Document généré le 23 avr. 2024 06:26

Séquences
La revue de cinéma

Individu et questionnements esthétique

Carlo Mandolini

Numéro 210, novembre–décembre 2000

Fin de siècle et cinéma italien

URI : https://id.erudit.org/iderudit/48776ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Mandolini, C. (2000). Individu et questionnements esthétique. *Séquences*, (210), 43–48.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

INDIVIDU ET QUESTIONNEMENT ESTHÉTIQUE

Le cinéma italien est un cinéma du corps. Est-il vraiment nécessaire de le souligner ? Bartolomeo Pagano (le mythique Maciste), Lyda Borelli et Francesca Bertini (les premières grandes divas du cinéma italien muet), Anna Magnani, Anthony Quinn, Giulietta Masina, Anita Ekberg, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, ces noms évoquent d'abord une *corporalité*, puis une attitude par laquelle passe toute une conception de l'individu. Si le corps a toujours eu une telle importance dans le cinéma italien, c'est que son articulation, et tout particulièrement sa *mise en mouvement*, qui à ses débuts puise ses racines dans la *commedia dell'arte*, s'est très tôt retrouvée au cœur d'une réflexion sur la nature et le rôle de l'art cinématographique. Le cinéma bouge ? Le corps bougera donc avec lui !

La dolce vita, de Federico Fellini

Le corps en mouvement, c'est le corps qui se libère de la pierre, de l'immobilisme, de l'immuable. Aussi, la mise en évidence, la *matérialisation* des formes et du corps, est la première manifestation d'une affirmation de l'individu en tant qu'être libre dont on doit respecter l'intégrité.

Le cinéma italien a ainsi très tôt célébré l'individu au cœur de l'espace filmique. À l'époque où les Pagano, Borelli et Bertini éblouissent l'Italie avec des personnages qui cherchent à s'imposer (physiquement et moralement) dans leur contexte social, le cinéma américain, pour ne mentionner que celui-là (on sait cependant à quel point la production italienne des années dix a pu avoir un impact majeur sur le cinéma américain, et particulièrement sur D. W. Griffith[1]), met en scène des individus beaucoup plus évanescents, qui cherchent à s'intégrer à la collectivité en s'effaçant en tant qu'individu. Lilian Gish en est l'un des archétypes les plus célèbres. Lorsque Luchino Visconti sonne le glas du *cinéma des téléphones blancs*[2] avec **Ossessione** (**Les Amants diaboliques**), c'est par le corps que s'affirme — encore timidement, certes — l'individualité des deux protagonistes qui, au delà du couple adultère qu'ils forment, refusent d'abord *individuellement*, chacun pour ses raisons propres, d'être solidaires de la société dans laquelle ils vivent. La morphologie du corps de Gino et Giovanna, le premier regard qu'ils s'échangent, l'accent mis sur l'attraction purement érotique, leur façon de s'enlacer, la sueur apparente, la manière dont leur démarche trahit le poids de l'existence et de la faute commise, etc., tout cela illustre (et annonce) l'anthropocentrisme du cinéma de Visconti et confronte l'individu à son malaise existentiel et, autre trait dominant du cinéma de ce réalisateur, à son désir de s'exclure de la dynamique sociale (**Gruppo di famiglia in un interno/Violence et passion** en est un exemple remarquable).

Si le cinéma néoréaliste, à partir de 1945, mise tant sur l'individu (à nouveau, par l'affirmation d'une corporalité, d'une démarche), c'est parce qu'au lendemain de la guerre les cinéastes et intellectuels italiens engagés dans ce mouvement social et esthétique en appellent solennellement à une unification des forces pour la construction d'une société nouvelle.

Mais cette société nouvelle est d'abord formée d'individus aux allégeances politiques différentes, d'où la confusion idéologique (mais elle n'est qu'apparente) de **Roma, città aperta** (**Rome, ville ouverte**). Roberto Rossellini en appelait à l'unité nationale contre le fascisme. Il est donc primordial pour lui que les Italiens (qu'ils soient résistants communistes ou prêtres catholiques) fassent d'abord l'effort de s'unir pour combattre l'ennemi commun.

