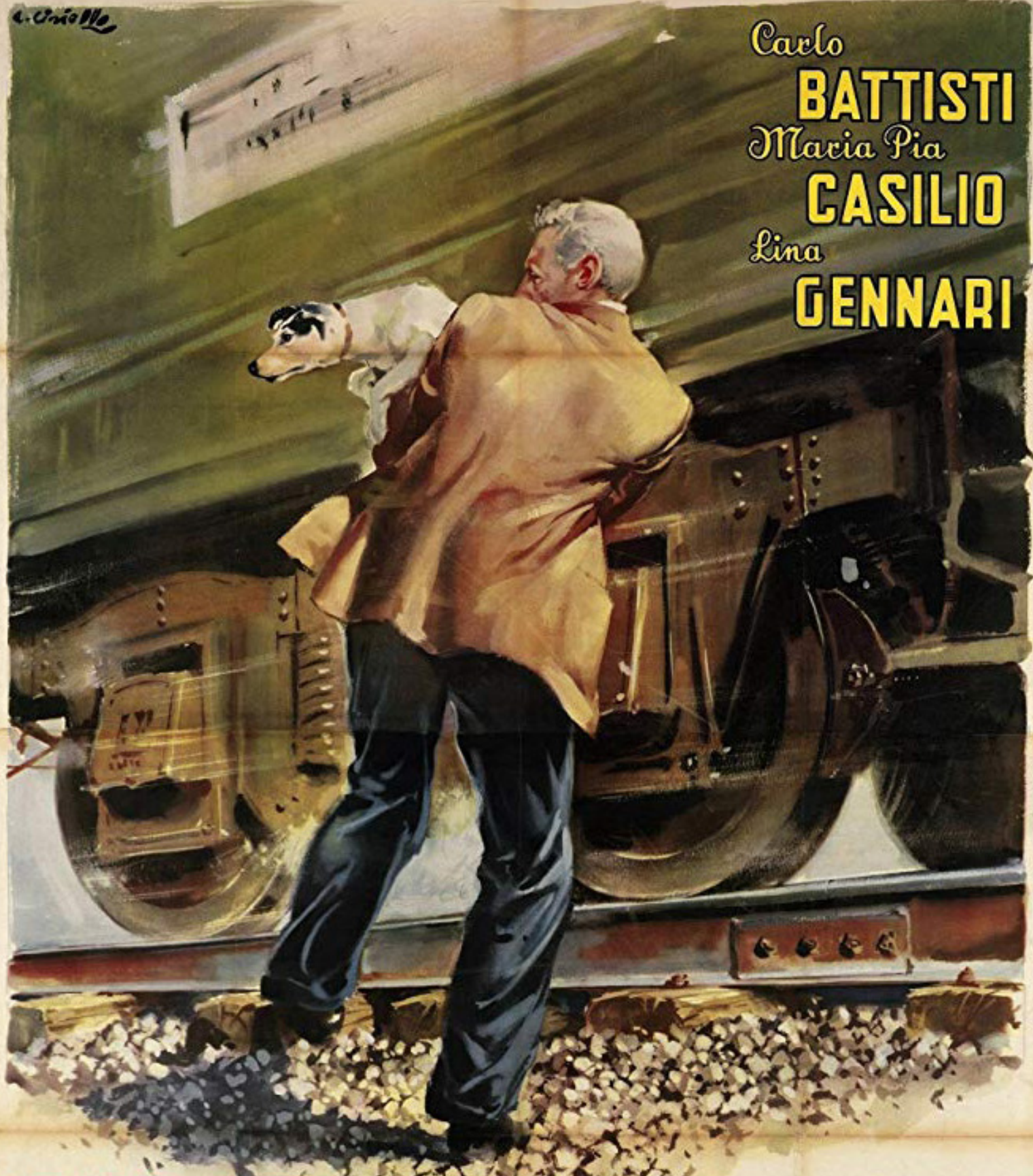


G. Crivello



Carlo
BATTISTI
Maria Pia
CASILIO
Lina
GENNARI

UMBERTO D.

Un film di **VITTORIO DE SICA**

Soggetto di **CESARE ZAVATTINI** Produzione: **RIZZOLI - DE SICA - AMATO**

DISTRIBUZIONE



Umberto D. , **Vittorio De Sica, 1952**

Générique technique

Réalisation : Vittorio De Sica
Assis.Réalisateur : Luisa Alessandrini, Franco Montemurro
Scénario : Cesare Zavattini
Musique : Alessandro Cicognini
Production : Giuseppe Amato, Rizzoli Film, Produzioni De Sica
Photographie : G.R. Aldo
Montage : Eraldo Da Roma
Décors : Virgilio Marchi
Opérateur : Giuseppe Rotunno
Son : Ennio Sensi

Générique artistique

Carlo Battisti : Umberto Domenico Ferrari
Maria-Pia Casilio : Maria, la servante
Lina Gennari : Antonia, la logeuse
Memmo Carotenuto : le voisin de lit d'Umberto à l'hôpital
Alberto Albani Barbieri : l'ami de la logeuse
Elena Rea : La soeur à l'hôpital
Autres acteurs : Ileana Simova, Pasquale Campagnola, Riccardo Ferri, Lamberto Maggiorani, De Silva

Pays de production : Italie
Sortie le 20 janvier 1952 (France) et le 10 octobre 1952 (Italie)
Noir et Blanc / Durée : 80 minutes
Genre : Drame néoréaliste



Histoire du cinéma : le néo-réalisme italien

Courant bien connu des cinéphiles, le néo-réalisme italien a profondément marqué l'histoire du cinéma mondial.

Ce mouvement s'inspire du réalisme, courant artistique et littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle qui, en réaction au romantisme, a cherché à peindre et à décrire un monde le plus proche de la réalité possible.

C'est aussi un terme qualifiant le cinéma français des années 30, le réalisme poétique,

particulièrement mis en avant par Renoir avec lequel plusieurs réalisateurs italiens ont travaillé. Enfin, « néo » indique le côté novateur de ce nouvel élan du réalisme qui fait son apparition en Italie à la fin de la deuxième guerre mondiale.

Afin de mieux saisir l'émergence de ce mouvement en Italie, il apparaît judicieux de se pencher sur l'histoire du cinéma Italien.

Le Cinéma italien : des premiers temps au déclin (1895-1922)

Si les ouvrages portant sur le septième art évoquent bien souvent les débuts du cinéma en mettant en avant les trouvailles des studios français (les frères Lumière, Georges Méliès, Pathé), américains (Edison) ou même britanniques (l'école de Brighton), il serait dommage d'oublier les premières bandes du cinéma transalpin.

Les prémices

En effet, dès 1895, Filoteo Alberini dépose le brevet du « kinographe », un appareil permettant la prise de vues, le tirage et la projection. Passionné, Alberini ouvre également des salles de projections comme à Florence en 1899 ou encore à Rome (salle baptisée « Le Moderno ») en 1904. En 1905, Alberini fonde la première grande société de production italienne, L'Alberini & Santoni qui deviendra, en avril 1906, la Cinès. Dans la foulée, il réalise la première œuvre de fiction italienne, *La Prise de Rome*,

relatant l'unification italienne du 20 septembre 1870. Si cette unification s'était faite sans bataille, Alberini en ajoute et invente la dimension épique du cinéma. Ainsi, dès les premières heures du cinéma italien, ses acteurs réalisent très vite la potentialité spectaculaire de l'histoire.

Très vite, cette veine historique devient la marque de fabrique du cinéma italien. Même si une veine comique (importé de France par l'intermédiaire de comiques tels André Deed) fait recette, c'est l'inclination du cinéma Italien pour l'inspiration antique et le grand spectacle qui lui donne sa renommée mondiale. Cette inclination peut s'expliquer par plusieurs facteurs facilitant le développement de ce cinéma à « grand spectacle » comme l'existence en Italie de beaux décors naturels, un ensoleillement riche et prolongé, une main d'œuvre peu onéreuse ainsi qu'une nostalgie des italiens pour la gloire passée.



La Prise de Rome, Filoteo Alberini, 1905

L'âge d'or du cinéma muet italien

En 1911 sort *Inferno* de Francesco Bertolini et Adolfo Padovan en 1911. Inspiré de l'enfer de Dante et composé de 5 bobines (le tout d'une longueur de 1400 mètres), ce film de 68 minutes est le premier long métrage du cinéma italien. En 1913, Enrico Guazzoni sort *Quo Vadis ?*, qui sera le premier grand succès du cinéma italien à l'étranger en rapportant dix fois le budget investi et dans lequel on trouve ce qui deviendra l'archétype du combat de gladiateur.

Autre film marquant, *Cabiria* de Giovanni Pastrone, sorti en 1914 et qui influencera l'américain D.W Griffith pour sa réalisation d'*Intolérance* en 1916. Ce film doit son succès aux cartons, écrit par le célèbre poète Gabriele D'Annunzio, ainsi qu'à ses décors spectaculaires et ses mouvements de caméra audacieux pour l'époque. Loin des toiles peintes de Georges Méliès, les décors sont désormais en « durs » et sont mis en valeurs par les travellings habilement disposés par un cinéaste possédant un sens solide de l'espace cinématographique.

L'historique, le mythique, le spectaculaire règne sur le cinéma italien qui déploie ses œuvres au delà des frontières. Florissante, l'économie du cinéma italien dépend fortement des exportations à l'étranger, en Europe, aux États-Unis ou encore en Russie.

Rare sont les films s'éloignant de cette veine historique et spectaculaire. Néanmoins, nous pouvons citer *Assunta Spina* réalisé en 1915 par Gustavo Serena et relatant l'histoire d'une blanchisseuse fiancée à un boucher et voyant revenir son ancien amoureux Raffaele. Surfant sur le courant naturaliste, ce film est l'un des rares mélodrame réaliste et populaire de l'époque. Mettant en scène des gens du peuple dans des décors naturels et contemporains, ce film peut être considéré comme l'un des prémices de ce qui fera la gloire du cinéma italien après

la deuxième guerre mondiale. Relativement rare pour être souligné, ce courant réaliste minoritaire dans le cinéma de l'époque se retrouve également dans les productions de la Dora film (basée à Naples) sous l'impulsion d'Elvira et Nicola Notari. Ces derniers insisteront d'avantage sur la dimension documentaire des récits.

