

Cinéma italien contemporain

Luciano Martinengo

Number 38, Spring 1965

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58441ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martinengo, L. (1965). Cinéma italien contemporain. *Vie des arts*, (38), 64–65.



ALDO CARPI

Dans l'aventure italienne picturale du XXe siècle, Aldo Carpi est un irrégulier qui n'a jamais quitté Milan. Il a vu le divisionnisme se répandre, a connu les premiers futuristes et a pu suivre de près le phénomène du *neufcentisme* mais tout cela n'a jamais égratigné son discours figuratif. La seule poétique qui, dès le début, lui paraissait acceptable était celle d'une totale liberté d'inspiration.

Sa personnalité, difficile à définir, n'a pas trouvé sa place dans les schémas faciles d'une bonne partie de la critique. Il a fait un long apprentissage, une patiente recherche d'un langage qui, quoique limpide et immédiat, n'en est pas moins difficilement abordable. Et sa spontanéité n'en a pas souffert, ni sa poétique. Deux qualités qui apparaissent déjà dans ses premières œuvres et qui ne le quitteront plus. Tous les efforts d'Aldo Carpi (aujourd'hui âgé de 78 ans) sont tendus vers un dépassement du naturalisme et de la rhétorique littéraire. Il cherche le motif vrai mais pour le faire vivre dans une transposition poétique raréfiée: c'était son problème d'hier, c'est celui d'aujourd'hui et ce sera celui de demain.

Aujourd'hui encore, il peint l'été, l'automne; il peint le printemps, l'hiver, les prés, les fleurs, les oiseaux sur les branches, les matins et les crépuscules, les plages et les collines; il peint les enfants, les pauvres et des *masques* sans temps défini et à tendance libérale, souvenirs d'heures douloureuses et tragiques. Le lien avec la réalité, une curiosité toujours vigilante des vicissitudes de l'homme, sa trépidation pour la destinée humaine l'empêchent de se replier sur lui-même et de se cristalliser. Sa vie a été et est toujours un exemple. Le chemin qu'il a choisi est celui de la simplification de l'image. Mais, pour lui, simplifier l'image ne signifie pas la schématiser, la styliser, la priver de ses lymphes. Bien au contraire. C'est la rassembler, la concentrer, la

faire palpiter dans son nœud central. Carpi est toujours vrai même si, dans ses toiles, on remarque sans cesse une résonance secrète, une vertu mystérieuse.

Un de ses élèves, appartenant au groupe restreint des nouveaux peintres qui comptent aujourd'hui en Italie, Ennio Morlotti, écrivait de lui en 1946: "Nous l'avons toujours appelé *professeur* mais il n'a jamais été un professeur pour nous. Carpi enseignait et donnait avec enthousiasme et amour. Avant de nous apprendre aux canons, aux théories, aux recettes, il nous regardait dans les yeux. Il nous rappelait que seule la vie est le grand moteur, l'essence de toute création, le secret des choses, la réalité cachée sous le réel. L'art pour lui, c'était la vie, l'amour de la vie..."

Dans le panorama de la peinture italienne contemporaine, Carpi apparaît comme un des peintres les plus significatifs et originaux de la première moitié du XXe siècle: il n'est ni mortifié, ni usé, ni prisonnier de sa gloire. C'est un homme qui a passé sa vie à offrir de la poésie aux autres.

mario de micheli

FESTIVAL DES ARTS PLASTIQUES DE LA CÔTE D'AZUR

Pour la troisième fois va se tenir, en France, le Festival des Arts plastiques de la Côte d'Azur. Cette manifestation a pour but une décentralisation dans le contexte français des arts et tend vers la création d'un centre culturel important sur la Côte d'Azur. Le Festival consiste en une série d'expositions *simultanées*, tenues à Antibes, Cannes, Menton, Monaco et Nice. En 1964, huit expositions ont montré à un large public les différentes tendances de l'art contemporain, de la non-figuration (Arp, Magnelli, etc...) au nouveau réalisme, sans exclure les formes encore vivantes de la figuration (Dubuffet, par exemple). Trois cents peintres et sculpteurs y ont participé.