Au cœur du projet néoréaliste, il y a donc l'individu. Inutile de rappeler à quel point, chez Rossellini, et tout particulièrement dans ce film fondateur, le réalisme du portrait de l'individu est valorisé. Grâce au personnage d'Anna Magnani, notamment, le film devient d'un réalisme saisissant. Lorsque Pina se fait abattre par les fascistes, l'*anti-esthétisme*[3] avec lequel Rossellini filme le corps sans vie de Magnani n'est qu'un des nombreux exemples qui permettent d'illustrer la volonté du réalisateur de rompre avec l'esthétisme du *cinéma des téléphones blancs*, afin d'affirmer plutôt un cinéma social qui fait toute la place à la représentation de l'individu italien. Mais parallèlement, il est remarquable de voir à

quel point les personnages négatifs (les officiers et espions allemands ou fascistes) sont ici extrêmement stéréotypés, comme pour mieux souligner leur caractère archaïque et amoral.

Au tout début de **Ladri di biciclette** (**Le Voleur de bicyclette**), de Vittorio De Sica, l'appel à la collectivité se fait par un plan où l'on voit le chômeur Ricci se tenir dans une attitude d'abattement, assis loin des autres. Dès qu'on appelle son nom[4] et qu'on vient le chercher, Ricci se lève et *court* vers le groupe. Dans cette *image-matrice*, il y a toute la démarche du néoréalisme : rassembler les individus, les vrais, ceux de la rue et non les *personnages de cinéma*, et encourager la démarche associative.

Cet appel *socialisant* a importuné la classe dirigeante du pays (surtout vers la fin des années quarante, plan Marshall aidant ?) au point de la pousser à observer plus attentivement la production italienne, notamment à l'aide de lois qui rendront la vie plus difficile aux réalisateurs et scénaristes sympathiques à la *cause* néoréaliste[5].

LE MIRACLE ÉCONOMIQUE ET LA CHUTE DE L'HOMME

Est-ce la raison pour laquelle le cinéma italien se transforme avec les années cinquante et laisse poindre ce que les historiens appelleront la *crise du néoréalisme* ? Cette crise voit s'affronter deux conceptions esthétiques, mais aussi deux visions divergentes sur la façon d'aborder la question de l'individu au cinéma.

Rappelons que l'Italie se relève très rapidement de la crise de l'après-guerre. Les années cinquante préparent le *miracle économique* qui fera de l'Italie l'une des toutes premières puissances industrielles mondiales.

De nombreux cinéastes, attentifs à l'évolution de l'identité italienne, se rendent bien compte que la nouvelle réalité économique italienne ne peut que provoquer une métamorphose de l'individu italien... et par le fait même une transformation de la façon de raconter cet individu.

Federico Fellini, qui a œuvré très activement au développement du néoréalisme italien[6], est l'un des premiers à avoir saisi cette réalité et à avoir voulu modifier en conséquence l'esthétique filmique. Son but était de proposer un portrait de l'Italien nouveau qui passerait par une nouvelle façon de le raconter.

Dès **I Vitelloni** (**Les Vitelloni**), mais surtout avec **La strada** et **Il bidone**, Fellini entreprend d'étudier un individu qui ne s'intéresse plus guère — ou alors si peu — à son développement en tant qu'être *social*, mais qui s'interroge plutôt sur son existence propre, sa destinée propre. Soulignons aussi que, pour ces films, Fellini fait appel à des acteurs américains : Anthony Quinn, Broderick Crawford (Fellini voulait Humphrey Bogart) et Richard Basehart. Est-ce une façon de prendre encore plus de distance avec la représentation traditionnelle de l'individu social italien ?

Quoi qu'il en soit, cet anthropocentrisme fellinien, qui a choqué les tenants d'un néoréalisme pur, présente un nouvel individu cinématographique dont les valeurs, à la veille de la *dolce vita* des années soixante, n'ont plus rien à voir avec l'esprit collectif et social de l'après-guerre immédiat.

Il est assez clair que, dans l'œuvre de Fellini de la décennie 1950, l'individu traverse une crise existentielle grave. Alléché par le gain facile, le luxe à portée de main et l'opulence, l'homme fellinien (la femme aussi, mais dans une moindre mesure, puisqu'elle sera plutôt gardienne d'une certaine morale) perd de vue ses valeurs, vit une existence de futilité et sombre finalement dans le mal.

On a beaucoup parlé du corps féminin chez Fellini. Mais ne négligeons pas le corps de l'homme qui, chez le cinéaste, subit les conséquences de l'existence ou du mode de vie de l'individu.