Le déclin

A la fin des années 10 et au début des années 20, la mode du drame mondain apparaît. Elle se base sur les romans décadents à succès de la fin du 20ème siècle comme ceux du célèbre Gabriele D'Annunzio. A cela vient s'ajouter la mode des divas dont les plus célèbres sont sans doute Lyda Borelli et Francesca Bertini. Ces divas jouaient dans des films dans lesquels elles gesticulaient lascivement afin de retrouver un amant volage ou de se venger d'un mari cruel. Elles s'exprimaient dans des poses suggestives et érotiques. Le succès rencontré par ces actrices causa beaucoup de tort à l'industrie cinématographique italienne qui venait, sans s'en rendre compte, d'inventer le « star system ». En effet ces vedettes exigeaient des cachets toujours plus gros ce qui causa l'envolée des coûts de production du cinéma italien.

Ainsi, tandis que le cinéma mondial évolue en misant sur des formes neuves (les feuilletons de Feuillade en France, le burlesque de Chaplin aux Etats-Unis, l'expressionnisme allemand, le cinéma révolutionnaire Russe) l'Italie, elle, s'enlise dans des œuvres sans grande inspiration, fortement codifiées et peu innovantes.

Face à la concurrence du cinéma allemand et américain et après avoir perdu, après la première guerre mondiale, des marchés d'exportation comme la Russie, le cinéma italien s'effondre progressivement.

Si la production était en 1920 de plus de 400 films, ce chiffre chute durant les années 20 pour aboutir à moins de dix films produit en 1930.

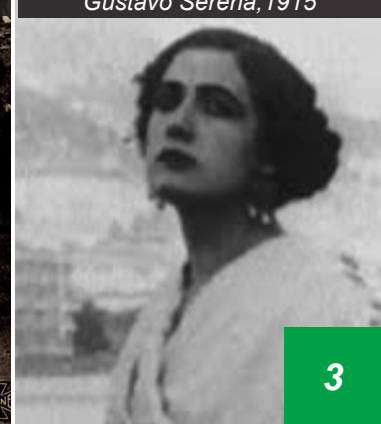
Cabiria, Giovanni Pastrone, 1917



Quo Vadis ?, Enrico Guazzoni, 1913



Francesca Bertini, *Assunta Spina*, Gustavo Serena, 1915



La période fasciste (1922-1943)

Pendant une longue période, la chute de la production italienne était vue comme l'une des conséquences de l'arrivée du fascisme avec la prise de pouvoir de Mussolini en 1922. Néanmoins, nous sommes progressivement revenus de cette vision négative du cinéma italien pendant la période fasciste. Les excès de maniérisme des divas, le manque de moyens techniques et économiques ainsi que la fermeture des marchés extérieurs sont les principales causes de son déclin.

Face à cet effondrement, de jeunes cinéastes, critiques et journalistes continuent de rêver à un grand cinéma italien. Ces personnalités assistent à l'apogée du réalisme poétique français et se nourrissent des œuvres de Murnau, Lang ou encore Eisenstein. Ces inspirations étrangères posent les bases d'un renouveau sur lesquels s'appuient ces nouveaux cinéastes.

Parmi les plus emblématiques, nous pouvons citer Alessandro Blasetti qui réalise avec des acteurs non professionnels et en décors naturels *Sole* en 1929. Citons aussi Mario Camerini qui réalise des films d'aventures ou comiques avant de se spécialiser dans la comédie élégante. Le cinéma italien importe également des réalisateurs étrangers comme Walter Ruttmann, réalisateurs de *Berlin, symphonie d'une grande ville* qui sortira en Italie le film *Acier* en 1933 ou encore Max Ophüls qui réalise en 1934 *La Signora di tutti*.

Après l'enlèvement et l'assassinat du député socialiste Giacomo Matteotti en 1924 par les instances fascistes, Benito Mussolini comprend l'intérêt d'un cinéma national fort pour asseoir son pouvoir et sa popularité. Il déclare alors le cinéma « Arme la plus forte » et lance par l'intermédiaire de Luigi Freddi, chef de la direction générale de la cinématographie, une politique de soutien du cinéma. En janvier 1936, Musso-

lini pose la première pierre d'un vaste complexe de production cinématographique à Rome qui deviendra la Cinecittà. Implanté sur 600 000m² et composé de 21 plateaux de tournages, cette structure vise à concurrencer Hollywood et les studios UFA. Ce complexe est inauguré en grande pompe le 28 avril 1937.

Si la censure existe bel et bien, celle-ci est moins forte qu'en Allemagne. Les films étrangers n'y sont pas totalement interdits (néanmoins le doublage en italien y est obligatoire, rajoutant des coûts de productions et limitant l'accès des films étrangers sur la péninsule) et la dimension propagandiste des films italiens de l'époque est limitée. Nous pouvons quand même citer *Il grande appello* de Camerini (1936), *Luciano serra pilota* de Goffredo Alessandrini sorti en 1938 et qui relate les exploits d'un aviateur durant la première guerre mondiale. Ce film remporta la Mussolini cup à Venise et avait pour assistant le réalisateur Roberto Rossellini. Citons aussi des films à commémoration fasciste comme *Vieille garde* de Blasetti sorti en 1935. Ainsi, même si les films ouvertement propagandistes existent, ils ne sont pas la règle au sein de la production italienne. En effet, l'essentiel pour le pouvoir est avant tout de promouvoir un cinéma sans contenu idéologique, films que l'on mettra dans la catégorie des « téléphones blancs » en hommage aux téléphones blancs que l'on pouvait voir dans ces comédies sentimentales bourgeoises. Parmi ces films, certains sont de franches réussites comme *Monsieur Max* de Camerini sorti en 1937 dans lequel nous retrouvons Vittorio de Sica jouant le rôle principal. Néanmoins il s'agit avant tout de marivaudages aseptisés, moins proche de la propagande moralisante que des comédies américaines stantant d'esquiver le code Hays.



Inauguration de la Cinecittà, 28 avril 1937



Luciano serra pilota, Goffredo Alessandrini, 1938

Les prémices du néo-réalisme italien

Critiques et prise de position

En opposition à ces films aseptisés, des écrivains, journalistes et artistes prêchent pour une autre manière de concevoir le cinéma. Parmi eux, Léo Longanesi qui fonde en 1927 la revue *Italiano* et qui en 1933 rédige un article poussant les réalisateurs à faire des films sans artifice, sans scénario, sur le vif. Pour lui, il est nécessaire de porter les caméras dans les rues italiennes, précepte qui sera adopté des années plus tard par les néo-réalistes italiens.

A la fin des années 30, les films montrant l'Italie contemporaine dans une démarche réaliste sont rares. Les critiques fusent à l'encontre de ce cinéma sans saveur au sein même de journaux loin de faire figure d'opposition au fascisme. En effet, parmi ces détracteurs se trouve la revue *Cinéma* fondée en juillet 1936 et ayant à sa tête Vittorio Mussolini, le fils du Duce. Au début des années quarante, les critiques sont

de plus en plus nombreuses. Luigi Comencini, qui assiste au festival de Venise, écrit un article dans la revue *Corrente* en septembre 1938. Il juge essentiel pour le cinéma italien de retrouver un lien avec l'Italie réelle. Il appelle les réalistes à se rendre chez les paysans, les bourgeois, là où les vrais drames actuels se jouent.

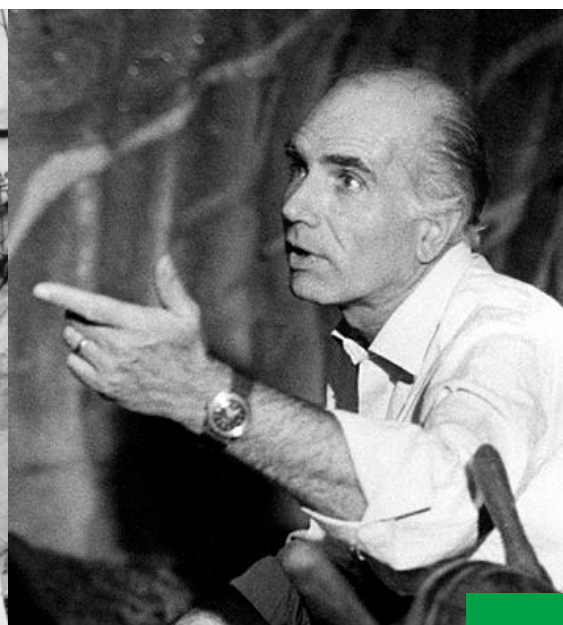
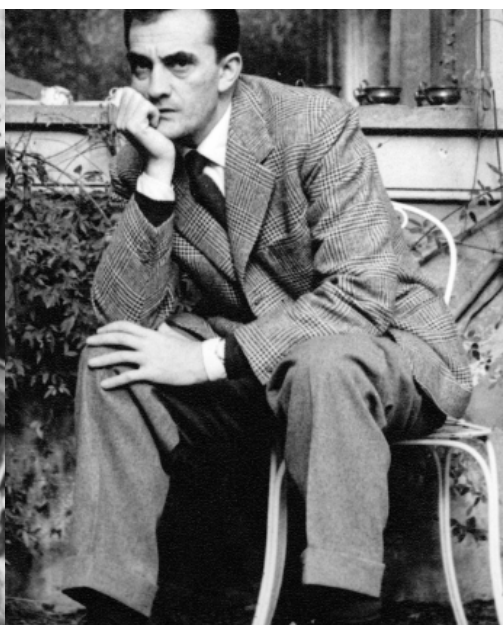
Giuseppe de Santis (qui sera une figure de proue du néo-réalisme) rédige deux textes fondamentaux : *Pour un paysage italien* en avril 1941 et *Vérité et poésie, Verga et le cinéma italien* en octobre 1941 (co-signé avec Mario Alicata). Ce dernier appelle à un art révolutionnaire, parlant d'une humanité qui souffre et qui espère. Il est rejoint par Michelangelo Antonioni et Luchino Visconti qui, dans son pamphlet *Cadavres* s'en prend aux producteurs et dénonce leur lâcheté et leur conservatisme.



