

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, la Collaboration Cinémathèque suisse + UNIL
Pierre-Emmanuel Jaques

Séance du 20 décembre 2022

Le Cinéma italien de l'après-guerre et le cinéma d'auteur des années 1960-70

• Extraits

- *Paisà* (1946) Roberto Rossellini
- *Umberto D* (1952) Vittorio De Sica
- *Senso* (1954) Luchino Visconti
- *Le notte di Cabiria* (1957) Federico Fellini
- *L'avventura* (1960) Michelangelo Antonioni
- *Accatone* (1961) Pier Paolo Pasolini

• Documents

« L'unité du récit cinématographique dans *Paisa* 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 bien choisi ces « faits », mais en respectant leur intégrité de « fait ». » (p. 33)

« 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. [...] Les faits, chez Rossellini, prennent un sens, mais non pas à la manière d'un outil dont la fonction a, d'avance, déterminé la forme. Les faits se suivent et l'esprit est bien obligé de s'apercevoir qu'ils se ressemblent, et que, se ressemblant, ils finissent par signifier quelque chose qui était en chacun d'eux et qui est, si l'on veut, la morale de l'histoire. [...] » (pp. 31-32)

André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » [*Esprit*, janvier 1948], *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme*, Paris, Cerf, 1962, pp. 9-37

La caractéristique la plus importante et la nouveauté la plus importante du néoréalisme me semble donc être d'avoir compris que le besoin d'"histoire" n'était rien d'autre qu'une manière inconsciente de masquer notre défaite humaine et que l'imagination, telle qu'elle s'exerçait, ne faisait rien d'autre que superposer des schémas morts à des faits sociaux vivants.

S'être rendu compte, en substance, que la réalité était d'une richesse énorme : il suffisait de savoir comment la regarder. Et que la tâche de l'artiste n'était pas de mener l'homme à s'indigner et s'émouvoir par des transpositions, mais de le faire réfléchir (et, si l'on veut, ensuite s'indigner et s'émouvoir) sur les choses qu'il fait et que les autres font, sur les choses réelles, en somme, exactement comme elles sont.

Cesare Zavattini, « Alcune idee sul cinema », *Umberto D. Dal soggetto alla sceneggiatura*.

Procedono alcune idee sul cinema, Milan, Rome, Fratelli Bocca Editori, 1953, p. 5.

[paru sous forme d'un article au titre homonyme dans *Rivista del cinema italiano*, décembre 1952]

« 1. L'école italienne utilise beaucoup le plan d'ensemble et le plan moyen. Elle a presque renoncé aux gros plans de visages ou d'objets. Le cadrage est le plus souvent calqué sur la photographie d'actualités. (Visconti ou Germi restent des exceptions brillantes). La caméra ne suggère pas, ne dissèque pas. Elle enregistre.

2. [...] L'école italienne se refuse à utiliser l'effet visuel. [...]

3. En général, l'image est assez grise. [...]

4. Le montage est des plus quelconques. [...]

6. Le tournage en décors réels a été si fréquent qu'il est devenu le signe familier du néo-réalisme. Il a un double avantage : il est moins cher et il donne ce cachet d'authenticité [...]
6. Le tournage en décors réels - rues, campagne, boutiques, logements exigus, marchés, jardins publics - implique une certaine souplesse dans le découpage. On ne peut pas tout prévoir. Réalisateurs et cameramen improvisent fatalement, en marge du script.
7. Des acteurs d'occasion remplacent assez souvent les professionnels et tiennent des rôles qui se rapprochent beaucoup de leur propre existence. Quelques exemples sont devenus célèbres. [...]
8. Les dialogues néo-réalistes sont toujours extrêmement simples. C'est l'un des côtés les plus positifs du cinéma italien : tourner le dos à la littérature et bannir les mots d'auteurs. L'utilisation massive des dialectes, jusqu'alors confinés dans de courtes bandes de théâtre filmé ou de variétés musicales, a désormais cette signification. La prétention souvent illusoire de nous donner une image exacte de l'Italie réelle, sans intermédiaire, sans traduction, impose ce réalisme phonographique au Visconti de *La terra trema* comme au Emmer de *Dimanche d'août*.
9. Les films ont été souvent tournés en muet puis synchronisés, ce qui donne une extraordinaire liberté de mouvement à la mise en scène.
10. Les capitaux engagés sont généralement faibles. Le néo-réalisme n'est pas une formule coûteuse. La dépendance à l'égard des banques et des distributeurs subsiste évidemment, mais elle est moins rigide lorsque les coûts s'abaissent. Un film de cinq cents millions s'adresse forcément à tous les publics. Il n'est pas question d'y glisser des audaces (*Senso* a été une exception brillante). Un film de cinquante millions peut s'amortir sur le public éclairé des zones urbaines et une certaine liberté de ton devient possible. Il n'est pas faux de supposer que les petits devis ont facilité l'éclosion du néoréalisme. Le cinéma social coûteux n'existe pas, ou alors il cesse d'être social. »

Raymond Borde, André Bouissy, *Le Néo-réalisme. Une expérience de cinéma social*, Lausanne, Clairefontaine, 1960, (Documents de cinéma publiés par la Cinémathèque suisse 3), pp. 136-138

Pasolini, à propos d'*Accatone* : « J'ai observé ce qui se passait dans le sous-prolétariat d'une banlieue romaine, et j'y ai reconnu tous les vieux maux – et tout le bien innocent de la vie pure. Je ne pouvais pas ne pas constater sa misère matérielle et morale, son ironie féroce et inutile, son anxiété chancelante et obsessionnelle, sa paresse méprisante, sa sensualité sans idéal – et son catholicisme atavique et superstitieux de payen. Seule la mort peut fixer son acte de rédemption pâle et confus. [...]

j'ai créé, avec *Accatone*, une tragédie. Une tragédie sans espoir. Je souhaite qu'il y ait peu de spectateurs à voir un signe d'espoir dans le signe de croix par lequel le film prend fin.

Les objectifs choisis étaient exclusivement le 50 et le 75, des objectifs qui alourdissent la matière, exaltent le relief, le clair-obscur et donnent aux formes la lourdeur, la laideur du bois rongé, des pierres spongieuses, etc. [...] Et c'est en tenant compte de cela – de ce procédé technique, si l'on veut, stylistique – qu'on s'est souvent permis de parler de "religiosité" à propos d'*Accatone* parce que ce n'est qu'à travers les procédés techniques et les stylèmes qu'on peut reconnaître la véritable valeur de cette religiosité. »

Laura Betti, Sergio Vecchio (dir.), *Pier Paolo Pasolini, "Un cinéma de poésie"*, Rome, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1987, pp. 20-21, p. 19