

L'urgence de l'Histoire dans le "nouveau cinéma italien" : l'événement, du factuel au spectatorial

Manuela Gieri

Università della Basilicata

Si, au fil du temps, nombre de films italiens ont ponctuellement abordé les nœuds critiques de l'Histoire italienne dans la modernité, depuis le Risorgimento jusqu'à tous les grands moments contemporains (le Fascisme, la Résistance, le passage problématique de la Première à la Seconde République, par exemple), et si cette attention aux questions de caractère historique a perduré dans le cinéma italien de ces vingt dernières années, il importe de comprendre comment elle s'est articulée à une conception modifiée du récit des événements par l'artiste après que l'historien a établi les faits, ainsi qu'à une façon différente d'affronter la question du témoignage, du souvenir et de la mémoire (Gieri, 2011) : soit des interrogations qui, après la Seconde Guerre mondiale, ont été intimement liées à la problématique de l'identité nationale avant de s'en détacher pour des raisons diverses et d'aboutir, dans les années 1980, à inhiber le témoignage et le souvenir et surtout à interdire que les souvenirs constituent un bagage collectif apte à devenir mémoire. Ainsi, le critique Gian Piero Brunetta a-t-il pu décrire la vaine déambulation de la génération des années 1990 dans des paysages vides de sens, sans boussole ni références ni valeurs, « comme si les personnages étaient des survivants après une explosion atomique » (Brunetta, 2007 : 628) ; ainsi le film de Fellini, *La voce della luna* (1990), apparaît-il aujourd'hui, plus que jamais, comme le testament idéal de toute une génération, celle qui avait accompagné le spectateur après la guerre et pendant le néo-réalisme, qui avait assumé le boom économique et produit les grands films des années 1960, mais qui sans doute n'avait pas réussi à donner un

sens à ce passage générationnel et épocal qu'ont été les années 1970, c'est-à-dire les années de plomb. Certaines œuvres revêtent alors, *a posteriori*, une valeur prophétique : la tétralogie de Michelangelo Antonioni (de *L'Avventura* en 1960 à *Deserto rosso* en 1964) ou la production romanesque, théorique et filmique de Pier Paolo Pasolini (de *Ragazzi di vita* en 1955, en passant par les essais rassemblés dans *Passione e ideologia* en 1960, jusqu'à *Salò o le 120 giornate di Sodoma* en 1975) notamment. Mais ces œuvres, ayant posé des questions demeurées sans réponse et préfiguré le monde à venir, n'avaient offert ni porte de sortie ni indiscutable clé de lecture du réel. Aussi les années 1980 avaient-elles installé sur le grand écran les histoires « asphyxiques » et « aphasiques » d'une génération d'« orphelins » (Micciché, 1998 : 252), incapables de reconstruire la carte cohérente d'un monde qui soit convaincant et crédible, proche et même homologue de cet univers réel où ils évoluaient de plus en plus difficilement, incapables de se projeter dans une perspective qui puisse devenir Histoire, l'histoire d'une génération et de l'Italie.

En 1989, toutefois, cette décennie s'achevait par une sorte d'emportement du cinéma national : *Nuovo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore apportait à la cinématographie italienne la reconnaissance internationale qui lui faisait défaut depuis tant d'années, tandis que *Palombella rossa* de Nanni Moretti recueillait les applaudissements de la critique, et d'abord ceux de la critique française toujours attentive à l'histoire du cinéma italien. En 1989, donc, certains metteurs en scène qui avaient débuté dans les années 1970 semblèrent tracer la voie d'une reprise possible de la tension vers le récit d'une Histoire qui, comme toujours en Italie, soit à la fois individuelle et collective. Indubitablement, cette année 1989 – qui, significativement, coïncide avec la chute du mur de Berlin et la fin du « siècle bref », comme l'a défini Eric Hobsbawm –, semble être aussi une date fondatrice, une date-événement, dans l'histoire du cinéma italien : comme 1908, ou le début de l'âge d'or du cinéma des origines; comme 1942 qui, avec *I bambini ci guardano* de De Sica et *Ossessione* de Visconti, inaugura le néoréalisme; comme 1959, quand *La dolce vita* de Fellini et *L'avventura* d'Antonioni marquèrent l'explosion du modernisme cinématographique européen; comme 1969, l'année où Fellini dans le *Satyricon* et Pasolini dans *Medea*, mirent en scène l'irréductible conflit entre l'ancien et le moderne et tentèrent de répondre au besoin inassouvi d'origine qu'éprouve l'humanité ainsi que, de façon plus urgente, à la conflictualité qui faisait rage dans le contexte social de l'Italie contemporaine. Après deux décennies de précaires avancées des cinéastes italiens, incapables de reconstruire une identité et donc une histoire personnelle et collective, 1989 marque ainsi un tournant.