Leo Longanesi



Antonio Pietrangeli



De gauche à droite : Giuseppe De Santis, Luchino Visconti et Luigi Comencini

Les films précurseurs

Bientôt, des réalisateurs vont dans le sens de ces critiques. Trois films entre 1942 et 1943 marquent les prémices du néo-réalisme italien. En 1942, Alessandro Blasetti sort *Quatre pas dans les nuages*, film tourné pendant le dernier hiver fasciste avec Giuseppe Amato à la production et Cesare Zavattini au scénario. Ce film est une dénonciation subtile de l'image paternelle du Duce et donc de la dictature en général. Bien qu'il soit tourné entièrement en studio, ce film relate l'histoire de personnages ordinaires (un commis voyageur, une fille-mère) se débattant au sein d'un système qui les rejette. En 1943 sort *Ossessione* de Luchino Visconti, adapté du célèbre roman de Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois*. Relatant l'histoire sombre d'une femme et de son amant décidant de supprimer le mari, *Ossessione* dresse le portrait d'une Italie rurale, pauvre loin des histoires d'amour bourgeoises et aseptisées. Ce film marque un consensus intellectuel. Antonio Pietrangeli, alors assistant réalisateur et scénariste sur ce film insiste dans un article sur la nécessité d'inventer une manière personnelle de regarder la réalité en face.

Tourné durant l'été 1942 à Rome et à Alasio, *Les Enfants nous regardent*, réalisé par Vittorio De Sica ne sort qu'en automne 1944, après la libération de Rome car il fait face à la censure. Relatant l'enfance malheureuse d'un

petit garçon qui assiste au déclin de sa structure familiale, De Sica rejoint Blasetti et Visconti en dépeignant une histoire contemporaine dans des décors réalistes.

Si la censure était moins appuyée qu'en Allemagne, trois sujets demeuraient néanmoins tabous dans cette Italie fasciste. L'enfance malheureuse, l'adultère et le suicide restaient des sujets dont il ne fallait pas parler. Dans ces trois films cités précédemment, tous ces tabous volent en éclats.

Si le néo-réalisme n'arrive réellement qu'en 1945, depuis des années des cinéastes et journalistes dessinent les contours de ce que sera ce mouvement cinématographique. Le néo-réalisme, loin d'être le fait d'une génération spontanée de nouveaux cinéastes est en fait l'aboutissement d'un long processus de réflexion. Dans les années 30 et au début des années 40, les bases du néo-réalisme sont ainsi jetées.

En 1945 sort *Jour de gloire*, un documentaire réunissant plusieurs cinéastes dont De Santis et Visconti et qui évoque les différents aspects de la résistance durant la guerre. Néanmoins, c'est le film *Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini, sorti la même année, qui marque véritablement le début du courant. Il y relate l'histoire immédiate, celle de l'occupation de Rome durant l'hiver 1943-1944, le tout de façon non pas documentaire mais fictionnelle.

“J'adresse un appel au génie des auteurs.

Notre cinéma s'est trop réfugié dans le XIX^e siècle, c'est-à-dire dans un monde lointain qui ne représente plus notre sensibilité. Le retour aux oeuvres du passé peut se justifier seulement pour les chefs-d'oeuvre. Un art vivant et vivifiant, qui veuille s'imposer dans l'espace et dans le temps : voilà une orientation de vie.”

Gaetano Polverelli, ministre de la culture populaire entre 1941-1943



Quatre pas dans les nuages
Alessandro Blasetti, 1942



Les Amants diaboliques
Luchino Visconti, 1942



Les Enfants nous regardent
Vittorio De Sica, 1942

Le néoréalisme italien

Si l'on tente de définir les grandes lignes qui constituent le néo-réalisme italien, on peut tout d'abord citer l'attention particulière accordée à la réalité de la vie italienne, aux chroniques quotidiennes et aux milieux populaires. Ce mouvement puise ses bases dans le renouvellement littéraire impulsé par des écrivains comme Cesare Zavattini ou encore Cesare Pavese. Ces écrivains rejettent les traditions expressives artificielles afin de se concentrer sur la chronique et le témoignage, plus proche de la réalité quotidienne. Le néo-réalisme est avant tout un mouvement d'idée plus qu'une formule et il n'existe pas un mais des néoréalistes. Les films gardent tout de même en commun la place centrale accordée à l'individu face à la collectivité. Ce mouvement marque une révolution intellectuelle majeure qui révolutionne le cinéma italien et mondial.

Les réalisateurs néoréalistes

On compte quatre figures majeures dans ce courant cinématographique.

- Roberto Rossellini et sa trilogie de la guerre avec *Rome, ville ouverte* (1945), *Paisà* (1946) et *Allemagne année zéro* (1948) dépeignant l'occupation de Rome par les nazis, la libération de l'Italie et le traumatisme allemand après la chute du III^{ème} Reich. La démarche de Rossellini est proche du regard documentaire. Ce dernier prône un devoir de regarder objective-

ment les choses, celles-ci portant déjà en elles leur jugement.

-Luchino Visconti, connu pour avoir jetés les bases du mouvement avec *Ossessione*. Il réalise en 1948 *La Terre tremble*, une fresque sur les conditions de vie difficiles des pêcheurs. A l'origine ce dernier voulait réaliser trois films, l'un sur les pêcheurs, les deux autres sur les paysans et les mineurs. Néanmoins par censure économique il n'en réalisa qu'un. Visconti renoue avec la tradition de Verga et des écrivains Siciliens. Ce dernier, attentif à la misère des hommes montre différents moyens pour changer le monde tout en appelant à la conscience de classe contre l'individualisme ambiant.

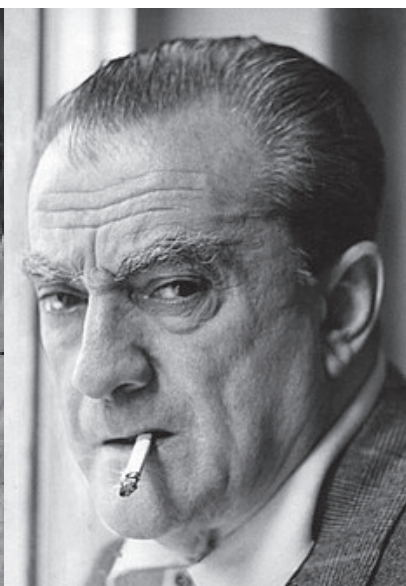
-Vittorio De Sica dont nous parlerons par la suite.

-Enfin, Giuseppe De Santis avec ses films *Chasse tragique* (1947), *Riz amer* (1949) et *Pâques Sanglante* (1950). Ce cinéaste se différencie des autres par sa tendance au naturalisme dépassée par son sens du mythe et une stylisation gestuelle.

D'autres réalisateurs peuvent aussi être mentionnés comme Lattuada avec *Le Bandit* (1946) et *Le Moulin du Pô* (1949). Aldo Vergano avec *Le Soleil se levera encore* (1947) ou encore Renato Castellani qui reçoit en 1952 la palme d'or avec *Deux sous d'espoir*.



Roberto Rossellini



Luchino Visconti



Vittorio De Sica



Giuseppe De Santis

Les grands principes du mouvement

Parmi les grands principes du mouvement, nous retrouvons l'utilisation de décors naturels (en opposition à ceux des studios), une opposition aux récits romanesques (avec le principe de Zavattini, le « pedinamento », sorte de filature où l'on suit des personnes du quotidien afin d'y puiser la matière d'un récit ou d'un film) et le recours à des acteurs non professionnels pour éviter les rapports de connivences existant déjà entre une star et son public.

Néanmoins, si l'on suit ces dogmes, peu de films peuvent prétendre être « purement » néo-réalistes. Rossellini utilise des acteurs connus comme Anna Magnani dans *Rome, ville ouverte*. *Miracle à Milan* de De Sica est plus

proche de la fable que du réalisme. L'intrigue de *La Terre tremble* de Luchino Visconti se rapproche plus d'un récit politique que d'une observation de la vie quotidienne et *Onze heure sonnaient* de De Santis est entièrement tourné en studios dans des décors fait par Léon Barsacq.

Ces contradictions démontrent que malgré un objectif en commun, c'est à dire celui de parler de l'Italie contemporaine, les moyens pour y parvenir demeurent hétérogènes en fonction des cinéastes. Le néo-réalisme se fait kaléidoscope social et entame à travers le cinéma une investigation et une introspection du pays au sortir de la guerre. Néanmoins, ce mouvement sera de courte durée et disparaîtra peu à peu au début des années cinquante au profit de ce qu'on qualifia de "néo-réalisme rose".



Rome ville ouverte
Roberto Rossellini, 1945



La Terre tremble
Luchino Visconti, 1948



Riz amer
Giuseppe De Santis, 1949

Vittorio De Sica (1901-1974)

Né le 7 juillet 1901 dans la petite ville de Sora entre Rome et Naples, Vittorio est un acteur, metteur en scène et réalisateur italien. Son père, Umberto De Sica, est un homme issu de la vieille bourgeoisie qui, malgré la pauvreté qui les accable, tente de sauver les apparences. En effet, la famille fut très impacté financièrement par la première guerre mondiale si bien que Vittorio De Sica et ses deux sœurs furent obligés de travailler lorsqu'ils n'étaient pas à l'école.

Vittorio De Sica reste néanmoins impliqué dans ses études et, après avoir décroché un diplôme de comptabilité, il s'inscrit à l'institut supérieur du commerce. Son budget reste serré et, alors qu'il fait la connaissance de Tatiana Pavlova et de sa troupe de théâtre, il se fait embauché comme « utilité » pour 28 liras par jour. Alors qu'il joue dans une comédie baptisée *Rêve d'amour* dans un petit rôle de domestique, il est remarqué par le public. Sa haute silhouette élancée, son visage ouvert et son air désinvolte font que sa carrière se développe à une rapidité vertigineuse. En 1924, il rejoint la troupe d'Italia Almirante (célèbre pour son rôle dans le film muet de 1914, *Cabiria*) et obtient le premier rôle dans une pièce. Il devient l'idole du public féminin. Il s'essaie par la suite au music hall où sa voix de ténor et ses mimiques burlesques lui apportent le succès tout en asseyant sa popularité.

Alors qu'il rencontre un grand succès sur les planches, il s'essaie au cinéma dans des petits rôles comme dans *La Compagnie des fous* de Mario Almirante en 1928 ou encore *La vieille dame* d'Amleto Palermi en 1931. Palermi avait

fortement fait pression auprès du producteur Stefano Pittaluga qui était persuadé que De Sica ne ferait pas une longue carrière sur les écrans à cause de son « trop long nez ». Néanmoins, Vittorio De Sica est très vite adopté par le public et c'est pour lui la consécration en 1932 avec son rôle dans *Les Hommes quels mufles !* De Mario Camerini. Entre 1933 et 1940, Vittorio De Sica tourne dans plus de 25 films avec plusieurs réalisateurs dont Mattoli, Palermi, Camerini ou encore avec Gallone aux cotés de la célèbre actrice Alida Valli dans une adaptation de *Manon Lescaut* en 1940.

