



La vie est belle

La vita è bella
de Roberto Benigni

Fiche technique

Italie - 1998 - 1h57

Couleur

Réalisateur :

Roberto Benigni

Scénario :

Vincenzo Cerami

Roberto Benigni

Montage :

Simona Paggi

Musique :

Nicola Piovani

Interprètes

Roberto Benigni

(Guido)

Nicoletta Braschi

(Dora)

Giustino Durano

(L'oncle)

Sergio Bustric

(Ferruccio)

Marisa Paredes

(Laura, la mère de Dora)

Giorgio Cantarini

(Giosuè)



Résumé

1938 : Guido est un jeune homme plein de gaieté et de vitalité. Avec son ami Ferruccio, tapissier et poète, il quitte la campagne toscane pour chercher le bonheur en ville.

Malgré les tracasseries de l'administration fasciste, Guido rêve d'ouvrir une librairie. En attendant, il est engagé comme serveur au Grand Hôtel.

Guido est tombé amoureux d'une maîtresse d'école, Dora, avec qui il aura un fils : Giosuè. Mais les lois raciales sont entrées en vigueur en Italie et Guido est juif ...

Critique

Etait-il possible de donner naissance à un film burlesque sur les camps de concentration et d'extermination nazis ? Depuis la disparition avant sortie du **Jour où le clown pleura** de Jerry Lewis, en 1972, la question restait ouverte. Roberto Benigni, sans réaliser un chef-d'œuvre, confirme avec **La vie est belle** que le défi méritait bien d'être relevé, en établissant par l'exemple ce que de nombreux théoriciens de l'humour avaient pressenti ou formulé, à savoir que le rire et l'horreur absolue, loin de s'exclure, s'attirent naturellement. «// n'est rien qu'un humour intelligent ne puis-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

se résoudre en éclats de rire, pas même le néant. Le rire est au bord du néant, nous donne le néant en nantissement», écrivait Pierre Piobb dès 1909.

Benigni cependant prend son temps avant d'affronter le néant. Il construit d'abord une première partie pour dépeindre la naissance d'une histoire d'amour en tous points semblable à un conte de fées. Le pitre qu'il incarne se présente comme un prince magicien ayant tout pouvoir sur le temps et l'espace, comme un «petit diable» ou génie capable de surgir contre toute attente pour satisfaire, en serveur aussi bien qu'en séducteur, les désirs des uns et des autres. Rien de plus simple pour lui que d'enlever sa «Princesse» sous les yeux de son futur mari, promis depuis l'enfance, en pénétrant dans un salon de cérémonie sur un grand cheval vert - dont la féerie amère rappelle les chevaux rouges de **Peau d'âne**.

Reconnaître que la première partie de **La vie est belle** est assez euphorisante n'empêche pas de constater que son charme un peu désuet n'opère que très progressivement. Le début accumule les gags éculés, les formes vides, conventionnelles et obsolètes (le jet de la clé par la fenêtre n'est pas sans évoquer, par exemple, **La Scandaleuse de Berlin** de Wilder ; le vol du chapeau, la chute du pot de fleurs, les œufs déposés dans le couvre-chef du bureaucrate rattachent servilement le film à la grande tradition burlesque). Quand, tout à coup, Benigni enchaîne ces mêmes gags en un seul mouvement, non sans les avoir légèrement déplacés, grossissant l'œuf devenu exotique, changeant la clé en métaphore... Si chaque perle, isolée, avait perdu de son éclat, le collier ainsi constitué, offert à l'improvisiste, s'avère étonnamment séduisant. Ils se marièrent donc, mais n'eurent qu'un seul enfant.

À ce monde de l'imaginaire, du possible et du merveilleux succède, cassante et arbitraire, «l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination» -

l'impensable. À ce qu'Aristote et Rabelais définissaient comme «*le propre de l'homme*» s'oppose donc le milieu concentrationnaire, où l'on procède à «*la mise en question de la qualité d'homme*» de chaque individu. Tout n'était qu'invention et improvisation dans l'histoire d'amour de Dora et Guido. L'univers des camps tente de la briser et prétend anéantir la liberté, abolir le hasard. Tout y est programmé, rigide et mécanique. Guido n'a plus qu'une solution : rester fidèle à lui-même pour ne pas perdre ceux qu'il aime.

Peut-être pourra-t-il alors - retournant la contrainte à son avantage comme lors du service tardif au restaurant - vaincre le lieu qui les enferme, lui et les siens, en métamorphosant le camp en un vaste terrain de jeu, aussitôt passée la scène hilarante de traduction des règles ?

