

DINO RISI

# Il giovedì



## L'AVANT FILM

- L'affiche** 1  
Un jour peu ordinaire
- Réalisateur & Genèse** 2  
Dino Risi, filmeur de la complexité humaine

## LE FILM

- Analyse du scénario** 4  
Pas de deux
- Découpage séquentiel** 7
- Personnages** 8  
Du rire et de la retenue
- Mise en scène & Signification** 10  
Comédie d'un jour
- Analyse d'une séquence** 14  
Mauvaise passe
- Bande son** 16  
On connaît la chanson

## AUTOUR DU FILM

- La convergence de la farce et de la *commedia dell'arte*** 17
- Mutations et hybridations, du néoréalisme au réalisme** 19
- Bibliographie & Infos** 20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

**Édité par le :** Centre national du cinéma et de l'image animée.

**Conception graphique :** Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

**Impression :** I.M.E. BY ESTIMPRIM  
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

**Direction de la publication :** Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2016

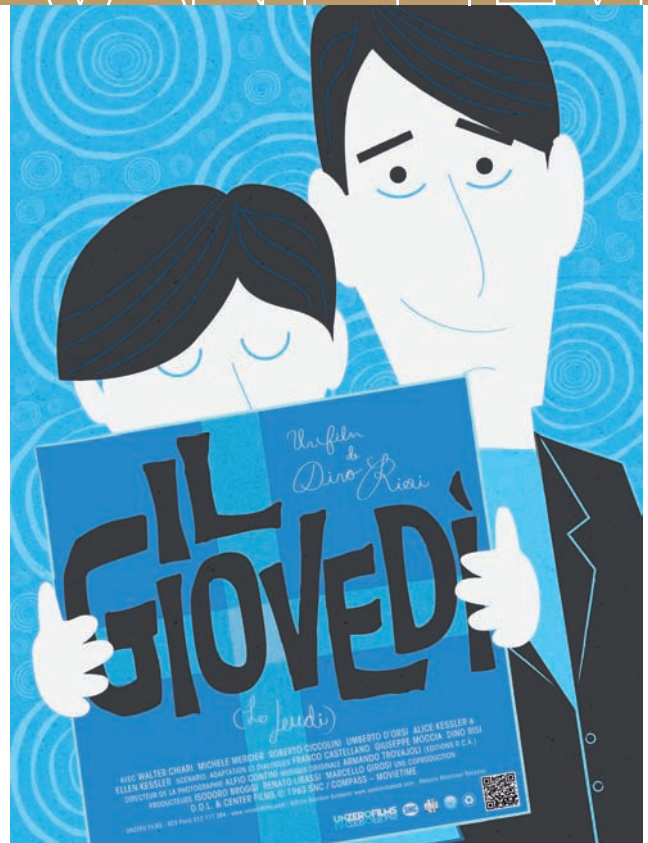
# SYNOPSIS

Dino, très en retard, est réveillé par son amie Elsa. Ce jeudi, il passe la journée avec son fils, Robertino, qu'il n'a pas vu depuis des années. Chômeur séparé de sa riche épouse, Dino saisit l'occasion pour briller aux yeux de l'enfant, en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas. Tout d'abord, il parle longuement chez un ami garagiste, avant que ce dernier ne lui confie une belle voiture américaine, dont il ignore le fonctionnement. Arrivé à l'hôtel, où sont descendus son ex-épouse, son fils et la nurse, Dino est impressionné par le garçon de neuf ans, érudit et bien élevé, qui l'accueille avec une poignée de main en guise de bonjour. Après l'achat d'un *Meccano* au magasin de jouets, de fortes émotions et rigolades dans les manèges du Luna Park, la gêne de Robertino lorsque Dino est moqué par les gamins du terrain vague, ou encore la plage où l'enfant navré observe son baratin de coureur de jupons, alors même qu'Elsa venue après son travail finit par quitter avec fracas, la journée est riche en tensions autant qu'en rapprochements. Au bord du fleuve, l'un et l'autre semblent plus proches qu'ils ne l'ont jamais été, jusqu'à ce que Dino se trahisse à propos du journal intime de Robertino. Le garçon qui avait baissé sa garde se vexe. De retour en ville, ils abandonnent définitivement la Ford en panne et vont chez la mère de Dino. Retrouvailles émues dans ce gynécée qui fait la fête au petit-fils absent depuis trop longtemps. Avant de retourner à l'hôtel, Dino passe au studio d'enregistrement. Pendant que le garçon assiste à un duo sororal chantant et dansant, Dino est accusé d'être un voleur. L'enfant découvre son père qu'il tente de consoler. L'heure du retour est passée, qu'importe ! Ils profitent de cette journée inattendue, où l'un et l'autre se sont mis à nu, puis apprivoisés pour mieux s'apprécier et s'aimer. Dans le hall, Robertino confie les pétards à son père et s'en retourne aux rigueurs germaniques de son éducation, tandis que sa mère laisse entendre à Dino qu'il y aura peut-être d'autres jeudis à partager.

## L'AFFICHE

## Un jour pas ordinaire

Forte de son minimalisme, cette affiche suggère la légèreté et la bonne humeur. Deux personnages centrés nous font face, comme si un photographe imaginaire se tenant hors champ les invitait à poser. Vêtu d'une veste de costume noire, rehaussée d'un passepoil et de boutons bleus, ainsi que d'un tee-shirt de la même couleur, le plus grand a un sourire franc. Tandis que le second portant une veste bleue claire que seul un mince trait esquisse ferme les yeux. Il tient devant lui un carton au fond bleu plus soutenu sur lequel le titre et les crédits du film sont inscrits. Ce carton lui escamote le bas du visage. Sourit-il ? Se cache-t-il volontairement ? A-t-il honte de l'homme qui se tient à ses côtés ? L'histoire nous permet de tendre vers cette interprétation. L'enfant peine à donner des lettres de noblesse à cet inconnu, qui est son père. Longtemps, il éprouvera de la gêne, de la honte avant de le comprendre et l'apprécier. Ce carton levé symboliserait le temps qu'il leur faut pour faire un pas l'un vers l'autre. Par ailleurs, nous pensons au journal intime de Robertino. Le format ne permet pas de s'y référer instamment, mais le parallèle n'est pas exclu. D'autant que nous connaissons l'importance de cet objet pour ce garçon aussi intelligent qu'esseulé. Il se définit tout d'abord par une distanciation à l'égard de son père et de la vie en général. Le journal devient en quelque sorte son double. Tous deux ont le cheveu brun, couleur rappelant celle de la veste et du titre. Quelques traits bleus dessinent le mouvement des coiffures et les traits des paupières, de leur nez ou encore du sourire de Dino. Une forme de parenté est exprimée. Le « I » de l'article défini « Il » fait office de point sur le mot « giovedì ». Les lettres en caractère gras prennent toute la largeur du carton que les mains blanches du garçon enserrant. Rien de rigide dans ce choix de police de caractère, qui en appelle plus à l'écriture rapide sur un pense-bête. En lettrage ultra mince, en haut à droite du carton, le nom du célèbre réalisateur de comédies italiennes, Dino Risi, apparaît et fait écho avec la traduction du titre à l'identique.



Quant à la croix bleue acidulée, elle dynamise timidement l'ensemble du carton autant qu'elle nous autorise à évoquer une journée particulière « à marquer d'une pierre blanche » ou d'une croix... L'arrière-plan des deux personnages reprend ce bleu acidulé, dans lequel des spirales en bleu plus clair sont incrustées. Le mouvement des cercles reprend les traits des visages et évoque quelque chose de psychédélique. Comme si l'adulte qui nous regarde n'en revient toujours pas d'être là avec l'enfant. Ou bien simplement que la journée est (ou a été) aussi inattendue qu'étourdissante, confuse que révélatrice, folle qu'apaisante. Enfin, ce mouvement laisse-t-il entendre celui de nos visages souriants sous l'effet d'une comédie.

## PISTES DE TRAVAIL

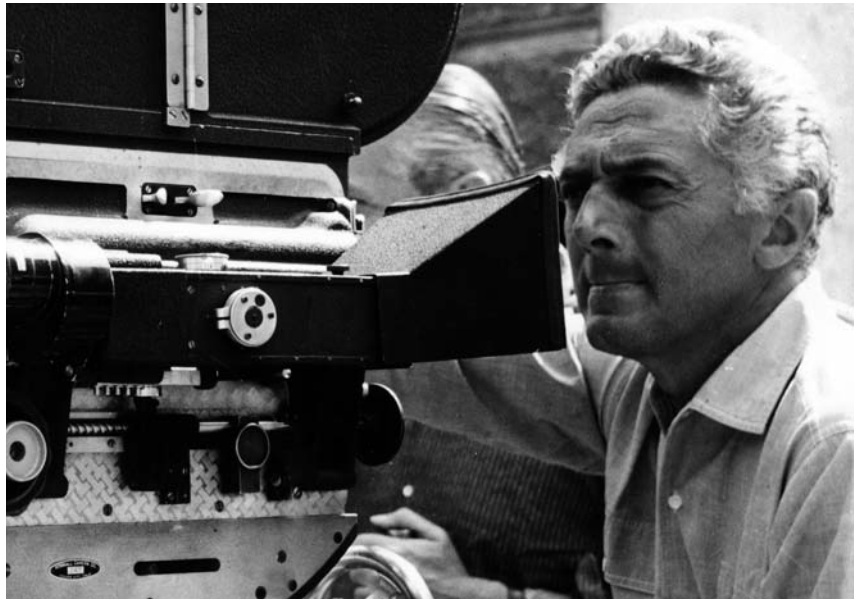
- Quels sont les principaux éléments graphiques de cette affiche ? On pourra noter la rareté des lignes droites, la prédominance des cercles, des courbes et l'utilisation de tons bleutés. En quoi ces choix graphiques annoncent-ils le ton général du film ?
- Comparer les deux visages. Le père a les yeux ouverts : le regard doux ? Bienveillant ? Plein d'espoir ? Le fils est plus difficile à cerner : ses yeux sont fermés et il cache une partie de son visage. Pourquoi ? On pourra demander aux élèves d'imaginer ce que peuvent penser les personnages sur cette affiche, avant et après la diffusion du film.

# RÉALISATEUR GENÈSE

## Dino Risi, filmeur de la complexité humaine

### Filmographie

- 1952 *Vacanze col gangster*
- 1953 *Le Signe de Vénus*  
(*Il segno di Venere*)
- 1955 *Pain, amour, ainsi soit-il*  
(*Pane, amore e...*)
- 1956 *Pauvres mais beaux*  
(*Poveri ma belli*)
- 1959 *Le Veuf* (*Il vedovo*)
- 1960 *L'Homme aux cent visages*  
(*Il mattatore*)
- 1960 *L'Inassouvie* (*Un amore a Roma*)
- 1960 *A porte chiuse*
- 1961 *Une vie difficile*  
(*Una vita difficile*)
- 1962 *Le Fanfaron* (*Il sorpasso*)
- 1962 *La Marche sur Rome*  
(*La marcia su Roma*)
- 1963 *Les monstres* (*I mostri*)
- 1693 *Il giovedì*
- 1963 *Il gauch*
- 1964 *Les Poupées* (*Le bambole*)
- 1965 *Play boy party* (*Lombrellone*)
- 1965 *Les Complexés* (*I complessi*)
- 1966 *Opération San Gennaro*  
(*Operazione San Gennaro*)
- 1967 *L'Homme à la Ferrari* (*Il tigre*)
- 1969 *Il giovane normale*
- 1970 *La Femme du prêtre*  
(*La moglie del prete*)
- 1971 *Au nom du peuple italien*  
(*In nome del popolo italiano*)
- 1973 *Rapt à l'italienne* (*Mordi e fuggi*)
- 1974 *Parfum de femme*  
(*Profumo di donna*)
- 1977 *Les Nouveaux monstres*  
(*I nuovi mostri*)
- 1979 *Cher papa* (*Caro papa*)
- 1981 *Fantôme d'amour*  
(*fantasma d'amore*)
- 1982 *Les Derniers monstres*  
(*Sesso e volentieri*)
- 1996 *Giovani e belli*



« Dans les films de Risi, il y a l'impossibilité de la norme, un état perpétuel d'inquiétude, une mélancolie de fond que seul le regard comique a su distiller comme dans une éprouvette [...]. »<sup>1</sup>

### Enfance milanaise à l'ombre généreuse de la Scala

Né à Milan le 23 décembre 1916, à la veille de la Révolution russe et du Giro d'Italie, Dino Risi y passe son enfance en compagnie de sa sœur Mirella et de son frère Nelo. Il suit les traces de son père médecin à la Scala et devient psychiatre. Ce lieu fonde en partie son héritage culturel et artistique (visites des loges d'artistes, souvenir de la poussière soulevée par les machinistes, des décors et des ombres magnifiques et des crépuscules), autant que sa rencontre avec le fils du Consul de Grèce, dont les prérogatives leurs permettent de fréquenter assidument les cinémas milanaise. Trois films par jour en moyenne et la fétichisation amoureuse pour l'actrice américaine Wilma Banky, amante du cheik, incarné par Rudolf Valentino. Plus tard, il se lie d'amitié avec le cinéaste Alberto Lattuada. Ce dernier le présentera à Mario Soldati pour lequel il devient assistant en 1941 (*Le Mariage de minuit*), ainsi que celui de Luigi Comencini en 1942 (*Giacomo l'idealista*). En parallèle, Dino Risi devient critique de cinéma. Durant la Seconde Guerre mondiale, réfugié en Suisse, il fait la connaissance de Giorgio Strehler et d'Ugo Barsini et fréquente les cours de cinéma de Jacques Feyder à l'Athénée de Genève. Revenu en 1944, il réalise son premier court métrage primé à la Mostra de Venise (*Barboni*, 1946) qui parle de la situation des sans-abris milanaise. Influencé par le néo-réalisme, la trentaine de courts métrages qui suivront seront d'aspect documentaire et traiteront tous des laissés pour compte. Il abandonne la psychiatrie en 1949 (alors étudiant, il s'emmêle les pieds dans les intestins d'un cadavre qu'il doit autopsier, puis, devenu psychiatre, il raconte les asiles, lieux indignes de torture et d'humiliation<sup>2</sup>) et part s'installer à Rome en tant que scénariste (*Anna* de Lattuada ; *Totò e i re di Roma* de Monicelli et Stefano Vanzina), critique et réalisateur.



