

Notes de lecture

Céline Gailleurd (dir.), *le Cinéma muet italien, à la croisée des arts*, Saint-Denis/Dijon, EUR ArTeC/Les Presses du réel, coll. « La Grande Collection ArTeC », 2022, 352 p.

L'ouvrage de Céline Gailleurd, maîtresse de conférences en cinéma à l'Université Paris 8, s'inscrit dans la poursuite et l'achèvement d'un projet de recherche mené au sein du laboratoire ESTCA et du Labex Arts H2H de 2017 à 2019. Intitulé « le Cinéma muet italien à la croisée des arts européens (1896-1930) », ce projet ambitieux entendait replacer les films italiens muets dans le contexte artistique, médiatique et culturel européen de la fin du xix^e siècle à la fin de la période muette, en impulsant un travail collectif entre des chercheurs et des institutions patrimoniales afin de mettre en lumière un corpus de films jusque-là souvent inaccessibles. Pour ce faire, le projet obtint le soutien de nombreuses institutions patrimoniales dont la Direction du Patrimoine du CNC, le Eye Filmmuseum, ou encore la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé où se tint le cycle de projections « Mélodrames italiens » en 2018 et un cycle de six ateliers, dont celui, à deux voix, entre Laurent Guido et Elisa Uffreduzzi, « Danses libres et corps rythmiques ». Côté italien, les cinémathèques ont également apporté une considérable contribution au projet avec un accès simplifié aux films grâce aux numérisations et aux travaux de restauration impulsés par le projet. Le documentaire réalisé par Céline Gailleurd et Olivier Bohler *Italia, le Feu, la Cendre* présenté à la dernière édition du festival des Giornate del cinema muto de Pordenone et qui sera à nouveau projeté en avant-première au festival Toute la mémoire du monde de la Cinémathèque française à Paris le 11 mars bénéficie également de ces recherches. Il se compose en effet exclusivement d'extraits de films muets italiens que l'on découvre ou

redécouvre avec plaisir et intérêt. Conçu sous la forme d'un essai lyrique et onirique, ce documentaire a obtenu le Prix Flat Parioli au Torino Film Festival.

C'est l'intérêt de ce projet de recherche d'avoir réussi à fédérer autour de lui des chercheurs et cinémathèques de France et d'Italie – sans compter le Eye Filmmuseum d'Amsterdam et le chercheur néerlandais Ivo Blom –, et à faire circuler les films et les connaissances par le biais de manifestations scientifiques et d'un documentaire touchant un public plus large (sortie nationale le 15 mars 2023). Il manque encore maintenant la base de données, qui sera bientôt accessible en ligne et complètera merveilleusement le projet, nous permettant de nous y référer pour retrouver une indexation de tous les films italiens muets, numérisés ou non, qui s'inscrivent dans ce croisement entre les arts. C'est également l'objectif d'un autre projet prenant le relais à celui-ci, italien cette fois, et consacré aux lieux et paysages dans le cinéma muet italien : « Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922. Paesaggi e location del primo cinema italiano cent'anni dopo ». Porté par Silvio Alosivio et Luca Mazzei – respectivement de l'Université de Rome et de Florence et importants contributeurs aux recherches et au livre coordonné par Gailleurd –, ce projet a pour objectif l'étude et la compilation de tous les films tournés en extérieur en Italie jusqu'à l'arrivée du fascisme. Nous mentionnons ce projet car il montre encore la vitalité des recherches actuelles sur le cinéma muet italien en Italie, vitalité à laquelle Gailleurd a raccroché son propre projet, plus inédit côté français. L'ouvrage édité aux Presses du réel dans la Grande Collection ArTeC, *le Cinéma muet italien, à la croisée des arts* fait d'ailleurs l'objet d'une double édition à la fois en français et en italien (sous le titre *L'oro di Atlantide. Il cinema muto italiano e le arti* aux éditions Kaplan).

