

Filiation

Pour ou contre le néoréalisme ?

En 1952, au moment où Fellini tourne *Les Vitelloni*, le néoréalisme italien a déjà du plomb dans l'aile, mais survit en demeurant une référence importante dans la façon dont on appréhende les nouveaux films. Le troisième long métrage du jeune cinéaste lui doit indéniablement quelque chose, gardant son empreinte, et pourtant lui reste absolument irréductible, comme s'il reconnaissait son autorité sans en partager les présupposés. C'est bien un rapport contrarié au mouvement, tout de tensions contraires et de gestes d'arrachement, qui caractérise l'intervention de Fellini dans le champ du cinéma italien. En cette première moitié des années 1950, un public plus jeune se presse dans les salles, pour qui les récits de la guerre et, dans son sillage, les drames de la reconstruction appartiennent désormais au passé et dont les attentes font inexorablement bouger les lignes de la production.



Les Amants diaboliques (1942) © DVD Films sans Frontières

● L'école italienne de l'après-guerre

Le néoréalisme italien fut l'une des ruptures les plus importantes qu'a connues l'histoire du cinéma, marquant le coup d'envoi de la modernité cinématographique et scellant les conditions d'un nouveau regard posé sur le monde. Né en 1942 avec *Les Amants diaboliques* de Luchino Visconti, porté au pinacle avec *Rome, ville ouverte* (1945) puis les deux autres volets de la « trilogie de la guerre » (*Païsa* et *Allemagne année zéro*) de Roberto Rossellini, le courant consista en une révocation sans appel du cinéma mussolinien, dit « des téléphones blancs »¹, et fut une manifestation sur le front culturel du mouvement de libération qui gagnait toute l'Italie. Chassant les conventions anciennes, le néoréalisme prônait une adhérence plus étroite du cinéma à l'Histoire en train de s'écrire, aux réalités sociales et démographiques du temps présent, comme aux difficultés traversées par les couches les plus modestes de la société. Cela s'est traduit esthétiquement par des fictions à plus forte empreinte documentaire : une volonté d'échapper au tournage en studio et de descendre filmer dans la rue, en décors naturels, avec des comédiens pas forcément professionnels, parfois au gré des hasards et des accidents dont est tissée la réalité. Ce moment a correspondu à l'arrivée de nouvelles conditions techniques, avec un matériel plus léger de prise de vues et des émulsions de pellicule plus sensibles aux lumières naturelles. Parmi les cinéastes ayant pris part à l'aventure, on peut citer Vittorio De Sica avec *Le Voleur de bicyclette* (1948) comme film-manifeste et Giuseppe De Santis avec l'iconique *Riz amer* (1949). Une autre figure trône pourtant sur l'ensemble du mouvement, celle du scénariste Cesare Zavattini qui a, en quelque sorte, fixé la formule néoréaliste sous la forme d'un mélodrame social.

¹ En référence au mobilier des intérieurs bourgeois que ce cinéma prenait souvent comme cadre pour repousser toute réalité sociale. Les personnages de nantis y étaient dotés de téléphones blancs du dernier chic

● Fellini l'apostat

Les débuts de Fellini s'inscrivent dans ce contexte esthétique et intellectuel fortement marqué par la gauche italienne, et ses premiers pas au cinéma se font sous l'égide de Roberto Rossellini, dont le virage spiritualiste à partir de *Stromboli* (1950) sera considéré par beaucoup comme une trahison du mouvement. D'un côté, *Les Vitelloni* se rattache au néolibéralisme, en arbore les signes : par le portrait qu'il dresse d'un milieu (relativement) modeste, par ses qualités d'observation et de description, par l'apport des lieux réels et des décors naturels qui participent de la caractérisation des personnages, par la détermination sociale qu'il met en lumière et dont découle une forme de misère (toutefois moins sociale qu'affective). Mais les points de divergence abondent : Fellini était moins portraitiste que caricaturiste, moins un intellectuel qu'un journaliste, et tout le contraire d'un dogmatique de gauche. Ses années de formation au journal satirique *Marc'Aurelio* [Réalisateur] furent surtout marquées par la dérision politique que pratiquait la publication. De fait, *Les Vitelloni* échappe à une définition strictement matérialiste de la réalité, pour dériver dès qu'il en a l'occasion vers l'imaginaire. Cet imaginaire prend la forme de manifestations spectaculaires : salle de cinéma, music-hall, bal du carnaval, élection de Miss Sirène... Mais il renvoie plus profondément aux attentes et aux aspirations des personnages, comme une sorte de miroir aux alouettes qui renferme leur subjectivité. Fellini, apostat du dogme néoréaliste, ne se revendiquait pas moins réaliste, mais un réaliste prenant en compte les différents aspects de la réalité : non seulement matérielle et sociale, mais aussi psychologique et affective.