Dans les premiers Fellini, et surtout à partir de **La strada**, l'individu est un ange déchu. Essentiellement bon, il est détourné de sa mission existentielle première et finira inévitablement par être puni. À ce propos, il est intéressant de noter à quel point cette condamnation, chez Fellini, passe par la déchéance du corps. Les corps masculins felliniens ont beau être massifs, ils finissent par plier, céder et enfin s'écrouler : Zampanò, à genoux, prostré sur la plage, à la fin de **La strada**, lorsqu'il apprend la mort de Gelsomina ; Augusto, battu à mort par ses anciens associés et vaincu par ses remords, abandonné, face contre terre dans **Il bidone** ; la chute de Mastroianni dans le spectacle de variétés de **Ginger e Fred** (**Ginger et Fred**)... mais n'allons pas trop vite.

Or, **La strada** et **Il bidone** (et **Le notti di Cabiria/Les Nuits de Cabiria**, film avec lequel ils forment une trilogie) sont des films qui parlent de rédemption. La déchéance dont le personnage est victime, mais qui est aussi repentir, lui permet d'obtenir (de Dieu, oui) le pardon, donc le salut. Fellini, somme toute, croit donc encore à l'individu. Mais pas pour longtemps.

À peine quelques années plus tard, **La dolce vita** précipite l'individu dans un monstrueux gouffre existentiel duquel il demeurera définitivement prisonnier. De là l'importance de la scène finale du film, où Marcello, après une nuit orgiaque, se retrouve avec ses compagnons sur la plage (où l'on a repêché ce monstre marin *qui semble le regarder*). Las — physiquement et moralement —, il s'affaisse sur le sable. Il voit ensuite, non loin, cette jeune fille *au visage d'ange* qu'il avait entrevue plus tôt. Elle l'interpelle (comme les autres hommes felliniens l'ont été au moment de leur chute), mais il ne l'entend pas, le célèbre vent fellinien empêchant toute communication. Marcello, après avoir fait ce très beau geste de la main, geste d'abdication, repartira avec les autres, sans avoir su (ou pu, ou voulu) profiter de cette chance de salut qui lui était offerte.

LA FIN DE L'INDIVIDU

Avec les années soixante, en pleine *dolce vita*, plus de salut pour l'individu. Dans le très beau film **Il sorpasso** (**Le Fanfaron**), de Dino Risi, la course folle de l'Italien moderne et fanfaron se solde par la mort du jeune étudiant idéaliste interprété par Jean-Louis Trintignant (à nouveau sur une plage), qui payera de sa vie son désir d'avoir voulu goûter trop vite et trop goulûment à la vie facile et superficielle incarnée par le personnage de Vittorio Gassman. Cette mort, c'est celle de l'innocence, de l'individu cultivé et moralement intègre. C'est la fin d'un certain type d'Italien, qui aimait le cinéma de Michelangelo Antonioni et étudiait le droit romain. Lui survivra le flambeur, le fanfaron, qui n'a comme

La strada, de Federico Fellini

cadre de référence culturelle que la chanson populaire et qui s'endort devant un Antonioni.

La mort métaphorique de l'individu moral est justement au cœur du cinéma de Michelangelo Antonioni. Ici, c'est par l'entremise du personnage féminin que se construit la fable philosophique. La mort de l'individu passe par l'asphyxie sentimentale, émotive et sensorielle (sensuelle) des personnages. La peur de l'autre, dans **Il deserto rosso** (**Le Désert rouge**), n'a d'égale que la peur d'être, d'être soi-même, d'exister dans une société industrialisée qui ne concède plus aucun espace à l'individu. Ce dernier n'a plus d'autre choix que de s'inventer un espace intérieur autre, celui de la folie, qui est vue ici comme dernier outil de contestation[7]. Dès les premières minutes du **Désert rouge**, Giuliana (Monica Vitti) tente de fuir l'usine-Moloch que dirige son mari (elle essaie bien sûr de fuir l'une et l'autre). Après la scène où elle quémande un sandwich à l'un des ouvriers en grève, on la voit se réfugier dans un boisé. Or, le champ-contrechamp d'Antonioni montre bien qu'elle est cernée : d'un côté, l'usine ; de l'autre, les déchets polluants et toxiques de la société industrielle. L'espace se referme lentement sur elle. *Cyborgs* en devenir, les individus d'Antonioni ont perdu toute sensualité, tout désir (la difficulté de faire l'amour chez Antonioni : dans **Le Désert rouge,** on s'en remet à des mets aphrodisiaques pour se donner l'illusion qu'il est encore possible de faire naître un quelconque désir sexuel). Quant au semblant de désir que Giuliana éprouve pour Corrado, le collègue de son mari, il ne tient en fait qu'à cet attrait pour l'*ailleurs* que l'homme incarne. Mais pour atteindre l'ailleurs et cet autre qu'il abrite, encore faut-il pouvoir établir une quelconque communication. Mais pour l'heure, la société industrielle a pris toute la place et a radicalement transformé l'individu en lui retirant toute valeur sociale : le bruit assourdissant des machines de l'usine qui empêche toute communication entre les personnes, la vapeur que crachent ces mêmes machines et qui remplit le cadre cinématographique d'une brume étrange qui efface littéralement l'individu de l'image, etc.