Son métier d'acteur prolifique lui permet de rencontrer les personnes avec lesquelles il travaillera en passant derrière la caméra. Il fait la rencontre de Cesare Zavattini sur le tournage de *Je donnerai un million* de Camerini en 1935 puis du musicien Alessandro Cicognini sur le tournage de *La Pécheresse* de Palermi en 1940.

Son amitié avec Zavattini, un journaliste, scénariste et écrivain italien sera décisive. Les deux hommes s'entendent parfaitement et Vittorio De Sica est profondément admiratif du travail de Zavattini. Alors que De Sica souhaite commencer à faire ses armes en tant que réalisateur, Zavattini lui propose en 1939 un scénario de ce qui deviendra plus tard *Miracle à Milan* mais qui s'intitule pour le moment *Donnons à tout le monde un cheval à bascule*. Le manque d'argent fait que ce projet ne se concrétise pas néanmoins, l'amitié entre les deux hommes est scellé.



Vittorio de Sica et Cesare Zavattini

Vittorio De Sica ne se décourage pas pour autant et finit par passer derrière la caméra en co-réalisant aux côtés de Giuseppe Amato (l'un des deux producteurs les plus prolifiques de l'époque) le film *Rose écarlate* en 1940. La même année, De Sica réalise seul *Madeleine, zéro de conduite* puis enchaîne en 1941 avec *Mademoiselle Vendredi* qui fait décoller la carrière de l'actrice Anna Magnani. Ces trois premiers films, le réalisateur l'avoue lui-même, sont à caractères commerciaux et De Sica parvient ainsi à gagner la confiance des producteurs. En 1942, il réalise *Un Garibaldien au couvent*, un film romantique se déroulant durant le Risorgimento. Sur le tournage, il rencontre l'actrice Maria Mercader qui deviendra son amante puis sa femme. Ces films fonctionnent très bien auprès du public mais le réalisateur souhaite faire un cinéma plus engagé.

En 1943, Vittorio De Sica parvient enfin à mener une collaboration aboutie avec son comparse Cesare Zavattini en adaptant le roman *Prico* de Cesare Giulio Viola. Ce film, *Les Enfants nous regardent*, présage du néo-réalisme à venir et porte un regard critique sur la société fasciste italienne. Le réalisateur, en racontant par les yeux d'un petit garçon la destruction de sa cellule familiale, fait une critique acerbe du poids de l'idéologie dominante et de ses défenseurs. Alors que la mère abandonne sa famille au profit de son amant, les voisins épient la famille et les commérages de cette « majorité si-

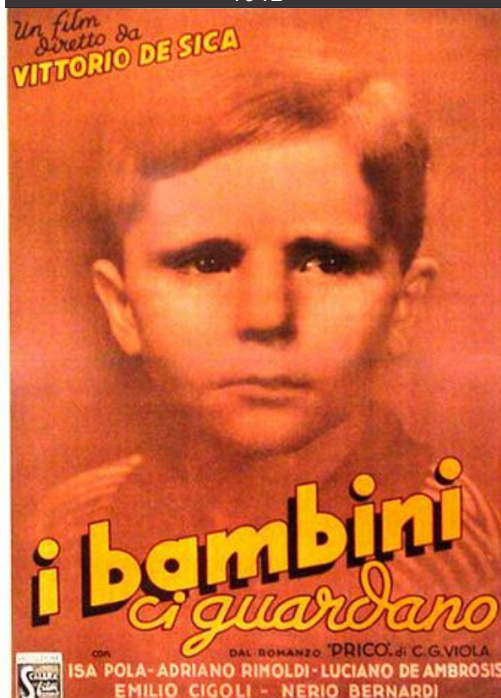
lencieuse » n'aide en rien le petit garçon et son père pour faire face à cette situation. Lorsque la mère revient au foyer familiale, elle est sous la surveillance tacite « du bon ordre » et nombreux sont ceux qui critiquent l'indépendance de cette femme. Enfin, lorsque le père se suicide après avoir placé son fils dans un pensionnat, les voisins viennent se repaître de ce malheur et condamner la femme infidèle. Sans jugement aucun envers ses personnages, De Sica montre le poids de l'idéologie fasciste et du bon ordre sur la vie d'individus bourgeois mais ordinaires. En montrant une enfance malheureuse, une femme infidèle et le suicide du père, le réalisateur fait sauter tous les tabous de l'époque et son film ne sortira qu'en 1944, après la libération de Rome, à cause de la censure.

A la fin du tournage des *Enfants nous regardent*, la guerre éclate à nouveau en Italie. Le réalisateur, qui jouit d'une grande popularité, est demandé par le gouvernement fasciste afin de se rendre à Venise pour prendre la tête du cinéma nazi. Fort heureusement, une commande du centre cinématographique catholique, sous l'égide du Vatican, vient le sauver. Pendant deux ans, il travaillera sur le film *La Porte du ciel* relatant l'histoire de citoyens effectuant un pèlerinage. Ce film de commande marque une pause dans la réalisation de films critiques mais permet à De Sica d'éviter le pire en permettant, à lui et à ses comparses (Zavattini en tête) d'échapper au régime nazi.

Rose écarlate
co-réalisé avec Giuseppe Amato, 1940



Les Enfants nous regardent
1942



La Porte du ciel
1945



Ce n'est qu'à la fin de la guerre qu'il reprendra le travail commencé avec son premier film purement néo-réaliste *Sciuscià* (1946). Avec Zavattini au scénario et Alessandro Cicognini pour la musique, *Sciuscià* est un succès. Relatant l'histoire malheureuse de deux adolescents envoyés en prison, le réalisateur poursuit son introspection d'une Italie écrasant ses citoyens. A la base de ce projet, une envie vive de dire la vérité. De Sica dira que c'est ce besoin de montrer la réalité de l'Italie qui fit que, sans s'en apercevoir, lui et ses camarades inventaient le néo-réalisme.

En 1948 sort *Le Voleur de bicyclette*, adapté par Zavattini d'un roman de Luigi Bartolini et relatant l'histoire d'un homme risquant de perdre son travail fraîchement acquis après le vol de sa bicyclette. En montrant l'absence totale de solidarité humaine régnant dans l'Italie en reconstruction, De Sica signe l'un des plus célèbres films néo-réaliste. Il obtient l'oscar du meilleur film étranger et rassemble plus de trois millions d'italiens en salle. Il enchaîne en 1951 avec le

film *Miracle à Milan* adapté de l'œuvre de Zavattini. Le réalisateur souhaitait rendre hommage au travail de son fidèle ami tout en marquant une pause avec la réalisation de ce conte moderne lui permettant de sortir de ses schémas classiques. Bien que le succès critique soit au rendez-vous (palme d'or et ruban d'argent), les spectateurs se font rares avec seulement 1,5 millions d'entrées. Les films comiques ou les mélodrames, plus divertissant et moins critiques, font venir plus de spectateurs. A titre de comparaison, le mélodrame de Léonide Moguy, *Demain il sera trop tard* (avec Vittorio De Sica en tête d'affiche qui rencontre encore et toujours un franc succès en tant qu'acteur) rassemble plus de 8 millions de spectateurs. Ainsi, le projet du film *Umberto D.* qui sera la prochaine œuvre réalisée par De Sica né sous des auspices peu radieux. La frilosité des producteurs ainsi que les critiques du gouvernement en place n'aideront pas De Sica qui parviendra tout de même à mener son entreprise à bien.



Sciuscià
1946



Le Voleur de bicyclette
1948



Miracle à Milan
1951



Umberto D. : La Genèse

La fin du néo-réalisme

Lorsque Vittorio De Sica se décide à réaliser *Umberto D.*, le contexte politique et économique en Italie marque la fin du néo-réalisme tel qu'on l'a connu. Déjà, dès 1948 la crise cinématographique frappant l'Italie éclate au grand jour avec seulement 49 films produits au cours de cette année. Très vite, les professionnels réagissent et manifestent en février 1949 sur la piazza del Popolo à Rome. De grandes vedettes comme Anna Magnani ou Gino Cervi sont présents, les grands techniciens sont là aussi et les producteurs se montrent solidaires du mouvement. Vittorio De Sica prend la parole et dénonce l'inertie des pouvoirs publics.

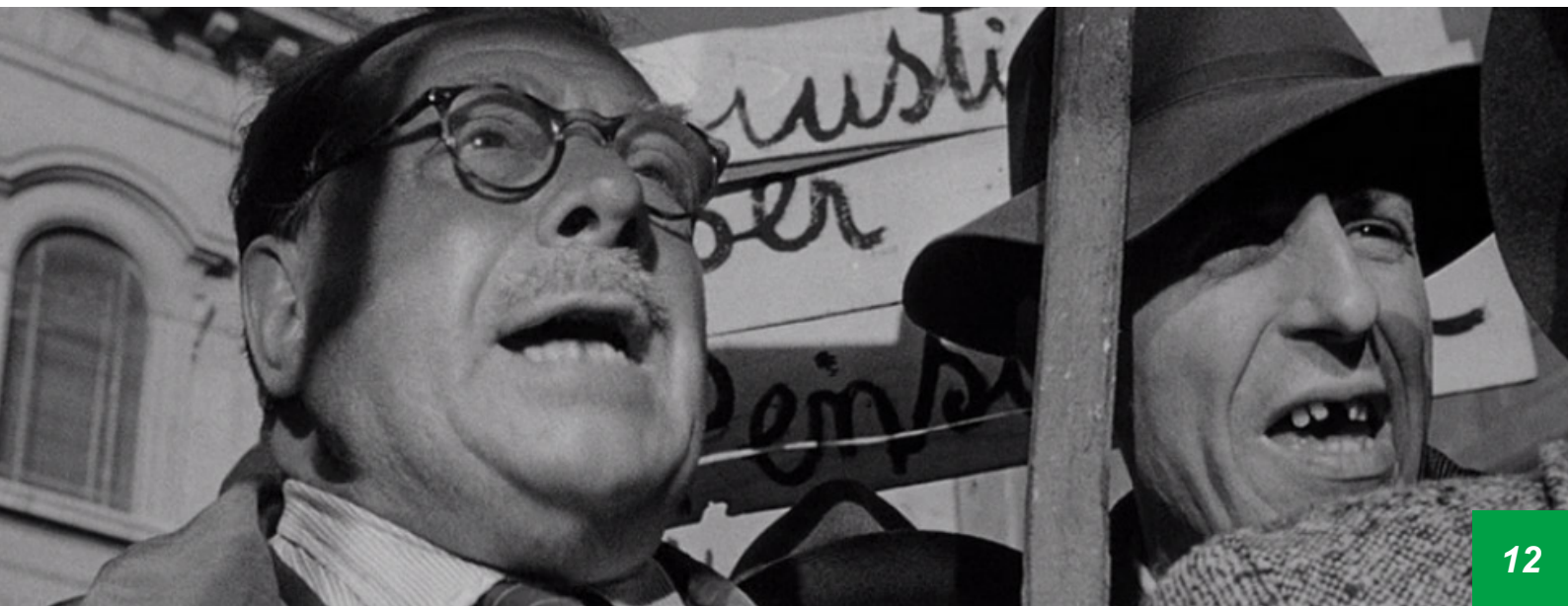
La réaction politique ne se fait pas attendre et Giulio Andreotti, alors jeune sous secrétaire d'état, s'assure du soutien des exploitants de salles, sépare les producteurs des forces artistiques et culturelles puis, il contraint les syndicats et les partis politiques de gauche à mener une lutte seulement défensive. En juin 1949, la loi Andreotti est votée et accorde des concessions économiques ne profitant qu'aux industriels du cinéma. A cela s'ajoute la mise en place d'un système strict de contrôle de la production par le biais de crédits accordés par la banque nationale du travail. Une censure s'établit ainsi dès l'écriture du scénario. Les associations culturelles (comme les ciné-clubs qui défendaient le cinéma d'auteur) sont mises sous tutelle par le biais de subventions économiques.

