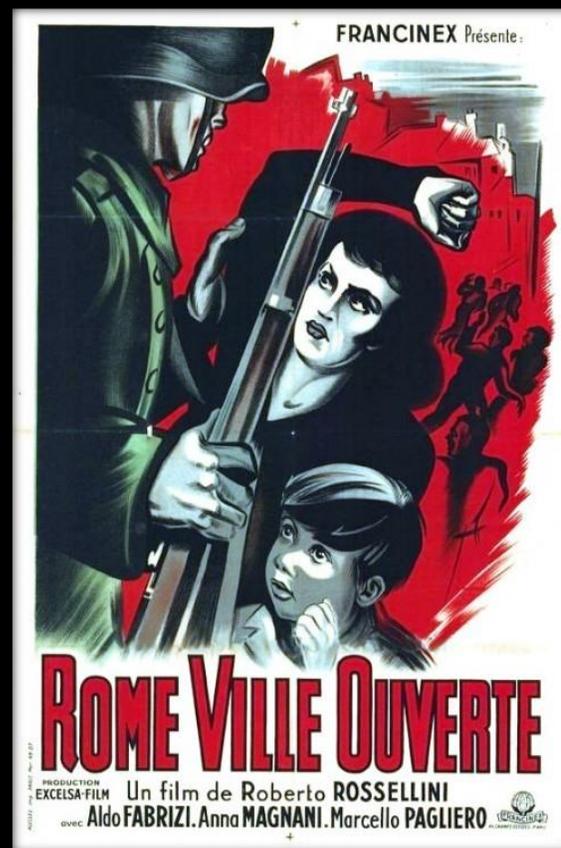
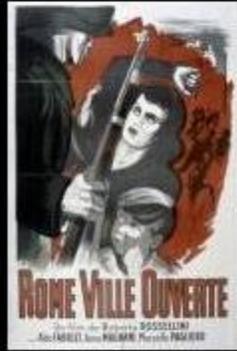


De Rossellini à Antonioni, l'invention italienne du cinéma moderne.

« En fin de compte, je suis atteint de solitude, la plus subtile, celle qui germe et fleurie au milieu des égards. Il est temps que je détruise l'erreur fondamentale qui a été commise à mon égard : je ne suis pas un cinéaste. Même si je possède dans ce domaine une espèce d'habileté, le cinéma n'est pas mon métier. Mon métier est celui qu'il faut apprendre quotidiennement et qu'on en finit jamais de décrire, c'est le métier d'homme. Et qu'est-ce qu'un homme ? C'est un être debout, qui se hausse sur la pointe des pieds pour apercevoir l'univers. »

Roberto ROSSELLINI.





A – Le cinéma classique comme invention d'un autre langage.

« *Birth of a Nation* »
(Naissance d'une
Nation– 1914) de David
Wark GRIFFITH.



Pour l'instant, l'histoire du cinéma se divise en quatre périodes :

- 1) Le cinéma des origines (1895-1910) ;
- 2) L'âge classique (1910-1946) ;
- 3) L'époque moderne (1946-1980) ;
- 4) La période post-moderne (1980-?).

Avec David Wark Griffith s'invente un autre langage – visuel – qui va prendre le relai de la littérature populaire du 19^{ème} siècle (le roman-feuilleton) en axant sa narration sur le regard. Le cinéma va raconter par et pour le regard (cinéaste-caméra-spectateur).

Le cinéma classique est un cinéma qui repose :

- Sur une dramaturgie qui met le spectateur en position d'architecte du sens et de ses effets ;
- Sur du hors-champ (ce qu'on ne voit pas mais qui nous est suggéré) ;
- Sur du suspens et de la plus-value (il s'agit de jouer avec la crainte et le désir de voir), etc.



« *Stagecoach* » (La
chevauchée fantastique
– 1939) de John FORD.

Dans son ouvrage « *Cinéma I – l'image-mouvement* » en 1983, le philosophe **Gilles Deleuze** propose un **schéma** selon lequel fonctionnerait tout film classique : le **lien sensori-moteur**.

Ce lien articule dans n'importe quel film trois types d'images :

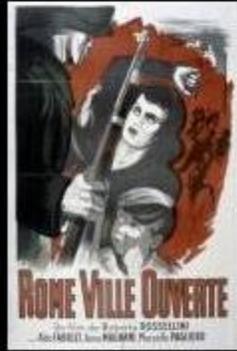
- **L'image-perception** (le champ contre-champ) ;
- **L'image-action** (le plan moyen) ;
- **L'image-affection** (Le gros plan).



