Document generated on 06/01/2025 3:12 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Vittorio de Sica

Number 24, April 1961

URI: https://id.erudit.org/iderudit/52088ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

(1961). Vittorio de Sica. *Séquences*, (24), 21–24.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1961

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

PLONGÉE DANS LE CINÉMA

« En tant qu'auteur de films, ce qui m'intéresse dans le cinéma actuel c'est cette exploration du monde et de l'homme que permet d'entreprendre la caméra, c'est d'aller chercher comme avec un microscope les êtres dans leur vie familière ».
Vittorio de Sica

VITTORIO DE SICA

Le talent particulier de Vittorio de Sica se révéla au monde entier après la guerre grâce au succès de *Sciuscia.* Considéré comme un des maîtres du néo-réalisme italien, il allait dorénavant attirer sur chacun de ses films les commentaires les plus élogieux comme les plus passionnés. En 1958, lors de l'exposition de Bruxelles, une de ses oeuvres, *Le Voleur de Bicyclette,* fut choisie par de nombreux critiques comme l'un des dix meilleurs films de l'histoire du cinéma.

1. Le réalisateur-comédien

C'est comme acteur que de Sica connut d'abord le succès. Fils d'une famille de petits bourgeois aux maigres ressources, né au tournant du siècle, le 7 juillet 1901, dans un village situé à mi-chemin entre Naples et Rome, le jeune Vittorio allait vite apprendre à connaître la gêne, plus sensible encore à ceux qui cherchent à maintenir une façade d'honorabilité. Tout en poursuivant ses études, Vittorio devait trouver un emploi pendant les vacances. Il avait choisi de devenir comptable, aussi ne fut-il pas long à calculer les avantages pécuniaires qu'il y avait pour lui à embrasser la profession d'acteur exercée par un de ses amis. Désinvolte et sympathique, le jeune figurant à la taille élancée plut au public et son ascension fut rapide vers les premiers rôles.

Il connaissait le cinéma pour avoir joué, à l'âge de dix ans, un petit rôle dans *L'Affaire Clémenceau.* Ce n'est qu'en 1931 toutefois, qu'on lui offrit sa première vraie chance de s'imposer à l'écran. Au cours des six années suivantes, il fut la vedette de trente films, jeune premier fantaisiste et lunaire qui devint la coqueluche de l'auditoire féminin.

Déjà à cette époque, de Sica commença à s'intéresser à la réalisation. En 1935, alors qu'il tournait dans un film intitulé *Daro un Milione,* il fit la connaissance de Cesare Zavattini qui en était le scénariste. De 1937 à 1939, il participe aux discussions des scénaristes et journalistes qui animent le *Centre expérimental* et étudient les débuts du cinéma italien. En 1940, de Sica se sent mûr pour la réalisation, d'autant plus qu'il s'entend difficilement avec le metteur en scène du film qu'il est à tourner. Son premier projet est de porter à l'écran un sujet de son ami Zavattini : *Donnons à tout le monde un cheval à bascule.* Mais les difficultés surgissent, surtout à cause de la guerre, et le projet est abandonné.

C'est donc une pièce d'Aldo de Benedetti qui fut adaptée à l'écran par De Sica pour sa première réalisation. *Roses écarlates* était un marivaudage léger, un jeu de l'amour et du soupçon dont le réalisateur fut avec aisance le principal interprète. Suivirent trois films assez romantiques ayant pour cadre un pensionnat de jeunes filles. La critique loua alors la discrétion de l'auteur, de même que le naturel de la narration et l'habile direction des acteurs, débutants pour la plupart. Jusque-là de Sica tenait la vedette dans ses films devant et derrière la caméra ; désormais ses deux carrières seront menées séparément. Comme acteur, il continue à tenir avec autant de talent des rôles plus ou moins importants dans une cinquantaine de productions ; rôles toujours assez similaires où l'élégance

Vittorio de Sica

le dispute à la désinvolture et la rouerie à la gentillesse. Ces interprétations si nombreuses, si décevantes même parfois à certains points de vue, de Sica les accepte comme un pis-aller pour sauvegarder son indépendance financière en tant que réalisateur et tourner ainsi les sujets qui lui tiennent à coeur.

