

## L'homme au béret

Patrice Hovald

Number 49, April 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51716ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Hovald, P. (1967). L'homme au béret. *Séquences*, (49), 49–55.

# L'homme au béret

Patrice Hovald



à Henri Agel

Il y a trois borgnes que j'aimerais passionnément voir à l'ouvrage, c'est-à-dire livrés à l'acte de créer : Fritz Lang, John Ford et Raoul Walsh. Il est deux hommes au béret que je ne désespère pas de questionner jusqu'à ce que la nuit devienne blanche : Ingmar Bergman et Cesare Zavattini. En attendant, j'ai parlé d'eux souvent, tentant de discerner ce qu'ils sont à travers ce qu'ils font. Et c'est peut-être tout aussi bien ainsi. Car se trouve écarté tout pittoresque — celui de la personne, de l'homme — qui me détournerait de ma

tâche essentielle qui est de considérer et plus encore de *contempler*, donc de recevoir, donc de comprendre. *D'aimer* pour tout dire en sachant, dans l'éblouissement d'une soudaine ouverture, *pourquoi* ; en essayant dans le tourment de la quête souvent indécise et sujette à la révision du jugement, au souci de la nuance, de savoir aussi *pourquoi*.

Si regarder autour de soi c'est vivre libre, comme a pu le dire le plus grand cinéaste français actuel, Jean-Luc Godard, alors le néo-réalisme italien a été vraiment et pleinement un exercice de la liberté. Au lendemain du cinéma fasciste, du cinéma pré-mussolinien, des *dive* et des décors en stuc, après l'explosion, préparée dans le secret du Centre expérimental du cinématographe (inauguré par le

fils du Duce...!) à Cinecittà, d'*Osessione* (1943) qui, grâce à Luchino Visconti, duc milanais qui a le coeur à gauche si son sang est toujours bleu (d'où la fascination qu'exerce son oeuvre, de *Senso* à *Sandra*), provoqua sur l'écran l'irruption violente d'un ouvrier en maillot de corps, ce que le critique Umberto Barbaro a appelé "il neo realismo italiano" (neo par rapport au courant réaliste de la littérature italienne même si ce réalisme a viré souvent au naturalisme ou au vérisme de Verga cher à Visconti) a pris plusieurs directions différentes approximativement jusqu'en 1950 : 1/ Un cinéma qui envisage avec révolte et indignation le fait social; des hommes comme Aldo Vergano (mort depuis), Lattuada (devenu un admirable explorateur de la féminité) et surtout Giuseppe de Santis (dont les derniers films sont loin de l'objet premier) puis Carlo Lizzani ont incarné cette tendance ; 2/ La démarche princière de Visconti dont chaque oeuvre est un opéra déchirant au coeur duquel se fait jour la contradiction entre les données impératives du marxisme historique et la poignante nostalgie d'un passé aristocratique qui n'est plus que par les murs brûlants de Donafuggatta<sup>(1)</sup>, contra-

diction théâtralisée en moments superbes où le destin prend ses dimensions tragiques (au sens grec du terme) et fatales; 3/ L'aventure tout aussi solitaire de Federico Fellini (dont on oublie trop ce qu'il doit à Rossellini) hanté d'enfance, de phantasmes, de rêves larvaires, de comédiens déchirés, d'obsessions, de femmes capables d'être à la fois la matrice maternelle, incurable nostalgie, et l'amante dominatrice et soumise pourtant, la femme et la femelle, la tendresse et le sexe; 4/ La globalité de l'être dans son essence affective, spirituelle et morale: Roberto Rossellini dont l'oeuvre exemplaire à partir de *Rome ville ouverte* (1945) et de *Païsa* (1946) apparaîtra lorsque l'on consentira à la "considérer" comme elle doit l'être, comme la plus haute que le cinéma contemporain ait proposée à la réflexion de l'homme; 5/ Cesare Zavattini.