Benigni renoue ici avec les hypothèses freudiennes sur «l'essence de l'humour [Elle] *consiste à économiser les affects que la situation devrait occasionner [...]. Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance [...]; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; davantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir*». Et le père de la psychanalyse d'ajouter que «[l'humoriste] *se comporte [vis-à-vis de ses auditeurs et complices] comme l'adulte à l'égard de l'enfant, lorsqu'il reconnaît l'inanité des intérêts et des souffrances qui apparaissent considérables à celui-ci, et qu'il en sourit*», «[l'air de] *dire : "Regarde, voilà donc le monde qui paraît si dangereux. Un jeu d'enfant !" »*. Le jeu inventé par Guido (dont le but est de totaliser 1 000 points et l'enjeu de paraître désirer ce qui est imposé) a cependant pour fonction moins de protéger son «moi» contre l'adversité que d'entretenir un quiproquo pour préserver justement, en un sublime geste d'amour, son fils de l'horreur du quotidien. Mais le spectateur aussi use et profite de ce mécanisme de défense et de cette mystification qui, imposant

le rire, conjure tout simplement la mort. Afin de rendre tolérable cet « indicible », Benigni-cinéaste, à l'instar de Chaplin et de Lubitsch pour **Le Dictateur** et **To be or not to be**, choisit d'en passer par la répétition, par la mise en abyme de la fiction, le redoublement du réel par la farce, un redoublement perceptible à la fois dans la marche au pas exagérée du clown (pour se rendre à la préfecture puis à la mort) et dans les jeux sans innocence auxquels se livrent le père et son fils (jouer «au prisonnier», sans mentionner que les perdants là aussi sont éliminés, ou jouer - comme chez Lubitsch d'ailleurs - avec un tank miniature). Le réel paraît ainsi se vider de sa substance tragique. Le metteur en scène décide de ne plus faire référence à aucun point de repère absolu, afin que seuls les points engrangés pour le concours mesurent le temps passé à l'intérieur du camp. De même, il déréalise l'espace et les décors pour ne conserver que l'idée d'enfermement fatal, sans localisation. Il limite les contacts de ses protagonistes avec autrui au strict minimum et décrit en un geste le travail accompli sous la contrainte par les hommes (le port d'enclumes), sans lui attribuer d'autre visée que la construction du premier prix, le char grandeur nature.

Les dialogues et le scénario s'efforcent de gommer la rupture entre la première et la seconde partie, à tel point qu'on pourrait parler d'un fonctionnement par ricochets, d'un comique de *répercussions*. Guido continue dans le camp de faire parvenir à sa femme non plus des fleurs sur une table de nuit, mais un air d'Offenbach, qui porte en lui le souvenir de leur rencontre et manifeste la persistance de leur amour. Giosuè, leur fils, refuse de passer sous la douche, comme il boudait auparavant l'idée de prendre un bain, par caprice, entêtement, presque par jeu, ce qui lui sauve la vie. Quant aux maximes de l'oncle collectionneur («*Rien n'est plus nécessaire que le superflu !*») et aux devinettes du

docteur Lessing sur le silence et l'obscurité, si on leur reconnaît aisément une valeur proleptique ou prophétique, elles parviennent aussi à dédramatiser les pires situations, comme lorsque l'infirmière allemande exige le silence («*Ruhe !*») pendant l'examen médical, sans comprendre qu'elle répond par là même avec succès à la question qu'elle interrompt...

Et pourtant, Guido ne s'en sortira pas. Ni du réel ni de l'imaginaire. Un épais brouillard mimant l'onirisme n'y fera rien. Il n'effacera ni les murailles ni les barbelés. Même si l'enfant dort, ceci n'est pas un rêve. L'inimaginable a bien eu lieu. Guido marche en portant son fils et croyant s'évader, soudain... l'horreur d'un charnier humain l'arrête. Il bute sur la toile peinte de ces cadavres entassés. Là est l'impasse du jeu, la limite qu'aucun rire ne saura dépasser. «*L'avenir se dressait devant nous, gris et sans contours, comme une invincible barrière. Pour nous, l'histoire s'était arrêtée*», écrit Primo Levi. De cette vision, Guido ne parle à personne. Seul son fils verbalise l'inacceptable. Car il savait. Ou il saura. Et l'on pourra lui expliquer comment son père est mort. Plus tard... Comment, voulant sauver sa femme, il a perdu à cache-cache avec les Allemands la veille de la Libération... hors de notre champ. Un instant, même, on a pensé qu'il avait usurpé l'identité du détenteur du pouvoir, comme à son habitude. On a cru le voir, déguisé en Allemand, fuir la dépouille de son agresseur. On voulait jouer encore, sauver nous aussi une vie devenue chère. Mais non, le Prince était bien mort. Comme pour payer un nouveau tribut au réel.