L'image de l'Italie dépeinte par les œuvres néo-réalistes déplaisant fortement au gouvernement en place, le mouvement se transforme afin d'éviter la censure ou bien se dissout par

manque de financement. Ainsi, la disparition du néo-réalisme provient moins d'un essoufflement artistique que d'une asphyxie mise en place par le pouvoir démocrate chrétien porté au pouvoir durant les élections de 1948.

Umberto D., Synopsis :

Dans les années 1950, à Rome en Italie, un modeste fonctionnaire à la retraite, Umberto Domenico Ferrari, a malheureusement une pension insuffisante pour vivre. Habitant avec son chien "Flyke" chez une logeuse intransigeante et pingre, il essaie de trouver les fonds nécessaires au paiement de son loyer. Pour cela, il doit se démunir petit à petit de tout ce qui lui tient à cœur. Malgré ses efforts, il ne parvient toujours pas à rembourser ses dettes. Il est hospitalisé pour de la fièvre persistante et fait alors semblant d'être pieux pour pouvoir dormir gratuitement quelque temps à l'hôpital, dont les infirmières sont des nonnes. De retour dans sa chambre, il s'aperçoit qu'on la transforme en salon et que son chien, qui était gardé par la jeune bonne, est absent (la logeuse l'a laissé se sauver). Il part à sa recherche et le retrouve dans un chenil. Umberto demande alors à ses connaissances de lui prêter de l'argent pour vivre, mais toutes feignent d'être pressées ou occupées. Ces refus obligent le vieil homme à envisager quelque chose de terrible pour lui : la mendicité. Mais, trop fier pour être vu en train de faire la manche, il semble prêt à mourir. Il essaie de confier son chien à des personnes qu'il juge attentionnées mais, finalement, celui-ci demeure avec lui et l'empêche de se suicider en s'échappant de ses bras au moment fatidique.



L'équipe du film

À l'origine d'*Umberto D.*, un scénario proposé par Cesare Zavattini qui souhaitait faire un film capable de mobiliser la société italienne. Le scénariste souhaitait aborder le sort tragique des retraités laissés dans la pauvreté au sortir de la seconde guerre mondiale. Très emballé par le scénario, De Sica tient absolument à réaliser ce film et fait appel au producteur Giuseppe Amato, son vieil ami avec lequel il a co-réalisé son premier film et qui a déjà produit d'autres de ses films notamment *Le Voleur de bicyclette*. Il s'entourre de nouveau pour la musique d'Alessandro Cicognini et, pour la photographie, de Graziati Aldo connu pour son travail sur *La Terre tremble* de Visconti (1948) et qui a déjà travaillé avec De Sica pour *Miracle à Milan*.

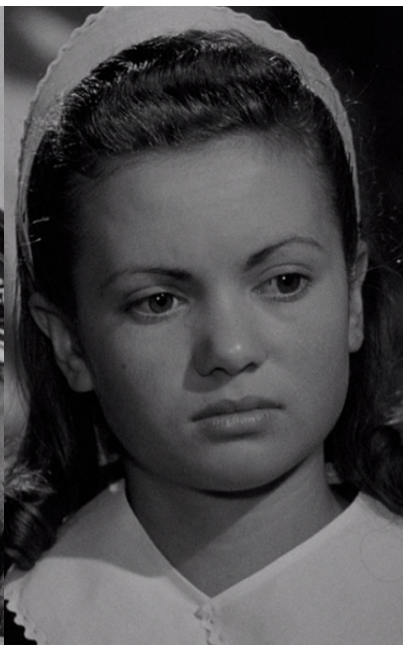
Comme à son habitude, et dans un esprit purement néo-réaliste, Vittorio De Sica fait appel à des acteurs non professionnels et embauche Carlo Battisti, un professeur de linguistique à l'université de Florence repéré dans la foule à Rome, pour le premier rôle, celui d'Umberto Domenico Ferrari. Ce dernier ne jouera que dans ce film et écrira un livre fort intéressant sur son expérience : *Come divenni Umberto D* (Rome, Edizioni della Cineteca Scolastica, 1955). Il repère également Maria-Pia Casilio qui joue ici Maria, la petite bonne enceinte. Ce film marque le début de la carrière de l'actrice qui se fait immédiatement remarquée et rencontre très vite le succès. Elle tournera par la suite avec Dino Risi, Luigi Comencini mais aussi avec Marcel Carné aux cotés de Simone Signoret dans

Thérèse Raquin en 1953. La logeuse est quant à elle interprétée par une chanteuse d'opérette italienne ayant déjà fait des petits rôles comme dans *Eugenie Grandet* de Soldati en 1946. L'acteur le plus connu de ce casting est sûrement Memmo Carotenuto campant le voisin de lit d'Umberto à l'hôpital et qui a déjà joué pour Alessandro Blasetti dans *Vieille garde* en 1934 (et que nous retrouverons dans le prochain film du cycle, *La Chance d'être femme*).

Vittorio De Sica explique très clairement que ce n'est pas par provocation mais par nécessité qu'il fait jouer des acteurs non-professionnels. Selon lui, il existe des millions de personnages et seulement 40,50 acteurs. L'acteur ne peut donc pas jouer tous les personnages inventés et il est, de plus, un bourgeois ce qui le rendrait incapable de jouer le protagoniste du *Voleur de bicyclette* par exemple. De plus, la connivence existant déjà entre un acteur et son public vient casser l'effet de réalisme que De Sica souhaite insuffler à ses œuvres. Même si les acteurs sélectionnés par De Sica ne sont pas des professionnels, le réalisateur tente toujours d'obtenir un maximum d'eux et, étant lui même acteur, il parvient très bien à les diriger de façon à obtenir ce qu'il souhaite. Ainsi, De Sica n'hésita pas à changer de chien au cours du tournage afin que Carlo Battisti puisse choisir lui même dans une fourrière celui qui sera son camarade de jeu. Il est vrai que l'affinité liant ce chien à son maître transperce l'écran et renforce l'aspect réaliste du film.



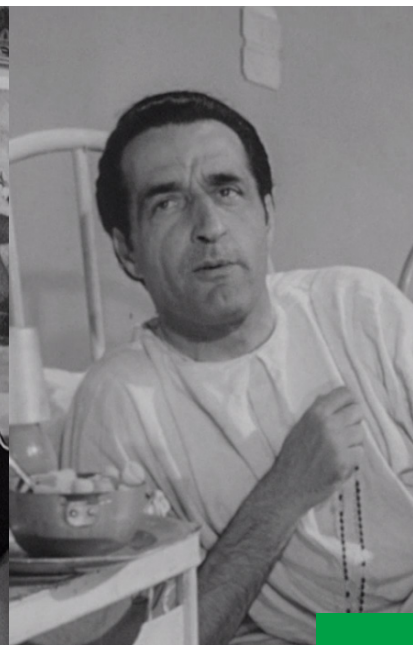
Carlo Battisti



Maria-Pia Casilio



Lina Gennari



Memmo Carotenuto

Umberto D. : Une thématique universelle

Ce qui a tout de suite plu à De Sica concernant le scénario d'*Umberto D.*, c'est l'universalité du thème de ce film. Le réalisateur continue ici son parcours de l'Italie des abandonnés, des laissé-pour-compte, à travers ce drame sur la vieillesse et la solitude. Il nous montre ici l'inhumanité de ce monde expulsant les faibles. Il continue ainsi sa méditation sur la faiblesse amorcée avec l'enfant des *Enfants nous regardent*, les adolescent de *Sciuscià*, le chômeur du *Voleur de Bicyclette* et les clochards de *Miracle à Milan*. Si ces films étaient déjà très sombres et porteurs d'un regard critique, celui-ci semble plus noir encore tellement la solitude du protagoniste est énorme. Ici pas de bons samaritains pour venir l'aider comme l'ouvrier faisant acte de charité dans *Le Voleur de bicyclette*. De Sica nous montre une société malade de l'individualisme post-guerre, des gens « comme il faut » mais dérangés par la misère d'autrui. Ensemble, les autres personnages semblent tous s'opposer à Umberto D., brisant tout espoir pour lui de remonter à la surface. Ses « bons » amis semblent opaques à sa misère, la logeuse est d'une avidité déconcertante, les infirmières

soignent en fonction de la croyance en Dieu des patients et le gouvernement (qui ne se manifeste que par des voitures de policiers et des bons de famine) semble inatteignable. Aucune aide n'est apportée à ce pauvre retraité qui finit par envisager le suicide comme seul salut.

Le seul être en dehors du chien (symbole ici de la tendresse loin des calculs humains et qui humanise le personnage principal) semblant se préoccuper un minimum de notre protagoniste est la bonne enceinte, Maria. Néanmoins, elle est tout autant dans la détresse et abandonnée que lui. La tragédie ici est le manque de communication entre ces deux personnages souffrant qui ne parviennent pas à se soutenir mutuellement dans les moments durs. Le dialogue de sourd entre les deux, lorsque le chien à disparu et que Maria se voit abandonnée par son amant, montre bien à travers la patte de Zavattini la misère de la condition humaine avec ces personnages souffrant se repliant sur eux-mêmes. Ces deux êtres, sûrement les plus sympathiques du film car purifiés par la souffrance, s'enferment aveuglément dans leur solitude.



