

PROFILS, FIGURES ET PARCOURS D'AUTEURS : L'ÉCOLE ITALIENNE EN EUROPE

Stefano Leoncini

Université de Nice–Sophia Antipolis, Francia

ABSTRACT : Le « cinéma d'auteur » (notion discutée, discutable et ambiguë) n'est certes plus l'apanage des cinématographies européennes ; il n'en reste pas moins que la création cinématographique - au sens le plus noble que peut assumer ce terme dans notre tradition - conserve indéniablement un certain nombre d'attributs spécifiques qui, en cette période de déclin de l'industrie continentale du film, lui conservent en dépit de tout une certaine visibilité et une certaine diffusion.

Avec la disparition des grandes figures autorialles de l'après-guerre - des « néoréalistes » à la nouvelle vague des années 60 – le panorama du cinéma italien s'est transfiguré au cours des vingt dernières années, faisant apparaître de nouvelles formes d'autorialité ou, tout du moins, de nouvelles formes de créativité artistique.

L'*autorialisme* exaspéré (jusqu'à *La Chambre du fils*) d'un Nanni Moretti, les nouveaux réalismes d'un Gianni Amelio ou d'un Ermanno Olmi, l'émergence de réalités productives régionales sont autant d'aspects qualitativement inégaux d'une tentative de démarcation vis-à-vis de la production la plus courante, mais parvenant pourtant à atteindre son public à travers les méandres de la distribution nationale et - parfois - internationale.

On tentera de rapporter ces figures singulières, ces parcours personnels ou collectifs, ces localismes productifs à la situation plus générale de l'autorialité en Europe.

Profil, figures et parcours d'auteurs : l'école italienne en Europe

Bien qu'elle recouvre aujourd'hui une étendue sémantique qui déborde largement des frontières géoculturelles de l'Europe, l'expression « cinéma d'auteur » reste inéluctablement liée à notre patrimoine historique et continue de représenter un enjeu central dans le débat sur la production audiovisuelle. Presque lassés de notre propre autorialité (et donc de nous-mêmes ?), nous sommes sans cesse en quête

d'horizons nouveaux, guettant tantôt l'Occident (le « rêve » américain » ne demeure-t-il le plus européens des rêves, si l'on croit la fréquentation cinématographique ?) tantôt l'Orient proche ou lointain, en nous réservant le droit divin de décerner les palmes de l'autorialité à ceux qui, dans ces contrées, s'efforcent de pratiquer un cinéma alternatif un tant soit peu. Est-ce d'ailleurs au nom de la « diversité culturelle » que nous sommes tant enclins à valoriser les œuvres D'autres continents culturels combien moins créatifs et riches d'altérité font preuve d'un exotisme nettement plus modéré.

Certes, l'Europe est la terre natale du « Cinéma d'auteur » (la majuscule est-elle de rigueur, comme l'on écrit parfois, mais surtout en matière picturale, « Expressionisme » ou « Néoréalisme » ?), la cinéphilie et leurs corrélats du ciné-club et « cinéma d'essai », de même qu'elle avait créé, quelques décennies plus tôt, le « Film d'art ». Toutes notions connexes et parfois confondues qui recouvrent encore aujourd'hui une seule et même idée : celle d'un cinéma « autre », un cinéma émancipé d'un certain nombre de contraintes -industrielles, commerciales - répondant à l'exigence d'une expression plus élevée et en général plus individuelle que ne peut le faire le cinéma purement spectaculaire.

1. Les auteurs avant le « cinéma d'auteur »

Si le terme d' « auteur » appliqué au cinéma connaît sa plus grande expansion à partir des années 50 et du célèbre article de François Truffaut dans les *Cahiers*, l'idée est évidemment plus ancienne : on peut la faire remonter aux aubes du cinématographe, dans la mesure où la dichotomie originelle entre « ceux qui croient à la réalité » (les Lumière) et « ceux qui croient à l'image » (Méliès), ce dernier fait déjà une assez grande place à une figure démiurgique, à un *deus ex machina* qui dirige et ordonne tout ce qui est visible à l'écran. En Italie, à cette même époque, quelqu'un comme Leopoldo Fregoli est indéniablement *auctor*, au sens où il « augmente » ses spectacles d'illusionnisme d'une toile de fond mouvante, une image cinématographique elle-même « augmentée », agrandie grâce au Fregoligraph de son invention à des dimensions jusque-là jamais atteintes. Or, Méliès et Fregoli ne sont-ils pas comparables à des artistes comme Steven Spielberg ou Stevan Lucas dans l'utilisation fonctionnelle qu'il font de l'innovation technique ? On hésite souvent, en Europe, à définir ces derniers comme *auteurs* ; chez nous, s'est imposée une idée de l' « auteur par soustraction » que la « politique des auteurs » fait probablement remonter au néoréalisme et à Rossellini et

agrémentera, au fil de ses avatars théoriques, d'une panoplie de mots d'ordres aux préfixes privatifs : dédramatisation, déconstruction, *denarrativo* pour « anti-narratif » en italien¹.