Resterait encore à examiner certains films (Germi, Zampa etc...) qui ont joué un rôle non négligeable au cours de cet âge d'or mais cela nous mènerait trop loin. Je n'ai, bien sûr, pas oublié Michelangelo Antonioni. Son importance est considérable. Mais il est vraiment, penché sur la blondeur de Monica Vitti, cet oiseau solitaire dont a parlé — à son propos — Alberto Moravia et qui ne

(1) Résidence d'été du prince Salina dans *Il gattopardo* (Le Guépard).

chanterait toujours qu'un chant et toujours le même. Et ce chant ne s'est fait (la période des admirables courts métrages mise à part) vraiment entendre qu'à partir de 1950 avec *Cronaca di un amore* (Chronique d'un amour) alors que tout semblait perdu pour le cinéma italien et que tout, en fait, allait recommencer.

Zavattini a dans sa générosité — c'est là son trait de caractère le plus marquant à mes yeux — un côté évangélique. Ce qui l'intéresse, c'est l'autre, les autres mais non avec la pudeur rossellinienne, le lyrisme viscontien, le désir révolutionnaire de de Santis. Zavattini considère autrui avec tendresse. Une tendresse mouillée parfois, truculente souvent, veinée d'humour et pourtant infiniment grave. Zavattini a eu (et a toujours, Dieu merci) une conscience aiguë de ce qui sépare les hommes (lui, dirait : "les Italiens" — gli Italiani) de ce qui au sein de sa propre classe fait d'un individu un paria : c'est là le vrai sujet du *Voleur de bicyclette* (1948) dont le retentissement fut immense mais dont la portée fut souvent méconnue sinon travestie. Il faut le laisser parler et citer surtout l'admirable déclaration qu'il donna un jour à Paolo Jacchia : "Il y a les autres ... les autres sont importants, c'est la chose la plus



**Voleur de bicyclette**

importante ; ... les hommes qui vivent autour de nous, que font-ils, comment vivent-ils, vont-ils bien, souffrent-ils, et pourquoi ont-ils mal, pourquoi souffrent-ils ? ... Tout ce qui arrive autour de nous, souvent la chose la plus banale, que l'on voit dans la rue à côté des événements les plus graves, qu'ils soient proches ou lointains, a une signification, un sens humain et social, dramatique et soulève de grands problèmes. Problèmes qui sont les nôtres aussi, puisque rien de ce qui arrive autour de nous est étranger dans la mesure où nous sommes hommes, une partie de l'humanité. Voilà

mes sources fascinantes fondamentales, sources d'inspiration, de méditation, d'action créatrice, et elles devraient l'être pour tous dans le cinéma aussi ... Je veux être toujours et avant tout un contemporain. (2)"

Zavattini a participé (donnant souvent l'idée originelle à partir de laquelle bâtir un découpage) à l'élaboration d'innombrables scénarios, a écrit pour le théâtre. Il a aidé de nombreux jeunes réalisateurs et les tendances actuelles du cinéma italien le passionnent. Il a essayé de donner au cinéma italien une sorte de mensuel (une manière de "Cinq colonnes à la une") dont malheureusement un seul exemplaire vit le jour : *L'Amore in città*, (L'Amour à la ville, 1953-54) qui groupait des courts-métrages tournés par des metteurs en scène différents : Antonioni et le suicide, Lizzani et les prostituées, Maselli et l'abandon d'un enfant par une fille devenue mère, Lattuada et les Italiens se retournant sur les femmes dans la rue et Dino Risi filmant le bal du samedi soir. *L'Amore in città* était en fait la première tentative de cinéma-vérité.

L'homme au béret — il est rond, volubile et solaire — a eu la chance de rencontrer Vittorio de

Sica, c'est-à-dire celui qui allait pouvoir manifester le plus parfaitement ce qu'il portait en lui. Le plus étonnant est que ce Napolitain se soit soumis à ce point au refus du spectacle, au refus de la dramatisation qui est l'exigence zavattinienne même. De Sica s'est défoulé par la suite en tournant n'importe quoi n'importe comment, ne retrouvant sa dignité (je ne parle pas de l'homme mais du créateur) mais en tant qu'acteur cette fois que sous la poigne de fer de Rossellini dirigeant *Il Generale della Rovere*.