Il rassemble les contributions du colloque inaugural organisé à la Villa Médicis à Rome en 2017. Au cours de cette manifestation intitulée « Vers une esthétique du spectaculaire », huit chercheurs et conservateurs français, italiens et néerlandais d'horizons divers explorèrent les liens entre l'Italie et les arts dans ce qui fonde les spécificités esthétique et culturelle du cinéma italien muet. Très bien illustré, l'ouvrage met en valeur chacune de ces études souvent inédites. Un état des lieux de la recherche mené par Gailleurd commence par poser le sujet dans une introduction intitulée « Nouvelles perspectives pour une histoire du cinéma muet italien ». On le sait, les Italiens sont en avance sur la conservation et la redécouverte de leur patrimoine. Premiers à théoriser la restauration et à penser la conservation et valorisation des films sur le modèle de l'histoire de l'art, les Italiens sont aussi un exemple d'organisation des cinémathèques à l'échelle régionale, en tête desquelles Turin et la figure incontournable de Maria Adriana Prolo, en dialogue avec Henri Langlois (voir à ce sujet Marie Frappat, *Cinémathèques à l'italienne*, L'Harmattan, 2006). C'est ainsi, comme en France dès les années 1950, que l'on peut situer un élan de considération pour le cinéma muet et ses archives, avec la réalisation de deux courts métrages de Luigi Comencini commandés par la Cineteca di Milano pour présenter le travail des cinémathèques et l'importance de conserver le cinéma muet. Rappelons aussi que c'est dix ans plus tard que l'AIRSC (*Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema*) fut créée, modèle associatif qui inspirera les fondateurs de l'AFRHC. Les années 1970 furent ensuite marquées par les premières diffusions de films muets italiens (Semaine internationale du cinéma organisée à Grado en septembre 1970) et d'ouvrages historiques tel que l'important *Storia del cinema italiano 1895-1945* de Gian Piero Brunetta en 1979. Enfin, en 1982, la première édition des Giornate del cinema muto à Pordenone marqua une véritable installation de la conscience patrimoniale du cinéma en Italie. S'ensuivit la création du laboratoire de restauration au sein de la Cineteca de Bologna puis le festival du

Cinema ritrovato, aujourd'hui le plus grand festival de films restaurés au monde. Rappelons enfin que l'Université Bologne et le DAMS (département des arts de la musique et des arts) en son sein fut jusqu'au début des années 1990 la seule université à proposer un doctorat en cinéma. Italie moteur et pilier de la conservation et restauration de films muets donc, fort ancrage dans lequel s'inscrivent les travaux de Gailleurd, comme elle le rappelle en introduction : « c'est donc à Bologne qu'a été initiée une réflexion basée sur la vision et l'interprétation des films, dans laquelle s'inscrit l'ensemble de notre volume ».

Aujourd'hui, l'enjeu de son projet et de cette publication est de se faire l'écho du foisonnement de recherches actuelles sur le cinéma muet italien et de croiser les disciplines artistiques. Reprenant le « modèle » de la redécouverte enclenchée autour de l'école de Brighton, ce programme s'attela dans un premier temps à offrir un accès simplifié aux films afin d'enclencher de nouvelles réflexions sur ce cinéma, grâce aux campagnes de numérisation mentionnées plus tôt. En France, après les travaux précurseurs de Jean A. Gili et Pierre Sorlin qui permirent de faire connaître les trésors transalpins dans l'hexagone, le projet de Gailleurd est, en effet, le premier projet de recherche conséquent consacré à ce cinéma national. En plongeant « au cœur de ce qui fonde l'esthétique du cinéma muet italien dans le rapport intrinsèque qu'il entretient avec les autres arts », comme l'annonce la quatrième de couverture, il ambitionne ainsi de suivre une approche interdisciplinaire au croisement entre les arts.