Pauvres mais beaux (© Films du Camélia).

## L'âge d'or du cinéma italien

Sa carrière s'affirme dès les années 1950 (*Vacanze col gangster*, 1952) et le succès se profile rapidement. Contemporain des réalisateurs Monicelli ou Comencini, des Italiens du Nord comme lui dans un contexte politique d'après-guerre, Risi personifie l'âge d'or du cinéma italien. Toute une génération de scénaristes, de comédiens qui prend naissance comme : Rodolfo Sonego, le duo Age et Scarpelli, Vincenzoni ou encore Rugero Maccari pour l'écriture et Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni ou Ugo Tognazzi pour le jeu. Dino Risi affine son style à la fois subtil, profond et côtoyant la piterie. Son premier grand film *Pauvres mais beaux* (*Poveri ma belli*, 1956) est un portrait sur l'exaltante insouciance de jeunes romains, proches parents des « *raggazzi* » felliniens (*I vitteloni*, 1953). Risi qui aime décrire la vie quotidienne du peuple italien et se distingue nettement de l'esprit petit-bourgeois par son esprit libertaire et vitaliste cerne vite les revers des mœurs populaires et tout ce que représente le bouleversement des années 1960 (le *boom économique*), soit « la montée en puissance de la société de consommation, la recherche du confort au détriment de la réflexion »<sup>3</sup>. Son œuvre déploie dans ses débuts une galerie de personnages atypiques, ratés, arnaqueurs sur fond d'échec, de désillusion et du dérisoire, puis s'intéresse dans un deuxième temps aux personnages prolétaires comme acteurs du *miracle* économique et non comme victimes de la modernité et de ce que l'on a nommé le « *benessere* » (bien-être).



Ugo Tognazzi et Vittorio Gassman dans *Les Monstres*.

## Du comique et de la comédie italienne

« Le comique est cruel [...] et se nourrit des défaillances humaines, de la bêtise mais aussi de la pauvreté »<sup>4</sup> confiait Dino Risi au critique et essayiste Jean-Baptiste Thoret, lors de la rétrospective en son honneur à la Cinémathèque Française à Paris en 2009. Le comique chez Risi repose sur l'art du ridicule et la gêne. Enracinée dans la réalité nationale, la comédie italienne souvent accusée de « conformisme de fond sous l'insolence désacralisante, de cynisme et d'érotisme vulgaires »<sup>5</sup>, a pour



Ugo Tognazzi dans *Au nom du peuple italien*.

héritage culturel les comédies et farces théâtrales, les *Varietà*, les journaux humoristiques et la radio. Stylistiquement, il nous faudra faire un détour par le néo-réalisme rose pour en apprécier tous les contours et comprendre son essor (cf. « Autour du film », p. 19). Témoin des mutations politiques et économiques, la comédie à l'italienne est empreinte d'humour noir et de sarcasme dont les personnages principaux oscillent entre amoralité et infantilité, une véritable galerie de monstres en quelque sorte. De fait, satiriste qui a cru à la puissance critique du cinéma populaire et a su dire les contradictions inhérentes à la société italienne (1950), ses espoirs (1960) et ses désillusions (1970), Risi assoie sa notoriété avec *I mostri* (*Les Monstres*, 1963) : « ce peuple disparate composé de bourgeois misérables, de petits chefs d'industries véreux, de cocus lâches et d'arrivistes prêts à tous les renoncements pour se tailler une part du mirage économique qui euphorise l'Italie d'après-guerre »<sup>6</sup>. S'il se tourne souvent vers les films à sketches, la forme courte, cela vient de son trop-plein d'idées et de son admiration pour les contes et nouvelles de Tchekhov. Risi, résolument qualifié de cynique par certains critiques français, avait ce don de voir le processus de pourrissement de la société italienne à l'œuvre. Et cette lucidité lui permettra d'aborder sur la fin de carrière, le thème du pouvoir, le ravage de l'idéologie, et du terrorisme des années de plomb italiennes comme *In nome del popolo italiano* (*Au nom du peuple italien*, 1971), *Mordi e fuggi* (*Rapt à l'italienne*, 1972), *Caro papa* (*Cher papa*, 1979), ou enfin une certaine noirceur *Profumo di donna* (*Parfum de femme*, 1974). Des grands de l'âge d'or du cinéma italien, Risi fut le plus ironique, mélancolique et radical. « Grâce à ce mélange original de complicité et de détachement, d'attraction et de répulsion, on trouve dans le cinéma de Risi la précision d'un style fait de caresses et de grimaces, le regard complice avec les acteurs et la légère nausée pour les demi-vérités et les retentissants mensonges des masques nationaux »<sup>7</sup>.

## Il giovedì

*Il giovedì* naît entre *La marcia su Roma* (*La Marche sur Rome*, 1962) et la réalisation du film *I mostri* (*Les Monstres*, 1963). Il ne peut être question de divorce au sens légal du terme mais d'un arrangement d'une séparation à l'italienne car la dissolution du mariage civil n'est effective que le 1<sup>er</sup> décembre 1970 en Italie. Film boudé à sa sortie en salles par le public italien en 1963, il est considéré à tort comme un opus mineur, bien que s'inscrivant dans la plus pure tradition des comédies italiennes. Risi qui le plaçait parmi ses films favoris, ne voyait rien à y changer comme il le confiait à la revue *Positif* en 1972. Il ne sortira que le 26 octobre 2011 en France à la faveur d'un petit distributeur UNZERO et sera unanimement salué. Son échec commercial a évidemment contribué à amoindrir sa portée, alors que Risi était en plein succès. Ce film confirme son talent pour le contrepoint cinématographique (parole et action

des personnages) qui y est proposé. Il inverse le paradigme du célèbre *Il sorpasso* (*Le Fanfaron*) dont le manque d'humanité d'une jeunesse cruelle et désenchantée, est mis en valeur par la distanciation comique. Loin de la férocité et du cynisme habituels, dans *Il giovedì* s'y déploient un ton intimiste et tendre, ainsi qu'une ironie engendrant l'empathie. Il sonde « des contradictions humaines [qui] ne rencontre[nt] jamais aucune théâtralisation par le biais de l'exercice d'un genre (comédie) ou d'une convention de *transposition* (parabole) »<sup>9</sup>. Si un fossé semble séparer le père (hâbleur, fantasque, affabulateur) et le fils (pudique, mature, secret), le récit va les rapprocher tout au long de cette journée dans et aux alentours d'une Rome estivale. Le scénario de Franco Castellano et Giuseppe Moccia, tout en retenue et sans réel pic dramatique, réussit la caractérisation de chaque personnage en quelques scènes, grâce au regard aigu de Risi. Par ailleurs, le naturel du jeune Roberto Ciccolini (unique rôle au cinéma) contribue à adoucir le côté moqueur, digne d'un scrutateur cruel des travers de ses semblables du cinéaste. Ne reste que le regard amusé et pas dupe de Robertino face aux gesticulations de son père, désinvolte et faux de prime abord. Risi ne s'attarde pas sur l'outrance et décrit petit à petit l'ordinaire, la quotidienneté d'un homme profondément maladroît mais touchant. « La canaillerie s'estompe dans la sincérité, le vitalisme apparent rompt les digues et tout se colore de demi-teintes crépusculaires plus humaines<sup>10</sup> ». Dino Versini apparaît comme un quarantenaire inquiet du sens de la vie, de la liberté et des responsabilités. On s'interroge sur la place du père et du fils, notant dès le début une inversion des rôles. Alors que l'un veut plaire et s'attarde dans ses rêveries, tandis que l'autre a du mal à lâcher prise, ils ont la même difficulté à s'intégrer à son entourage.

1) Maurizio Grande, *Il Manifesto*, 1992.

2) Dino Risi, *Mes monstres*, Éditions Mondadori, 2004, De Fallois/L'âge d'homme, traduction B. Vierne, 2014.

3) Agnès Torrens (dir.), *Dino Risi*, Cinémathèque de Tours Henri Langlois, Catalogue de la saison 2012-2013, n° 140.

4) Jean-Baptiste Thoret, « Dino Risi », *Blog Parallax view*, 22.06.2009, consulté en mars 2016.

5) Laurence Schifano, *Le cinéma italien, de 1945 à nos jours – Crise et création*, Chap.3, Nathan Université, 1995.

6) Jean-Baptiste Thoret, *art.cit.*

7) Maurizio Grande, *Il Manifesto*, 1992.

8) Fabio Ziccardi, « L'espace italien en matière de divorce », *Revue internationale de droit comparé*, n° 2, 1975, pp. 403-417.

9) Mathias Sabourdin (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien*, « Ses créateurs de 43 à nos jours », Nouveau Monde éditions, 2014.

10) Valerio Caprara, *Dino Risi, Maître de la comédie italienne*, Gremese international, 1993.



Alberto Sordi dans *Les Complexés*.



Jean-Louis Trintignant et Vittorio Gassman dans *Le Fanfaron*.



Vittorio Gassman et Alessandro Momo dans *Parfum de femme*.

# Acteur – Actrice

## Walter Chiari (Annichiarico)

Walter Chiari est un acteur et cinéaste italien (1924-1991). Il travaille dès l'adolescence dans une usine d'automobiles dans la région milanaise et pratique de nombreux sports (boxeur, tennisman, nageur). Il découvre le théâtre et joue avec son frère Osvaldo, avant de parcourir l'Italie grâce à des revues musicales et théâtrales (*Un po'...di tutto*, 1943 ; *Gran varietà*, 1944). Après-guerre, il apparaît dans de nombreux films comiques, dont *Totò al giro d'Italia* (M. Mattoli, 1948), *O.K. Neron!* (M. Soldati, 1951), *Lo sai che i papaveri...* (Marcello Marchesi et Vittorio Metz, 1952). Bien que devenu populaire à la télévision assez rapidement grâce à son image de blagueur maladroit, il n'obtient que rarement des rôles principaux. Quelques exceptions : *Bellissima* (L. Visconti, 1951), *Il giovedì* (D. Risi, 1963), *Io, io, io...e gli altri* (A. Blasetti, 1966), *Falstaff* (O. Welles, 1966). Le choix de Risi pour Walter Chiari est juste tant par son regard doux porté sur ce « perdant »

que par le jeu qu'il développe. Acteur étrange qui fut remarqué en donnant la réplique à Anna Magnani (*Bellissima*) mais qui se satisfaisait de rôles secondaires essentiellement comiques. En définitive, Walter Chiari était plus reconnu en tant que séducteur, dont la chronique rose des journaux populaires relayait ses idylles (Elsa Martinelli, Lucia Bosé, Ava Gardner).