Chaque année une nation étrangère y est invitée: en 1963 l'Autriche; en 1964: l'Italie, qui participe avec une rétrospective Prampolini, (l'un des futuristes italiens les plus originaux) au Musée Picasso (Grimaldi), à Antibes, et une très importante sélection de peintres romains, dont plusieurs devaient être lauréats en juin, à la Biennale de Venise.

En 1965, le Festival se tiendra du 15 mai au 15 juin. Ce sont les Etats-Unis d'Amérique qui y seront invités.

jacques lepage

PRESENCE DE L'OBJET

La Galerie Le Boutiquier, de Québec, organisait récemment une exposition intitulée "Présence de l'objet", exposition qui rempor-

trait un excellent succès. Nous extrayons ces lignes de la présentation: "En notre époque d'effervescentes recherches, lorsque l'aviation nous propose une nouvelle vision du paysage, que les structures de "l'infiniment petit" nous sont dévoilées par le microscope électronique et que la navigation sous-marine s'acharne à découvrir une faune insoupçonnée, l'artiste, amené en fonction de ces images neuves à reconsidérer le monde des formes, influence à son tour le "monde de nos utilités". C'est aux créateurs, peintres, sculpteurs, architectes et poètes, dont la vision est toujours une "mise en accusation" du conformisme, qu'il importe de suggérer l'étude d'un renouvellement de l'objet".

MICHEL ROSTAND

Les Galeries Alexander, de Beverly Hills (Californie) exposaient récemment les peintures du Montréalais Michel Rostand, dont les miniatures furent déjà fort remarquées, en mai 1964, au Smithsonian Museum de Washington. Michel Rostand prépare en ce moment une exposition de dessins "croqués sur le vif" dans les rues et les maisons de Montréal et de plusieurs villes d'Europe et des Etats-Unis.

LA SEMAINE DU MUSEE

Le Musée des Beaux-Arts de Montréal organise une série de manifestations fort intéressantes, durant la semaine du 18 au 23 mai. Voici le programme sommaire de ces activités: soirée de gala (17 mai), Floralies (18), café, musique et cinéma (19), théâtre anglais à la Poudrière (20), théâtre français à la Poudrière (21), soirée de folklore russe (22).

Par ailleurs, des visites guidées auront lieu au Musée, tous les jours, toutes les demi-heures.



Les Galeries Agnès Lefort de Montréal et Moos de Toronto nous ont présenté en octobre et novembre 1964 une exposition du peintre espagnol Antoni Tàpies, l'un des plus connus de l'École de Barcelone. Voici l'une des toiles de cette magnifique exposition: "Gris, avec impressions en forme de fer" (18 x 12", 1964).

j. f.

CINEMA ITALIEN CONTEMPORAIN

A partir de 1959, en même temps que le *boom* de l'économie italienne, un renouveau du cinéma - allant de pair avec une augmentation considérable de la production - s'est produit en Italie.

Le néo-réalisme, qui, dans les films de Germi, Castellani, Lizzani et de Santis - et dans les œuvres successives de de Sica - avait perdu la primitive rusticité poétique et abordé des problèmes de plus en plus individuels, se manifeste dans les œuvres les plus importantes des six dernières années. Signe avant-coureur du cinéma vérité: la recherche profonde et

engagée de Fellini, de Rosi et d'Antonioni. La forme devient en même temps extrêmement sophistiquée et si importante qu'elle apparaît essentielle à l'interprétation de l'œuvre cinématographique. Le deuxième élément important du cinéma italien contemporain est son esprit satirique joué en clé de comédie. A la suite de l'usage des formules des films de Comencini, de Risi et de Camerini, le cinéma est passé de leurs œuvres légères aux comédies caustiques et amères de Germi (*Divorce à l'italienne*, *Séduite et abandonnée*), de L. Salce (*La voglia matta*) et de M. Ferreri (*Le Lit conjugal*, *La Femme singe*). Dans le même but, G. Jacopetti a tourné ses films sur les extravagances et les cruautés du monde (*Mondo cane*, *La Femme dans le monde*), etc. qui sont devenus bientôt des clichés sans goût et sans fantaisie.

