

## Les maîtres du cinéma italien

Léo Bonneville

Number 36, March 1964

Cinéma italien

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51876ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Bonneville, L. (1964). Les maîtres du cinéma italien. *Séquences*, (36), 14–22.

# LES MAÎTRES du cinéma italien

Léo Bonneville

On se tromperait gravement si on pensait que le cinéma italien est né avec le néo-réalisme. Après l'effondrement de l'Italie abîmée par la guerre, le cinéma italien va ressusciter, non avec le faste de *La Couronne de fer* ou de *Fabiola*, mais dans l'humilité imposée par l'acuité des problèmes sociaux. Un pays qui a beaucoup souffert, un pays qui a été péniblement occupé a besoin de regarder la réalité en face. D'ailleurs les contingences vont le contraindre à tenir compte des conditions de vie du moment présent. Malgré l'urgence des tra-

vaux, le chômage sévit, les habitations font défaut, la délinquance juvénile se développe, la misère et ses séquelles ravagent beaucoup de ceux qui sont marqués par ses griffes cruelles. C'est donc un cinéma *actuel* qui va naître. Fini le temps des grands spectacles : ce qu'il faut montrer, c'est le peuple qui grouille et s'entête à survivre à un état de fait lamentable. C'est donc un cinéma courageux qui apparaît, un cinéma qui ne se donne pas des airs de fête mais qui va réveiller les consciences et alerter les pouvoirs publics et ainsi imposer sa renaissance. Et, ô miracle ! ce cinéma va se révéler un des plus riches du monde, c'est-à-dire un des plus pénétrants et des plus lucides. Et vont s'affirmer comme des maîtres-réalisateurs, un Rossellini, un de Sica, un Visconti, un Fellini et un Antonioni. Ces hommes vont donner un éclat particulier au cinéma italien et occuper l'avant-scène du cinéma mondial.

---

## ROSSELLINI, LE MÉCONNU

---

Sauf peut-être Rossellini. Car il vient d'annoncer qu'il quitte le cinéma. Il est fatigué d'être toujours un réalisateur maudit. *Le Voyage en Italie*, *Stromboli*, *La Peur* et combien d'autres de ses films admirables ont connu des

échecs commerciaux humiliants. Et un auteur ne peut pas constamment faire des films pour son plaisir et pour le silence. Alors Rossellini abandonne le cinéma. C'est lui qui l'a dit au F. Vallet lors d'une rencontre à Frascati, l'été dernier.



Roberto Rossellini

Plus exactement, Rossellini abandonne un certain cinéma car il garde un projet qu'il caresse depuis plusieurs années. Il s'en était déjà ouvert à François Truffaut quand il lui a montré déjà un scénario de cent pages sur *Le Fer*. "L'histoire du fer, dira Rossellini au F. Vallet, c'est l'histoire de l'homme, une aventure passionnante. Mais ce roman sera écrit à partir de documents réels, de faits vrais. Cela fera peut-être cinq heures de projection, par épisodes destinés à la télévision. Je réaliserai aussi des documentai-

res proprement dits qui feront apparaître les sources auxquelles j'ai puisé. Et je tirerai de cela à peu près deux heures et demie de projection en films de cinéma... (1) Rossellini, témoin généreux des foules et aussi des âmes, témoin ne s'intéressant aux autres que par souci du prochain, peignant la réalité avec le respect de saint François, donnant avec entêtement des oeuvres plus sujettes à méditation qu'à distraction, le monde des salles populaires t'ignore. Pourtant, nul mieux que toi n'a su peindre le tourment des âmes (*Europe 51*) et la joie des coeurs (*Onze Fioretti*), l'héroïsme du devoir (*Rome, ville ouverte*) et les plaies saignantes de la guerre (*Païsa*)... et pourtant ton oeuvre reste l'apanage de tout fervent cinéphile qui aime trouver dans chaque plan un miroir qui lui renvoie son image qui est celle de son frère. C'est cela l'oeuvre de Rossellini, une oeuvre d'une sobriété qui désarme et d'une profondeur qui enchante. Mais faut-il ouvrir les yeux pour découvrir tout ce que recèle cette étonnante réalité qu'il sait voir et aimer. Et il faut bien se rendre compte que le grand public n'est guère soucieux de cette heureuse discrétion.