## Michèle Mercier

Michèle Mercier (née en 1939) est danseuse avant d'apparaître sur les écrans de cinéma en 1957 dans *Retour de Manivelle* de Denys de La Patellière. Reconnue comme Angélique (*Angélique, marquise des anges*, B. Borderie, 1964) : les cinq films de cette série populaire (1964-1967) en font une des stars du cinéma français. Elle disparaît progressivement des écrans après *Une veuve en or* (M. Audiard, 1969).



# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Pas de deux



*Il giovedì* se déroule lors d'une seule journée, le 23 septembre. Nous sommes à Rome où évoluent nos deux personnages principaux : Dino Versini et son fils Roberto Versini-Malden. Cinq années les ont séparés l'un de l'autre. Aussi cette journée singulière s'apparente-t-elle à un pas de deux. De l'improvisation à la maîtrise, le scénario s'organise au gré des maladroites et des mensonges paternels, des rencontres faussement fortuites et peu flatteuses, des élans fantasques de Dino autant que des incompréhensions de Robertino. Même si le ton est léger et les dialogues répondent à un comique de situation, le sujet est traité avec finesse et sérieux. Et au cours de cette journée découpée en tableaux réalistes, le lien se tisse de manière franche et sereine. Chacun trouve le bon tempo, cale son pas sur celui de l'autre pour avancer côte à côte, comme le suggère le duo des jumelles Kessler en surimpression sur la vitre du studio et derrière laquelle père et fils les admirent.



### S'apprivoiser entre les maladroites et les mensonges (séquences 1 à 10)

La première séquence nous dépeint un grand enfant. La tête cachée sous l'oreiller, les pieds hors des draps battant frénétiquement le matelas comme un sale gamin, voici Dino Versini. Il se hâte tandis que sa compagne sur le départ, fait tomber une encyclopédie parmi les invendues, se lamente de son dernier projet insensé d'élevages de castors et paraît stupéfaite lorsqu'il lui demande d'avoir un enfant quand il se conduit comme tel ! Poursuivant un portrait du père en négatif, la rencontre avec Robertino repose sur une méprise (4). La nurse qui a tout vu le scrute sévèrement. Bien habillé, poli et distant comme son éducation lui enjoint d'être, Roberto ouvre grand ses yeux quand son père l'embrasse. Dans la voiture, l'un et l'autre s'épient, se sourient par politesse jusqu'à ce que Roberto se rende compte que son père ne sait rien de lui et ment à peu près sur tout (5, 7). Dino est trop effrayé pour l'entendre, mais son fils attend beaucoup de cette journée. La seule richesse dont il est privé, c'est le partage, l'affection, les jeux comme autant de respirations vitales. Si l'univers maternel est structurant, celui de son père, dont l'absence a somme toute été pénible, lui paraît au début décalé, futile, immature. Après un tour au zoo (évoqué dans le journal intime pour la ressemblance de Dino avec un singe), au Luna Park (8), un apéritif en terrasse (9), ils finissent au terrain vague sur lequel Remo, l'ami liftier de Roberto, joue tous les jeudis (10). Dino qui ne connaît rien aux enfants, improvise sa journée et ne peut s'empêcher de faire l'intéressant, de se vanter d'exploits de guerre imaginaires, de préférer les « contacts directs » à un bureau, de faire l'imbécile sur le manège ou de priver les gosses de leur ballon. « *C'est qui ce casse-couilles ?* »



dira l'un d'eux, peu ébloui par sa « relique de guerre » qu'est sa Ford. Pourtant, Dino cherche désespérément à plaire à son fils.

### **Caler son pas sur l'autre pour vivre en harmonie (11 à 13)**

Les maladroites s'estompent. Roberto rit même de leur monture désordonnée sur le sable bouillant qui tente de rejoindre le bord de l'eau (11). La honte du Luna Park se fait moins prégnante. Dino, piqué au vif par la sortie orageuse d'Elsa, trinque avec Robertino à la liberté retrouvée et à la masculinité triomphante (12). Auparavant, ils avaient devisé des bienfaits de l'indépendance des femmes, mais qu'importe. La masculinité les rapproche ou du moins l'amour des femmes. L'anecdote de la fascination pour la ballerine Mirella et l'amour pour sa cousine (de l'âge de sa propre mère !) amuse Dino. Roberto apprécie de mieux en mieux l'esprit libre de son père, en parfaite opposition avec son cadre éducatif. Au retour de Fregene, ils assistent autant médusés qu'amusés au dénouement de la devinette à laquelle Dino ne trouve réponse (10, 13, 16). Un berger avec un chou sous le bras, un berger allemand en guise de loup et une chèvre qui montent dans une seule et même barque. Ils vivent « en harmonie ». Comme une promesse de ne plus ni se décevoir, ni se blesser, père et fils courent à travers champ et tentent d'imiter le héros du *Vagabond des étoiles* de Jack London. Un paysan terrifié par ces deux épouvantails de chair et de sang figés dans un champ s'enfuit. En voulant enfin s'expliquer du portrait peu flatteur que Roberto a fait de lui, Dino commet une erreur. Reconnaisant les mots qu'il a annotés dans son journal intime, Roberto part vexé.

### **Dans l'espoir de se revoir (14 à 19)**

À bout de recours comiques (comme cette chanson narrant l'histoire d'une femme qui fait cuire son mari dans le four et qui n'a aucun effet sur son fils), Dino a l'idée de retrouver son propre journal intime chez sa mère. Roberto s'en fiche, mais l'accueil chaleureux de sa grand-mère et la douce folie des tantes auront raison de son ressentiment (15). En aparté, nous découvrons un Dino toujours aussi menteur, mais plus par amour de sa mère, à qui il rêve de faire la vie plus douce, que par intérêt personnel. Est-ce cet amour maternel sans conditions qui lui ouvre les yeux ? Car de retour en ville, il tombe le masque par deux fois (16, 17). Ces mises à nu engendrent la compréhension et le pardon de Roberto, affecté par l'humiliation de Dino. Père et fils esquissent une vie commune aussi improbable que fantaisiste. Revenus à l'hôtel, ils sont désormais, et en dépit de la rigueur maternelle (19), unis par d'invisibles chaînes de respect, de reconnaissance et d'affection. Pas de deux dont le tempo sonne juste, Dino et Robertino se demandent-ils comme le chantait Nougaro : « Qui de nous deux a marché vers l'autre ? J'ai longtemps cru que c'était toi, mais la descente est une côte selon le côté que l'on voit » ?

1) *Enfant-phare*, Claude Nougaro, 1997.



## PISTES DE TRAVAIL

- En quoi peut-on dire que ce scénario reprend les mêmes principes que ceux d'un *road-movie* ? Après avoir défini les principales caractéristiques de ce schéma narratif et cité ses origines orales et littéraires, on pourra recenser et analyser les différentes escales des deux héros. Le mode de transport a également son importance : observer la place centrale de la voiture qui occupe autant l'image que les conversations. En quoi peut-on dire qu'elle est l'un des « moteurs » de l'histoire. Enfin, le *road-movie* est aussi un voyage initiatique : on pourra demander aux élèves ce qu'ont appris les deux héros à l'issue de cette journée.
- Noter comment le duo fonctionne et fait avancer l'histoire. Ce sont eux qui semblent écrire leur propre histoire au gré de leurs pérégrinations. En quoi peut-on parler d'une sorte d'improvisation ? On pourra comparer cette imprévisibilité du scénario avec des exemples de schémas narratifs plus classiques en citant des films aux intrigues prévisibles.



# Découpage séquentiel



## 1 – 0h00'00

Générique sur un panoramique en plan rapproché qui balaie de gauche à droite des immeubles, soulignant l'escalier au centre. Zoom avant vers un balcon. En raccord-cut, un plan d'intérieur d'un petit appartement. Elsa réveille non sans mal Dino, en retard pour son rendez-vous avec Robertino, son fils qu'il n'a pas vu depuis cinq ans. Pendant qu'il se prépare, un contrôleur des taxes énonce les dettes et les poursuites encourues.

## 2 – 0h04'10

Durant le trajet en voiture s'ensuit une conversation animée entre les amants à propos d'argent.

## 3 – 0h05'09

Dino convainc le garagiste, non sans mal, de lui louer une voiture américaine tape à l'œil.

## 4 – 0h06'44

Dans le hall d'hôtel, Dino prend un petit garçon avec un chapeau de cowboy pour son fils. Une femme blonde à l'accent germanique l'évalue de loin et se présente à lui comme étant la nurse de Roberto. Au sortir de l'ascenseur, l'enfant tend une poignée de main en guise de salut. Intimidés l'un par l'autre, ils partent avec la liste de recommandations en poche.

## 5 – 0h10'52

En route, père et fils s'épient. Dino brise la glace, mais il se trompe à nouveau sur tout (âge, date d'anniversaire...).



## 6 – 0h12'06

Dans un magasin de jouets, il peine à trouver un cadeau à son fils manifestement gâté. Il veut être explorateur astral. Pendant que le mécano qui lui sera offert est emballé, médusé, Roberto assiste à un vol par une adulte vraisemblablement experte.

## 7 – 0h13'45

Stationné pour prendre de l'essence, Dino se ridiculise car il ne connaît manifestement pas « sa » voiture. En place des fenêtres, ce sont les essuie-glaces qui s'activent, etc.

## 8 – 0h16'10

Au parc, Dino lui fait honte. Se prenant pour un héros de western, il crie, fait semblant de tirer, le tout juché sur un cheval de manège et sous le regard ébahi des autres enfants. Toutefois, les frayeurs produites par les montagnes russes du Grand Huit les rapprochent.

## 9 – 0h18'23

Tous deux sont assis en terrasse, après que Dino ait salué un tas de gens supposés importants. Il se décrit flatteusement durant la guerre. Roberto, seul quelques instants, consigne dans son journal intime ses premières impressions mitigées sur son père. Puis, le garçon confie à son père de retour la perte de ses amis, la tentative d'empoisonnement du directeur d'une pension avec l'aide de Charlie Kauffman et sa fugue avortée. Enfin, Roberto apprend à son père son sifflement de reconnaissance en cas de danger.

## 10 – 0h26'09

Sur un terrain vague, Roberto retrouve des garçons, dont son ami Remo (garçon d'ascenseur à l'hôtel). Les privant du ballon de foot pour faire l'intéressant, Dino est surpris par un policier. Puis, les gamins filent dans l'église où ils découvrent une représentation d'Adam et Ève chassés du Paradis terrestre. Pendant ce temps, Dino muet à une devinette qu'on lui pose, lit le journal intime tombé par inadvertance. Attristé par son portrait, il propose à Roberto de ne le reprendre qu'après le déjeuner, avant de se raviser.



## 11 – 0h38'08

Arrivée à la plage après une première panne d'essence. La complicité s'installe. Jeux, baignade et présentation d'Elsa. Alors que Roberto joue au loin, les amants se fâchent et l'orage « vide » la plage.

## 12 – 0h53'50

Au restaurant, ils déjeunent sans se soucier des recommandations listées. Dino, après avoir vanté les femmes un instant plus tôt, trinque à sa rupture et sa « liberté » retrouvée. Puis, il cherche le sens à la devinette, en vain.

## 13 – 0h59'17

Pris d'une envie pressante, père et fils s'amuse au bord d'un fleuve, s'émerveillent d'une incarnation improbable de la devinette, puis imitent le héros du livre de Jack London, *Le Vagabond des étoiles*, avant que Dino ne se trahisse à propos du journal intime.



## 14 – 1h05'11

Dino ne sait plus comment se faire pardonner auprès de Roberto, muet depuis des kilomètres. À nouveau en panne, ils abandonnent la voiture et partent chez la mère de Dino.



## 15 – 1h10'15

Après une ascension éprouvante des escaliers, ils sont accueillis à bras ouverts par un gynécée familial, aussi âgé qu'enfantin. Puis, alors que Dino promet de faire la vie plus douce pour sa mère, le petit fait une indigestion vite guérie.

## 16 – 1h21'23

Repartis en taxi, Dino explique son vrai rôle durant la guerre à Roberto, qui lui en est reconnaissant. Arrivés au studio, ils écoutent un duo féminin. Fasciné, Roberto reste un peu, puis découvre son père, humilié par le directeur, à qui il semble devoir une grosse somme d'argent. Pour le distraire, le garçon dévoile enfin la solution à la devinette.

## 17 – 1h30'03

En route vers l'hôtel, attristé, Roberto raconte à son père une accusation injuste à laquelle lui aussi a été victime. Alors, Dino tombe intégralement le masque : il n'a pas de travail, ni de bureau, ni d'argent, ni de voiture... Ensemble, ils rêvent à une vie commune.



