

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

54 | 2008
Varia

Il Cinema ritrovato 2007, Bologne, 30 juin – 7 juillet 2007

Rémy Pithon et Jean Antoine Gili



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2882>

DOI : 10.4000/1895.2882

ISBN : 978-2-8218-0994-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2008

Pagination : 160-172

ISBN : 978-2-913758-55-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Rémy Pithon et Jean Antoine Gili, « *Il Cinema ritrovato 2007, Bologne, 30 juin – 7 juillet 2007* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2882> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2882>

Il Cinema ritrovato

2007, Bologne, 30 juin –

7 juillet 2007

Asta Nielsen, Michael Curtiz, Raffaello Matarazzo, Sacha Guitry acteur, Chaplin, le cinéma de propagande politique en Italie après 1945, des films de 1907, la quatrième partie du programme « Il cinema più grande della vita », un florilège de mélodrames de l'immédiat après-guerre, et surtout des redécouvertes et/ou des restaurations récentes : de quoi donner le vertige au cinéophile le plus endurci, dans les trois salles qui fonctionnent simultanément à Bologne durant le *Cinema ritrovato*.

Asta Nielsen : une carrière

Le programme-phare de l'édition 2007 a été sans conteste « Asta Nielsen, il linguaggio dell'amore ». Non que tous les films fussent des révélations majeures : comme il est normal, l'actrice n'est pas toujours apparue dans des réalisations de haute qualité. D'autre part, divers films avaient déjà été montrés au cours des années précédentes, à Bologne, à Pordenone-Sacile ou ailleurs. Mais l'intérêt majeur du programme ne résidait pas dans son originalité. Car une rétrospective de ce genre, si elle est

montée sérieusement, et qu'on prenne soin de montrer les films dans l'ordre chronologique, offre une occasion rare de découvrir l'évolution d'un artiste au cours de sa carrière, de le resituer dans son temps, et donc d'en évaluer l'originalité, voire d'en remettre en cause la réputation; en un mot, de se livrer à une opération qui devrait être permanente en histoire du cinéma où, comme dans toutes les disciplines historiques, aucune connaissance, aucune synthèse, aucun jugement, ne sont jamais définitivement acquis.

La rétrospective comportait vingt titres, ce qui est très substantiel, et couvrait la totalité de la carrière d'Asta Nielsen, d'*Afgrunden* (Urban Gad, 1910), son premier film, tourné au Danemark, à *Unmögliche Liebe* (Erich Waschneck, 1932), sa seule incursion dans le cinéma sonore, qui fut aussi sa dernière apparition à l'écran. L'essentiel de sa carrière se situe cependant dans la décennie 1910-1920 (15 films de la rétrospective), même si elle a tourné entre 1921 et 1927 quelques œuvres majeures, comme *Erdgeist* de Leopold Jessner en 1923 ou, la même année, *I.N.R.I. - Ein Film der Menschlichkeit* de Robert Wiene, et surtout, en 1925, *Die freudlose Gasse* de Pabst, ces deux derniers films ne figurant pas dans la rétrospective de Bologne. Un échantillon aussi représentatif fait revivre ce qui fit l'essentiel du cinéma

des deux pays entre lesquels Asta Nielsen partagea sa carrière : l'essor, puis le déclin, du cinéma danois, et l'irrésistible ascension de la production allemande, avec l'évolution du travail des opérateurs, des scénaristes et des metteurs en scène, avec celle des modes narratifs et des styles, et aussi avec une certaine permanence des thématiques profondes. Et évidemment, avec les constantes et les transformations du jeu d'une actrice dont l'évolution apparaît remarquable de cohérence et de lucidité.

Dès *Afgrunden*, qu'elle tourne, comme presque tous ses films jusqu'à 1915, sous la direction de son époux, le réalisateur danois Urban Gad¹, elle fait preuve, dans son jeu, d'une liberté et d'une audace qui n'ont d'égales que celles du scénario : l'histoire d'une jeune fille qui, d'abord promise au fils d'un pasteur de campagne, suit par passion un danseur appartenant à une troupe de comédiens ambulants, et, abondamment trompée par son amant, finit par le tuer. Non moins dramatiques, les destinées de l'écuyère de cirque de *Den sorte Drøm* (1911), de l'actrice de *Balletdanserinden* (August Blom, 1911) ou de l'héroïne de *In dem grossen Augenblick* (1911), avec abondance de maris trompés, d'amants inconstants, de vengeance, de tentatives de séduction, de catastrophes et de

