

## Le néo-réalisme cinématographique a-t-il un avenir?

Mario Verdone

Number 127, December 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50760ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Verdone, M. (1986). Le néo-réalisme cinématographique a-t-il un avenir? *Séquences*, (127), 32–33.

# Le néo-réalisme cinématographique a-t-il un avenir?

Mario Verdone



Roberto Rossellini

Le néo-réalisme cinématographique a-t-il un avenir? Il n'y a aucun doute, je crois, que le néo-réalisme fait partie de la culture du cinéma italien, comme du cinéma mondial. Que signifie la culture sinon la richesse, la connaissance et l'héritage d'un passé qui nous aide à faire face au présent et à l'avenir?

On peut définir le néo-réalisme cinématographique comme un mouvement créateur surgi en Italie autour de la Deuxième Guerre mondiale et qui a interprété la vie telle qu'elle est et les hommes tels qu'ils sont, à partir de la réalité, vue avec simplicité, d'une façon « chorale » (globale) mais aussi critique. Soulignons, dans cette définition, quelques éléments précis qui permettent de distinguer ce réalisme d'autres réalismes cinématographiques qui l'avaient précédé et qui ont également eu une grande résonance. Avant tout, il y a, dans la définition, un élément « historique »: c'est un cinéma qui, en fait, naît et se développe en Italie à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale et dans l'immédiat après-guerre. Autre élément caractéristique: le « réel » et, plus encore, le réel du document. Le point de départ n'est pas tellement la simple réalité, mais le document. Qu'on pense au phénomène des « sciuscia », des « paisà », des blessés dans *La nave bianca*, des opposants du nazi-fascisme pendant la résistance: l'épisode du prêtre assassiné par les Allemands dans *Roma città aperta* (Rome ville ouverte) (1944-45) devait — selon la première intention de Rossellini — faire l'objet d'un documentaire (plus tard, le sujet prit la dimension d'un vrai film à acteurs, avec Aldo Fabrizi et Anna Magnani dans les rôles principaux). Voir la réalité avec « simplicité », ce n'était pas, à vrai dire, un choix uniquement expressif. Il obéissait aussi à des limites d'ordre technique: les conditionnements imposés par la pénurie des moyens disponibles, la nécessité d'utiliser les sites naturels à cause de l'impossibilité de tourner dans les studios de la Cinecittà, d'abord occupés par les Allemands et, après 1944, par les troupes américaines. On manquait également d'acteurs, raison importante pour faire appel à des « types ». En fait, il fallait éviter les visages d'acteurs connus dans les rôles de personnages héroïques, qui ont été vedettes dans les films tournés sous le régime précédent et ne pouvaient plus être montrés comme symboles d'un monde nouveau qui surgissait des ruines. Par ailleurs, les résultats — sincérité et simplicité d'expression — n'ont pas du tout été négatifs. Au contraire, ils devinrent les points forts du néo-réalisme.

Il faut y ajouter l'élément « chorale » (global): le néo-réalisme ne raconte plus des histoires individuelles (*La segretaria privata*, *La telefonista*, *Rubacuori*, ou l'héroïque *Scipione l'Africano*), mais les événements collectifs: le sort des habitants de la capitale occupée par les nazis et des partisans, des femmes d'après-guerre qui affrontent les difficultés sous la conduite de *L'onorevole Angelina* (L'Honorable Angelina), des pauvres gens qui doivent voler une bicyclette pour trouver du travail, et qui n'aspirent qu'à « vivre en paix », des retraités comme *Umberto D*, des émigrés du *Cammino della speranza* (Le Chemin de l'espérance). Enfin, le facteur tout à fait nouveau pour le cinéma italien, l'élément « critique », inconnu auparavant, ou alors fortement réprimé, contrôlé ou réduit au silence quand il fallait, en vue de l'impossibilité pendant les vingt années du fascisme, de représenter les conditions difficiles du travail (on avait par exemple déconseillé un film sur les « soufreuses » suggéré par Luigi Pirandello), les métiers innombrables (la prostitution), les solutions pessimistes (le suicide).