De fait, si l'on parcourt les annales du cinéma italien après 1989, on constate qu'un nombre important de films réalisés ces vingt dernières années en Italie ont pour cadre chronologique des moments cruciaux de l'histoire moderne et contemporaine : le Risorgimento, dans *Noi credevamo* de Mario Martone en

2010; le Fascisme comme dans *Vincere* de Marco Bellocchio en 2009, récit savamment dirigé de l'histoire d'Ida Dalser, la maîtresse secrète de Benito Mussolini; la Résistance que représentent Daniele Luchetti dans *I piccoli maestri* (1998) ou Guido Chiesa dans *Il Partigiano Johnny* (2000); la chute de "la Prima Repubblica", dans *Il Caimano* réalisé par Nanni Moretti en 2006 et dans *Il Divo* de Paolo Sorrentino en 2008. Sont aussi traités les problèmes qu'a rencontrés l'Italie dans son chemin vers la modernité. Soit les années de plomb : de *La meglio gioventù* (2003) puis *Romanzo di una strage* (2012) de Marco Tullio Giordana à *La prima linea* de Renato De Maria en 2009; les migrations et la question de l'intégration : et ici, car la liste serait longue, on se bornera à citer *Un'altra vita* de Carlo Mazzacurati, qui en 1992 inaugure une nouvelle saison filmique sur le sujet, puis en 1994 *Lamerica* di Gianni Amelio, les nombreux films de Ferzan Ozpetek; et puis, sur l'ancienne et douloureuse question de l'émigration des Italiens, en Amérique justement, ce film singulier qu'est *Nuovomondo*, tourné par Emanuele Crialesi en 2006; et encore : le difficile rapport entre public et privé, la question méridionale dans ses diverses articulations, ou enfin la question du rapport entre les mouvements et les institutions, entre forces de l'ordre et citoyens, comme dans *Diaz, don't clean up this blood* (2012) de Daniele Vicari, sur les événements du G8 à Gênes, notamment dans la nuit du 21 au 22 juillet 2001.

Il faut remarquer qu'au cours de ces deux décennies, comme précédemment d'ailleurs, le cinéma italien n'a cessé de se confronter à ce que Gianni Canova a récemment, et de manière évidemment provocatrice, appelé « la malédiction du néorealisme » :

Le cinéma italien est obsédé par la confrontation – qui parfois se teinte de regret – avec la saison la plus haute et la plus noble de son histoire. Il est périodiquement amené [...] à faire les comptes avec les apparitions récurrentes de ce fantôme-là. Ainsi qu'avec l'idée [...] qu'un bon film est celui qui est capable de "montrer la réalité". Comme si le cinéma était un dispositif inerte qui demeure hors du monde et qui peut tout au plus viser à en refléter la forme existante (Canova, 2010 : 13).

Nous savons très bien désormais que la tension qui inspira ce cinéma à l'aube d'une ère nouvelle, à la fin d'une guerre et durant le boom économique, était une soif urgente et presque inépuisable de liberté d'abord, de démocratie ensuite, qui se traduisit par une attention nouvelle à la phénoménologie de l'existence et par l'importance accrue que l'on accorda aux aspects sociaux et économiques de la vie collective et individuelle. Le cinéma italien chercha alors une sorte de libération intérieure du regard filmique, il chercha à se rendre capable d'exprimer les aspirations les plus profondes, les contradictions, le malaise et les espérances de toute une génération et de tout un pays. Pour faire cela, il était nécessaire de négocier non seulement des méthodologies et des stratégies discursives, mais aussi des territoires spatio-temporels de véritable démocratie à l'intérieur même de

l'image filmique. Certes, au cœur de cette énergie qui explosa dans les années 40 et que nous appelons "néoréalisme", dans ce rapport nouveau et différent institué entre la réalité et sa représentation artistique, il est une dimension internationale; mais, dans le contexte national italien, cette approche peut être adoptée comme moyen et comme mètre pour évaluer autrement l'histoire du cinéma italien ainsi que, plus largement, la question de l'historiographie du cinéma. À ce propos, on peut opportunément remarquer, à la différence de ce qu'affirme Canova, que le cinéma italien contemporain – tout en se confrontant à ce cinéma néoréaliste "nouveau" qui était devenu, presque malgré lui, une tradition – a dépassé toute angoisse d'imitation, sait très clairement qu'il est capable de faire les comptes avec ce « fantôme », c'est-à-dire ne pas se contenter de simplement refléter le réel. Cette conviction est très nette déjà dans le film avec lequel Ettore Scola clôt la première phase des années 1970 (*C'eravamo tanto amanti*, 1974), en développe l'argumentation dans ses films suivants jusqu'à *Una giornata particolare* en 1977, pour aboutir au film révélation qui ouvre les années 1980, soit *La terrazza* (Geri, 1995).

C'est en ce point que la problématique de la représentation de l'Histoire au cinéma doit entendre l'appel, éthique autant que scientifique, que l'historien François Dosse, dans la dernière section de l'ouvrage qu'il consacre à la *Renaissance de l'événement* (2010), lance aux sciences humaines pour que soit retrouvée l'épaisseur du temps historique. Comme l'affirme justement Rachele Branchini dans un compte rendu de ce livre,

c'est un appel, ou mieux un défi, que lance ce livre aux sciences humaines, auxquelles il incombe, aujourd'hui plus que jamais, de problématiser l'image aplatie et déformée du présent; de manifester la richesse de l'insoluble tension qui lie l'événement à ses multiples traces, qui lie la réalité à ses infinies représentations (Branchini, 2011 : 3).