Stéphane Goudet
Positif n°452 - Octobre 1998

Entretien avec le réalisateur

(...) *La Vie est belle* n'est pas une reconstitution historique mais une fable dans laquelle l'histoire entre comme un matériau ?

Il ne faut rien y chercher de réaliste. Il n'y a rien de plus puissant et de plus terrible que d'évoquer la terreur. Comme dit Edgar Poe, si, parvenu au bord du précipice, on ne regarde pas, l'horreur est incommensurable. Si on la montre, elle devient telle qu'on la montre. D'après ce que j'ai lu, vu et ressenti dans les témoignages des déportés, je me suis rendu compte que rien ne pouvait approcher la réalité de ce qui s'est passé.

Fuir le réalisme, n'est-ce pas trahir la réalité ?

A chaque fois que l'on écrit, il s'opère une trahison. L'artiste trahit parce qu'il doit choisir un style, trier la réalité, éliminer des choses, suivre une narration. J'ai aussi pensé à cette belle phrase de Keats : "Ce n'est pas ce qui est vrai qui est beau, c'est ce qui est beau qui est vrai." Quand une chose est belle, elle devient réelle. Si le film est réussi, et j'espère qu'il l'est, le camp devient vrai.

Comment qualifier le personnage que vous incarnez dans le film ?

Dans le film, je suis antifasciste, non seulement au fond de mon cœur, mais aussi physiquement : dans ma façon d'apparaître, on comprend que je ne peux pas être fasciste, parce que mes sourcils, mes incisives, mon ventre sont antifascistes ! Je représente la liberté totale, la générosité. Et également l'enfance.

Vous avez lu de nombreuses œuvres de la littérature yiddish. Guido ne se rapproche-t-il pas de la figure du "schlemiel" ?

Non. J'ai eu la chance de côtoyer la littérature juive à travers Shalom

Aleichem, ou Isaac Bashevis Singer, longtemps mon auteur préféré. Mon film **Le petit diable** était un peu inspiré de Singer: le petit diable, comme disait le personnage joué par Walter Matthau, était un dibbouk, un diabolin farceur... Mais là, je voulais créer un juif qu'on ne puisse pas identifier à des signes précis, mais qui soit comme moi. Je voulais que le spectateur se demande : "Pourquoi est-ce qu'ils ont pris Benigni ?", comme si on pouvait m'attraper moi aussi. Celui que j'ai créé est un juif intégré, assimilé, qui vit sa vie, qui ne s'occupe pas de politique, qui fait son travail, et dont la vie est tout d'un coup brisée par une hache, comme c'est arrivé dans la réalité. Un personnage avec lequel tout le monde puisse s'identifier. (...)

Plusieurs déportés ont expliqué que dans les camps, l'humour les avait aidés à survivre. Dans vos recherches, en avez-vous parlé avec des survivants ?

J'ai vu un documentaire intitulé **Memoria**, auquel a participé Marcello Pezzetti, et il y a dedans des témoignages qui sont très amusants. Le peuple juif a quasiment inventé l'humour. Ça fait partie de leur ADN ! Mais, bien que je sois un comique, dans le film il n'y a plus d'humour à partir du moment où j'entre dans le camp. A ce moment-là, le film devient tragique.

Le film est clairement construit en deux parties. Et la première a pour fonction d'installer le climat de conte de fées, de montrer que Guido est un personnage poétique qui peut reconstruire la réalité...

C'est l'histoire des personnages qui est divisée en deux, mais pas le film. Dans la deuxième partie, mon personnage et celui de Nicoletta Braschi sont exactement les mêmes que dans la première partie, mais ils se trouvent dans une situation extrême : celle d'un camp d'extermination, ils réagissent donc en conséquence.

Mais le film est aussi et surtout cela :

l'histoire d'une famille heureuse qui soudain, en n'ayant commis aucune faute et sans aucune raison, est jetée dans l'horreur. Tout comme malheureusement cela arrivait à l'époque. (...)

