

Ciné-Bulles

Cinéma italien : À la recherche d'un cinéma perdu

Réal La Rochelle

Volume 21, numéro 2, printemps 2003

URI : id.erudit.org/iderudit/33381ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (2003). Cinéma italien : À la recherche d'un cinéma perdu. *Ciné-Bulles*, 21(2), 44-47.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2003

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/>]

érudit

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. www.erudit.org

cinémas nationaux

À la recherche

PAR RÉAL LA ROCHELLE

d'un cinéma perdu

En novembre dernier, à Turin, au lendemain du 20^e Festival cinema giovani (dédié à la jeunesse et aux jeunes cinémas), j'ai fait une dernière pérégrination propre à laisser flotter l'esprit dans la mélancolie. Après avoir déambulé au cœur de la ville historique, où se côtoient les ruines romaines, les grouillants marchés populaires d'alimentation de la Place de la République ainsi que le «Balôn» des puces, puis l'église renaissance Duomo où l'on cache le «Saint Suaire», j'ai eu le temps de visiter le Musée national du cinéma.

Là, il est possible de parcourir les principaux repères de l'art plus que centenaire, logés dans un bâtiment surprenant, une synagogue du XIX^e siècle, la Mole Antonelliana. Ce musée est en fait une sorte d'immense Cité-Ciné plutôt superficielle et donnant dans l'entertainment, visité par des hordes de familles et de touristes. Néanmoins, sa section de la préhistoire et des premiers âges du cinéma est très intéressante, riche d'artefacts et bien montée. À quelques pas de là, l'ancien palace Cinema Massimo, reconverti en trois salles modernes pour la projection des films du musée, est devenu une sorte de temple un peu froid, très peu fréquenté. J'y attrape un long métrage de fiction de 1996, de Carlo Lizzani, intitulé **Celluloide**¹. Son sujet est inespéré en la circonstance, au terme d'un festival où je me suis plongé à fond dans le cinéma italien: il raconte la naissance de **Rome, ville ouverte**, en 1944, le chef-d'œuvre emblématique dirigé par Roberto Rossellini.

Film singulier, en effet, que celui de Lizzani. Dans une forme très conventionnelle, «forma-

tée» pour la télévision contemporaine, il raconte gentiment l'histoire d'une révolution, l'arrivée du «padre padrone» du grand cinéma italien contemporain. Faut-il y voir une image involontaire du cinéma italien d'aujourd'hui, cliché et nostalgique? Car Rossellini est la figure et la matrice du néoréalisme et de toutes les Nouvelles Vagues d'après-guerre. Notre cinéphilie ne serait pas grand-chose sans cette icône du Père. Pourtant, depuis quelques lustres, on dit que le cinéma italien est mort. Qu'est devenu ce grand cinéma porteur, celui que Martin Scorsese n'a de cesse de traquer dans sa fresque **Il mio viaggio in Italia**, ou encore qui est remémoré avec humour et sincérité par le très touchant **Marcello Mastroianni: mi ricordo, si mi ricordo** d'Anna Maria Tatò?

L'effondrement

Il y a quelques années, lors de la cérémonie des Césars, Frédéric Mitterand lançait une héroïque dénonciation contre «celui qui a acheté l'Italie après avoir tué ce cinéma que nous aimions tant». Aujourd'hui, à Rome, de gigantesques manifestations sont dirigées contre le président Berlusconi par le cinéaste Nanni Moretti.