Cet appel se déploie dans la dernière section du livre, celle qui est intitulée « L'événement à l'heure des médias », conçue dans le sillage des travaux de Pierre Nora auquel, d'ailleurs, Dosse a consacré en 2011 un ouvrage : *Pierre Nora. Homo historicus*. La réflexion de Dosse sur l'apport de Nora, liée à celle sur Michel De Certeau et Paul Ricoeur, clôt la deuxième partie du volume, qui porte en totalité sur le xx^e siècle, où la notion de temps est infléchie en termes subjectifs et où s'intensifie l'attention portée à la dimension intime du fait historique, tant il est vrai qu'une date n'est rien en elle-même : « Il faut *l'animer* à l'aide d'un savoir qui n'est pas connaissance, mais reconnaissance et remémoration et qui, d'une certaine manière, se nomme mémoire » (Proust, 1999 : 29). Dès lors, comme l'affirme Dosse, vu la violence du siècle en question, on ne peut expliquer l'horreur qu'à partir de ses causes, on ne peut questionner l'horreur qu'à partir de ses traces.

C'est ce concept d'événement comme *trace*, et donc la mise en images subjective de la réalité, qui constitue le fil rouge du discours théorique de Dosse permettant de mener un questionnement plus précis de l'histoire du cinéma contemporain italien, marqué comme il l'est par ce que l'on peut appeler "l'urgence de l'histoire". S'il est vrai que, comme l'indique l'auteur lui-même, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix* n'est autre qu'un « vaste chantier ouvert sur l'histoire des métamorphoses de la mémoire » (Dosse, 2019 : 171), la présence importante de penseurs tels que Nora, De Certeau et Ricœur s'explique lorsqu'on identifie le point de rencontre des diverses disciplines appelées à explorer les traces de l'événement dans une perspective historiographique désormais autre : c'est-à-dire la « narrativité comme représentation *après-coup* de la réalité, qu'elle soit collective ou individuelle » (Branchini, 2011 : 2).

Donc, pour comprendre pleinement la nouveauté du cinéma italien contemporain – ou mieux son caractère hérétique par rapport à son passé glorieux –, soit le surgissement en lui de l'événement et de l'Histoire, la focalisation vers la subjectivité et la primauté accordée au spectateur dans le cadre d'un réexamen global des stratégies narratives, il convient de rappeler qu'au cours des années 1980 l'analyse historique a connu une évolution notable et que cette nouvelle approche implique la centralité de la notion d'*histoire-problème*, dans la réélaboration donnée par Jacques Le Goff de ce concept déjà ancien. On sait que celui-ci est apparu à la fin des années 1920 dans les écrits publiés par Lucien Febvre dans les *Annales d'histoire économique et sociale*, la revue fondée et dirigée alors par Febvre lui-même et par Marc Bloch, mais que dans un premier temps le concept demeura en marge du discours historique institutionnel, avant que, dans les années 1950, la seconde génération de l'École des Annales promeuve un changement radical dans la lecture et l'interprétation des faits historiques :

L'histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit se faire, sans documents écrits s'il n'en existe point. Avec tout ce que l'ingéniosité de l'historien peut lui permettre d'utiliser pour fabriquer son miel, à défaut des fleurs usuelles. Donc, avec des mots. Des signes. Des paysages et des tuiles. Des formes de champ et de mauvaises herbes. Des éclipses de lune et des colliers d'attelage. Des expertises de pierres par des géologues et des analyses d'épées en métal par des géologues. D'un mot, avec tout ce qui, étant à l'homme, dépend de l'homme, sert à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme (Febvre, 1992 : 427).

Sur ces bases, Febvre propose une méthode d'investigation historique ouverte, qui pose des questions et formule des hypothèses, plutôt qu'un système clos offrant des réponses et des solutions : une sorte d'histoire-science.

En ce qui concerne les études de cinéma, cette interprétation fortement ancrée dans la notion d'« histoire-problème », avant de trouver des développements ultérieurs dans les travaux de Michèle Lagny (1992), semble d'abord trouver un écho dans la notion de « poétique historique » élaborée de 1988 à 1993 par David Bordwell. Dans un essai de 1989, « *Historical Poetics of Cinema* », ce chercheur affirme :

Une poétique historique du cinéma [...] ne constitue pas une école critique séparée; elle n'a aucun domaine sémantique privilégié, aucun noyau de procédures pour identifier ou interpréter les traits textuels, aucune carte du flux de significations, et pas de tactique rhétorique unique. Elle ne vise pas à produire des interprétations (Bordwell, 1989 : 370).

Ce théoricien américain affirme en outre que la poétique historique produit une connaissance vraie, car elle exige que soient compris les principes fonctionnels de construction des films, de production et réception des effets filmiques. De sorte que cette poétique se caractérise autant par les phénomènes qu'elle étudie que par les « *questions* » qu'elle pose autour de ces phénomènes et de leurs changements conjoncturels – en fonction des effets textuels que veulent atteindre les cinéastes (Bordwell cite l'exemple de l'essai de Bazin sur l'évolution de la langue du cinéma) –, et non plus par l'accent mis sur des schémas et des dynamiques d'ordre économique, social et idéologique. Il établit d'ailleurs une distinction fondamentale quand il affirme que la poétique historique offre des éclaircissements (*explanations*) et non des explications (« *not explanations* »), puis différencie éclaircissement et interprétation, même s'il ajoute que « dans le système critique moderne, évidemment, des explications exigent que l'on explique » (Bordwell, 1989 : 375). Plus récemment, Bordwell conteste l'idée selon laquelle le film ne pourrait être étudié comme une pratique artistique historique. Loin d'affirmer que l'histoire esthétique offre l'unique approche pour comprendre pleinement ce phénomène complexe que l'on appelle cinéma, il affirme néanmoins avec vigueur que « la forme et le style ne sont pas des canaux de messages neutres; ils jouent un rôle central dans notre expérience d'un film » (Bordwell, 2005). Il est donc nécessaire de rappeler que certaines techniques filmiques remplissent des fonctions culturelles mais aussi inter-culturelles (« *cross-cultural* »), ce pourquoi il est vraiment impératif de faire dialoguer esthétique et culture comme le suggère justement, parmi d'autres, David Bordwell. Ou du moins, comme l'affirme celui-ci, devrait-on faire un effort « pour invoquer des facteurs culturels *en réponse à des questions particulières* en matière de forme, style et thème » (*ibid.*), dans le réexamen du cinéma et de son histoire.