Les réalisations cinématographiques d'œuvres importantes de la litté-

rature, très diligentes en général, et aussi valables que les livres qui les ont inspirés, et la production de films critiques sur la guerre en Italie et sur le fascisme sont deux autres filons importants du cinéma italien contemporain. En effet, la renaissance cinématographique s'est accompagnée d'une vague de films excellents, illustrant des épisodes de la guerre et de la lutte antifasciste. Je mentionne les principaux: *Le Général Della Rovere* de Rossellini, qui a confirmé la valeur de ce cinéaste, quand il travaille avec des histoires conformes à son tempérament et aussi à ses limites; *La longue nuit de 1943*, qui a fait connaître un nouveau réalisateur, F. Vancini; *Kapo*, description cruelle d'un camp de concentration allemand (par le cinéaste communiste G. Portecorvo). Et encore: *le Bossu* et *Le procès de Véronique* de C. Lizzani qui a su maintenir dans ces films un rythme narratif agréable, en conservant en même temps une concision suffisante et le sens historique; *Il federale* de L. Salce, qui ridiculise d'une façon amère les ambitions d'un fasciste fanatique; *Les quatre journées de Naples* de N. Loy, sur la révolte anti-allemande de Naples, populaire et spontanée; et, enfin, *Benito Mussolini*, biographie du dictateur, filmée par Rossellini, qui a utilisé les documentaires de ces années. Dans ces films, l'admirable engagement politico-historique n'épargne pas l'examen et les jugements critiques sur l'époque, tout en évitant la propagande. Leur niveau spectaculaire, qui est surprenant, montre la maturité narrative des cinéastes italiens.

Les versions cinématographiques des œuvres de la littérature touchent à la perfection. Mauro Bolognini s'est spécialisé dans ce genre de films, plus profondément que tout autre réalisateur, avec un groupe d'œuvres irréprochables quant à la forme, à savoir: *La giornata balorda*, *Agostino* (des romans de A. Moravia), *Il Bell'Antonio* (d'un roman sicilien de V. Brancati), *La viaccia*, *Senilità* (d'un roman de I. Calvino). V. Zurlini a créé, dans *Journal de Famille*, (tiré du roman de Pratolini), une nouvelle Florence "fin de siècle" délicate comme une aquarelle aux couleurs splendides. De Sica aussi s'est aventuré dans cette voie, mais son travail a donné des résultats inégaux: son *Deux Femmes*, inspiré par *La ciociara*, un roman de Moravia, est une œuvre fidèle à l'original littéraire et excellentement interprétée par Sophia Loren; de l'autre côté, *I sequestrati di Altona* (Sartre), sujet trop éloigné de sa personnalité, est une faille artistique. L'exemple le plus illustre de ce genre cinématographique est *Le Guépard* de Visconti, inspiré par le roman de Tomasi de Lampedusa, brillante reconstitution de la Sicile du dix-neuvième siècle et description précieuse du monde décadent de la noblesse locale; cette œuvre renouvelle le faste artistique de *Senso*, tourné il y a une douzaine d'années par le même directeur.

Les films d'information documentaire, d'un niveau artistique très élevé, tournés par F. Rosi, proviennent aussi de l'expérience du néoréalisme. Jeune cinéaste qui a su maintenir jusqu'ici une rigueur admirable dans le choix des sujets et dans le style, il a posé des questions brûlantes à l'opinion publique par *La sfida*, dans lequel il a examiné le problème de la "mafia" napolitaine; dans *Salvatore Giuliano* sur le banditisme sicilien et sur ses implications politiques et enfin par le lucide et froid *Main basse sur la ville* qui a pour objet la spéculation de l'édile dans les grandes villes. Unité de thèmes et unité de style: style sans douceur, sans préciosités, rigoureux comme une opération mathématique. *Banditi à Orgosolo* de V. de Seta est une touchante image de la vie et de la mentalité des bergers sardes. Le film-enquête est représenté par l'œuvre intéressante de U. Gregoretti (*Les nouveaux anges*, satire impitoyable des aspects négatifs de plusieurs classes sociales italiennes) et par *Les Italiennes et l'amour*, un film expérimental de Zavattini et de quelques jeunes cinéastes; onze épisodes illustrent les différents aspects de la vie de la femme en Italie: on peut dire qu'il s'agit presque d'une interview cinématographique.