Quand, à Turin, je parle de cette situation avec le jeune cinéaste Giacomo Ciarrapico, dont le second long métrage de fiction, **Eccomi qua**, a attiré l'attention par sa sobriété et sa recherche stylistique, il reprend le même leitmotiv: «Le paysage culturel en Italie est tel que tout appartient à Berlusconi: librairies, télévisions, industrie du cinéma. Pour les cinéastes indépendants, le jeu consiste à convaincre les producteurs que ton sujet va générer beaucoup d'argent. Il n'y a pas d'autres arguments. Une situation comme celle de la France, l'aide de l'État aux jeunes cinéastes, n'existe nullement en Italie. J'ai étudié à l'école de cinéma de Rome, je connais tous les classiques italiens et les Moretti, ce n'est pas ce qui me pèse, c'est

1. Les titres des films sont en italien ou en français dans ce texte. Afin de ne pas alourdir le texte, quand un film a connu une exploitation officielle en français, c'est le titre dans cette langue qui est utilisé. Sinon, nous avons préservé le titre original, par souci de fidélité et pour éviter de malencontreuses erreurs de traduction.

plutôt la chape de la production centralisée et hyper-commercialisée.»

Il semble donc que le cran d'arrêt du grand cinéma italien d'après-guerre a été donné par le néolibéralisme galopant, joint au triomphe de la droite en politique. Autrefois, ce sont les forces de gauche qui alimentaient ce cinéma, qui le portaient, qui maintenaient au sommet ce qui fut la cinématographie peut-être la plus riche, la plus diversifiée de toutes. L'une des plus créatives du monde, pour moi la meilleure de toutes. Et puis, au fur et à mesure que disparaissait ou vieillissait la première génération du néoréalisme, une seconde avait bien du mal à grandir et à s'épanouir. Une exception a confirmé cette règle: Nanni Moretti, nouveau «padre padrone», à ce point charismatique qu'il prend aujourd'hui spontanément la tête de toutes les résistances, culturelles et politiques.

Et pourtant...

Le quotidien récent du cinéma italien est peut-être un peu plus difficile à déchiffrer et à décrypter que le laisse entendre son classement en gauche/droite. J'ai essayé d'y voir systématiquement un peu plus clair depuis le Festival de Venise en 1997, où se bousculaient de nombreux films italiens. Cette année-là, Ettore Scola présidait le jury de la Mostra. J'ai même pu le saluer, en face du hideux Palais mussolinien du festival, et le remercier pour tous les grands films qu'il nous avait donnés.

Mon collègue romain Francesco Bono souriait au fait que je fasse le groupie pour Scola ainsi que pour les frères Taviani, qui présentaient à cette occasion leur beau **Tu ridi** (présenté après coup à Toronto, jamais à Montréal). «Il faut maintenant, m'expliquait Bono, laisser de côté ces cinéastes d'un autre temps. Le cinéma italien contemporain possède beaucoup d'autres excellents réalisateurs, que malheureusement Venise ne montre pas bien.» Je notai les noms avec application: Moretti en tête, bien sûr, mais aussi Carlo Mazzacurati, Daniele Luchetti, Davide Ferrario, Maurizio Zaccaro, Pasquale Pozzessere (pendant que je suis à Venise, Montréal présente son **Testimone a rischio**, pas de chance!), Franco Bernini, Francesca Archibugi, Mario Martone, Pappi Corsicato, Mimmo Calopresti. Tiens donc! Il fallait essayer d'aller au-delà des grands distributeurs commerciaux, en premier lieu de la superbe et



Tu ridi de Paolo et Vittorio Taviani

funeste RAI, qui veillent à leur grain et qui inondent de leurs poulains les festivals peu scrupuleux dans leur sélection. Ces manœuvres ont donné par exemple, ces dernières années, une visibilité surfaite au **Cinema Paradiso** de Tornatore (surclassant injustement, sur un sujet à peu près identique, le magnifique **Splendor** de Scola); plus récemment, cette politique du prestige clinquant a offert **La Vita è bella** de Roberto Benigni (qui a éclipsé le bien meilleur **Train de vie** de Radu Mihaileanu, sur un sujet similaire, que le réalisateur franco-roumain avait d'abord proposé au cinéaste italien, mais que ce dernier refusa pour monter son propre projet); cette année, le même Benigni en remet avec son **Pinocchio**, que l'Italie triomphante propose aux Oscars comme son meilleur représentant.