De la fin des années cinquante à la fin des années soixante, l'histoire du cinéma européen en général et celle du cinéma italien en particulier ont été caractérisées par la tendance à poser la centralité du spectateur, et donc par la vigoureuse et urgente identification entre sujet et objet. En même temps, s'interroger sur

la fonction du cinéma dans un contexte historiographique, en rapport avec les grandes transformations économiques, sociales, politiques mais aussi esthétiques, signifia aussi s'interroger sur la culture contemporaine, sur ce qu'il a été convenu de définir comme une culture du Spectacle et du spectaculaire. Si, autrefois, le cinéma avait pu être considéré comme un support passif, ou du moins assimilable aux sources écrites, pour la diffusion d'information de diverses natures, depuis ces années-là – les années de « la Société du Spectacle » comme la nomme Guy Debord en 1967 et de la « simulation » définie par Jean Baudrillard en 1981 –, soit une époque où les images circulent de manière fluide et où la vitesse de leur diffusion introduit de nouveaux rythmes et de nouvelles grammaires de la vision (Virilio, 1980), aujourd'hui, et de plus en plus, le cinéma doit aider à l'étude d'une culture dont il participe et même qu'il construit selon une grammaire de la spectacularisation : soit un langage qui met en débat la pertinence d'une séparation nette entre haute culture et basse culture, entre artistique et non artistique, entre historique et non historique... Le cinéma donc, comme tous les produits de ce qui est désormais clairement reconnu comme une « culture visuelle » – on sait que ce concept, certes controversé, a été introduit par Michael Baxandall il y a longtemps déjà (en 1972) dans le domaine de l'histoire de l'art –, s'est articulé, dans une stimulation réciproque, au « *pictorial Turn* » sur lequel s'est construit le grand tournant des *Cultural Studies* (Mitchell, 1994 : 11-34) dans les années 1990 : la « reconnaissance de la centralité de la vision dans la culture contemporaine » ainsi que l'urgence d'étudier « les diverses formes du regard et du spectaculaire » (Somaini, 2005 : 11). Tels sont les acquis qui ont accompagné l'évolution de la culture des images : c'est-à-dire « un terrain de recherche qui ne peut être exploré uniquement sur la base du paradigme sociologique de la lecture des textes, vu l'impossibilité de réduire le 'figural' au 'discursif' » (*ibid.*). S'interroger sur la fonction cognitive du cinéma et des productions audiovisuelles signifie alors s'interroger aussi sur le « régime scopique » d'un contexte historique et social déterminé, en partant de la certitude qu'il n'est pas possible de définir de façon absolue et supra-historique le spectateur. Il faut alors que,

à côté de l'étude physiologique du fonctionnement de la vision, à côté de l'analyse phénoménologique de la conscience d'image et de la description de la stratification du phénomène visuel, à côté enfin de ce plexus de schémas perceptifs, de souvenirs et d'attentes qui constitue le rôle *actif* et *constructif* du spectateur (la *beholder's share* dont parle Gombrich [1965]), se développe une réflexion sur la multiplicité des facteurs culturels, sociaux et technologiques qui structurent le processus de la vision, en soulignant comment cette vision a toujours lieu en référence à diverses formes de représentation ainsi qu'à un réseau de croyances et de pratiques interprétatives socialement partagées, tout en s'entrelaçant à la sphère du plaisir et du désir et en se situant à l'intérieur de certaines possibilités de

vision qui sont configurées par l'action des instruments et des dispositifs qui règlent la production et la réception des images (Somaini, 2005 : 13).

Ainsi, si l'on voulait, par exemple, utiliser le cinématographe pour étudier et comprendre des transformations culturelles et historiques, il faudrait prendre en compte ces travaux qui ont réaffirmé la valeur fondamentale d'une réflexion phénoménologique sur la nature de la vision en relation à la dimension historique de l'image et du regard, comme l'ouvrage d'Elio Franzini *Fenomenologia dell'invisibile*, que cite d'ailleurs Somaini (2005 : 14, note 17) :

il est difficile de contester l'existence d'un plan qui atteste l'"historicité" de la perception, liée à l'historicité de l'imagination autant qu'à l'histoire subjective de notre propre regard [...] il est indubitable, voire banal, d'affirmer que l'œil (comme l'écriture) [a] une histoire et que, en conséquence, [il existe] différentes façons de "valoriser" les images dans les directions différentes du sacré, du mythe, de la magie ou de l'art (Franzini, 2001 : 60-61).

Au cours des années soixante donc, le cinéma de la modernité s'interroge lui-même au point d'impliquer directement et très intensément le spectateur dans le processus de production filmique : les stratégies énonciatives de ces formes de représentation vers lesquelles se dirige le regard font, en quelque sorte, "apparaître" le spectateur. Et ces stratégies, par la façon dont elles constituent l'Autre (Tu) auquel elles s'adressent, constituent ainsi, de façon réflexive, leur modalité d'"historicisation".