## 18 – 1h33'13

À l'hôtel, la nurse et l'ex-femme de Dino les accueillent froidement à cause de leur retard conséquent. Roberto est prié de saluer son père et d'aller se laver les mains avant de dîner. Avec la même retenue polie que le matin, il lui serre la main. Après quelques pas, il se ravise échappant à la nurse, et court serrer dans ses bras et embrasser Dino, sous le regard troublé de sa mère. Une seconde fois, il rebrousse chemin pour prendre le cadeau oublié. L'ex-femme de Dino lui dit d'appeler le lendemain comme une promesse de se revoir. Au bar de l'hôtel, il se réconcilie au téléphone avec Elsa. Au moment de partir, Dino reconnaît le sifflement de Roberto, auquel il s'empresse de répondre, ravi.

## 19 – 1h38'02

Dans la nuit, Dino gravit les escaliers qui le mènent jusque chez lui, en faisant claquer au sol les pétards que Roberto lui a confiés.

**Durée totale du film en DVD : 1h40'**

# PERSONNAGES

## Du rire et de la retenue



### Roberto Malden-Versini, dit Robertino

Habillé d'un bermuda, de grandes chaussettes blanches, d'une chemise blanche, d'une cravate sombre et d'un blazer du même ton avec un écusson, ainsi que d'une casquette claire, Robertino fait un mètre trente-deux et a « huit ans révolus ». Sa tenue va de pair avec la pension où il est, selon ses dires, assez malheureux. Il confie d'ailleurs sa fugue avortée, faute de chaussettes de montagne, et la tentative d'empoisonnement du directeur avec son ami Charlie Kauffman, dont le procédé nous rappelle celui des moines dans *Le Nom de la rose*, le roman d'Umberto Eco (1980). Il apparaît plus mature que son père de par son côté réfléchi (érudition, maîtrise de trois langues étrangères et sa culture, découlant pour partie des voyages avec sa mère à Vienne, Genève ou Amsterdam) et d'autre part grâce aux études, à ses lectures et aux adultes qu'il côtoie. Robertino est très seul ; sa mère déménage souvent et ne peut garder d'amis longtemps. Il se réfugie donc dans les livres et son journal intime, tout en rêvant d'être « explance », soit explorateur austral, suite aux lectures d'*Urania* (la vendeuse s'étonne de l'ignorance de Dino à ce sujet, comme nos contemporains ne pourraient ignorer l'importance de la série des *Harry Potter* ou de *Twilight*). Outre le fait de ne pas connaître le sens des mots – « *banqueroute, courir la gueuse et satire* » – qui sous-entendent les discussions entre adultes l'environnant, le garçon décrit son père. Grand, sans montre, avec une vieille voiture américaine qu'il ne sait pas utiliser, regardant un peu trop les filles (comme sa mère le lui avait dit), bavard et ressemblant à un singe vu au zoo quelques instants plus tôt ensemble.

Roberto paraît en décalage avec ses semblables. Est-ce par ailleurs le fait d'être un enfant de parents divorcés qui le rend si précoce ? Nous pouvons le croire, d'autant qu'une de ses obsessions attirées est la mort. Le sujet revient tout au long du récit, comme l'expression d'un abandon ressenti et de peurs intérieures de n'être réellement pas aimé. Que cela soit son appendicite qui vire en péritonite (où il a failli mourir), le suicide (qu'il remet à plus tard) ou bien la mort de tonton Eddie (« *qui semblait plus vivant que mort* » et qui a fait « *un cadavre décevant* »), ou encore le fait de s'évader par l'esprit pour mourir et renaître comme le héros Darrel Standing dans *Le Vagabond aux étoiles* de Jack London (1915), Robertino est troublé par la disparition. Comme une volonté de ne gêner personne, ni sa mère débordée et hautaine, ni son père absent. Il cite avec ferveur la devise des Marines : « *Better dead than prisoner* »<sup>1</sup>. Ce à quoi répond Dino avec humour par un pseudo-dicton de Vénétie : « *Soldat qui s'enfuit évite les ennuis !* ». Robertino apprend énormément durant cette journée. Surtout à être un enfant, à rire, à jouer, à blaguer, à ne pas être toujours le petit « singe savant » que sa mère aimerait qu'il soit. Il découvre aussi l'humour, lui permettant d'être à distance de certaines émotions et que sa réflexion envenime parfois plus qu'elle n'apaise.

### Dino Versini

Dino apparaît en portrait inversé à son fils. Chômeur qui échoue dans tout ce qu'il fait. Le magasin d'électroménager est en faillite (des taxes lui sont demandées), les encyclopédies *Britannica* dont personne ne veut plus faute de les vendre

(garagiste, clients au café, Milcare à la plage...) inondent l'appartement, quant à l'achat espéré d'une concession pour y faire une station essence, Elsa lui apprend que ce n'est plus possible. Alors il trempe dans des magouilles et autres débrouillardises d'après-guerre qui n'ont plus cours. Par nécessité, comme tous ceux que le boom économique a oubliés. Même Onassis, dont il rêve, ne l'a pas aidé ! Et son ami Casotti avec qui il est censé « faire économiser les impôts » aux riches comme Rigoni, se joue de lui. Ce personnage est un mélange de mélancolie et d'attitudes pathétiques. Débauché et enfantin à la fois, il n'a rien à enseigner à son fils. Il s'enlise donc dans la vantardise d'un train de vie qu'il ne peut assumer. Très doué et décomplexé pour faire le cowboy de pacotille sur un manège, pour voler un ballon, c'est un éternel enfant. Dino personifie ce que le journaliste Peabody énonce dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) : « Dans l'Ouest, lorsque la légende est plus belle que la vérité, nous imprimons la légende »<sup>2</sup>. Il fait également penser au *Soldat fanfaron* de la comédie de Plaute (254-184 av. J.-C.), héros qui raconte les exploits qu'il n'a pas accomplis. Être un héros n'est pas simple, alors il s'invente de façon multiple, mais c'était sans compter sur l'intelligence de Roberto, qui comprend que son épisode sur la guerre est trop proche de celui de *The big escape* (*La Grande évasion* de John Sturges, 1963) pour être vrai. Ce n'est que lorsqu'il avoue ses mensonges que son fils consent définitivement à lui accorder toute sa confiance. Il est même héros malgré lui en racontant sa « planque » à l'UNPA (Union Nationale de Protection Antiaérienne). Être juste lui-même, suffit à Roberto.



### Ana Versini

C'est une femme qui a gagné son indépendance et travaille dans les « public relations ». Le film reflète bien les aspirations des femmes en ce début des années soixante en Italie. Il est question pour les hommes d'accepter des femmes actives sur le marché du travail et évoluant en dehors du cercle familial. Elle est censée à la fois enrichir financièrement le couple (société de consommation en expansion créant des besoins

nouveaux) mais aussi son image plus moderne et jouissante de la vie. Les discussions entre Robertino et Dino en sont d'ailleurs le reflet. À travers ce choix de vie, Ana a réussi à franchir les frontières de son pays et à donner une éducation prometteuse à Roberto, l'éloignant du chômage ou de la débrouille que son père symbolise. Femme libre également quant à ses amours comme les dires de son fils le laissent entendre (tonton Éric et déménagements à répétitions), en proposant ce jeudi elle montre sa compréhension quant au manque affectif éprouvé par Roberto. Cela ne l'empêche pas d'en avoir dressé un portrait digne d'une femme bafouée, mais au moins lui permet-elle de le connaître. Et l'embrassade spontanée de celui-ci après avoir salué selon « les règles » son père la surprend autant qu'elle la rassure. À tel point qu'elle appellera Dino le lendemain. A-t-il enfin réussi à regagner son estime ?



### Elsa

Jeune femme moderne et dynamique, très amoureuse de Dino comme la dernière scène le prouve : il cherche son pardon et suppose qu'elle ne l'attend plus tandis qu'elle dispose sur la table des flûtes de champagne pour un dîner en tête à tête. Pourtant quand la procrastination de Dino ne permet plus aucun projet de vie commune, elle part excédée. Elle stabilise Dino. Elle n'est pas maternante, mais elle le fait aller de l'avant. Très différente de l'ex-épouse aux allures rigides, Elsa aime la fantaisie de Dino et entend bien faire marcher son piston chez Alitalia.

1) « Mieux vaut être mort que d'être fait prisonnier »

2) Dans *Le film hollywoodien classique*, Jacqueline Nacache, Nathan Université, Cinéma 128, 1995, p. 108.

## PISTES DE TRAVAIL

- Comparer le père (Dino) et le fils (Roberto). En quoi peut-on dire que les rôles sont inversés ? Qui est l'enfant ? Qui est l'adulte responsable ? Noter que ces rôles s'inversent tout au long du film : Roberto redevient un enfant tandis que Dino assume ses responsabilités de père.
- Autre inversion des rôles « traditionnels » : comment peut-on définir les rapports entre Dino et Elsa ? Noter l'indépendance d'Elsa et la dépendance financière de Dino, notamment dans la première séquence. On peut observer ce même rapport avec Ana, la mère de Roberto. Ces personnages de femmes indépendantes sont des modèles encore très rares au cinéma dans les années 1960.

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Comédie d'un jour



Ancré dans son temps, à savoir l'essor économique des années 1960 en Italie, comme en témoignent les immeubles en construction à la périphérie, la structure de ce périple laisse apparaître ce goût de la mobilité, de l'élan, du virevoltant. Rythmé en outre par un découpage vif, le film alterne les lieux fréquentés, comme les cadrages et échelles de plan mettant en lumière la relation entre père et fils. La bande-son intensifie le tempo auquel s'ajoutent le jeu et la gestuelle de Walter Chiari, les regards de l'enfant et les dialogues entre *lazzi* (bouffonneries), plaisanteries et autres réparties. Partager le même plan ou subir les champs-contrechamps, la mise en scène de Dino Risi mène tambour battant cette comédie.

### **Uomo qualunque**

Si la comédie a longtemps été accusée de « dévoyer le réalisme critique »<sup>1</sup>, le principe de réalité et de désillusion est bien à la source du rire. Le spectateur s'identifie au ridicule, à la gêne de Dino, prolétaire miséreux qui cherche à épater son gamin en se calquant sur le modèle bourgeois qu'il est incapable d'assumer comme le confirment ses aveux. Proche de l'*uomo qualunque* (homme quelconque), figure propre au cinéma italien, Dino est l'homme de la rue, un Italien ordinaire, pris par les événements et dont la vie épouse avec difficulté parfois les coups du sort. En effet, les comédies italiennes ne traitent pas de la bourgeoisie à l'instar de la France, de l'aristocratie pour l'Angleterre ou du *self made man* américain, mais d'un homme du peuple. En toile de fond à cet homme quelconque, l'utilisation des « thèmes figuratifs comme l'automobile, les immeubles du boom immobilier, la télévision et les mythes euphoriques (plage, fête, chanson) »<sup>2</sup> est caractéristique des comédies italiennes de cette période. L'automobile est mise en scène ici comme un cheval moderne, sorti tout droit d'un western. Pourquoi pas celui de Ford, *The man who shot Liberty Valance* qu'affectionne tant Robertino ? À la fois vectrice d'émancipation (Elsa et Anna), d'évasion (plage), d'affirmation du pouvoir (vieille femme riche en Jaguar) ou de crânerie faussée (vieille Ford à court d'essence), l'automobile est aussi le symbole de leur route à parcourir. Comme dans le film d'Ismail Ferroukhi *Le Grand Voyage* (2004), road-movie initiatique dans lequel tout semble opposer le père et le fils en route pour la Mecque. Ferroukhi comme Risi travaillent cette métaphore du trajet intérieur que chacun doit faire pour pouvoir aller à la rencontre de l'autre. Apprendre à se connaître chemin faisant. Avant de filer vers la plage (récurrente dans la filmographie de Risi), le corps de Rome est présent en arrière-plan, et tout particulièrement le quartier de l'EUR que l'on reconnaît à ses édifices imposants (1, 19). Alors que la reconstruction immobilière cache les blessures plus qu'elle ne les soigne, l'appartement de Giulia rappelle l'Italie d'avant-guerre, qui reste celle de la débrouille, de la colocation nécessaire et de l'entraide entre voisins parfois encombrants. Ce lieu est très différent de l'appartement moderne et étriqué d'Elsa. Risi y multiplie les axes de prise de vue et les plans à travers ses couloirs pour mettre en évidence l'espace autant que le vis-à-vis avec l'appartement du médecin, quand à l'inverse un unique plan fixe embrasse tout le lieu de vie d'Elsa. La profondeur de champ réussit à aérer l'endroit comme lorsque la jeune femme apparaît dans la salle de bain en arrière-plan de Dino, qui lui s'habille en toute hâte et enjambe le pied de lit pour y aller à son tour.

