

7B

vittorio

# de sica

par pierre leprohon'

312



CINEMA D'AUJOURD'HUI

*PH.*

SEGHERS



Vittorio De Sica  
par  
Pierre Leprohon

16° V  
6196  
(39)

Collection dirigée par PIERRE LHERMINIER

La couverture a été dessinée par JEAN FORTIN



CINÉMA  
D'AUJOURD'HUI

39

# Vittorio De Sica

Présentation par Pierre LEPROHON  
Choix de textes. Extraits de découpages  
Témoignages et panorama critique  
Filmographie. Bibliographie  
Documents iconographiques

ÉDITIONS SEGHERS

Consacrer un livre à l'œuvre de Vittorio De Sica posait un premier problème : quelle place réserver, dans ce livre, à Cesare Zavattini ? Traiter simultanément de l'un et de l'autre, c'était ramener injustement la part de chacun d'eux à la moitié de leur œuvre commune, alors que leurs films ont précisément ceci de particulier qu'ils sont à la fois, pour le meilleur et pour le pire, des films de De Sica et des films de Zavattini et pas seulement le total de leurs apports. Mais traiter de l'un sans traiter de l'autre, c'était aussi déformer gravement la nature même de l'œuvre en cause.

Nous avons adopté pour finir la seule méthode qui nous parût équitable pour rendre compte de cette dualité : établir une sorte de diptyque dont les deux volets, d'un même contenu apparent, résulteraient en fait de deux éclairages différents. Le premier volet — que voici — est donc entièrement consacré à De Sica tout en étant plein de Zavattini. Et nous nous réservons de revenir, dans un second volet, à la carrière de celui-ci, dont l'importance comme inspirateur et théoricien du néo-réalisme fait de lui beaucoup plus qu'un collaborateur essentiel à l'œuvre d'un autre.

P. Lh.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION  
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

© 1966 ÉDITIONS SEGHERS, PARIS.

**La « politique des auteurs »** • Lancée avec brio et maintenue depuis de longues années par l'équipe dynamique des *Cahiers du Cinéma*, la « politique des auteurs », continue de troubler l'esprit des cinéphiles, assurant — en dépit des plus évidents démentis — qu'un auteur de films est génial une fois pour toutes et ne saurait faillir ni déchoir. Ce surhomme n'existe que dans l'imagination de jeunes gens qui, dans le domaine de l'art, comme d'autres dans l'exploitation de la politique ou de la religion, se mettent des œillères pour mieux s'affirmer détenteurs d'une vérité aussi absolue que leur aveuglement. Si l'homme d'aujourd'hui comme celui d'hier naît avec son génie, il est plus que jamais en constant danger de le perdre devant les multiples sollicitations de l'argent, de la renommée ou de la fatigue. A l'ère atomique, les géants s'usent vite!

Les exemples, hélas! — et les plus notoires — sont nombreux qui pourraient, en matière de films, illustrer notre propos. Mais ce petit préambule n'est là que pour parler d'un cas particulier, celui du cinéaste qui fait l'objet de ce volume.

Il est bien évident que si Vittorio De Sica n'avait réalisé que *Les Séquestrés d'Altona* ou *Mariage à l'italienne*, son nom ne s'inscrirait pas dans cette galerie du « Cinéma d'aujourd'hui ».

d'hui ». Mais il a réalisé aussi *Voleur de bicyclette*, *Miracle à Milan*, *Umberto D*, qui furent justement considérés en leur temps comme des chefs-d'œuvre. A l'époque, l'équipe De Sica-Zavattini excitait la verve des meilleurs exégètes et l'on considérait le premier comme « l'un des plus grands réalisateurs de l'écran mondial » (Glauco Viazzi *dixit*) (1).

A cette époque aussi (1948-1950), la « politique des auteurs » ne sévissait pas. Ses futurs et tardifs adeptes balbutiant leur premier alphabet, n'étaient pas en mesure de juger De Sica pour le placer dans le panthéon d'où — en vertu de la théorie — il serait encore aujourd'hui. Malheureusement pour l'auteur, c'est de cet aujourd'hui qu'ils le considèrent et l'écartent définitivement, peu soucieux de se référer aux jugements de l'époque ou à son esthétique.