(1) Cf. *L'Ecran et la vie*, no 12, pp. 22-23.

---

## DE SICA, L'ATTENTIF

---

Cette discrétion, on la retrouve dans cet autre réalisateur de qualité, Vittorio de Sica. Lui aussi va se pencher sur la modeste réalité et la cruelle actualité. Le cinéma de de Sica est fait d'une attention particulière aux problèmes de son temps. Pour lui, le cinéma est une sorte de constat social. La société dans laquelle l'homme contemporain est plongé est malade. Si elle veut guérir, il faut d'abord qu'elle prenne conscience de ses blessures. Et c'est la vocation sublime de de Sica de lui enseigner le courage du regard. Mais en regardant les êtres, il se rend compte que ce qu'il sont devenus est la conséquence déplorable de circonstan-

ces pénibles car au fond de tout homme se cache un élan vers le vrai et le bien. C'est ce que l'on constate dans les grands films de de Sica. Il y a de la pureté, de la générosité, de l'amitié dans les deux jeunes gamins de *Sciuscia*, il y a de la noblesse et du courage dans Ricci (*Voleur de bicyclette*), il y a de la fraîcheur et de la bonté dans Toto (*Miracle à Milan*), il y a de la dignité et de l'honneur dans Umberto D. Et pourtant, tous ces êtres sont aux prises avec des misères de la vie. Ces enfants qui rêvent d'un cheval (*Sciuscia*), ils ne peuvent supporter la trahison et le mensonge; cet afficheur volé (Ricci) volera pour sa honte et

Vittorio de Sica, pendant le tournage d'*Il Boom*





son humiliation; ce garçon simple et joyeux (Toto) sera la victime facile des exploitants véreux; cet homme à sa retraite (Umberto D) sera tenté par le suicide . . . mais reprendra le chemin de l'espoir avec son chien. . . Ainsi de Sica nous montre des hommes tels qu'ils sont, tiraillés par des drames intérieurs suscités par des problèmes posés par des conditions sociales. Le cinéma de de Sica est rien moins qu'un cinéma psychologique. Il se satisfait d'une phénoménologie qui laisse apparaître les êtres dans leur comportement quotidien mais ce qui est montré nous renvoie toujours à des états d'âme. C'est la grande vertu du style de de Sica de nous faire communier à des événements qui constituent le tissu d'une vie humaine. Or ce temps qui passe est un temps qui nous concerne et qui nous englobe. Ces êtres qui sont là sur l'écran sont

des êtres que nous connaissons bien: ils sont nos frères. En conséquence, ce contact (né d'un contact) nous achemine vers une fraternisation humaine éprouvée comme une sorte d'expérience. C'est pourquoi les films de de Sica sont d'une sobriété, d'une humilité, d'une simplicité qui (souvent) déroutent. Car comment pourrait-on croire à l'autre dans le fatras de l'artifice, se dit de Sica. Ici, tout nous apparaît vrai: l'homme, l'enfant qui sont là devant nous vivent leur tragédie du quotidien. Et c'est pour cela peut-être que nous sommes touchés jusqu'aux larmes. De Sica nous a donné le meilleur de lui-même avec ses films néo-réalistes en compagnie de son scénariste Zavattini. Dans *Les Sequestrés d'Altona*, on sent bien que le grand de Sica n'est plus. Il reste alors l'acteur prestigieux et séduisant mais. . .