### **Théâtralisation de la vie**

Le jeu de contrastes est présent dans l'observation fine de plage (11). Outre Dino, qui cherche par tous les moyens à plaire (bombant le torse), la caméra le délaisse un instant pour suivre Robertino. Le refrain d'une chanson dynamique qui décrit une



plage abandonnée, alors que le plan grouille littéralement de Romains venus pour l'après-midi, accompagne Risi filmant une femme étendue sur le sable que des enfants à plat ventre dévorent des yeux, des religieuses prenant un bain de pieds dont l'une croise le regard interloqué de Robertino, une femme aux fesses callipyges éclipsant la beauté des jeunes dansant le twist sous la pluie d'orage (et imité par Dino), ou encore un vieillard en costume accompagné de son aide en tenue estivale parlant affaires. Vulgarité côtoyant la beauté, cette microsociété présentée sous forme de juxtaposition des contraires rappelle le documentaire *À propos de Nice* de Jean Vigo en 1931 (plan d'autruche suivi d'une femme élégante avec plumes sur chapeau). Cela montre en outre avec humour les différences sociales comme dans la séquence de foot (cf. Analyse de séquence) ou le plan d'Adelina (en ouverture, 11) à sa pompe à essence, un cochon mangeant à ses pieds. En revanche, les tantes de Dino sont comiques telles qu'en elles-mêmes. Jouant tous ensemble au petit train sur des chaises, cousant « clope au bec » pour la première, espérant des « marrons glacés » pour la seconde, contrainte à se réfréner au téléphone cadencé pour la dernière, elles répètent pourtant avec Robertino le « trente-trois » demandé par le médecin par attachement plus que folie douce. La comédie construit du rêve aussi vite qu'elle le détruit. Elle théâtralise la vie réelle.

### Art des lieux et alternance de rythmes

Les mouvements de caméra de Risi suivent cette frénésie des lieux et du mouvant. Ne serait-ce que le plan d'ouverture où la caméra « grimpe » les escaliers et à l'aide d'un panoramique sur la droite conjugué à un zoom avant, nous fait entrer conjointement et promptement dans l'histoire et l'appartement d'Elsa. Le mouvement est roi tout au long de ce jeudi. La vie déborde à l'image des plans en voiture, lorsque nous sommes en terrasse, dans le bus ou au Luna Park. Risi change de lieu à chaque séquence et au fur et à mesure que le récit prend corps, il en allonge perceptiblement la durée. Cela permet des pauses

dans ce périple et on se demande si ce n'est pas dû au père qui s'étourdit avec son fils, ou qui est transi d'inquiétude à l'idée de ne pas savoir s'en occuper. Après le vertige (le Grand Huit), le temps s'étire, se partage, se vit. Les lieux, prévus (magasin de jouets, studio), improvisés (terrain vague/terrain de foot, campagne), provoqués (plage), révèlent par ailleurs la capacité de Dino à rebondir. Ainsi, comprenant la solitude de son fils obligé de déjeuner seul s'il le ramène à l'hôtel, il se remet en selle très vite et l'embarque sous le bras courant vers la Ford. Robertino debout dans l'auto salue tout sourire ses amis, tel un héros juché sur sa monture repartie à bride abattue. L'orage les fera fuir de la même façon ou bien encore le passage en revue, quasi militaire, de la tenue de Roberto avant de se quitter.

### Points de vue disputés...

Les cadrages dès le début proposent une utilisation récurrente du champ-contrechamp pour instaurer entre Dino et Roberto un climat de méfiance et imposer un temps nécessaire pour se jauger et savoir à qui l'on a affaire. Le comique de situation n'est pas étranger à cette utilisation comme lorsque Dino demande à son fils de regarder comment il remonte les vitres électriques et que ce sont les essuie-glaces qui se mettent en route et ainsi de suite. Le décalage du regard avec l'objet supposé fonctionner insiste spécialement sur l'air dépité de Roberto. Par ailleurs, la voiture est une décapotable, aussi l'espace est-il ouvert. Et pourtant on perçoit des murs dressés entre les personnages. Ce n'est que lorsqu'ils sont enfermés dans le taxi que l'espace tend à s'ouvrir, lorsque le désaccord laisse place à l'union (16, 17). Certes, la journée touche à sa fin mais cet espace figure de façon plus tangible le lien entre eux. Il permet à Dino de tomber le masque. Le confinement libère l'expression de l'intimité, le mot à mot plus que jamais. Robertino lui-même confie qu'il a été victime d'une injustice. Quant au trait stylistique du champ-contrechamp, il renforce aussi l'inversion des personnages : l'adulte infantile et l'enfant mature. Risi souligne bien en plan rapproché les regards intrigués, sérieux, gênés ou

froissés de Robertino en écho aux mimiques farceuses, amusées ou surprises de Dino (5, 7, 14). Il est difficile de les faire entrer dans le même cadre, mais ce trait dynamise en outre leurs discussions. Roberto, après un temps, feint la surprise à l'écoute du récit farfelu de Dino (épisode héroïque durant la guerre), ayant compris sa duplicité. Si le clivage permet d'énoncer les mensonges du père, de même met-il en valeur les réactions de l'enfant. Après avoir été snobé par les affairistes de tous bords assis en terrasse, Dino ne perd pas de sa superbe, mais Robertino peut affiner ses écrits à venir. Être dans le même cadre n'est cependant pas simple tant que ce père lui fait honte. Le regard noir transperce Dino se prenant pour « *Billy the Kid* » sur le manège puis la journée passant, ils rejouent le duel de Jimmy et Johnny, en côté de l'affiche du film de Ford. Roberto a lâché prise comme Dino écoute et considère son fils. Désormais ils n'ont plus besoin des frayeurs du Grand Huit pour les cadrer ensemble. La séquence du fleuve (13) s'applique à le démontrer. La caméra suit les deux personnages cherchant à attraper un lézard, puis en raccord cut les montre courant en plan d'ensemble, soudain rapetissés mais enveloppés par un paysage champêtre. Ils sont maîtres du temps et de l'espace tel un explorateur austral repoussant les frontières. Antihéros, Dino a conquis l'affection de son fils, qui lui demande tendrement de prendre sa main à la sortie du studio après son humiliation. Il partage avec lui la fascination pour les femmes, l'imaginaire comme moyen de s'inventer une vie ou encore un sifflement de reconnaissance, qui achève par-delà les espaces (le bus bondé, la salle à manger et le bar de l'hôtel séparé par un rideau) de consolider le lien tissé entre eux.

## Leçons de comédie

Que penser du dernier plan du film ? Dino grimpe les escaliers (les mêmes que dans la scène d'ouverture) seul dans la nuit, sautillant pour éviter les pétards qu'il claqué au sol. La chanson rappelle que les « *choses sont ainsi* » comme si le spectateur ne devait pas prendre au sérieux la proposition d'Anna. Rappeler le lendemain avec l'espoir de se revoir encore. Dino, qui partage le récit avec son fils, est pourtant omniprésent. Son corps, sa gestuelle, son bagout et ses réparties l'imposent. Il passe d'un état émotionnel à l'autre comme autant d'escaliers montés et descendus en un temps record. Qu'ils sont nombreux d'ailleurs ! Ceux du début, ceux de l'hôtel en arrière-plan de la nurse (comme symbole de jugement hésitant entre positif et négatif), ceux de l'immeuble de Giulia (en plongée pour mieux apprécier l'effort à fournir et signifier la remontée en enfance de Dino) et ceux du studio. Lorsque Dino et son fils patientent, ils sont assis face à la cage d'escalier sans contre-marches (donc tout est visible). Ils semblent annoncer les va-et-vient de la vie de Dino, comme la manière dont le patron Rigoni traite ses employés. Ou simplement Dino qu'il accuse de voleur alors même qu'il est lui-même un fraudeur. Roberto voit son père et le plan le présente en haut des escaliers dans la profondeur de champ, accentuant le vertige, la stupeur produite par les insultes proférées à l'égard de son père. Il est dur de s'élever socialement dans ce pays renaissant, mais hostile aux hâbleurs, aux gens sans études (Dino se demande à quoi elles servent), à ceux qui ne veulent pas mettre leur orgueil de côté (salaire médiocre en comparaison à celui d'Elsa). Dino est un fanfaron, plus sage et moins cynique que celui interprété par Vittorio Gassman (*Il Sorpasso*, Dino Risi, 1962), mais il joue en permanence. Les choses sérieuses lui échappent par manque d'efforts comme cette devinette que Roberto résout. Il veut gagner une grosse somme d'un coup pour ne pas avoir à travailler dit-il à Elsa. Jamais à court d'expressions personnelles

(« *le fleuve c'est le pipi de Noé* » / « *les mains sont les couverts des rois* »), de réparties bien senties (« *ah voici le fleuve* » après avoir tâché de vin la nappe / « *Son Altesse* » / « *soldat qui s'enfuit évite les ennuis* »), une chanson où une femme cherche à mettre au four son mari repent, Dino, à qui seul le garagiste répond avec autant d'humour à propos de la Ford (« *fait le plein car elle boit plus que ma belle-mère* »), manie la langue avec esprit quand son corps est affûté et frétilant. Sa gestuelle est moderne et sophistiquée pour l'époque. Walter Chiari introduit dans son pays un jeu physique inspiré des acteurs américains dans la *screwball comedy*. Le corps ne semble jamais en repos, léger et alternant rythme soutenu (lorsqu'il court de zones d'ombre en zones d'ombres sur la plage avec son fils sur le dos) ou plus posé (inquiet par l'indigestion du fils mais le brassant dans tous les sens). Les maladresses, la joie, l'abattement sont physiques, ressentis avant d'être énoncés. Roberto prend son père pour quelqu'un de peu sérieux en lien avec cette attitude, mais c'est bien lui qui, à la toute fin, court vers son père pour l'embrasser... Parce que chacun a cheminé vers l'autre.

1) Marcel Oms, « Nous les avons tant aimés... La comédie italienne et l'Histoire », *La comédie italienne de Don Camillo à Berlusconi*, CinémAction, n° 42, Cerf éditions, 1987, pp. 31-39.

2) Sandro Bernardi, « La comédie à l'italienne », *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction, n° 68, Corlet Télérama, 1993, pp. 92-97.





## PISTES DE TRAVAIL

- Le contexte de l'Italie de l'après-Seconde Guerre mondiale est indirectement présent tout au long du film. Les décors en arrière-plan traduisent bien le boom immobilier de l'après-guerre et la métamorphose de Rome (son centre-ville en pleine reconstruction et sa banlieue en cours d'expansion). Les accessoires et objets dévoilent quant à eux l'importance de la présence américaine et son rôle dans l'économie nationale (la voiture, les vêtements, la musique, les films à l'affiche dans les cinémas). L'Église, pilier incontournable de la société italienne, est également présente dans les décors ou à travers les personnages rencontrés (cf. séquence 10).
- Observer l'alternance des mouvements de caméra et des plans fixes tout au long du film. Les premiers accompagnent généralement les déplacements des personnages d'un lieu à un autre tandis que les plans fixes sont privilégiés par Dino Risi lors des nombreuses escales de ce voyage initiatique.

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Mauvaise passe

### Séquence 10 de 0h27'02 à 0h31'04.

La séquence s'ouvre en plan d'ensemble sur un groupe de gamins jouant au football sur un terrain vague (1a). Un travelling suit la course du ballon (l'enfant de cœur est le goal) et accueille dans le plan suivant une voiture arrivant par la droite. Elle intrigue les gamins qui accourent et la qualifient successivement de « belle voiture » puis de « tacot », de « bateau », de « relique de guerre », soupçonnant même la présence d'un « bidet ». La voix en hors champ d'un garçon leur intime de retourner jouer. Si la voiture au premier plan se mettait jusqu'alors entre le spectateur et le groupe de mômes, un contrechamp montre en plan rapproché Dino et Roberto avec en amorce de chaque côté du cadre deux enfants de dos relayant notre regard (2). De plus, l'axe est décalé ; père et fils sont contraints de se tourner sur le côté, voire de trois quarts dos. Roberto semble intimidé. La différence des milieux sociaux est palpable. La tenue de Roberto et la voiture, même décatie, impressionnent. Il faut faire un effort de part et d'autre, quitte à se tordre le cou. Le garçon plus âgé qui mène le groupe (5) est présenté dans la même échelle de plan. Roberto, invité à rejoindre les autres, présente Remo, véritable mot de passe. Pour un temps, il est accepté au sein de cette classe sociale bien inférieure à la sienne. Se voyant confier la veste de son fils, Dino se dévêt (7), avec en arrière-plan des immeubles en construction soulignant ironiquement leur relation, plus proche d'un chantier aux fondations incertaines que d'un édifice solide.