meurtres. Tout cela nous renvoie évidemment aux thématiques constitutives du mélodrame. Mais rien dans le jeu d'Asta Nielsen ne s'inscrit dans cette tradition ; il frappe au contraire par sa vivacité, sa souplesse et son refus des conventions dramatiques. On le constate dès *Afgrunden*, dont une séquence inoubliable évoque à la fois la habanera de *Carmen*, la mode de la danse serpentine et l'envoûtement de la danse du ventre. Une « expression corporelle » qui, en 1911, a dû être pour beaucoup dans le succès du film, qui lança la carrière cinématographique de la comédienne. Quel contraste avec l'autre grande école du mélodrame, celle qui dominait dans les mêmes années la production italienne, où les actrices adoptaient une sorte de ralenti des mouvements, dans des mises en scène inspirées de la tradition de l'opéra du XIX^e siècle ! On peut préférer l'un ou l'autre de ces styles, bien sûr. Mais on peut aussi aimer l'un et l'autre...

Il serait cependant très réducteur de limiter la richesse et l'audace du jeu d'Asta Nielsen à ce type de fascination. Il suffit, pour se convaincre que son talent allait bien au-delà, d'évoquer son rôle dans *Den sorte Drøm*, qui lui permet d'être aussi étonnante en écuyère de cirque portant collant qu'en femme du monde commettant par amour un vol de

¹ Tous les films d'Asta Nielsen cités dans notre texte sans mention de réalisateur sont l'œuvre d'Urban Gad.

bijoux. Resterait également à évaluer la part des metteurs en scène dans ce que, faute de disposer d'un terme moins galvaudé, il faut bien appeler la modernité du jeu d'Asta Nielsen. Nous ne nous y risquerons pas ici.

Tant les films que l'art de la comédienne vont évoluer et s'enrichir très rapidement. En témoignent des œuvres assez connues, comme *Die arme Jenny* (1912) ou *Vordertreppe und Hintertreppe* (1914), qui, malgré leur date, font déjà très nettement penser au cinéma allemand des années 1920, ou tout au moins à ce qu'il est convenu d'appeler sa composante « réaliste ». Non sans jouer aussi sur les talents comiques qui éclatent dans certaines séquences de *Vordertreppe und Hintertreppe*. Car il y a chez Asta Nielsen une veine comique fort plaisante et très libre de ton et d'invention dramatique, qui domine des films comme *Zapatas Bande* (1914), où l'actrice, dans une histoire de « cinéma dans le cinéma » – situation déjà exploitée dans *Die Film-Primadonna* (1913), dont il ne reste qu'un fragment – se trouve diriger une bande de brigands d'opérette ; ou dans *Engelien* (1914), dont le scénario — une fille de 17 ans doit en paraître 12 – sert de prétexte à une débauche d'effets comiques, dont certains sont passablement hardis – une fillette de 12 ans peut impunément laisser voir ses jambes,

voire sa culotte... –, et frise souvent l'allusion à la pédophilie et à l'inceste, sans jamais passer les bornes, avec une habileté quasi lubitschienne.

Il n'en reste pas moins que le talent d'Asta Nielsen s'est épanoui surtout dans des rôles tragiques. De ce point de vue, la rétrospective de Bologne s'est révélée d'une étonnante richesse. Parmi les découvertes majeures figure *Der fremde Vogel* (1911), petit poème de la terre et de l'eau, dont une belle copie soulignait la splendeur, et dramatique dénonciation des préjugés de classes sociales et de nationalisme. Largement tourné lui aussi en extérieurs, *Das Mädchen ohne Vaterland* (1912), où Asta Nielsen incarne une tzigane qui use de ses charmes pour pénétrer dans une forteresse et en révéler les plans et les équipements à un espion étranger, est d'un intérêt plus limité. En revanche, *Die Börsenkönigin* (Edmund Edel, 1916) est tout à fait surprenant: Asta Nielsen y tient le rôle d'une femme d'affaires entreprenante, qui spéculé en bourse, use de séduction dans les tractations financières, et n'hésite pas à descendre dans une mine de cuivre.