La Vie est belle rappelle aussi que les persécutions contre les juifs n'ont pas eu lieu uniquement avec l'arrivée des Allemands, mais qu'en Italie elles existaient avant. Il semble qu'il y ait en Italie une occultation de ce passé antisémite et raciste. Le film est-il aussi une réaction à ce tabou de l'histoire italienne ?

Les historiens ont là-dessus des avis divergents.

Le fascisme était une chose épouvantable. Mais il est facile de le dire après coup : moi, je voulais aussi le présenter comme une clownerie, un cirque stupide. Il n'y a pas de haine dans mon personnage.

Mais quand Guido arrive chez son oncle, et croise les trois voyous, ceux qui vont ensuite peindre le cheval en vert, il est clair que c'est à cause d'eux, de leurs "plaisanteries" que Guido sera déporté. Quand le fascisme a permis, comme il l'a fait à Trieste, à Florence, dans de nombreuses villes, de faire des razzias dans les bars, de casser les vitrines et de frapper impunément les juifs, c'était les étudiants qui faisaient ça. Ils pisaient sur les tables, ils faisaient ce qu'ils voulaient dans tous les lieux où il y avait des juifs et ils n'étaient pas punis. Ce n'était pas permis par la loi, mais par le gouvernement. On disait à l'époque : "Ils s'amusent, ce n'est rien". Mais c'est justement ce genre de choses qui effraye le plus parce que cela conduit à la barbarie.

Le film est un appel à se souvenir de cette escalade ?

Avant tout, le film est un film. Si ensuite ceux qui l'ont vu se demandent comment tout cela a pu arriver, ce serait magnifique. Nous ne devons pas oublier, mais je ne voudrais pas que cela devien-

ne un simple slogan. Qui a dit que ces horreurs ne sont propres qu'au nazisme ? Elles peuvent toujours se reproduire. Elles se sont répétées récemment, par exemple en Bosnie. Il faut regarder le visage que prend aujourd'hui ce qu'on appelait autrefois le nazisme.

Quel accueil a eu le film en Italie, parmi les juifs et les anciens déportés ?

J'avais très peur. Nous avons fait une avant-première pour la communauté juive de Milan, devant tous les rescapés et les anciens déportés. Et pour un comique qui est habitué à voir les gens s'esclaffer quand la lumière s'allume, de voir tous ces gens dans le silence total, qui pleuraient et qui venaient m'embrasser, ça m'a donné à moi aussi envie de pleurer. C'était un moment très fort, je n'ai jamais eu ce type de réaction à aucun de mes films. La chose qui m'a le plus ému c'est qu'une famille de juifs italiens a planté en Israël des arbres en mon honneur et en celui de Nicoletta Braschi.

Dossier Distributeur

Le réalisateur

Fantaisiste, acteur (**Dawn by law** de Jarmusch), scénariste et metteur en scène. Son **petit diable**, sorti tout droit d'un conte de Gripari, n'est pas sans charme et sans malice, d'autant qu'il est interprété par Benigni lui-même.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Après le dessin épais du **Monstre**, Roberto Benigni affirme son trait avec **La vie est belle**, une fable humaine et généreuse. Souvent intéressé par les personnages à multiples facettes (on se souvient de l'ingénu démoniaque du **Petit diable** ou de son double rôle de

gangster et de candide dans **Johnny Stecchino**), Benigni signe, avec ce dernier opus, une œuvre à double visage. Entre comédie et tragédie, **La vie est belle** s'inscrit dans la tradition des maestri du cinéma italien. Son exubérance ne nuit en rien à la gravité du sujet ; bien au contraire, il la tempère et évite au film de tomber dans la commiseration. Plus mûr, plus posé, et néanmoins fantaisiste, Benigni, à l'image de son travail, nous offre ce qui est à ce jour son œuvre la plus aboutie, et se pose en digne héritier de la comédie à l'italienne.

Stéphane Goudet
Positif n°452 - Octobre 1998

Filmographie

Tu mi turbi	1983
Non ci resta che piangere	1984
(Coréalisation avec Massimo Troisi)	
Il piccolo diavolo	1988
Le petit diable	
Johnny Stecchino	1991
Il monstro	1994
Le monstre	
La vita è bella	1997
La vie est belle	

Documents disponibles au France

Dossier distributeur
Positif n°452 - Octobre 1998
Cahiers du Cinéma n°528 - Octobre 1998
Télérama n°2522 - 13 Mai 1998
Télérama n°2524 - 27 Mai 1998
Le Monde - 19 Mai 1998
(...)