

UN CINÉMA D'APRÈS- GUERRE : LE NÉORÉALISME ITALIEN ET LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE

Ruth Ben-Ghiat

Editions de l'E.H.E.S.S. | *Annales. Histoire, Sciences Sociales*

**2008/6 - 63e année
pages 1215 à 1248**

ISSN 0395-2649

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-Annales-2008-6-page-1215.htm>

Pour citer cet article :

Ben-Ghiat Ruth , « Un cinéma d'après- guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique » ,
Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2008/6 63e année, p. 1215-1248.

Distribution électronique Cairn.info pour Editions de l'E.H.E.S.S..

© Editions de l'E.H.E.S.S.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique

Ruth Ben-Ghiat

En novembre 1945, les rédacteurs de la revue *Società* écrivaient :

La guerre vient juste de finir, et par moments, aucun d'entre nous ne parvient à se remémorer quelle était sa vie avant. Aucun d'entre nous ne reconnaît son passé. Il nous semble incompréhensible. Même la Renaissance ou le XIX^e siècle nous semblent plus proches que les tristes années d'hier. [...] Notre vie présente est marquée par la stupeur et une quête instinctive de sens. Nous sommes tout simplement désarmés devant les faits¹.

Dans les mois et les années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux Italiens ressentaient une perte de repères similaire, alors qu'ils tentaient de reconstruire leur vie et leur pays. La défaite militaire, les occupations étrangères, la guerre civile, les déportations de masse et les dégâts matériels et psychologiques provoqués par la guerre totale étaient ressentis différemment selon les individus, mais le sentiment collectif était dominé par l'anéantissement et le déshonneur. De plus, la guerre n'était pas vraiment terminée pour des millions d'Italiens. Des flots de réfugiés provenant des colonies italiennes perdues et des zones frontalières traversaient le pays ; des centaines de milliers d'anciens soldats italiens étaient toujours prisonniers à l'étranger ; et la violence caractéristique des temps de guerre se poursuivait au travers des assassinats clandestins, des viols et des exécutions sommaires qui détruisaient un peu plus les familles et les communautés. Certains Italiens, hébétés par la violence et la souffrance prolongées de la

1 - « Letteratura d'occasione », *Società*, 15 novembre 1945.

guerre et des persécutions, étaient incapables de dépasser les atrocités dont ils avaient été témoins ou qu'ils avaient directement vécues. À l'image du roman d'Elsa Morante, *La Storia*, qui se déroule de 1941 à 1947, l'Histoire ne faisait plus qu'une avec l'histoire de la guerre et de ses séquelles.

La tendance à considérer que les années d'avant-guerre étaient impossibles à assumer était également une stratégie de survie politique pour beaucoup d'Italiens. À l'époque des procès d'épuration et des peines d'emprisonnement, le domaine de *l'avant* – comme la revue *Società* caractérisait rapidement deux décennies de dictature – était encore trop proche et trop douloureux pour être envisagé. Les nouveaux projets politiques et culturels libéraux et de gauche, issus de la Résistance et des impératifs de la reconstruction et de la démocratisation, étaient beaucoup plus attirants. Comme dans d'autres pays occidentaux, l'accent mis sur la Résistance comme facteur de renouveau national était un moyen de mobiliser les énergies collectives pour la reconstruction et de contourner les schismes issus de la guerre, à la fois du fait de la collaboration avec les Allemands et de l'institutionnalisation de visions divergentes du passé et de l'avenir national. Les récits issus de la Résistance italienne offraient des martyrologies permettant d'affronter les pertes et les morts liées à l'occupation allemande. Tout en s'appuyant sur une rhétorique et une iconographie catholiques familières et unificatrices au niveau national, ils dessinaient également de nouveaux modèles non fascistes d'héroïsme masculin et d'action collective². À l'image de l'amnistie pour les fascistes, ordonnée par Palmiro Togliatti, ministre communiste de la Justice en 1946, les historiographies de cette époque s'opposaient aux divisions et aux compromis entre Italiens qui avaient marqué les vingt années de dictature. Elles accomplissaient le désir, partagé par de nombreux Italiens en 1945, de « faire table rase » comme l'expliquait Italo Calvino, d'offrir le mirage d'une rupture psychologique nette avec le passé fasciste³.

Cet article analyse ce moment très particulier de l'histoire italienne. Il porte sur les toutes premières années ayant suivi la guerre, lorsque le besoin de considérer 1945 comme une « année zéro » se heurtait à une réalité portant encore les séquelles destructives du conflit. Je m'appuie pour cela sur de nouveaux travaux, qui considèrent 1945 comme une frontière poreuse plutôt que comme une rupture absolue entre deux époques, et qui analysent la période de l'immédiat après-guerre en dehors des récits habituels de l'américanisation et de la soviétisation⁴. L'attitude

2 - Voir sur ce point Alan R. PERRY (dir.), *Il santo partigiano martire: la retorica del sacrificio nelle biografie commemorative*, Ravenna, Longo, 2001.

3 - Interview d'Italo Calvino, in Ettore A. ALBERTONI, Enzo ANTONINI et Roberto PALMIERI (dir.), *La generazione degli anni difficili*, Bari, Laterza, 1962, p. 79. Sur les fonctions remplies par les récits d'histoire de la Résistance, voir Filippo FOCARDI, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Rome, Laterza, 2005 ; Donald SASSOON, « Italy after fascism: The predicament of dominant narratives », in R. BESSEL et D. SCHUMANN (dir.), *Life after death: Approaches to a cultural and social history during the 1940s and 1950s*, Washington/Cambridge, German Historical Institute/Cambridge University Press, 2003, p. 259-290.

4 - Voir Tony JUDT, *Postwar: A history of Europe since 1945*, New York, Penguin Press, 2005 ; Jan T. GROSS, *Fear. Anti-semitism in Poland after Auschwitz: An essay in historical*

ournée vers l'avenir des partis politiques et des récits collectifs, l'insistance de l'historiographie sur la reconstruction de l'Italie dans le contexte politique de la guerre froide et du modèle américain de modernisation ont altéré la sensation, dominante en 1945 et 1946 chez les Italiens, de vivre un interrègne, de se trouver confrontés à « une époque sans continuité, dans un espace fragmenté » comme l'a si bien exprimé la critique italienne Anna Maria Torriglia⁵.

Et pourtant, ce que Pieter Lagrou a observé pour la France et d'autres pays d'Europe de l'Ouest est également vrai pour l'Italie : l'optimisme public de l'immédiat après-guerre dissimulait les séquelles et les résidus laissés dans la sphère privée par la guerre totale – les conséquences physiques et psychiques à long terme d'années de privations, de persécutions, d'humiliation ; la désorientation liée aux déplacements de masse et à la perte de légitimité d'autorités locales et nationales politiquement discréditées⁶. Pour cerner ces autres histoires, il est nécessaire de s'appuyer sur des récits alternatifs, des récits portant autant sur la déconstruction que sur la reconstruction, et qui s'attardent sur la véritable « impuissance, humiliation et perte de sens » qui saisit les Italiens pendant et immédiatement après la guerre⁷.

Le néoréalisme comme figuration de l'histoire

Le cinéma italien après-guerre

Le cinéma italien de ces années-là offre une source privilégiée pour la construction d'un récit alternatif de ce type concernant la difficile transition après la guerre et la dictature. Les films italiens des années 1945-1948 sont précisément hantés par des questions qui trouvaient un terrain d'expression peu favorable dans la littérature

interpretation, New York, Random House, 2006 ; Dagmar HERZOG, *Sex after fascism: Memory and morality in twentieth-century Germany*, Princeton, Princeton University Press, 2005 ; Robert MOELLER et Frank BIESS, *Histories of the aftermath: The legacies of the Second World War in comparative European perspective*, New York, Berghahn, à paraître ; István DEÁK, Jan T. GROSS et Tony JUDT (dir.), *The politics of retribution: World War II and its aftermath*, Princeton/Chichester, Princeton University Press, 2000 ; Klaus NAUMANN (dir.), *Nachkrieg in Deutschland*, Hambourg, Hamburger Edition, 2001.

5 - Anna Maria TORRIGLIA, *Broken time, fragmented space: A cultural map of postwar Italy*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 2002.

6 - Pieter LAGROU, *The legacy of Nazi occupation: Patriotic memory and national recovery in Western Europe, 1945-1965*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000 ; *Id.*, « The nationalization of victimhood: Selective violence and national grief in Western Europe, 1940-1960 », in R. BESSEL et D. SCHUMANN (dir.), *Life after death...*, *op. cit.*, p. 243-257, ici p. 251.

7 - P. LAGROU, *The legacy of Nazi...*, *op. cit.*, p. 2. Sur ce point, le travail de Gabriella Gribaudi sur la façon dont les Italiens vécurent la guerre est un modèle : Gabriella GRIBAUDI, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste: Napoli e il fronte meridionale, 1940-44*, Turin, Bollati Boringhieri, 2005.

historique⁸, telles que l'héritage de la violence fasciste et de la guerre, le besoin d'un retour aux valeurs humanistes, l'importance et la signification du témoignage et du langage, ainsi que les effets de la guerre sur les rôles sexués. Nous nous intéresserons ici aux films néoréalistes, dans lesquels ces questions jouent un rôle particulier. Dans la deuxième partie de cet article, nous proposerons une lecture approfondie du film d'Alberto Lattuada, *Il bandito* (1946), qui raconte le retour difficile, et finalement tragique, d'un soldat italien déporté dans un camp allemand après l'armistice signé par l'Italie avec les Alliés le 8 septembre 1943.

Il est clair que les films néoréalistes portant sur la Résistance contribuaient à renforcer et à diffuser les récits libéraux et de gauche qui présentaient la Résistance comme une rédemption et un « second Risorgimento ». Les films de Roberto Rossellini, *Roma città aperta* (*Rome, ville ouverte*, 1945) et *Paisà* (1946), ainsi que *Il sole sorge ancora* (*Le soleil se lèvera encore*, 1946) d'Aldo Vergano et *Un giorno nella vita* (*Un jour dans la vie*, 1946) d'Alessandro Blasetti marquent les débuts d'une historiographie visuelle de la Résistance susceptible de toucher les Italiens ayant vécu hors des zones d'activité résistante ou prisonniers à l'étranger. Pourtant ces films, comme d'autres films néoréalistes, racontent également des histoires différentes – des histoires de perte et de crise, qui ont été moins étudiées. La représentation néoréaliste des désastres et des drames « objectifs » nés de la guerre et le recours à des codes réalistes de représentation s'inscrivent dans une recherche plus large consistant à communiquer, par le médium du film, l'expérience de vivre un moment liminal. Et cette volonté de communiquer l'expérience de la crise et de la liminalité a conduit les réalisateurs italiens à s'éloigner du réalisme lorsque nécessaire, puisant dans des genres tels que le mélodrame et le film noir. Grâce à cet éclectisme esthétique et à des modes de narration privilégiant « les récits elliptiques, les espaces disjoints, et des personnages affligés », les films néoréalistes tels que *Il bandito* cherchaient à exprimer l'impression diffuse de vivre une époque marquée par les ruptures et les transitions continues⁹. Le désir d'un cinéma réaliste et l'abandon en pratique des conventions réalistes trouvent de fait leur origine dans une même exigence : utiliser le biais du film pour résoudre la crise de signification provoquée par les bouleversements de la guerre et par la fin de la culture fasciste qui avait imprégné la vie italienne pendant vingt ans.

Vu sous cet angle, le néoréalisme apparaît comme un travail de déconstruction autant que de construction, de décolonisation autant que de révolution. C'est

8 - Sur l'usage du film comme historiographie alternative, voir Robert A. ROSENSTONE, « Introduction », in R. A. ROSENSTONE (dir.), *Revisioning history: Film and the construction of a new past*, Princeton, Princeton University Press, 1995 ; Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977 ; Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977. Le travail de Christian DELAGE et Vincent GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, est essentiel, ne serait-ce que pour leur critique des anciennes approches concernant la relation entre cinéma et histoire, p. 9-26.

9 - Marcia LANDY, *Stardom, Italian style: Screen performance and personality in Italian cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 86. Voir également Mark A. SHIEL, *Italian neorealism: Rebuilding the cinematic city*, Londres/New York, Wallflower Press, 2006, p. 12.

l'une des manifestations du besoin éprouvé par les intellectuels italiens de débarrasser le langage, la gestuelle, les corps et les objets des significations qui leur avaient été assignées sous le fascisme, à la fois sur et hors écran¹⁰. Une telle déconstruction des mentalités et de l'esthétique fascistes ne pouvait bien sûr être que partielle. Non seulement les films de genre tels que les mélodrames s'inscrivaient dans la continuité de la période fasciste, mais les caractères attribués aux hommes et aux femmes et les représentations de la décadence morale puisaient dans des associations et des tropes caractéristiques des films fascistes¹¹. Mais c'est la permanence de ces codes de représentation et de ces iconographies issus du passé, dans des œuvres dont la puissance dramatique repose souvent sur la description de la destruction du passé, qui fait que les films néoréalistes des années 1945-1948 sont en quelque sorte des objets transitionnels. S'ils ne peuvent pas être considérés comme des « médiateurs éphémères » (*vanishing mediators*) au sens de Fredric Jameson – dans la mesure où ils ont laissé un immense héritage dans le cinéma italien et mondial d'après-guerre –, ils ont en revanche servi « d'agents catalyseurs » dans les années cruciales de la transition, par leur expérimentation de nouvelles formes d'images et de styles de narration¹². La fonction de médiation exercée par le néoréalisme entre plusieurs moments historiques (le fascisme, la guerre et la nouvelle période d'après-guerre) était évidente avant 1948, alors que l'Italie était encore en train de négocier activement son traité de paix avec les Alliés et que toutes les sphères de l'existence se caractérisaient par l'instabilité et l'incertitude. Cette fonction de médiation peut s'observer dans les conceptions néoréalistes de la temporalité – un présent consumé par les séquelles destructrices du passé – et de la localisation, qui consistent dans plusieurs films néoréalistes à rechercher des

10 - Sur la re-signification des corps, voir Massimo PERINELLI, « Fluchlinien des Neorealismus – Der Organlose Körper den Italienischen Nachkriegszeit 1943-1949 », thèse de l'université de Cologne, 2008. Gian Piero BRUNETTA, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Rome, Editori Riuniti, 1982, p. 320, fait une remarque similaire lorsqu'il écrit que le néoréalisme « était une manière pour lui de se réappropriier son propre regard, ses mots, sa pensée et son travail, que les vingt ans du fascisme avaient essayé de soustraire le plus possible au contrôle direct de l'auteur ».

