toute l'œuvre viscontienne¹²³⁵.

Cependant, quelques mois plus tard, encore dans les *Cahiers du cinéma*, Louis Marcorelles profite d'un certain recul pour revenir sur la question de *Senso* dans le cadre du « Petit journal de cinéma ». Son jugement n'est pas positif et les raisons de ce rejet sont, comme il arrive souvent, les accents mélodramatiques qui connotent le film. Selon Marcorelles, cet « aimable divertissement pour carnaval de Venise » mélange un propos politique à un style relevant de la tradition italienne du *bel canto* :

Ce divorce entre une volonté d'analyse quasi marxiste et un goût des atmosphères sursaturées aboutit à un baroque désordonné qui a de quoi séduire un peuple amoureux de *bel canto* comme les Italiens. Mais malgré sa volonté nettement affirmée de chasser toute convention de la scène comme de l'écran, Luchino Visconti débouche dans une autre forme de convention, celle du style à tout prix, où la joliesse de la parure nous fait par trop oublier le charme propre de la créature qu'elle est censée embellir¹²³⁶.

Au-delà des analyses savantes dont nous venons de rendre compte, le sentiment général est qu'avec *Senso*, le cinéma italien ait définitivement dépassé l'esthétique de l'après-guerre. Pour un critique formaliste et traditionaliste comme Jean Aurel de la revue *Arts*, Visconti ouvre la voie au dépassement définitif du néoréalisme. L'accomplissement de cette évolution survient et s'impose comme une nécessité concernant le niveau esthétique : contrairement au cinéma d'après-guerre, *Senso* est « une œuvre très riche dont les sources d'inspiration sont multiples » et en font « de très loin le plus beau film en couleurs tourné jusqu'à ce jour »¹²³⁷. De « rupture définitive avec le néoréalisme » parle aussi Claude Mauriac, qui montre une certaine perplexité face à cette nouvelle œuvre de Visconti : d'un point de vue politique, ainsi que d'un point de vue esthétique, le réalisateur ne semble pas avoir d'idées claires et semble trop indécis entre formalisme et réalisme¹²³⁸. Ambivalente est aussi la réaction de Georges Charensol, qui note que « les efforts faits par le cinéma italien pour rompre avec le néoréalisme n'ont jamais été heureux ». Ce film qui « pêche d'abord par excès d'eau de rose, finit par nous plonger dans un bain de vitriol » et mélange trop fréquemment

¹²³⁵ ACHER, Willy, « Les constantes de l'art viscontien », *Cahiers du cinéma*, n°57, mars 1956, pp. 4-17.

¹²³⁶ MARCORELLES Louis, « Le petit journal du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 62, août-septembre 1956, pp. 36-37.

¹²³⁷ AUREL, Jean, « *Senso* », *Arts*, 1 janvier 1956.

¹²³⁸ MAURIAC, Claude, « De Langlois à Visconti », *Le Figaro littéraire*, 11 février 1956, p. 4.

« la scène et l'écran »¹²³⁹. Les analyses formelles de l'œuvre ponctuent une grande partie de la presse et définissent une image renouvelée de l'école italienne : le néoréalisme démontre son adaptabilité à une idée complexe de mise en scène. Malgré les idées politiques de l'auteur, la lecture idéologique de *Senso*, selon Arlaud, ne serait pas entièrement satisfaisante : il faut plutôt se concentrer sur l'étude des personnages et sur les sources artistiques qui ont inspiré le réalisateur, qui « a peint à de larges touches à la manière espagnole »¹²⁴⁰. D'ailleurs, comme le note Jean De Baroncelli dans *Le Monde*, « les sentiments, les gestes, les actions des personnages appartiennent à une réalité transfigurée », ce qui permet de considérer le film comme « un poème en images, le poème d'un amour maudit »¹²⁴¹.

Mais les jugements sur *Senso* peuvent varier considérablement, surtout parmi les critiques qui voient d'un mauvais œil tout retour de l'esprit mélodramatique dans le cinéma italien : dans le *Figaro*, Louis Chauvet n'est pas tendre avec ce film qui est considéré comme « l'un des plus sombres mélodrames d'amour qu'ait produit le cinématographe »¹²⁴². Le film est trop chargé par l'accumulation baroque d'éléments dramatiques et iconographiques, « au lieu de rechercher l'ellipse qui rendrait telle scène, telle situation, moins absurdes, moins pénibles, et peut-être même les forcerait à nous émouvoir »¹²⁴³. Probablement pour des raisons morales, le mépris pour le film est encore plus évident dans les pages de *La Croix*, où Jean Rochereau prétend avoir été « plongé dans un effarement voisin de l'horreur » et déclare en termes très clairs que « *Senso* est une œuvre à proscrire »¹²⁴⁴.