Dès lors, dans l'identification et la définition de l'activité spectatorielle au cinéma, il n'importe pas seulement d'étudier les stratégies discursives à l'œuvre dans et à partir des films (Casetti : 1986), comme pourrait le suggérer François Dosse, mais aussi d'analyser les propriétés spatiales et temporelles des dispositifs qui en organisent la réception, tels que la structure des salles de cinéma, les effets de l'absence de continuité qui caractérise la programmation télévisuelle, et/ou l'interface à travers laquelle nous "habitons" l'espace virtuel. Il faut donc réfléchir et faire réfléchir sur les comportements de réception et sur les actes interprétatifs face au visuel qui caractérisent une certaine culture en un moment historique donné. Ce sont là les facteurs qui définissent tant ce que Deleuze a appelé les domaines de "visibilité" (Deleuze, 1986) que les régimes scopiques « qui caractérisent tout contexte historico-culturel et à l'intérieur desquels se forme, au fur et à mesure, l'identité d'un spectateur » (Somaini, 2005 : 15).

Une telle approche porterait à tracer de vastes et intéressants parallèles entre le développement historique des formes, des styles et des techniques de représentation audiovisuelle du réel et celui des habitudes perceptives et des façons de voir : cela s'accompagnerait de suggestions intrigantes sur l'évolution des modalités interprétatives de l'activité spectatorielle dans ce XX^e siècle qui a connu des moments de révision et renégociation intégrale pendant toute sa durée. Le

principe fondateur de cette nouvelle activité spectatorielle que connaît notre époque contemporaine est son caractère processuel (« *process based* » *informing principle*) qui informe la majorité des pratiques artistiques contemporaines, y compris le cinéma. Au fil de ce parcours, même l'excès d'attention accordé au "visible" et au "visuel" pourrait aider à poser des questions nouvelles à l'historiographie du cinéma en général, et à celle du cinéma italien en particulier; cela pourrait aussi ouvrir de nouveaux horizons pour reconsidérer la manière dont le cinéma italien, à partir des années 1960, a connu une demande globale de démocratie et de liberté. Pendant cette période, tous les metteurs en scène italiens semblaient réunis, fût-ce inconsciemment, par le désir de libérer le regard filmique, de réaliser enfin cette utopie qui avait animé les meilleurs moments du néoréalisme à la fin des années quarante : lorsqu'existait la demande d'une réappropriation des « pouvoirs du regard », mise en œuvre grâce à la possibilité de se mouvoir « sans limitations vers la découverte du visible » (Brunetta, 1995 : 25), même si ce n'était pas encore le visuel. Une telle volonté de redonner au regard un pouvoir créatif constitua alors l'essor de la modernité dans le cinéma italien : invoquer la libération du regard filmique permit en même temps une demande générale de démocratie qui, cependant, ne trouva pas d'écho au niveau social et politique.

Si, pour examiner une forme d'expérience filmique actuelle – en une époque caractérisée par un transfert généralisé du corporel vers l'immatériel et par un savoir apparemment globalisé – on assumait la perspective historique problématisante que l'on a évoquée (« *problem-posing* »), peut-être pourrait-on alors rendre compte de cette tendance, que sans aucun doute le cinéma contemporain exprime, à "visualiser" les contradictions qui émergent de la confrontation entre les deux pôles opposés du paradoxe, le corporel et l'immatériel justement. C'est ce qui ressort d'une vision attentive de certains films tels que *L'uomo che verrà* de Giorgio Diritti (2009). Gianni Canova a ainsi défini cette situation interprétative :

Dans notre paysage (*postmoderne postfordiste, et virtuel*), c'est le cinéma justement qui s'offre comme le langage (ou, plus ambitieusement, comme le *savoir*) qui mieux que tout autre langage signale l'attirance du langage pour sa dématérialisation (Canova, 2010 : 140).

Le cinéma signale aussi sa réticence à s'offrir comme le point terminal de recueil de données dans une économie informatisée ou comme une concrétion sensorielle « capable de fluctuer de manière euphorique et schizophrénique à l'intérieur du vide électronique » (*ibid.* : 148). Comme Canova en a eu l'intuition, peut-être le futur du cinéma post-anthropocentrique est-il d'être une « forme sans forme », comme un flocon de neige dans le néant. Il ne reste alors d'autre devoir critique que de créer une synergie entre le présent et le passé pour activer une nouvelle compréhension des formes, des styles et des techniques de notre culture contemporaine cinématographique, dans laquelle l'immatériel semble avoir pris

la place du corporel dans la construction d'un horizon visuel et visible. Cette connaissance, ce *savoir* peut être contextualisé en activant encore une fois une pratique historique processuelle, problématisante et ouverte ou, pour s'exprimer dans les termes de la critique anglo-saxonne, « *a process-based, problem-posing, and open-ended historical practice* ».

