

Note sur le néo-réalisme

Jean-Louis Tallenay

Numéro 12, février 1958

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52256ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tallenay, J.-L. (1958). Note sur le néo-réalisme. *Séquences*, (12), 41–42.



NOTES SUR LE NEO-REALISME

Jamais auparavant, en Italie, un moyen d'expression n'eût trouvé devant la plus impérieuse nécessité, celle de traduire avec toutes les exigences de la réalité une situation concernant intimement la nation tout entière, ses problèmes, ses luttes et ses espoirs; cette préoccupation qui n'effleura que rarement le peintre d'autrefois, concerna plus étroitement l'écrivain d'hier, s'impose inexorablement au cinéaste d'aujourd'hui, héritier direct d'une culture elle-même atteinte depuis un demi-siècle par l'impérieux besoin d'un complet renouvellement, capable de la mettre de plain-pied avec le présent.

On peut dire, après dix années de néo-réalisme marquées par d'inoubliables films présents à toutes les mémoires, que la hardiesse, la sincérité, la bonne foi, la parfaite volonté de se connaître et de se faire connaître furent, réellement, le fait des cinéastes de ce pays.

La volonté de constater une réalité en ses aspects les plus opposés, le désir d'en rapporter fidèlement les images les moins conformistes exigent sensibilité et générosité. Le néo-réalisme part, avant tout, du sentiment noble qu'un homme porte à un autre homme. La vision du monde qu'il exprime ne doit qu'à la seule existence et par là s'affirme la fonction de témoignage que les théoriciens et pratiquants du néo-réalisme réclament pour leur cinéma. C'est ainsi que l'Italien d'aujourd'hui se reconnaît sur l'écran tel qu'il est dans sa quotidienneté, ce qui ne fut pas toujours le cas dans les arts du passé. La multiplicité des questions abordées jusqu'à ce jour et les sollicitations permanentes du quotidien ont placé et placent le réalisateur italien devant des situations d'homme et non d'artiste. A ce titre, il voit, pense et agit non en témoin insensible mais, au contraire, conscient de son rôle qui est de montrer sans détours, c'est-à-dire avec intention, plus ou moins explicite, de polémique. C'est là ce qui distingue le néo-réalisme du simple documentaire naturaliste. On a pu voir, entre cent exemples, Pietro Germi s'indigner des dures conditions d'existence des mineurs des mines de soufre de Sicile, contraints d'émigrer et de prendre Le chemin de l'espérance, Luchino Visconti dénoncer l'exploitation des pêcheurs siciliens avec La Terre tremble, Vittoria de Sica traiter du chômage avec Voleurs de bicyclettes, Giuseppe de Santis broser un tableau direct du travail des mondinés dans les rizières du nord (Riz amer). Quel film néo-réaliste italien n'a, depuis dix ans, mis l'accent sur une question capitale du présent de la nation? Se les remémorer permettrait d'établir la véritable carte de géographie physique, sociale et humaine de l'Italie contemporaine, plus totalement significatrice et revendicatrice qu'aucune étude.

J.-L. Rieuepeyrou

Le réalisme, encore une fois, ne se définit pas par les fins, mais par les moyens, et le néo-réalisme, par un certain rapport de ces moyens à leur fin. Ce que de Sica a de commun avec Rossellini et Fellini, ce n'est assurément pas la signification profonde de ses films - même s'il arrive que ces significations coïncident plus ou moins - mais la primauté donnée chez les uns et les autres à la représentation de la réalité sur les structures dramatiques. Plus précisément, à un "réalisme" procédant à la fois du naturalisme romanesque, pour le contenu, et du théâtre, pour les structures, le cinéma italien a substitué un réalisme, disons, pour être bref, "phénoménologique", où la réalité n'est pas corrigée en fonction de la psychologie et des exigences du drame. Le rapport se trouvant en quelque sorte inversé entre le sens et l'apparence: celle-ci nous est toujours proposée comme une découverte singulière, une révélation quasi documentaire conservant son poids de pittoresque et de détails. L'art du metteur en scène réside alors dans son adresse à faire surgir le sens de cet événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés. Le néo-réalisme ainsi défini n'est donc nullement la propriété de telle idéologie, ni même de tel idéal, non plus qu'il n'exclut tel autre, pas plus justement que la réalité n'est exclusive de quoi que ce soit.

André BAZIN

2. Réalisme français et
néo-réalisme italien

Zola prônait en littérature une méthode expérimentale comme Zavattini en cinéma. Mais elle ne consistait pas à essayer de comprendre de l'intérieur la vérité de Pierre ou de Paul. Zola essayait d'adopter le regard glacial du savant pour inventorier les Halles, les Grands Magasins ou les méfaits de l'alcoolisme dans le monde ouvrier. Sans doute, un grand souffle épique emporte malgré lui Zola et une immense générosité l'amène à poser les problèmes sociaux les plus aigus. Mais son attitude à l'égard de la réalité des êtres, aussi bien que des choses sociales, reste toujours critique. Il n'est pas lié par la sympathie humaine à ses personnages. Il n'aime pas l'ouvrier de l'Assommoir au sens où Zavattini aime Umberto D: il peint cruellement sa déchéance pour mieux marquer la responsabilité de la société à son égard. Comme Flaubert peignait la déchéance de Madame Bovary sans l'aimer (surtout quand il affirme: "Madame Bovary, c'est moi"), comme Maupassant déploie toute sa cruelle lucidité pour percer à jour ses personnages.

Ces constats sont des condamnations. Sous l'influence de ce naturalisme littéraire, le réalisme dans le cinéma français signifie haine de la réalité. L'oeuvre de Prévert-Carné s'engage sur la voie différente d'un réalisme poétique (dû surtout au premier), mais son attitude fondamentale à l'égard de la réalité n'est pas différente. Et dans les films de Sigurd-Allégret, la cruauté à l'égard des personnages est une règle comme dans l'oeuvre entière de G.-H. Glouzot.

Si le réalisme français est un réalisme noir, ce n'est pas, comme on l'a dit souvent, à cause de la noirceur des sujets choisis. Le néo-réalisme italien ne nous présente pas une réalité gaie et ne choisit pas de montrer dans le monde ce qui va pour le mieux. Mais les auteurs français refusent de croire en l'homme, d'espérer en la vie: ils n'aiment pas leurs personnages. La sympathie des auteurs italiens pour les leurs traduit au contraire leur amour de la réalité humaine. Les réalistes français restent - malgré leurs préoccupations sociales - des moralistes qui dénoncent chez leurs personnages la bêtise, l'égoïsme ou la lâcheté au lieu d'affirmer, comme le néo-réalisme, une profonde foi en l'homme. Leur pessimisme ne porte pas seulement sur la société mais sur les êtres et leur interdit l'affirmation d'espérance qui se dégage de l'oeuvre de Zavattini comme de celle de Fellini. La clef du néo-réalisme, c'est l'amour des hommes. C'est une clef qui semble perdue dans le cinéma français.

Jean-Louis TALLENAY

POUR DEFINIR LE NEO-REALISME

- philosophiquement:

"Le néo-réalisme italien
n'est-il pas d'abord un cinéma de comportement?"
J. Donio-Valcroze

- sociologiquement:

"L'essentiel du néo-réalisme
est qu'il a fait entendre la voix du peuple et de
la nation; qu'il a exprimé les sentiments, les
espoirs, les revendications de l'Italie contempo-
raine."
Georges Sadoul

- affectivement:

"Le néo-réalisme consiste à
suivre un être avec amour, dans toutes ses décou-
vertes, toutes ses impressions." Carlo Lizzani