On a parlé de « document » dans la mesure où le néo-réalisme a été

(selon une heureuse expression de Marcel L'Herbier) une « révolution de la vérité » qui partait des documents, du témoignage historique. Cela ne se limitait cependant pas au documentaire qu'on tourne sur la *réalité en action*, sans modifier, sans reconstruire, et sans créer des « fictions » comme dans chaque film à sujet, donc aussi dans un film néo-réaliste. On peut donc dire que même si le néo-réalisme ne peut se passer de matériel documentaire (qu'on regarde Berlin à demi détruit dans *Germania anno zero* (Allemagne, année zéro), documentaire de ses réalisateurs — et surtout de Rossellini — est d'ordre spirituel: il veut représenter les sentiments des hommes qui vivent dans notre société et dans notre temps. Ainsi naît, avec le néo-réalisme, un réalisme spécifiquement italien, différent de celui des États-Unis à l'époque de la Première Guerre mondiale, du soviétique, du français « populiste » et de la « nouvelle objectivité » allemande: un réalisme humain et même plus qu'humain; un réalisme des valeurs humaines et un cinéma de l'homme.

Les critiques et les historiens ne s'accordent pas toujours sur la date de naissance et sur la durée de l'expérience néo-réaliste au cinéma. Certains adoptent une chronologie très restreinte qui commence avec *Roma città aperta*, réalisé en 1944-45 et finit avec *Umberto D* (1951), avec exclusion des films qui s'éloignent des sujets de la résistance ou de l'immédiat après-guerre. D'autres incluent les premiers films de Fellini jusqu'à *La strada* (1954) et à *La dolce vita* (1959). Cependant, Fellini appartient au néo-réalisme en tant que collaborateur des scénarios des films de Rossellini et de Germi (Sergio Amidei pense même que le néo-réalisme est surtout oeuvre des scénaristes). D'autres encore voudraient y ajouter au moins les premières oeuvres de Pier Paolo Pasolini et celles de Francesco Rosi. Quant à la date de naissance, les films de Visconti comme *Ossessione* (1943) et de Francesco De Robertis comme *Uomini sul fondo* (S.O.S. 103) ou *La nave bianca* (écrit par De Robertis et réalisé par Rossellini) présentent tous les éléments qui les assimilent aux premières expériences néo-réalistes. Si l'on accepte la définition que nous proposons, il est évident qu'on ne peut pas s'éloigner des années de la deuxième guerre mondiale et de l'après-guerre ni de leur « réalité » spécifique qui changera plus tard avec le changement des conditions dans le pays. Entre *Roma città aperta* et *Accattone* ou *Le mani sulla città* (Main basse sur la ville), films indispensables quand on parle de néo-réalisme cinématographique, vingt années se sont écoulées. Mais il est certain aussi qu'une « ouverture » vers le néo-réalisme est présente dans *La nave bianca*,

Main basse sur la ville  
de Francesco Rosi



Rome ville ouverte de Roberto Rossellini







**S. O. S. 103** de Francesco De Robertis

*L'uomo della croce*, *Ossessione*, *La porta del cielo* (La Porte du ciel), *Quattro passi fra le nuvole* (Quatre pas dans des nuages). De manière que *Roma città aperta*, *Sciucchia* et *La terra trema* (La terre tremble) ne sont point des produits d'un événement spontané et miraculeux, mais le résultat d'une recherche déjà en marche, alimentée par l'actualité qui se place dans un renversement historique et culturel et s'incarne dans les hommes nouveaux. Ainsi délimitée, la chronologie trouve un point de repère fondamental dans *Ossessione* qui date de 1943 et un autre dans *Le mani sulla città* réalisé en 1963, donc exactement vingt ans après.

Un autre critique (Lino Micciché) propose de devancer un peu le *terminus a quo*. Selon lui, ce qu'il appelle une « trilogie » (cependant des auteurs divers et aussi bien éloignés les uns des autres: *Quattro passi fra le nuvole* de Blasetti, *Ossessione* de Visconti et la *Porta del cielo* de De Sica) constituerait la « protostoria » du néo-réalisme, tandis que 1953 serait la date terminale. Ceci reste matière à discussion encore ouverte, car certains autres films interprétés par Aldo Fabrizi et Anna Magnani avant *Ossessione*, de même que *Uomini sul fondo* de De Robertis, *Desiderio* de Rossellini, *La peccatrice* de Palmeri, ne devraient pas être exclus de la « protostoria » du néo-réalisme.