---

## VISCONTI, LE SÉDUISANT

---

Mais les feux brillent toujours sur Visconti et, en douterait-on, qu'il faudrait s'empresse d'aller voir avec quelle splendeur il nous a donné *Le Guépard*. Car si de Sica est (aussi) un grand acteur, Visconti est un superbe metteur en scène de théâtre. On n'est donc pas surpris de trouver dans ses films le

faste de cet aristocrate qui, malgré ses tendances anarchistes, n'en finit pas de montrer son monde voué à la décomposition. "Le cinéma qui m'intéresse, affirme Visconti, est un cinéma anthropomorphique." Car il faut le dire, ce n'est pas en Dieu, au Destin ou au Hasard que Visconti a foi mais en l'Homme. Et



Luchino Visconti, pendant le tournage du **Guépard**

l'homme est lié à une destinée sociale. Toute l'œuvre de Visconti véhicule le thème de la transformation du monde social. Ses héros sont généralement des vaincus mais des vaincus qui ont appris à lutter, à braver, à s'affirmer. Et les luttes constantes, les défaites successives conduisent malgré tout à une victoire définitive. C'est donc dans la lutte que se révèlent les êtres, c'est dans l'affrontement qu'ils existent vraiment. C'est pourquoi il y a toujours des moments de crise dans la conscience des personnages de Visconti. Voyez ces ouvriers (*Ossessione*) qui désespérément luttent contre leur condition inhumaine, voyez ces pêcheurs (*La*

*Terre tremble*) s'unir pour se défendre contre une exploitation honteuse, voyez ces frères s'entredéchirer avec une violence inouïe (*Rocco et ses frères*). Ces films célèbrent la lutte jamais achevée de tous les parias de la terre pour sortir de leurs ténèbres affreuses. Visconti reste préoccupé des misères du monde ouvrier. Mais il y a ce monde qu'il connaît bien: la bourgeoisie et l'aristocratie. *Senso* est un film tragique. Ce drame de la passion prend une dimension sociale. Ici, c'est toute une société qui est en train de pourrir. Les êtres qui se cherchent apparaissent comme des pantins. Quand Franz s'écroule à la fin (dans un plan d'en-

semble qui le noie littéralement), on sent bien que cet événement est sans importance. Un homme est passé. Dans *Le Guépard*, nous sommes en face de deux mondes qui s'affrontent mais à travers cette lutte nous assistons à l'itinéraire du prince Salina qui prend conscience de la fin d'un monde révolu. Mais comme dans *Senso* (avec la couleur aussi), cela est "dit" avec une splendeur hallucinante. La beauté des images, la signification des plans, le jeu des couleurs, tout contribue à donner au film l'ap-

parat d'un film splendide. Mais il faut noter que cette splendeur n'est pas l'effet d'un décor mais naît d'un monde qui achève de scintiller. En somme, Visconti promène sa caméra en prophète de malheur, captant les derniers vestiges lumineux d'un monde en décadence. Il n'en montre pas l'agonie; il en perçoit la défaite inéluctable. Plus engagé que de Sica et Rossellini, Visconti délaisse le néo-réalisme de ses premiers films pour clamer la fin d'une époque.

---

### FELLINI, LE DÉLIRANT

---

Ne trouve-t-on pas une certaine ressemblance dans les dernières oeuvres de Fellini? *La dolce Vita* ne nous montre-t-elle pas une société en train de baver sa lie? Mais le baroque délirant de Fellini dépasse d'emblée celui de Visconti. Chez Fellini, le monde aristocratique est en travail et si ce n'est pas pour une nouvelle naissance qu'il souffre et crie, c'est pour une mort inéluctable. Bien sûr, il y a Steiner qui, vidé de toute espérance et incapable de continuer de vivre en surface, tue les siens avant de se suicider. Et il y a ce monstre échoué sur la grève. Et plus près de nous, cet homme qui dans un geste d'épuisement s'écroule et au loin cette enfant qui lui apparaît

