

## Blasetti, De Sica et Visconti

Extraits de Cinéma dell'Arte à paraître en Avril aux Editions André Bonne.

**Le fou d'images.** — Trapu et botté, la grosse moustache assassine, l'œil sombre sous une visière braqué sur la cible à atteindre, on dirait le maître de quelque salle d'armes : c'est Alessandro Blasetti. Tout tempérament et santé, volontiers livré aux délires de l'inspiration, personnification même de la prise directe, du contact humain, du cœur à cœur, ce brillant cinquagénénaire n'a pourtant qu'une idée depuis tantôt vingt-cinq ans : garder l'œil au viseur et enregistrer des images, s'adresser au monde par l'intermédiaire de la caméra, tout connaître mais par machine interposée. Il cinématographie tout ce que l'on veut, une ville sacrée ou un roi de music-hall, les héros de l'histoire ou de petites gens de province, les champs, les comtesses, les crucifix, les combats, les cocus. Il tient que rien de ce qui existe ne saurait être étranger à son objectif, et tout l'inspire, ce qu'il réussira aussi bien que ce qu'il ne réussira pas. Tel apparaît ce Don Quichotte de la production italienne, le moins naïf, le plus averti des Don Quichottes et qui met au point comme pas un.

Il vient de la presse : trois magazines, *l'Ecran*, le *Spectacle*, *Cinématographe*, où il clame sans se lasser la nécessité de faire des films. Jusqu'au moment où il perd patience, fonde une société de production, engage quelques acteurs, et, dépourvu de la moindre préparation technique, le voilà qui tourne *Soleil*, d'après un sujet fabriqué avec un certain Aldo Vergano (1). L'année d'après, Blasetti prend position avec véhémence contre le « parlant », et aussitôt

après il amène à l'écran les deux plus illustres bavards du music-hall de son temps, le romain Petrolini (*Néron*) et le napolitain Viviani (*La table des pauvres*), en suite de quoi, prenant nouvelle position contre les acteurs professionnels, son *Mil huit cent soixante* élève aux rôles principaux un couple de jeunes paysans siciliens... Ainsi est-il, tout de primesaut, et la contradiction faite homme, allant d'un excès à l'autre, parfait Italien, que l'on voudrait définir par un mot intraduisible mais explicite : « génialoïde ».

Partageons *grosso modo* sa carrière en trois parties, la première, la plus riche en promesses, étant caractérisée par certaine maladresse dans la technique du récit, et, par ailleurs, la hantise des larges perspectives des Soviétiques. *Soleil* (1929) se présentait comme une esquisse romanesque illustrant les travaux d'assèchement des Marais Pontins; au contact de la figuration paysanne, les comédiens trouvaient un jeu sobre et grave. La poésie du sol et de sa fertilité, scandée dans un découpage nombreux et par un montage heurté, reparait dans l'ouvrage suivant, *Notre mère la terre* (1930), histoire fort conventionnelle d'un hobereau ruiné qui fait retour à ses champs. De ces deux coups d'essai, où l'on sent une direction virile, et même de l'intelligence, on passe à un ratage, *Palio* (1932), causé par la faiblesse du sujet : Blasetti y décrit pourtant avec quelque ardeur la fameuse course de chevaux dans une place de Sienne (et l'on peut mentionner ici les images documentaires que, cette même année, il ramenait d'un autre site incomparable : Assise). Nous voici maintenant à son premier chef-d'œuvre, *Mil huit cent soixante* (1932) : l'aventure de deux jeunes mariés, en Sicile, dans le cadre de la conquête de l'île par Garibaldi, l'époux enrôlé, la femme le cher

(1) Ainsi que Camerini, il choisit bien : Goffredo Alessandrini débute dans ses journaux, et, dix ans plus tard, Renato Castellani gardera l'empreinte du travail effectué aux côtés de Blasetti (comparer la première moitié de *Quatre pas dans les nuages* et *C'est le printemps*).

chant, le tout raconté sans nulle esbroufe, avec une justesse et une simplicité extrêmes. Les décors vrais enregistrés dans un éclairage dramatique, l'humanité des ensembles d'un naturel absolu, ces litanies de village, ce champ de blessés et de morts, on admirait là l'éclat du vrai, cette « présence » des êtres et des lieux que l'on nommera par la suite néo-réalisme. La période se clôt par *Vieille garde* (1934), qui évoque les prodromes de la marche sur Rome, en province. Première erreur de Blasetti : tout ce qui concerne les galipettes fascistes sonne faux, alors que l'on est séduit par les épisodes provinciaux où elles s'inscrivent (et qui anticipent, dans un certain sens, sur *Quatre pas dans les nuages*); l'opposition se produit surtout à la fin, où le réalisateur alterne ses deux éléments d'inspiration, le conformisme et l'authentique, dans le départ des chemises noires et la mort d'un enfant.

