

autant d'exquis petits contes de fées. La région, hélas ! est pauvre en cloîtres du XII^e et quand on a montré aux nobles étrangers Saint-Paul de Vence, la chapelle de Matisse, les poteries de Picasso et les toiles de Clouzot (sic), il faut songer aux autres aspects de notre culture. Comme le dit Bazin plus haut, il serait indispensable de monter un second festival de rétrospectives en marge du premier. La Cinéma-thèque française possède des trésors : montrons-les. Suivons aussi l'exemple de Venise : exposition de tableaux, exposition sur le costume, le décor, etc... Donnons des concerts, des ballets. Bref, brillons. Un festival ne se conçoit que scintillant ou très austère. L'austérité serait mal comprise, confondue avec la pauvreté, mais les voyageurs aiment l'éclat français, nous ne devons pas leur jeter que des films aux yeux : ils nous en jettent aussi ; puisque nous recevons, offrons-leur une prime.

J. D.-V.

Petite Revue des Films

L'Italie a remporté à juste titre le prix de la meilleure sélection nationale. Elle le méritait incontestablement et c'est, avec le grand prix à *Due Soldi Di Speranza* (*Deux Sous d'Espoir*) (1), la seule récompense du palmarès qui fait l'unanimité.

Sa sélection confirme une fois encore non seulement la vitalité du cinéma italien mais son unité dans la variété. Nulle production nationale de cette importance ne présente autant de caractères communs, et avec une telle continuité, depuis sept ans. Le terme de « néo-réalisme », dont la critique a presque fait un synonyme de « cinéma italien », recouvre peut-être bien des équivoques, mais quelle que soit sa valeur critique intrinsèque il saute une fois de plus aux yeux qu'il correspond au moins à une parenté, à une consanguinité irréfutable de tout ce qui compte dans le cinéma italien depuis la guerre.

Ce n'est pas la sélection de 1952 qui le démentira. Au contraire, sa variété même la confirme. Entre le Lattuada de *Il Capotto* (*Le Manteau*) et le Castellani de *Due Soldi Di Speranza* (*Deux Sous d'Espoir*), il y a, *mutatis mutandis*, autant de différences qu'entre Marcel Carné et Jacques Becker par exemple. Davantage peut-être. Mais ces contrastes ne prévalent pas contre des similitudes plus profondes dont on chercherait en vain l'exemple dans le cinéma français. Qu'ils s'en défendent comme Castellani, avec l'énergie d'un diable dans un benêtier, ou qu'ils le revendiquent au contraire comme un drapeau, tel Zavattini, le vocable de « néo-réalisme » correspond tout de même bien à quelque chose.

Dans l'œuvre de Zavattini et de Sica, *Miracolo a Milano* (*Miracle à Milan*) était une parenthèse. Une incursion dans le fantastique, à partir du réalisme et à son service peut-être, mais cependant sur un axe divergent de celui défini par *Sciucia* et *Voleurs de Bicyclette*. Avec *Umberto D.* (2) scénariste et metteur en scène reviennent au néo-réalisme intégral. Or l'originalité de Zavattini dans le cinéma italien c'est de prétendre à tout le contraire qu'au « dépassement » du néo-réalisme : à son approfondissement. Position périlleuse et paradoxale après la réussite de *Ladri di Bicyclette* (*Voleurs de Bicyclette*), si parfaite qu'on la tenait pour un sommet au delà duquel les auteurs ne pouvaient que redescendre leur pente. Mais *Umberto D.* prouve que l'incontestable perfection des *Voleurs* n'était pas la limite d'une esthétique. Elle résidait, plutôt que dans l'application intégrale des lois du récit néo-réaliste, dans l'équilibre presque miraculeux entre cette conception révolutionnaire du scénario et les exigences du récit classique. Là où ils n'auraient pu aboutir qu'à un compromis habile, les auteurs étaient parvenus à la synthèse idéale entre la rigueur de la nécessité tragique et la fluidité accidentelle de la réalité quotidienne. Mais pour Zavattini cette réussite n'était pas sans sacrifier une partie de son projet esthétique, dont on sait qu'il est de parvenir à faire un spectacle cinématographique avec quatre-vingt-dix minutes de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien. Projet irréalisable peut-être, asymptote d'un film imaginaire qui serait à la réalité comme un miroir dont on ne saurait plus quelle face porte le tain, mais aussi idée esthétique féconde et inépuisable comme la nature elle-même.