En fait, il y a d'autres raisons, plus profondes, à ce que certains appellent la « dégradation » des grandes œuvres du néo-réalisme. En bien des cas, ce n'est pas l'œuvre qui se dégrade, mais la sensibilité du spectateur, usée par l'érosion du siècle. Nous y reviendrons, mais déjà, sur ce plan général du néo-réalisme, parlant de l'édition posthume des œuvres d'André Bazin, Georges Sadoul écrivait naguère dans *Les Lettres françaises* (16 avril 1964) : « Certains ont trop tendance, aujourd'hui, à sous-estimer l'apport du néo-réalisme, ce grand événement cinématographique de l'après-guerre. Sous prétexte d'une « révision des valeurs » on le limite aux deux grandes personnalités de Rossellini et Visconti, et l'on réduit le reste de l'école — car école il y eut — à un schéma caricatural se rapprochant plus de *Pain*, *Amour et Fantaisie* que du *Voleur de bicyclette*. Le livre de Bazin est venu à point pour montrer l'absurdité d'un tel stéréotype. »

Il n'est pas question d'établir un bilan du néo-réalisme, si

(1) *Ecran français*, n° 187, 1949.

souvent et brillamment fait, mais de rappeler la place que tint, dans ce qui fut, plus encore qu'une école, comme le dit Sadoul, un concept esthétique ou mieux une philosophie de l'expression cinématographique, le cinéaste qui nous occupe ici. D'esquisser le portrait d'un homme dont l'œuvre est riche de générosité, de courage, non exempte de contradictions, de faiblesses, de reniements. S'il fallait défendre l'un et l'autre, nous dirions qu'ils sont humains. Mais notre tâche n'est pas plus de masquer les failles que de refuser l'éloge. Elle serait de tenter une remise en place si la chose était nécessaire. Mais la « politique des auteurs » est une vue de l'esprit beaucoup plus qu'une réalité. Je n'en veux pour preuve que le triomphe fait à *Miracle à Milan* — hors de la présence de l'auteur — et à ce dernier, — après *Umberto D.*, — lors de la rétrospective de la *Cinémathèque française* en janvier 1965 par un public à peu près exclusivement composé de jeunes cinéphiles. Que cet hommage spontané ait vivement ému De Sica, on le comprend d'autant mieux qu'il avait pu lire sur son propre compte tant de dénigrement de la part de la jeune critique française.

Ce « test », auprès de spectateurs que l'on peut croire informés, rend vaine toute polémique. L'importance de l'œuvre néo-réaliste de De Sica est indéniable. La preuve étant faite que sa valeur et son émotion n'ont pas cessé d'être actuelles, nous n'en serons que plus à l'aise pour parler librement de l'auteur.

**Un personnage à double face** • Considéré dans sa période la plus glorieuse, Vittorio De Sica peut symboliser à lui seul le cinéma italien tout entier, en ce qu'il a de meilleur, et aussi

en ce qu'il a — sinon de pire — de plus facile. C'est — par sa carrière, entendons bien! — un personnage à double face: celui qui fut derrière la caméra, le plus sensible, le plus discret de l'école néo-réaliste, et celui qui est devant l'objectif, cabotin par tempérament, l'œil égrillard, le geste lyrique, le sourire engageant, l'Italien-type avec sa grâce inimitable, sa faconde parfois agaçante, son optimisme opportuniste et le sens débrouillard poussé à son extrême limite. A travers les caractères et les situations, brigadier, avocat, chanteur de charme, escroc de petite envergure ou aventurier de classe, il a toujours en toutes circonstances ce don majeur, la séduction. Séduction qui agit à la fois sur les partenaires et sur le spectateur. D'où le succès de l'interprète, dû aussi à un talent de grand comédien, au sens de la composition, — et parfois, quand le rôle s'y prête, à cette sensibilité qui se révèle chez le réalisateur et qui, soudainement, à la faveur d'un geste ou d'un mot, apparaît tout à coup, « extérieurement » sur le visage de l'homme. Ainsi, ces deux aspects ne sont-ils pas contradictoires. Ils appartiennent au même personnage; ils sont bien italiens tous deux, l'apparence cachant parfois le fond de l'être. De Sica a réalisé, dans sa maturité, quelques films courageux, souvent difficiles; il en a interprété bien davantage. Pour plusieurs raisons, on le devine. Et cela ne doit pas surprendre. Il se plaît incontestablement à faire vivre cette galerie de fantoches, — plus humains qu'on le voudrait croire — à travers lesquels il s'exprime, il exprime une part de lui-même, — « *Pour la joie de composer et pour l'argent* », dira-t-il au cours d'une interview (1).