Il faut cependant dire que pour la grande majorité des critiques français, *Senso* représente la solution à la contradiction esthétique fondamentale des arts : selon Marcel Martin, par exemple, si d'un côté « la présence de la couleur contribue pour une forte part à renforcer le caractère romantique inhérent au sujet », *Senso* est en même temps une œuvre enracinée « dans la réalité sociale et historique et abordant les problèmes avec le souci profond du progrès humain »¹²⁴⁵. Le film représente donc un compromis efficace : s'il est vrai que les critiques de gauche ne cessent de prêter attention aux aspects du réalisme historique, ils admettent la possibilité que ce réalisme puisse être atteint grâce aux moyens offerts par le mélodrame.

À ce propos, il convient de mentionner l'intervention du critique italien Guido Aristarco, qui livre sa contribution dans *Cinéma 55*, l'organe officiel de la Fédération française des Ciné-clubs. Aristarco

¹²³⁹ CHARENSOL, Georges, « « Senso - Vêtir ceux qui sont nus », *Les Nouvelles littéraires*, 15 février 1956, p. 4.

¹²⁴⁰ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « *Senso* », *Combat*, 13 février 1956, p. 2.

¹²⁴¹ DE BARONCELLI, Jean, « *Senso* », *Le Monde*, 8 février 1956, p. 2.

¹²⁴² CHAUVET, Louis, « *Senso* », *Le Figaro*, 10 février 1956, p. 3.

¹²⁴³ *Ibid.*

¹²⁴⁴ ROCHEREAU, Jean, « *Senso* », *La Croix*, 10 février 1956, p. 4.

¹²⁴⁵ MARTIN, Marcel, « *Senso* », *Cinéma 56*, n°10, mars-avril 1956, pp. 16-18.

relève que le film de Visconti « marque une autre heureuse rencontre du cinéma et de l'art narratif » : malgré la source d'inspiration littéraire, par le biais du « souffle d'une ample narration » le cinéma de Visconti arrive à fixer « l'individu dans son humanité concrète, dans ses rapports avec la société et les autres individus »¹²⁴⁶.

Même si dans le contexte de la critique de gauche l'intérêt pour *Senso* est peut-être moins vif, certains commentaires méritent également d'être mentionnés : les entretiens avec le cinéaste sont fréquents dans la presse progressiste et presque tous les commentateurs saisissent et acceptent le compromis esthétique proposé par l'auteur. Armand Monjo, par exemple, réalise un entretien avec Visconti qu'il publie dans *Libération* et où il fait l'éloge de « la variété et la richesse »¹²⁴⁷ de l'œuvre de l'artiste. On trouve des interviews de Visconti dans presque toutes les publications du milieu intellectuel marxiste, où apparaît clairement la tentative de l'imposer comme un représentant engagé du cinéma italien malgré sa nette tendance au formalisme. Dans les réponses du réalisateur à la critique française, il y a une intention claire de rompre radicalement avec le néoréalisme, courant qui « s'arrête avec le naturalisme au reportage journalistique effectué par Rossellini »¹²⁴⁸.

Visconti est défini comme « un des deux ou trois vraiment grands metteurs en scène italiens actuels » par Simone Dubreuilh, selon qui l'italien a composé une œuvre où la « peinture des individus se complète par un tableau d'histoire ». Il est significatif que la critique de Dubreuilh ne mentionne pas du tout la catégorie du « réalisme », mais préfère faire l'éloge du film pour « la solidité de son expression »¹²⁴⁹. Si dans certains cas on trouve dans la presse de gauche la reconnaissance de Visconti comme auteur, en même temps une partie considérable de ces critiques reste ancrée dans les anciennes catégories esthétiques et considèrent le cinéma italien comme une école : c'est notamment le cas de Claude Garson, qui écrit que « lorsque les Italiens tentent de nous donner des drames psychologiques, leur imagination méditerranéenne prend le dessus et c'est tellement noir que ça finit souvent par être comique »¹²⁵⁰.

Cependant, il faut mentionner l'enthousiasme inconditionnel de Georges Sadoul, qui avoue avoir été subjugué par le film, qui l'a laissé « pantelant devant des péripéties très humaines et des perpétuels coups de théâtre ». Sadoul dénonce le retard inacceptable avec lequel le film (et l'œuvre de Visconti en général) est distribué en France et tache finalement de donner une réponse à la question fondamentale : *Senso* est-il néoréaliste ?

¹²⁴⁶ ARISTARCO, Guido, « Bilan du cinéma italien », *Cinéma 55*, n°3, janvier 1955, pp. 16-18.

¹²⁴⁷ MONJO, Armand, « Rencontre à Paris avec Luchino Visconti », *L'Humanité*, 28 janvier 1956, p. 3.

¹²⁴⁸ VISCONTI, Luchino, « Luchino Visconti, le réalisateur italien, vient à Paris pour sortir de l'incognito », entretien avec Jacqueline Fabre, *Libération*, 28-29 janvier 1956, p. 3.