comme une lueur d'espérance. C'est peut-être ce qui différencie Fellini de Visconti: ce tenace espoir rivé au coeur de ses personnages, un espoir qui n'est pas un sursis indéfini mais une assurance certaine. Il y a de l'espoir pour Moraldo (*Les Vitelloni*) qui part pour Milan, il y a de l'espoir pour Zampano qui s'anéantit en larmes sur la grève, il y en a pour Cabiria qui s'en va dans la nuit au son d'un air joyeux, il y en a peut-être — mais transcendé en espérance — pour Augusto (*Il Bidone*) qui agonisant appelle ces anges de pureté qui passent... Et pour Guido (8 1/2), qui ne fera pas le film entrevu, tout n'est pas fini...

Si Visconti s'attaque à des struc-





Federico Fellini

tures sociales, il semble que Fellini cherche avant tout à dénoncer un mal plus profond parce que plus intime. Evidemment, le chômage est la cause de l'oisiveté des *Vitelloni* mais il faut une décision personnelle pour s'arracher à son milieu et partir *commencer* sa vie : la veulerie et les velléités des *vitelloni* sont d'abord à combattre. Même situation pour les bidonistes qui volent les pauvres gens. Il faut une volonté décidée pour rompre un commerce honteux et sacrilège comme il faut à Cabiria un courage et une hardiesse pour cesser sa vie de débauche. Le mal chez Fellini est au coeur de soi-même. On le sent bien quand on s'attarde sur *La dolce Vita*. Le Christ qui passe dans les airs est un signe dérisoire pour les *âmes mortes*. C'est donc

de l'intérieur que vient le salut. Un mot, un regard, un appel et la grâce est passée. C'est cela la petite espérance de rien du tout dont parlait Péguy et c'est elle qui fait vivre. Pour exprimer cette richesse intérieure, on penserait que le baroque dans son exubérance serait mal venu. C'est méconnaître la puissance de l'art fellinien. Dans le tourbillon, dans le mouvement, dans les girations baroques se cache une âme. Or Fellini, en se laissant emporter par son art, n'oublie jamais l'essentiel. C'est que l'homme ne peut toujours vivre en état de tension: il lui faut des haltes qui sont des havres de réflexion. On n'a qu'à se rappeler tous les films de Fellini pour constater qu'après la fête (il y a une fête dans tous ses films), vient le silence et un silence interrogateur. Ainsi donc par un style emporté, Fellini réussit à provoquer des réflexions salutaires. Maître incontesté du baroque où explose l'insolite, il ne perd pas pour autant l'humble réalité qui lui sert de tremplin comme de filet sauveur. Fellini dans son délire nous révèle ce qu'il y a de plus intime dans l'homme. D'un geste giratoire, il nous conduit au centre de nous-mêmes. Si son oeuvre éclate en folles audaces, elle retombe en précieux joyaux. Il y a toujours des coeurs... touchés à la fin de l'*envoi* chez Fellini.