11 - Voir Kriss RAVETTO, *The unmaking of fascist aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 72-77, ici p. 12 ; et Terri GINSBERG, « Nazis and drifters: The containment of radical (sexual) knowledge in two Italian neorealist films », *Journal of the History of Sexuality*, 1-2, 1990, p. 241-261. Ces oppositions et ces tropes, particulièrement ceux portant sur l'attribution de qualités morales au genre et à l'artifice, sont évidemment plus anciens et plus larges que la culture fasciste italienne.

12 - Sur la notion de « médiateurs éphémères » forgée par Fredric Jameson dans le contexte de son analyse de la conception de Max Weber des changements historiques et autres, voir Fredric JAMESON, *The ideologies of theory: Essays 1971-1986*, t. 2, *The syntax of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 3-34, ici p. 25. Pierre SORLIN, *Italian national cinema, 1896-1996*, Londres/New York, Routledge, 1996, p. 105, attribue néanmoins au néoréalisme une fonction similaire, en le considérant comme une « expérimentation » qui « n'eut pas de descendance et disparut progressivement au début des années 1950... ». L'étendue de l'influence du néoréalisme est détaillée dans Laura E. RUBERTO et Kristi M. WILSON (dir.), *Italian neorealism and global cinema*, Détroit, Wayne State University Press, 2007.

lieux qui n'existent plus. Ce n'est pas un hasard si les ruines, autrefois dénoncées par les futuristes italiens comme le symbole de l'insignifiance pittoresque de l'Italie, étaient devenues bien trop présentes. Elles apparaissent dans les films néoréalistes comme le marqueur d'un espace éclaté et d'un présent marqué par une temporalité fractionnée, ainsi que de la persécution des Italiens à la fois par leurs alliés et par leurs ennemis¹³.

Pour souligner la dimension transitionnelle et ancrée dans l'expérience du néoréalisme, il est nécessaire d'adopter une perspective différente sur la relation à l'histoire de ce mouvement filmique. L'engagement social et politique des réalisateurs néoréalistes les a conduits à concevoir de manière consciente leurs films comme « agents de l'histoire », pour reprendre la formulation de Marc Ferro, particulièrement pertinente pour l'analyse du rôle des films dans les périodes de transition politique¹⁴. Les réalisateurs néoréalistes adhéraient d'ailleurs totalement à la théorie de l'œuvre d'art comme témoignage, comme document, qui nourrissait toute la culture néoréaliste. Néanmoins, comme l'a écrit Robert Rosenstone, ce qui différencie le cinéma en tant que source d'historiographies alternatives, particulièrement dans « des sociétés tout juste sorties de régimes totalitaires ou des horreurs de la guerre », c'est le fait que la reconstruction de la réalité qu'il opère a souvent moins à voir avec les faits qu'avec l'expression de perceptions et de sentiments touchant aux séquelles du passé et à la nécessité de les surmonter¹⁵. Les nouveaux travaux portant sur l'histoire des émotions dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre nous rappellent que la période de transition après la dictature et la guerre était également une époque où le désir de normalité et de reconstruction ne laissait que peu de place à l'expression de sentiments d'angoisse, de perte et de tristesse¹⁶. Après avoir été publiquement sacrifiés sur l'autel d'une culture de l'agression et de la vengeance dans l'Italie fasciste comme dans l'Allemagne nazie, ou filtrés par une idéologie catholique consolatrice dans le cas italien, ces sentiments pouvaient s'exprimer au grand jour dans les films néoréalistes. Ces derniers encourageaient la formation de nouvelles communautés affectives en faisant appel au sens civique et aux sentiments humanistes. En effet, l'injonction de remplacer la dureté fasciste par la *tenerezza*, la tendresse, se retrouve dans de nombreux films néoréalistes, y compris dans *Il bandito*. De nouvelles attitudes et de nouveaux affects devaient être formés et encouragés par le cinéma, cela faisait partie du caractère pédagogique et prescriptif du néoréalisme et constituait une dimension importante de son rapport éthique à la réalité¹⁷.

13 - Sur ce thème, voir Noa STEIMATSKY, *Italian locations: Reinhabiting the past in postwar cinema*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2008.

14 - La formulation de Marc Ferro est tirée de Marc FERRO, Annie GOLDMANN et Pierre SORLIN (dir.), *Film et histoire*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1984, p. 3. Sur le néoréalisme et le concept de film historique, voir Giulia FANARA, *Pensare il neorealismo: Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*, Rome, Lithos, 2000, p. 54-108.

15 - R. A. ROSENSTONE, « Introduction... », art. cit., p. 4-5.

16 - Voir Frank BIESS, « Postwar angst: Toward a history of emotions », in R. MOELLER et F. BIESS, *Histories of the aftermath...*, *op. cit.*

17 - La nature morale du néoréalisme a été soulignée par la critique depuis 1945, mais est généralement discutée dans le cadre d'une éthique de la représentation. Voir sur ce

Christian Delage et Vincent Guigueno ont averti du danger d'une approche trop littérale de la relation entre films et réalité, et ce même dans le cinéma de genre réaliste et historique, suggérant plutôt de s'intéresser aux « formes spécifiquement cinématographiques de figuration de l'histoire¹⁸ ». On trouve des exemples de telles figurations de l'histoire dans la recreation d'atmosphères psychologiques par le néoréalisme ainsi que dans son travail de médiation entre deux subjectivités opposées, particulièrement si l'on garde à l'esprit l'affirmation de M. Ferro selon laquelle l'histoire est également le royaume de l'imagination et de l'intention¹⁹. Comme je l'ai soutenu, le désir de transcrire avec honnêteté une atmosphère psychologique et sociale troublante et troublée est en partie responsable de l'éclectisme stylistique du néoréalisme. De telles « coexistences, contaminations, hétérogénéités internes » dans les films néoréalistes, comme les a appelées Alberto Farassino, ont été ignorées au départ dans la mesure où elles ne cadraient pas avec les conceptions puristes du réalisme et ont été perçues par la suite comme des défauts ou des faiblesses d'auteurs ou comme le résultat de pressions commerciales extérieures²⁰. On peut cependant également les considérer comme s'inscrivant dans une recherche destinée à exprimer la détresse et les difficultés réelles de millions d'Italiens vivant dans « une situation désagrégée, incohérente, dépourvue de centre et de boussole pour s'orienter²¹ ». La puissance dramatique du néoréalisme n'est donc pas uniquement liée à son « authenticité », mais à sa capacité à traduire l'impression contemporaine de vivre en décalage et à exprimer ce qui était souvent trop douloureux à exprimer : l'abysse existant entre les aspirations à la normalité et l'anéantissement psychique et matériel consécutif à la guerre.

L'ensemble de l'appareil de production et de distribution cinématographique dans les années de l'immédiat après-guerre était évidemment dépourvu de tout, en état de crise et réduit à l'improvisation. Les Italiens partis diriger l'industrie cinématographique dans la nouvelle République de Salò avaient dépouillé Cinecittà et l'Istituto Luce de leurs équipements. La conversion de Cinecittà en camp des Nations unies pour les personnes déplacées et le pillage des studios de Salò par l'armée allemande en déroute laissaient une industrie cinématographique italienne dépourvue de matériel et privée de ses principaux studios²². De plus, les occupants

point Millicent J. MARCUS, *Italian film in the light of neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986 ; et pour une interprétation intelligente des débats des années 1940 et 1950, voir Francesco CASSETTI, *Theories of cinema, 1945-1995*, Austin, University of Texas Press, 1999, p. 23-30.

18 - C. DELAGE et V. GUIGUENO, *L'historien et le film*, op. cit., p. 23.

19 - Marc FERRO, *Analyse de film, analyse de société : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1976, p. 10.

20 - Alberto FARASSINO, « Neorealismo, storia e geografia », in A. FARASSINO (dir.), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Turin, EDT, 1989, p. 21-36, ici p. 26.

21 - Citation tirée de Gian Piero BRUNETTA, « La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra », in G. P. BRUNETTA (dir.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Turin, Ed. della fondazione Giovanni Agnelli, 1996, p. 11-68, ici p. 13.

22 - Sur la transformation de Cinecittà en camp de réfugiés, voir Noa STEIMATSKY, « Cinecittà refugee camp 1944-1950 », *October*, 127, 2009 (à paraître).

alliés n'accordèrent qu'une aide minimale aux Italiens : mettre hors-jeu une industrie cinématographique dont la rentabilité auprès du public européen avait été prouvée pendant la guerre ouvrait la voie aux films américains sur le continent européen, et donc aux profits²³. L'organisation de l'aide à la production en 1945-1946 traduit la nouvelle configuration politique dans l'Italie de l'après-guerre, avec des sources catholiques, communistes, ainsi qu'américaines finançant certains des premiers films réalisés dans ce nouveau contexte.

Ironiquement, ces changements radicaux dans l'organisation économique de la production cinématographique italienne facilitèrent la continuité de l'encadrement dans la profession entre les années du fascisme et celles de l'après-guerre. L'industrie cinématographique italienne était dans un état terrible et les Italiens ne souhaitaient pas sacrifier des personnes de talent et expérimentées à de longues listes noires ou à des purges permanentes. La question de la complicité collective jouait aussi lourdement, qui venait tempérer les inclinations aux « J'accuse ». Du fait de la censure préventive et du financement de l'industrie italienne par l'État, il était difficile de trouver quelqu'un ayant fait carrière dans le cinéma qui n'ait pas travaillé pour le gouvernement fasciste. La nomination de Mario Camerini à la commission d'épuration atteste de ces relations enchevêtrées. M. Camerini avait réalisé deux films soutenant les principales campagnes militaires coloniales du régime : *Kif tebbi* (1928), réalisé à la veille de la « pacification » fasciste de la Lybie, et *Il grande appello* (1936), glorification de la conquête de l'Éthiopie et l'un des films les plus subventionnés de la période fasciste. Un autre membre de la commission d'épuration, Umberto Barbaro, pourtant connu pour ses penchants communistes, avait même réalisé un film qui faisait l'éloge du régime pour son aide à la recherche scientifique (*L'ultima nemica*, 1937). Il avait également gagné le prix du cinéma national attribué par le régime pour la co-écriture du scénario du film de Luigi Chiarini, *Via delle cinque lune* (*La rue des cinq lunes*, 1942).

Le nombre de réalisateurs ayant à subir une interdiction de pratiquer leur métier pendant quelques mois (tels que Carmine Gallone, Augusto Genina, Alessandro Blasetti, et Goffredo Alessandrini) fut donc très limité. R. Rossellini et quelques autres, qui avaient réalisé des films militaires en soutien des forces armées pendant la Seconde Guerre mondiale, ne furent pas inquiétés²⁴. Il en fut de même pour les dirigeants des institutions cinématographiques fascistes tels que L. Chiarini,

23 - Voir les déclarations de 1944 de John Cave et de l'amiral Ellery Stone : Lorenzo QUAGLIETTI, *Storia economica-politica del cinema italiano 1945-1980*, Rome, Ed. Riuniti, 1980, p. 37-38. La politique américaine concernant les industries cinématographiques européennes est analysée par Ian JARVIS, « The postwar economic foreign policy of the American film industry: Europe 1945-1950 », in D. W. ELLWOOD et R. KROES (dir.), *Hollywood in Europe: Experiences of a cultural hegemony*, Amsterdam, VU Press, 1994, p. 155-175.

24 - Sur ce point, voir Salvatore AMBROSINO, « Il cinema ricomincia. Attori e registi fra 'continuità' e 'frattura' », in A. FARASSINO (dir.), *Neorealismo...*, op. cit., p. 61-66, ainsi que le récit par Mario Camerini de sa nomination par les Alliés à la commission d'épuration, in Alberto FARASSINO (dir.), *Mario Camerini*, Crisnée, Yellow now/Éd. du festival international du film de Locarno, 1992, p. 134.

directeur et vice-directeur de 1935 à 1942 du Centro sperimentale di cinematografia dirigé par l'État, qui retrouva son poste en 1948, ainsi que pour ceux qui avaient choisi de travailler pour Salò. Le documentariste Francesco De Robertis, qui avait été une figure centrale du cinéma de Salò, continua à tourner des films militaires dans la période de l'après-guerre, tandis que le scénariste Piero Tellini passait directement des cercles de Salò à ceux du néoréalisme de gauche²⁵.

Cependant, une telle continuité des personnels artistiques et techniques créait également les conditions d'une expérimentation esthétique. On trouve dans la presse culturelle et cinématographique des années de l'immédiat après-guerre l'expression d'un véritable esprit d'équipe dont l'objectif était de mettre en œuvre des modèles de spectacle cinématographique en rupture avec les valeurs de production et les styles de films encouragés par le fascisme. La chute de la défunte dictature avait ouvert une brèche : non seulement « les rôles intellectuels ont fait naufrage », comme l'affirmait Umberto De Franciscis, mais l'incertitude et les souffrances favorisaient l'expression, par les Italiens, de peurs et de sentiments authentiques. Comme le déclarait Cesare Zavattini, la guerre avait donné aux Italiens « une force de sincérité qu'ils perdront à nouveau très tôt ». Et il incombait aux réalisateurs de se faire l'écho de cette sincérité et d'en faire le signe distinctif du nouveau cinéma italien²⁶.

