



CULTURE

Deux classiques du néoréalisme italien à revoir

« Riz amer » et « Pâques sanglantes », signés Giuseppe De Santis, font leur retour en salle

CINÉMA

Giuseppe De Santis (1917-1997) eut une part active à la fondation du néoréalisme, l'école de la Libération italienne, comme critique puis scénariste (il participa à l'écriture des *Amants diaboliques* de Luchino Visconti). Devenu cinéaste, il signa quelques fleurons du mouvement, dont les deux plus connus, *Riz amer* (1949) et *Pâques sanglantes* (1950), sont à redécouvrir en salle en versions restaurées.

Le néoréalisme n'était pas fait d'une seule pièce, et face aux grandes tendances, entre Roberto Rossellini (*Rome, ville ouverte*, en 1945) et Vittorio De Sica (*Le Voleur de bicyclette*, en 1948), De Santis représente une troisième voie formaliste, volontiers spectaculaire. D'obédience marxiste, le cinéaste est tiraillé entre deux influences : d'un côté, une tendance à la gravure soviétique, de l'autre, une quête d'efficacité à l'américaine.

Riz amer, énorme succès populaire de l'année 1949, présente un sujet social, mais avec les moyens d'une superproduction. Chaque année, les travailleuses saisonnières du nord de l'Italie affluent par convoi dans la plaine du Pô pour planter et récolter le riz. On les appelle les *mondine* et elles se divisent en deux catégories : les officielles, prises sous contrat, et les clandestines, qui tentent de s'imposer – une rivalité orchestrée par les grands propriétaires qui les exploitent d'autant plus.

Dès le début, les mouvements de grue ascendants et descendants donnent à la scène une respiration épique semblable au péplum. La figure, récurrente, permet surtout de passer des enjeux collectifs au drame individuel, ce dernier tout droit sorti d'un film noir, autour de petits truands en cavale (Vittorio Gassman et Doris Dowling) et de bijoux volés.

Tragédie antique

D'un côté, le film a l'ambition documentaire de décrire le corps social singulier de ces ouvrières rizicultrices, et la promiscuité féminine qui s'y rattache – avec une franchise qui fit scandale (il est question à demi-mot de coucheries, de grossesses, d'avortements). Mais de l'autre, De Santis n'oublie pas le glamour, réservant à son héroïne, Silvana Mangano, révélée par le film, deux scènes de danse jazz ou des postures iconiques (alanguie sur sa paillasse, les jambes creusant la perspective) dignes de stars hollywoodiennes.

Si le scénario général chante l'héroïsme des repiqueuses s'identifiant à leur produit (le riz qu'il faut défendre contre une inondation), la mise en scène montre quelque chose de plus trouble : la ronde des désirs croisés, les conversations brûlantes cueillies par la caméra.

A son tour, *Pâques sanglantes* relate un conflit entre bergers à la façon d'une tragédie antique. Dans les montagnes du Latium, Francesco (Raf Vallone), soldat démobilisé, prend le maquis pour

lutter contre le potentat local, qui a volé son troupeau de moutons, sa promise (Lucia Bose) et sa sœur. Le réalisme est ici inscrit à même le décor, dans le site escarpé et aride qui sert d'assise au drame. Mais De Santis ritualise ce cadre naturel, y ouvre toutes sortes d'arènes, agoras ou vestibules, qui accueillent tantôt des conciliabules stylisés, tantôt des affrontements devant un « chœur » villageois. De Santis pousse très loin la découpe des personnages, inscrivant dans le champ leurs profils minéralisés, assimilés aux rudesses des roches alentour. Si cette théâtralité a pour effet de figer les figures, c'est parce qu'elle vise à les graver dans le marbre de l'allégorie politique : Francesco incarne en effet une figure du droit, sûr de sa légitimité, et dont l'affirmation n'ira pas sans la constitution d'un peuple pastoral. Dans la meilleure scène, il échappe aux forces de l'ordre en se cachant dans une procession pascalle : le corps du peuple devient alors une entité dans laquelle se fondre.

Dans un film comme dans l'autre, on ne sait si De Santis stylise la réalité ou s'il réactualise de vieux mythes. Trop idéologue pour la critique libérale, trop spectaculaire pour la gauche orthodoxe, il habite un entre-deux, une hétérodoxie. Du néoréalisme, il incarne une mutation vers un cinéma italien qui se rêve à la fois idéaliste et populaire. ■

MATHIEU MACHERET