Sa sensibilité réclamerait cet équilibre si ses besoins n'exigeaient d'autre part une activité fructueuse. Napolitain, il

(1) *Ciné-Revue*, 14 avril 1961.

adore la « représentation ». Il se crée un « double » auquel il peut accorder toutes les exubérances, toutes les fantaisies, toute l'irréalité dont il fait sa réalité. « Arlequin, blagueur, poète du geste et de la parole, faiseur d'arabesques », écrit Geneviève Agel, parlant de l'interprète. Et elle poursuit : « Ce qui domine dans son interprétation, c'est une sorte de légèreté, de désincarnation par rapport au temps où il vit. Il est toujours en marge (1)... » Précisément parce qu'il est poète, parce qu'il joue en poète, plus soucieux d'illusion que de vérité, faisant de cette illusion, sa vérité. Il échappe par une pirouette à son destin, à l'amertume, aux autres, à soi-même. Il est le personnage disponible d'une perpétuelle *commedia del' arte*.

René Clair, à plusieurs reprises, a mis justement l'accent sur cet aspect du personnage-créateur de De Sica et vu en lui « le plus authentique descendant de Charlie Chaplin (2) ».

« Pour aimer la vie, il faut la vivre... J'ai souffert, pour cette raison, j'aime les hommes qui souffrent (3)... » Le comédien s'efface pour laisser parler l'homme. Il est pourtant significatif que Vittorio De Sica n'ait interprété aucun des films qui marquent essentiellement son apport de cinéaste. Il serait trop facile d'en conclure que le comédien et le réalisateur s'ignorent, que le premier n'est là, comme on l'a dit, que pour financer les entreprises du second. A travers ces activités diverses, mais parallèles, on peut penser que De Sica s'est réalisé pleinement... Bien sûr, l'émotion d'*Umberto D.* pèse plus lourd que la fantaisie de *Pain, amour...* — quoique l'interprète ait participé à l'adaptation et à la réalisation du premier de la série. Mais l'on regrette aujourd'hui que les qualités du comédien soient devenues les défauts du cinéaste.

(1) *Radio-Cinéma*, n° 270, 20 mars 1955.

(2) *Réflexion faite*, NRF, 1957.

(3) « A Paule Sengissen », *Radio-Cinéma*, n° 176.

**Les débuts d'un comédien •** Vittorio De Sica naquit le 7 juillet 1901 à Sora, aux environs de Frosinone, un petit bourg à quatre-ving-dix kilomètres de Rome, sur la route de Naples. Mais c'est de Naples que le père est originaire et c'est là que le jeune garçon passe ses premières années. La mère, Teresa Manfredi, a gardé de Rome, sa ville natale, une certaine nostalgie. Vittorio est le troisième d'une famille qui comptera quatre enfants dont deux filles. Lourde charge pour Umberto, modeste employé à la Banque d'Italie. Les origines bourgeoises des parents et ce qu'elles laissent du désir de paraître rendent la gêne plus amère. Après un stage à Florence où il avait été transféré, quelques années plus tard, le père démissionne de la banque pour satisfaire le désir de sa femme qui rêve de revenir à Rome. Il y prend un portefeuille d'assurances, mais la situation familiale ne s'améliore guère. Dans le petit speech qu'il improvisa à la Cinémathèque lors de la séance à laquelle nous avons déjà fait allusion, De Sica a dit la ferveur qu'il garde pour *Umberto D.* parce que ce film évoque le milieu qui fut le sien, celui de la « bourgeoisie pauvre ».

C'est vers ce temps qu'il fait ses débuts à l'écran en interprétant un petit rôle dans un film de Bencivenga : *L'affaire Clemenceau*, tiré de Dumas fils, dont l'illustre Francesca Bertini est la vedette. Ce réalisateur de l'époque héroïque est un ami de la famille et c'est surtout poussé par son père, que le jeune garçon remplit ce petit engagement (1). Il s'intéresse davantage au chant et au théâtre et fait ses premières armes

(1) Vittorio De Sica, « Les plus belles années de ma vie », *Ciné-Revue*, 22 avril 1955.

sur une scène paroissiale où un concours lui permet de tenir le rôle de San Tarcisio, dans un drame religieux qu'un prêtre met en scène. La guerre venue, il détaille des chansons napolitaines dans les hôpitaux militaires.