Les réflexions méta-cinématographiques des films néoréalistes manifestent ce désir de répudier les pratiques cinématographiques du passé. Les réalisateurs italiens de cette époque délivraient de nombreux messages destinés tant au public qu'à leurs pairs sur les conséquences morales de la production d'images et de la situation de spectateur et sur la capacité de l'image à façonner l'opinion collective²⁷. Vittorio De Sica, qui avait été l'un des acteurs les plus appréciés de l'ère fasciste, était particulièrement soucieux de rappeler aux Italiens les séductions de l'écran. Le fait que, dans son film *Sciuscià* (1946), la projection d'un film aux garçons d'une maison de redressement fasse diversion et soit le moment choisi pour une tentative d'évasion qui se termine de manière tragique, n'est pas une coïncidence. De même que le fait qu'Antonio Ricci, l'infortuné protagoniste colleur d'affiches du *Ladri di biciclette* (*Le voleur de bicyclette*, 1948) de V. De Sica, soit en train de poser une photo géante et enjôleuse de Rita Hayworth au moment où sa bicyclette est volée n'est pas non plus anodin. Pour V. De Sica, le néoréalisme était un effort collectif visant à obtenir la transparence morale : « nous voulions nous regarder en face, et nous dire la vérité, découvrir ce que nous étions réellement, et chercher le salut²⁸ ». Il

25 - Piero Tellini faisait partie des scénaristes de *Il bandito* d'Alberto Lattuada, et de *Vivere in Pace* de Luigi Zampa en 1946.

26 - Umberto DE FRANCISCIS, « Roma cinematografica », *Cosmopolita*, 17 février 1945, cité in A. FARASSINO (dir.), *Neorealismo...*, op. cit., p. 5 ; Cesare ZAVATTINI, « Italia 1944 », *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, éd. par V. Fortichiari et M. Argenterii, Milan, Bompiani, 2002, p. 45-48, ici p. 45.

27 - Voir Robert STAM, *Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985.

28 - Vittorio DE SICA, « *Sciuscià* », *La Table Ronde*, 149, mai 1960, citation in Pierre LEPROHON, *Vittorio De Sica*, Paris, Éd. Seghers, 1966, p. 107.

est vrai que les problèmes de réflexivité étaient une préoccupation pour les réalisateurs de toutes opinions juste après la guerre, du catholique R. Rossellini au communiste Giuseppe De Santis. R. Rossellini avait déjà commencé à explorer les relations de pouvoir qui se jouent dans l'acte de regarder et de viser dans son film de guerre fasciste *Un pilota ritorna* (*Un pilote revient*, 1942)²⁹. *Paisà*, son film construit par épisodes, peut être analysé comme une expérience consistant à interdire aux spectateurs le plaisir de s'absorber dans un récit avec un dénouement, tandis que *La macchina ammazzacattivi* (*La machine à tuer les méchants*, 1948) leur rappelle que la production et la diffusion d'images peuvent engendrer des abus de pouvoirs. Le travail réalisé par G. De Santis pendant ces années n'en est pas moins exemplaire. Dans son premier film d'après-guerre, *Caccia tragica* (*Chasse tragique*, 1947), Daniela, un bandit italien ex-collaborateur, est l'incarnation de la némesis. Obsédé par la célébrité et le vedettariat, il porte une perruque blonde et s'affuble du surnom de Lily Marlene. Avec ce personnage, G. De Santis associe la politique fasciste à l'artifice, une association courante à cette époque. Cette association forme le socle des historiographies qui condamnèrent la littérature et le cinéma de l'ère fasciste en bloc pendant plusieurs décennies en raison de leur caractère rhétorique et artificiel, tout en présentant l'esthétique dépouillée du néoréalisme comme annonciatrice d'une nouvelle éthique de la représentation. Cette posture anti-rhétorique n'était pas sans conséquences sur la conception du vedettariat, et V. De Sica était le réalisateur qui refusait avec la plus grande vigueur de choisir des acteurs et des actrices susceptibles de mettre en branle le dangereux mécanisme d'identification et de fantasmes chez les spectateurs. D'une manière générale, l'emploi de non-acteurs dans les films néoréalistes, de même que le recours à des types masculins et féminins plus « réalistes » pour les rôles principaux (ainsi Anna Magnani dans *Roma città aperta*) étaient l'expression d'une attitude critique envers le glamour et le luxe qui avaient dominé la représentation du vedettariat dans de nombreux films de l'ère fasciste. Et bien que le néoréalisme ait donné naissance à des stars, telles que Silvana Mangano et A. Magnani, c'était un nouveau type de stars filmées avec une conception différente du corps et de la place qu'il devait occuper, qui correspondait à une nouvelle conception des fonctions sociales et nationales du film.

Cette volonté collective de forger un nouveau langage filmique, qui soit l'expression d'un investissement social et éthique dans l'image différent, était un élément essentiel du statut du néoréalisme en tant qu'esthétique transnationale. De nouvelles modalités du regard étaient apparues dans les dernières années du régime fasciste – comme en attestent des films tels que *Ossessione* de Luchino Visconti (1942) et *Un pilota ritorna* de R. Rossellini, de même que les débats dans la presse spécialisée sur le réalisme. Elles ne se développèrent cependant qu'après que le pays ait été confronté aux événements dramatiques et destructeurs de la guerre. Comme l'observait C. Zavattini en 1944,

29 - Sur la réflexivité de *Un pilota ritorna* de Rossellini, voir Ruth BEN-GHIAT, *Italian film, Italian history: Colonialism, war, and the legacies of defeat*, Bloomington, Indiana University Press, à paraître, chap. 3.

*Aujourd'hui une maison détruite, c'est une maison détruite, l'odeur des morts n'a pas disparu, l'écho des derniers coups de canon arrive du Nord, en somme l'étonnement et la peur sont entières, il est presque possible de les étudier in vitro. Le cinéma doit tenter [de fournir] ces documents, il a les moyens spécifiques pour se déplacer de la sorte dans l'espace et le temps, pour recueillir, dans la prunelle du spectateur, le multiple et le divers, pourvu qu'il consente à abandonner les modes narratifs habituels, et que son langage s'adapte aux contenus*³⁰.

Un cinéma de la vision ?

Ce désir de transcrire, par des moyens filmiques, « la stupéfaction et la peur » de même que la nature exceptionnelle de la vie quotidienne pendant et juste après la guerre conduisit à accorder une attention nouvelle à l'acte de perception³¹. Gilles Deleuze soutenait que la guerre et la période qui l'avait suivie créaient les conditions de naissance d'un nouveau régime d'images fondé en partie sur l'élévation et la rectification de la faculté de vision³². S'appuyant sur une vision foucauldienne du changement historique, G. Deleuze énumérait les raisons extérieures à son déplacement épistémique : « mise en question de l'action, nécessité de voir et d'entendre, prolifération des espaces vides, déconnectés, désaffectés » et « la montée de situations auxquelles on ne peut plus réagir, de milieux avec lesquels il n'y a plus que des relations aléatoires... »³³. La conséquence cinématographique de cette destruction de la puissance d'agir et de la causalité fut une crise de « l'action-image » qui avait façonné les conventions formelles et narratives du cinéma classique. À la suite d'André Bazin, G. Deleuze mettait le néoréalisme en vedette en révélant la possibilité d'un autre type de cinéma, un cinéma dans lequel le protagoniste ne peut plus agir en fonction de ce qu'il perçoit et modifier la situation. La guerre a créé une césure rendant possible l'émergence d'un « cinéma de voyant, non plus d'action³⁴ », marqué par « les situations optiques pures » qui coupent le

30 - C. ZAVATTINI, « Italia 1944 », art. cit., p. 45.

31 - Sur la nature exceptionnelle du quotidien, je m'inspire de Mario SESTI, « La vita quotidiana nell'età neorealista », in A. FARASSINO (dir.), *Neorealismo...*, op. cit., p. 115-120. Selon M. Sesti, la fin de la guerre était « une époque où l'exceptionnelle intensité dramatique rendait l'idée même de 'quotidien' secrètement contradictoire » (p. 115).

32 - Dork ZABUNYAN, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 95-176, propose une analyse particulièrement intelligente de la façon dont G. Deleuze comprend le changement affectant les images filmées ; András Bálint KOVÁCS, « The film history of thought », in G. FLAXMAN (dir.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 153-170 et Angelo RESTIVO, « Into the breach: Between the movement-image and the time-image », *ibid.*, p. 173-192. A. Kovács fait partie des nombreux critiques qui ont souligné les insuffisances de l'analyse de l'histoire du film par G. Deleuze, qui vont d'une surévaluation de la rupture opérée par le néoréalisme avec le cinéma américain, à la façon d'André Bazin, jusqu'à l'élimination par G. Deleuze de l'avant-garde européenne de son récit de l'ère de l'action-image. Voir aussi Robert STAM, *Film theory: An introduction*, Malden/Oxford, Blackwell, 2000, p. 262.

33 - Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 356-357.

34 - *Ibid.*, p. 9.

temps et l'espace de l'évolution du récit filmique et ne sont pas insérées dans la logique des événements. On trouve très peu, voire aucune, de ces « situations optiques pures » dans les premières œuvres du néoréalisme. Ces dernières ne parviendront à maturité qu'avec la Nouvelle Vague. G. Deleuze plaisantait lui-même sur ce point lorsqu'il affirmait, en faisant référence aux propos de Michelangelo Antonioni sur la distance cinématographique existant entre son travail et *Le voleur de bicyclette* de V. De Sica, que cette évolution demandait un « néo-réalisme sans bicyclette » qui « remplace la dernière quête de mouvement (la ballade) par un poids spécifique du temps s'exerçant à l'intérieur des personnages, et les minant du dedans (la chronique)³⁵ ».

Cependant, la perception par G. Deleuze du changement de fonction et d'importance que subit la faculté de vision juste après la guerre est utile pour comprendre le néoréalisme en tant qu'expression d'un moment historique marqué par la transition et l'indétermination. Bien sûr, l'aspiration au développement d'une nouvelle modalité du regard explique que les films néoréalistes aient établi un nouveau type de relations entre le ou la protagoniste et son environnement par rapport au cinéma italien d'avant-guerre. La remarque de G. Deleuze selon laquelle dans les films néoréalistes « le personnage est devenu une sorte de spectateur... » traduit bien le « désabritement de l'œil » réalisé par la guerre ainsi que la nature exceptionnelle et souvent incompréhensible de la réalité quotidienne³⁶. L'importance accordée, par les films néoréalistes, au paysage et au décor et aux personnages qui y évoluent découle également de cette place centrale accordée à l'acte de perception. Comme l'a écrit András Kovács, à propos du rôle du néoréalisme dans la problématisation de l'action-image après la guerre, « le but du néoréalisme n'est pas le traitement de certains événements, mais la réalisation de l'espace visuel et acoustique entourant l'événement³⁷ ». *Il bandito* fait partie de ces nombreux films qui font du protagoniste « un observateur voyageant dans un paysage sans formes », qui enregistre les images et les sons de sa ville natale que la guerre a rendus presque méconnaissables³⁸.

Dans les premiers films néoréalistes, de tels moments d'appréhension sont exprimés au moyen de récits qui tournent autour du thème du voyage et de la fuite. Ces voyages se déroulent sur fond de paysages ruraux ou urbains dévastés, décrits selon les conventions réalistes – avec par exemple une photographie en longue focale, et avec de longues prises – mais souvent avec une dimension hallucinatoire. Ces paysages parlent d'eux-mêmes, ce sont des monuments consacrés à ce moment d'anéantissement historique. Ce sont des « visions » au sens deleuzien du terme, qui stupéfient le protagoniste-spectateur. C'est la raison pour laquelle Gian Piero Brunetta affirme « qu'il n'y a plus d'arrière-plan » dans les premiers

35 - *Ibid.*, p. 36.

36 - *Ibid.*, p. 9. L'expression « désabritement de l'œil » est tirée de D. ZABUNYAN, *Gilles Deleuze...*, *op. cit.*, p. 97.

37 - A. KOVÁCS, « The film history of thought », *art. cit.*, p. 160.

38 - M. SESTI, « La vita quotidiana... », *art. cit.*, p. 115.

films néoréalistes³⁹. Effectivement, bien que l'on ait souvent observé que le néoréalisme avait entrepris de redessiner et de redécouvrir l'Italie à la fois pour le public italien et étranger, les voyages qui dessinent cette nouvelle cartographie et géographie humaine ne sont pas vraiment linéaires. Ils suivent plutôt les contours d'une réalité tendanciellement « dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants ». C'est-à-dire qu'ils sont indéterminés, disjoints, incertains quant à leur objectif, avec des protagonistes qui se trouvent souvent dans des situations de marginalité et de crise⁴⁰. Les retours à la maison difficiles ou partiels, de même que les retrouvailles interrompues qui figurent dans de nombreux films de l'après-guerre reflètent les réalités de la société italienne contemporaine, mais expriment également la mise en question par les réalisateurs de conventions narratives et filmiques mieux adaptées aux périodes de stabilité et de continuité. Dans *Paisà* de R. Rossellini, cette interrogation s'étend jusqu'à la forme du film. La structure du film, construit en épisodes, sa thématique de relations manquées, ses récits de vies interrompues qui sortent des rails sont une façon de répondre au défi que représente le fait de raconter des histoires à une époque où la fin du fascisme et de la guerre a mis un terme aux codes de signification hérités.

La nature transitionnelle du néoréalisme, son rôle de médiateur sont également évidents dans sa façon de raconter des histoires, dans son attention au langage, à la réappropriation de l'italien après vingt ans de rhétorique fasciste, dans son besoin de re-légitimer le discours politique et l'éloquence publique. L'ambivalence des néoréalistes vis-à-vis de l'écrit est bien connue⁴¹. Leur manque de confiance dans le récit est attesté de diverses manières : les sources littéraires ne sont plus considérées comme prioritaires, le paysage et le corps humain se voient accorder une nouvelle autorité communicationnelle, de même que les formes vernaculaires de la langue italienne. Comme l'observe G. P. Brunetta, « le cinéma néoréaliste est un cinéma de gestes et de silences, de perceptions émotionnelles, de prises de conscience, dans lequel les personnages sont aussi les destinataires des messages, et non seulement leurs émetteurs⁴² ». Les silences et les ellipses de

39 - G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema...*, *op. cit.*, p. 332 ; G. FANARA, *Pensare il neorealismo...*, *op. cit.*, p. 182 ; pour les questions plus générales liées au paysage et aux monuments, voir N. STEIMATSKY, *Italian locations...*, *op. cit.*

40 - Les citations sont tirées de la lecture d'A. Bazin par G. DELEUZE, *Cinema 2...*, *op. cit.*, p. 7, mais voir aussi André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1958-1962, 4 vol. Sur ce thème, voir également M. LANDY, *Stardom, Italian style...*, *op. cit.* ; Alberto FARASSINO, « Margini, attraversamenti, contaminazioni », in C. COSULICH (dir.), *Storia del cinema italiano*, t. VII, 1945-1948, Venise, Marsilio/Ed. di Bianco & Nero, 2003, p. 156-171 ; M. A. SHIEL, *Italian neorealism...*, *op. cit.*, p. 12.