Puis, Risi ouvre à nouveau le champ visuel qui s'était considérablement rétréci (8). En raccord cut et les deux vestes à la main, Dino arrive sur le terrain en s'exclamant « fais une passe ! ». Et, une fois le ballon à ses pieds, entreprend une véritable démonstration (10) en plan large. Des contrechamps en plan rapproché insistent sur quelques enfants (13). Les réactions sont mitigées car Dino garde le ballon. Aussi, quand certains visages semblent admiratifs, d'autres s'agacent, jusqu'à ce que le ballon passe au-dessus de la tête de Remo. Ce jeu de champs-contrechamps est habile et érige à nouveau le mur dressé entre le père et le fils. Qu'est-ce que ce père qui joue comme un gamin et qui ne sait pas garder sa place, semble se dire Roberto. Pourquoi ne cherche-t-il pas à apprécier ses possibles exploits ? L'action est centrée, ou aut centrée sur Dino. Par ailleurs, cette séquence mieux que tout autre, insiste sur le contexte social grâce à la profondeur de champ dévoilant les immeubles flambants neufs et dont on verra de plus près les habitants aller et venir sur leur balcon plus tard. L'urbanisation contraste avec ce terrain vague, signe double de la guerre passée et de la reconstruction en cours. Cependant, le ballon s'échappe. Dino faisait figure de bon joueur (comparé à Rivera), même s'il en impatient certains. Mais cette image héroïque faiblit pour s'annuler complètement. Sur la route, il tente de ramener le ballon (18) et s'apprête à le renvoyer de

toutes ses forces tandis qu'en arrière-plan un policier à bicyclette le surveille. Sous les regards franchement las des enfants (unique contrechamp, 19) et telle une otarie attendant de repousser d'un coup de nez le ballon (20), Dino se ravise, se « dégonfle », dribble comme un basketteur et mime un tir à la manière de Chaplin. La présence du policier met à jour sa lâcheté après avoir été prodigieusement maladroit. Du groupe cadré émane ainsi une force, un seul et même regard contrarié (21). Dès le retour du prodige, l'un d'entre eux s'empare prestement du ballon (25a). Les contrechamps sur le groupe donnent la sensation de dilater le temps (le mécontentement grandit) et de considérer Dino négativement. Son humiliation se poursuit avec la devinette que lui pose un garçon portant des lunettes (« voyons de quoi tu es fait ? », 29). En champ-contrechamp, accentuant le décompte des secondes (soutenu par deux enfants collés l'un à l'autre), Dino est incapable de répondre. Filmé depuis la hauteur de Dino, le caractère ironique de la scène est renforcé. Ce cadrage semble avantageux, car les plans en plongée sur l'enfant veulent l'écraser de sa toute-puissance, de son génie supposé, mais il n'en est rien. Pour toute réponse, et en contre-plongée, l'enfant lui assène avec aplomb : « tu es out ». Dino est abasourdi (36). Un peu plus loin, attroupe autour de Roberto un troc de monnaies étrangères s'engage (37b), puis un contrat se négocie avec l'enfant de cœur (37d). Mais le groupe exclut Dino (« ton grand-père ne vient pas avec nous ») tandis que Remo, Roberto et deux autres courent à toutes jambes vers l'église (38f). Dino aura confondu le fait de prendre toute la place et, surtout, de ne pas être curieux de Robertino.

Cette séquence dresse un portrait de l'Italie d'après-guerre avec ses ancrages majeurs, à savoir la religion (un peu plus avant, le curé mène les enfants à la baguette comme s'il se substituait aux parents) et la présence de l'État à travers l'urbanisation croissante et le policier. Le terrain vague semble proposer un terrain neutre, au milieu de richesses (logements neufs et Église), ouvert à tous tel un lieu du partage et sans souci apparent des classes sociales. Pourtant, l'ouverture du terrain est démentie par une incompréhension de part et d'autre. Deux générations se font face : une jeunesse dupe de rien, voire désenchantée (la teneur de leur propos en témoigne), tandis que Dino personnifie un laisser-aller, une insouciance et une irresponsabilité décomplexées. Si le pays se relève, les modèles sont européens et internationaux. L'Amérique symbolisée par la vieille Ford et les devises étrangères échangées rappellent l'entrée dans la CEE (1958) sont de fait une autre facette des enjeux économiques de l'Italie d'alors (cf. Infos).





1a



1b



2



5



7



8



10



13



18



19



20



20bis



21



24



25a



29



36



37b



37d



38f



39

# BANDE-SON

## On connaît la chanson<sup>1</sup>



## PISTES DE TRAVAIL

• Observer comment la partition d'Armando Trovajoli offre une variété de tons à partir d'un même thème musical : la bande-son se veut légère et insouciant au début du film (à l'image du caractère et de l'état d'esprit de Dino) puis dévoile sa complexité dès la première rencontre entre le père et le fils. Noter comment, avec quelques variations, ce thème léger et joyeux peut devenir grave et triste (cf. séquence 14 ou 16).

• En s'appuyant sur le texte principal, on pourra recenser les chansons italiennes présentes dans le film, en traduire le titre et quelques paroles, pour les mettre en lien avec l'intrigue.

Le travail sonore du film propose un accompagnement musical constant, tandis que les sons ambiants sont partiellement, voire totalement absents. À Fregene (11), en bord de mer nous n'entendons aucun touriste, ni même les enfants jouer. Seul un bruitage plus proche de quelqu'un sautant dans une flaque que des vagues mourant sur le rivage donne la sensation d'y être. Aucun son de Rome en reconstruction alors que tant d'arrière plans en témoignent, à peine le rugissement de la Jaguar d'une nonagénaire insatisfaite du rendement du moteur. En Italie depuis les années trente, le doublage (réenregistrement en studio des dialogues) pour les films étrangers projetés dans le pays et la postsynchronisation (refaire dans la même langue, tout ou partie des dialogues afin de les substituer au son du tournage) deviennent courants et garantissent un emploi aux acteurs italiens. Cela a pour effet d'éclipser un temps la pratique de la prise de son directe. Néanmoins, Dino Risi propose une palette de voix toutes aussi diverses que cocasses, aussi chantantes que rudes.

Pourtant, ce film est reconnaissable grâce à son thème principal. Dino Risi a demandé à Armando Trovajoli de l'écrire. Ce musicien, passionné de jazz, a composé la musique de nombreuses comédies musicales, de pièces de théâtre, mais également de films dès 1952 et jusqu'en 2004. Ont collaboré avec lui : Luigi Comencini, Dino Risi, Vittorio de Sica ou Ettore Scola. Le thème ouvre le film et vient ponctuer les séquences. Trovajoli a créé des variantes instrumentales et rythmiques, qui apportent tantôt un ton espiègle et léger, tantôt triste et retenu. Mieux qu'un raccord entre séquences, instaurant intelligemment une continuité et un rythme, ce thème nous informe sur les émotions des personnages. Si le début du film manifeste un réveil joyeux, l'apparition de Robertino révèle une réserve. Le thème se ralentit, devenant plus doux. Il souligne aussi la vexation de retour à Rome (14), voire le chagrin et l'impuissance du fils face au père humilié (16).

Par ailleurs, les chansons de variété contemporaines proposent un sous-texte au récit. *Sono contento*<sup>2</sup> (Gianni Morandi) accompagne Roberto dans son écriture. Et bien que les qualificatifs ne soient pas en phase avec la joie supposée d'être avec son père, la chanson tend à nous le faire croire. Tel le rock traduisant les émotions fortes dans le Grand Huit (8). Alors que des jeunes dansent en maillot de bain au bar, faisant écho à ceux abrités sous un parasol (« *Non è facile avere 18 anni* »<sup>3</sup>, chanté par Rita Pavone en 11), « *Andavo a cento all'ora* »<sup>4</sup> (G. Morandi) insiste sur la jeunesse, sa fougue et sa vitalité qui se reflètent dans la personnalité fantasmée de Dino. Pour leur cavalcade sur la plage, Gianni Meccia chante « *Sole non calare mai* »<sup>5</sup>, comme une volonté d'étirer à son maximum la journée. Parfois, seule la première phrase est jetée comme un cri. La séquence du studio d'enregistrement (16) s'ouvre brusquement sur « *Non mi disprazzi !* » (« *Ne me méprise pas !* »), comme le signe annonciateur de ce qui va se passer pour Dino avec Rigoni, tandis que le duo de music-hall des sœurs Kessler, toutes en jambes, fait rêver le fils. Le film se clôt par la chanson mélancolique : « *Se le cose stanno così* »<sup>6</sup> (Sergio Endrigo). La vie reprend son cours. La mère a déjà réservé un vol pour Genève le matin même. Le père rentre chez Elsa. Se reverront-ils un jeudi comme chacun l'espère secrètement ? Rien n'est moins sûr.

1) Référence au film du même nom d'Alain Resnais.

2) « Je suis heureux », traduction personnelle.

3) « Ce n'est pas facile d'avoir 18 ans », *id.*

4) « J'allais à cent à l'heure », *id.*

5) « Le soleil ne se couche jamais », *id.*

6) « Tu sais les choses sont ainsi », *id.*



Troupe de comédiens italiens, peinture française fin XVI<sup>e</sup> (Musée Carnavalet).

## La convergence de la farce et de la *commedia dell'arte*

Dans les années 1950, la comédie italienne développe des « formes de comiques nés de la *commedia dell'arte* pour l'orienter vers l'analyse sociale, la satire sociologique »<sup>1</sup>. Le temps passant, les personnages deviennent composites : « le type au cinéma n'est plus figé dans une convention mais peut donner au masque différentes incarnations sociales plausibles. D'où une ambiguïté dans un sens esthétique : Gassman est crédible dans tel rôle en tant que type social tout en se rapprochant du type de base de la *commedia* »<sup>2</sup>.

Ces modèles intemporels s'illustrent chez Risi à travers les *zani* (serviteurs ingénieux et arrivistes) ou le personnage du *Capitan* (comme Vittorio Gassman dans *Il sorpasso*, 1962). Dans *Il giovedì*, Dino Versini est un personnage hybride relevant de l'un comme de l'autre, tout en y ajoutant une pointe d'Arlequin. Ces trois personnages ont un point commun, un héritage croisé, celui de la farce et de la *commedia dell'arte*.

Héritée des comédies de Plaute, de Térence et des fabliaux populaires, la farce s'épanouit au milieu du Moyen-âge en France (âge d'or : 1450-1560). Elle se joue devant les parvis d'église en guise d'intermède aux Mystères. « On *farçissait* la représentation »<sup>3</sup> (du latin *farcire* : bourrer, remplir) à l'aide de récits courts avec renversement de situation et mise en action d'une ruse. Cette nouvelle forme de spectacle émane également des rires des carnivals, des atellanes romaines<sup>4</sup>, des mimes des jongleurs et du goût pour l'imitation parodique de la réalité. La première troupe de comédiens italiens arrive en France en 1571. En 1577, le Parlement de Paris profite du succès grandissant de l'une d'entre elles, les *Gelosi*, pour l'emprisonner et s'opposer dans le même temps à Henri III. La paix revenue (1598), le théâtre professionnel se développe et la rencontre entre la comédie *all'improvviso* et la farce ne se passe qu'entre 1610 à 1630, quand les comédiens Italiens recrutent des farceurs Français, tels Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille, Tabarin et Turlupin. Même si les changements de structure concernant la scène littéraire française changent la donne et provoquent l'abandon du répertoire aux saltimbanques des théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent ou de l'hôtel de Bourgogne, siège de la comédie italienne, l'âge baroque renouvelle le genre. Puis, le 16 avril 1641, Louis XIII lève l'infamie qui pesait sur le métier d'acteur et trace le cadre à l'intérieur

duquel il peut être exercé sans déshonneur. Il en résulte l'effacement des farceurs au profit des comédiens du roi – Richelieu ayant décidé de nettoyer la scène « de toutes sortes d'ordures » (dixit Balzac). La mort de Louis XIV permet le retour en grâce des Italiens en 1716.