Malgré cela, il demeure un garçon timide, effacé, et qui pense surtout à étudier la comptabilité pour obtenir le diplôme qui lui permettra de se faire une situation et d'aider les siens. « *Nous déménageâmes une nouvelle fois, après la guerre, la grande. L'agence de mon père fit faillite et nous dûmes aller habiter dans un modeste appartement près de la Stazione Termini (1).* »

Après avoir achevé ses études secondaires, il se trouve enfin en possession du diplôme si ardemment convoité de « *ragioniere* ». Il s'inscrit à l'Institut supérieur de Commerce et commence à suivre les cours, mais la situation financière de sa famille est à ce point désastreuse que Vittorio s'engage pour se délivrer promptement du service militaire et obtenir ensuite un emploi. Il est incorporé au 1<sup>er</sup> régiment de grenadiers, dans la même compagnie que le prince Umberto. « *Un jour le capitaine me fit appeler et me dit : « De Sica, vous avez le grand honneur d'avoir dans votre bataillon le prince Umberto de Savoie. Nous serions heureux que vous organisiez un spectacle pour le prince. » C'est ainsi que je fis ma première mise en scène, au théâtre du bataillon. Je choisis l'opérette Addio, Giovinezza et, en quinze jours, avec des copains et l'une de mes sœurs, nous répétâmes le spectacle.* » Plus tard, alors qu'il était devenu général d'armée, le prince Umberto eut l'occasion de rencontrer à Berlin, Vittorio De Sica, acteur déjà célèbre, et les deux hommes évoquèrent avec plaisir leur période militaire à Sainte-Croix-de-Jérusalem.

(1) « *Moi, à l'italienne* », *France-Soir*, 17 mars 1965.

Libéré des obligations militaires, le jeune homme hésitait entre un emploi dans une banque et un poste de fonctionnaire. Or, un jour qu'il se promenait, méditatif, le long du Corso Umberto, il rencontra un ami, Gino Sabbatini, qui lui annonça avec volubilité qu'il venait d'entrer dans la compagnie théâtrale de Tatiana Pavlova. Cette nouvelle laissa De Sica songeur. Il rentra chez lui, parla à son père d'ambitions artistiques et, à sa vive surprise, celui-ci se montra favorable à ses projets. « Je pense que tu n'aurais jamais pu rien faire d'autre », lui dit-il. Vittorio, accompagné de Sabbatini, se rendit donc chez la Pavlova qui l'engagea immédiatement pour un salaire quotidien de 28 livres. Il y resta un an. Aujourd'hui encore, il déclare volontiers combien lui furent précieux les enseignements qu'il y reçut. Il débute dans une comédie de Koserotof intitulée *Rêve d'amour* où il joue un domestique... avec tant de séduction que le public le lui laisse entendre. Du coup, il passe dans un rôle de *secondo brillante*, dès la pièce suivante et grimpe les échelons malgré sa timidité. « *Mon premier grand rôle d'amoureux aux côtés de Tatiana Pavlova fut celui d'un gigolo dans une pièce intitulée Jalousie. Puis vint Achanta, un drame russe dans lequel j'incarnais un jeune prince géorgien.*

« *Tatiana fut vraiment la première femme qui eut de l'importance dans ma vie. J'éprouvais pour elle une admiration et un enthousiasme sans limites. C'est elle qui a orienté toute ma carrière et si je suis devenu « De Sica », c'est en grande partie grâce à elle.* »

Il entre ensuite dans la compagnie d'Itala Almirante-Rissone, dirigée par Serge Tofano. Celui-ci apprécie l'étoffe du comédien et en fait un « amoureux ». Sa partenaire est la fille de l'un des directeurs, Giuditta Rissone. Elle est déjà connue, jolie, aimable... Les amoureux se prennent à leur jeu; Giuditta aidera Vittorio, toujours inquiet, à prendre con-

fiance en soi, en son talent. Et bientôt, ils fondent avec un camarade, Melnotti, leur propre compagnie.

« *Ludovic, tu es doux comme une figue...* » C'était une chansonnette stupide, mais elle devait faire le succès de l'opérette *Za Bum*. En 1930, nous fûmes obligés de monter ce spectacle de music-hall à cause de la crise qui minait le théâtre.