41 - Bien qu'il ait été fait trop grand cas de cette ambivalence, lorsque l'on pense à l'importance accordée au travail d'équipe dans le processus d'écriture de scénario des films néoréalistes. Sur ce sujet, voir Federica VILLA, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano: Intorno a il bandito di Alberto Lattuada*, Venise, Fondazione Scuola nazionale di cinema, 2002, p. 11-82.

42 - G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema...*, *op. cit.*, p. 293 ; également Angela DALLE VACCHE, *The body in the mirror: Shapes of history in the Italian cinema*, Princeton, Princeton

ce cinéma, son emploi des corps et des gestes sont autant de solutions au problème de l'utilisation d'une langue encore « contaminée ». Ils doivent également être perçus à la lumière de la nouvelle relation entre le ou la protagoniste avec son environnement, et des problèmes connexes liés à la volonté de rompre avec les formes fascistes de vedettariat et d'établir une relation différente avec le public des films.

Je m'intéresse ici à l'acte de parole, qui est aussi important dans le cinéma néoréaliste que l'acte de perception, mais qui a été peu étudié bien qu'il soit l'un des principaux moyens par lequel le néoréalisme s'inscrit dans le vaste effort de documentation et de témoignage qui a caractérisé l'Italie en 1945. Qui est autorisé à parler ? qui refuse de parler ? et dans quels contextes ? Autant de questions essentielles pour comprendre le rôle public, assuré par le néoréalisme, de dramatisation des problèmes psychologiques, juridiques et politiques accompagnant le passage du fascisme à la démocratie. Dans des films tels que *Caccia tragica* (G. De Santis, 1947), *Roma città aperta*, *Paisà* et *Il bandito*, pour ne nommer que ceux-là, l'acte de parole est un moyen d'établir des liens horizontaux avec les autres qui facilitent la formation de communautés civiles et affectives non autoritaires. C'est également un moyen d'éliminer le langage totalitaire – notamment par les silences mis en scène ou autres refus de faire passer la parole fasciste dans le nouveau monde (dont on trouve une illustration des plus littérales dans l'épisode sicilien de *Paisà*, lorsque le G. I. italo-américain refuse de traduire le discours du notable fasciste à ses compagnons) ou en reléguant ce discours à des personnages négatifs voués à la mort ou à l'exil (tels que Lily Marlene dans *Caccia tragica*). Par moments, le désir d'éviter de reproduire les sonorités du discours fasciste a conduit les cinéastes à ne le faire figurer qu'au travers de ce que Tom Conley appelle des « hiéroglyphes » – écriture à l'intérieur du cadre du film, le plus souvent d'origine anonyme – comme avec les graffitis fascistes que l'on voit en passant sur les murs des bâtiments à la campagne ou en ville, auxquels aucune autorité orale n'est accordée⁴³.

La diffusion de nouveaux modes et lieux de parole, à l'opposé de ceux autorisés par le régime fasciste, ainsi que la possibilité de redonner des valeurs civiques et humanistes à l'acte de *raccontarsi*, font partie intégrante de l'approche néoréaliste des thématiques de la culpabilité, de la punition et du châtement qui rongeaient la société italienne dans les années de l'immédiat après-guerre. Les films néoréalistes s'organisent souvent autour d'histoires ayant valeur de témoignage, qu'elles prennent la forme de récits extorqués par la pression dans des tribunaux de campagne irréguliers, de dépositions devant des tribunaux urbains, de confessions improvisées à des prêtres dans la rue ou de confidences chuchotées dans des moments d'intimité familiale ou amoureuse. Ces histoires d'épreuves, de faillite morale et

University Press, 1992 et M. A. SHIEL, *Italian neorealism...*, *op. cit.*, p. 12-13. Sur le langage néoréaliste et l'usage du dialecte, voir Sergio RAFFAELLI, « Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia 1945-65 », in G. P. BRUNETTA (dir.), *Identità italiana...*, *op. cit.*, p. 309-335.

43 - Tom CONLEY, *Film hieroglyphs: Ruptures in classical cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

d'idéalisme mal employé avaient à la fois une fonction diégétique et extra diégétique. Sur les écrans, comme dans la culture italienne de l'époque, *raccontarsi* se voyait accorder une valeur morale et sociale positive, soit en tant qu'acte de repentance dans le cas de personnages qui s'étaient mal comportés – le modèle confessionnel –, soit en tant qu'acte d'éducation civique, comme dans les films sur la Résistance qui présentent aussi des exemples de situations où ne pas parler (à l'ennemi, même sous la torture, comme dans le cas de Manfredi dans *Roma città aperta*) apparaît comme le moyen de communication suprême.

Cette valorisation des procédés de récit, d'écoute et de jugement se retrouve dans des films de toutes traditions nationales traitant des problèmes de justice et de châtement. Comme l'a expliqué David Black, ces films tournent autour de l'idée de reconstruction et de communication de récits vraisemblables ; ce sont des « histoires portant sur le processus qui consiste à raconter des histoires⁴⁴ ». Dans ce contexte cependant, la réflexivité attire l'attention sur la dimension performative du langage, sur les conséquences à la fois morales et politiques de l'acte de langage et sur la croyance néoréaliste dans l'engagement intellectuel, dans les pouvoirs de transformation de l'œuvre d'art, dans l'histoire en tant que lutte armée, mais également comme narration⁴⁵. Les films néoréalistes situent l'acte de langage dans le corps, ils mettent en scène ses effets au sein de la famille et de la communauté, rejetant les ordres autoritaires et désincarnés donnés *via* la radio par Mussolini et d'autres leaders fascistes. L'accent mis sur le témoignage dans les films néoréalistes ne peut donc pas être réduit à un projet populiste consistant à raconter l'histoire de l'homme et de la femme de la rue, mais s'inscrit dans un projet de rééducation civique des Italiens qui ont appris, pendant les longues décennies du régime fasciste, la valeur du silence et du subterfuge et qui en sont venus à se méfier de toute forme de déclaration publique.

Giovanna Grignaffini a écrit que le néoréalisme était avant tout une tentative de reconstruction du récit sur l'Italie par le biais d'une opération simultanée d'effacement (de l'histoire du passé récent désormais discréditée) et d'excavation (des origines, des identités)⁴⁶. Cela est sans aucun doute proche de ce qu'A. Lattuada voulait dire quand il écrivait en juillet 1945 sur la nécessité « de défricher notre sol, de creuser notre terre jusqu'aux racines, de fouiller jusqu'au fond de nos mémoires poétiques, de nos plus secrets sentiments⁴⁷ ». Pourtant, cette volonté de repartir

44 - David A. BLACK, *Law in film: Resonance and representation*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 55.

45 - Sur les actes de langage et la relation entre langage et violence, voir Beatrice HANSEN, *Critique of violence: Between poststructuralism and critical theory*, Londres/New York, Routledge, 2000, p. 158-178. Je tire la formulation « l'histoire est narration » de Jean-Pierre FAYE, *Langages totalitaires. Critique de la raison narrative, critique de l'économie narrative*, Paris, Hermann, 1972, p. 3.

46 - Giovanna GRIGNAFFINI, « Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita », in G. P. BRUNETTA (dir.), *Identità italiana...*, *op. cit.*, p. 357-387, ici p. 364.

47 - Alberto LATTUADA, « Cinema italiano », *Il Mondo*, juillet 1945, reproduit dans Filippo Maria DE SANCTIS, *Alberto Lattuada*, Lyon, Société d'études, recherches et documentation cinématographiques, 1965, p. 19.

de zéro à partir de bases solides et d'un fond d'innocence émotionnelle devait composer avec les réalités complexes de l'Italie de 1945, alors que le présent était lourdement déterminé par les séquelles du passé. Les films néoréalistes naviguaient sur ce temps et cet espace fracturés, guidés par la volonté de trouver un moyen d'exprimer toutes ces choses nouvelles qui ne pouvaient être exprimées auparavant, bien conscients du fait que la guerre et ses conséquences représentaient une opportunité leur permettant de donner au cinéma une autorité et une fonction sociale différentes de ce qu'elles avaient été sous le régime fasciste.

Il bandito

Je voudrais maintenant explorer ces thèmes par l'étude attentive du film *Il bandito*, d'A. Lattuada. Bien qu'ayant connu un grand succès à l'époque, ce film n'a été que relativement peu étudié. Il ne jouit pas du statut de chef-d'œuvre néoréaliste, mais c'est une manifestation esthétique très intéressante du processus « d'auto-exploration, d'ajustement et de réorganisation en profondeur » que connaissait l'Italie juste après la guerre. Il incarne la mise en valeur des éléments humanistes sur les certitudes idéologiques, que G. P. Brunetta considère comme typique des débuts du néoréalisme. Bien que dénonçant l'injustice sociale – dans ce cas précis, l'indifférence avec laquelle sont traités les vétérans de guerre –, il ne propose pas de réponse claire aux questions qu'il pose. C'est cette indétermination qui en fait une figuration de l'histoire honnête et pertinente⁴⁸.

Identités ambiguës

A. Lattuada s'était toujours montré très sensible aux modifications de climat culturel et au pouvoir de la culture à agir comme facteur de changement politique et social. Tout comme G. De Santis, il a atteint la maturité pendant la dictature et a joué un rôle actif dans les programmes culturels destinés à ceux que le régime avait identifiés comme la prochaine génération de leaders culturels et politiques italiens. En tant que membre de la section milanaise de la Gioventù Fascista Universitaria (GUF), dont la section cinéma disposait de fonds importants, il put poursuivre ses activités de collecte de fonds et de conservation qui étaient au cœur de l'action de la Cineteca Italiana de Milan, et qui lui ouvrirent l'accès au milieu cinématographique international de l'époque. Sa formation au cinéma français et américain est évidente dans les emprunts de *Il bandito* aux films mélodramatiques, aux films noirs et aux films de gangsters, ainsi que dans l'influence stylistique exercée par le réalisme poétique français. Ce mouvement cinématographique aura une influence particulière sur les réalisations d'A. Lattuada de l'après-guerre. Pendant la guerre déjà, il s'intéressait particulièrement aux réalisateurs français tels que Marcel Carné, dont le mélange de réalisme et de tragédie semblait saisir le

48 - Citation tirée de M. A. SHIEL, *Italian neorealism...*, op. cit., p. 6 ; G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema...*, op. cit., p. 335.

moment historique du déclin continental, « le sentiment d'être maudit par le sort et condamné à la douleur », comme il l'écrivait en octobre 1939. La noirceur du cinéma français de l'époque exprimait bien la lassitude de toute l'Europe. La guerre, comme il le prédisait, ne ferait qu'accélérer « la fin d'un cycle qui par ailleurs était, du point de vue artistique, déjà conclu *a priori* »⁴⁹. L'année suivante, dans le cadre d'une série sur le cinéma français qu'il organisait avec Luigi Comencini pendant la Triennale de Milan, il eut l'audace de projeter l'œuvre pacifiste de Jean Renoir, *La grande illusion*, interdite et mise à l'index par les fascistes.

A. Lattuada pensait que la guerre agissait comme un catalyseur de changement historique, de transition morale et esthétique, et cette intuition trouve également son expression dans le livre de photographies, *Occhio quadrato*, publié en 1941. La préface, rédigée alors qu'il commençait son service militaire en Italie, dénonçait les conséquences psychologiques et morales d'années d'éducation fasciste à la violence :

*L'absence d'amour a provoqué de nombreuses tragédies qui auraient pu être évitées. Au lieu d'une pluie d'amour brillante, un noir manteau d'indifférence est tombé sur les gens. Ces derniers ont par conséquent perdu les yeux de l'amour et ne peuvent plus voir clairement. Ils titubent dans l'obscurité de la mort. Ce sont cela les origines de la désintégration de toutes les valeurs, de la destruction et de la stérilisation de la conscience : c'est une longue chaîne arrimée aux pieds du diable*⁵⁰.

Bien qu'*Occhio quadrato* ait été peu commenté par la critique, cet ouvrage s'inscrit dans le mouvement vers le réalisme qui séduisit tant d'intellectuels italiens dans les dernières années de la guerre. Les images prises par A. Lattuada, ainsi que d'autres datant de la même époque, font partie d'un réseau intertextuel d'images produites par des Italiens unis par le désir de montrer une Italie non contaminée par les projets de transformation collective du régime. Comme L. Visconti dans *Ossessione*, A. Lattuada campe des personnes et des lieux situés à l'extérieur des réseaux fascistes de production et de reproduction (comme dans *Introvabile al fisco* et d'autres photos de sans-logis et de pauvreté urbaine). Et comme Francesco Pasinetti dans *Venezia minore*, documentaire de 1942, il se concentre sur une « Italie mineure » demeurée hors des circuits du tourisme et de la propagande, où la vie quotidienne se poursuit au milieu des difficultés de la guerre (comme dans *L'erba a Venezia*, qui montre des Vénitiens ramassant des herbes entre les interstices des pavés pour se nourrir). Ces photos étaient pour A. Lattuada un hommage « à des

49 - Alberto LATTUADA, « Un po di storia del cinema francese », *Domus*, octobre 1939, cité dans Leonardo QUARESIMA, « Parigi ci appartiene? Modelli francesi nel cinema italiano del dopoguerra », in G. P. BRUNETTA (dir.), *Identità italiana...*, op. cit., p. 448-449.

50 - Alberto LATTUADA, *Occhio quadrato: 26 tavole fotografiche*, Milan, Corrente, 1941. La citation est tirée de la reproduction du livre, qui comprend aussi les autres séries de photographies de Milan, édité par Piero BERENGO GARDIN (dir.), *Alberto Lattuada: Dieci anni di occhio quadrato 1938-1948*, Florence, Alinari, 1982, p. 15. Voir aussi Callisto COSULICH, *I film di Alberto Lattuada*, Rome, Gremese, 1985, p. 19-23.

hommes vaincus, et partout, dans quelque condition que ce soit, [à] la volonté tendue de vivre et [à] la nécessité d'aimer et d'espérer⁵¹ ».