Pourtant, le cinéma italien de qualité existe toujours. Il est toutefois, comme cela se passe partout ailleurs dans le monde, perdu dans le tourbillon audiovisuel, dans la forêt médiatique qui étouffe maintenant les festivals, parfois même la programmation des cinémas d'art. Se



Quando comincia la notte
d'Elisabeta Sgarbi

souvent-on quand Paolo et Vittorio Taviani sont venus la dernière fois à Montréal? C'était en 1996, pour la présentation des **Affinités électives**, déjà boycotté en France et dont aucun distributeur d'ici n'a voulu. Après, silence sur les Taviani, pas de **Tu ridi**, aucune projection festivalière non plus du tolstoïen **Rizurrezione**. En 1997, l'excellent **Homère, portrait de l'artiste dans ses vieux jours** de Fabio Carpi (montré au Festival des films du monde [FFM]) n'a pas été pris en charge non plus par la distribution. Étiez-vous à Toronto, en 2001, pour l'excellent Olmi, **la Profession des armes**? Sinon, tant pis. Le tout Montréal l'a ignoré, même l'Ex-Centris ne l'a jamais programmé. Le FFM a bien montré en catimini **Je préfère le bruit de la mer** de Calopresti, mais jamais son précédent, **La Parole d'amore esiste**, que j'avais eu la chance d'attraper à Paris. Par ailleurs, il fallait être à Venise, en 1997, pour capter un Francesca Archibugi, **L'Albero delle pere**.

Si Montréal a présenté les derniers Scola, dont l'émouvant mais un peu faible **Concorrenza Sleale**, de même que le magnifique **Chimera** de Corsicato, cependant méprisé au-delà du compréhensible, il m'aura pourtant fallu la chance de Buenos Aires pour voir **Tornado a casa**, de Vincenzo Marra (style classique, mais sujet percutant sur les pêcheurs de Sicile), ainsi que celle de Turin pour pouvoir me faire un

programme «tout italien» de plus de 15 films, dont finalement un Davide Ferrario, **I-Tigi a Gibellina**. Pour une raison qui m'échappe, j'avais raté en 1998, au FFM, un autre de ses films annoncés, **Figli di Annibale**. Il m'aura donc fallu cinq ans pour voir enfin un Ferrario, magnifique et très exigeant. Il s'agit de l'adaptation filmique d'un soliloque théâtral de Marco Paolini sur une tragédie aérienne, tourné en Sicile, au théâtre en plein air de Gibellina. C'est non loin d'Ustica où, le 20 juin 1980, un avion commercial s'était écrasé en mer, faisant 81 victimes; peut-être le résultat d'un attentat terroriste. Quoique la pièce ait été tournée en direct, et par-dessus le marché au moment d'un violent orage, ce film est une merveille d'art filmique et de montage. En conférence de presse, Ferrario explique que «la musicalité est une loi fondamentale de tous les arts».

Dans la programmation italienne turinoise, il y a de tout. De l'animation (**La Partita**, d'Ursula Ferrara, offre d'intenses couleurs à l'huile sur la solitude mélancolique de chaque spectateur au milieu de la foule d'un match sportif); du documentaire (**Libera terra** d'Armando Ceste, un essai troublant et percutant sur la confiscation de bâtiments ayant appartenu aux mafias, reconvertis en centres sociaux); des portraits de Vittorio de Seta, de Pasolini et de Sergio Citti, de Dario Fo; des mémoires intimes en forme de fiction (**Corrispondenze private** de Corso Salani), mais aussi des documents à la mode «techno», grouillants et «clippés». Dans un autre registre, un film d'art d'Elisabeta Sgarbi, **Quando comincia la notte**, pointu, ésotérique, mais très bien organisé. C'est donc dire qu'une bonne programmation de films italiens témoigne d'une très grande créativité, de la multiplication de points de vue et de techniques, d'une vie cinématographique intense qui, du fond de ses zones d'ombres, ne demande qu'à être un peu mieux portée à la lumière.