¹²⁴⁹ DUBREUILH, Simone, « *Senso* », *Libération*, 7 février 1956, p. 2.

¹²⁵⁰ GARSON, Claude, « *Senso*. Un mélo à l'italienne », *L'Aurore*, 7 février 1956, p. 3.

Il ne l'est certes pas – écrit Sadoul - comme le furent *Ossessione*, *Le Voleur de bicyclette* ou *Paisà*. Mais une définition qui se borne à ces trois œuvres rétrécit singulièrement le sens et l'importance du néoréalisme. L'essentiel de ce courant majeur n'est pas son style, mais sa signification. En exprimant le temps de Garibaldi, en donnant pour le fond la parole au peuple italien, *Senso* a suivi la ligne de force essentielle de l'école italienne. Il a enrichi le néoréalisme, qui n'est pas une formule académique, mais un perpétuel devenir, en le renouvelant, et il lui a ouvert en Italie et dans d'autres pays, des perspectives très neuves et très fécondes¹²⁵¹.

¹²⁵¹ SADOUL, Georges, « Le monde des passions », *Les Lettres françaises*, 9 février 1956, p. 6.

Conclusions

À la fin de notre examen, il nous semble important de présenter quelques conclusions afin de résumer et systématiser les considérations les plus importantes qui sont apparues en cours de route, et pour essayer, si possible, de répondre aux questions que nous avons posées au début de la thèse. Tout d'abord, il nous semble avoir prouvé que le rapport fructueux entre le cinéma italien de l'après-guerre et la critique française ne relève pas entièrement du hasard, mais qu'il est principalement dû à des conditions historico-politiques favorables que nous avons mises en évidence. Parmi celles-ci, il faut surtout considérer la conclusion de la guerre et le besoin d'établir une paix durable : à partir de 1946, l'Italie a besoin de renouveler son image internationale et c'est pourquoi ses réalisateurs et ses producteurs investissent considérablement dans la création de films au caractère édifiant, dans lesquels les Italiens apparaissent à la fois comme des victimes et comme des héros. Cela dit, les facteurs relatifs au domaine strictement cinématographique sont aussi importants : la critique française souhaite l'émergence d'un cinéma véritablement européen qui puisse contrer le retour en force du cinéma hollywoodien. En feuilletant les magazines français de la période considérée, nous nous sommes rendus compte que le cinéma italien est presque toujours valorisé en tant qu'alternative européenne aux films américains, qui sont méprisés pour leur caractère répétitif et fatigant. Si malgré ses efforts déployés le néoréalisme n'affecte pas la suprématie économique du cinéma américain, il est indéniable qu'un esprit cinématographique purement européen émerge dans cette phase autour du néoréalisme italien. Au-delà des tentatives louables (plus ou moins réussies) de construire un réseau stable de coproductions franco-italiennes, des liens entre les deux pays s'établissent autour du cinéma et cet esprit commun favorise la compréhension mutuelle et les échanges culturels.

En même temps, nous avons souligné que le succès du nouveau cinéma italien doit beaucoup à d'autres caractéristiques contextuelles ; plus précisément, nous avons évoqué la création de cercles cinéphiles qui favorisent l'émergence d'une idée de cinéma « intellectuel ». Nous avons fait référence, à cet égard, à de différents événements organisés par la critique française : le Festival de Cannes, le Festival du film maudit de Biarritz (1949-1950), et les innombrables ciné-clubs qui ponctuent le cadre parisien.

Parallèlement à ces événements, on assiste également à la naissance d'une série incroyablement variée de publications sur le cinéma. En analysant certains des textes les plus significatifs que la France a produits au sujet du cinéma italien, il nous semble avoir mis en évidence un travail de compromis. Outre la diplomatie que nous avons évoquée, ce compromis concerne aussi le plan esthétique : le néoréalisme rend possible la médiation entre le reportage et le spectacle, entre la réalité brute et la poésie.

Dans cette période, nous relevons une double clé d'interprétation du cinéma transalpin, qui oppose la lecture formelle à celle du contenu. Les critiques de gauche, en particulier, semblent considérer le cinéma italien dans le sillage du réalisme traditionnel, en l'associant avant tout au « réalisme poétique » français et au cinéma soviétique, tandis que la critique formaliste cherche à établir des catégories esthétiques nouvelles. Nous assistons donc à un double mouvement autour du néoréalisme, deux manières de comprendre le cinéma collaborent et s'affrontent à la fois : à gauche il y a une critique qui défend le réalisme des contenus et soutient le cinéma italien comme « cinéma social » ; d'autre part, nous avons les critiques qui repèrent dans le néoréalisme la présence de la « caméra stylo » théorisée par Alexandre Astruc, qui se trouve à l'origine même de la notion d'auteur cinématographique.