L'Antonioni de *L'avventura*, de *La notte*, de *L'éclipse* et de *Désert Rouge* et le Fellini de *La dolce vita* et de *Huit et demi* sont comparables, ne serait-ce que parce qu'ils traitent des mêmes sujets: l'angoisse et la solitude dans la société moderne. Toutefois, il y a des différences fondamentales de style entre les deux, à cause de leur façon différente de se poser les problèmes, de leur différente formation culturelle et des principes desquels ils s'inspirent. Antonioni affronte son thème avec une lucidité extrême, en se proposant avec clarté d'atteindre le point essentiel du problème. Ses films semblent d'abord décharnés, à cause de l'absence ou de la rareté d'événements et d'action. Au contraire leur signification profonde se révèle à un examen plus rigoureux. Les silences, les apparentes distractions descriptives, les phrases banales et routinières, l'insistance sur les temps morts des conversations font ressortir les personnages de la même façon qu'un sculpteur crée ses statues en taillant un bloc de marbre. Ce procédé, qui d'abord laisse des doutes au spectateur, le conquiert ensuite, par la description moderne des caractères montrés dans toute leur paresse, dans leur désespoir et dans leur indifférence. Fellini aussi traite ce sujet de l'angoisse individuelle, fût-elle d'un journaliste désabusé ou d'un cinéaste démuné de son inspiration, mais il illustre cette condition par des épisodes somptueusement fantastiques ou très baroques. Le monde qu'il décrit est aussi décadent que celui d'Antonioni, mais il s'y complait, en patageant dans sa splendeur dissolution. Tandis qu'Antonioni fait allusion au monde externe, Fellini le définit en même temps que les personnages principaux de ses films. Par

conséquent, *La dolce vita* est une fresque de la décadence éternelle de Rome, peinte par un individu, le journaliste conscient de son impotence spirituelle et de l'angoisse qui s'ensuit, mais incapable d'aider les autres ou de demander leur secours; cet individu se contente de contempler sa ruine et la ronde folle de cette société factice. Les deux aptitudes différentes correspondent évidemment aux diverses sensibilités, aux besoins d'expression différents de ces deux cinéastes. Un état d'âme est suffisant à Antonioni: il ne lui reste ensuite qu'à le communiquer au spectateur. A Fellini, il faut la virtuosité, la déclaration intempestive, les exemples nombreux. Antonioni définit par exclusion, Fellini nie par un long travail de construction. Antonioni maintient une aptitude négative dans sa recherche, il coupe les ponts derrière lui, l'un après l'autre; il nie toute validité à l'illusion et pourtant son œuvre, tendant à souligner les maux de l'homme moderne, présuppose sa conviction que c'est dans cette vie que la personnalité de l'homme, maître de son destin, doit s'imposer totalement. Dans l'œuvre de Fellini, sa vision catholique, plus ou moins évidente et consciente, crée une atmosphère de résignation, à un niveau très élevé, à la maladie du siècle. Le désespoir est alterné avec des moments d'illusion ou d'espoir terrestre ou surnaturel. On a l'impression que Fellini manque le point central de son discours. Dans *Huit et demi*, il s'arrête avec esprit et complaisance dans le domaine surréaliste, en y plaçant la description de son personnage et la conclusion ou la réponse à son histoire. Dans *L'éclipse* et dans *Désert rouge*, Antonioni progresse dans l'emploi des moyens d'expressions qui lui sont propres; dans le premier des deux films, l'accentuation des scènes mortes et la longue séquence finale montrant une série d'objets et d'encadrements délibérément banaux, constituent le complément formel nécessaire à l'indifférence et à la solitude de la protagoniste, qui sont plus distinctes et plus fortes que chez les femmes de *L'avventura* et de *La notte*; dans *Désert rouge*, la couleur est employée avec une fonction narrative et expressive. Fellini est en train de compléter *Giulietta degli spiriti*, qui, suivant les indiscrétions sur son sujet et ses protagonistes, s'apparenterait aux thèmes de *La strada* et de *Le notti di Cabiria*, plutôt qu'avec ceux de *La dolce vita*.