*Les Enfants nous regardent* (1943), *La Porte du ciel* (1944), *Sciuscia* (1946), *Voleur de bicyclette* (1948 — d'après un roman de Luigi Bartolini), *Miracle à Milan* (1951 — d'après un roman de Zavattini lui-même *Toto il buono*), *Umberto D* (1952), *Stazione Termini* (1952 — entaché pourtant de cosmopolitisme en raison de l'apport financier et, partant, des exigences du producteur David Selznick), *Le Toit* (1955), *L'Or de Naples* (1955), marquent les étapes de la collaboration De Sica — Zavattini, collaboration dont Henri Agel dans son beau livre (3) a donné en conclusion la parfaite définition : "L'éclat et la vigueur du monde zavattinien, son humour

(3) Lire l'ouvrage de Henri Agel sur *De Sica* (Ed. Universitaires).

(2) In *Défense de la Paix*.

éruptif et sa fantaisie créatrice, ont acquis en passant par les mains de ce rêveur napolitain une fluidité unique dans le cinéma d'aujourd'hui."

Zavattini est croyant. Il est catholique. Mais il est de cette sorte dont les amitiés se situent à gauche. N'est-ce pas la revue de gauche "Cinema Nuovo", animée par le théoricien Guido Aristarco, qui n'a cessé de publier son "diario" (journal)? Zavattini ne pouvait pas, de ce fait, ne pas avoir maille à partir avec les barbes de la dé-

#### Umberto D



mocratie italienne qui lui reprochèrent vivement d'avoir axé tout un film sur un vieux retraité dont personne ne veut, *Umberto D* ou plutôt Umberto Domenico Ferrari, dont l'interprète n'était autre qu'un membre du corps enseignant italien!

"L'effort de voir les choses telles qu'elles sont, a dit Zavattini, est fourni par les Italiens avec une détermination qui n'a pas beaucoup de précédents et qui pourra aller jusqu'à la cruauté. C'est le document avec sa durée réelle qui nous suggère où se trouve le nouvel épique."

Nous sommes là au coeur de la pensée zavattinienne. À cet égard, *Umberto D* est un exemple particulièrement frappant. Ce film est bouleversant. Et pourtant, il ne s'y passe rien de bouleversant. Nous sommes dans la quotidienneté d'un vieil homme. Pas de coup d'éclat, pas de drame, pas de "scènes à faire". Ce qui fait que quelque chose en nous s'émeut et se déchire, c'est que l'absence de drame met le drame en évidence. Il y a là une démarche quasi christique: Autrui. Au critique français Jean d'Yvoire qui lui rappelait la lutte qu'il eut à soutenir contre le gouvernement démocrétien, le député Andreotti (encore un de ceux par qui l'art avance...)

Zavattini déclara : "Le divin passe par le quotidien."

J'irai plus loin. Zavattini est-il très éloigné de Pier Paolo Pasolini réalisant *Il vangelo secondo Matteo* (L'Évangile selon saint Matthieu) et faisant de son Christ un révolutionnaire, lorsqu'il dit :

"Traduit en valeurs sociales, tout cela signifie qu'il y a une tendance marquée, un élan à s'intéresser aux affaires des autres non plus sous l'angle de raccourcis du siècle dernier mais en procédant à l'analyse qui conduit à la reconnaissance de l'existence et de la peine du prochain dans sa *durée réelle*. En d'autres termes, l'appel de solidarité des victimes de notre égoïsme, et de la nature, devient instance improrogable parce qu'il est détaillé toujours avec plus de précision. L'homme est là, devant nous, et nous pouvons le regarder vivre au ralenti, avec un moyen propre au cinéma, pour comprendre mieux la réalité de sa minute de souffrance à laquelle correspondait notre minute d'absence, aussi réelle, aussi imparadonnable."

Si vous voulez bien y regarder à deux fois, ce texte est parfaitement implacable.