Les vingt années de la « cronistoria » du néo-réalisme — comme nous la voyons délimitée — n'excluent certainement pas d'autres noms de premier plan, parmi lesquels se distingue particulièrement Francesco Rosi. Il a commencé sa carrière de réalisateur avec les prémisses néo-réalistes de critique sociale, qui demeurent essentielles pour ce courant de notre cinéma. *La sfida* (1958) (Le Défi) se situe dans le milieu du marché des fruits et légumes à Naples. *I magliari* (1960) parmi les vendeurs des étoffes et des tapis, dont les activités commerciales se déroulent à la limite de la légalité. *Salvatore Giuliano* (1962) et *Le mani sulla città* (1963) inaugurent un genre nouveau du cinéma politique, de caractère essayiste et lié à la réalité, héritier des premiers films néo-réalistes, un cinéma qui croit avant tout au document. Rosi fait donc du cinéma historique avec des films non documentaires mais « documentés » (car le documentaire se base sur la réalité en action), cinéma profondément différent de celui — pseudo-historique — que l'industrie cinématographique avait toujours pratiqué partout dans le monde.

*La battaglia di Algeri* (La Bataille d'Alger) de Gino Pontecorvo (1967) aura les mêmes caractéristiques. Et comment ne pas rappeler ici, quant aux influences du néo-réalisme sur les réalisateurs qui se sont affermis ultérieurement aussi, des films comme *Banditi ad Orgosolo* de Vittorio De Seta (1961), déjà connu comme documentariste lyrique et pénétrant, *Il tempo si è fermato* (Le temps s'est arrêté) et *Il posto* de Ermanno Olmi (1960 et 1961), les films polémiques d'Elio Petri, *Un uomo da cruciare* (1962), histoire d'un syndicaliste par Orsini, et les frères Taviani, les premiers essais de Bernardo Bertolucci (*La commare secca* (La Camarde) et *Prima della rivoluzione* (Avant la révolution, (1962 et 1964), ainsi que l'oeuvre plus que les autres dense, vivante, et polémique de Pier Paolo Pasolini, observateur attentif du sous-prolétariat romain dans *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963).

Phénomène de grande amplitude, qui réunit les noms de réalisateurs, d'écrivains (Zavattini en premier lieu), d'acteurs, mais qui embrasse aussi des critiques et des théoriciens, dont quelques-uns étrangers (Sadoul, Vincent), le néo-réalisme assume le rang d'une vraie et propre « école ». On peut parler d'école quand on retrouve les éléments constitutifs suivants: champ d'opération, époque, principes, maîtres, disciples. On ne peut méconnaître la présence de tous ces éléments dans le néo-réalisme. On opère, au début, surtout à Rome, pendant l'après-guerre immédiat, en puisant dans la réalité et l'actualité, avec simplicité des moyens, avec sens « choral », avec attitude critique. Et si l'on peut considérer comme maîtres les De Sica, Visconti, Rossellini et Zavattini — ce dernier aussi comme théoricien — alors Zampa, Germi Castellani, De Santis, Vergano (du *Il sole sorge ancora* (Le Soleil se lèvera encore), 1946), ainsi que beaucoup d'autres représentants de la première époque si fertile, et ceux, encore plus nombreux, qui leur ont succédé comme garde-flancs, sont alors leurs disciples.

Une fois examinés en détail, ne serait-ce que rapidement, les éléments constitutifs du néo-réalisme, voici qu'il devient possible de répondre, avec plus de précision, à la question initiale que nous nous sommes posée, tout en tenant compte des situations présentées et des motivations invoquées. Le néo-réalisme cinématographique a-t-il un avenir? Il arrive encore souvent, en fait, qu'on reprenne le qualificatif de « néo-réaliste » devant des films fortement influencés par l'actualité, par la critique et par la polémique sociale (particulièrement ceux de Rosi et quelques-uns de Maselli, Pontecorvo, Montaldo, Vancini et d'autres qu'on pourrait nommer). Il n'est certes pas interdit aujourd'hui, surtout pour ce secteur du cinéma italien qui demeure conscient de ses traditions, d'aborder un sujet déterminé avec un esprit revêtu de néo-réalisme (comme on peut s'inspirer ailleurs d'expressionnisme historique ou d'un autre mouvement). Un fait demeure cependant: le néo-réalisme a transféré directement à l'écran une actualité italienne déterminée, liée à une situation sociale complexe qui a subi depuis des modifications considérables. Voilà pourquoi il vaut mieux considérer le néo-réalisme, du moins selon notre point de vue, comme une étape désormais conclue et réserver la qualification légitime de néo-réaliste aux films et auteurs déterminés de l'après-guerre, sans nier pour autant que d'autres cinéastes, bien qu'appartenant à une autre époque (et à une *réalité différente*) peuvent à bon droit être considérés comme leurs continuateurs et héritiers.



**Le temps s'est arrêté**  
d'Ermanno Olmi

**Umberto D** de Vittorio De Sica