Ce film amorce les années d'éparpillement, mais aussi, à coup sûr, d'approfondissement technique, entre 1934 et 1939, où Blasetti étend son clavier par une série d'ouvrages dépourvus d'intérêt, — policiers, mondains, militaires, sentimentaux ou vaudevillesques. Vient enfin une bande historique encore laborieuse, *Ettore Fieramosca* (1938), sorte de brouillon, qui annonce le réveil du lion, et la période où il donnera coup sur coup la *Couronne de fer*, chef-d'œuvre du cinéma baroque d'hier, et *Quatre pas dans les nuages*, chef-d'œuvre du cinéma humain d'aujourd'hui.

*Salvator Rosa* (1939) précède la *Couronne de fer* (1941) : moins sublime, et plus distingué, l'on y constate déjà que Blasetti a retrouvé l'élan, le bondissement, l'alacrité miraculeuse des films de Douglas Fairbanks et des *westerns*. Servi par de parfaits interprètes et des photographes de premier ordre (il faut admirer aussi ces décors, naturels ou préfabriqués : le réalisateur n'appréhende jamais la vulgarité, il sait qu'elle peut être féconde, riche en harmoniques; d'autre part, il aime bien introduire quelque cocasserie jusque dans l'héroïque ou la féerie), Blasetti réussit une ratatouille monumentale, un symbolade aux saveurs fortes, que l'on ne saurait pourtant voir sans en être ravigoté de fond en comble. Surprise des surprises, le pur chasseur d'images s'avise d'y délivrer un message — paix, fraternité,

liberté, — en l'enveloppant dans un galimatias visuel de haut style. Ce message, on en reçoit confirmation par le fait même qu'il ait réalisé en pleine guerre *Quatre pas dans les nuages* (1942), cette merveille de discrétion, de gentillesse, de naturel, où Gino Cervi joue à ravir (et où le style du scénariste Zavattini est si explicite, ce style que l'on retrouve dans *Sa Majesté M. Dupont* (1950), comme en maints ouvrages de Camerini ou d'autres); et il reparait, énoncé de long en large, dans l'élégie en blanc et noir qu'est *Un jour dans la vie* (1946).

Extraordinaire compositeur et orchestrateur d'images, peintre sur pellicule, Blasetti est mené par un instinct cinématographique sûr. Romantique mais non bruyant, il a, comme Camerini (leur seul trait commun), le goût de la référence constante au réel, jusqu'en ses inventions les plus échevelées, quand il monte sur les grands chevaux de *La Couronne de fer*. Son rôle historique n'est pas encore évident, toutefois sa *Fabiola* (1948) donne une indication : il est loisible de voir en Blasetti le liquidateur de l'âge d'or du cinéma italien, de qui il perpétue et transmet le bon, — l'art. Trait d'union avec le passé, c'est par lui qu'un Rossellini, un Visconti, un Castellani renouent non seulement avec la tradition instaurée par l'école napolitaine, mais encore avec l'impure mais riche puissance animatrice des Caserini, des Fosco, des Guazzoni.

\*  
\*\*

**Les chemins du cœur.** — Un oncle de Vittorio de Sica composait des poèmes aimables et distingués, qu'il m'arrivait de lire dans un quotidien napolitain. En ce temps-là, son neveu devait préparer son bachot dans un de ces turbulents lycées de Naples, où nous (1) nous mettions en grève à tout bout de champ et assiégions à coups de tomates proviseur, professeurs et pions dans les locaux scolaires. J'imagine que Vittorio ne participait guère à ce genre d'entreprises; à coup sûr, venant d'une petite noblesse de province fidèle à la culture, il

(1) Lire à ce propos *Petit cinéma sentimental* (La nouvelle édition, Paris) où Nino Frank mêle son enfance et celle du cinéma d'une manière si charmante qu'on en vient — et c'est là sa vie — à ne plus pouvoir les dissocier. (N.D.L.R.).

## RACCORDS

figurait déjà ces Méridionaux tendres, discrets, élégants, que l'on connaît peu parce que l'on connaît trop leurs frères joyeux, bruyants et avides.