L'enquête minutieuse que nous avons menée dans les pages de la presse spécialisée ainsi que dans la presse quotidienne nous a permis de mettre en évidence la complexité du processus d'accueil que nous avons examiné : nous avons notamment démenti l'idée reçue selon laquelle le néoréalisme aurait suscité un concert d'approbation en France. Si la catégorie de « néoréalisme » ne tarde pas à surgir, elle va tout de suite afficher ses contradictions ; les incohérences et les limites des films italiens sont saisies dès le départ et les films font l'objet d'objections bien argumentées. Nous avons constaté par la suite que, dans les dix années qui suivent, ces contradictions refont définitivement surface. En effet, la notion de néoréalisme survit tant qu'existe la cohabitation entre les différentes tendances politiques et esthétiques ; dans la nouvelle critique française des premières années 1950, les contours de cette notion deviennent de plus en plus flous ; dès que le paradigme esthétique est notamment bouleversé par l'arrivée des jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma*, la survie même de cette notion est remise en question, en laissant la place à l'hégémonie d'un cinéma italien en tant que cinéma « d'auteurs ». Dans ce contexte renouvelé, l'équilibre précaire de l'après-guerre, dû au climat de solidarité nationale et internationale, s'effondre rapidement en l'espace de trois ans, au terme desquels l'idée du cinéma italien en tant qu'école est radicalement remise en question. Au fil de nos lectures, nous nous sommes rendu compte que l'accord substantiel qui se crée autour du néoréalisme laisse progressivement la place à l'affrontement sur le plan esthétique. D'un réalisme qui se concentre principalement sur les thèmes et le contenu, on passe à un réalisme du style et de la mise en scène. Le processus de négociation que nous venons d'évoquer connaît donc un changement de direction et s'engage dans un chemin plus tortueux et conflictuel, au long duquel une critique spiritualiste et formaliste conquiert l'hégémonie.

En choisissant le néoréalisme italien comme exemple de modernité cinématographique, les jeunes représentants de la nouvelle critique définissent cette heureuse période du cinéma italien comme un modèle narratif et linguistique, une nouvelle façon d'entendre le cinéma. Le septième art devient

une forme d'expression personnelle, la manifestation consciente d'une personnalité désireuse de s'exprimer à travers les films.

Bibliographie

Ouvrages :

AGEL, Henri, *Vittorio De Sica*, Paris, Éditions universitaires, 1964 [1^{ère} éd. 1955].

ALEXANDRE, Olivier, *La sainte famille des Cahiers du cinéma*, Paris, Vrin, 2018.

AMENGUAL, Barthélemy, *Alberto Lattuada*, Lyon, Serdoc, 1965.

ANILE, Alberto, GIANICE, M. Gabriella, *La guerra dei vulcani*, Le Mani - MicroArts, 2001.

ANDREW, Dudley, *André Bazin*, Editions de l'Etoile, Paris, 1983 [New York, 1978].

ANDREW, Dudley, *Une idée du cinéma*, Bruxelles, SIC, 2014.

APRÀ, Adriano, CARABBA, Claudio, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi Editore, Rimini-Florence, 1976.

ASTRE, G. A. et ESTÈVE, M. (dir.), « Le néo-réalisme italien. Bilan de la critique », in *Études cinématographiques*, n°32-35, 2^e trimestre 1964.

ASTRUC, Alexandre, *La tête la première*, Paris, Olivier Orban, 1975.

AYFRE, Amédée, *Le cinéma et sa vérité*, Paris, Les Editions du Cerf, 1969.

AUMONT, Jacques, *Moderne ?*, Éditions Cahiers du cinéma, 2007.

AVAGLIANO, Mario, PALMIERI, Marco, *Dopoguerra. Gli italiani fra speranze e disillusioni (1945-1947)*, Bologne, Il Mulino, 2019.

BALDELLI, Pio, Luchino Visconti, Milan, Gabriele Mazzotta editore, 1982.

BARDÈCHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935.

- BARROT, Olivier, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal & d'une époque*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1979.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2011 [1958].
- BAZIN, André, *Vittorio De Sica*, Parme, Guanda, 1953.
- BAZIN, André, *Œuvres complètes* (édités par JOUBERT-LAURENCIN, Hervé) Paris, Macula, 2019.
- BEAUVOIR (DE), Simone, *La force des choses*, tome I, Paris, Gallimard, 2014 [1963].
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011 [1935].
- BENOLIEL, Bernard et EISENSCHITZ, Bernard (dir.), *Henri Langlois. Ecrits de cinéma (1931-1977)*, Paris, Flammarion, 2014.
- BERGALA, Alain, *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini, Crisnée, Yellow Now, 1990.
- COSULICH Calisto (dir.), *Storia del cinema italiano* Venise-Rome, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, 2003.
- BISONI, Claudio, *Il linguaggio della critica cinematografica*, Mashes in the afternoon, 2003.
- BLONDET, Henri, Arts. *La culture de la provocation, 1952-1966*, Paris, Tallandier, 2009.
- BO Carlo, *Inchiesta sul neorealismo*, Milan, Edizioni Medusa, 2015 [1950].
- BOBBIO, Norberto, *Eravamo ridiventati uomini*, Turin, Einaudi, 2015.
- BONAMY, Robert (dir.), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Grenoble, Ellug, 2015.
- BONNEVILLE, Léo, *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel : Organisation catholique internationale du cinéma*, [s.l.], Fides, 1998.