Quant à *Nach dem Gesetz* (Willy Grunwald, 1919), il mérite qu'on s'y arrête quelque peu. Dans cet étrange film, l'héroïne, une journaliste très dynamique, s'efforce de convaincre un usurier d'aider un médecin qui a besoin

d'argent pour exploiter une invention et sauver de nombreux malades; devant le refus de l'usurier, qui est par ailleurs responsable du suicide d'un très jeune débiteur, elle s'interroge sur le droit – ou le devoir – de tuer un pareil malfaisant, et elle finit par le faire. Asta Nielsen joue donc une sorte de Raskolnikoff au féminin, et elle est superbe dans ce rôle, au point qu'elle porte à elle seule tout le film, dirigé, tout comme *Die Börsenkönigin*, par un metteur en scène de second ordre. Par ailleurs *Nach dem Gesetz* comporte de très beaux plans de rues et de places de Berlin, avec ses tramways, ses fiacres et ses passants. À signaler aussi que la victime a toutes les caractéristiques physiques traditionnellement attribuées à l'usurier juif, sans que cette appartenance communautaire ne semble jouer aucun rôle dans la décision de la meurtrière; s'il y a antisémitisme, il s'agit d'un antisémitisme « ordinaire » et non militant. Très surprenant aussi, *Die Sünden der Väter* (1913) – dont le titre semble sans rapport avec le sujet – met en scène un peintre qui pousse systématiquement son modèle à la déchéance par l'alcool pour en obtenir l'expression du désespoir qu'il veut rendre sur la toile. Ce thème, et aussi le style adopté par Gad, font fortement penser au cinéma d'Evgueni Bauer, qui commençait alors sa courte carrière. Influence ?

Cette thématique de la déchéance,

déjà présente dans des films comme *Afgrunden* ou *Die arme Jenny*, va devenir peu à peu prédominante. Dans *Erdegeist*, bien entendu, où Asta Nielsen, après un début où elle danse presque comme dans *Afgrunden*, n'est manifestement pas à son aise, sans doute parce que Leopold Jessner a choisi un style de mise en scène très hiératique et un symbolisme qui évoque la pantomime d'une sorte de danse des morts – impression peut-être renforcée par une copie charbonneuse, aux contrastes plus « expressionnistes » que jamais –, ce qui est peut-être adapté à l'œuvre de Wedekind, mais ne convenait guère aux habitudes de jeu de la protagoniste. Déchéance du personnage central également dans *Dora Brandes* (Magnus Stifter, 1916); dans *Der Absturz* (Ludwig Wolff, 1922), qui fit délirer Béla Balázs, et qui contient une séquence étonnante dans laquelle l'héroïne, ancienne star tombée dans la misère, attire dans sa mansarde un joueur de cartes qu'elle espère plumer; ou tout aussi nettement dans *Laster der Menschheit* (Rudolf Meinert, 1926), où la diva qui chantait *Salomé* à l'opéra sombre dans la drogue. Bien que, depuis sa rupture avec Gad, elle fût dirigée par des réalisateurs moins talentueux, Asta Nielsen restait une actrice éblouissante de spontanéité calculée.

Ne revenons pas sur sa composition dans *Hamlet* (Svend Gade & Heinz Schall,

1921), sauf pour signaler qu'après avoir joué avec les travestissements, elle atteint ici l'ambiguïté identitaire maximale, la fin du film révélant que le prince de Danemark était une princesse, ce qui donne d'ailleurs — rétrospectivement — à ses relations avec Horatio un tout autre sens. Qu'attendent les spécialistes des *gender studies* ? Quant à *Unmögliche Liebe*, il montre qu'Asta Nielsen a passé avec succès l'épreuve du sonore, tant vocalement que dramatiquement, et qu'elle aurait pu continuer aisément sa brillante carrière. Mais on sait qu'elle ne le voulut pas, et qu'elle se consacra au théâtre, où elle avait déjà connu de nombreux succès.

Raffaello Matarazzo, ce méconnu

L'autre programme majeur du *Cinema ritrovato* 2007 a été l'hommage rendu à Raffaello Matarazzo, ce qui était au moins l'occasion de rappeler aux historiens du cinéma l'importance de ce cinéaste, méprisé ou ignoré par la critique de son vivant, « découvert » dix ans après sa mort, pour d'assez étranges raisons parfois, par une équipe enthousiaste entraînée par Adriano Aprà, et retombé dans un certain oubli depuis vingt ans². Hors d'Italie, le nom même de Matarazzo n'évoque souvent pas grand-chose, ou tout au plus une répu-

tation de spécialiste du mélodrame populaire. De sa filmographie, qui comporte une quarantaine de titres, la manifestation de Bologne ne proposait qu'un échantillon trop modeste pour qu'on en évaluât valablement la représentativité.

