

" LA PLUS GRANDE RÉUSSITE DE VITTORIO DE SICA ! " Martin Scorsese

CARLO BATTISTI

Umberto D.

UN FILM DE
VITTORIO DE SICA

VERSION RESTAURÉE INÉDITE

UNE PRODUCTION PRODUZIONE FILMS VITTORIO DE SICA AMATO FILM RIZZOLI FILM AVEC CARLO BATTISTI MARIA PIA CASILIO LINA GENNARI ILEANA SIMOVA ELENA REA MEMMO CAROTENUTO
PRODUCTEURS GIUSEPPE AMATO VITTORIO DE SICA ANGELO RIZZOLI MUSIQUE ALESSANDRO CICOGNINI PHOTOGRAPHIE G.R. ALDO MONTAGE ERALDO DA ROMA DÉCORS VIRGILIO MARCHI SCÉNARIO CESARE ZAVATTINI



intramovies



Umberto D

FICHE TECHNIQUE

Réalisation

Vittorio De Sica

Scénario

Cesare Zavattini

Photographie

G.R. Aldo

Décors

Virgilio Marchi

Musique

Alessandro Cicognini

Production

Amato Film

Produzione Films

Vittorio De Sica

Rizzoli Film

Producteurs

Giuseppe Amato

Vittorio De Sica

Angelo Rizzoli

FICHE ARTISTIQUE

Umberto Domenico Ferrari

Carlo Battisti

Maria, la servante

Maria Pia Casilio

Antonia Belloni, la logeuse

Lina Gennari

La femme dans la chambre d'Umberto

Ileana Simova

La sœur à l'hôpital

Elena Rea

Le malade à l'hôpital

Memmo Carotenuto

1952 - 1h29 - Italie

DCP - VOSTF

**AU CINÉMA
LE 20 MAI 2015**

**VERSION RESTAURÉE
INÉDITE**

« *Un grand film sur un héros du quotidien. C'était le précieux cadeau de De Sica pour son père. Et pour nous.* »

Martin Scorsese

SYNOPSIS

Fonctionnaire à la retraite, Umberto Domenico Ferrari ne parvient plus à subvenir à ses besoins. Accompagné de son chien, le vieil homme passe ses journées à rassembler un peu d'argent pour payer les mois de loyers de retard que lui réclame sa logeuse. Malgré ses efforts, il ne parvient toujours pas à rembourser ses dettes. Se prétendant malade, il parvient à dormir gratuitement à l'hôpital. Mais, de retour dans sa chambre, il découvre qu'elle est en travaux et que son chien a disparu...



SUR LE FILM : *UMBERTO D*, DU QUOTIDIEN À L'ONIRISME

AU CŒUR DE LA RÉALITÉ

Avec *Umberto D*, l'expérience a été conduite extrêmement loin et le film est peut-être sous ce rapport le plus pur du mouvement néoréaliste. Le mot de pureté revient sous la plume de maint exégète du film. Il exprime bien l'impression d'une coulée libre et naturelle qui n'a pas été fragmentée et débitée en morceaux dramatiques. Le sujet n'existe pas en soi, antérieurement à l'illustration que viendrait en donner le film. Mieux encore qu'au *Petit Fugitif* nous paraît s'appliquer à *Umberto D* l'excellente formule d'André Bazin parlant d'un film « où le sujet dans ce qu'il a de plus essentiel, est engendré par la structure même du récit ». L'émotion ne tient donc pas à une donnée psychologique précise et au développement d'une crise. Ici, l'existence précède l'essence et c'est l'accomplissement même de l'existence — à travers les destinées les plus banales, les plus dénuées d'éclat — qui provoque cette émotion.

Dans ces perspectives, les gestes qui d'ordinaire semblent insignifiants prennent une densité exceptionnelle. Bela Balazs estimait que c'est par la technique du gros plan qu'on pouvait arriver à cette étude microscopique de l'être. Jean Epstein, lui, invoquait les ressources du ralenti pour nous introduire dans l'intimité de cette géographie mentale. Il se trouve que c'est au contraire avec une stylistique aussi dépouillée que possible des ressources mécaniques et de la rhétorique du cinéma, que De Sica nous a permis de déchiffrer le plus secret de la condition humaine.