BORDE Raymond, BOUISSY André, *Le néoréalisme italien. Une expérience de cinéma social*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1960.

BOUDIC, Goulven, *Esprit 1944-1982, Les métamorphoses d'une revue*, Paris, Editions de l'IMEC, 2005.

BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Turin, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.

BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Rome-Bari, Editori Laterza, 2009.

BRUNETTA, Gian Piero, *L'Italia sullo schermo*, Rome, Carocci editore, 2020.

CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milan, Mondadori, 2003 [1947].

CASETTI, Francesco, *Dentro lo sguardo : il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.

CASETTI, Francesco, *L'occhio del Novecento*, Milan, Bompiani, 2005.

CHOLLET, Denis, in *Jean Boulet, le précurseur*, Paris, France Europe éditions, 1999.

CHOLLET, Laurent, « Cours, camarade... La séance a commencé. Cinéphiles, cinémaniaques et critiques de cinéma dans l'après-guerre », *L'Homme & la Société*, 2001/4 (n° 142), p. 45-63.

CHUPIN, Ivan, HUBÉ, Nicolas, KACIAF, Nicolas, *Histoire politique et économique des médias en France*, Paris, Éditions La Découverte, 2012 [2009].

CIMENT, Michel, ZIMMER, Jacques (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997.

COMAND, Mariapia, MENARINI, Roy, *Il cinema europeo*, Rome-Bari, Editori Laterza, 2006.

CROCE, Benedetto, « La libertà italiana nel mondo », in *Id., Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, vol. I, Naples, Bibliopolis, 1993 [1944].

COSULICH, Callisto, *I film di Alberto Lattuada*, Rome, Gremese editore, 1985.

DAGRADA Elena, *Le varianti trasparenti. I film con Indrig Bergman di Roberto Rossellini*, Milan, LED Edizioni Universitarie, 2005.

D'ALMEIDA, Fabrice, DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010 [2003].

D'AMICO, Masolino, *La commedia all'italiana*, Milan, Il Saggiatore, 2008.

DE BAECQUE, Antoine, Cahiers du cinéma. *Histoire d'une revue*, Tome I, Éditions Cahiers du cinéma, 1991.

DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Fayard, 2003.

DEBRECZENI, François, STEINBERG, Heinz (dir.), *Le néo-réalisme italien. Bilan de la critique, Études cinématographiques*, n°32-35, 2ème trimestre 1964.

DE GAETANO, Roberto (dir.), *Cinema italiano : forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2018.

DEL BOCA, Angelo, *Italiani brava gente ? Un mito duro a morire*, Vicence, Neri Pozza, 2005.

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, 1985.

DELPORTE, Christian, BLANDIN, Claire, ROBINET, François, *Histoire de la presse en France. XXe-XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2016.

DE SICA, Vittorio, *La Porta del Cielo. Memorie 1901 - 1952*, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 2005.

DE VINCENTI, Giorgio, *Il cinema e i film, « Cahiers du cinéma » 1951-1969*, Venise, Marsilio, 1980.

- DI CHIARA, Francesco, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli editore, 2015.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste, SERRA, Enrico, *Il vincolo culturale tra Francia e Italia negli anni Trenta e Quaranta*, Milan, ISPI - Franco Angeli, 1986.
- EUGENI, Ruggero, VIGANÒ, Dario E. (dir.), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, vol. 2, Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Rome, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2006.
- FARASSINO, Alberto (dir.), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Turin, EDT Edizioni, 1989.
- FELLINI, Federico, *Quattro film*, Turin, Einaudi, 1974 [1963].
- FALDINI, Franca, FOFI, Goffredo, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Vol. I Da La canzone dell'amore a Senza Pietà*, Bologne, Éd. Cineteca di Bologna, 2009.
- FALDINI, Franca, FOFI, Goffredo, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Vol. II Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, Bologne, Éd. Cineteca di Bologna, 2011.
- FORLIN, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955. Médiation culturelle, engagements et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- FRANK, Nino, *Cinema dell'arte*, Paris, Éditions André Bonne, 1951.
- GALLAGHER, Tag, *Les aventures de Roberto Rossellini*, Editions Léo Scheer, Paris, 2006.
- GILI, Jean A., GROSSI, Marco, *Alle origini del neorealismo*, Rome, Bulzoni editore, 2008.
- GIMELLO-MESPLOMBS, Frédéric, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2012.
- GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, 2006 [1989].
- GIONO, Jean, *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 1953.