Ce qui définit le **cinéma classique** c'est un **rapport de cause à effet efficace entre voir** (et donc comprendre), **agir et ressentir**. En d'autres termes, le protagoniste classique perçoit et comprend les problèmes auxquels il doit faire face et enclenche une action efficace pour les résoudre, ce qui entraîne diverses émotions.

Le schéma « *sensory* » (la vue, l'ouïe...) « *moteur* » (le corps en action) fonctionne parfaitement. : soit « S » (situation de départ) + « A » (action efficace) = « S' » (situation modifiée).





B – Le cinéma moderne comme rupture « historique ».



« *Roma città aperta* » (Rome, ville ouverte – 1946).



Réalisé en **1946**, « **Rome ville ouverte** » est considéré comme l'**acte de naissance du « néoréalisme »** et le coup d'envoi de la **modernité** au cinéma. Ni film propagandiste, ni célébration de la résistance, le film de Rossellini se fonde sur un fort **rapport au réel** et une conscience sans précédent de l'amertume à venir liée à la libération de l'Italie.

Ainsi, le film est tourné en décors naturels et malgré des manques de toutes sortes (électricité, pellicule dont la date de péremption avait échue, tournage chaotique sans autorisations...).

Tout l'état d'esprit du cinéma de Roberto Rossellini pourrait être contenu dans cette formule : « **Les choses sont là, pourquoi les manipuler ?** »

Avec le néoréalisme, le **cinéma** retrouve sa dimension de **témoignage** face au réel.

« Prononçant l'oraison funèbre de Jean Moulin (...) André Malraux s'écriait : « *Aujourd'hui, jeunesse, puisses-tu penser à cet homme comme tu aurais approché tes mains de sa pauvre face informe du dernier jour, de ses lèvres qui n'avaient pas parlé ; ce jour-là, elle était le visage de la France.* » La mort de l'ingénieur Manfredi sous la torture à la fin de « *Rome ville ouverte* » assume en termes symboliques la même signification : après vingt ans de fascisme, « **ce jour-là, sa pauvre face informe était le visage de l'Italie.** »

Jean A. Gili, « *Le cinéma italien* », éditions de la Martinière, Paris, 1996, p.130.





« *Umberto D* » (1952)
de Vittorio DE SICA.

Cette séquence du film « **Umberto D** » que réalise en 1952 **Vittorio De Sica** est exemplairement citée par **Gilles Deleuze** dans « **Cinéma II – L'image-temps** » en 1985, second volume de sa somme consacré au cinéma, comme représentative de la **rupture du schéma sensori-moteur** qui caractérise le **cinéma moderne**.

La jeune bonne entre dans la cuisine le matin et exécute une série de gestes machinaux – nettoyant un peu, chassant les fourmis d'un jet d'eau, prenant le moulin à café, fermant la porte de la pointe du pied. Le **lien sensori-moteur fonctionne toujours**. Et, tout à coup, ses yeux croisent son ventre de femme enceinte. Le regard rencontre le ventre et de cette rencontre (de ce raccord, du point de vue du cinéma) naît un problème que l'on identifie mais qu'on ne peut résoudre lorsqu'on est une jeune fille de seize ans dans l'Italie du début des années 1950.

Tout le cinéma italien d'après-guerre est là : dans une situation ordinaire, quotidienne, au cours d'une série de gestes insignifiants, mais obéissant d'autant plus à des schémas sensori-moteurs simples, ce qui surgit tout d'un coup, c'est une situation que Deleuze définit comme « **situation optique pure** » (on ne peut que voir, constater, mais on ne peut plus agir) pour laquelle la petite bonne n'a pas de réponse ou de réaction. **Le lien sensori-moteur est rompu**.





« *Il ladro di bicicletta* »
(Le voleur de bicyclette – 1948)
de Vittorio De SICA.

« *Bellissima* »
(1951)
De Luchino VISCONTI.





La naissance du mouvement « néoréaliste » en Italie s'explique par :

- La situation de l'Italie, vaincue et libérée ;
- La nouvelle réalité, morcelée, lacunaire, complexe, dont prennent conscience les cinéastes.