« J'avais épousé Giuditta Rissone (1). Nous n'avions pas d'argent et nous mangions vraiment de la vache enragée. Une fois, je me souviens, nous étions allés jouer à Milan : pendant quatre jours, nous ne vécûmes que de café au lait.

« Ce succès musical me procura une grosse popularité et ma première proposition de cinéma (2). »

Il semble que les représentations de *Za Bum* se situent antérieurement à la date qu'indique De Sica. C'est en effet en 1926 qu'il interprète *La Belleza del mondo* (*La Beauté du monde*), de Mario Almirante, puis deux ans plus tard, *La Compagnia dei matti* (*La Compagnie des fous*) du même réalisateur. Mais ces débuts coïncidaient avec la disparition quasi totale de la production italienne et il faudra attendre de meilleurs jours pour voir reparaître au studio ce jeune premier prometteur. Ce fut en 1931, sous la direction de Palermi, dans *La Vecchia Signora* (*La Vieille dame*), puis *La Segretaria per tutti* (*La Secrétaire pour tous*), deuxième mouture d'un succès international de l'époque : *La Segretaria privata*. La même année — 1932 — Vittorio De Sica s'impose à l'attention dans le film qui, le premier, marque une certaine renaissance du cinéma italien : *Les hommes, quels mufles!* de Mario Camerini, film à propos duquel on cite souvent le nom de René Clair, ce qui, alors, n'était pas un

(1) En fait, ce mariage fut célébré plus tard.

(2) *France-Soir*, 19 mars 1965.

mince éloge. « La source mère est la romance, ironie et sentiments entrelacés, écrit Nino Frank, stylisation de la banalité, mélodie de l'humour, poésie de la vie quelconque (1). »

Ce sont là, aussi, les qualités de De Sica acteur. Si elles caractérisent l'art léger, mais non dépourvu d'attraits de Camerini, la rencontre sera bénéfique à tous deux, l'un y découvrira une veine féconde (qu'il exploitera avec adresse), l'autre imposera un type de personnage qui facilitera singulièrement sa carrière, une image à peine poussée de l'Italien moyen, séduisant, désinvolte, sentimental et fraternel.

Vittorio De Sica épouse quelques années plus tard Giuditta Rissone qui avait été sa partenaire à l'écran dans *La Segretaria per tutti*. Le mariage eut lieu à Asti en 1937, après une tournée, dans la plus discrète intimité. Peu après, Giuditta Rissone renonça au théâtre pour se consacrer à son foyer et à la petite fille Emmi, qui naquit l'année suivante. Sans cesser d'être l'épouse et la mère admirables, elle s'effacera plus tard davantage encore, devant le second amour de De Sica, Maria Mercader, une jeune Espagnole dont il dirigea les débuts en 1941 dans *Un Garibaldien au couvent* et qui fut ensuite sa partenaire en de nombreux films. On la reverra dans *Bonjour éléphant*. Ce sera désormais avec Maria Mercader que l'on rencontrera De Sica dans le monde, aux galas, en voyage... Mais la presse elle-même respecte le secret du double amour du Don Juan aux cheveux gris...

« Tout alla bien jusqu'à l'annonce du divorce de Vittorio avec Giuditta. Annonce que Vittorio démentit aussitôt. Il était à Mexico, voyageant avec Maria, devenue à présent sa compagne officielle. Il prit l'avion pour Barcelone où Giuditta se reposait avec Emmi et tenta d'étouffer ce vilain bruit.

« Giuditta a toujours été indulgente, discrète, aimante en

(1) Nino Frank, *Cinema dell'arte*, A. Bonne, 1951.

somme. Ils continuent d'habiter ensemble à Rome, un magnifique appartement de huit pièces doté d'un jardin que Giuditta continue de soigner. Leur vie est simple et ils reçoivent peu, en dehors de la sœur de Vittorio et de l'homme de confiance de Vittorio. Malgré sa renommée, Vittorio s'arrange pour ne pas participer à la vie publique. La seule grande réception de l'année, chez les De Sica, a lieu le 10 février, date anniversaire de la naissance d'Emmi qui vient d'avoir dix-huit ans.