### **Picaro, Goldoni et la *Pernacchia***

Si nombre d'auteurs ont décrié la farce et la comédie jugées peu sérieuses, car réputées pour flatter les penchants populaires du public, d'exploiter les mêmes ressorts, ou de forcer le trait, chaque lieu de représentation (Opéra, Hôtel de Bourgogne, Comédie Française, théâtres de la foire, Opéra-comique) emprunte à sa façon à la *commedia dell'arte*, y compris son personnel comique. Pour parler plus précisément des influences sur la comédie italienne, on doit citer celle du récit picaresque<sup>5</sup>, une utilisation de la première personne donnant une épaisseur psychologique à l'intrigue (un récit rocambolesque se déroulant donc à travers divers lieux). Mais aussi la comédie de répertoire classique italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle (Goldoni pour les comédies et Alfieri pour les tragédies), et celle de type farcesque comme la *Pernacchia*<sup>6</sup>. La *commedia dell'arte*, c'est « le triomphe de la fantaisie sur la régularité, du geste sur la parole écrite, de l'invention verbale sur le style académique »<sup>7</sup>. Il n'y a aucun texte écrit, juste un canevas et des *lazzis* (jeux de scène, plaisanteries), pour que les comédiens, tous acteurs de métier, composent un personnage et construisent une intrigue. Afin d'être compris du public, leur jeu est essentiellement corporel, vocal et précis, donnant vie au masque dont l'expression n'est qu'incomplètement déterminée. Le public aime retrouver le personnage et l'acteur qui l'incarne, aussi pour ne pas se lasser le comédien modifie le scénario, crée des effets de surprise, improvise invariablement.

### **I *zani* ou les valets impertinents**

À chaque personnage correspond un ancrage géographique<sup>8</sup>, et par conséquent des traits caractéristiques régionaux pour l'époque. Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup>, les troupes se composent toutes de deux vieillards, du Docteur (*Dottore*) et de Pantalon (*Pantalone*), de deux valets (*i zani*), des amoureux masculins et féminins (*gli innamorati*), du *Capitan* ou d'un Scaramouche et

enfin de danseurs et chanteurs. Les valets sont de véritables faquins tels *Brighella*, *Scapin*, *Polichinelle/Pulcinella*, *Mezzetin/Mezzetino* ou *Arlequin/Arlecchino*. Ce dernier, créé par l'acteur italien Zan Ganassaet, devient le symbole de la comédie italienne : *Arlequin larron*, prévôt et juge (1667), *Arlequin Protée* (1683), *Arlequin Roland furieux* (1694), *Arlequin misanthrope* (1696), jusqu'à *Arlequin Amadis* (1731). Reconnaisable à son costume rapiécé de triangles ou losanges multicolores, d'un masque noir avec une grosse verrue, d'une batte à la ceinture, il est originaire de Bergame et se déplace sur la pointe des pieds de façon démantibulée. *Brighella* (de *briga* : querelle) vient aussi de Bergame mais à la différence d'Arlequin, il habite la ville haute ce qui lui donne le droit de se croire supérieur. Plus inquiétant par son expression cynique, son allure est celle d'un filou amoureux de l'argent, insultant et provoquant les personnes les plus faibles. Il torpille un mariage, bafoue un vieillard, rosse un créancier. Quant à *Mezzetin* (de *mezzo* : demi, « demi-mesure »), valet rieur, il est sollicité dans les scènes de travestissements. *Polichinelle* (de *pulcino* : petit coq) vient de Naples, il est fourbe, intrigant, laid, difforme avec une double bosse dans le dos et sur le ventre, des longues jambes sèches, tout de blanc vêtu avec un masque au nez crochu et un énorme chapeau orné de plumes, ce qui accentue la ressemblance avec les coqs. Ce vieux garçon fantasque fait preuve de gourmandise sans limites et s'exprime de surcroît en piaulant, suscitant le rire du public. Enfin *Pierrot* (*Pedrolino*), second valet dans la comédie italienne. Jean-Baptiste Hamoche, le plus célèbre de la Foire, arrivé à Paris en 1714 (*Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné) en fait un beau portrait en 1945.

## La troupe au complet

Quant au militaire, c'est *Scaramouche* (*Scaramuccia*), un napolitain brutal et ardent au combat. Fanfaron et poltron à la fois, il représente de façon comique le soldat espagnol comme il y en avait tant à Naples, alors sous domination des Bourbons. Il influence Molière qui s'en inspire pour créer le personnage de Sganarelle. *Pantolon* (*Pantalone*) est le vieux marchand de Venise, retiré des affaires sur qui le ciel fait pleuvoir les pires calamités. Ridicule né du contraste entre sa décrépitude et sa concupiscence. Le Docteur Balouard (*Dottore Baloardo* : balourd) issu de Bologne (lieu des premières universités) est proche du pédant de la comédie savante. Avec son langage « macaronique », soit un mélange de dialecte bolognaise et de citations latines décousues, il rappelle l'étymologie des mots et cite Aristote. *Arlequine*, pendant féminin d'Arlequin, est marginale. Seule *Colombine* imprègne davantage la comédie italienne avec son art de dénouer à son profit les situations les plus risquées. Les Capitans incarnent le rôle d'un homme emphatique en ses paroles et ses gestes, qui se vante de sa beauté et de ses charmes, de sa richesse, mais en fait un monstre de la nature, un sot, un pleutre, un homme méprisable à tenir enchaîné.

1) Jean A. Gili, « Réalisme et tradition théâtrale dans la comédie italienne », dans *La comédie italienne de Don Camillo à Berlusconi*, CinémaAction, n° 42, 1987.

2) B. Duval, *ibid.*

3) *La farce à l'époque baroque, Paris – 1600-1750*, Exposition Bibliothèque Nationale de France, Château de Sablé, 26-29 août 2015, Festival baroque de Sablé, Commissariat : E. Giuliani et JM. Vinciguerra.

4) Petites pièces bouffonnes des faubourgs d'Atella, ville des Osques, Italie.

5) *Picaro*, anti-héros espagnol du XVI/XVII<sup>e</sup>, *El Buscón* de Quevedo, *Lazarillo de Tormes*, *El Guzmán de Alfarache* (anonymes) sont les trois plus grands romans picaresques.

6) Comédie dialectale napolitaine ; *le/la pernacchio(a)* est l'imitation, lèvres serrées, du bruit du pet accompagné du geste de la main devant la bouche.

7) *La commedia dell'arte*, Jonard Norbert, L'Hermès, Langues romanes, 1982.

8) « La Commedia dell'arte », dans *La comédie italienne de Don Camillo à Berlusconi*, *op. cit.*



Affiche des *Enfants du paradis*, de Marcel Carné.



Journées mondiales de la *commedia dell'arte*, Padoue 2015 (D.R.).



Fatty (Roscoe Arbuckle), ici dans *Leap Year*, parfois héritier du Dottore de la *commedia dell'arte*.



Anna Magnani dans *Le Carrosse d'or*, de Jean Renoir, hommage à la *commedia dell'arte*.



Marisa Allasio et Virgilio Riento dans *Pauvres mais beaux*, de Dino Risi (© Les Films du Camélia).

## Mutations et hybridations, du néoréalisme au réalisme

La comédie n'est pas née *ex nihilo*, elle est le fruit de mutations. Comédies des « téléphones blancs » durant le règne fasciste de Mussolini (le *ventennio*), ce genre renoue avec la tradition et le monde du spectacle populaire. Les problèmes durant la guerre (chômage, marché noir, pénurie) sont traités de façon comique, c'est la première hybridation du néoréalisme et de la comédie. La comédie des années 1950 veut aller de l'avant, à l'instar de l'industrie cinématographique renaissante. Mais en dépit d'un prestige international, le néoréalisme reste un cinéma du refus. Or l'État italien souhaite justement un cinéma national fort, symbole de modernité et de prospérité, quitte à le protéger (loi « Andreotti », 1949). En somme, un cinéma qui regagne les faveurs du grand public. Aussi les éléments du néoréalisme sont-ils réutilisés, mais très superficiellement (ancrage social et économique, personnages modestes, fraternité, décors naturels, ambiance populaire et contemporaine, acteurs non professionnels...). Les scénarios mettent encore en scène le peuple et ses problèmes sociaux, politiques et culturels, mais le détour par le rire offre désormais à ces approfondissements une issue optimiste, parfois même un *happy-end*. Cette mutation peut être entendue comme une façon de faire vivre l'héritage du néoréalisme tout en se tournant vers de nouveaux codes de vie qui émergent. Ce compromis stylistique est la conquête du réalisme. La lecture humoristique de la réalité italienne vaut à la comédie le nom de « néoréalisme rose » ou comédie du *bozzeto* (*esquisse* littéralement, mais à comprendre dans le sens d'une *pochade*). Ces termes péjoratifs, issus de la critique, indiquent à la fois une édulcoration du regard sur le réel, une dérive des thématiques et une involution de l'esthétique du néoréalisme. Désabusé, celui-ci traitait des problématiques politiques mais dépourvues de tourments sentimentaux, du *vedettariat* (le *divismo* avec Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Mangano) et du mélodramatique. Peinant à conquérir un large public, le néoréalisme s'efface au profit du réalisme et de la comédie qui décrivent les processus de transformations de la société italienne avec brio. Trois films marquent ce tournant vers une nouvelle narration dès 1952 avec *Due soldi di speranza* (*Deux sous d'espoir* – Palme d'Or à Cannes) de Renato Castellani,

*Pane, amore e fantasia* (*Pain, amour et fantaisie*) de Luigi Comencini la même année, puis *Poveri ma belli* (*Pauvres mais beaux*) en 1956 de Dino Risi, investivé par Guido Aristarco en 1961 : « Le premier film qui marque dans une mesure jamais atteinte jusque-là, le passage du néo-réalisme à la néo-pornographie, à des déchets du néo-réalisme toujours plus écœurants »<sup>1</sup>. Par ailleurs, figure emblématique de la comédie des années 1950, l'acteur Totò incarne un Italien misérable, pris entre le chômage et la petite criminalité, en quête d'un logement. Les productions cinématographiques indiquent une croissance du genre (30 à 98 films en 1950, 58 à 132 en 1959), alors que le cinéma de masse conquiert plus de 800 000 spectateurs en 1955. Le goût du public est étudié, pris en compte et se met en place une production de genres, qui entre en résonance avec la vie quotidienne des spectateurs. De fait, la comédie synthétise les conflits modernes du pays et prend de suite conscience des travers engendrés que les années 1970 décriront.

1) Guido Aristarco, *Miti e realtà nel cinema italiano*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 163, dans Jean-Claude Bousquet, « La tragédie de l'homme ridicule dans la comédie néo-réaliste », *Italies* [En ligne], 4 | 2000, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 25 février 2016. URL : <http://italies.revues.org/2316>.



Luigi Barone et Maria Fiore dans *Deux sous d'espoir*, de Renato Castellani.

## Bibliographie

### Dino Risi :

– Dino Risi, *Mes monstres*, Éditions Mondadori, 2004, De Fallois/ L'Âge d'Homme, traduction B. Vierne, 2014.

– Mathias Sabourdin (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien*, « Ses créateurs de 43 à nos jours », Nouveau Monde éditions, 2014.

– Agnès Torrens (dir.), *Dino Risi*, Cinémathèque de Tours Henri Langlois, Catalogue de la saison 2012-2013, n° 140, 2012.

– Laurence Schifano, *Le cinéma italien, de 1945 à nos jours – Crise et création*, Chap.3, Nathan Université, 1995.

– Valerio Caprara, *Dino Risi, Maître de la comédie italienne*, collaboration Fabrizio Corallo, Gremese international, 1993, 287 p.

– *Panorama des genres, CinémaAction*, n°68, Corlet Cinéma, 1993.

– *La comédie italienne de Don Camillo à Berlusconi*, *CinémaAction*, n°42, Cerf éditions, 1987.

– *La farce à l'époque baroque, Paris – 1600-1750*, Exposition Bibliothèque Nationale de France, Château de Sablé, 26-29 août 2015, Festival baroque de Sablé, Commissariat : E. Giuliani et JM. Vinciguerra.

### En italien :

– Paolo Noto, « Dal bozzetto ai generi », *Il cinema italiano dei primi anni cinquanta*, Kaplan, Torino, 2011.

– « Viraggi del neorealismo : rosa e altri colori », *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII- 1949/1954, Marsilio ; Edizioni Bianco & Nero, 2003, 210 p.

– Valeria Festinese, *La commedia italiana degli anni cinquanta : stili di regia, modelli culturali e identità di genere*, Roma Tre- Università degli studi, Scuola Dottorale « Culture e trasformazioni della città e del territorio », (thèse), 2007/2008, 202 p.

### Italie :

Luciano Segreto, « Miracles et défaillance de l'économie italienne », *XXI<sup>e</sup> siècle*, Revue d'histoire, Presses de Sciences Po, 2008/4 (n°100), 292 p, www.persee.fr.