Tout d'abord *Treno popolare* (1933), dont la magnifique copie mettait en valeur la qualité d'une photographie utilisant avec une habileté consommée la lumière d'un beau jour d'été et les splendides décors offerts par la vieille ville d'Orvieto et la campagne environnante ; on reste frappé notamment par un plan de train passant au loin, avec la colline d'Orvieto en arrière-fond. On pourrait disserter à l'infini sur l'inscription du film dans une tradition populaire propre au cinéma italien sonore, et tenter de le situer par rapport à la production du régime, auquel la seule allusion explicite est l'apparition brève d'un faisceau apposé à l'avant d'une locomotive. Mais il suffit en fait de regarder pour comprendre que ce qui fascine alors Matarazzo, ce n'est pas le cinéma italien ; ce sont *Menschen am Sonntag* ou *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. Et, en revoyant certaines séquences de *Treno popolare*, on ne peut pas ne pas faire un parallèle avec *Une partie de campagne*, de trois ans postérieur.

² Ce qui donne d'autant plus de valeur au petit livre d'Angela Prudenzi, *Raffaello Matarazzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1991 (Il Castoro Cinema, 149).

Après *Treno popolare*, Matarazzo a tourné près de vingt films qui n'ont rien à voir avec le mélodrame. De toute cette production, le programme de Bologne ne proposait qu'un exemple, *Il birichino di papà* (1943), comédie agrémentée de chansons, dont la réalisation se ressent des conditions matérielles dans lesquelles était le cinéma italien de l'époque, mais qui contient quelques moments assez brillants, notamment la représentation satirique de la « bonne éducation » dans un pensionnat qui rappelle celui de *Ore 9 lezione di chimica* de Mario Mattoli.

Avec les six films des années 1950 figurant au programme, soit *Catene* (1950), *Tormento* (1951), *I figli di nessuno* (1951), *Chi è senza peccato* (1953), *Torna !* (1954) et *Angelo bianco* (1955), on retrouvait Matarazzo tel qu'on se le représente communément, c'est-à-dire le réalisateur tournant pour la *Titanus* de flamboyants mélos, dont Amedeo Nazzari et Yvonne Sanson sont les immuables protagonistes. Et c'est là que commence le paradoxe. Il fallut que ses amis – Freda notamment – le convainquissent de se lancer, à la demande de Lombardo, dans le mélodrame, bien qu'il se jugeât lui-même inférieur à cette tâche. Ce cinéaste fin et cultivé, d'une timidité et d'un perfectionnisme quasi maladifs, n'avait vraiment rien qui le prédestinât à devenir un des maîtres du

genre. Le parallèle avec Sirk s'impose évidemment, mais uniquement en termes de personnalité et de carrière. Car le mélo de Matarazzo est un mélo typiquement italien, inspiré par le *romanzo d'appendice* (qui est une variante nationale du roman-feuilleton), voire le roman-photo, dont les personnages sont pour la plupart — les victimes tout au moins — des gens modestes, ceux de la vie de tous les jours; des gens en somme qui eussent pu, dans d'autres circonstances, être à bord du *Treno popolare*. Ce qui implique que Matarazzo va les filmer de la même manière, et avec la même efficacité.

On ne comprend évidemment rien au cinéma de la seconde partie de la carrière de Matarazzo si on s'accroche aux scénarios qui, selon la loi du genre, accumulent sur d'innocentes victimes – des femmes et des enfants pour la plupart – des malheurs aussi variés qu'immérités, dans des conditions où le hasard joue un rôle essentiel, au mépris du plus modeste souci de vraisemblance. À cet exercice d'ailleurs, Matarazzo et ses collaborateurs, parmi lesquels il faut citer au moins le scénariste Aldo De Benedetti, ont joué le jeu à fond, multipliant les filles-mères (comme on disait alors), les marâtres indignes, les couples désunis par la calomnie, les innocents condamnés, les enfants abandonnés et les religieuses au grand cœur, dans une profu-

sion d'accidents, d'orages, de torrents en furie, ou de mers démontées. Mais, avec ces thèmes obligés, ils construisent des scénarios qui sont d'une rigueur toute géométrique : étant donné un mensonge ou une dissimulation initial, les événements ne peuvent pas se dérouler autrement qu'ils se déroulent, et les personnages sont contraints à d'autres mensonges ou à des dissimulations nouvelles, dans lesquels ils s'engluent toujours davantage, pris qu'ils sont dans un mécanisme aussi implacable qu'un théorème mathématique ou une fugue de Bach.