LA RENAISSANCE DE L'INDIVIDU PAR LE CINÉMA POLITIQUE ?

C'est avec la volonté de redonner vie à l'individu moral (et authentique, d'où le recours systématique aux accents régionaux et aux acteurs non professionnels) que Pier Paolo Pasolini poursuit au cinéma la réflexion amorcée dans ses écrits. Son espoir est de découvrir dans son pèlerinage artistique l'individu archaïque, pré-industriel, pré-politique, pré-idéologique, fondamentalement *vrai*, qui lui permettrait de filmer le corps et le visage *purs*, avec lesquels il pourrait faire un portrait inédit de la société italienne à l'aube d'une ère nouvelle. Ce sera d'abord **Accattone**, film dans lequel Pasolini propose une écriture qui nous ramène aux sources du cinéma néoréaliste. Plus tard, dans **Ucellacci e uccellini** (**Des oiseaux petits et grands**), Pasolini nous montre l'envers du décor de l'industrialisation : l'autoroute en construction sur — et sous — laquelle déambulent Totò et Ninetto ressemble en effet à un décor planté dans un terrain vague. En investissant, de leur pas léger, cet espace (désert) de l'industrialisation, les personnages de Pasolini ne parviennent-ils pas ici à réaffirmer cette individualité perdue au profit de l'industrialisation ? À première vue, peut-être, mais lorsqu'on y jette un coup d'œil plus attentif, on remarque plutôt les traces de la désillusion naissante de Pasolini. Ces personnages burlesques que sont Totò et Ninetto, redevenus *personnages de cinéma*, illustrent plutôt la fin de l'espoir pour un sous-prolétariat déjà acquis à un mode de vie autre (le twist de Ninetto au bar Las Vegas Bar) et plongé jusqu'au cou dans un contexte de lutte de classes : Totò sera, jusqu'à la fin des temps, exploité (par les oiseaux plus gros que lui) et exploiteur (des oiseaux plus petits que lui).

La plus ancienne revue de cinéma au Québec (1955) toujours à la fine pointe de l'actualité

LA REVUE DE SÉQUENCES CINÉMA

films • trames sonores • entrevues • reportages • appréciations

abonnements

25.00 $ PAR ANNÉE. C.P.26, SUCC. HAUTE VILLE QUÉBEC, (QUÉBEC) G1R 4M8, TÉL. : (418) 656-5040, TÉLÉC. : (418) 656-7282

Le dernier film de Pasolini, **Salò o le centoventi giornate di Sodoma** (**Salo ou les 120 jours de Sodome**) (mais c'était déjà un thème de **Porcile/Porcherie**, avec son cannibalisme), illustre à quel point, dans la vision apocalyptique de Pasolini, l'individu peut à tout moment basculer dans le comportement bestial, ou à tout le moins être réduit au silence le plus absolu et même perdre la caractéristique première de l'individu, c'est-à-dire l'intégrité du corps et de l'esprit.

Le silence de l'individu est également une dimension importante du cinéma de Bernardo Bertolucci, fils spirituel de Pasolini. Réduit au silence, Athos Magnani fils, dans **La strategia del ragno** (**La Stratégie de l'araignée**), n'arrive pas à se libérer de l'emprise du père, encore forte 30 ans après sa mort. Éclipsé et cassé par l'image du père, le fils n'arrive pas à s'affirmer, à revendiquer son droit à la parole et à l'existence. Plongé lui aussi dans la torpeur de son individualité, il perd l'autre grande caractéristique de l'individu libre, c'est-à-dire la possibilité de bouger (à la fin de **La Stratégie de l'araignée**, Athos fils attend un train dans une gare désaffectée).