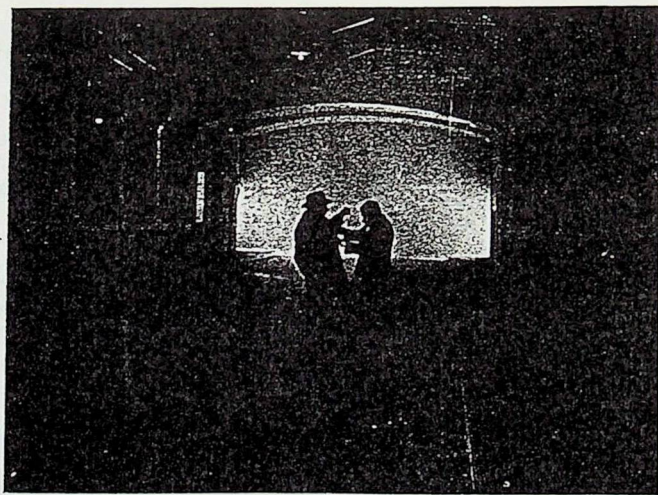
De ce point de vue, *Umberto D.* s'efforce à aller beaucoup plus loin que *Ladri di Bicyclette* (*Voleurs de Bicyclette*), et il y parvient. L'équivoque naîtra inévitablement de ce que l'actualité sociale ou politique du sujet et ses incidences sentimentales le feront considérer par les uns comme un plaidoyer pour la retraite des vieux et par les autres comme un mélô. Il se trouvera bien des Suarès au petit pied pour se gausser du « cœur ignoble » de de Sica. Mais il est évident que le vrai film n'est en aucune manière ce que le résumé en peut traduire. L'histoire d'*Umberto D.*, petit fonctionnaire retraité, et de son chien — si l'on peut encore parler d'« histoire » — est tout autant dans les temps où « il ne se passe rien » que dans des épisodes dramatiques, comme son suicide manqué. De Sica consacre plus d'une bobine à nous montrer *Umberto D.* dans sa chambre fermant ses volets, rangeant quelques objets, regardant ses amydales, se couchant, prenant sa température. Tant de pellicule pour une angine ! Autant que pour le suicide ! Et encore l'angine joue-t-elle un petit rôle dans l'histoire, mais la plus belle séquence du film : le lever de la petite bonne n'a rigoureusement aucune incidence dramatique, la gamine se lève, va et vient dans la cuisine, chasse les fourmis, moule le café... tous ces actes « sans importance » nous sont rapportés dans une rigoureuse continuité de temps. Comme je faisais remarquer à Zavattini que cette dernière scène soutenait sans défaillance l'intérêt quand le coucher d'*Umberto D.*

n'y parvenait pas. « Vous voyez bien, me répondit-il, que ce n'est point le principe esthétique qui est en cause, mais seulement son usage. Plus le scénariste se refuse aux catégories dramatiques et spectaculaires; plus il entend conformer son récit à la continuité vivante de la réalité; plus le choix des infimes événements qui en font la trame devient délicat et problématique. Que je vous ai ennuyé avec l'angine d'Umberto, si je vous ai ému aux larmes avec le moulin à café de ma petite héroïne prouve seulement que j'ai su choisir la deuxième fois ce que je n'ai pas su imaginer la première. »

Film inégal, certes, et qui ne satisfait pas l'esprit comme *Ladri di Bicicletta* (*Voleurs de Bicicletta*), *Umberto D.* ne doit du moins ses faiblesses qu'à ses ambitions. Ce qu'il a en lui de réussi se situe non seulement sur le front le plus avancé du néo-réalisme, mais à la pointe la plus audacieuse de cette avant-garde invisible dont nous souhaitons être un peu ici les défenseurs.

IL CAPOTTO (LE MANTEAU)

Alberto Lattuada tient dans le cinéma italien d'après-guerre une place un peu à part, insolite. Sa formation (il est l'un des fondateurs de la cinémathèque italienne) et plus encore son tempérament, le situent à l'opposé du « néo-réalisme » tel qu'on l'entend d'ordinaire. Lattuada porte à la forme, au style de l'image et du découpage un intérêt à la hauteur de ses connaissances de l'art cinématographique qui sont grandes. Alors que la plupart des films italiens nous plaisent par leur lyrisme, leur chaleur, leur sensibilité débordante ou simple-



Alberto Lattuada, *Il Capotto* (*Le Manteau*) : Renato Rascel (à droite).