Parmi les images les plus frappantes, en particulier parce qu'elles pointent la naissance d'une nouvelle sensibilité culturelle qui trouvera son expression dans le néoréalisme après la guerre, il y a celles des stands du marché aux puces de Sinigallia. Les photographies rappellent les scènes de marché aux puces du *Voleur de bicyclette* de V. De Sica : la poésie de l'ordinaire, l'intérêt pour la relation humaine aux objets y sont pleinement visibles. Les piles d'objets domestiques et industriels, de même que les nombreux clichés de bâtiments décrépis et abandonnés, attestent de l'intérêt d'A. Lattuada pour les ruines urbaines bien avant que les bombardements ne fabriquent ces icônes de la guerre. Il n'est pas surprenant que le préfet de Milan ait bloqué temporairement la publication d'*Occhio quadrato* : ses images démentent la façade de modernité et de dynamisme italiens propagés pendant vingt ans par la dictature et transmettent une perspective humaniste qui n'avait pas lieu d'être sous le fascisme. Comme A. Lattuada l'écrivait dans la préface :

En photographiant, j'ai essayé de garder toujours vivace le rapport entre l'homme et les choses. La présence de l'homme est continue, et là même où des objets matériels sont représentés, le point de vue n'est pas celui de la forme pure, du jeu de l'ombre et de la lumière, mais celui de la mémoire assidue de notre vie, et des signes que notre peine de vivre laisse sur les objets qui nous accompagnent.

Le réalisme teinté d'humanisme d'A. Lattuada anticipe la proclamation bien plus célèbre de L. Visconti – faite *après* la chute du régime – sur la nécessité d'un cinéma « anthropomorphe »⁵². Elle dévoile les qualités qui vont marquer ses films dans les premières années de l'après-guerre : un mélange de moralisme et d'engagement social, le désir de susciter une réponse émotionnelle chez le spectateur et l'intention d'utiliser le médium filmique à des fins très différentes de celles du régime fasciste. Dans *Il bandito*, il rappelle au spectateur qu'il a une volonté propre, qu'il existe des liens entre prise de conscience et action, et que l'Histoire se trouve également dans la petite histoire événementielle, dans la sphère du quotidien.

Dans une interview donnée vingt ans après la réalisation de *Il bandito*, A. Lattuada évoque à nouveau l'atmosphère historique et cinématographique de 1945, avec ses nouvelles libertés narratives – le thème du hors-la-loi était tabou sous le fascisme – et l'urgence partagée de raconter dans les films des histoires issues de la réalité actuelle :

51 - Alberto LATTUADA, « Préface », *Occhio quadrato...*, *op. cit.*, p. 15 ; *L'erba a Venezia* est reproduite p. 35 ; *Introvabile al fisco*, qui provient d'une autre série de photographies prises à Milan entre 1935 et 1941, se trouve p. 68.

52 - *Ibid.* Les photos du marché aux puces de Sinigallia se trouvent p. 38-43. Sur les problèmes de publication d'*Occhio quadrato*, voir l'interview d'A. Lattuada par Jean GILL, « Testimonianze. Alberto Lattuada », in Ufficio documentazione della mostra, *Nuovi materiali sul cinema italiano, 1929-1943*, Pesaro, Mostra internazionale del nuovo cinema, 1976, t. 2, p. 121-127. Luchino VISCONTI, « Cinema anthropomofica », *Cinema*, septembre-octobre 1943.

*Me promenant dans les rues, j'écoutais les discours [des gens] et pensais au choc des soldats qui revenaient du front et trouvaient après leur captivité l'Italie sens dessus dessous et toutes les valeurs antérieures renversées. Le bandit naquit des dialogues écoutés au coin de la rue. Cette espèce de désir de se faire justice tout seul, cette intolérance qu'il a, le fait dériver en dehors de la loi : il est l'homme qui n'arrive plus à s'intégrer*⁵³.

Intitulé à l'origine *Il reduce*, *Il bandito* aborde le thème de la difficile réintégration des vétérans dans la société italienne de l'après-guerre. Ernesto (Amédeo Nazzari) et Carlo (Carlo Campanini) – qui font partie de ces soldats italiens déportés par les nationaux-socialistes dans les camps de concentration après l'armistice signé par l'Italie le 8 septembre 1943 – reviennent à Turin, que les destructions de la guerre et l'occupation alliée ont rendue méconnaissable. La première moitié du film oppose les retours très contrastés des deux hommes : Carlo, qui vit à la campagne, retrouve sa maison et sa famille intactes tandis qu'Ernesto, confronté à l'absence de famille et d'abri, réalise rapidement que les vétérans n'ont pas grand-chose à attendre de l'État en matière d'aide (son appartement a été détruit par les bombardements, sa mère est décédée et sa sœur Maria est présumée disparue, avant qu'il ne découvre qu'elle se prostitue). Il affronte Maria et finit par se battre avec son souteneur, qui est armé ; Maria est tuée par le proxénète avant qu'Ernesto ne le tue d'un coup de revolver.

Ce meurtre fait d'Ernesto un fugitif, et la seconde partie du film s'attache à sa nouvelle vie en tant que bandit membre d'un gang dirigé par Lydia (Anna Magnani), laissant de côté son statut de vétéran. Son sang-froid et ses talents au combat lui font prendre l'ascendant sur le groupe et gagner les faveurs de Lydia, mais il demeure intérieurement torturé et reste très attaché à Carlo et à la fille de celui-ci, Rosetta, pour laquelle il achète des jouets entre deux règlements de comptes entre gangsters. Lydia s'enfuit après avoir informé la police des agissements du gang et le film s'achemine vers un affrontement entre les bandits et la police. Il prend un tournant dramatique lorsque les bandits prennent une voiture en embuscade, tuant le conducteur, et qu'Ernesto découvre que Rosetta est l'autre passager. Évitant les balles et faisant bon usage de son entraînement à la guerre, il parvient à remettre Rosetta, terrifiée, à Carlo. Il ne veut cependant pas se rendre à la police car cela impliquerait pour lui de revivre le traumatisme de son désarmement et de son emprisonnement pendant la guerre. Le film se termine par sa mort, le jouet de Rosetta à la main.

Bien que *Il bandito* aborde les principales thématiques collectives et sociales caractéristiques de l'immédiat après-guerre en Italie – les difficultés rencontrées par les vétérans, les bouleversements causés par la guerre dans les familles, le crime et la corruption rampantes –, il diffère de beaucoup de films néoréalistes dans la mesure où il n'aspire pas à la *coralità*, c'est-à-dire à faire du texte le cadre d'expression de voix multiples, comme dans les films de R. Rossellini ou de G. De Santis. Bien que Lydia et Carlo aient une grande importance diégétique, le film

53 - Luigi FACCINI et Maurizio PONZI, « Intervista con Alberto Lattuada », *Filmcritica*, 158, 1965, p. 338.

est entièrement organisé autour des vicissitudes d'un seul homme, le bandit évoqué par le titre, qui évolue tout au long du film. De vétéran affligé, il devient criminel impitoyable et enfin courageux sauveur de Rosetta. Comme l'a observé Edoardo Bruno, explorer la psychologie d'Ernesto pour nous faire comprendre les raisons de ses choix n'intéresse pas A. Lattuada. Les intentions d'Ernesto sont au contraire externalisées. Les moments de perception et de crise sont les seules fenêtres dont nous disposons pour avoir accès à ses émotions ; Ernesto « parle » principalement au travers de ses actions⁵⁴. Les questions de capacité d'agir et de responsabilité sont ici centrales : Ernesto est-il victime ou bourreau ? En concentrant son récit sur un seul protagoniste, A. Lattuada évite de tomber dans les stratégies réconfortantes adoptées par les réalisateurs néoréalistes, tels que R. Rossellini qui place généralement le bien et le mal dans des personnages différents. Les changements de positionnement d'Ernesto en tant que sujet attestent de son statut moral incertain : il est à la fois bon et mauvais, victime et bourreau. L'ambiguïté de son identité est bien résumée par son échange avec Lydia, lors de leur première rencontre. Lorsqu'elle lui demande d'où il vient, il ne peut répondre qu'une chose : qu'il revient d'Allemagne, le lieu du traumatisme et de l'abjection. Mais lorsqu'elle lui demande ce qu'il a fait avant la guerre, il répond :

J'ai tué, avec des fusils, des mitraillettes et des bombes... ils m'ont appris à faire ça pendant dix ans. Il y a tout un tas de gens que je devrais vraiment tuer, mais on me dit que c'est interdit maintenant, que ça ne se fait plus...

Ernesto est ainsi simultanément, avec les différents traumatismes que cela implique, une victime des camps de concentration et un tueur cynique, le produit parfait du régime fasciste. Les changements de positionnement répétés d'Ernesto en tant que sujet mettent en relief les difficultés à connaître ou à juger les autres, particulièrement dans les périodes de transition, lorsque les changements psychologiques ne se produisent pas forcément au même rythme que les transformations politiques. Ils rendent problématique l'identification des spectateurs pour des raisons morales et facilitent différentes formes d'identification tout au long du film.

L'accent narratif mis sur Ernesto, « un homme seul en crise profonde avec lui-même », donne également un caractère dramatique aux dilemmes de la masculinité italienne au moment du passage de la dictature à la démocratie⁵⁵. Une rapide digression peut nous aider à comprendre comment la mise en scène du contexte sexuel difficile de l'époque, à travers l'histoire d'Ernesto, est essentielle pour exprimer ce que signifie l'existence dans une période de transition. Ici, comme dans d'autres films néoréalistes, les représentations de la masculinité sont révélatrices de nombreux problèmes spécifiques à la période de transition, tels que l'érosion de

54 - Edoardo BRUNO, *Alberto Lattuada*, Rome, Direzione generale dello spettacolo, Presidenza del Consiglio dei ministri, Cinecittà international, 1993, p. 7.

55 - F. VILLA, *Botteghe...*, *op. cit.*, p. 83, affirme que *Il bandito* est une « histoire d'en bas ». Voir son analyse intelligente et soignée du film, basée sur une étude méticuleuse des différentes versions du script, p. 79-129.

la confiance dans la vie publique et privée, le besoin de nouveaux codes éthiques et civiques, mais aussi les angoisses suscitées par la nouvelle indépendance des femmes née de la guerre⁵⁶. Par son insistance mise sur la destruction de l'homme fasciste, *Il bandito* n'offre pas de solution « positive » aux défis que représente la création d'un modèle non fasciste de masculinité italienne armée et virile, comme le font les films sur la Résistance. Il n'a pas non plus recours à la stratégie néoréaliste habituelle qui consiste à utiliser des personnages d'hommes étrangers ou d'apparence étrangère pour incarner des versions inacceptables de la masculinité : le mal est ici entièrement situé dans la sphère italienne, en la personne d'Ernesto et de ses compagnons hors-la-loi. Les affinités d'A. Lattuada avec le cinéma cosmopolite explique que le thème, exploré par *Il bandito*, du besoin de rédemption des mâles abîmés par l'existence soit plus proche des « films de ruines » (*Trümmerfilme*) allemands, qui abordent les problèmes liés à la rééducation des hommes au sortir de la dictature⁵⁷. Son film présente également des affinités avec les films français d'après-guerre, qui s'inquiètent de l'émancipation des femmes et de leur fidélité au travers de portraits d'hommes persécutés par des femmes collaboratrices et profiteuses de guerre et par des épouses que les pressions de la guerre ont détournées du droit chemin⁵⁸. Dans *Il bandito* (ainsi que dans *Roma città aperta*), le plaisir et l'autonomie féminine sont codifiés comme immoraux par le biais d'une esthétique de l'excès à connotation étrangère, qui est le signe de la fausseté et de la corruption intérieure. La robe de chambre de Lydia doublée de plumes d'autruche, ses nombreux bijoux, de même que sa domination sur plusieurs plans, en particulier sexuel, la placent dans la continuité des films de gangsters américains, des films

56 - Sur ce point, voir Massimo PERINELLI, « Männlichkeit im dopoguerra. Geschlechterhistorische Betrachtung neorealistischer Filme der italienischen Nachkriegszeit 1945-1950 », in C. KÜHBURGER et R. REISINGER (dir.), *Mascolinità italiane: italiane Männlichkeit im 20. Jahrhundert*, Berlin/Innsbruck, Logos Verlag/Studien Verlag, 2006, p. 92-111 ; Marcia LANDY, *Italian film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 309-343 ; et Ruth BEN-GHIAT, « Unmaking the fascist man: Masculinity and the transition from dictatorship », *Journal of Modern Italian Studies*, 10-3, 2005, p. 336-365, qui propose une approche plus historique de certaines des questions étudiées ici. Jacqueline REICH, *Beyond the Latin lover: Marcello Mastroianni, masculinity, and Italian cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, aborde des questions telles que le contexte sexuel des années 1950 jusqu'à la figure de Marcello Mastroianni.

57 - Sur ce sujet, voir Jaimey FISHER, « On the ruins of masculinity: The figure of the child in Italian neorealism and the German rubble film », in L. E. RUBERTO et K. M. WILSON (dir.), *Italian neorealism...*, op. cit., p. 25-53. Sur les « films de ruines », Erica CARTER, « Sweeping up the past: Gender and history in the post-war German 'Rubble Film' », in U. SIEGLOHR (dir.), *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-1951*, Londres/New York, Cassell, 2000, p. 91-112 ; Robert G. MOELLER, *War stories: The search for a usable past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley, University of California Press, 2001, ici chap. 5 ; et Heide FEHRENBACH, *Cinema in democratizing Germany: Reconstructing national identity after Hitler*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995.

58 - Noël BURCH et Geneviève SELLIER, « Evil women in the postwar French cinema », in U. SIEGLOHR (dir.), *Heroines...*, op. cit., p. 47-62 ; Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

noirs français et américains, mais aussi de la déstabilisation occasionnée par la guerre des rôles sexués italiens traditionnels⁵⁹.