Tel apparaîtra le jeune premier : tendre, discret, élégant, et encore plus sensible que sentimental. Ce qui a toujours inspiré Vittorio de Sica, ce qui l'a toujours conditionné et mené, c'est le cœur, la qualité en même temps que la spontanéité de son cœur. Il lui arrivera de le cacher. Ainsi quand il débouche dans la seconde partie de sa carrière, les cheveux de Roméo commençant à blanchir, et la mise en film le tentant de plus en plus : venu du théâtre au cinéma, d'ailleurs se partageant toujours entre scène et écran, il débutera, comme il se doit, par l'adaptation d'une pièce, *Roses écarlates* (1940), l'un des spécimens les plus exquis et spirituels du genre bâtarde qu'est le théâtre cinématographié.

Jusque-là, rien de sensationnel, et Sica se pose simplement en concurrent d'un Mario Bonnard, autre jeune premier devenu réalisateur de films commerciaux. Mais ses années de travail auprès de Mario Camerini l'ont marqué, ainsi que Soldati : si celui-ci en a surtout gardé l'enseignement technique, Sica retient certaine influence artistique. Les œuvrettes qu'il va donner, *Madeline*, *Zéro de conduite* (1940), *Thérèse Vendredi* (1941), *Un Garibaldien au couvent* (1942 : petit hommage à Blasetti et au costume), pourraient porter la signature d'un Camerini moins adroit et plus ému que le vrai. Comédies de charme, rôles pour acteurs accomplis, milieux jamais désobligeants, on les dirait issues de la même veine que les bandes réalisées vers la même époque par Mario Mattoli, avec Alida Valli (*Leçon de chimie à neuf heures*, 1941), ou les ouvrages de départ de Luigi Zampa, frais émoulu du Centre Expérimental (*Petites demoiselles*, 1942, après un *Fra Diavolo*, 1941).

En fait, à la lumière du Sica ultérieur, on voit bien que ces bluettes avaient plus de poids qu'on ne le supposait : intelligentes par leur débil et leur mouvement, leur caractère commun et essentiel tient cependant à une humeur de vérité, qui fait pencher la balance du côté de l'humain. Par ailleurs, l'intérêt s'y attache principalement à la jeunesse, à l'innocence parfois drama-

tique de ceux qui ne sont pas encore des « grands » : une école, un orphelinat, un pensionnat, — décors significatifs. Enfin, coup de pinceau psychologique déterminant : la fin endeuillée d'*Un Garibaldien au couvent*, jusque-là légère idylle dans le cadre vieillot du Risorgimento.

En 1943, mûri et assuré de savoir répondre à son inspiration, Vittorio de Sica entreprend *Les enfants nous regardent*, d'après un roman de C.-G. Viola. S'attaquant pour la première fois à la sensibilité enfantine, il respecte la ligne et le milieu romanesques, bourgeois même (les traits satiriques ne manquent pas), mais l'on voit bien que la mise au point se fait avec intensité sur son petit héros. Vittorio de Sica a désormais reconnu son langage. Cette expérience, la suivante, — *La porte du ciel*, sur un pèlerinage à Lourdes, tourné en 1944 au milieu des bombardements et des évacuations, donc de bric et de broc, hors studios, dans des rues livrées à l'imprévu, avec des figurations improvisées, — voilà les composantes d'un talent qui va bientôt s'épanouir : *Sciussia* (1945), où l'on échappe à la rigueur d'une trame, pour décrire l'amère expérience de quelques frères du Prico des *Enfants nous regardent*, et *Voleur de bicyclettes* (1948), qui reprend volontairement des conditions similaires à celles de *La porte du ciel*, cherchant, ainsi que cette bande ratée, à donner une réponse vaguement consolante à quelques affreuses contradictions de notre temps. Nullement hors série, mais caractérisée par la continuité du talent, il se peut que la carrière de réalisateur de Vittorio de Sica soit celle que Mario Camerini aurait aimé réussir...

\*  
\*\*

**Première synthèse.** — Terminé en 1943, et aussitôt objet constant des conversations de cinéastes, servant ainsi mystérieusement de trait d'union entre 1943 et 1945, durant ce hiatus qu'Allemands et néo-fascistes emploieront à ruiner le cinéma italien, à le tenter, du moins, en démolissant les installations de Cinecittà, un film, un seul film, *Obsession*, de Luchino Visconti (qui connaît d'ailleurs un sort singulier, interdit d'abord par la censure fasciste pour l'âpreté et la vérité de son propos, ensuite par les cen-

sures alliées parce qu'adaptation non autorisée d'un roman américain), domine ce temps comme la première et convaincante synthèse du génie cinématographique spécifiquement italien.