« Des millions de femmes qu'il a séduites, Vittorio De Sica en a retenu deux : Giuditta et Maria. Celles-là, il semble décidé à les garder et tant pis pour les conventions! Deux femmes, ce n'est peut-être pas trop pour un tel homme (1)... »

Qu'on veuille bien excuser cette digression vers le domaine dit « de la vie privée », aimable figure, quand il s'agit — et c'est peut-être aussi l'un des courages qu'exige le métier de « vedette » — de vivre, bon gré, mal gré, à la face du public. Ces « indiscretions » datent de près de dix ans. Mais il nous a paru qu'elles pouvaient éclairer un portrait psychologique de l'homme, jeter un pont vers les incarnations du comédien. Aussi bien, en livrant aujourd'hui ses *Souvenirs* à la presse, Vittorio De Sica ne fait pas mystère de sa vie privée. évoquant ainsi, un peu différemment, ce mariage et ses suites : « ... *Ce mariage fut un désastre. Giuditta était terriblement jalouse. Dès mes débuts au cinéma, elle ne me laissa aucun répit. Sur scène comme à la ville, elle voyait des ombres partout. D'autre part, nos caractères étaient trop différents. Dès que je vis Maria Mercader, ce fut le coup de foudre. Elle n'avait aucun des défauts de Giuditta et nous nous comprenions parfaitement* (2). »

(1) *Cinéma*, n° 1163, 22 novembre 1956.

(2) *France-Soir*, mars 1965. Copyright 1965 by Paul Gilles. « France-Soir » and Scoop Agency.

**Les premiers films** • Ainsi, la vie et sa carrière semblent-elles combler Vittorio De Sica. Adulé, fortuné, heureux, il peut regarder l'avenir avec confiance. Mais le présent généreux, les lendemains prometteurs ne sont pas seuls à meubler la pensée du comédien. Son enfance difficile ne s'est pas effacée du souvenir. Il en a gardé sans doute, cette secrète amertume qui transparaît parfois jusque dans son sourire. La vie n'est pas qu'une aimable aventure, — au moins la vie des autres, — et c'est pour le dire que De Sica révélera peu à peu de lui-même un aspect tout à fait ignoré.

En 1935, toujours avec Camerini, il avait interprété *Daro un' milione* (*Je donnerais un million*). Le scénariste était un jeune écrivain d'une trentaine d'années, Cesare Zavattini, qui faisait ses débuts dans ce nouveau métier avec Gioci Mondaini. Les deux hommes allaient vite devenir des amis. En attendant, ils échangeaient des idées, et sans doute aussi des souvenirs. Comme De Sica, Zavattini avait eu une enfance pauvre. Son père était pâtissier quelque part dans ces plaines brumeuses du Pô, où l'enfant vivait des songes qu'il imaginait. C'est peut-être de ces enfances lointaines que naquit une collaboration si durable et si féconde. Elle s'ébaucha en 1939 avec un scénario que Zavattini lut à De Sica et qui s'intitulait curieusement *Donnons à tout le monde un cheval à bascule* (1) ... L'acteur s'enthousiasma et résolut de faire avec ce sujet ses débuts de réalisateur. C'était, en effet, ce qu'il ambitionnait alors. En tournant avec Palmeri, Camerini, Bragaglia, Righelli, Mattoli, Malasomma, Vittorio De Sica s'est interrogé sur cet art qu'il sert en comédien avec une aisance

(1) Ce scénario a été publié par *Les Cahiers du cinéma*, n° 7, décembre 1951.

désinvolte. Mais le temps des « téléphones blancs » n'est pas encore révolu. Le projet du film semble près d'aboutir; une adaptation est faite avec la collaboration d'Ivo Perilli; finalement il faut y renoncer. Zavattini reprendra l'idée, la modifiera et publiera ce nouveau texte dans la revue *Cinema* du 28 septembre 1940, sous le titre *Toto il buono*. C'est la première idée de ce qui deviendra, dix ans plus tard, *Miracle à Milan*. Le moment n'est pas encore venu d'une rénovation du cinéma italien. Il faut attendre, et cependant les hommes sont là, qui en sentent l'impérieuse nécessité. Cette même année 1940, on trouve au générique de *La Peccatrice* qu'interprète De Sica, sous la direction de Palermi, les noms de trois adaptateurs : Francesco Pasinetti, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, journalistes et critiques appelés à devenir les promoteurs du néo-réalisme.