Parfois, le mélodrame, cher à De Sica, revient en surface. Néanmoins le style épuré du film et les réminiscences chaplinienne tempèrent le pathos. Comment ne pas penser à Charlie Chaplin (*The Kid* 1921, *Une vie de chien* 1918) lorsqu'Umberto qui fait la manche change son geste par fierté en voyant un homme se rapprocher de lui. De plus, on y retrouve une thématique commune : l'inadaptation sociale. Umberto D, à l'instar de Charlot, se retrouve mis en dehors de la société et tente, par tous les moyens, de retourner dans ses rouages. Néanmoins, De Sica demande ici un effort d'empathie supplémentaire aux spectateurs car si Charlot était un personnage ouvert avec le cœur sur la main, Umberto est ici un vieil homme un peu aigri, avec des tics et un égoïsme hérité d'une existence dans les cases et repliée sur elle-même.

De plus, Umberto ne rentre pas dans les cases conventionnelles car avec ses beaux habits et ses manières bourgeoises, il ne correspond

pas à l'image d'Epinal du miséreux. Accusation vivante des défauts du système sociale et des faiblesses du gouvernement, il est rejeté par les autres car inclassable, en marge. Il ne suscite ainsi ni sympathie ni charité parmi ses concitoyens préférant louer l'harmonie factice de la société d'après-guerre.

Les critiques du film seront durs en attribuant à Zavattini le message positif du film, c'est à dire un appel à l'oubli de soi et à l'empathie, tandis que sera attribué à De Sica la tonalité funèbre du film, les critiques l'accusant de se complaire dans la tristesse. Néanmoins, ce dernier désignera toujours *Umberto D.* comme l'un de ses films préférés et pour lequel il n'a fait aucune concession. Il signe là une œuvre d'art aboutie, trouvable dans toutes les cinémathèques du monde grâce, notamment, à sa forme et son esthétique révolutionnaire.



Umberto D. : Une révolution formelle et esthétique

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma*, André Bazin revient sur l'art cinématographique et sur sa proximité avec la réalité en étudiant le film de De Sica. Le cinéma permet, tel un miroir, de muer la vie en spectacle et de donner à voir la poésie du monde. *Umberto D.*, le film, à ici la particularité de plonger dans la transparence en retrouvant le cours réel de la vie, débarrassé de tous les artifices du spectacle et de la mise en scène trop maniériste. Le lyrisme, le tragique, la beauté du film résident dans sa temporalité qui se rapproche beaucoup du cours de la vie normale.

Zavattini prenait en compte cette temporalité et avait le rêve un peu fou de filmer 90 minutes de la vie d'un homme pendant lesquelles il n'arrive rien. Andy Warhol ira au bout de cette entreprise en filmant pendant 5h30 un homme en train de dormir (*Sleep*, 1964).

Les plans séquences (technique précieuse aux yeux des néo-réalistes) permettent au film de se dérouler naturellement, librement, loin des fragmentations stéréotypées de morceaux

dramatiques mis les uns au bout des autres afin d'arriver à une situation finale téléphonée. L'émotion passe alors non pas par la narration mais par le rythme du film. Ainsi, des gestes insignifiants prennent une densité exceptionnelle à l'écran. Cela est particulièrement visible lors de la scène avec la bonne qui s'affaire dans la cuisine, dans une routine réaliste, avant de se laisser tomber sur une chaise les larmes aux yeux. Des théoriciens comme Bela Balazs pensaient que la technique du gros plan permettait une étude microscopique de l'être, d'autres comme Jean Epstein pensaient que c'était le ralenti qui permettait de s'introduire dans la géographie mentale des protagonistes. De Sica, lui, voit ici dans une temporalité proche de la notre et un style dépouillé des ressources mécaniques et formelles du cinéma un moyen de donner corps, vie et âme à ses personnages. Si vous souhaitez voir ce procédé poussé à son maximum, je vous conseille de visionner *Jeanne Dielman*, réalisé en 1975 par la cinéaste belge Chantal Akerman.



Jeanne Dielman, Chantal Akerman, 1975

Umberto D. : Une réalité poétique

L'autre dénominateur commun entre l'oeuvre de Chaplin et celle de De Sica est sans doute cette propension à basculer de la réalité au cauchemar, de la vie à l'onirisme. En effet, tout comme dans *Les Temps Modernes* (1936) ou encore *Les Lumières de la ville* (1931), nous pouvons percevoir dans *Umberto D.* un glissement subtil du quotidien vers l'onirisme, le cauchemar. Cela se traduit par l'éclairage matinal qui devient petit à petit crépusculaire, les bruitages mettant en relief des éléments dramatiques sur un fond de musique mélancolique, ou encore la chambre d'Umberto aux murs crevés après son retour de l'hôpital. De même, on remarque pour la réalisation l'influence de d'autres courants cinématographiques et esthétiques comme l'expressionnisme allemand dans les jeux d'ombres, le film noir dans la teinte, le surréalisme ou encore le réalisme poétique français ayant fortement influencé le cinéaste.

Cette poésie qui se dégage pourtant d'un film se voulant réaliste est la marque de fabrique du néo-réalisme de Vittorio De Sica. Il regrettait que des artistes comme Chaplin ou René Clair jugent le néo-réalisme comme un mouvement

destiné à ne représenter que la réalité. Au contraire selon lui, le néo-réalisme ne doit pas simplement représenter la réalité mais la transfigurer en soulignant l'onirisme du quotidien. Cet onirisme, on le voit déjà dans *Sciuscià*, quand les enfants chevauchent fièrement le cheval qu'ils viennent d'acheter et qui les conduira à leur perte, dans *Miracle à Milan* et ses clochards qui se bousculent pour un rayon de soleil, dans *L'Or de Naples* quand des enfants se précipitent afin d'attraper des dragées lors de la procession funéraire d'un autre enfant ou encore dans *La Ciociara* lorsque Sophia Loren et Jean-Paul Belmondo observent une coccinelle sur des feuilles alors qu'ils sont à terre pour éviter les bombardements. Plus globalement, ce sont généralement les protagonistes enfants, très présents dans l'oeuvre de Zavattini et De Sica, qui sont moteurs de poésie en interrogeant la société à travers leurs yeux neufs. D'ailleurs, beaucoup remarquent l'absence d'enfant dans *Umberto D.*, y voyant par là un film plus sombre que les autres car dénué de la figure de l'enfant qui symbolisait l'avenir.

Miracle à Milan
1951



L'Or de Naples
1954



La Ciociara
1960



Umberto D. : Une fin ouverte

La fin du film marque une impasse puissante puisque rien n'est réglé. Umberto D. qui vient d'échapper au suicide grâce à son chien joue avec lui dans un parc. Les problèmes qui l'assaillaient tout au long du film ne sont pas résolus. Zavattini dit avoir fait ce choix afin de pousser les spectateurs à trouver eux-mêmes une solution concrète, dans la vraie vie, pour aider les nombreux Umberto D. anonymes peuplant l'Italie d'après-guerre. Deux fins peuvent être perçues, l'une nihiliste, profondément noire, puisque rien n'est réglé et une autre, plus positive, dans laquelle Umberto D., bien qu'accablé, parvient tout de même à conserver son âme d'enfant et à profiter du présent avec son chien sans craindre l'avenir peu radieux s'offrant à lui. Car le vrai malheur d'Umberto, c'est finalement de s'être refermé sur lui et de ne pas avoir dialogué avec Maria. Sa vraie libération au contraire, pourrait être de retrouver cette insouciance, cette liberté enfantine (pouvant d'ailleurs être symbolisé par les enfants rentrant dans le cadre un peu avant le mot « FINE ») de vivre dans le présent et d'ainsi conserver son âme de vivant. Au spectateur de choisir son sens de lecture en fonction de sa subjectivité.

L'accueil du film fut fortement mitigé notamment parce qu'il est toujours délicat de donner à voir ou de souligner l'abandon d'une société à l'encontre de ses concitoyens. Les spectateurs n'étaient pas vraiment au rendez-vous et le film, qui était pressenti pour recevoir un prix au festival de Cannes (puisqu'il avait tout de même fait l'objet de critiques élogieuses dans le monde entier) ne l'obtient pas. Le gouvernement italien ne voyait pas d'un bon œil la démarche critique du réalisateur et la loi Andreotti visait, comme

dans les années trente sous le régime fasciste, à produire des films apolitiques. Giulio Andreotti, le sous secrétaire d'état et créateur de cette loi, alla même jusqu'à publier une lettre critique dans le quotidien *Libertà* (organe officiel du Parti Démocrate Italien) destinée à De Sica, lui reprochant de se complaire dans la misère et de n'apporter aucune solution concrète. *Umberto D.*, qui dépeint la vie solitaire d'un retraité, était considéré comme un film dangereux par le comité à cause de la scène d'ouverture montrant des policiers briser une manifestation de retraités, et de la scène finale montrant la tentative de suicide avortée d'Umberto.

Dans cette lettre publique, Andreotti a fustigé le réalisateur pour son "misérable service rendu à la patrie". Les propos dénigrants d'Andreotti trouvèrent également écho au sein du Parti Communiste Italien, tandis que le film se retrouvait privé de tout soutien financier du gouvernement.

Ce film marque la fin de la période néo-réaliste du cinéma italien, ouverte sept ans plus tôt avec *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini. La production cinématographique italienne qui suivit *Umberto D.*, évoluant au sein d'atmosphères beaucoup plus légères, avec des mœurs plus relâchées et des conditions de vie bien meilleures, valu à ce nouveau genre d'être qualifié de "néo-réalisme rose".

Vittorio De Sica poursuivit tout de même sa carrière d'acteur et de réalisateur. Il réalisa de nombreuses œuvres qui reçurent des critiques élogieuses et un accueil chaleureux du public. Il succomba à un cancer du poumon en 1974 après avoir réalisé son dernier film intitulé *Le Voyage*.