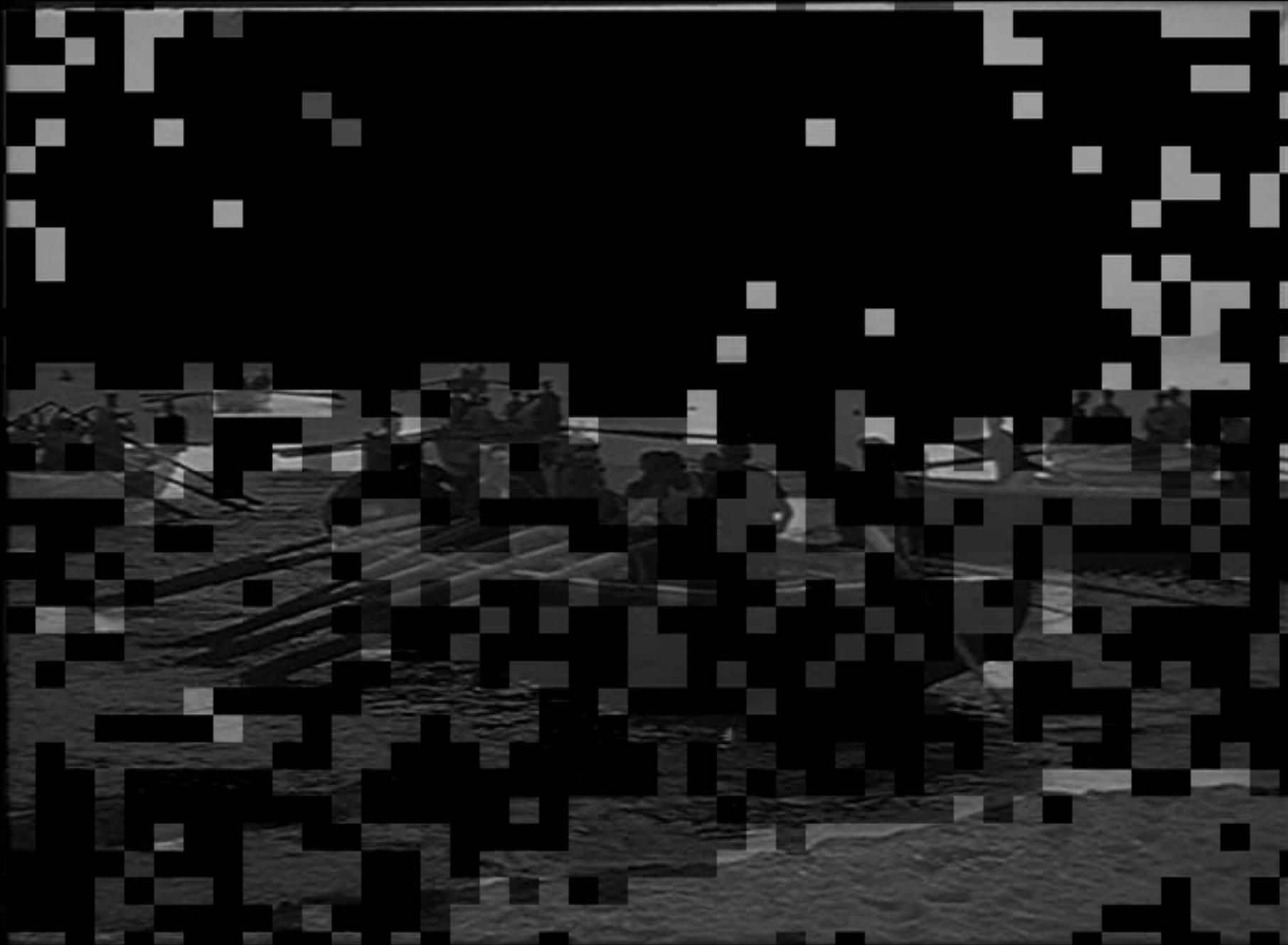
Pour saisir cette réalité, il fallait un nouveau type de cinéma capable d'appréhender un monde détruit, littéralement en morceaux, que le cinéma va avoir la charge, par le montage, de réorganiser en cherchant à en exprimer la justesse.