Une autre personnalité extraordinaire vient d'émerger dans le cinéma italien: il s'agit de Pier Paolo Pasolini, qui, se prévalant de sa poétique amère et inspirée des humbles, nous a déjà donné au moins deux films excellents exempts de tout préjugé. *Accatone* (*Guenx*), le premier, est l'histoire des jours de désœuvrement sans espoir d'un jeune homme qui vit dans la misérable banlieue de Rome, aux limites non seulement géographiques mais aussi morales de la capitale italienne. En employant dans les dialogues le dialecte romain moderne le plus violent et en faisant jouer le rôle principal à un prototype de ce monde là, Pasolini obtient cette atmosphère de violence qui est propre à la vie de l'endroit décrit, et rendue plus lancinante encore, par contraste, par la musique de Bach, accompagnant le film. *L'Évangile selon saint Matthieu* raconte la vie du Christ, en se conformant fidèlement au texte, tout en apportant un air d'actualité et de populisme au film.

Une étude sociale brutale et touchante a été réalisée aussi par Visconti dans *Rocco et ses frères*, un grand tableau humain qui affronte le problème de l'insertion des méridionaux italiens dans les grandes villes du nord de l'Italie. A côté de cette veine abondante et généreuse, d'autres courants ont surgi du néoréalisme qui apportent au cinéma une diversité de sujets et d'intentions. Parmi les principaux, je mentionne l'intimité psychologique de Ermanno Olmi qui, dans *Il posto* et dans *les Fiancés*, nous a donné des images délicates de personnages mineurs de la petite bourgeoisie et du prolétariat italiens, des gens qui ne protestent pas et qui ne comprennent même pas les grands bouleversements sociaux, tout en étant entraînés par eux. La fine psychologie est aussi l'apanage de l'œuvre de E. Petri, surtout dans *I giorni contati*, rêve mélancolique d'un conducteur à la veille de sa mise à la retraite, de celle de V. Zurlini (*La ragazza con la valigia* ou la description de l'amour pur d'un adolescent) et de celle de Damiano (*Le rouge à lèvres*, *l'île d'Arturo*). La typique comédie à l'italienne, de plus en plus raffinée techniquement, a atteint un sommet remarquable: *Boccaccio '70*, *Hier, aujourd'hui et demain* et *Mariage à l'italienne* de de Sica, *Il sorpasso* de D. Risi ont été de grands succès internationaux. La production secondaire s'est spécialisée dans les films mythologiques, fastueux et naïfs, sur Hercule, Œturus, Maciste, Goliath, qui ont envahi le marché européen et récemment américain aussi. Un producteur italien, D. de Laurentiis, est en train de réaliser *la Bible*, l'un des films les plus gigantesques de l'histoire du cinéma international. Puisque la plupart des réalisateurs italiens sont jeunes et ont fait leurs preuves dans leurs premiers films par des sujets si variés, on peut raisonnablement espérer qu'ils ne nous décevront pas. Certainement, Antonioni, Fellini, Rosi, Germi, Olmi, Pasolini, Ferreri ont encore beaucoup à dire. L'actuelle crise financière du cinéma italien causera probablement une pause mais non pas la fin d'un cycle artistique. Dans le cinéma mondial, il est évident que le dernier mot, en ce qui concerne la forme, a été dit, jusqu'ici par Antonioni. La fantaisie exubérante de Fellini n'a pas de rivale. Les espoirs d'un cinéma national quelconque pourraient être concentrés, sans crainte, sur ces deux seuls artistes.

Luciano MARTINENGO