2. L'équipe Zavattini - de Sica

On peut dire que le cinquième film réalisé par de Sica fut vraiment le premier à prendre l'orientation précise qu'il donna au reste de son oeuvre. *Les Enfants nous regardent* examine les répercussions, sur la fragile sensibilité d'un enfant, de la séparation d'un couple suivie du suicide du mari. Déjà se manifestent dans cette oeuvre quelques-unes des caractéristiques de la maturité de l'auteur : discrétion dans la narration et la mise en oeuvre, grisaille de l'image, absence de rhétorique dans l'exposition du drame, situation dans un contexte social précis, amour des plus faibles et des plus vulnérables. Il faut dire aussi qu'au générique se lit un nom qui devient dès à présent inséparable de l'oeuvre de Vittorio de Sica : Cesare Zavattini. On se souvient que c'est un scénario de ce dernier que de Sica avait d'abord voulu tourner pour ses débuts ; à présent qu'il a retrouvé cet auteur dont les idées correspondent tellement aux siennes propres, ils poursuivront ensemble une recherche de plus en plus poussée de l'expression au cinéma de la réalité contemporaine. Non seulement de Sica adopte les conceptions originales de Zavattini, mais de plus il est prêt à s'en faire le défenseur acharné au point de prendre à ses frais la production d'un scénario ou l'autre s'il n'arrive pas à trouver ailleurs les fonds nécessaires.

Les critiques ne sont pas arrivés à se mettre d'accord sur ce qui doit être attribué à chacun dans l'oeuvre du tandem ; disons seulement que l'on a rarement vu dans l'histoire du cinéma une union de pensée si complète entre deux cinéastes et une aussi constante volonté commune de recherche et d'approfondissement d'un art.

Les dix films qui ont résulté de l'alliance Zavattini - de Sica s'étagent sur une période de dix-huit ans. Du premier, nous avons déjà dit la valeur annonciatrice ; le second fut tourné alors que la guerre avait été portée sur le sol de l'Italie. Les circonstances difficiles obligèrent donc l'équipe technique à tourner dans la rue et avec des moyens de fortune. Ce fut *La Porte du ciel* ou le récit d'un pèlerinage à Lorette.

En 1946 avec *Sciuscia,* l'équipe atteint la maturité ; ce tableau de l'après-guerre et de l'enfance désaxée, poème tragique de la vulnérabilité des faibles, fut une révélation partout où il fut montré. Mais dans son pays d'origine il rencontra une forte opposition qui s'accentua par la suite à la sortie de chaque nouveau film de Vittorio de Sica. Le crédit commercial de l'auteur s'en trouva affecté pour longtemps. On ne pardonnait pas à un Italien de faire connaître la réalité sociale de son pays.

Malgré cette opposition continuelle, malgré les menées malveillantes visant à la division des deux amis, ils n'en continuèrent pas moins et successivement *Le Voleur de bicyclette, Miracle à Milan* et *Umberto D* vinrent manifester une audace croissante dans les thèmes et l'expression de leur recherche cinématographique.

Alors qu'il travaillait à la préparation d'une vaste

fresque intitulée *Italia mia,* de Sica reçut une offre d'Hollywood à laquelle il ne sut résister. On lui donnait carte blanche pour réaliser un film aux Etats-Unis. Malheureusement Zavattini ne pouvait l'accompagner et pour la première fois les co-équipiers se séparèrent. Mais les scénarios soumis à de Sica ne lui plurent pas et finalement ce fut un texte de Zavattini qui obtint l'accord des parties intéressées. Le résultat de tout cela, *Stazione Termini,* ne fut pas tout-à-fait dans la ligne des films précédents et déçut par là grand nombre d'admirateurs. De Sica ne parvint pas à surmonter toutes les embûches de la co-production (vedettes, doublage).

Depuis l'*Or de Naples,* tableau varié et haut en couleurs et *le Toit,* le plus optimiste de ses films, de Sica était resté silencieux. Il vient de réaliser *la Ciociara* avec lequel il retourne à la période de la guerre et de l'occupation américaine.