Les approches socio-esthétiques de Pasolini et de Bertolucci sont similaires dans la mesure où leur cinéma propose une réflexion essentiellement politique, soutenue par une dimension esthétique qui cherche à renouveler le rapport du cinéaste au réel. L'intention est ici d'*intervenir* à l'aide d'une démarche esthétique nouvelle et adéquate (on parlera de *cinema dell'impegno*[8]) à une époque où l'on assiste à la crise des idéologies et à la fin de l'engagement de l'individu (et notamment de l'artiste) dans les questions d'ordre politique.

L'HISTOIRE ABSENTE

Ce poids du père (des pères néoréalistes) sera ressenti très fortement par la nouvelle génération du cinéma italien, celle des années quatre-vingt, que l'on a baptisée la génération fantôme. Fantôme, parce qu'elle existe (d'après Peter Bondanella, près de 300 cinéastes font leur premier film durant la décennie quatre-vingt), mais personne ne la voit. C'est que l'industrie cinématographique italienne, très mal en point depuis les lois facilitant l'éclosion *sauvage* de la télévision privée au milieu des années soixante-dix, n'a plus les reins assez solides pour soutenir la nouvelle génération de réalisateurs.

Certes le cinéma italien continue à illuminer les écrans du monde, mais ce cinéma est signé Fellini, Bertolucci (qui s'est exilé), Ettore Scola et Paolo et Vittorio Taviani. Il s'agit de la génération issue des années cinquante et soixante, qui — durant les années 80 — même si elle poursuit la tradition qu'elle a elle-même instaurée, voit ses récits bifurquer vers des histoires plus ou moins éloignées de la contemporanéité italienne. Ainsi, Bertolucci réalise sa trilogie orientale, Scola tourne notamment **Ballando ballando** (**Le Bal**) et **La Famiglia** (**La Famille**), et les Taviani **Good Morning, Babilonia** (**Good Morning, Babylone**). Enfin, Fellini réalise **E la nave va** (**Et vogue le navire**), **Ginger et Fred** (qui, malgré la dimension purement nostalgique, contient quand même une forte dose de critique contre la société-télévision qu'est devenue l'Italie) et **Intervista**.

La jeune génération de cinéastes, quant à elle, travaille dans l'ombre, isolée, sans appui (très peu viennent du monde du cinéma[9]) et, surtout, sans écho de la part de la critique italienne. Ces étoiles filantes (les premiers essais, aidés par une structure qui favorise la première œuvre, sont rarement suivis par ces deuxième et troisième films qui démarrent véritablement une carrière), n'arrivent évidemment pas à former une constellation. Aussi, ces œuvres ne peuvent (et ne veulent) prétendre participer à un discours esthétique ou idéologique homogène.

L'*impegno* que Bertolucci voulait garder vivant (et même Francesco Rosi, avec **Tre fratelli/Les Trois Frères**, l'un des derniers grands films politiques italiens) se transforme en *desimpegno*[10].

La question essentielle dans le cinéma des nouveaux auteurs n'est plus vraiment de raconter l'individu dans la société, mais plutôt de proposer une plus grande introspection de l'individu, pris désormais comme seul véritable objet d'étude. Avant de se trouver une place dans la société, les jeunes auteurs italiens vont d'abord tenter de se trouver... eux-mêmes.

C'est comme si les nouveaux auteurs, non alimentés par une décennie quatre-vingt presque sans histoire, s'étaient concentrés sur leurs histoires à eux, sur les rapports interpersonnels ou sur l'histoire absente. Comme l'écrit l'historien du cinéma italien Gian Piero Brunetta, les réalisateurs de la jeune génération sont des auteurs qui sont tournés vers eux-mêmes, à l'écoute de leurs soucis, mais assez peu attentifs aux autres ou à leurs problèmes ainsi qu'à la réalité italienne dans laquelle ils vivent.

Ce point de vue, qui est en effet assez généralisé (et même ailleurs dans le monde), s'applique plutôt bien à l'auteur emblématique du cinéma italien des années quatre-vingt, Nanni Moretti.

Au carrefour de l'*impegno* et du *desimpegno*, Nanni Moretti fait figure d'exception dans le cinéma italien de cette époque. Plus (re)connu que les autres cinéastes de sa génération, Moretti continue, obstinément, à construire un cinéma politique. Mais la réalité sociopolitique du début des années quatre-vingt-dix (crise d'identité de la gauche, triomphe de Silvio Berlusconi et retour de la droite) finira paradoxalement par avoir raison de l'entêtement de Moretti. Son cinéma, qui a toujours été centré sur lui-même, devient encore plus égocentrique et se rapproche de cette attitude où l'engagement politique fait place à l'auto-analyse. Entre **Palombella rossa**, **Caro Diario** (**Journal intime**) et **Aprile**, il y a une nette remise en question du discours *enragé* du militant communiste. **Aprile** se termine d'ailleurs avec le tournage d'une comédie musicale (vieux rêve de Moretti), où un pâtissier *trotskiste* des années cinquante (Moretti affirme ici sa dissidence) trouve le bonheur en faisant ses gâteaux (ces mêmes gâteaux qui ne cessaient d'aller et de venir dans **Palombella rossa** ?).