Les critiques de la presse sur son interprétation du chevalier Des Grieux dans *Manon Lescaut*, — interprétation dont il attribue la mauvaise orientation à son metteur en scène, Carmine Gallone, — donnent au jeune comédien le désir de se diriger lui-même pour avoir plus de liberté et c'est ainsi qu'il réalise son premier film : *Roses écarlates*. De Sica s'interdit les grandes ambitions. On verra plus loin comment il relate lui-même ses débuts. *Rose scarlatte* n'est pas encore l'œuvre du réalisateur, mais celle du comédien qui « se fait la main » à un nouveau métier. Il en est d'ailleurs l'interprète comme des trois qui suivront et qui procèdent du même esprit. Le « bon sens romain et la prudence napolitaine » se conjuguent chez De Sica pour l'inciter à reporter dans les sujets qu'il choisit et qu'il traite les certitudes acquises dans sa carrière d'acteur. Il tourne en deux ans, quatre films aimables dans lesquels le public retrouve à la fois les traits et l'esprit de son idole, mais dont chacun marque pourtant une progression : *Roses écarlates* inspiré d'une comédie d'Aldo De Benedetti,

*Deux douzaines de roses écarlates*, *Madeleine*, *zéro de conduite*, d'après une comédie de L. Kadar, *Mademoiselle Vendredi* (Teresa Venerdì), tiré d'un roman, et enfin *Un Garibaldien au couvent*, récit dramatique de l'époque du « Risorgimento ».

Les deux premiers — et ce choix est révélateur — sont l'adaptation de comédies scéniques. De Sica ne se risque pas sur un terrain vierge et se contente de porter au studio son expérience théâtrale. Il le fait sur deux thèmes où le sentiment est mené par une sorte de jeu ou de hasard. Dans *Roses écarlates*, une erreur dans la commande de deux douzaines de roses, détermine une double mystification par laquelle un jeune ménage se voit menacé de rupture. Dans *Madeleine*, *zéro de conduite* une pensionnaire espiègle écrit à un correspondant commercial du cours, correspondant qu'elle croit imaginaire et qui se révélera réel. Par jeu aussi, celui-ci accourt à Rome avec un ami. L'affaire se termine par un double mariage, *Madeleine* ayant, avec le sien, fait le bonheur d'une jeune fille, professeur au collège. *Roses écarlates* parut en France pendant la guerre et y reçut un accueil assez sympathique. La simplicité du ton surprit, et celle du jeu, car l'on en était encore au souvenir de *Quo Vadis* et des *diva*.

Il ne reste guère aujourd'hui de ces premiers films que l'intérêt historique de formation du cinéaste. Si l'on pense que *Madeleine*, par exemple, fut réalisé en 1940, on est frappé de sa technique particulièrement archaïque et qui apparaît infiniment plus pauvre que celle de *Les Hommes, quels mufles!* bien que sa réalisation ait eu lieu huit ans plus tard. Plus pauvre, mais surtout plus maladroite. Cette comédie filmée est tout entière d'esprit théâtral et par les conventions du sujet lui-même, et par le jeu des comédiens fidèles aux traditions du genre, et surtout par la composition du film, suite de scènes dialoguées champ contre champ, selon la pire formule du « 100 % parlant » des années 30.

Aucune recherche certes, et même aucune originalité. Le jeune comédien aborde le cinéma sans autre ambition que d'y enregistrer une bonne comédie. La drôlerie est dans le dialogue, et là seulement. Aucun gag visuel. Le cinéma est tout à fait absent de ce petit film.

On sent pourtant dans le suivant, *Teresa Venerdì*, un certain désir d'élargir le débat. Le récit est plus nuancé, si l'intrigue est aussi naïve, et confirme ce qui sera un trait caractéristique des premières œuvres du réalisateur, son attention à la jeunesse, spécialement à l'adolescence des jeunes filles : *Madeleine* a pour cadre un collège, *Mademoiselle Vendredi*, un couvent de jeunes filles, qui sera aussi le décor de *Un Garibaldien*, dans un ton plus dramatique.

Intrigues d'un sentimentalisme romanesque, personnages de comédies, amours tendres... On devine à travers ces caractères mis en jeu par petites touches sensibles, l'affection que le cinéaste porte à ses héroïnes. Espiègle délurée, Cendrillon amoureuse, amie généreuse, adolescente passionnée, se rencontrent et se heurtent parfois dans le ballet ingénu que composent autour d'elles les élèves anonymes.