GRIGNAFFINI, Giovanna, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologne, Bononia University Press, 2002.

GUERRA Michele (dir.), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parme, Edizioni Diabasis, 2015.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

LAGNY, Michèle, *Luchino Visconti*, Paris, BiFi/Durante, 2002.

LEENHARDT, Roger, *Chroniques de cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1986.

LEVI, Carlo, *L'orologio*, Turin, Einaudi, 2015 [1950].

LIZZANI Carlo, *Le cinéma italien*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1955.

MALAPARTE, Curzio, *Journal d'un étranger à Paris*, Paris, Editions de La Table ronde, 2018 [1967].

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *L'idéologie allemande*, Paris, Temps actuels, 1982 [1932].

MASI, Stefano, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice, in *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, 1995 [Editions Nagel, 1966].

MICCICHÉ Lino (dir.), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venise, Marsilio, 1975.

MILZA Pierre et LE FUR Anne, « L'accueil du cinéma italien en France au lendemain du second conflit mondial », in Jean-Baptiste DUROSELLE et Enrico SERRA (dir.), *Il vincolo culturale tra Francia e Italia negli anni Trenta e Quaranta*, Milan, ISPI - Franco Angeli, 1986.

MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France*, Armand Colin, Paris, 2005.

MORGAN, Michèle, *Avec ses yeux là...*, Paris, Robert Laffont-Opera Mundi, 1977.

NOTO Paolo, PITASSIO Francesco, *Il cinema neorealista*, Bologne, Archetipolibri, 2012.

ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, /VUEF, 2002.

PARIGI Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venise, Marsilio, 2014.

PATRIARCA, Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Rome-Bari, 2010.

PRÉDAL, René, *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2004.

PRÉDAL René (dir.), « Le néoréalisme italien », *CinémAction*, n°70, Paris, Corlet-Télérama, 1^{er} semestre 1994.

ROHMER, Éric, *Le goût de la beauté*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

ROMANO, Ruggero, VIVANTI, Corrado, *Storia d'Italia*, vol. IV, Turin, Einaudi, 1975.

RONDOLINO, Gianni, *Rossellini*, UTET, Turin, 1989.

ROSSELLINI, Roberto, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987.

ROSSELLINI, Roberto, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venise, Marsilio, 2006.

ROY, Claude, *Nous. Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1972.

SCHOONOVER, Karl, *Brutal vision. The neorealist body in Post-War Italian cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

SIVIÈRE, Édouard, *L'Esprit Positif. Histoire d'une revue de cinéma 1952-2016*, Paris, Eurédit, 2017.

SOUILLES-DEBATS, Léo, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club*, Paris, AFRCH, 2017.

SPINAZZOLA, Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Rome, Bulzoni editore, 1985 [1974].

STAIGER, Janet, *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2012.

TINAZZI Giorgio (dir.) *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Venise, Marsilio, 1979.

TRUFFAUT, François, *Les films de ma vie*, Paris, Champs-Arts, 2012 [1975].

VALENTINI, Paola, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milan, Vita & Pensiero, 2002.

VAUDOYER, Jean-Louis, *L'Italie retrouvée*, Paris, Hachette, 1950.

VERDES-LEROUX, Jeannine, *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Fayard-Editions de Minuit, 1983.

VILLA, Federica, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Rome, Biblioteca di Bianco & Nero, 2002.

WISEMAN, Nicolas, *Fabiola ou l'Eglise des Catacombes*, Tours, Maison Alfred Mame et fils, 1923 [1854].

ZAVATTINI Cesare, *Neorealismo ecc.*, Milan, Bompiani, 1979.

Thèses de doctorat :

LEPRATTO, Livio, *Le due vie cattoliche al cinema. Metodologie e itinerari critici tra Francia e Italia dal 1945 al 1975*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Parme (Italie) le 13 mars 2017.

ZEMIGNAN, Roberto, thèse de doctorat *Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés. Musique, musicologie et arts de la scène*, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012.

Journaux :

Action

L'Aube

L'Aurore

La Bataille

Le Canard enchaîné

Ce Matin

Ce Matin - Le Pays

Combat

La Croix

La Croix loisirs

L'Étoile du soir

France libre

Franc-tireur (1946-1956)

Front national

Le Figaro

France Observateur (1954-1956)

France-Soir

L'Intransigeant (1947-1948)

Libération

Libé-soir

Le Monde

L'Observateur (1950-1954)

Le Parisien libéré

Paris-Matin

Paris-Presse, L'intransigeant

Le Populaire

Périodiques politiques, littéraires et culturels :

Arts (1946-1956)

Carrefour (1946-1956)

Comœdia (1952-1954)

Défense de la Paix (1951-1954)

Dimanche Matin (1946-1956)

Esprit (1946-1956)