Faut-il rappeler le moment du film qui décrit le réveil de la petite bonne, ce passage traité avec une économie de moyens exemplaire et qui nous plonge selon le mot de Robert Pilati « *au cœur de la réalité* » : Maria se lève, prend sa blouse, traverse le couloir, entre dans la cuisine. Sur la table traîne la page d'écriture qu'elle a faite avant de s'endormir; elle range l'encrier, les feuilles, va à l'évier, essaie de boire au robinet, éclabousse d'eau les murs pour y noyer les fourmis, va à la fenêtre, regarde dehors et voit dans la cour lépreuse le chat sur un toit. Elle revient, craque trois allumettes, allume le réchaud, sort une bouilloire, la pose sur la table, prend un journal qu'elle enflamme et balaie le mur pour chasser les fourmis. Puis elle fait chauffer

l'eau, prend le moulin à café, se met à moudre, assise sur une chaise. Jusqu'ici on ne pouvait déceler le moindre sentiment précis (si ce n'est la lassitude) sur un visage que le réalisateur avait voulu totalement inexpressif. Mais à ce moment on voit que des larmes ont coulé sur ses joues. Sans quitter sa chaise, tout en continuant de moudre et en reniflant elle tend la jambe pour pousser la porte de la cuisine restée ouverte et finalement elle y arrive avec le bout du pied. Elle n'a pas cessé de pleurer avec un visage qui reste immobile. (...)

« *Parce que chaque instant apparaît pleinement vécu, par lui-même et non pas dans une perspective ordonnée, tendue vers un dénouement, il arrive à prendre une valeur qui dépasse, en le sublimant, en le transcendant, le simple fait matériel décrit... ce qu'il faut souligner surtout... c'est le pouvoir de sublimation de la caméra. A partir du fait le plus banal, à travers la restitution de la durée vraie, De Sica dépose les éléments d'un univers spirituel, approfondit son sujet jusqu'à lui donner cette dimension intérieure par où se rejoignent tous les chefs-d'œuvre. La critique a évoqué Pascal, Tchekhov, Dostoïevsky. C'est assez dire l'ample résonance du film.* »

Jean Collet



L'INFLUENCE DE KAFKA

La référence à Tchekhov est des plus éclairantes. Elle nous permet de préciser cette échappée constante du film vers l'intemporel, cette référence implicite à une réalité dont celle-ci — celle que nous voyons — n'est qu'un « miroir obscurci et plaintif ». L'accès à ce domaine — qu'il serait bien difficile de préciser car on ne peut à proprement parler de dimension métaphysique ou de transcendance — s'effectue comme dans *Le Voleur de bicyclette* par un glissement insensible du quotidien vers l'onirique. Précisons tout de suite que cette impression de mauvais rêve est libérée du flou qui apparaissait encore dans *Sciussia* et de l'expressionnisme du second degré qui caractérisait *Miracle à Milan*. Ici, la sensation de cauchemar naît d'un simple décalage dans le réalisme : l'éclairage matinal ou crépusculaire, l'insolite d'une chambre aux murs crevés, le bruitage mettant en relief certains éléments dramatiques. Dans ces perspectives, l'angoisse d'Umberto prend une résonance différente. La nuit au cours de laquelle, abattu par la fièvre, il ressent encore plus vivement sa détresse, marque sans doute le point extrême du cauchemar. De Sica s'était défendu à propos du *Voleur de bicyclette* d'avoir subi l'influence de Kafka. Et il est bien certain que les coordonnées psychologiques et éthiques des deux grands créateurs sont toutes différentes. Mais si nous songeons ici au *Château* de Kafka, c'est moins pour ses prolongements que pour l'atmosphère de rêve éveillé qu'il est arrivé à imposer. Suivant des itinéraires dont le point de départ est bien différent — chez Kafka une illustration dans le quotidien de certaines obsessions métaphysiques, chez De Sica une dilatation du quotidien jusqu'à ses racines invisibles — ils se rejoignent un instant au carrefour de l'angoisse et du malaise d'être qui assaille tout homme, dans certaines circonstances propres à lui donner le vertige et à lui inspirer le désir sourd mais violent de se réveiller. En regard de cet onirisme vrai, le symbolisme appliqué et voyant de certains expressionnistes, de Carné, de Carol Reed, paraît d'un extrême primarisme.