À noter que cette interrogation sur le propos politique au cinéma s'accompagne chez Moretti d'une crise au niveau de la création esthétique. Depuis **Palombella rossa**, il est évident que Moretti cherche désespérément une nouvelle façon de construire le récit cinématographique et d'y intégrer l'individu social : dans **Aprile**, Moretti implore, en vain, D'Alema — le représentant de la gauche

— de répliquer à Berlusconi et de participer au débat social et politique.

Mais avec l'insertion du numéro musical à la fin du film, il semble que Moretti soit sur le point de tenter un retour vers une narration plus traditionnelle (n'est-il pas emporté, lui-même et toute son équipe de tournage, par la musique entraînante de la scène qu'il est en train de tourner ?). Cette tension vers le narratif plus traditionnel qui semble vouloir transparaître chez Moretti (même s'il est trop tôt pour l'affirmer) n'est cependant pas un phénomène unique dans le cinéma italien. Nous remarquerons en effet qu'après la vague de déconstruction morettienne (et aussi de son disciple Daniele Luchetti, avec le très postmoderne **Domani accadrà/C'est arrivé demain**), le jeune cinéma italien des années quatre-vingt-dix cherche à promouvoir un cinéma plus narratif, plus proche des standards qui ont consacré un cinéma plus *classique*.

L'ESTHÉTIQUE AU SERVICE DU PROPOS... ET DU SPECTACLE

Cela ne signifie pas pour autant que le jeune cinéma italien de la dernière décennie ait tenté de pousser le *desimpegno* jusqu'à une aseptisation totale du sociopolitique. Au contraire. Avec **Johnny Stecchino** et **Il mostro** (**Le Monstre**), le comique burlesque de Roberto Benigni trouve, avec un certain succès, l'équilibre entre le divertissement et le subversif. Plus intéressant et révélateur est le succès de Gabriele Salvatores, avec **Mediterraneo** et **Sud**.

Rome, ville ouverte, de Roberto Rossellini

Salvatores est un de ces cinéastes de la génération fantôme qui, comme tant d'autres, a vu des débuts prometteurs plus ou moins remarqués par la critique et le public. Il faut attendre **Turné** (**Strada Blues**), en 1990, pour que l'on se mette à regarder de plus près cet homme de théâtre qui, au moment de la sortie de ce film, a déjà signé quatre longs métrages. L'immense succès de **Mediterraneo**, couronné aux Oscars, met à l'avant-plan non seulement une nouvelle génération de cinéastes — et surtout de scénaristes, dont c'est le grand retour —, mais aussi un nouveau dynamisme dans la production italienne.

Depuis 1989, année où **Nuovo Cinema Paradiso** (**Cinéma Paradiso**), de Giuseppe Tornatore, remporte l'Oscar du meilleur film étranger (pour la première fois depuis **Amarcord**, au milieu des années soixante-dix), le cinéma italien revient en force sur les écrans nationaux et internationaux : en Italie, **Le Monstre** a tenu tête à **Jurassic Park**[11] (sic).

Il est trop tôt pour parler de véritable renaissance. Mais il semble bien qu'un souffle nouveau et rafraîchissant déferle sur le cinéma italien. Ce souffle nouveau est porté par l'arrivée de nouveaux auteurs (réalisateurs et scénaristes) qui, depuis la fin des années quatre-vingt, semblent vouloir renouer avec le public italien (qui a déserté, depuis le milieu des années soixante-dix, les salles obscures italiennes, par ailleurs fort vétustes[12]).