Europe (1946-1956)

Études (1946-1956)

L'Express (1953-1956)

Le Figaro littéraire (1946-1956)

France-Film Information (1946-1956)

France Hebdo

Les Lettres françaises (1946-1956)

La Nouvelle critique

La Nouvelle Revue française (1953-1956)

Opéra (1946-1952)

Paris Comœdia (1952-1954)

Paris Match (1949-1956)

La Pensée (1946-1956)

Regards (1946-1956)

Rencontres. Cahiers France-Italie (1946)

La Revue de Paris (1946-1956)

La Revue des deux mondes (1948-1956)

Le Rouge et le Noir

Une semaine dans Le Monde (supplément du *Monde*) (1946-1948)

La Table ronde (1948-1956)

Témoignage chrétien (1946-1956)

Les Temps modernes (1946-1956)

La Vie intellectuelle (1946-1956)

Revue et magazines spécialisés en cinéma :

L'Âge du cinéma (1951-1952)
Cahiers du cinéma (1951-1956)
Ciné-Club (1947-1954)
Cinéma 54 (1954)
Cinéma 55 (1955)
Cinéma 56 (1956)
Cinémonde (1946-1956)
Ciné-Miroir (1946-1953)
Cinévie (1945-1948)
Cinévie-Cinévue (1948-1949)
Cinévue (1946-1948)
L'Écran français (1945-1952)
Gazette du cinéma (1950)
Mon film (1946-1956)
Noir et Blanc (1946-1956)
Paris-cinéma (1944-1947)
Positif (1952-1956)
Pour Tous (1946-1947)
Raccords (1950-1951)
Radio cinéma télévision (1950-1960)
Radio loisirs (1946)
La Revue du cinéma (1945-1949)
Revue internationale de filmologie (1947-1956)
Revue internationale du cinéma (1949-1956)
Saint-cinéma des prés (1949-1950)
Téléciné (1947-1956)
V (1946-1956)
Votre cinéma (1947-1949)
UFOCEL informations (1946-1951)

Correspondances :

Fonds Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia (Italie) : Arch. ZA Corr. S 625 (Sadoul-Zavattini) ; Arch. ZA Corr. R 421 (Roy -Zavattini) ; Za Corr B 659 (Bazin-Zavattini) ; Arch. ZA Corr. F 513 (Frank-Zavattini) ; Za Corr A 397 (Auriol-Zavattini) ; Arch. ZA Corr. T 17 (Tallenay-Zavattini) ; Arch. ZA Corr. M 671 (Monjo-Zavattini) ; Za Corr A 293 (Arlaud-Zavattini) ; Arch. ZA Corr. M 401 (C. Mauriac-Zavattini) ; Arch. ZA Corr. A 2412 (H. Agel-Zavattini).

Fonds Guido Aristarco, Biblioteca Renzo Renzi, Cineteca di Bologna (Italie).

Articles parus dans des ouvrages collectifs :

« Lettres d'André Bazin à Amédée Ayfre », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4832> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4832>

ALBERA, François, « Jean-Luc Godard et la *Gazette du cinéma* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014.

BARTHES, Roland. « L'effet de réel », in *Communications. Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 11, 1968, pp. 84-89.

BELTRAME, Alberto, « *Cahiers à l'italienne : della politique, prima della politique. I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)* », *Cinergie*, mars 2013.

BEN-GHIAT, Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 63, n°6, 2008, pp. 1215-1248.

BRON, Jean-Albert, « *Esprit et Les Temps modernes : deux revues d'idées devant le cinéma, 1950-1962 : des postures dogmatiques aux fractures poétiques* », *Mise au point* [En ligne], 3 | 2011, mis en ligne le 23 août 2012.

CASSETTI, Francesco, « 1942-19... Le néoréalisme italien. Le cinéma comme reconquete du réel », in MAGNY, Joël, « Histoire des théories du cinéma », *CinémAction*, n°60, 1991.

CORSI, Barbara, « Salvo D'Angelo. Produttore europeo », in *Schermi*, année I, n°2, juillet-décembre 2017 (numéro dirigé par Raffaele De Berti).

DE BAECQUE, Antoine. « André Bazin et la politique des auteurs », *Critique*, vol. 857, no. 10, 2018, pp. 802-813.

FORESTIER, Laurent, « La « transformation Bazin » ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013.

FORLIN, Olivier, « Intellectuels français et intellectuels italiens dans la transition du fascisme à la République (1945-1948) », in BECHELLONI, Antonio, DEL VENTO, Christiane, TABET, Xavier Tabet (dir.). *La vie intellectuelle entre fascisme et République, 1940-1948*, Laboratoire italien, 2012, pp.111-124.

FORLIN, Olivier, « Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 32-33 | 2009, mis en ligne le 15 février 2010.