Et la mise en scène de Matarazzo fonctionne sur le même modèle : elle est sans concessions. On n'y trouverait pas un geste, pas un cadrage, pas un mouvement de caméra qui ne fissent sens, alors même que l'exacerbation des sentiments exprimés et la violence des situations décrites eussent pu susciter, sinon justifier, de grands effets visuels plus ou moins lyriques. Il serait à peine excessif d'affirmer, quitte à faire hurler certains, que ces choix stylistiques rappellent ceux des derniers films américains de Fritz Lang, et que le rapport entre le scénario et la mise en scène est aussi paradoxal que dans *Das indische Grabmal*.

Des six mélodrames projetés à Bologne, les plus parfaits sont certainement *Catene* et *I figli di nessuno*, ainsi que *Angelo bianco* qui constitue la suite de ce dernier titre. Dans *Catene*, le bon-

heur simple du garagiste qu'incarne Amedeo Nazzari et de sa famille est détruit par l'intrusion d'un mauvais garçon qui a été autrefois le fiancé de celle qui est devenue son épouse. À partir de là, les crises se succèdent: les soupçons du mari, la dislocation de la cellule familiale, un meurtre, une femme privée de ses enfants, la vérité dissimulée pour sauver un innocent, etc. Or, toutes ces péripéties sont évoquées en quelques plans d'une efficacité et d'une qualité plastique parfaites : le regard d'un enfant découvrant un signe de ce qu'il croit être une trahison, une valise sur un palier devant une porte close, une fillette qui dort une nuit de Noël, etc. La perfection et l'efficacité de la mise en scène laissent pantois.

Cette rigueur et cette maîtrise atteignent probablement leur point culminant dans *I figli di nessuno*, ce qui est d'autant plus remarquable que, pour ce film, Matarazzo n'était pas entièrement libre dans la construction de son scénario, puisqu'il s'agit du remake du film de 1921 d'Ubaldo Maria del Colle (découvert à Bologne également, en 1998). Mais la mise en scène, la direction d'acteurs, et surtout le rythme narratif, fondé sur un découpage et un montage dans lesquels les durées sont calculées avec une précision quasi horlogère, n'appartiennent qu'à lui. D'autre part, le sujet même du film lui permet de nom-

breux plans d'extérieurs, souvent d'une étonnante beauté, dans les carrières de marbre de Carrare et dans les collines environnantes. Et s'il fallait ne citer qu'une séquence qui résumerait l'art de Matarazzo, ce serait celle de la rencontre fortuite, sur un chemin de campagne, d'un adolescent à la recherche de ses origines et d'une religieuse qui est entrée au couvent après qu'elle a été séparée de l'homme qu'elle aimait et qu'on lui a fait croire que son enfant a péri dans un incendie. Or il s'agit de la mère et de son fils : elle est persuadée qu'il est mort et lui se croit orphelin... Tout est dit en quelques plans et quelques phrases échangées, les uns et les autres d'une exemplaire sobriété. Mais le trouble qui saisit les personnages, sans qu'ils en comprennent la raison, est perceptible sans être explicité: ils se regardent, se croisent, s'éloignent, se retournent un instant, et tout est dit. Qui prétendait que le mélodrame fonctionnait sur l'ex-cès et l'emphase ?

Même perfection, quelques années plus tard, dans *Angelo bianco*, qui porte à un paroxysme difficilement dépassable aussi bien les thèmes mélodramatiques que l'épuration des procédés cinématographiques déjà présents dans *I figli di nessuno*. Matarazzo y fait preuve d'une habileté confondante à jouer avec des motifs d'inspiration très évidemment chrétienne, sans que jamais le spectateur

n'ait le sentiment d'assister à une sorte de « lecture contemporaine » de scènes tirées des Évangiles. Malgré la présence d'une religieuse toute de blanc vêtue, il n'y a pas la moindre trace d'édification dans le fait qu'un enfant mourant — qui est son fils — la voie comme un ange de lumière, puisque le spectateur reste totalement extérieur à cette vision. Et c'est avec la même sobriété que Matarazzo introduit dans son film des éléments qui semblent relever du mystère : la religieuse exemplaire qui en quelque sorte se dédouble pour que l'autre elle-même aille vivre parmi les pécheurs, un enfant qui naît dans une prison et qui prendra la place d'un autre enfant décédé précédemment, une mort et une résurrection, ainsi qu'une sorte d'assomption finale. Toutes ces références ne sont bien entendu jamais explicitées, mais subtilement suggérées, par des comportements et des allusions iconographiques, à un spectateur qui sait parfaitement que les événements qu'on lui raconte ne sont ni surnaturels ni fantastiques, mais qui admet que les personnages diégétiques puissent les ressentir comme tels. Aucun « message » dans tout cela, mais le parfait détachement d'une démarche purement esthétique et narrative.