Un premier chapitre propose quatre études réunies par « L'attrait de la scène », c'est-à-dire les liens qui unissent le cinéma et le théâtre. Stella Dagna (Cinémathèque de Turin) montre comment les films à grand spectacle ont emprunté des structures visuelles à la tradition scénographique de l'opéra et du ballet. À partir d'une étude des collections de décors et d'esquisses de décors conservées par les bibliothèques italiennes et les archives du théâtre, elle montre combien la création en profondeur, dans un espace scénique pyramidal

ou dans une perspective polycentrique à plan en croix, emprunte au schéma scénique théâtral habituel. Les très belles illustrations en couleur de l'ouvrage mettent en regard ces archives scéniques et des photogrammes de films ou photographies d'exploitation (notamment conservées dans l'incroyable collection du Museo del cinema de Turin) afin d'appuyer la démonstration. Une comparaison entre une scène de *Salammbô* (Gaido, 1914) et un décor de *Aida* (Verdi, La Scala, 1872) est particulièrement réussie : les paires de colonnes accentuent la menace de la divinité placée en haut de l'image. Ces échanges avec le théâtre sont également étudiés par Denis Lotti (Université de Vérone) à travers la figure de la vedette Ermette Novelli, qui fit ses débuts au cinéma dans *La Morte civile*, en 1910. À la fois homme viril et noble père, Novelli est selon Lotti le premier *divo* italien, qui inspirera la construction du personnage de l'homme fort défenseur des pauvres, Maciste dans *Cabiria* en 1914. L'étude du film *La Morte civile* et du rôle de Novelli lui permet de mettre en lumière l'apparition du phénomène de la vedette. Entre légende et réalité, Laurent Guido (Université de Lille) s'intéresse à sa suite aux adaptations plus ou moins éloignées de deux opéras de Richard Wagner par le cinéma muet italien. Toujours à l'appui d'archives diverses, il étudie à la fois les points de convergence et d'éloignement entre les opéras et les adaptations ainsi que la réception des films en Italie et en France, où l'on ironise alors sur l'ambition de porter Wagner à l'écran. Une étude visuelle des films complète son approche, Guido cherchant à déceler l'héritage wagnérien dans la composition spatiale des films. Du côté de la danse enfin, Elisa Uffreduzzi (Université libre de Bruxelles) étudie les chorégraphies modernes et les danses apaches dans le cinéma muet italien. Elle mène une réflexion historico-analytique sur la définition des genres cinématographiques en fonction du rapport établi entre la caméra et la danse. Comme dans le cinéma français de la période, le cinéma italien est, en effet, très marqué par l'influence orientaliste et inclut de nombreux passages dansés dans les films, sous forme

d'apartés narratifs où les personnages, au premier plan de la scène, font souvent office de relais spectatorial comme l'a déjà souligné Guido dans ses travaux. De son côté, Uffreduzzi caractérise et analyse les différents types de danse présentes dans ce cinéma pour démontrer l'émergence de sous-genres populaires, le film oriental ou le film apache. Soulignons que, produits par la Film d'Arte Italiana, marque éditée par Pathé en Italie, ils ne sont pas spécifiquement enregistrés sous cette appellation dans les bulletins ou encarts publicitaires, mais identifiés sous les genres génériques de « Scènes dramatiques » ou « Drames de la vie moderne ».

Dans un deuxième chapitre, trois études se concentrent sur les traces d'inspiration et d'échanges entre la peinture, les arts décoratifs et le cinéma. Comme Stella Dagna plus tôt, Ivo Blom s'attelle à un rapprochement entre les décors du film le plus connu du muet italien, *Cabiria*, et les illustrations de *Salammbô* de Gustave Flaubert par le peintre Georges-Antoine Rochegrosse dans l'édition de 1900. Montrant les influences orientalistes des compositions de Rochegrosse reportées dans les décors de *Cabiria*, Blom fait l'hypothèse que Pastrone aurait pu voir l'opéra monté à Turin en 1887, sachant qu'on n'a retrouvé aucune trace de cette édition illustrée dans la bibliothèque du cinéaste conservée dans les archives personnelles de la famille, ni au Vittoriale, résidence de D'Annunzio. Les parallèles soulignés par Blom sont néanmoins convaincants : ainsi les traits caractéristiques de la prêtresse Salammbô se retrouvent chez la femme fatale Sophonisbe et la chambre de cette dernière, dans le film, ressemble à celle de Salammbô décrite par Flaubert (chapitre X). Blom relève encore que Flaubert a été le seul à suggérer la forme de losange pour les ouvertures des fenêtres dans l'Antiquité, qui se retrouve comme motif ornemental récurrent dans *Cabiria*. Grâce aux belles illustrations en couleur de l'ouvrage mentionné, le lecteur peut constater les similitudes flagrantes, et pour ceux qui voudraient poursuivre la comparaison, rappelons que le scénario est disponible en ligne sur le