Giulio Andreotti



Annexe 1

Chiffres de la production cinématographiques italienne entre 1920 et 1951

(nombre de films produit en Italie par année) :

1920 : plus de 400 films

1922 : 144

1924 : 61

1926 : 20

1930 : moins de 10 films

1938 : 45

1939 : 50

1940 : 83

1941 : 89*

1942 : 119*

1945 : 28

1946 : 64

1947 : 69

1948 : 49

1949 : 95

1950 : 74

1951 : 115

*** Premier rang européen en terme de production cinématographique**

Annexe 2

Filmographie du réalisateur Vittorio De Sica

(source : www.cineclubdecaen.com)

1940 *Roses écarlates*

(*Rose scarlatte*). Avec : Vittorio De Sica (Alberto Verani), Renée Saint-Cyr (Maria Verani), Umberto Melnati (Tommaso Savelli), Vivi Gioi (Clara), Luisella Beghi (Rosina). 1h05.

A la suite d'un quiproquo quant au destinataire d'un bouquet de roses, une femme se croit courtisée par un admirateur anonyme, alors qu'il s'agit en fait de son époux. Ce dernier ne la détrompe pas. Au contraire, il continue à lui envoyer des fleurs et lui fixe même un rendez-vous.

1940 *Madelaine, zéro de conduite*

(*Maddalena zero in condotta*). Avec : Vittorio de Sica (Alfredo Hartman), Vera Bergman (Elisa Malgari), Carla Del Poggio (Maddalena Lenci), Irasema Dilián (Eva Barta), Amelia Chellini (La directrice), Pina Renzi (Professeur Varzi), Paola Veneroni (L'élève Varghetti, la rapporteuse), Dora Bini (L'élève Caricati), Enza Delbi (Une élève), Roberto Villa (Stefano Armani). 1h19.

Mademoiselle Elisa enseigne l'écriture commerciale dans une école de filles, où, par habitude, toutes les lettres sont envoyées à un certain monsieur Hartman de Vienne qui en fait n'existe pas, à une adresse aussi inexistante que lui. Mais Elisa est une vraie romantique, et elle confie ses rêves aux lettres qu'elle rédige au fantôme Hartman. Et l'une d'elles est trouvée par Maddalena Lenci qui, croyant bien faire, la poste. Mais Carlo Hartman, qui existe réellement à cette adresse et reçoit alors la lettre, part à Rome pour rencontrer cette Elisa...

1941 *Mademoiselle Vendredi*

(*Teresa Venerdì*). Avec : Vittorio De Sica (docteur Pietro Vignali), Adriana Benetti (Teresa Venerdì), Irasema Dilián (Lilli Passalacqua), Guglielmo Barnabò (Agostino Passalacqua), Olga Vittoria Gentilli (Rosa Passalacqua), Anna Magnani (Maddalena Tentini). 1h32.

La naissance d'une relation amoureuse entre une pensionnaire d'un orphelinat et Pietro Vignali, le médecin chargé de la surveillance médicale de l'institution...

1942 *Un garibaldien au couvent*

(*Un garibaldino al convento*). Avec : Leonardo Cortese (le comte Franco Amidei), María Mercader (Mariella Dominiani), Carla Del Poggio (Caterinetta Bellelli), Fausto Guerzoni (Tiepolo, le gardien). 1h23.

Un jeune Garibaldien blessé se réfugie dans un couvent où il est soigné par deux novices. Il risque toutefois d'être capturé, quand Nino Bixio arrive avec ses chemises rouges.

1944 *Les enfants nous regardent*

(*I bambini ci guardano*). Avec : Emilio Cigoli (Andrea), Luciano De Ambrosis (Ricò), Isa Pola (Nina), Adriano Rimoldi (Roberto), Giovanna Cigoli (Agnese). 1h25.

Nina quitte son mari, Andrea, pour rejoindre son amant, Roberto. Leur fils de sept ans est ballotté à travers la famille avant d'être placé dans un collège religieux par son père. Ce dernier désespéré, se suicide.

1944 *La porte du ciel*

(*la poverta del cielo*). Avec : **Marina Berti (La crocerossina)**, **Elettra Druscovich (Filomena, la gouvernante)**, **Massimo Girotti**, **Roldano Lupi (Giovanni Brandacci)**. 1h28.

Un groupe de malades et de personnes souffrantes se rend en pèlerinage au sanctuaire marial de Loreto (Oeuvre de circonstance pour éviter d'aller en Allemagne).

1946 *Sciuscia*

Avec : **Franco Interlenghi (Pasquale Maggi)**, **Rinaldo Smordoni (Giuseppe Filippucci)**, **Anniello Mele (Raffaele)**. 1h33.

Dans les rues de Rome, immédiatement après la dernière guerre, les enfants des quartiers pauvres se livrent, par nécessité, à de menus trafics pas toujours très honnêtes.

1948 *Le voleur de bicyclette*

(*Ladri di biciclette*). Avec : **Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci)**, **Enzo Staiola (Bruno)**, **Lianella Carell (Maria)**, **Gino Saltamerenda (Baiocco)**. 1h33.

Antonio Ricci est chômeur depuis deux ans. Marié, père de deux enfants, il vit dans une cité populaire surpeuplée des faubourgs de Rome. Au terme d'innombrables démarches, la chance lui sourit enfin. Il est engagé comme colleur d'affiches mais à condition de fournir le matériel, c'est-à-dire une bicyclette.

1951 *Miracle à Milan*

(*Miracolo a Milano*). Avec : **Emma Gramatica (la vieille Lolotta)**, **Francesco Golisano (le gentil Toto)**, **Paolo Stoppa (le méchant Rappi)**, **Guglielmo Barnabò (Mobbi, l'homme riche)**. 1h36.

Toto, né dans un chou, est élevé par une vieille dame généreuse, farfelue et attendrissante : Lolotta. Quand elle meurt, l'enfant est confié à un orphelinat. Il en sort quelques années plus tard, adolescent. Il est pur, naïf et joyeux...

1953 *L'or de Naples*

(*L'oro di Napoli*). Avec : **Silvana Mangano (Teresa)**, **Sophia Loren (Sofia)**, **Eduardo De Filippo (Don Ersilio Miccio)**, **Paolo Stoppa (Don Peppino)**, **Erno Crisa (Don Nicola)**, **Totò (Don Saverio Petrillo)**. 2h18.

I. Le caïd - II. Pizza à crédit - III. Un enfant est mort - IV. Les joueurs - V. Teresa - VI. Le marchand de sagesse.

1953 *Station terminus*

(*Stazione Termini*). Avec : **Jennifer Jones (Mary Forbes)**, **Montgomery Clift (Giovanni Doria)**, **Gino Cervi (Le commissaire)**, **Richard Beymer (Paul)**. 1h30.

La douloureuse séparation d'une jeune Américaine mariée aux Etats-Unis et de son amant italien, dans le cadre d'une gare au milieu du va-et-vient incessant des voyageurs.

1953 *Les amants de la villa Borghese*

(*villa Borghese*). Coréalisé avec **Gianni Franciolini**. Avec : **Maurizio Arena (Gemma)**, **Eloisa Cianni (Elviara)**, **Leda Gloria (Fanny)**. 1h38.

Les amours contrariés de jeunes amants, dont le père arrange pour sa fille un riche mariage, dans le cadre de la villa Borghese, maison romaine où l'on rencontre également une prostituée au grand coeur et un playboy sur la touche.

1956 *Le toit*

(Il tetto). Avec : **Gabriella Pallotta (Luisa Pilon), Giorgio Listuzzi (Natale Pilon), Gastone Renzelli (Cesare), Maria Di Rollo (Gina), Maria Di Fiori (Giovanna)**. 1h31.

Luisa, qui travaille comme bonne, et Natale, qui est aide-maçon, se marient. Mais, en raison de leurs faibles revenus et de la crise du logement, ils sont obligés d'habiter chez les parents du jeune homme. Cette cohabitation forcée leur pose nombre de problèmes : il leur est impossible, entre autres, d'avoir la moindre intimité; pire, ils sont pendant quelques temps obligés de vivre séparés. Luisa a alors une idée : construire, illégalement et clandestinement, la nuit, une petite maison, ainsi que le font nombre de leurs congénères, sur un terrain vague; s'ils parviennent à la terminer avant que le matin ne vienne et que des agents les surprennent ils n'auront qu'une amende à payer. Aidés de quelques amis, les deux époux commencent à ériger ce qui doit devenir leur nid douillet... mais un Calabrais qui convoitait le terrain sur lequel ils ont élu domicile les dénonce à la police avant qu'ils aient pu achever leur ouvrage.

Luisa et Natale ne se tiennent pas battus pour autant : avec l'aide des parents et des compagnons de travail du jeune homme, ils entreprennent peu après l'édification d'une seconde maison près de l'Anienne, dans les fossés de Sant'Agnese. Le toit est pratiquement achevé, il ne manque plus que quelques tuiles, quand surviennent les agents tant redoutés. On improvise en toute hâte une mise en scène : Luisa, qui est d'ailleurs enceinte, se met au lit avec deux bébés empruntés à des voisines. Les représentants de l'ordre font alors semblant d'ignorer la présence du trou dans le toit et se retirent. Le rêve des deux jeunes gens est finalement devenu réalité

1958 *Anna de Brooklyn*

(Anna di Brooklyn) coréalisé avec **Carlo Lastricati**. Avec : **Gina Lollobrigida (Anna), Vittorio de Sica (Don Luigi), Dale Robertson (Raffaele), Amedeo Nazzari (Ciccione)**. 1h38.

Anna, veuve d'un riche industriel américain, revient dans son village natal en Italie et attire tous les regards. Un jour en confession, elle avoue souhaiter se remarier.

1960 *La ciociara*

Avec : **Sophia Loren (Cesira), Jean-Paul Belmondo (Michele), Eleonora Brown (Rosetta), Carlo Ninchi (le père de Michele)**. 1h41.

Après le violent bombardement du quartier San Lorenzo, durant l'été 1943, Cesira, une jeune veuve d'une trentaine d'années, a décidé de quitter Rome et de regagner, jusqu'à la fin de la guerre, son village natal de Sant'Eufemia dans la Ciociara, avec sa fille Rosetta âgée de treize ans. En train, à dos de mule et à pieds, la mère et la fille parviennent, jusqu'à Sant'Eufemia. Là, elles font la connaissance de Michele, un fils de fermier qui a fait des études que tous appellent "le professeur". Rosetta en est tombée amoureuse, mais lui se sent attiré par Cesira...

1961 *Le jugement dernier*

(Il giudizio universale). Avec : **Nino Manfredi (un serveur), Silvana Mangano (Signora Matteoni), Ernest Borgnine (le pickpocket), Anouk Aimée (Irène, la femme de Giorgio)**. 1h38.