Les mêmes qualités et les mêmes caractéristiques se retrouvent, à des degrés divers, dans les trois autres mélo-

dramas vus à Bologne. En particulier dans *Tormento*, avec une inoubliable séquence de mariage dans une prison, et l'évocation d'un milieu familial absolument terrifiant. Mais aussi dans *Chi è senza peccato*, où l'on retrouve certaines composantes de *Tormento* (un mariage étrange qui, cette fois, se déroule par procuration) et de *I figli di nessuno*, avec de magnifiques plans de montagnes italiennes et canadiennes, et Françoise Rosay en propriétaire locale autoritaire et machiavélique, dont l'action néfaste est le point de départ de tous les malheurs qui vont frapper les victimes modestes et innocentes. Quant à *Torna !*, manifestement réalisé trop rapidement, il est un peu moins intéressant; on en retiendra surtout une séquence de catastrophe naturelle au cours de laquelle un enfant est sauvé par une folle.

Dommage que l'abondance du programme de Bologne et la multiplication des projections parallèles qui en résulte aient fait que cet hommage à Matarazzo n'ait attiré qu'un public relativement restreint. On ne peut de toute manière que souhaiter qu'il ne se soit agi que du début d'un programme beaucoup plus vaste, car on est impatient de voir les

films des années 1930 et 1940, qui ne sont connus que de quelques *happy few*, et aussi de revoir les petites merveilles que sont *Vortice*, *La risaia* ou *Amore mio*, et bien sûr *La nave delle donne maledette*, qui est peut-être le film le plus déliquant de l'histoire du cinéma italien, lequel en comporte pourtant une belle brochette. Qui pourrait mieux que les responsables du *Cinema ritrovato* entreprendre ce travail de salubrité historique et de justice critique ? Ils ont indiqué la voie en publiant dans la livraison annuelle de leur revue *Cinegrafie*³ une dizaine d'articles et une documentation concernant Matarazzo. C'est un bon début.

Découvertes et redécouvertes

Un mot encore sur quelques films récemment découverts qui ont passé à Bologne. Parmi eux, *Der geheime Kurier* de Gennaro Righelli (Allemagne, 1928), adaptation très libre du *Rouge et le noir*, dans laquelle Mosjoukine incarne un Julien Sorel plutôt laid et plus très jeune, a constitué, malgré ce handicap de *casting*, une excellente surprise. Le film frappe en effet par le brillant d'une mise en scène très enlevée, par la richesse et

3 *Cinegrafie*, n° 20, Bologna/Recco, Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani Microart's Edizioni, 2007. Les mêmes éditeurs ont publié le premier volume d'une nouvelle collection : 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, a cura di Michele Canosa, ibid., 2006 (Biblioteca di *Cinegrafie*, 1). Les éditions *Cinegrafie* publient généralement les textes à double traduction, en italien et en anglais, ce qui rend certains volumes très encombrants ; l'italien serait-il devenu une langue barbare ou une langue morte ou tous les deux ? Signalons encore la parution, également chez les mêmes éditeurs, du livre très attendu de l'infatigable Vittorio Martinelli, *Za la Mort. Ritratto di Emilio Ghione*, 2007.

la diversité des éléments stylistiques et par une incontestable virtuosité dans la maîtrise de moyens importants. S'agit-il d'une exception dans la carrière de Righelli, dont le nom reste lié à *La canzone dell'amore* comme un forçat à son boulet ? Le tournage en Allemagne l'aurait-il inspiré ? Peut-être. Il faudrait voir le reste de sa production... Autres raretés : *Praesten fra Havet* de Fritz Magnussen (Danemark, 1918), dramatique et édifiante histoire, hautement « nordique » de style et de thématique, d'un pasteur qui prend le parti des prolétaires en conflit avec le riche potentat local ; ou *Kult Ciala* (1929), ambitieuse coproduction austro-polonaise, confiée, on ne sait pourquoi, au presque débutant Michal Waszynski, qui, huit ans avant son fameux *Dibbouk*, se révèle déjà un metteur en scène habile, ce qui suscite un certain intérêt pour le reste de la filmographie de ce personnage, apparemment fort peu recommandable par ailleurs et affabulateur patenté ; ou encore *Madame de Thèbes* (Suède, 1915), film qui se voit avec plaisir, à cause de sa grande beauté plastique et d'un montage remarquablement efficace, même s'il n'ajoute pas grand-chose d'imprévu à l'admiration qu'on ne peut pas ne pas éprouver pour l'œuvre de Mauritz Stiller, dont il faut constamment rappeler que plus de la moitié est actuellement réputée perdue.