Même chez soi

Revenons à Montréal, en 2001. Au FFM, deux beaux films italiens. D'abord, un premier long métrage de fiction, **La Luce negli occhi** d'Andrea Porporati. Un film d'une extrême sobriété, presque cru, sur la jeunesse de Rimini, dans la région d'Émilie-Romagne. L'errance d'un jeune homme parricide, dont la vie est un cauchemar, les amours impossibles. Le réalisateur pousse l'exploration du réel jusqu'à faire

parler l'une des jeunes filles en dialecte vénitien. Porporati croit que, de nos jours, le cinéma est un véhicule pour scruter les fantasmes personnels (autrefois on s'attachait davantage à montrer l'incidence sociale des gestes humains), le (néo)néoréalisme du cinéma italien explore maintenant «les rêves de la réalité», ses cauchemars et ses fulgurances.

Le **Chimera** de Pappi Corsicato, de son côté, allie sujet et écriture sur l'illusion de la vie, mais surtout sur le cinéma comme image de cette illusion, comme tour de magie. Le cinéaste construit un récit d'amour dont les personnages se racontent d'autres histoires érotiques, les diverses narrations s'imbriquant les unes aux autres sans ordre chronologique ou spatial, tout en aplat, de sorte que l'on ne sait jamais à quel niveau de vraisemblance filmique les protagonistes (et les spectateurs) se situent. De la sorte, tout le film devient une métaphore d'images et de sons au caractère illusoire et évanescent, qui crée le doute et l'interrogation. Surtout le questionnement ultime sur le cinéma comme fantasme, non comme reflet ou miroir de la vie. Ainsi **Chimera**, à sa manière, devient un hommage à ces grands Fellini que sont **8 1/2** et **Intervista**, voire à tout le cinéma de Cocteau. Filmant ce rêve qu'est le cinéma (chaque plan étant la mort 24 fois par seconde), ce film donne à méditer, une fois de plus, sur le filmique comme quête belle et désespérante contre l'usure et la dégradation de toute chose.

En discutant avec le réalisateur, il apparaît que la situation cinématographique en Italie est pour lui presque sans issue (**Chimera** est son premier film en six ans), que le marasme actuel se double du poids aggravant d'un passé moderne glorieux, qui rend le travail d'aujourd'hui plus difficile, parce qu'il est moins aisé, dans ce contexte, d'affirmer sa propre originalité. Même Moretti, pourtant un produit du post-néoréalisme, de par son immensité et sa stature, commence à peser sur les plus jeunes générations. Le cinéma italien, comme dynamique d'ensemble entre 1945 et le début des années 1980, s'est effectivement effondré. Depuis, le jeune cinéma indépendant n'est plus qu'une série de coups isolés et de lumières dispersées. En tout cas, Corsicato voue une admiration sans borne à cet ancêtre italien, Ermanno Olmi, il est tout admiratif qu'un vétéran comme lui soit encore capable, à un âge avancé, de produire un film aussi jeune et d'avant-garde que **la**



Chimera
de Pappi Corsicato

Profession des armes. Un film montrant, durant la Renaissance italienne et européenne, l'arrivée du canon, la transformation radicale et révolutionnaire des conflits armés, le commencement des grandes et dévastatrices guerres contemporaines. Une belle métaphore de l'actualité dans un film à costume, l'antithèse du péplum romain et de la commercialisation enchanteresse du duel mythologique.

Les bons films italiens contemporains sont devenus des errants, encore beaux et vivants certes, mais qui déambulent presque anonymement dans les mégalofoies audiovisuelles, qu'il faut chercher sinon traquer avec attention. Malgré les embûches incroyables, pareille quête n'est pas vaine, et le pire n'est pas toujours sûr. ■