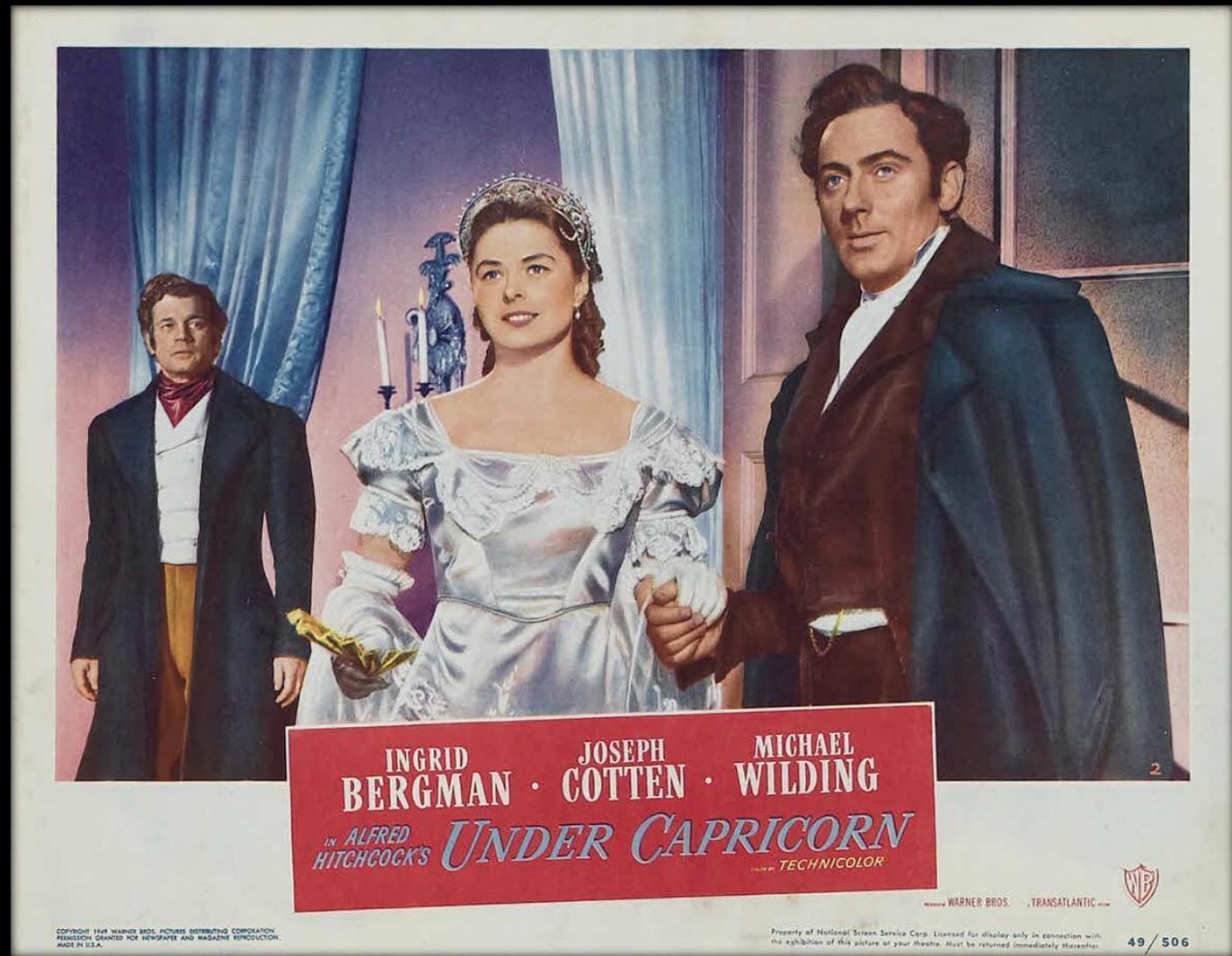
A travers cette nouvelle esthétique, le réel est représenté autrement, il est questionné dans toute son ambiguïté.

Le néoréalisme des années 45-55 entraînera la Nouvelle Vague en France dès 1959, le Cinéma Novo brésilien ou le Free cinéma anglais des années 60, le Nouvel Hollywood à partir de 1967 : la modernité gagne le monde entier.