Pour en venir enfin à l'historiographie du cinéma italien, il convient de rappeler que c'est Gian Piero Brunetta qui a, le premier, recueilli l'esprit de l'innovante méthodologie historique proposée en première instance par Lucien Febvre (au travers peut-être de l'actualisation faite par Jacques Le Goff) et enrichie des intuitions de Bordwell. Cela a permis de développer une histoire du cinéma italien "ouverte" qui, constamment, cherche à poser de nouvelles questions plutôt qu'à fournir des réponses, contribuant ainsi à élargir notre champ visuel et le champ de l'investigation historique relative au cinéma italien des origines jusqu'à nos jours. En recueillant aussi la riche contribution de Dosse, on peut alors analyser avec plus de pertinence ce que l'on a appelé "l'urgence de l'Histoire" dans le cinéma italien contemporain. Cette urgence, qui se manifeste dans un échantillonnage significatif des films produits en Italie dans les vingt dernières années, est évidente bien moins dans la détermination et l'enquête de *faits* à travers la représentation de leurs causes que dans une façon nouvelle de penser la narration filmique, dans la pleine conscience que c'est bien là, aujourd'hui, que s'explicitent les *traces* de cet *événement*, souvent traumatique, que l'on veut évoquer, analyser, comprendre. Certes, ce cinéma s'efforce souvent et obstinément de refléter le réel et, en reprenant une distinction catégorielle proposée par Paolo Bertetto, on pourrait même affirmer que cette tentative naît du fait que le cinéma italien semble avoir, consciemment ou non, choisi d'opérer dans un régime du *miroir* et non dans celui du *simulacre*. Mais, lorsque les journaux saluèrent la double victoire du cinéma italien à Cannes en 2008 avec *Il divo* de Paolo Sorrentino et *Gomorra* de Matteo Garrone en titrant « c'est le retour du cinéma du réel », Gianni Canova répondit aussitôt avec pertinence :

[...] ce que l'on ne comprenait pas (ce que l'on voulait faire semblant de ne pas comprendre...) c'est que ces deux films triomphaient et triomphent non pas parce qu'ils montrent un prétendu "réel" dissimulé ou caché par les autres médias et oublié par les autres films de la même époque, mais plutôt parce que tous deux trouvent une forme capable de révéler quelque chose du monde à celui avec lequel cette forme entre en relation (Canova, 2010 : 13).

De fait, il est certain que, pendant de longues années, une bonne partie de la critique a été dans l'incapacité, ou plutôt a été privée de la volonté de saisir l'importante nouveauté du travail de metteurs en scène comme Sorrentino et Garrone,

c'est-à-dire justement la recherche formelle : tout comme c'était advenu, avant eux, pour Calopresti, et comme cela est advenu après eux pour, entre autres, Giorgio Diritti – pour ne citer que deux noms parmi tous ceux dont on pourrait légitimement parler dans cette perspective. Il paraît donc contradictoire d'affirmer que « ce fétichisme de la 'réalité' et ce dogme du vraisemblable qui ont séduit le cinéma italien pendant toute la deuxième moitié du XX^e siècle » ont « continué d'agir et d'opérer pendant la première décennie du nouveau millénaire » (Canova, 2008 : 14), en inhibant de fait la capacité du cinéma italien à s'engager dans des voies nouvelles et à privilégier des registres différents – du visionnaire à l'onirique, du sublime au grotesque, et ainsi de suite. Cela semble contradictoire puisque, par ailleurs, apparaît absolument vrai ce qu'affirme encore Canova, à savoir que, dans ces dix années (de 2000 à 2009) qui ont vu « le triomphe du *reality show* comme forme accomplie de désertification du réel [...], le cinéma italien – en admettant que soit encore pertinente une telle dénomination géographique et identitaire – se présente comme un organisme qui n'est en rien désarmé ou naïf » (*ibid.*). De fait, le cinéma italien ne sent plus le poids de ce *fantôme*, celui du néoréalisme : cette nouvelle génération, à la différence de celle qui l'a précédée, ne subit plus l'obligation et la responsabilité de l'imitation.

Ainsi, s'il est vrai que *La seconda volta* (1995) de Mimmo Calopresti est marqué par l'obsession de la caméra-miroir, ce désir obsessionnel n'est pas réalisé : les personnages n'ont jamais vraiment 'un regard-caméra', leur regard est toujours 'décentré'. De même que sont toujours décentrées leurs motivations : une action n'est jamais suivie d'une réaction définie, définitive et exigeant d'être prise en compte ; leur histoire personnelle n'obéit pas à ces raisons supérieures et générales qui fondaient les narrations du néoréalisme : elles répondent, si et quand elles répondent, seulement à des motivations privées et toutes personnelles, singulières. C'est pourquoi, interrogée par une amie sur les raisons de ses actions passées, Lisa (qui a tiré sur le Professeur, personnage qu'interprète Nanni Moretti) répond laconiquement mais avec fermeté : « Je ne me souviens de rien. Je n'y ai plus pensé... Je ne veux plus y penser. » Dans *La seconda volta*, les mouvements de la caméra accompagnent les pulsions de l'âme, ils suivent la respiration, parfois lente parfois accélérée, des protagonistes : puisque l'histoire mise en scène est celle du parcours personnel, intime, de qui veut avec détermination reprendre sa place, la première place, retrouver sa propre centralité après avoir été pendant des années obliaté dans l'Histoire collective d'une nation où, d'ailleurs, il était difficile pour chacun de se reconnaître, tant pour les tueurs que pour les victimes. De sorte que même ces rôles, figés par l'Histoire officielle, doivent nécessairement être revus, réinterprétés à la lumière de ces pulsions, sous la poussée de ces respirations.