3. Un monde particulier

a) *Les enfants.*

La fraîcheur de l'enfance et de la jeunesse ont dès l'abord attiré de Sica ; trois de ses quatre premiers films avaient pour cadre une école. Mais avec *les Enfants nous regardent,* il commença à voir d'un oeil plus lucide cette période vulnérable de la vie et c'est à cette faiblesse en même temps qu'à cette attente de l'enfance qu'il s'attachera dorénavant. Souvent cependant les enfants qu'il montre sont blessés par la vie : l'enfant abandonné au sein de sa propre famille du film précité et les enfants trahis par la société de *Sciuscia* ont beaucoup en commun. Ces deux films, si différents, ont cela de semblable que le drame vécu par leurs héros est au-dessus de leurs forces. Ils s'enfoncent dans une solitude qui ne leur est pas naturelle et où ils perdront à jamais la fraîcheur et la spontanéité de leurs jeunes années ; et, c'est cela qui est le plus atroce, l'amitié trahie, la confiance trompée, font maintenant partie intégrante de leur vie. Le seul enfant qui garde sa spontanéité dans cet univers c'est celui qui vit dans un monde irréel, entouré des sortilèges suscités par sa mère adoptive, c'est Toto, l'innocent, le bon, qui doit cependant lui aussi, dans *Miracle à Milan,* faire face à une opposition concertée et qui s'aperçoit qu'il y a peu de place sur cette terre pour la fraîcheur et l'esprit d'enfance.

D'autres visages d'enfants apparaissent ici et là au point de devenir un leit-motiv dans l'oeuvre de de Sica : le jeune infirme de *la Porte du ciel,* pour qui se produit non le miracle attendu mais celui de la charité, Bruno, le fils du chômeur dans *le Voleur de bicyclette,* qui rend à son père la confiance perdue mais qui est inséparablement lié à son sort, les enfants du parc dans *Umberto D,* qui forment contraste avec le vieillard solitaire, le garçon qui se voit forcé de jouer aux cartes avec le vieil aristocrate déchu dans l'*Or de Naples.*

Dans *le Toit* se trouve aussi un jeune garçon qui assiste avec curiosité aux efforts des jeunes mariés qui construisent à la hâte la maisonnette devant leur donner droit à un foyer. Tout au long de son oeuvre, de Sica a donc gardé ce regard de tendresse, de sympathie pour l'enfance, regard lucide cependant qui discerne facilement et fait sentir les blessures qu'elle peut subir aux mains des adultes.

b) *Les désarmés*

Quels sont les héros de l'équipe Zavattini - de Sica ? Un chômeur, des clochards, un simple d'esprit, un retraité. Ce sont là des héros bien pitoyables et peu communs au firmament des stars. Ces êtres désarmés, écrasés par la vie retiennent cependant une dignité certaine ; s'ils sont faibles, ils ne sont pas veules. Ricci et Umberto sont en butte au désespoir mais reprennent courage grâce à l'affection qu'ils portent à d'autres êtres. Les *carboni* de la zone de Milan découvrent la solidarité humaine, de façon paradoxale peut-être mais vraie en dépit de toute sa fantaisie. Qu'on aie pu discerner la dignité de ces pauvres et la rendre efficacement à l'écran est un titre à l'admiration.

c) *Les autres*

La foule anonyme qui enserre le chômeur Ricci, les fonctionnaires qui accueillent impassiblement les Sciuscia, les passants qui ne remarquent même pas Umberto, tous ces gens envahissent les films de Vittorio de Sica et passent à côté de la misère sans la voir ; on y compte sûrement des personnes sensibles au malheur si on le leur signale mais une espèce de honte devant le malheur des autres se fait jour chez eux ; on le sent particulièrement dans cette scène du *Voleur* ou Ricci tente de prendre une bicyclette mais est vite maîtrisé par la foule qui le laisse aller cependant. Bien sûr, on rencontre aussi des personnages odieux comme le capitaliste du *Miracle* ou la propriétaire de *Umberto D,* mais ne sont-ils pas surtout inconscients. Tout de même, l'ensemble, la quasi-unanimité de l'indifférence est comme un poids qui écrase et qu'il faudrait soulever. C'est bien là, semble-t-il, l'effet désiré par l'auteur ;

chacun de ses films veut être un cri d'alarme, un appel à l'amour du prochain.