site du Museo del cinema de Turin. Nando Gizzi, pour sa part, propose une étude originale du matériel de promotion de *Christus* (Giulio Antamoro, 1916) qui réunit en 1914, sous l'impulsion de la Cines, des artistes de renom. Dans ce cadre, le peintre Sartorio fut engagé pour créer une série de xylographies inspirées du film alors en cours de fabrication, sur le poème et scénario de Salvatori, écrivain romain formé à l'école de D'Annunzio. Mais cette édition du poème avec ces xylographies dut attendre 1932 pour voir le jour; l'effet promotionnel fut dès lors raté. Gizzi rappelle que c'est pour la première fois avec *Cabiria* que l'on concevait un objet artistique en soi avec des gravures accompagnant la publicité du film, à l'instar des beaux programmes qui accompagnaient les films dans les salles prestigieuses en France, sur le modèle des livrets d'opéra. Il souligne aussi l'existence de deux types d'iconographie réalisés par Sartorio : d'un côté des images indépendantes du film et, de l'autre, des références directes aux scènes du film, prouvant que le peintre avait eu un accès direct à celui-ci pour créer ses illustrations. En réponse aux articles de Dagna et Blom, Gizzi démontre un effet boomerang où le cinéma, d'abord inspiré par la peinture et les décors de théâtre, inspira par la suite des compositions en xylographie.

Enfin, *La nave* (1921) de Gabriellino D'Annunzio et Mario Roncoroni est étudié par Raffaele De Berti & Elisabetta Galletti comme un cas exemplaire d'intermédialité : de la tragédie à l'opéra et enfin au film, en passant par d'autres transpositions telles que les estampes et les calendriers après la sortie de ce dernier. Dans l'édition de 1907, le texte est accompagné de xylographies ayant inspiré la mise en scène de 1908 dont il reste des photographies pour documenter le jeu des acteurs. La circulation des images et les reprises entre les arts – littérature, dessin, théâtre, opéra, cinéma – est ainsi bien mise en lumière. Mais on n'a jamais affaire à des copies conformes (la fin de l'opéra diffère de celle de la pièce), ce sont surtout des reprises esthétiques, graphiques, d'inspiration dannunzienne. En 1919, la production du film par

la Società Anonima Ambrosio-Zanotta est lancée à Turin, et D'Annunzio impose son fils à la réalisation. Par cette proximité avec l'auteur, le film reste très proche de la structure originale de la tragédie : quatre parties et une abondance de cartons. À l'aide d'un tableau, Galletti souligne la proximité entre les didascalies et les cartons du film. À cette riche étude de circulation des formes et de l'adaptation fidèle de la tragédie s'ajoute une lecture typiquement dannunzienne des décors, costumes et chorégraphies du film inscrits dans un style art déco typique de la demeure de D'Annunzio au Vittoriale degli Italiani à Gardone.

Toutes ces études montrent la richesse de circulation des formes et des images dans le cinéma italien des années 1910-1920 et donnent envie de poursuivre cette exploration. Loin de renier son patrimoine, le cinéma italien s'est enrichi des arts qui l'ont précédé et l'ont accompagné dans son développement, là où en France il a peut-être cherché plus rapidement son autonomie pour prouver sa légitimité, en développant des approches réalistes ou, au contraire, en cultivant des techniques spécifiquement cinématographiques.