GILL, Jean A., « L'accueil du cinéma français en Italie pendant l'époque fasciste », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, tome 33, n°2, avril-juin 1986, pp. 243-253.

GOURMELEN Arnaud, « Le festival du film maudit » et le « rendez-vous de Biarritz », in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°29, 1999. pp. 105-126.

LEVANTOPOULOS, Mélisande, « D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne », *CONTEXTES* [En ligne], 12 | 2012, mis en ligne le 20 septembre 2012.

LEVANTOPOULOS, Mélisande, « Une Église moderne en images : la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1955) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2014.

LOYER, Emmanuelle, « Hollywood au pays des ciné-clubs (1947-1954) », in *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°33, janvier-mars 1992, dossier : « L'épuration en France à la Libération », pp. 45-55.

MAGNY, Joël, « 1953-1968, « De la “mise en scène » à la « politique des auteurs » », *CinémAction*, « Histoire des théories du cinéma », n° 60, juillet 1991.

MARTIN, Marcel, « Il neorealismo italiano visto dalla critica francese », in *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, quaderno informativo n. 57 (10^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 12/19 settembre 1974), Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974.

PITASSIO, Francesco, « Making the Nation come real. Neorealism/nation. A Suitable Case for Treatment », in *Annali Online di Ferrara – Lettere*, vol.2, 2007.

ROCHER, Philippe, « La cinéphilie chrétienne : Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], Numéro spécial | 2012.

ROGER, Philippe, « Une amitié en cinéma : Amédée Ayfre et André Bazin », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2017.

SCARLATO, Alessio, « Il mito del neorealismo in Bazin et Ayfre », in MOSCONI, Elena (dir.), « Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970) », *Schermi*, année II, n°3, janvier – juin 2018, p.88.

SUBINI, Tomaso, « Nel nome di una continuità sostanziale », *Nero su bianco*, Rome, Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo, 2008.

SORLIN Pierre, « Ce qu'on a appelé « néoréalisme cinématographique », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 28 | 2019, mis en ligne le 15 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/5490> ; DOI : 10.4000/cei.5490.

Enrico GHELLER

La politique et les auteurs.

Le néoréalisme italien au prisme de la cinéphilie française (1946-1956)

Mots-clés : néoréalisme, réalisme, cinéma italien, critique de cinéma, cinéphilie, études de réception

Résumé : Le cinéma italien d'après-guerre a sa place légitime dans l'Histoire sous l'étiquette du « néoréalisme ». C'est une panthéonisation encore difficile à remettre en cause aujourd'hui, qui schématise souvent l'image de ce cinéma de manière arbitraire. Une des particularités de ce courant serait sa facilité d'adaptation au-delà des Alpes : en effet, ce mouvement cinématographique a éveillé, en France, un débat très virulent qui a vu la participation de toutes les couches de l'*intelligentsia*. Le canon néoréaliste se consolide à partir d'une poignée de films et grâce au travail critique de quelques intellectuels engagés, ainsi que de la presse populaire. Les rédacteurs des revues spécialisées et des quotidiens ont le privilège d'une primauté de regard sur les nouveautés cinématographiques transalpines : le plus souvent en dehors des circuits de distribution traditionnels, au sein des nombreux ciné-clubs opérant dans le contexte parisien, les critiques, journalistes et écrivains découvrent un cinéma qu'ils nomment bientôt « école italienne ». Ces constats nous obligent à remettre en question plusieurs stéréotypes sur ce cinéma : tournage dans la rue, acteurs non-professionnels et sujets issus de l'actualité n'empêchent pas le cinéma italien d'après-guerre de s'inscrire dans le sillon d'une production somme toute traditionnelle. Ces conclusions imposent aujourd'hui de revenir sur les débats critiques de l'immédiat après-guerre par un regard nouveau et impartial, afin d'approfondir la complexité du processus de réception du néoréalisme.

Post-war Italian cinema has its rightful place in history under the label of "neorealism". It is a pantheonisation that is still difficult to question today, which often schematises the image of this cinema in an arbitrary manner. One of the peculiarities of this current is its ease of adaptation beyond the Alps: indeed, this film movement has sparked off a very virulent debate in France, which has seen the participation of all strata of the *intelligentsia*. The neo-realist canon was consolidated on the basis of a handful of films and thanks to the critical work of a few committed intellectuals, as well as the popular press. The editors of specialised magazines and daily newspapers have the privilege of a primacy of gaze on transalpine cinematic novelties: most often outside the traditional distribution channels, within the many film clubs operating in the Parisian context, critics, journalists and writers discover a cinema that they soon call the "Italian school". These observations force us to question several stereotypes about this cinema: shooting in the street, non-professional actors and current affairs subjects do not prevent post-war Italian cinema from following in the footsteps of what was, after all, a traditional production. These conclusions make it necessary today to return to the critical debates of the immediate post-war period with a new and impartial look, in order to deepen the complexity of the process of reception of neorealism.