## Sitographie

Jean-Baptiste Thoret, *Dino Risi*, Blog *Parallax view*, 22.06.2009, consulté en mars 2016.

Jean-Claude Bousquet, « La tragédie de l'homme ridicule dans la comédie néo-réaliste », *Italies* [En ligne], 4, 2000, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 25 février 2016.

## Boom économique en Italie

Qui ne connaît pas l'air de Domenico Modugno, énonçant à tue-tête « *Volare, cantare* »<sup>1</sup> ? Qui n'a pas eu envie de s'évader au volant d'une « Cinquecento », la 500 de chez FIAT, une des usines florissantes du triangle industriel de l'Italie de Nord ? Dès 1946, l'Italie établit une république (A. de Gasperi) grâce à un référendum et entreprend la reconstruction du pays en s'appuyant tout d'abord sur l'alliance avec les États-Unis. Puis le pays entre dans la CEE en 1958, tandis que les démocrates-chrétiens sont aux affaires dès 1956. En dépit de fréquentes crises ministérielles, le régime démocratique sort le pays de la situation catastrophique d'après-guerre. Fanfani puis Aldo Moro sont les auteurs d'un « miracle » économique, ou plutôt devrions-nous dire du second miracle économique, puisque le premier date d'après la Première Guerre mondiale. Alors que durant le fascisme les PME étaient étouffées par de rigides contrôles bureaucratiques et administratifs, après-guerre il n'en est rien et le modèle de la grande entreprise est perçu positivement. Même les catholiques voient en elle une cellule familiale et sociale transposée au niveau économique. Pourtant l'Italie court vers la modernisation « sans aucun sens des responsabilités et sans aucun objectif si ce n'est celui d'accumuler de plus en plus de richesses »<sup>2</sup>. Absence de plan pour guider les transformations en profondeur qu'initie le pays, et qui va vite faire face aux problèmes de cohésion sociale, dus en partie aux plans urbanistiques et aux services sociaux en défaut. Enfin, les grands centres urbains sont laissés entre les mains de promoteurs peu scrupuleux qui s'engagent dans une spéculation immobilière souvent désastreuse. Si la migration est quelque peu désordonnée, elle est efficace pour combler le manque de main d'œuvre, criante au lendemain de la guerre. Il s'opère donc une migration interne du Sud vers le Nord, particulièrement vers les trois villes du triangle industriel : Turin, Milan et Gênes. L'effort pour industrialiser l'Italie est réel et tend à effacer la défaillance technique des années 1920. Multiples mesures sont mises en place comme le monopole de certaines industries et l'intervention de l'État (sidérurgie, constructions navales et ferroviaires). S'ajoute à celles-ci des protections tarifaires avec des aides gouvernementales (secteur de la Défense) et une compétition des marchés sur le territoire italien, ainsi qu'à l'international. En dépit d'un essor industriel sans précédent, le pays se limite à imiter sans vraiment se placer en tête des pays innovants. Cela étant, l'euphorie est présente dans tous les secteurs d'activité, comme l'accession aux maisons particulières (patrons ou classe moyenne), les appareils ménagers censés libérer les femmes des tâches ménagères quotidiennes (lave-linge, lave-vaisselle...), les supermarchés avec des produits de toute l'Europe et approvisionnés en permanence ou encore l'usine FIAT à Turin qui ouvre ses portes à la consommation de masse, mais aussi au paiement à crédit. Notons également que le taux d'alphabétisation progresse remarquablement durant la période.

■■■

Milan devient la capitale économique avec la Piazza Affari, siège de la bourse et foyer européen du design et de la mode (Pucci et Valentino). Pour ce qui est du monde du spectacle, la télévision rentre dans les foyers progressivement avec ses soirées marquées par *Carosello* et les variétés, la radio avec Claudio Villa et Nilla Pizzi ou le cinéma avec Risi, Monicelli, Scola...

1) Chanson : *Nel blu dipinto di blu*, 1958.

2) Luciano Segreto, « Miracles et défaillance de l'économie italienne », *XXI<sup>e</sup> siècle*, Revue d'histoire, Presses de Sciences Po, 2008/4 (n° 100), 292 p., www.persee.fr.

## Presse

### Écorner la pseudo-modernité d'une époque

« Tandis que sur les plages cannoises (1993) il se trouve encore de possibles photographes pour traquer d'improbables starlettes, ce sont d'autrement plus délurées jeunes filles qui œuvraient sur les plages italiennes de *Il giovedì* (1963) [...]. Chômeur, volage et vantard, le héros est en fait un antihéros, à l'image de bon nombre des personnages ratés qui firent les grands jours de la comédie italienne. "Il giovedì", c'est le jeudi où ledit raté va pouvoir passer une journée entière avec son jeune fils, strictement – et dans des normes fort germaniques – élevé par sa mère, qui vit de son côté une existence huppée de femme d'affaires. Tout est prêt pour une grinçante satire sociale [...]. La réussite du film tient pour beaucoup à ce que Risi, débordant de ressort et d'idées, maîtrise parfaitement ses élans et sa construction. Filmé à gros traits, le scénario pourrait facilement tomber dans le simplisme ou dans le sentimentalisme. Au contraire, la mise en scène sait élaborer un gag à partir d'un mouvement de caméra [...], et elle a aussi le don de caractériser finement, comme d'un trait de plume, les personnages secondaires. Il est en tout cas vitalisant de voir comment Dino Risi savait écorner par tous les bouts la pseudo-modernité de son époque [...]. »

Éric Derobert, *Positif*, juillet-août 1993, n° 389.

### Une vue en couple de l'Italie

« *Il giovedì* occupe une place particulière dans la filmographie de Dino Risi. Une place jusque-là inconnue en France, où le film n'était bizarrement jamais sorti en salles. L'initiative du distributeur Unzéro Films permet non seulement de réparer un impair cinéphilique majeur mais surtout d'éclairer a posteriori l'ensemble de l'œuvre du cinéaste italien [...]. Centré sur la relation timide d'un père divorcé et de son jeune fils, en visite le temps d'une journée, l'histoire dessine une masculinité [tout aussi] immature [...] – le garçon est bel et bien le plus adulte des deux [...]. Patiemment, malgré les différences – âge, culture, milieu social –, père et fils s'approprient. Chacun prenant, apprenant, de l'autre. *Il giovedì* fait de cette complicité, obtenue au prix de péripéties pleines d'humour, l'occasion d'une double initiation, porteuse d'un espoir qui étire le cœur. [...] La réalisation de Dino Risi, rythmée, vive, en prise directe avec l'époque – le parcours des deux personnages est comme une vue en couple de l'Italie –, qui donne à *Il giovedì* l'intensité d'une perle oubliée. »

Cyrille Latour, *Fiches du cinéma*, 2012.

### La fausse banalité du quotidien

« *Il giovedì* appartient à la période la plus féconde de Dino Risi. Au début des années 60, le cinéaste réalise successivement *Une vie difficile*, *La Marche sur Rome*, *Le Fanfaron*, *Les Monstres*... *Il giovedì* se place entre les deux derniers titres, et, comme un clin d'œil, la voiture américaine des protagonistes est doublée par un corbillard qui ouvre sa route avec un klaxon à trompes émettant les mêmes notes que la Lancia Aurelia de Gassman



dans *Le Fanfaron*. Plus loin, sur la bande-son du *Giovedì*, où se succèdent de nombreux airs à la mode, on entend une chanson qui sera reprise dans un sketch des *Monstres*. *Il giovedì* passe pour un film mineur, qui n'est pas porté par un scénario signé Age-Scarpelli ou Maccari-Scola, et qui n'est pas interprété par Alberto Sordi, Vittorio Gassman ou Ugo Tognazzi : ici, c'est le plus modeste Walter Chiari. [...] De fait, le film repose avant tout sur la précision d'une mise en scène qui sait tirer le meilleur parti des suggestions du moment. Le passage au Luna Park, les arrêts à la terrasse d'un café, la partie de football sur un terrain vague de la périphérie, l'escapade à la plage, la panne de la voiture... sont autant de moments qui vivent grâce au regard du cinéaste, sa manière unique de faire exister les personnages à partir du détail le plus mince. À l'évidence, il entre une part d'improvisation dans un filmage qui adopte parfois un point de vue documentaire.

*Il giovedì* est un film de metteur en scène : à partie des indications ténues d'un scénario minimaliste, Risi joue sur la gamme des sentiments qui s'instaurent entre un adulte et un enfant. [...] Le premier contact un peu froid, voire superficiel : en fin de matinée, le père ramènerait volontiers son fils à sa gouvernante pour l'heure du déjeuner. Le lien ne s'est pas établi, puis les choses s'accélérent. Le rapport se crée alors sous forme d'une connivence encore fragile. Au soir de ce jeudi, ramené à sa mère avec retard, l'enfant a pris la mesure de l'affection qu'il porte à son père, et celui-ci se sent enfin chargé d'une responsabilité affective dont il aurait bien voulu s'épargner les contraintes. Ainsi le rapport qui se construit sous nos yeux entre un père et son fils – des inconnus ou presque au départ – constitue la trame d'une journée singulière où le plus enfant des deux n'est pas celui qu'on pense. [...] Pour souligner discrètement les émotions ou l'amertume souterraine, il y a encore la partition d'Armando Trovajoli, toute empreinte d'une fausse gaîté. Comme le dit Édouard Waintrop dans son blog : "*Il giovedì* est en quelque sorte le sommet de cette manière d'être et de filmer. Que du futile à première vue, et en fait que de l'indispensable".

Jean A. Gili, *Positif*, mars 2012, n° 613.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Il Giovedì</i>
<b>Production</b>	Broggi Libassi Girosi pour DDL et Center Films
<b>Producteurs</b>	Dino De Laurentis, Isodoro Broggi, Renato Libassi, Marcello Girosi
<b>Réalisateur</b>	Dino Risi
<b>Scénario, adapt. et dialogues</b>	Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Dino Risi
<b>Dir. photo.</b>	Alfio Contini
<b>Décor</b>	Alberto Boccianti, Riccardo Domenici
<b>Montage</b>	Gisa Radicchi Levi
<b>Costume</b>	Danda Ortona
<b>Musique</b>	Armando Trovajoli (Éditions R.C.A)

### Interprétation

<i>Dino Versini</i>	Walter Chiari
<i>Elsa</i>	Michèle Mercier
<i>Robertino</i>	Roberto Ciccolini
<i>La gouvernante</i>	Else Sandom
<i>Rigoni</i>	Umberto D'Orsi
<i>Alice Kessler</i>	elle-même
<i>Ellen Kessler</i>	elle-même
<i>Giulia</i>	Emma Baron
<i>Olimpia</i>	Olimpia Cavalli
<i>Concierge</i>	Consalvo Dell'Arti
<i>Kléptomaniacque</i>	Margherita Horowitz
<i>Le médecin</i>	Silvio Bagolini
<i>Voisine, Lydia</i>	Milena Vukotic
<i>Anna Versini</i>	Carole Walker

Et, Siliana Maccalé, Gloria Parri, Ezio Risi, Edy Biagetti, Salvo Libassi, Sara Simoni.  
Non crédités : Alberto Fogliani, Luciano Foti, Giulian Ljadice.

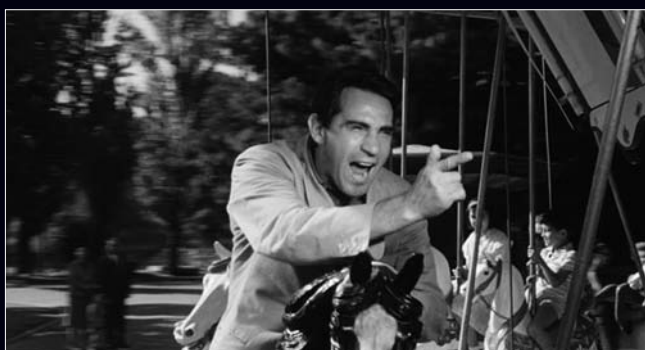
<b>Année</b>	1963
<b>Pays</b>	Italie
<b>Distributeur</b>	Unzéro Films
<b>Langue</b>	Italien
<b>Film</b>	Noir et Blanc
<b>Format</b>	1,85 : 1 – Mono
<b>Durée</b>	1h41'
<b>Visa</b>	180 843
<b>Sortie Italie</b>	22 janvier 1964
<b>Sortie France</b>	26 octobre 2011

## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTRICE DU DOSSIER

Marie-Anne Lieb, Docteure en cinéma, formatrice éducation à l'image et conférencière.



*transmettre*  
**LE CINEMA**

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de  
votre Conseil départemental

ministère  
éducation  
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



**CNC**