Dans *Il bandito* comme dans beaucoup d'autres films néoréalistes, la figure du retour du prisonnier de guerre est un symbole de l'abjection masculine et de l'instabilité des relations entre les genres dans l'immédiat après-guerre, doté d'un poids particulier. Le retour des prisonniers de guerre symbolisait non seulement la défaite militaire de l'Italie, mais rappelait également un passé marqué par la violence fasciste. De plus, du fait de leurs longues périodes de captivité (ils étaient de retour plusieurs mois voire plusieurs années après la libération), les prisonniers avaient manqué les événements les plus importants dans la formation du nouvel imaginaire national : la Résistance, l'occupation allemande et l'expérience de l'autorité militaire alliée. Dans le mélodrame *Catene (Le mensonge d'une mère, Raffaello Matarazzo, 1949)*, et les œuvres néoréalistes *La vita ricomincia (1945)* et *Due lettere anonime (1945)*, le « retour à la maison » de l'ex-prisonnier est par conséquent un événement perturbateur, pas totalement positif. L'affirmation par le prisonnier libéré de ses droits en tant que mari ou fiancé vient perturber les liens économiques et affectifs formés par sa femme durant son absence. Dans *Il bandito*, comme dans *Caccia tragica*, les effets destabilisateurs sont projetés vers l'extérieur, vers la société, et sont provoqués par la découverte de sa propre vulnérabilité par le prisonnier libéré au moment de la destruction de sa vie privée. Ernesto, comme Alberto dans *Caccia tragica*, est un homme fragilisé dans une société où les femmes ont abandonné leur rôle « naturel » de nourricières et adopté des rôles « masculins » de bandits ou de profiteurs de guerre. Le nouveau contexte sexuel de l'après-guerre contribue à reproduire la persécution de l'ex-prisonnier après son retour « à la maison ». Mais il est également vrai qu'Ernesto, comme d'autres prisonniers de guerre de retour, sont des hommes dangereux par eux-mêmes. Ils représentent l'irruption du passé dans le présent. Ce sont des hommes qui portent dans et sur leur corps les stigmates d'un héritage de violence dont peu de gens souhaitaient se souvenir en 1945.

Le choix par A. Lattuada d'Amedeo Nazzari pour jouer le rôle d'Ernesto est dans ce contexte très intéressant. Séduisant, physiquement imposant, A. Nazzari était connu pour être « l'Errol Flynn italien ». Il apportait au rôle une certaine séduction mais aussi un sentiment de danger, donnant au film sa charge érotique et sa viabilité commerciale. Pourtant, il était très populaire auprès du public italien du fait de ses rôles principaux dans les films militaires fascistes, notamment dans *Luciano Serra pilota (G. Alessandrini, 1938)* et dans *Bengasi (A. Genina, 1942)*. Si le choix de stars pour des rôles à contre-emploi était caractéristique de la culture cinématographique néoréaliste et s'inscrivait dans la volonté de mettre fin aux relations de la période fasciste entre ces stars et le public, A. Nazzari aurait tout de même pu sembler improbable dans le rôle d'un vétéran dépenaillé et traumatisé.

59 - Voir Roberto CAMPARI, « La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano », in G. P. BRUNETTA (dir.), *Identità italiana...*, op. cit., p. 193-216, ici p. 202. Le rôle d'Angelina joué par Anna Magnani dans *L'onorevole Angelina (Luigi Zampa, 1948)*, mettait également en scène ce contexte sexuel liminal.

Dans ses films de guerre fascistes, A. Nazzari jouait des hommes impulsifs habités par de fortes passions, à la grande présence physique. Ses personnages se caractérisent par une énergie et une détermination qui sont soit ambiguës (*Bengasi*), soit difficiles à contenir dans les limites de la vie familiale (*Luciano Serra pilota*), mais ils finissent par sacrifier leur vie de manière héroïque pour la cause fasciste. L'Ernesto de *Il bandito* est en relation intertextuelle avec ces autres personnages. Il porte en lui le fardeau de leur passé en tant que parangons de la masculinité fasciste et sa mort a une dimension réflexive, comme un commentaire du désir néoréaliste de répudier le modèle fasciste de vedettariat. La mort d'A. Nazzari dans *Il bandito* est en effet une sorte de suicide qui reflète sa prise de conscience du fait qu'il est trop marqué par le passé pour s'adapter à une nouvelle réalité dans laquelle tout ce qui lui a été inculqué est désormais interdit. Les gros plans qui révèlent sa détresse psychologique juste avant qu'il ne refuse de se rendre en font pour le public une figure tragique⁶⁰. Sa tragédie est pourtant partagée par toute une génération d'hommes, et par une culture cinématographique qui a collaboré avec le régime, offrant des personnages qui validaient la fiction selon laquelle les conquérants fascistes ne perdaient jamais leur compassion ni leur humanité.

La Lydia campée par A. Magnani représente également une rupture de l'histoire. Son personnage très stylisé s'inspire des traditions cinématographiques américaines d'entre les deux guerres tout en s'éloignant des rôles de genre plus traditionnels caractéristiques des films italiens sur la Résistance. Dans le rôle de Pina dans *Roma città aperta*, elle est devenue une icône du sacrifice féminin qui s'inscrivait pleinement dans les martyrologies de la Résistance et l'iconographie catholique. Lydia, par contraste, est un personnage dont la puissance et l'excès évoquent la profondeur de l'aviissement masculin ainsi que les peurs profondes suscitées par l'autonomie féminine. La Lydia d'A. Magnani est une figure hyperbolique, tant dans ses vêtements que dans ses manières impérieuses et son infidélité complète, tout d'abord vis-à-vis de Mirko, son amant et chef des bandits jusqu'à ce qu'il soit remplacé par Ernesto, et finalement vis-à-vis de toute sa bande. Le scénario soulignait sa nature excessive, son goût pour le luxe ; les documents promotionnels mettaient en valeur la dimension dangereuse de son charme, souvent accompagnée d'A. Nazzari, qui apparaissait dans des postures fringantes mais au second plan⁶¹. L'attitude d'A. Lattuada vis-à-vis des vedettes est plus proche de celle de G. De Santis que de celle de V. De Sica et R. Rossellini. V. De Sica était célèbre pour refuser de choisir des acteurs susceptibles d'enclencher le mécanisme du fantasme chez les spectateurs, tandis que R. Rossellini affirmait en 1946 que ce qui l'intéressait le plus n'était pas la séduction, mais la capacité de l'acteur à

60 - La veine tragique dans le néoréalisme, qui manifeste de la façon la plus marquée l'influence du réalisme poétique français, commence tout juste à être étudiée d'un point de vue académique. Voir Inga PIERSON, « A poetics of neorealism: Tragedy and the Italian cinema, 1942-1950 », thèse de doctorat, New York University, 2008.

61 - F. VILLA, *Botteghe...*, *op. cit.*, publie toute une sélection de ces photos promotionnelles, p. 225-243, et reproduit également des parties du scénario qui précisent que le goût de Lydia pour les objets de luxe doit être visible à l'écran, ainsi qu'un « désordre général, qui donne le sens d'une perte inutile » (p. 222).

entrer en contact avec l'humanité⁶². A. Lattuada était attiré par les deux positions : le spectacle de la relation entre Lydia et Ernesto, où l'homme est au service de la femme, est aussi important pour décrire l'atmosphère de l'immédiat après-guerre en Italie que les insertions « *dal vero* » de bâtiments détruits par les bombardements. Les ruines, tout comme le mâle ruiné, sont des symboles de l'état d'exceptionnalité normalisée caractérisant l'Italie de 1945. Ce qu'Erica Carter a écrit à propos des *Trümmerfilme* s'applique par conséquent à *Il bandito* : ce sont des « textes issus d'un interrègne culturel non seulement de par leur relation à l'histoire, mais aussi de par leur représentation du genre⁶³ ».

Le désir de traduire, par le biais de l'histoire d'Ernesto, les difficultés d'ajustement à une réalité inhabituelle et sans cesse mouvante présidait également aux choix stylistiques d'A. Lattuada dans *Il bandito*. Ce film a toujours été catalogué, de manière ambivalente parfois, comme une œuvre néoréaliste. Il en possède de nombreuses caractéristiques : le tournage en extérieur, les premières scènes filmées à la manière d'un documentaire, l'utilisation de la longue focale, la recréation du temps réel dans les scènes où l'on assiste à un événement, où il y a témoignage ; le sujet même du film qui vise à retraduire à la fois la réalité quotidienne et les effets de forces sociales et économiques plus larges ; l'usage du son postsynchronisé et le mélange de prises de vue en studio et en extérieur – ces deux derniers éléments ne faisant pas partie de la mythologie néoréaliste, tout en apparaissant dans la réalisation effective de presque tous les films néoréalistes⁶⁴. Le film d'A. Lattuada est également néoréaliste à la façon dont nous comprenons les films néoréalistes aujourd'hui : un mélange d'histoire et de tragédie, de documentaire et de spectacle, résultant de l'étude ethnographique de l'Italie et d'un imaginaire filmique transnational⁶⁵.

La rupture avec le néoréalisme opérée dans la seconde partie de *Il bandito*, ainsi que le recours du réalisateur à différents modèles tout au long du film laissèrent pourtant perplexes plusieurs générations de critiques, notamment avant que l'utilisation de techniques hybrides et le mélange de genres ne soient reconnus à la fois comme néoréalistes et comme faisant partie intégrante de la signature d'A. Lattuada en tant qu'auteur. Claudio Camerini a résumé la vision esthétique d'A. Lattuada comme étant le produit de « la recherche d'une fonctionnalité expressive adaptée à chaque situation différente ». Il en conclut que le résultat est un film composé de « blocs narratifs stylistiquement indépendants »⁶⁶. Le film est, sans aucun doute,

62 - « Roberto ROSSELLINI, réalisateur de *Rome ville ouverte*, expose ses conceptions », *Le Figaro*, 20 novembre 1946.

63 - E. CARTER, « Sweeping up... », art. cit., p. 95.

64 - Sur ce point, voir l'essai bien informé de Stefano MASI, « L'hardware del neorealismo: Ferri del mestiere e strategie della tecnica », in A. FARASSINO (dir.), *Neorealismo...*, *op. cit.*, p. 49-52.

65 - Sur ce point voir A. FARASSINO, « Neorealismo, storia... », art. cit. ; et pour une critique de cette interprétation, voir G. FANARA, *Pensare il neorealismo...*, *op. cit.*, ici p. 22-25.

66 - Claudio CAMERINI, *Alberto Lattuada*, Florence, La nuova Italia, 1981. Voir aussi G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema...*, *op. cit.*, p. 409-410.

fortement éclectique : il intègre les conventions de genres aussi divers que le mélodrame, le film de gangsters, le film noir et de plusieurs courants du réalisme, ainsi que l'enseignement de mentors cinématographiques tels que Howard Hawks, Jean Renoir, Friedrich Murnau et Fritz Lang⁶⁷. Comme les films français et américains évoquant le retour de soldats et de prisonniers de guerre, *Il bandito* puise dans l'esthétique du film noir pour traduire la tension psychologique, l'isolement ainsi que l'évolution du traumatisme chez ses protagonistes. D'autres scènes en revanche sont redevables à l'expressionnisme allemand de l'éclairage, de l'utilisation de la caméra en gros plan, des ambiances cauchemardesques, tandis que d'autres encore reproduisent le rythme et les décors des films de gangsters américains⁶⁸. Mais c'est finalement l'influence du réalisme poétique français que l'on ressent tout au long du film : dans son atmosphère, notamment dans les plans extérieurs de Turin, dans la façon dont est filmée la relation d'Ernesto avec l'histoire et le destin, ainsi que dans la stylisation et l'apparence de personnages secondaires tels que le principal bandit, Mirko⁶⁹. Les œuvres d'avant-guerre de M. Carné, de J. Renoir et d'autres réalisateurs français représentaient un modèle de réalisme attractif pour A. Lattuada dans la mesure où il ne « laissait pas parler les choses » mais plutôt, comme l'a souligné Leonardo Quaresima, intervenait de manière à donner un caractère dramatique au monde extérieur afin de le rendre « homogène au noyau de significations, passions, pulsions qui sont placées au centre du film en tant qu'elles sont au centre de la conscience des sujets qui agissent⁷⁰ ».

Cependant, ce monde extérieur est un monde en ruines, un monde étrange et différent qui ne peut que stupéfier ceux qui reviennent après des années d'absence. Pour Ernesto, c'est aussi un monde de mystères et d'informations manquantes, avec la découverte renouvelée que les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être, une réalité constamment mouvante qui reflète son identité en miettes et son sentiment d'être coupé de son environnement et de lui-même. Le récit de ce moi en ruines et changeant fournit non seulement l'élément de continuité dans le récit, mais permet également de justifier ses changements de style. Ces derniers rendent compte de la tentative d'A. Lattuada de traduire l'évolution de l'état psychologique d'Ernesto et de signaler les moments de rupture dans son destin. Comme l'a souligné Federica Villa, la logique du film repose sur le fait qu'il privilégie les actes de perception : les moments de *agnizione* ou de reconnaissance, qui permettent de percevoir une nouvelle réalité, comme lorsqu'Ernesto voit son immeuble détruit ou découvre Rosetta dans la voiture qu'il vient juste de prendre en embuscade. Comme elle l'écrit : « le regard devient le véhicule de révélations soudaines » qui sont le prélude à des modifications fatidiques de la position d'Ernesto en tant que sujet, mais signalent également des ruptures dans

67 - C. CAMERINI, *Alberto Lattuada, op. cit.*, p. 4.

68 - Sur les influences hollywoodiennes, voir R. CAMPARI, « La presenza dell'America... », art. cit., p. 202.

69 - Sur ce point, voir L. QUARESIMA, « Parigi ci appartiene?... », art. cit., p. 457-458.