Ce nouveau cinéma, théorisé autour de ce que Salvatores appelle le *pensiero-cinema* (une nouvelle façon de *penser le cinéma*), se développe à partir d'une volonté de ramener la dimension *spectaculaire* au sein de la narration cinématographique. C'est-à-dire que le plaisir et l'envie du récit romanesque et populaire reviennent à l'avant-plan du film italien. Or, comme ce fut le cas à l'époque de la grande comédie à l'italienne, le nouveau cinéma de la péninsule, tout en faisant du divertissement sa priorité, parvient aussi à *dire* la réalité italienne. Et, dans leur volonté de dire la société, il n'y a plus, comme chez Pasolini, Bertolucci ou Moretti, des individus solitaires ou en marge de la société, mais bien un *groupe* qui réfléchit de façon active à ce que devrait être l'Italie. **Mediterraneo** est à ce propos exemplaire.

J'ai déjà écrit dans ces pages à quel point je trouvais remarquable la façon dont Salvatores avait réussi à marier dans ce film les dimensions sociopolitique et purement romanesque (faisant de Salvatores un fils spirituel de Dino Risi et même de Scola).

Mais ce qu'il y a de plus significatif dans **Mediterraneo**, dans l'optique qui est ici la mienne, c'est le retour en force de l'individu qui cherche à rétablir un lien avec sa société.

Chez Salvatores, le rapport entre l'individu et la société est certes conflictuel. Ses personnages, en effet, bougent, voyagent ou prennent carrément la fuite. Dans **Marrakech Express**, **Turné**, **Mediterraneo** ou **Sud**, les personnages quittent un lieu, sont ailleurs, en contact avec l'autre, ou alors créent, au sein même de la société italienne, une microsociété. C'est particulièrement le cas de **Sud**, critique acerbe de la corruption politique italienne. (Soulignons que cette stratégie du huis-clos apparaît également, à divers degrés, chez le Bertolucci *nouveau*, celui de **Stealing Beauty** et de **Besieged**).

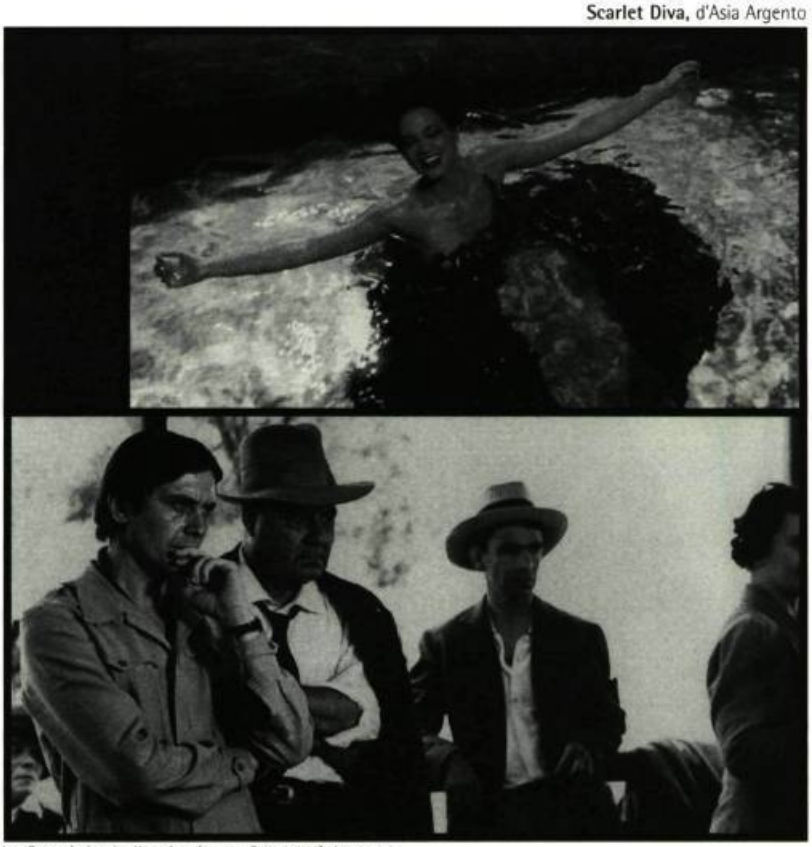
Or, cet éloge de la fuite ne doit pas être interprété comme une abdication, un renoncement de l'individu face à la question du sociopolitique. Dans les films de Salvatores, les individus — plus romanesques et symboliques que réalistes, donc essentiellement cinématographiques — se mettent entre parenthèses, s'offrent une distanciation, une distance critique, afin de mieux évaluer les termes de leur réinsertion, de leur *impegno* qui ne saurait plus tarder.