Duc et communisant, metteur en scène et décorateur de théâtre des plus connus, auparavant assistant de Jean Renoir dans *Une partie de campagne*, Visconti sera précédé dans la voie où il s'engage par un autre débutant, dont l'apprentissage s'est également fait au côté du réalisateur de *La bête humaine* : Gianni Franciolini, dans son *Phares dans la brume* (1942), ose porter à l'écran personnages, faits et décors qui échappent à la convention et essaient de reproduire la réalité populaire, — des ouvriers, les routes de l'Italie du Nord, la vie simple du travail. Ce film, dont on doit souligner la rude saveur sans en exagérer les mérites, semble servir de brouillon à *Obsession*, notamment par une séquence de début qui les appareille : un camion lancé sur une route, au lever du jour. Mais ce qui chez Franciolini reste matière brute ou presque, avant-propos visuel à la Renoir traité à la Carné, devient chez Visconti trait d'art définitif, fulguration initiale d'une poésie strictement personnelle et locale, et — comme disait Pasinetti — pellicule impossible à refaire.

Comment expliquer l'intérêt que les cinéastes de tous les coins du monde, et parmi les plus estimables, Chenal, Garnett, Visconti, ont pu prendre à une aussi médiocre pochade naturaliste que *Le facteur sonne toujours deux fois* de James Cain? Toujours est-il que celui qui en use le plus librement avec ce sujet, auquel il emprunte uniquement sa trame érolique et crapuleuse, semble être l'Italien, qui le transplante avec audace : il en place l'action en Italie, dans la plaine pierreuse du Pô, et cela lui permet d'utiliser pour la dramatisation de son récit les longues routes brûlées par le soleil près de la rivière stagnante, à proximité de Ferrare, ville aux rues extraordinairement ombreuses et secrètes; ensuite d'opposer à ce terroir à obsessions la lumière irisée d'Ancône, sur l'Adriatique, vue dans l'animation baroque de sa foire et de ses églises. Mais cette transposition géographique ne suffit pas à Visconti, il s'attaque également

à un remaniement intérieur des personnages, et, des marionnettes superficielles du guignol américain, il fait des créatures typiques du paysage italien : le camionneur beau garçon mais sans force devant son destin, la fille bête, sale, et insupportablement attirante, jusqu'à l'Espagnol, encore plus nécessaire, en sa qualité d'étranger, au cadre provincial de la Romagne. L'aventure ainsi authentifiée, en des décors d'un relief poignant, atteint une espèce d'incandescence, où nous décelons bien la tradition Jean Renoir (le maître a-t-il jamais réussi une œuvre aussi dense que fait l'élève?), mais principalement l'une des lignes de force majeures du cinéma, celle qui soutend certaines œuvres de Stroheim, de Sternberg, de Feyder, de Poudovkine, — la sublimation de la réalité obtenue dans son image.

Ce qui importe ici, c'est que cette œuvre, — encore soumise à la composition romanesque et à la manière professionnelle des comédiens, — marque, cinématographiquement parlant, le grand tournant des temps nouveaux, et qu'elle se hausse, on l'a dit, jusqu'à la synthèse d'éléments devenus antithétiques, l'arte et l'art, un cinéma de jadis, tout inspiration et vie, et un cinéma de naguère, tout méthode et rigueur.

On conçoit que ce coup d'essai magistral ait fait fonder nombre d'espairs sur Visconti. Celui-ci ramènera par la suite, d'un long séjour en Sicile, une de ces bandes démesurées et hasardeuses, — d'ailleurs incomplète, si l'on en croit son dessein primitif, — tournée sans scénario ou presque, et sans acteurs de métier; intitulée *La terre tremble* (1948), sur la vie misérable des pêcheurs, on ne saurait la comparer qu'à la masse informe de pellicule enregistrée autrefois par S.-M. Eisenstein au Mexique, et qui ne cesse d'alimenter et de féconder le jeune cinéma mondial...

NINO FRANK.

Sur la question du cinéma italien, nous renvoyons nos lecteurs au n° 19 (février 1951) de **Sight and Sound**, l'excellente revue qu'édite Gavin Lambert, 161 Shaftesbury avenue London WC.2. On y trouvera entre autres, un important interview de Rossellini par Francis Koval et ces « notes sur une Renaissance », analyse fine et détaillée du nouveau cinéma italien à la manière habituelle de Lambert.

G. J.