L'ambition, le désir avoué de Cesare Zavattini, était de *filmer*

*une heure et demie de la vie d'un homme dans laquelle il ne se passerait rien.* Roberto Rossellini a eu raison, au cours d'une mémorable discussion avec le cinéaste français Jean Rouch, de s'en prendre à ce qu'on appelle le cinéma-vérité et qui consiste, micro et caméra étant cachés, (mais pas au point que les ... victimes n'en soient pas conscientes) à filmer et à enregistrer dans la rue les faits, les gestes et les propos de n'importe qui. Il est bien évident qu'au stade du montage la durée réelle (qui est parfois de plusieurs heures) subit de singulières amputations. Il est bien évident que ce que l'on coupe n'est pas le plus intéressant. Rossellini, lui, a tourné dans la rue. Mais il y a chez lui re-création car ces prises de vue le sont en fonction d'une mise en scène, donc d'une idée. Et puis l'art de Rossellini est tel qu'il a pu se passer de la rue et qu'en tournant un film en costumes (*Vanina Vanini*) il a pu et su atteindre un degré suprême de réalisme.

Le propos de Zavattini est de tourner pendant une heure trente. Cette durée correspondait à la durée réelle du film et de la chose filmée. Pas de scènes coupées. Mais par la grâce du quotidien (elle existe) s'organiserait dans la trame même du film une mise en scène interne, constat ou *gloria* de

l'homme à sa peine et à ses joies de tous les jours

\* \* \*

Ce ne sont là que des notes écrites rapidement auxquelles il conviendrait encore d'ajouter des réflexions sur l'apport zavattinien au nouveau cinéma italien dont l'éclosion dans la direction générale qu'il s'est donnée est particulièrement remarquable (4) (Il est également l'auteur d'une pièce de théâtre: *Comment naît un scénario*.) Mon propos était simplement d'attirer votre attention sur un grand bonhomme qui a donné au cinéma une dignité nouvelle et qui, passé de "mode", est quelque peu oublié. Vittorio de Sica, à une époque (1953) où des journalistes en mal de copie (je m'étonne que cela puisse exister) parlaient de "séparation" des auteurs de *Voleur de bicyclette*, écrivit une lettre à Zavattini, lettre qu'il rendit publique:

"... Nous étions vraiment seuls, toi et moi, chacun mettant sa confiance dans l'autre, et c'est ainsi qu'est né le *Voleur de bicyclette*. J'ai vu naître le scénario du *Voleur de bicyclette* de ton talent o-

piniaître, et ce fut, en vérité, une naissance impopulaire (5), nous pouvons le dire; mais moi, je sentais que c'était vraiment là mon univers et que je saurais l'exprimer comme si j'y avais vécu depuis toujours. Te souviens-tu qu'il y eut quelqu'un pour nous dire, en lisant le scénario: "Ce n'est pas du cinéma." Aucun de ceux-là n'aimait ton cheval blanc de *Sciuscia*. Ils ne voulaient pas que le récit s'achevât d'une manière aussi tragique, pas plus qu'ils ne voulaient que le vol d'un pauvre vélo provoquât tant de douleurs et que les autres personnages, Toto il buono ou Umberto D, viennent déranger l'existence coite d'une collectivité qui avait oublié la guerre."

Si dans quelque ciné-club, dans quelque salle de quartier vous voyez affiché le *Voleur de bicyclette* ou *Umberto D*, pénétrez dans cette nuit peuplée des ombres lasses que sont les gens à la fin du jour. Là, sur la toile blanche, l'homme au béret a quelque chose à vous dire.

Quelque chose que vous n'oubliez jamais. Parce que cela vous concerne.

(4) Zavattini a été récemment le conseiller pour *Sicile, coeur arrêté* de Gian Franco Mingozzi (enquête sur le malaise social en Sicile et ses causes).

(5) C'est à la critique française et singulièrement à l'action d'André Bazin (mort à la tâche en novembre 1958) que le néo-réalisme italien dut son extraordinaire notoriété.