Bien d'autres tentatives, qui ont trouvé un espace et une forme dans le cinéma italien depuis les années 1990, visent à redonner une centralité et une historicité au regard : c'est le cas, entre autres, de ce film extraordinaire qu'est *L'uomo*

che verrà (*L'Homme qui viendra*) de Giorgio Diritti. Émouvant et passionné, honnête et rigoureux, le film se passe sur l'Apennin toscano-émilien, à quelques kilomètres de Bologne, près de Marzabotto, et il raconte la vie quotidienne difficile d'une famille de paysans, les Palmieri, de l'hiver 1943 à l'automne 1944 : les nazis défendent obstinément la Ligne Gothique tandis que les partisans tentent continuellement de saboter leurs actions et y réussissent parfois; les civils s'efforcent de survivre en subissant les intimidations arrogantes et violentes des uns et les demandes pressantes de participation des autres. La vie, évidemment, continue son cours : entourés de leurs proches, il y a Lena, qui porte en son sein « l'homme qui viendra » (auquel renvoie le titre), et son mari, Armando, qui lutte avec détermination contre les contraintes du métayage et les exigences des nazis; tous les membres de la famille Palmieri, ainsi que les autres paysans qui habitent dans la même ferme, partagent la dureté du quotidien mais aussi ce qui demeure de l'aspiration au partage, du désir très humain de vivre avec légèreté le jour, le monde qui viendra. Dans cette fresque de vie paysanne – qui rappelle Olmi, ne serait-ce que par la constante menace de la tragédie imminente –, le spectateur est guidé par le regard pénétrant de Martina, la jeune fille de Lena et Armando, devenue muette après la mort de son petit frère, et désormais attentive protectrice de celui qui va venir : grâce à elle, le spectateur apprend les mouvements et les comportements des troupes nazies, comment les paysans fuient précipitamment pour se réfugier dans les bois, quelles sont les actions des partisans, les défaites et les morts, mais surtout il apprend l'intrusion de la guerre et de sa violence dans la vie de tous les jours. Aussi, à la fin, un nom peut être donné à cette sensation de tragédie menaçante qui marque toute la narration, dès le générique, jusqu'à la nécessaire et inévitable explosion. Dans un *incipit* qui ne saurait ne pas rappeler l'atmosphère magique et nocturne de *La notte di San Lorenzo* (1982) des frères Taviani, tout est pareil pour que tout change : en effet, là où il y avait la parole (celle d'une mère à son enfant) qui faisait passer le récit d'un temps à l'autre, d'un lieu à l'autre, désormais on veut réaffirmer la suprématie du regard avec la pleine conscience « que l'œil (comme l'écriture) [a] une histoire et que, en conséquence, [il existe] différentes façons de "valoriser" les images dans les directions différentes du sacré, du mythe, de la magie ou de l'art » (Franzini, 2001 : 60-61; la définition proposée par ce critique doit, ici, être à nouveau citée). C'est là le temps du regard. Dans une lumière magiquement bleue, l'œil de la caméra – qui, sans aucune équivoque, coïncide avec le regard que le spectateur découvrira ensuite comme étant celui de la petite Martina –, nous conduit à l'intérieur de la maison silencieuse, nous fait monter l'escalier jusqu'aux pauvres chambres. À partir de ce moment-là, la caméra n'abandonnera jamais, ou presque jamais, le regard de Martina sauf à la fin d'un récit tragique et déchirant, qui résume ces événements de Monte Sole où près de 700 innocents ont perdu la vie. Après avoir ramené le spectateur à l'intérieur de la maison en un parcours spéculaire du parcours initial, avec cette douloureuse conscience du manque qui est le fruit d'un vécu personnel

mais aussi d'une histoire brusquement reconnaissable comme *Histoire collective*, Martina sort à l'extérieur, s'assied sur un tronc d'arbre et, tournant le dos à la caméra, avec dans ses bras le petit homme qui est venu, elle retrouve sa voix pour dire une ancienne et douce berceuse, rompant par là son long silence de mots.

Plusieurs fois qualifié de chef-d'œuvre, ce film de Giorgio Diritti se concentre sur la souffrance et le désespoir de tous ceux que le cynisme de l'Histoire officielle nomme « dégâts collatéraux » : ceux qui sont voués à demeurer des *fantômes*, dans des récits qui ne mettent en lumière que les quelques individus qui décident du sort du plus grand nombre. Pour montrer la douleur et la tragédie de cette multitude, Diritti évite les solutions faciles et prosaïques, il n'amplifie pas les éléments spectaculaires : au contraire, il privilégie un style sec, sec comme ces gens, et il choisit donc le silence au lieu de la parole. Un critique soutient que le spectateur se prend d'affection pour ces hommes, ces femmes et ces enfants qui marchent vers la mort avec une vraie peur et de vraies larmes, parce qu'il reconnaît leur simplicité, leur condition tout humaine, la difficulté de leur vie et parce qu'il parvient presque à sentir l'odeur de terre et d'étable qui les entoure, parce qu'il souffre de leur pauvreté en écoutant la dureté d'une langue – c'est, nécessairement, le dialecte (avec des sous-titres qui, de ce fait, ne sont pas gênants) – qui a les mêmes aspérités que leurs visages (Mereghetti, 2010).