70 - *Ibid.*, p. 442.

le registre visuel et la tonalité stylistique du film⁷¹. Les trois parties distinctes du film – la tonalité réaliste et documentaire du retour d'Ernesto chez lui en tant que vétéran soumis, l'esthétique de gangster de la vie d'Ernesto en tant que bandit et amant de Lydia, et les scènes mélodramatiques et pathétiques de sa mort, que F. Villa appelle « l'épilogue » du film – sont tenues ensemble par un objectif commun, qui est de souligner l'importance de la perception visuelle du moment. Selon F. Villa, Ernesto est en fait « un sujet qui se propose en regardant/à travers l'acte de regarder⁷² ». Bien que nous soyons encore pleinement dans le royaume de l'action-image, ce qui n'est pas étonnant de la part d'un film dont le ressort dramatique puise dans les traditions française et américaine d'avant-guerre, ces exemples de perception contiennent également du nouveau. Ils structurent des situations et des scènes, ils sont importants en eux-mêmes. Ils représentent les moments qui ouvrent la possibilité d'aller au-delà d'un cinéma dans lequel, comme le regrettait C. Zavattini, « un fait en produisait un autre, puis un autre, et chaque scène était conçue pour être immédiatement abandonnée... » et de réaliser des films qui « s'arrêtent » à l'intérieur d'une scène « qui possède en elle-même le potentiel de résonner puissamment... et de nous donner tout ce dont nous avons besoin »⁷³.

La communication impossible : entre regard et paroles

Il faut maintenant nous pencher avec plus d'attention sur les différents moyens utilisés par le film pour isoler et souligner la faculté de vision et sa relation à l'action. Conformément à la sensibilité humaniste particulière d'A. Lattuada, *Il bandito* réfléchit de manière répétée à la signification de l'acte de regarder en tant que moyen d'entrer en relation avec les autres. Il y a des regards érotiques, comme les gros plans intenses sur les yeux de Lydia et d'Ernesto qui expriment la naissance de leur attraction mutuelle ; et il y a des regards empathiques et protecteurs, comme ceux des amis plus âgés de Carlo lorsqu'ils l'écoutent témoigner de la façon dont Ernesto lui a sauvé la vie dans le camp. Refuser de regarder est, dans ce film, un acte d'inhumanité, à l'image du bureaucrate du bureau des vétérans qui refuse de regarder l'ex-prisonnier impotent qui le supplie de lui accorder sa pension, ce qui conduit Ernesto à lui crier « Regarde-le, regarde-le. » Mais il y a également le regard qui fait du protagoniste un spectateur de ce qui, dans *Il bandito*, est parfois une vision spectrale. La scène où Ernesto cherche et trouve sa maison détruite par les bombardements à Turin est à cet égard exemplaire. La caméra le suit le long de rues sombres et désertées, produisant des scènes réalistes par le tournage en extérieur « *dal vero* » typique du film noir. Le spectateur ne voit pas bien, a du mal à se repérer et est ainsi placé dans une situation similaire à celle d'Ernesto, qui a du mal à reconnaître son ancien quartier. Le sentiment d'isolement est souligné par le contraste créé entre la chanson américaine populaire et joyeuse *A ticket*

71 - F. VILLA, *Botteghe...*, *op. cit.*, p. 120.

72 - *Ibid.*

73 - C. ZAVATTINI, « Alcune idee sul cinema », *art. cit.*, p. 96-97.

a tasket et les environs, désertés et lugubres. La musique continue sur un mode mineur pendant un long plan panoramique à 360° qui révèle l'étendue de la destruction, avant de s'arrêter sur le visage torturé d'Ernesto qui réalise que sa maison et sa famille ont disparu. La façon dont A. Lattuada utilise la caméra, inhabituelle à l'époque dans le cinéma italien, communique avec justesse la suspension du temps et la dispersion de l'individu dans l'espace en de tels moments de perception. Le plan à 360° traduit également, à partir du *cortile* (cour) d'un immeuble, à quel point l'Italie est devenue « un espace bouleversé où tous les rapports ont été détruits et où les unités de mesure sont constituées par les décombres...⁷⁴ ». Cette scène d'une grande densité ne produit pas une nouvelle situation ; elle est plutôt le signe d'un changement de statut et d'état psychologique chez Ernesto : son retour chez lui sera désormais un voyage cauchemardesque, ponctué par toute une série de terribles découvertes.

Et de fait, comme dans les films contemporains de R. Rossellini, la réalité dans *Il bandito* est paradoxalement infidèle : une apparition révèle une réalité destructrice, comme lorsque la jolie fille qu'il suit se révèle être sa sœur, devenue prostituée. C'est la deuxième fois dans le film que des rencontres de hasard avec des femmes modifient le destin d'Ernesto : son appréhension de la beauté féminine et sa réaction face à elle sont en partie responsables de sa régression vers une vie marquée par la violence. Dans ce cas précis, il suit la vision jusqu'à la maison de tolérance et sa longue attente, filmée en temps réel, introduit un sentiment de suspense qui progresse alors qu'il entre dans son boudoir et que nous voyons ses yeux qui voient une photo de sa sœur. La dimension optique est ici essentielle. Lorsque Maria apparaît et que la vérité est révélée, les dialogues sont rares, et laissent la place à de nombreux contrechamps de leurs visages en train de se regarder. Tout au long de la scène, le visage d'Ernesto est à moitié dans l'ombre. Dans cette scène comme dans d'autres plus loin – lorsque Ernesto tue le protecteur de Maria, et au moment de la mobilisation de la police pour le trouver –, A. Lattuada a recours à de puissants effets de géométrie et de clair-obscur. Tirés des films noirs et des films de gangsters américains, ces derniers sont utilisés pour traduire les oppositions entre la lumière et l'obscurité, entre le bien et le mal, qui entrent en conflit dans le combat entre les bandits et la police dans et aux alentours de Turin, ainsi qu'à l'intérieur même du personnage d'Ernesto.

Dans le premier exemple, alors qu'Ernesto cherche du travail dans les rues de Turin, Lydia croise son chemin en se dépêchant de rejoindre sa voiture pour une sortie nocturne, faisant tomber par accident son sac sur le trottoir. De manière significative, c'est la photo de Lydia nue qu'il trouve dans son sac, et non l'énorme chèque en blanc, qui servira de catalyseur à sa décision de laisser tomber sa recherche de travail et de retrouver Lydia. L'accent mis sur la vision est encore souligné dans la scène suivante, dans laquelle Ernesto regarde une affiche promotionnelle tout aussi érotique pour un film intitulé *Dea fatale*, tout près d'un compagnon vétérinaire ouvertement libidineux. La vulnérabilité du prisonnier libéré qui

74 - G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema...*, op. cit., p. 333 ; également G. FANARA, *Pensare il neorealismo...*, op. cit., p. 187.

risque de succomber à l'influence féminine est ici évidente, de même que les effets dangereux des images de séduction sur les sens⁷⁵. Cette scène est en fait la transition vers la première rencontre d'Ernesto avec Lydia, auprès de laquelle il va se réfugier après avoir tué le proxénète de Maria. Il vit alors chez elle, devient le chef des bandits et son amant favori, tout en restant fermement sous sa domination. Le changement stylistique opéré par le film vers un mode plus ouvertement spectaculaire vient ainsi après un moment de reconnaissance visuelle, qui déclenche également une succession d'actions violentes révélant l'empreinte laissée sur Ernesto par sa formation fasciste. Le meurtre du souteneur de Maria est intéressant à étudier : l'aspect et la force physiques d'A. Nazzari sont ici très utiles, particulièrement pour contraster avec la frêle carrure de l'autre homme. A. Lattuada montre Ernesto en train de l'étrangler, puis passe à un plan des pieds de l'homme qui pendent et s'agitent pour montrer la force brutale de l'attaque, juste avant qu'Ernesto ne le jette dans la cage d'escalier. Si le public connaît les circonstances ayant conduit à cette violence, ce n'est pas le cas des prostituées horrifiées, et leurs regards terrifiés confèrent à la fureur sans entraves d'Ernesto un aspect monstrueux. Les films néoréalistes regorgent de violence, mais le film d'A. Lattuada est peut-être l'unique œuvre de son temps à montrer des actes violents commis par un protagoniste avec lequel le public a été encouragé à s'identifier. A. Lattuada rappelle ce faisant aux Italiens les liens entre perception et action, entre émotion et capacité d'action. Dans *Il bandito*, être témoin d'un événement et regarder sont des actes incarnés, avec des conséquences psychologiques, physiques, mais aussi sociales. F. Villa résume bien les aspects humanistes caractéristiques de l'œuvre d'A. Lattuada, qui sont perceptibles tant dans la structure que dans le style du film : « essayer, par une analyse du sentiment, de reconstituer les motivations de l'action humaine, de découvrir les mouvements de l'âme, les émotions qui se précipitent, le souffle vital qui soutient la vie quotidienne⁷⁶ ».

Bien sûr, il y a également une dimension verbale, linguistique dans le fait d'être témoin d'un événement, et les actes de parole et d'écoute sont valorisés dans *Il bandito* en tant que moyens de forger des liens affectifs. Par moments, ces courts moments de témoignage viennent après les épiphanies visuelles d'Ernesto, remplissant les lacunes de ce que son regard solitaire nous a laissé supposer, offrant la possibilité d'une solidarité entre les hommes. C'est par exemple le cas lorsqu'Ernesto apprend la mort de sa mère : après avoir pris conscience, de manière cauchemardesque, de la destruction de sa maison, il rend visite à une veille voisine pleine de bonté, Tecla, qui se remémore d'une voix empreinte de tendresse le « jour terrible » où sa mère a été tuée par le bombardement et où sa sœur a disparu. Elle révèle ensuite sa propre perte – son fils Franco, un partisan qui a été exécuté par les fascistes. Elle lui offre à manger et lui propose de dormir dans le lit de son fils décédé. Il est significatif qu'Ernesto ne livre pas sa propre expérience de la guerre, ni à ce moment-là ni à aucun autre moment du film, en accord avec son

75 - Paul ÉLUARD, « Le bandit », *Office professionnel du cinéma*, Cannes, 1946, est le seul à avoir compris cet aspect des difficultés reconstruites par le prisonnier libéré.

76 - F. VILLA, *Botteghe...*, *op. cit.*, p. 84-85.

statut de dépositaire d'histoires et d'actes qu'il est devenu impossible de représenter en 1945. C'est à Lydia uniquement qu'il confie son passé de soldat – « J'ai tué, avec des fusils, des mitraillettes et des bombes » – et, de manière prévisible, cette dernière répond avec approbation : « Quel homme ! J'aime ta personnalité. » Et lorsque Ernesto parle à Rosetta de son enfance, au cours de la longue nuit qu'il passe à la mettre en sécurité, il se fait passer pour « un ami de l'oncle Ernesto » et ne parle de lui-même qu'à la troisième personne⁷⁷.

Dans *Il bandito*, le droit de témoigner est accordé à un personnage bienveillant, Carlo, qui est présenté au début du film comme étant le compagnon de camp le plus proche d'Ernesto, quelqu'un à qui Ernesto a tout confié et qui demeure, avec sa fille, l'unique lien affectif dans la vie d'Ernesto. Quand ils quittent le train, Carlo se met à chanter des airs d'opéra, une exhibition joyeuse et spontanée de son italianité, et il part vers sa maison à la campagne pour retrouver son foyer et sa famille indemnes. Dans l'une des scènes les plus importantes du film, Carlo évoque les souffrances que lui et Ernesto ont endurées dans les camps, et révèle également qu'Ernesto a risqué sa vie pour le sauver alors qu'il était blessé et ne pouvait plus marcher. *Il bandito* traduit ici de manière on ne peut plus claire les convictions d'A. Lattuada, pour qui un film constitue une forme de témoignage public. Le réalisateur essaie non seulement de communiquer les symptômes physiques et psychologiques de l'ex-prisonnier traumatisé, mais il crée aussi un environnement affectif favorable permettant à ce témoignage d'être livré. Alors que Carlo et ses vieux parents sont confortablement installés autour du feu, verres à la main, A. Lattuada rend évident le coût physiologique et émotionnel suscité par la remémoration d'expériences aussi traumatisantes. L'élément déclencheur dans cette scène est le bruit d'un chien qui aboie, qui renvoie Carlo à l'univers concentrationnaire ; il évoque pour lui des marches forcées dans le froid, des rations de misère et la vision constante de la mort, de même que le rôle joué par Ernesto qui lui a sauvé la vie. Le travail de la caméra en gros plan souligne la dimension incarnée du témoignage. Tandis que la voix de Carlo gagne en rapidité et en urgence, et que le volume et l'intensité de la musique augmentent, divers tics nerveux apparaissent : ses mains ne tiennent pas en place, il cesse de boire, il se gratte l'oreille, et son corps change sans cesse de position. Il ne regarde personne directement mais regarde au loin, en proie à cette évocation traumatique. Ces gros plans de Carlo alternent avec des plans en contrechamp des visages et des yeux de ses compagnons âgés qui l'écoutent avec beaucoup d'attention et de compassion, et du visage plein de larmes de Rosetta qui écoute, cachée, à la porte de sa chambre. Pendant ces contrechamps, des lignes de vision correspondantes viennent souligner les liens affectifs, qui sont renforcés par l'atmosphère d'empathie et de confiance accompagnant le témoignage. L'écoute, tout comme la parole, est un

77 - Ce refus de créer un espace de confession directe dans le film a un équivalent dans *Caccia tragica*, lorsqu'Alberto, l'ex-prisonnier devenu bandit, est « jugé » par une cour paysanne improvisée pour collaboration. Alberto garde le silence tout au long du procès. C'est Michele, son ami des camps allemands, le principal personnage positif du film, qui raconte son histoire.

acte incarné. Effectivement, alors que le récit de Carlo touche à son dénouement avec l'évocation du moment où, alors qu'il était proche de la mort, Ernesto l'a pris dans ses bras, Rosetta court vers lui pour le réconforter. La sphère familiale devient alors un espace de guérison, qui encourage les hommes à se débarrasser de leur armature fasciste et guerrière afin de retrouver « les yeux de l'amour » et la capacité à entrer en contact avec les autres en racontant leur histoire⁷⁸.