CHARLOT ET UMBERTO

En revanche, le recouplement avec Chaplin ici plus encore que dans *Miracle à Milan* et, compte tenu de la différence de style due à la caractérisation burlesque des *Lumières de la ville* ou des *Temps modernes*, la montée du cauchemar, sont bien le dénominateur commun à Chaplin et à De Sica.

Ce n'est d'ailleurs pas leur seul point de rencontre. La tristesse profonde du réalisateur de *Limelight* colore *Umberto D.*, soulignée par la musique de Cicognini dont la mélancolie évoque les accompagnements musicaux des films de Chaplin. Mais surtout le thème central est le même que dans toute la lignée des Charlot : rien à faire pour rompre la solitude. Celui qui, pour une raison ou pour une autre, est rejeté de la machine sociale,

s'épuisera en vain à s'y faire une place. Si Chaplin avait su garder dans *Limelight* la pudeur et l'humour désespéré qui font la beauté du *Vagabond*, de *L'Émigrant*, de *La Ruée vers l'Or* et de n'importe quel autre de ses films, il nous aurait donné une œuvre qu'*Umberto D.* laisse entrevoir. Il ne suffit pas, en effet, de relever les gags chaplinesques du film (la main tendue pour l'aumône et au dernier moment, dans un sursaut de honte, élevée comme pour sentir s'il pleut), de souligner l'affinité qui lie les deux parias et se manifeste par « *la perpétuelle dignité d'un pauvre homme au comble de la misère et de l'abandon mais qui reste toujours d'une correction désespérée dans ses vêtements comme dans ses actes* » (Georges Sadoul). Il ne suffit pas de mettre en relief la très visible ressemblance avec *Une vie de chien* ou avec *The Kid*. L'identité profonde d'inspiration vient d'une amertume identique. Umberto, comme Charlot à partir de 1918 — comme aussi Mr. Hulot — « *a encore la candide confiance de celui qui n'a jamais triché* » (Jean Collet).

Henri Agel - Vittorio De Sica - Ed. universitaires - Coll. Classiques du Cinéma, 1955.



Umberto, c'est en quelque sorte le Roberto du *Voleur de bicyclette*, qui aurait vieilli mais serait poursuivi par la même fatalité : celle qui s'attache aux humbles. Comme souvent chez De Sica, le spectateur perçoit les moindres battements de cœur du héros : précipités, affolés, par exemple, lors d'une sublime scène de suicide manqué... Plus que jamais, c'est un film d'actualité : les marchands de sommeil veillent toujours, et aujourd'hui le vieux fonctionnaire pourrait fort bien être un jeune clandestin, ou encore un homosexuel rejeté par son propre milieu. Ce qui est terrible dans *Umberto D.*, c'est que le héros semble parfaitement en phase avec les gens qu'il côtoie : il vient du même monde, a une culture et une élégance rare, il analyse parfaitement sa situation : mais rien n'y fait... Chef-d'œuvre toujours bouleversant.

Télérama Hors-série - 2004

PRESSE

Stéphane Ribola - Cynaps

36, rue de Ponthieu - 75008 Paris

Tél. : 06 11 73 44 06

stephane.ribola@gmail.com

DISTRIBUTEUR

Les Acacias

63, rue de Ponthieu - 75008 Paris

Tél. : 01 56 69 29 30

acaciasfilms@wanadoo.fr