On comprend dès lors que **la modernité s'érige contre le classicisme**. Le cinéma italien ne manque d'ailleurs pas de faire allusion au cinéma hollywoodien dominant comme relevant justement du cinéma là où les fictions du néo-réalisme se veulent ancrées dans la vie réelle. Ainsi s'expliquent les citations de « *Gilda* » (1946) de Charles Vidor dans « *Il ladro de bicycletta* » (Le voleur de bicyclette – 1948) de Vittorio De Sica et de « *Red River* » (La rivière rouge – 1948) de Howard Hawks dans « *Bellissima* » de Luchino Visconti en 1951.

« *Stromboli* » (1950)
de Roberto ROSSELLINI.





« *Under Capricorn* » (Les amants du Capricorne – 1949) d'Alfred HITCHCOCK.

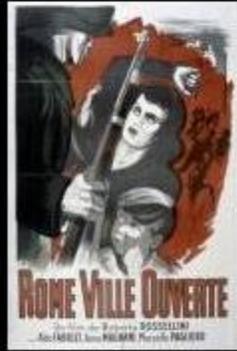
Le passage d'Ingrid Bergman, star du système hollywoodien, au cinéma néoréaliste italien permet de comparer aisément **deux systèmes de représentation**.

Si dans le **système classique** l'actrice est magnifiée, offert en **objet sublimé de regard**, dans le **système moderne** elle est, au contraire, **confrontée au réel** le plus cru. Plus de studio, plus de décors et de costumes idéalisés, plus de scénario agencé pour le plaisir du spectateur. Un certain nombre de **conventions classiques** de représentation volent en éclats.

Le **modernité** est avant tout un **questionnement** fondé sur un **rapport** à la fois conscient et **problématique au réel**. Bloquée dans sa barque et dans une « **situation optique et sonore pure** », le personnage doit faire face à la vision d'une pêche au thon insoutenable (le spectre – ici métaphorique – du génocide n'est pas loin, on est heureux que le film soit en noir et blanc) sans autre choix que de regarder ou de fermer les yeux.

Il y a ici une **approche directe, documentaire** du réel qui, littéralement, éclabousse la star mondiale. La durée, le refus de l'ellipse, le **primat accordé au « vrai » plutôt qu'au « beau »** font du cinéma moderne qui s'invente là, un cinéma qui « colle » à son temps, ne se veut pas séparé de l'« **Histoire** » ni du **destin ordinaire** des gens qui la font, la subissent.

En définitive, le cinéma est utilisé comme un appareil pour **mieux voir** le réel plutôt que comme un dispositif pour lui échapper.

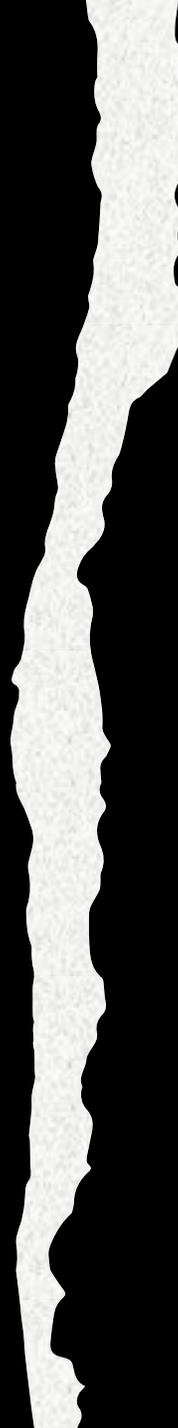


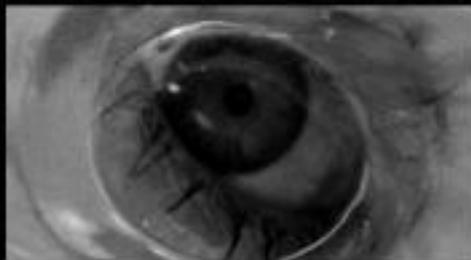
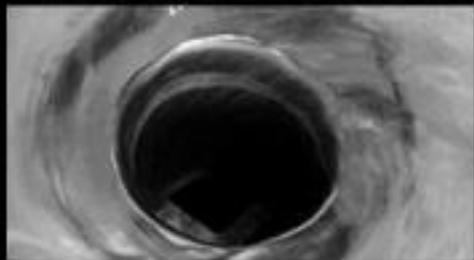
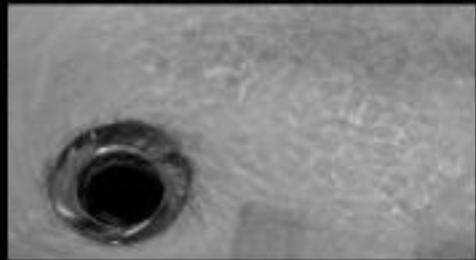
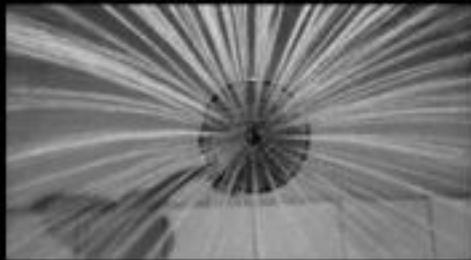
C – Le cinéma moderne comme apprentissage du regard.