Cependant, les actes de communication sont présentés dans *Il bandito* de manière à nous rappeler les limites de notre capacité à jamais saisir totalement la réalité. Le langage est de fait le premier indice que donne A. Lattuada au spectateur sur le sentiment d'isolement expérimenté par Ernesto tout au long du film et qui finira par le conduire à la mort. Alors qu'ils descendent du train, enfin de retour en Italie, une Babel linguistique vient ajouter une nouvelle dimension au chaos. Un policier militaire américain invective un Italien à la fois en anglais et en italien ; une femme s'adresse en criant en allemand au soldat italien qui l'a épousée en Allemagne, le suppliant de ne pas l'abandonner, et ce dernier lui répond en criant en italien, exprimant son refus d'utiliser une langue désormais viciée. Alors que Carlo et Ernesto conduisent vers Turin, Ernesto demande le sens d'un panneau de signalisation en anglais (*Speed limit*) et Carlo lui répond, en se trompant, que cela signifie « *Polizei verboten* ». Ces erreurs de traduction, ces refus de traduction et ces moments de mystification nous initient au monde de l'ex-prisonnier libéré, qui a appris quelques mots d'allemand et est devenu expert dans le sabir des camps de concentration, mais qui ignore le nouveau patois issu de la Résistance, du marché noir et de l'occupation alliée. Les panneaux de signalisation en langues inconnues sont une autre forme d'apparition visuelle qui annonce un monde fait d'informations manquantes et de connexions manquées. Dans ce contexte, l'échec d'Ernesto, qui ne parvient jamais à s'expliquer, qui choisit d'entrer en contact avec le monde par le biais d'actes violents plutôt que de mots (on pense au fait qu'il a omis d'expliquer au souteneur de Maria qu'il est son frère), constitue une régression, ou plutôt une incapacité à être détruit pour mieux se reconstituer, à évoluer d'un point de vue affectif vers une sensibilité post-fasciste.

Pour comprendre la fin ambiguë du film, il faut prendre en compte le programme à la fois éthique et filmique d'A. Lattuada lorsqu'il entreprend de relier la parole et la vision au corps. Comme nous l'avons vu plus haut, le fait qu'Ernesto réussisse à sauver Rosetta ne débouche en aucune mesure sur une fin heureuse. Bien au contraire, après qu'Ernesto a déposé Rosetta près de chez elle, lui demandant de dire à Carlo que « l'oncle Ernesto doit faire un long voyage », la caméra recule pour saisir sa silhouette solitaire, avec en toile de fond un décor de montagne à couper le souffle. Puis un lent panoramique vient rappeler celui qui a été utilisé pour traduire l'appréhension visuelle par Ernesto de la perte de sa maison. Le panoramique fait un demi-cercle, s'arrête derrière lui, nous permettant de voir ce qu'il voit tout en traduisant son isolement. La caméra revient alors vers son visage,

78 - Sur l'importance de l'écoute dans le processus du témoignage, voir Shoshana FELMAN et Dori LAUB, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge, 1991.

nous révélant son état émotionnel. Sa vision est, cette fois, dirigée vers l'intérieur : il est en train de prendre la décision définitive de s'extraire de la société. Alors qu'il est acculé par la police, qui lui demande de se rendre, il demeure tranquille, sans parler ni bouger. Sa dernière action est un renoncement à l'action qui, dans ce contexte, équivaut à la mort. Nous ne voyons le corps sans vie d'Ernesto qu'au travers des yeux de Carlo, dont le dernier regard enregistre la main tachée de sang d'Ernesto, qui tient toujours le jouet que lui a donné Rosetta. A. Lattuada a été critiqué pour la dimension mélodramatique et pathétique de cette fin. Il a même entrepris son autocritique sur ce point lors de son interview par Georges Sadoul en 1947. Il déclara pourtant par la suite qu'il avait choisi cette fin en raison de sa « charge émotionnelle », et il est vrai qu'elle souligne la dimension tragique de la vie et de la mort d'Ernesto⁷⁹.

Tout au long du film, Ernesto est présenté comme un individu à la fois agressif et malheureux : c'est un tueur, mais également un survivant des camps de concentration. Pourtant les derniers plans du film, avec leur « regard ému » et leur « fin sans espoir », font de lui, dans l'esprit du spectateur, avant tout une victime : victime du régime fasciste qui l'a formé à la violence ; victime des Allemands qui l'ont maltraité dans les camps ; et victime d'une République qui, dans son désaveu du régime fasciste, préférerait oublier les vétérans⁸⁰. Il est intéressant de remarquer que la version filmée du scénario a supprimé une phrase que disait Carlo à Rosetta après avoir vu le corps d'Ernesto : « ils ont attrapé un homme mauvais⁸¹ ». En suspendant tout jugement définitif sur Ernesto, le film participe du discours divisé qui caractérise les films italiens de l'époque concernant la question de la complicité collective avec le fascisme et les conséquences de ce qu'A. Lattuada appelait souvent « la mauvaise éducation ». *Il bandito* dénonce l'héritage psychologique et social de la valorisation fasciste de la violence de manière plus ouverte que la plupart des films. L'insistance mise par A. Lattuada sur la nécessité de relier le discours et la vision au corps, et de souligner le poids du discours et de la vision, est une façon de contrer les tentatives fascistes de produire des automates qui « croient, obéissent et se battent » quel qu'en soit le coût pour l'individu et la société. Mais la fin tragique d'Ernesto possède également une dimension sacrificielle, et donc rédemptrice. A. Lattuada ne partage pas la certitude de son collègue communiste G. De Santis dans la justice de l'histoire. Mais il n'adopte pas non plus ouvertement la conception humaniste chrétienne de R. Rossellini, en dépit de ses tendances pédagogiques et moralistes. Comme l'observe F. Villa, la rédemption apparente dans *Il bandito* est plutôt « conçue comme un moment de transition entre un avant et un après, entre un état de dégradation et de souffrance et un état d'espoir et

79 - Luigi FACCINI et Maurizio PONZI, « Intervista con Alberto Lattuada », *Filmcritica*, 25-245, 1965, p. 338 ; Georges SADOUL, « Le drame du retour », *Les Lettres françaises*, 20 août 1947. Pour un résumé des réactions critiques suscitées par le film, voir C. COSULICH, *I film di Alberto Lattuada*, *op. cit.*, p. 35-36.

80 - F. VILLA, *Botteghe...*, *op. cit.*, p. 129 ; G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema...*, *op. cit.*, p. 405.

81 - F. VILLA, *Botteghe...*, *op. cit.*, p. 122.

de renaissance, [et] devient symptomatique pour comprendre l'état d'âme de ceux qui se trouvent dans un no man's land, à mi-chemin entre ce qui ne veut plus être et ce qui ne sait pas encore comment il sera⁸² ».

En effet, le film d'A. Lattuada n'encourage pas les Italiens à se moquer de leurs folies militaires comme l'a fait Carlo Borghesio dans son film de 1948, *Come persi la guerra*; il n'énonce pas non plus de programme politique déterminé comme c'est le cas dans *Caccia tragica*. La signification de *Il bandito* en tant que figuration de l'histoire se trouve plutôt dans son recours à l'indétermination, dans son absence de solutions. Bien que A. Lattuada mette en valeur les héritages issus du passé comme moyen d'aider les Italiens à leur donner un sens, il s'abstient de proposer un chemin assuré vers le futur. *Il bandito* diffère sur ce point des films sur la Résistance où les sacrifices ont lieu dans le cadre d'une résolution positive de l'Histoire et dont les héros martyrs, comme Marcello dans *Rome ville ouverte*, sont du bon côté. La mort d'Ernesto n'a pas cette signification. Il est le produit d'une histoire qui a été interrompue et dont on doit se débarrasser, mais sa mort ne fournit aucune solution à ce problème. Elle est un symptôme plutôt qu'une solution à la crise vécue.

Présenté pour la première fois au festival de Cannes en 1946, *Il bandito* rencontra un succès populaire tant en Italie qu'à l'étranger. Des stars telles que A. Nazzari et A. Magnani étaient un atout formidable qui venait s'ajouter à la séduction du film de gangster et aux changements de style et d'atmosphère pour en faire un bon divertissement. Le film réalisa trois fois plus d'entrées que *Sciucchià* de V. De Sica, et dans des villes comme Bologne ce fut le film le plus rentable de la saison⁸³. La réaction des critiques était mitigée, en Italie comme à l'étranger. La critique française était majoritairement positive : G. Sadoul trouvait que le film traduisait à la perfection le nouveau style cinématographique italien et son nouveau tempérament social, tandis que Paul Éluard saluait le courage d'A. Lattuada qui exposait ce que la plupart des gens trouvaient trop douloureux à affronter⁸⁴ : « Le retour d'un prisonnier avec toutes les désillusions qui font place, qui répondent à ce qu'il a pu rêver dans sa captivité. Il ose montrer dans ce film une réponse aussi bien à son désir d'un meilleur sort après ses souffrances qu'à ses rêves érotiques. »

Les critiques italiens furent moins optimistes et indulgents pour les efforts d'expérimentation d'A. Lattuada. Ils reprochaient à *Il bandito* sa rhétorique, son manque de cohérence stylistique et son sentimentalisme à l'américaine, dans lequel le criminel « au cœur d'or [...] devient un protecteur des enfants doucereux⁸⁵ ».

82 - *Ibid.*, p. 99.

83 - S. MASI, « L'hardware del neorealismo... », art. cit., p. 60; C. COSULICH, *I film di Alberto Lattuada*, op. cit., p. 37.

84 - C. COSULICH, *I film di Alberto Lattuada*, op. cit., p. 35; P. ÉLUARD, « Le bandit », op. cit. Sur la réception du néoréalisme en France, voir Antonio COSTA, « 'Aimons l'Amérique... aimons l'Italie'. Il cinema italiano e una 'certa tendenza' della critica francese, 1945-1965 », in A. FARASSINO (dir.), *Neorealismo...*, op. cit., p. 409-439.

85 - Citation tirée de LAN, « Il bandito », *Il Nuovo Corriere della Sera*, 7 novembre 1946; voir également P. S., « Il bandito », *Il Quotidiano*, 22 février 1946.

Le film mettait mal à l'aise certains critiques et ils réagirent de manière défensive, regrettant qu'il s'intéresse à un « delinquente » et à un sujet « obscène »⁸⁶. L'un d'entre eux affirma que des personnages tels qu'Ernesto n'étaient pas fondés sur la réalité historique et que le film n'avait par conséquent aucune validité en tant que « témoignage social »⁸⁷. D'autres critiques adoptèrent cependant une position plus philosophique. L'un d'entre eux écrivit dans *Hollywood* que le film donnait une image réaliste de l'Italie « telle qu'on peut la voir en marchant dans les rues, en écoutant les récits de ses amis, ou en allant danser le soir ». D'après lui, *Il bandito* n'était pas un film qui s'adressait aux critiques mais directement aux spectateurs « qui ont vu à la fois le monde de leurs pères et leur propre monde s'écrouler »⁸⁸. Mais le plus honnête fut le critique de *Film rivista*, qui reconnaissait que, bien que *Il bandito* « ne puisse pas être considéré comme un bon film », il se sentait incapable de le juger, n'étant « pas exactement sûr du phénomène représenté par le film [...] il semble être la conséquence d'une crise du langage »⁸⁹.

C'est cette « crise du langage » qui fait l'intérêt de *Il bandito* en tant que révélateur des profondes fractures et destructions causées par la guerre et la fin de vingt ans de fascisme, non seulement à l'intérieur de la société italienne, mais également du cinéma italien en tant qu'institution. Comme beaucoup d'autres films néoréalistes, *Il bandito* défiait les conventions cinématographiques héritées : le désir de réalité était un désir de chasser les visions fascistes du spectacle et avec elles « une historicité et une monumentalité mal comprises » en faveur de pratiques filmiques enracinées dans la croyance que la vie quotidienne et ses humbles histoires étaient également constitutives des histoires en formation⁹⁰. Pourtant, comme les films de R. Rossellini, il réussit à exprimer à quel point la réalité contemporaine peut être mouvante, peu fiable, et le quotidien à la fois traumatisant et exceptionnel. Ernesto, de même que son environnement, montrent « les signes d'un monde qui change sous nos yeux, en l'espace bref de quelques années pendant lesquels le film est tourné, et que nous *sentons* par les témoignages, les rencontres, les récits, la mémoire récente »⁹¹. Pour A. Lattuada et ses compagnons néoréalistes, faire un film consistait à *rendre compte*, une tentative à la fois narrative et morale d'affronter les séquelles de la dictature au niveau civique et intime.

86 - La première citation est tirée de Carlo A. FELICE, « 7 giorni a Milano. Un film che si affloscia di colpo – Scusare il banditismo – Un buon Nazzari », *Film*, 16 novembre 1946, p. 5, cité dans F. VILLA, *Botteghe...*, *op. cit.*, p. 81 ; La seconde citation est tirée d'une critique parue dans *La rivolta ideale*, 12 mai 1946, citée dans C. COSULICH, *I film di Alberto Lattuada...*, *op. cit.*, p. 35.

87 - Emilio C., « Briganti DABBENE », *Mercurio*, juillet-août 1946.

88 - Adriano BARACCO, « Il bandito », *Hollywood*, 4 novembre 1946.

89 - G. SIG, « Il bandito », *Film rivista*, décembre 1946.

90 - Margherita CATTANEO, « Una buona produzione media... », *Film rivista*, 30 juin 1947.

91 - G. FANARA, *Pensare il neorealismo...*, *op. cit.*, p. 182. Son commentaire porte à la fois sur *Il bandito* et sur *Caccia tragica*.

Leurs films s'intéressent autant au processus qui consiste à défaire, à désapprendre les leçons du totalitarisme et du militarisme fasciste qu'à l'élaboration d'une voie pour la nouvelle république grâce à des récits de résistance et de reconstruction qui regardent vers l'avenir. Ils nous demandent de considérer l'histoire comme une interruption et une perte, une période d'interrègne et de crise, et pas simplement comme le triomphe du bien sur le mal. Les réalisateurs néoréalistes étaient tout à fait conscients du fait que cette période de transition les appelait à de nouvelles responsabilités sociales, mais leur offrait également la possibilité d'expérimenter de nouvelles formes de langage filmique. Analyser les films néoréalistes comme les « textes d'un interrègne culturel⁹² » implique de rompre avec les cadres interprétatifs de nombreux travaux d'histoire et de critique du cinéma, mais nous permet de resituer ces films dans la crise plus large du langage, de l'identité et de la représentation qui ont marqué la culture italienne après la chute du fascisme et les ravages de la guerre.

Ruth Ben-Ghiat
New York University

Traduit de l'anglais par Sophie Noël