Au seuil de la nécessaire conclusion de cette très brève incursion dans l'évolution du cinéma italien des vingt dernières années, dans cette cinématographie qui n'apparaît donc ni « asphyxique » ni « aphasique » ni même située dans des espaces privés de sens, on voit s'affirmer l'exigence de retrouver la poésie du réel – qui signifie la proximité – pour en transmettre toute la force dramatique, pour en enregistrer la forme et la voix, pour porter à l'écran ce « multicolore univers d'histoires » qu'évoqua Calvino en 1964 (2003 : 1186), ces *traces* de vécu qui font réellement l'Histoire, pour s'efforcer une fois pour toutes de dépasser les limites que la pulsion vers la prose – qui signifie la distance – impose au récit dont elle ne reconnaît plus ni l'urgence ni la véridicité. Lors de la sortie en salles de *Nuovomondo*, Emanuele Crialese eut l'occasion de rencontrer la presse romaine et de faire cette déclaration :

Je pense que la poésie n'est jamais voulue; et gare si elle l'était ! La poésie doit naître toute seule : on n'écrit jamais rien pour être apprécié à priori, ce sont des signes qui expriment une urgence. Il y a là du mystère, pas de vraie conscience. Tous les arts sont liés à l'action inconsciente, il faut se fier davantage à ses propres instincts et à ses propres peurs; tout part des tripes (Crialese, 2006).

En invoquant la possibilité, ou mieux le droit, à représenter ce que l'on a senti, voulu et subi à travers ce qui a vraiment été, en invoquant la suprématie du regard

L'URGENCE DE L'HISTOIRE DANS LE "NOUVEAU CINÉMA ITALIEN"

et de son pouvoir pour dessiner la carte de la capacité que l'on a pour témoigner, et donc pour se souvenir et construire ainsi une mémoire personnelle qui peut, mais ne doit pas nécessairement, devenir collective, dans cette vraie "invocation" au silence comme lieu et temps de l'unique vérité possible, articulée de façons fort diverses, semble résider la force nouvelle du cinéma italien contemporain.

(Traduit de l'italien par D. Budor.)

manueala.gieri@unibas.it

Corpus

- Calopresti Mimmo, 1995, *La seconda volta*, Italie-France, 80 mn, couleur.
 Crialesse Emanuele, 2006, *Nuovomondo*, Italie, 118 mn, couleur, cinémascope.
 Diritti Giorgio, 2009, *L'uomo che verrà (L'Homme qui viendra)*, Italie, 115 mn, couleur, cinémascope.

Bibliographie critique

Articles et autres

- Bordwell David, 1989, « Historical Poetics of Cinema », in *The Cinematic Text : Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer, Georgia State Literary Studies, n° 3.
 Calvino Italo, 2003, « Il sentiero dei nidi di ragno. Prefazione 1964 », in *Calvino. Romanzi e racconti. I*, Milan : Mondadori, coll. « I Meridiani », 1185-1204.
 Crialesse Emanuele, 2006, « Nuovomondo : incontro con Emanuele Crialesse », interview réalisée par Gabriele Marcello, 20 settembre 2006, <http://www.cinefile.biz/?p=1714>.
 Gieri Manuela, 2011, conférence prononcée à Indiana University, Bloomington.
 Mereghetti, Paolo, 2010, « L'uomo che verrà. Il diario della strage scritto dagli umili : capolavoro al cinema », in *Corriere della sera*, 20 gennaio.
 Miccichè Lino, 1988, « Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano », in Franco Montini (ed.), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Venise : Marsilio.

Ouvrages

- Brunetta Gian Piero, 1995, *Cent'anni di cinema italiano*, vol. II, Bari : Laterza.
 Brunetta Gian Piero, 2007, *Il cinema italiano contemporaneo da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Rome-Bari : Laterza.
 Canova Gianni, 2010, *Cinemanìa. 10 anni 100 film : il cinema italiano del nuovo millennio*, Venise : Marsilio.
 Gieri Manuela, 1995, *Italian Contemporary Filmmaking : Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto : University of Toronto Press.

Bibliographie théorique

- Bordwell David, mars 2005, « Film and the Historical Return », in <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>
 Branchini Rachele, 2011, « François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix* », in *Between*, vol. 1, n° 2, Université de Cagliari, <http://www.between-journal.it>

L'URGENCE DE L'HISTOIRE DANS LE "NOUVEAU CINÉMA ITALIEN"

- Canova Gianni, 2000, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milan : Bompiani.
- Casetti Francesco, 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milan : Bompiani.
- Deleuze Gilles, 1986, « Les strates ou formations historiques : le visible et l'énonçable (Savoir) », in *Foucault*, Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- Febvre Lucien, 1992 [ÉO : 1952], « Vers une autre histoire », in *Combats pour l'Histoire*, Paris : Librairie Armand Colin, coll. « Agora ».
- Franzini Elio, 2001, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano : Cortina Edizioni (Saggi 19).
- Gombrich Ernst H., 1965, « La parte dell'osservatore », in *Arte e illusione. Studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Turin : Einaudi, 221-349.
- Lagny Michèle, 1992, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris : Armand Colin.
- Mitchell W. J. T., 1994, « The Pictorial Turn », in *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-Londres : The University of Chicago Press, 11-34.
- Proust Françoise, 1999, *L'histoire à contretemps*, Hachette, coll. « Le livre de poche ».
- Somaini Antonio (éd.), 2005, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milan : Vita e Pensiero.
- Virilio Paul, 1980, *Esthétique de la disparition. Essai sur le cinématisme*, Paris : éd. Balland. Traduction en Italie : 1992, *Estetica della sparizione*, Naples : Liguori.