4. Un style personnel

a) *Dépouillement*

On sent chez de Sica un refus d'artifices : son langage est des plus simples ; point de plongée ou de contre-plongée fantaisiste, point de cadrages insolites mais la réalité racontée avec un dépouillement et une fidélité extrême. Si bien qu'à première vue on pourrait croire que la grise photographie est le résultat de l'improvisation et d'une pauvreté d'inspiration artistique. Pourtant, ce résultat est voulu ; cette simplicité de style quand on l'examine bien révèle un travail inspiré de mise en images en accord avec la situation des personnages et leur psychologie. De plus on s'aperçoit également que cette réalité qui semble prise sur le vif est transfigurée parce qu'on s'y arrête aux vraies valeurs. Ainsi dans *Umberto D*, où la recherche du réel est poussée à un degré jamais atteint, les moments observés avec le plus de détail sont ceux d'une réalité quotidienne où les êtres présentés sont sans défense et d'un naturel poignant, v.g. le coucher d'Umberto, le réveil de la petite bonne. De Sica nous restitue le réel dans des moments privilégiés et en révélant par la nudité de son style les mystères cachés sous la surface des choses.

b) *Discrétion*

La narration chez de Sica laisse beaucoup à comprendre à l'intelligence du spectateur. Rien chez lui n'est évident et tout est suggéré. Il ne s'appesantit pas sur les malheurs de ses héros ; il les montre avec un art particulier qui les fait découvrir dans toute leur ampleur sans jamais insister. Aussi l'ellipse a-t-elle un rôle prépondérant dans son style et le dialogue une place réduite. C'est un grand art que cette pénétration intime des êtres avec un air de n'y point toucher.

c) *Poésie*

Des éléments de rêve et de poésie se font jour dans chacun des films de notre auteur. Mettons à part *Miracle à Milan* où ils ont la part du lion. Le cheval blanc des *Sciuscia*, le chien de *Umberto D*, la présence de Bruno dans *Le Voleur*, la maison désirée dans *Le Toit*, sont des occasions pour les pauvres héros d'oublier un instant la triste réalité où ils se débattent. Si dans *Sciuscia* la part du rêve est cruellement arrachée et disparaît dans la nuit, ailleurs elle apporte aux fins amères des oeuvres précitées un rayon d'espoir. C'est cette part de poésie qui distingue l'oeuvre de de Sica du vérisme et du réalisme brutal de maints autres cinéastes. Sa conception du réalisme, il l'expliquait ainsi à un journaliste : « Le néo-réalisme c'est la vérité sur le plan de la poésie. Même l'homme criminel est un fait merveilleux, poétique. Les rapports entre les hommes vrais, qui n'ont pas besoin de théâtre mais rien que de ce qui est vivant autour d'eux, demandent un oeil de poète, un oeil attentif pour devenir par lui des expressions d'art ».

5. Un message

« Le meilleur cinéma se doit de continuer sa route, celle qui lui est dictée par la réalité humaine sociale et contemporaine. Elle lui donne sa raison d'être, son caractère national et sa valeur universelle. » Par là de Sica exprime sa conception de son art et on peut dire qu'il y est resté fidèle. Le seul échec remarqué dans sa carrière fut un film où, au lieu de s'attacher aux réalités sociales, il décrivait les tergiversations d'un amour égoïste. La valeur de ses films vient de ce qu'il garda l'attention aux autres et la fit partager aux spectateurs ; c'est surtout que cette attention s'exprima avec une tendresse contenue, une sensibilité contrôlée, un amour du prochain en somme qui se garde du sentimentalisme mais s'insurge devant la misère d'autrui. « Pour aimer la vie, il faut la vivre ... J'ai souffert, pour cette raison j'aime les hommes qui souffrent ... » a-t-il dit. Et, qui plus est, il les fait aimer.

FILMOGRAPHIE

1940 — Rose scarlatte (*Roses écarlates*)
1940 — Maddalena, zero in condotta
1941 — Teresa Venerdi (*Mademoiselle Vendredi*)
1942 — Un garibaldino al convento
1943 — I bambini ci guardano (*Les enfants nous regardent*)
1944 — La Porta del Cielo (*La Porte du Ciel*)
1946 — Sciuscia
1948 — Ladri di biciclette (*Le Voleur de bicyclette*)
1951 — Miracolo a Milano (*Miracle à Milan*)
1952 — Umberto D
1953 — Stazione Termini (*Station Terminus*)
1955 — Oro di Napoli (*L'Or de Naples*)
1956 — Il Tetto (*Le Toit*)
1960 — La Ciociara