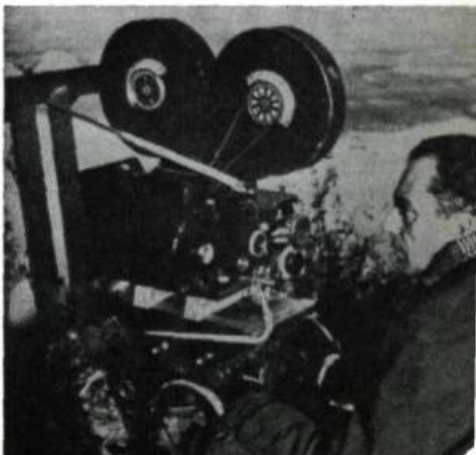


## ANTONIONI, LE SOLITAIRE

Et chez Antonioni la caresse des êtres se répand en longs travellings. Antonioni a épousé le temps. Il a tout pouvoir sur la durée qui ne lui paraît jamais lassante. C'est que le temps pour lui est un élément de corrosion: lentement avec une sûreté indéniable, il finit non pas par toucher le cœur pour qu'il se rende mais à le vriller pour qu'il saigne dans une sorte d'indifférence dissimulée. Car c'est toujours de l'amour dont il est question chez Antonioni. N'allons pas très loin dans le passé. Considérons ses derniers films. Qu'est-ce que *Les Cri* sinon le désespoir d'un homme blessé par l'amour? Tout ce long voyage qu'il accomplit ne fait que le ramener à son lieu de départ. Pour Aldo, l'amour a quand même un sens qui dépasse les plaisirs de circonstances. Mais justement le temps est venu saccager son amour et la place qui était la sienne est maintenant occupée. C'est pourquoi devant cette détresse immense, le cœur défaille. Et voyez *L'Avventura* qui disperse les êtres. Car de ce déclic donné par la disparition d'une jeune fille vont se nouer des amours précaires. C'est cela l'aventure: la tentation de saisir l'amour au passage. Mais au cours des recherches (car on a perdu une

fille), le croisement des cœurs en émoi bouleverse les règles du jeu. Le plaisir d'occasion l'emporte sur la permanence d'un amour réel. Comment croire alors que l'amour est éternel quand le temps vient nouer et dénouer des liaisons fragiles. *La Notte* montrera la fin d'un amour qui a pu résister à dix ans de morsures. Ici, Lidia et Giovanni ont tenté pendant des années de vivre ensemble. Mais on sent que l'usure a fait son oeuvre: l'amour se meurt. Les deux corps qui se frôlent à la fin du film ne font que masquer des cœurs désaccordés. C'est bien ce qu'on retrouve avec Pietro et Vittoria de *L'Eclipse*. Lui, passionné d'argent se sent

Michelangelo Antonioni



égaré quand l'amour l'aborde; elle, insatisfaite, sentira toute la distance — voyez cette puissante colonne de pierre — qui les sépare. Car sur des airs différents, c'est toujours le même thème que développe Antonioni. Ce chant est un long lamento d'amour impossible. Mais l'impossibilité ici n'est pas posée par des distances sociales ou même morales. C'est au niveau de l'accord des personnes que les rencontres échouent. Car il faut le répéter après d'autres critiques, l'oeuvre d'Antonioni est marquée par le développement d'une même idée fondamentale et existentielle: l'in-

communicabilité des êtres. Placés l'un à côté de l'autre, l'homme et la femme ne peuvent vivre un amour durable. Le temps aidé par différents éléments contingents finit toujours par miner ce qu'on croyait inébranlable. L'homme et la femme s'enfoncent dans la vie avec une illusion d'amour. L'autre n'est pas un miroir mais un écran. Sans cesse, chez Antonioni, l'homme et la femme, l'homme ou la femme sont acculés au malheur. C'est la terrible solitude qui les happe. Et une solitude que guette la vacuité.

\* \* \*

Le cinéma italien peut s'enorgueillir de posséder des maîtres aussi puissants que Rossellini, de Sica, Visconti, Fellini et Antonioni. Chacun, à sa manière, parvient à nous donner mauvaise conscience et à ébranler peut-être notre confort bourgeois. Devant une société en transformation, devant des problèmes aigus, devant des amoureux insatisfaits, les spectateurs restent songeurs et méditatifs. Et quand, pour exprimer ces préoccupations profondes, ces auteurs

atteignent un style, une écriture qui donne une haute valeur et une réelle gravité à leurs propos, on ne peut que souhaiter qu'ils continuent à nous gratifier d'oeuvres aussi substantielles. Si de Sica et Rossellini semblent avoir donné le meilleur de leur oeuvre, nous pouvons encore attendre beaucoup de Visconti, Fellini et Antonioni. Ils ne se sont pas résignés à céder leur place à tous ces jeunes qui s'avancent et constituent la brillante promesse du cinéma italien.