Ce retour à une stratégie de l'*impegno* ne donne cependant pas toujours des résultats concrets (ce serait trop facile, la nouvelle génération est plutôt lucide et réaliste). Aussi, à l'instar du Bertolucci de l'époque de **La Stratégie de l'araignée**, Gabriele Salvatores ne propose encore que des constats qui, pour le moment, se soldent par des appels à l'action sociale. Dans le tout dernier plan de **Sud**, le leader du commando pacifiste qui s'est barricadé à l'intérieur du bureau de scrutin, blessé à la suite de l'intervention policière, est immobilisé dans une ambulance. Il regarde alors la caméra et dit : « Je vous en prie, faites vite ! ». Ce « faites vite » s'adresse certes aux ambulanciers, mais *surtout* au spectateur qui est directement interpelé et à qui on demande d'agir pour *changer les choses*. Déjà dans **Mediterraneo**, dans le plan final, on voit les trois anciens camarades se retrouver, plusieurs années plus tard, sur l'île de leur exil : « Impossible de vivre aussi bien en Italie, on ne nous a pas laissé refaire les choses ». Le film se termine sur un panoramique qui suit un regard assez singulier de l'un des personnages qui semble attendre, et le réalisateur avec lui, l'arrivée des autres exilés volontaires (le film est dédié à *ceux qui s'enfuient*).

Ce regard, comme ce « faites vite », illustre la volonté de Salvatores de créer une approche esthétique qui permettrait au film de redevenir outil social, tout en reconnaissant sa dimension spectaculaire et populaire.

D'**Obsession** à **La Stratégie de l'araignée**, et de Pasolini à Salvatores, le cinéma italien et ses auteurs ont toujours su briller lorsqu'ils ont su parler de la réalité sociale par l'entremise d'une esthétique filmique attentive au propos. La difficulté que semble rencontrer actuellement le cinéma italien contemporain est celle de trouver les termes de cette matière esthétique ainsi qu'une image cinématographique qui serait typiquement italienne ; cette même image qui a rendu inoubliables les œuvres néoréalistes, les films de Fellini ou les comédies des années soixante. Après la grande noirceur des années soixante-dix et quatre-vingt, quelques auteurs semblent être en mesure de proposer une esthétique nouvelle qui pourrait permettre de retrouver l'équilibre entre le spectacle, le divertissement et l'*impegno*. Reste à savoir maintenant si ces *quelques auteurs* réussiront à faire naître au sein de la production italienne un discours vraiment riche.

Carlo Mandolini



Scarlet Diva, d'Asia Argento

La Stratégie de l'araignée, de Gabriele Salvatores

[1] Les historiens du cinéma, et notamment Peter Bondanella, rappellent que Griffith a engagé des artisans italiens après avoir vu **Cabiria**, de Giovanni Patrone. Cet épisode est évoqué dans **Good Morning, Babylone**, des frères Taviani.

[2] Appellation donnée au cinéma italien esthétisant et insipide de l'ère mussolinienne.

[3] Peter Bondanella parle ici d'obscénité visuelle qui illustre l'obscénité morale de la guerre.

[4] Le nom a toujours été important dans le cinéma néoréaliste, car il affirme une identité, une individualité.

[5] La loi Andreotti permettait à l'État de contrôler la production cinématographique en amont et en aval (scénario et montage final) avant de décerner un certificat autorisant la distribution.

[6] Il est notamment coscénariste de **Rome, ville ouverte** et de **Paisà**.

[7] C'est vrai aussi, à la même époque, dans le cinéma de John Cassavetes.

[8] Cinéma de l'engagement.

[9] Ce qui fait dire à l'historien Gian Piero Brunetta qu'il y a tout un patrimoine de savoir artisanal qui s'est irrémédiablement perdu, d'où la fin du grand cinéma italien.

[10] Cinéma de la distanciation face à la question politique et sociale.

[11] Depuis 1989, l'Italie a remporté trois fois l'Oscar du meilleur film étranger (**Cinéma Paradiso**, **Mediterraneo**, **La vita è bella/La vie est belle**) ; un Ours d'or à Berlin (**La Casa del sorriso/La Maison du sourire**, de Marco Ferreri) ; deux Grands Prix du jury à Cannes (**Il ladri di bambini/Le Voleur d'enfants**, de Gianni Amelio, et **La vie est belle**) et un Prix de la mise en scène (**Journal intime**).

[12] On rapporte que, lorsque Bernardo Bertolucci a voulu organiser la première italienne de **The Last Emperor**, il n'a trouvé, dans toute l'Italie, qu'une seule salle équipée d'un système 70 mm... dans la périphérie de Milan.