A black and white film still from 'L'Avventura' (1960) by Michelangelo Antonioni. In the foreground, a man is seen from the back, wearing a light-colored straw hat and a dark jacket over a patterned shirt. He is looking towards the sea. In the middle ground, a man and a woman are walking along a dark, rocky cliffside. The woman is on the left, wearing a light-colored, sleeveless dress and high-heeled sandals, with her hand touching the rock. The man is on the right, wearing a light-colored suit and holding a white jacket. The sea is visible in the background, with waves crashing against the rocks. The sky is a flat, light grey.

Il y a des ruines antiques à voir.

« *L'Avventura* » (1960) de Michelangelo ANTONIONI.





Il est passionnant de comparer « *Psycho* » (Psychose) d'Alfred Hitchcock et « *L'Avventura* » de Michelangelo Antonioni, tous deux réalisés la même année, en 1960.

A priori, ces deux œuvres n'ont aucun rapport : « *Psychose* » est un thriller, et même un film d'horreur, là où « *L'Avventura* » est un drame bourgeois. Pourtant, de manière troublante, les deux films sont entrés dans l'Histoire du cinéma pour une raison très structurelle similaire : ils reposent tous deux sur une violence radicale faite aux conventions du récit à l'écran et donc, par extension, sur une manière de bousculer le spectateur.

En effet, au mi-temps de « *Psychose* » et au premier tiers de « *L'Avventura* », le personnage principal féminin est « évacué » de la narration ! Dans le film d'Hitchcock, Marion Crane interprétée par la seule star du film, Janet Leigh, est assassinée lors d'une traumatique séquence de douche. Dans le film d'Antonioni, Anna, interprétée par Léa Massari, disparaît à la faveur d'une ellipse sans que jamais ne soit fournie une quelconque explication.

Dans les deux cas, le spectateur est « abandonné » et doit reconstruire son rapport au film avec « ceux qui restent ». Personnages et spectateurs sont placés en « situations optiques et sonores pures ». Il ne va, dès lors, pas être question d'agir – on ne ramène pas les disparues – mais de comprendre pour soi-même ce qu'entraîne ces disparitions.