Signalons enfin l'étrange idée qu'ont eue les organisateurs, en projetant *Blind Husbands* de Stroheim dans la version arrangée à l'époque pour la distribution en Autriche, avec un nouveau montage et des intertitres allemands. Certes la copie est magnifiquement teintée, et la comparaison avec la version originale est parfois assez instructive: on y apprend notamment que le protagoniste est un imposteur, et non pas l'officier autrichien qu'il prétend être... Mais était-ce une bonne idée de montrer cette curiosité pour philologues au vaste public attiré par les projections nocturnes sur Piazza Maggiore ? Le choix du programme de ces soirées en plein air continue d'ailleurs à faire problème. On a notamment pu constater qu'une copie peu lumineuse comme celle de *Papiròsnica ot Mossel'proma* (*la Vendeuse de cigarettes du Mosselprom*) de Iouri Jeliaboujki (URSS, 1924) ne passait pas l'épreuve de l'écran trop distant des appareils et d'un obscurcissement très approximatif; ce dont le film, annoncé à grand fracas comme la découverte de l'année, n'avait pas besoin pour décevoir.

Rémy Pithon

Les films muets italiens

Comme chaque année, une des sections du *Cinema ritrovato* était consa-

créée aux films « retrouvés et restaurés ». Parmi ceux-ci, pour d'évidentes raisons, les films italiens – restaurés par le laboratoire de Bologne dans le cadre d'un projet de valorisation du patrimoine cinématographique turinois – occupent une large place. L'édition 2007 n'a pas failli à la règle avec des œuvres en provenance des cinémathèques italiennes et de la Filmoteca de Catalunya qui proposait une vue documentaire joliment virée en bleu, *Le cascade di Courmayeur* (1909), deux bandes comiques, *Cretinetti re dei ladri* (1909) et *La suocera di Robinet* (1913), et un drame exotique avec Fernanda Negri Pouget, *Raggio di sole* (1912) d'après un sujet d'Arrigo Frusta. De *Cretinetti* interprété par André Deed et de *Robinet* interprété par Marcel Fabre, on ne pourra une fois de plus que souligner l'invention comique, le premier dans une histoire de larcins aux résonances surréalistes, le second dans un burlesque déchaîné où une belle-mère trouble en rêve le sommeil de son gendre. Cela dit, le film de *Cretinetti* est très incomplet et dans la mesure où on en trouve un descriptif détaillé sous la plume de Paolo Cherchi Usai (à l'évidence il a vu le film), on peut en déduire qu'une copie complète existe et que l'on aurait pu peaufiner la restauration en recherchant l'élément manquant.

Longtemps un peu en retrait par rapport aux efforts de récupération des

films muets italiens, la Cineteca Italiana de Milan comble son retard en menant une politique active de collaboration avec les autres institutions. Cette année, elle présentait trois films produits par la société Ambrosio de Turin, *Ero e Leandro* (1910), une bande mettant en scène l'Antiquité grecque dans un scénario dramatique, *La madre e la morte* (1911), un récit fantastique photographié par Giovanni Vitrotti, *Dante e Beatrice* (1913) de Mario Caserini, belle représentation des amours du poète et de sa muse dans des décors très élaborés (signalons qu'à Pordenone, la cinémathèque milanaise a également présenté *I mille* d'Alberto Degli Abbatì, une autre production Ambrosio de 1912 mettant en scène une histoire d'amour contrarié sur fond d'épopée garibaldienne). Quant à la Cineteca di Bologna, elle proposait deux pièces essentielles, *L'Inferno* (1911) d'Adolfo Padovan et Francesco Bertolini et, en collaboration avec le Museo del Cinema de Turin, *Maciste imperatore* (1924) de Guido Brignone. Si le second voit une fois de plus le « gigante buono » jouer le redresseur de torts dans un royaume imaginaire – l'histoire n'est pas sans faire allusion à la situation de l'Italie au début des années vingt –, le second permettait d'apprécier dans une copie plus complète une œuvre phare du cinéma italien.