Film à sketches : Une voix puissante et mystérieuse fait écho dans le ciel de Naples et annonce le commencement du jugement universel. Les prières et les bonnes intentions naissent alors à profusion jusqu'à l'arrivée d'une pluie torrentielle. Lavera-t-elle la terre de tous ces maux ?

1962 *La loterie*

(La riffa), Episode de **Bocacce 70** de **Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini et, dans la version intégrale, Mario Monicelli**.

Zoé est le superbe et magnifique gros lot d'une loterie ambulante. C'est Cuspet, le sacristain du village, qui gagne le premier tirage. Tout le monde l'envie et, pourtant, il ne profitera pas de sa chance, à cause de son inexpérience et de Gaetano, l'amoureux de Zoé. Personne n'en saura rien, il demeurera un héros.

1962 *Les séquestrés d'Altona*

(I sequestrati di Altona). Avec : **Sophia Loren (Johanna), Maximilian Schell (Franz), Fredric March (Albrecht von Gerlach), Robert Wagner (Werner von Gerlach)**. 1h54.

Propriétaire d'énormes chantiers navals à Hambourg, Gerlach s'inquiète pour sa santé : il souffre énormément de la gorge. Le médecin diagnostique un cancer et l'informe qu'il ne lui reste plus que six mois à vivre. Gerlach profite de ce délai pour mettre ses affaires en ordre. Dans ce but, il convoque dans sa propriété d'Altona, près d'Hambourg, son fils Werner, avocat à Berlin, et sa bru Joanna, actrice de théâtre.

Gerlach leur révèle son état de santé et propose à Werner de lui succéder. Celui-ci, d'un esprit indépendant, refuse tout d'abord. Gerlach ne demande qu'une chose à Werner et à Joanna : rester quelques jours à Altona, le temps de réfléchir plus sereinement. Joanna découvre dans les combles le second fils Gerlach, Franz, qui depuis quinze ans est tenu officiellement pour mort.

Franz est fou. Pour n'être jamais sorti de sa tanière, il croit l'Allemagne totalement anéantie. Sa soeur le ravitaille, entretient cette folie en lui lisant des journaux de 1944 faisant état de restrictions, de famine et de bombardements. Joanna fuit définitivement après avoir appris que Franz a fait torturer des paysans russes pendant la guerre. Libéré de sa claustration, il revient à lui-même et se suicide. Son père se tue à ses côtés.

1963 *Il boom*

Avec : **Alberto Sordi (Giovanni Alberti), Gianna Maria Canale (Silvia Alberti), Ettore Geri (M. Bausetti), Elena Nicolai (Mme Bausetti), Alceo Barnabei (Baratti)**. 1h37.

Un homme se retrouve au bord de la ruine après une accumulation de dettes. Aucun moyen ne lui est offert pour redresser la barre. Il désire à tout prix maintenir son niveau de vie afin de garder l'amour de sa femme. En dernier espoir, il consent à s'amputer physiquement et à vendre l'un de ses yeux...

1963 *Hier, aujourd'hui et demain*

(Ieri, oggi, domani). Avec : **Sophia Loren (Adelina, Anna, Mara), Marcello Mastroianni (Carmine, Renzo, Augusto)**. 1h58.

La vie amoureuse de trois jeunes femmes, Adelina, Anna et Mara, au travers de trois récits se déroulant à Naples, Milan et Rome.

1964 *Mariage à l'italienne*

(Matrimonio all'italiana). Avec : **Sophia Loren (Filumena Marturano), Marcello Mastroianni (Domenico Soriano)**. 1h44.

Pendant la guerre, Domenico Soriano, commerçant appartenant à une famille napolitaine aisée, rencontre dans un bordel Filumena Marturano, une femme d'âge mûr et d'humble origine. Il en tombe amoureux et l'emmène vivre chez lui. Aujourd'hui, l'homme est sur le point de l'abandonner car il s'est entiché d'une autre femme...

1966 *Un monde nouveau*

Avec : **Christine Delaroche (Anne), Nino Castelnuovo (Carlo), Madeleine Robinson (La femme), Pierre Brasseur (Le photographe), Georges Wilson (Le médecin)**. 1h23.

Une jeune fille, séduite par un inconnu se retrouve enceinte. Celui-ci lui ordonne d'avorter. Ce qu'elle fait en se rendant chez deux 'faiseuses d'anges'. Mais prise de panique, elle s'enfuit et retrouve son amant

1966 *Le renard s'évade à trois heures*

(Caccia alla volpe). Avec : Peter Sellers (Aldo Vanucci/Federico Fabrizi), Victor Mature (Tony Powell), Britt Ekland (Gina Vanucci dit 'Gina Romantica'), Martin Balsam (Harry). 1h43.

Un chargement de lingots d'or d'une valeur de plusieurs millions de dollars part du Caire vers l'Italie. Sa destination : une ville restée secrète. Seul un brillant criminel est capable de faire main basse sur le magot : Aldo Vanucci surnommé 'Le Renard'. As de l'escroquerie, Vanucci met au point un plan infailible pour s'emparer des lingots. Se faisant passer pour un réalisateur, il engage un acteur égocentrique et vieillissant, ainsi que sa propre soeur, afin de réaliser un film sur... des voleurs de lingots d'or ! Mais tout va rapidement déraiper !

1967 *Una sera come le altre*

Episode de Les sorcières, film collectif en cinq segments de Franco Rossi, Vittorio de Sica, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini et Luchino Visconti. Avec : Totò (Ciancicato Miao), Ninetto Davoli (Baciu Miao), Laura Betti, Luigi Leoni (Touristes).

1967 *7 fois femmes*

(Sette volte donna). Avec : Shirley MacLaine (Paulette/Maria Teresa/Linda/Edith/Eve Minou/Marie/Jeanne), Alan Arkin (Fred), Lex Barker (Rik), Vittorio Gassman (Cenci). 1h40.

Shirley Mac Laine interprète sept sketches dans lesquels elle est tour à tour une veuve, une femme trompée, ou encore une femme délaissée par un mari romancier.

1968 *Le temps des amants*

(Ammanti). Avec : Faye Dunaway, Marcello Mastroianni, Caroline Mortimer.

A l'aéroport de New York, Valerio, un ingénieur italien rentrant dans son pays, aborde Julia, une élégante inconnue, qu'il observait depuis un moment. Il n'a pas pu s'empêcher de lui adresser la parole. Pourtant il n'a réussi qu'à bredouiller un " si jamais vous venez un jour en Italie " en lui tendant maladroitement sa carte de visite.

Les années passent. Mais un jour que Julia regarde la télévision, une émission est consacrée à Valerio, qui vient d'inventer un procédé révolutionnaire de freinage de voiture. Julia se souvient. Elle lui téléphone. Valerio l'invite à passer quelques jours en sa compagnie.

Valerio loue un chalet au coeur des Alpes italiennes. Leur rencontre qui au départ était le prétexte à une petite incartade sentimentale se transforme vite en un véritable amour. Les jours qu'ils passent ensemble sont peut-être les plus beaux de leur vie.

Mais un matin, Julia a disparu. Valerio la retrouve à l'aéroport de Cortina. Valerio la ramène de force au chalet. Il ne veut pas écouter les explications confuses de Julia. Mais, par l'intermédiaire de Cathie, une amie de Julia, il comprend cette tentative de départ. Julia est leucémique et il lui reste peu de temps à vivre. Julia refuse la pitié de Valerio, elle essaie de se suicider en se jetant dans le vide. Heureusement Valerio l'en empêche à temps. Ils retournent au chalet et vont goûter les derniers instants de sérénité qu'il leur sont permis.

1970 *Les fleurs du soleil*

(I girasoli). Avec : Sophia Loren (Giovanna), Marcello Mastroianni (Antonio), Lyudmila Savelyeva (Mascia), Galina Andreyeva (Valentina, le responsable soviétique). 1h41.

Giovanna, italienne, part pour l'URSS à la recherche d'Antonio, son mari disparu pendant la guerre sur le front de l'Est, comme 50.000 autres soldats. Giovanna se souvient de son mariage avec ce garçon qu'elle connaissait à peine, de leurs douze jours de bonheur...

1970 *Le jardin des Finzi Contini*

(Il giardino dei Finzi Contini). Avec : Lino Capolicchio (Giorgio), Dominique Sanda (Micòl), Fabio Testi (Bruno Malnate). 1h34.

1938. Le jardin des Finzi-Contini est un immense parc privé qui entoure le plus majestueux des manoirs. La famille qui l'habite appartient à une dynastie aristocratique (et israéliite) de la ville de Ferrare.

1972 *Lo chiameremo Andrea*

Avec : Nino Manfredi (Paolo Antonazzi), Mariangela Melato (Maria Antonazzi), Giulio Baraghini (Mariani), Maria-Pia Casilio (Bruna Parini), Guido Cerniglia (Arturo Soriani). 1h40.

Paolo et Maria Antonazzi sont un couple d'instituteurs qui enseignent dans une école élémentaire, à la périphérie de Rome, dans un quartier infesté par les poussières d'une cimenterie proche. Devant leurs vaines tentatives pour devenir parents, ils décident de consulter un spécialiste qui réfute la stérilité éventuelle de Paolo. Tout va être mis en place pour augmenter les chances de fécondité de Maria, fort désespérée...

1973 *Brèves vacances*

(Una breve vacanza). Avec : Florinda Bolkan (Clara Mataro), Renato Salvatori (Franco Mataro), Daniel Quenaud (Luigi), José María Prada (Dr. Ciranni), Teresa Gimpera (Gina). 1h52.

Clara travaille dans une usine sur une chaîne de montage. Un jour, elle tombe malade et son médecin de famille ordonne une hospitalisation immédiate dans un sanatorium. Après le premier moment de désarroi, la tranquillité, les soins assidus et un repos dont elle n'a point l'habitude éveillent chez elle des sentiments jamais éprouvés. Les deux mois d'hospitalisation deviennent pour Clara une période de vacances.

1974 *Le voyage*

(Il viaggio). Avec : Richard Burton (Cesare Braggi), Sophia Loren (Adriana de Mauro), Ian Bannen (Antonio Braggi), Renato Pinciroli (Dr. Maccione). 1h42.

Le comte Cesare Braggi emmène sa belle-soeur veuve et dépressive en voyage, afin de consulter des spécialistes. La secrète passion qui les unissait éclate au fil du trajet. Dernier film de l'auteur, disparu à la fin de la même année.

Vittorio De Sica