« En fait, à la lumière du De Sica ultérieur, écrit Nino Frank (1), on voit bien que ces bluettes avaient plus de poids qu'on ne le supposait : intelligentes par leur débit 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. »

Nino Frank est peut-être indulgent; il y a, semble-t-il, plus de souci de romanesque que de goût de l'humain dans *Un Garibaldien au couvent*, récit fait au passé par de vieilles amies, d'événements de leur jeunesse au temps de la formation de l'unité italienne. Les scénaristes semblent s'être souve-

(1) *Cinéma dell'arte*, éd. A. Bonne, 1951.

nus de *Noces d'or*, le célèbre film de Luigi Maggi qui, en 1911, évoquait de la même façon la même époque. Ici encore nous retrouvons l'adolescente intrépide et son amie timide et autour d'elles la guirlande des jeunes visages et des robes froufrouantes. Mais le climat est autre, traversé de ferveur patriotique et d'esprit d'indépendance... Et dans cette sympathie évidente pour le hors-la-loi contre les officiels opportunistes, on se demande comment la censure fasciste n'a pas senti une allusion un peu gênante. Les vrais patriotes sont du côté de l'opposition, comme ils le seront en 1942. Cette fois encore, le récit est mené avec aisance. L'étude des caractères est plus sensible et les nuances plus fines. Le réalisateur apprend son métier. Un peu trop visiblement. Mais il y a là un côté western qui n'est pas sans charme, un mouvement qui affirme heureusement le chemin parcouru depuis *Maddalena*. Pourtant De Sica n'a pas quitté la fiction romanesque, ni les conventions spectaculaires. 1942 est aussi l'année d'*Ossessione*. On voit combien le cinéaste est loin encore de ce néo-réalisme qu'il rejoindra quelques années plus tard!

Il s'en approche pourtant patiemment. Metteur en scène, il compose déjà ses films, ayant travaillé au script de deux d'entre eux. Avec Piero Tellini et le réalisateur C.-L. Bragaglia, il signe aussi en 1942, l'adaptation de deux bandes dont il est l'interprète, *Le Guardia del corpo* (*Ma femme et son détective*), *Se io possi onesto* (*Si j'étais honnête*), puis avec l'auteur, travaille au découpage d'une comédie d'Ugo Betti, *I nostri sogni* (*Nos songes*) qu'il interprète également sous la direction de Vittorio Cottafavi.

En deux ans, le comédien s'est imposé en tant que réalisateur et scénariste, par un argument irréfutable, celui du succès. Il a joué sur le charme, sans trop de mièvrerie. Au-delà du romanesque, on sent percer l'humanité dans la peinture de caractères qui ne sont pas encore très affirmés. Mais De

La collection « CINÉMA D'AUJOURD'HUI » se propose de situer à leur place les plus grands auteurs de films. Elle est consacrée aux architectes de l'image et du mouvement, à ceux qui inventent chaque jour le langage de notre temps. Chaque volume comprend une étude rédigée par un critique qualifié, un important choix de textes du cinéaste lui-même, des extraits des découpages de ses principaux films, enfin, une documentation filmographique et bibliographique et de nombreuses illustrations.

- |                        |                             |
|------------------------|-----------------------------|
| 1. Georges Méliès      | 20. Jean-Pierre Melville    |
| 2. M. A. Antonioni     | 21. Luchino Visconti        |
| 3. Jacques Becker      | 22. Louis Feuillade         |
| 4. Luis Bunuel         | 23. Sergei M. Eisenstein    |
| 5. Alain Resnais       | 24. Louis Malle             |
| 6. Orson Welles        | 25. Keaton & C <sup>o</sup> |
| 7. Jacques Tati        | 26. Andrzej Wajda           |
| 8. Robert Bresson      | 27. Jean Cocteau            |
| 9. Fritz Lang          | 28. Jean Epstein            |
| 10. Alexandre Astruc   | 29. Louis Lumière           |
| 11. Joseph Losey       | 30. Louis Delluc            |
| 12. Roger Vadim        | 31. Mizoguchi Kenji         |
| 13. Federico Fellini   | 32. Robert Flaherty         |
| 14. Abel Gance         | 33. George Cukor            |
| 15. Roberto Rossellini | 34. Otto Preminger          |
| 16. Max Ophüls         | 35. Marcel Carné            |
| 17. René Clair         | 36. Elia Kazan              |
| 18. Jean-Luc Godard    | 37. Georg Wilhelm Pabst     |
| 19. Joris Ivens        | 38. Max Linder              |

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