Composé de cinq bobines pour une longueur totale d'environ 1400 mètres,

L'Enfer est considéré comme le premier long métrage de l'histoire du cinéma italien. La copie habituellement projetée est conservée par la Cineteca Nazionale de Rome ; elle est longue de 1247 mètres, mais, outre le fait qu'elle soit incomplète, elle est d'assez médiocre qualité, en particulier elle ne comporte par les virages colorés qui, selon des témoignages d'époque, ajoutaient une grande force expressive aux scènes infernales. La restauration s'est faite à partir de deux copies mordancées et virées provenant de Londres (British Film Institute) de Los Angeles (UCLA) et de trois copies noir et blanc en provenance du Danemark, de Bulgarie et des États-Unis (American Film Institute). Le nouveau matériel n'est pas plus long que la copie connue, mais il est de bien meilleure qualité.

Subdivisé en trois parties et cinquante-quatre scènes, le film illustre – en s'inspirant semble-t-il des gravures de Gustave Doré – les moments les plus suggestifs du poème dantesque. Dans la première partie, Dante est pris d'épouvante dans la forêt obscure où il rencontre trois fauves. Béatrice rejoint Virgile dans les Limbes et lui demande d'assister Dante. Virgile accepte d'intervenir et défend Dante des bêtes féroces. Ensemble, ils gagnent l'entrée de l'enfer et parviennent à pénétrer dans le territoire des damnés. Les deux poètes par-

courent l'enfer et y rencontrent toutes sortes de personnages célèbres qui font parfois le récit des événements qui les ont conduits là où ils se trouvent. Chacune des trois parties du film est ainsi interrompue par une sorte de flash-back qui montre la vie terrestre de Paolo et Francesca, de Pier Delle Vigne, du comte Ugolino. Dans la seconde partie, Dante et Virgile commencent l'exploration des cercles de l'enfer et s'enfuient poursuivis par les démons après le cinquième cercle. La troisième partie comporte la description des cinq derniers cercles et la rencontre finale avec Lucifer occupé à dévorer le corps de Judas. Dante et Virgile parviennent à quitter ces lieux effrayants par une grotte dont l'ouverture les ramène à la lumière du soleil.

Étape décisive dans l'évolution du spectacle cinématographique et dans la mise en place du commerce du film, *L'Enfer* est partout salué avec enthousiasme. Utilisant des éléments hétérogènes qui permettent de capter l'attention du public, le film s'appuie sur la caution intellectuelle du poème de Dante en adaptant la partie la plus spectaculaire – l'enfer –, celle précisément qui permet de détailler les peines atroces infligées aux damnés, d'étaler de nombreux corps nus offerts au regard du spectateur, d'émerveiller le public par les nombreux trucages et surimpressions, techniques mises au point par Méliès et Segundo de

1895 /
n° 54
février
2008

171

Chomon qui trouvent ici une utilisation conçue non comme une fin en soi, mais en parfaite adéquation avec la nature du sujet. Anticipant sur le filon historique qui adoptera la même démarche commerciale, *l'Enfer* s'appuie sur la gravité intrinsèque du sujet pour justifier des débordements visuels aptes à subjuguier tous les types de spectateurs : public populaire ou raffiné, tout le monde y trouve son compte. Exemple de réaction « cultivée », lors de la sortie du film en France, Georges Dureau écrit dans *Ciné-Journal* : « Il faut rendre à la Milano Films et à ses distingués collaborateurs une justice qui les honore : ils n'ont commis aucune profanation – ce qui n'était pas facile – et ils ont ajouté, par leur interprétation, à l'intelligence générale de l'œuvre. Et si bien que les amis respectueux de Dante n'y peuvent trouver rien de choquant pour sa mémoire, en même temps que les spectateurs ordinaires y trouveront plaisir, profit et émotion. (...) Cette réalisation consacre de façon magistrale les longues et difficiles étapes de la cinématographie artistique. (...) Comme Dante lui-même, j'avais un peu peur. Cependant j'avançais avec délices et quand les étoiles reparurent, je ne doutais plus qu'on pouvait faire l'impossible – quand on est soutenu par le sentiment de la beauté. » (cité par Aldo Bernardini).

On trouve dans la revue annuelle de la Cinémathèque de Bologne, *Cinegrafie*, une très longue étude sur le film et sur les étapes de sa restauration.

Jean A. Gili