Pour boucler la boucle, deux dernières contributions un peu à part étudient la topographie des films documentaires « *dal vero* » et la place du paysage dans les films de fiction. Ainsi, l'Italie elle-même serait un objet d'art et il n'y aurait qu'à puiser dans son paysage et ses monuments pour montrer cet héritage à l'écran. En effet, l'étude sur les fontaines et les monuments de Rome par Gailleurd et Maria Assunta Pimpinelli (Cinémathèque de Rome) commence par rappeler que le voyage en Italie fut pendant longtemps une étape essentielle dans la formation artistique des jeunes peintres (ce qui donna lieu à la création de l'Académie de France à Rome). Dès l'invention du cinéma, la péninsule italienne fut à nouveau sillonnée comme un passage obligé par les opérateurs du monde entier qui tournèrent les premières vues documentaires, mettant à l'honneur les grands monuments des villes italiennes. C'est à Rome qu'eut lieu en mars 1896 la première projection cinématographique Lumière en Italie. Une

vingtaine de films *dal vero* tournés à Rome pendant la période muette ont été recensés, mais c'est sur un corpus restreint à quatre de ces films – les seuls à avoir survécu – que se concentre l'étude. Elle montre comment ces vues documentaires sont, elles aussi, traversées par des références à des arts antérieurs (peintures, lithographies, gravures, dessins). Les angles de vues et les cadrages attestent l'influence que les opérateurs français ou italiens ont reçues des représentations antérieures ayant déjà immortalisé ces monuments, celles de Piranese par exemple. Dans *La Fontana di Roma* (1907), un des plus anciens films de la maison de production Cines qui nous soit parvenu, c'est une «ville inchangée en prise avec l'aura des siècles précédents» qui nous est donnée à voir, dans cette éternité artistique des monuments de la capitale italienne. Ainsi, l'article analyse de près la représentation des monuments dans chacun de ces films, avec de nombreuses images à l'appui. Le film *Aerotourismo* (1920), produit par la Cines après la guerre, clôt l'étude, en insistant sur les transformations de la ville après la guerre. Marco Bertozzi (Université IUAV de Venise) poursuit l'analyse en étendant son corpus à toute l'Italie et en se concentrant, pour sa part, sur la représentation du paysage dans le pré-cinéma et le cinéma muet italien. Il montre comment ces représentations ont été façonnées par l'homme et empruntent à d'autres catégories de représentations, en s'écartant parfois de la réalité du paysage. À ce sujet, on peut renvoyer au très bel ouvrage de Sandro Bernardi sur le paysage dans le cinéma italien (*Il paesaggio nel cinema italiano*, Venise, Marsilio, 2002). Ces modes de représentations se sont poursuivis jusqu'au cinéma muet et même dans les films *dal vero* et amateur. La découverte d'un fonds inédit de films au format Pathé-Baby tournés par la famille du peintre Guglielmo Baldassini nourrit l'étude. Ces films servaient au peintre à garder une trace du motif une fois dans son atelier. Bertozzi souligne ainsi des analogies entre certaines des peintures de Baldassini et ses films. Utilisant des systèmes de caches et de surcadrages variés, l'artiste se forme en cinéaste en

allant jusqu'à tester des teintages et des modes de développement divers qui confèrent à ses réalisations un fort caractère artistique et expérimental. Un cinéma à la croisée des arts jusque dans le cinéma amateur.

Fort de ces études variées dont les thématiques circulent et résonnent entre elles, l'ouvrage se referme sur une importante bibliographie rédigée à six mains par Gailleurd, Mazzei et Alosivio. On regrettera néanmoins l'absence de filmographie et d'index qui auraient permis de mieux circuler dans l'ouvrage. Comme déjà mentionné au sujet de la base de données, c'est cet outil d'indexation et de filmographie raisonnée qui reste encore à construire afin de poursuivre ces recherches sur le cinéma italien muet dont les ressources n'ont pas encore été épuisées, et l'on ne peut que s'en réjouir !

Manon Billaut