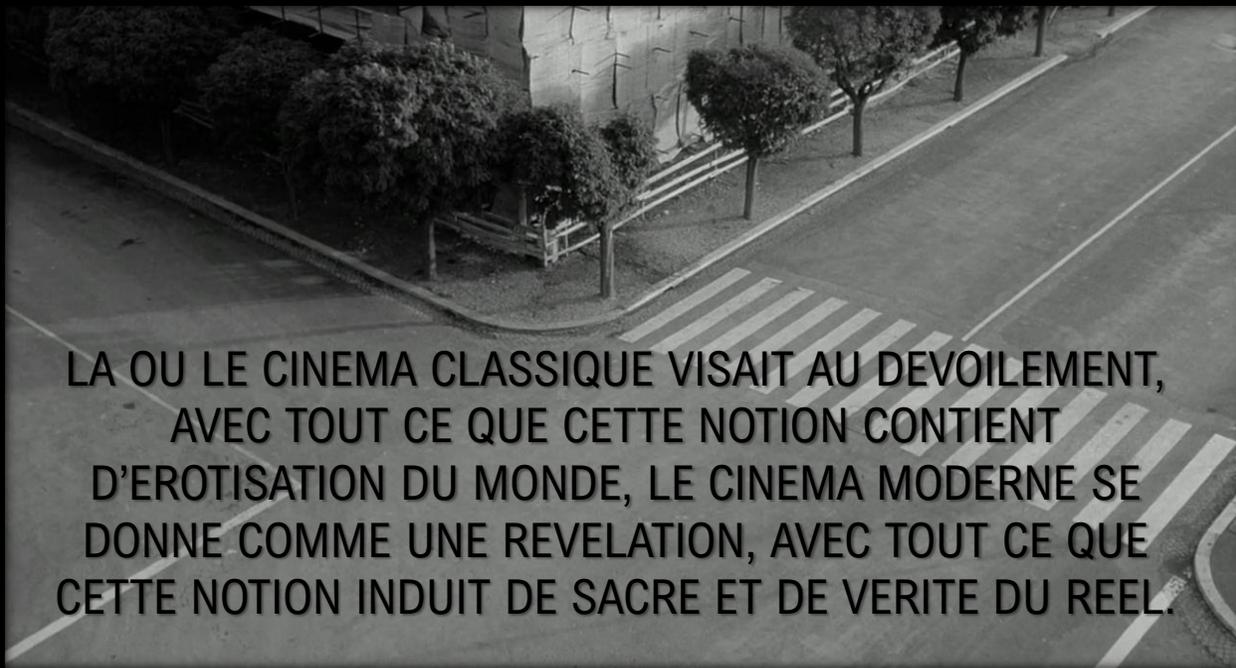
Brisant la hiérarchie très strict du récit classique, des personnages à priori secondaires (ici Norman, là Sandro et Claudia) sont « promus » au rang de personnages principaux alors même que les scénarii et les rôles programmés sont brutalement interrompus : la fuite après le vol de son patron par Marion dans « *Psychose* », le mariage entre Sandro et Anna dans « *L'Avventura* ». Si, chez Hitchcock, le problème se résout, chez Antonioni, il n'en est rien. On le comprend, la modernité propose des récits ouverts qui laissent le spectateur avec davantage de questions que de certitudes au terme du film...



« *L'eclisse* » (L'éclipse – 1962) de Michelangelo ANTONIONI.



L'escalade atomique



LA OU LE CINEMA CLASSIQUE VISAIT AU DEVOILEMENT, AVEC TOUT CE QUE CETTE NOTION CONTIENT D'EROTISATION DU MONDE, LE CINEMA MODERNE SE DONNE COMME UNE REVELATION, AVEC TOUT CE QUE CETTE NOTION INDUIT DE SACRE ET DE VERITE DU REEL.

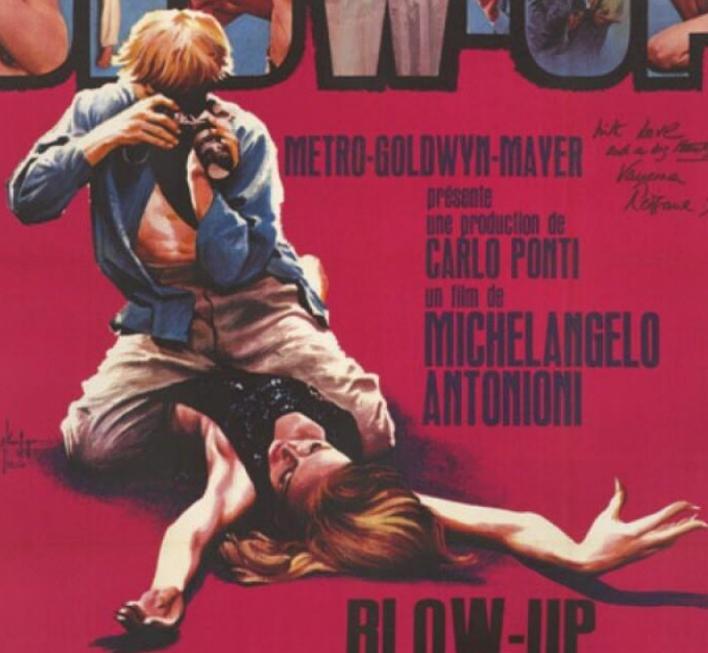


LA PAIX RESTÈ FRAGILE



GRAND PRIX INTERNATIONAL DU FESTIVAL-CANNES 1967

BLOW-UP



METRO-GOLDWYN-MAYER

*hit love
ad a by Anthony
Vignola
Réfance X*

présente
une production de
CARLO PONTI
un film de
**MICHELANGELO
ANTONIONI**

BLOW-UP

avec
VANESSA REDGRAVE **DAVID HEMMINGS**
et **SARAH MILES**



METROCOLOR

A SUIVRE...