Il a été admirablement démontré par les spécialistes du cinéma muet italien comment, avant L'Herbier et les surréalistes français - auxquels ont dû l'idée du réalisateur comme auteur - avant l'expressionnisme allemand, la notion d'auteur cinématographique avait fait son chemin au-delà des Alpes depuis une décennie - c'est-à-dire depuis l'avènement du long-métrage, qui s'y impose dès le début des années 10. S'imposant alors de façon quasi définitive comme le format standard du film de fiction, le long métrage offre un vaste espace créatif aux artistes qui collaborent à la production du film, et pour la première fois, une vitrine prestigieuse pour ceux qui voudront croire à sa vocation à la fois populaire et culturelle, deux termes que le cinéma italien parviendra le plus souvent à concilier tout au long de son histoire. C'est alors que surgissent les trois grandes figures de la paternité artistique du film suivant le modèle européen, trois figures incarnées à cet « âge d'or » du cinéma muet par Giovanni Pastrone, Gabriele D'Annunzio et Francesca Bertini : le directeur artistique (qui généralement cumule encore les prérogatives du producteur et celles du réalisateur), le scénariste (ou, pour l'heure, le responsable des aspects « littéraires » de l'œuvre cinématographique²) et l'acteur (la *diva*, capable d'influencer les choix de mise en scène et de gérer de façon habile sa propre image, entre la « femme fatale » et l'héroïne vériste du réalisme cinématographique première manière). Comme le signale Gian Piero Brunetta, il est déjà fait mention, dans un texte de 1919, de l'*autore*. Le critique cinématographique Ascoli s'y pose la question de la paternité du film, en affirmant que « différentes personnes participent à [sa] réalisation : un auteur, un coauteur, un adaptateur, un directeur artistique, des acteurs, des photographes, un directeur de la photographie, des décorateurs, des costumistes »³. Dans ce cas, il ne s'agit toutefois que d'un inspirateur, d'un initiateur tout au plus, puisqu'il est fait ouvertement allusion au D'Annunzio de *Cabiria* (1914), mais à travers cette citation se profile déjà cette multi-autorialité qui, à notre avis, caractérisera durablement le cinéma italien.

¹ Et qui mène, en Italie, à l'impasse créative du minimalisme des années 80.

² Bien que l'on sache que sa paternité sur un film comme *Cabiria* (Piero Fosco alias Giovanni Pastrone, 1914) était largement usurpée, D'Annunzio inspira par ailleurs tout un pan de la cinématographie de l'époque. Surtout, il fut le premier homme de lettres à revendiquer haut et fort sa participation au cinéma, contrairement à Verga qui, comme on le sait, écrit des scénarios de films sous le plus strict anonymat.

³ Cité par CATENA Mery, in « Fuori l'autore » [En ligne] in *La barbabietola.it*, Foligno <http://www.labarbabietola.it/sguardo_ostinato/fuori_autore.htm> [05/05/2005].

A la suite du déclin du film monumental italien, de la crise industrielle faisant suite à la première guerre mondiale et de l'absence de l'Etat pendant la première décennie fasciste, allant de pair avec la création cinématographique, l'auteur régresse au stade de « metteur en scène » d'empreinte théâtrale - Lucio D'Ambra, spécialiste de la « comédie hongroise », comparé à Lubitsch pour le raffinement de sa « touche » - ou se transforme en super-producteur poliédrique - Giovacchino Forzano, librettiste, fondateur à Pise de la Tirrenia, aède de la « révolution fasciste » avec l'hybride *Chemises noires* de 1933. Au cours de ces années 30, Alessandro Blasetti correspond se forge l'image du génie caméolontique, capable de s'adapter aux modes et aux tendances (le « cinéaste botté » sera le réalisateur plus en vue pendant la deuxième décennie noire) mais aussi à imposer grâce à sa personnalité des tournants décisifs et innattendus à sa carrière : avec *Quatre pas dans les nuages*, son cinéma annoncera dès 1943 le courant néoréaliste. Mario Camerini est plutôt considéré, quant à lui, comme l'« artisan de luxe » du cinéma italien d'avant-guerre et trouve ses meilleures réussites dans les comédies sentimentales, se distinguant du cinéma des « téléphones blancs » par la subtile provocation socio-culturelle qu'il savait introduire dans ses films, ainsi que par l'anticipation de certains aspects thématiques et formels du néoréalisme, comme l'intérêt pour la vie quotidienne des petites gens, une certaine modernité de la langue et du jeu d'acteurs - dont son interprète favori, Vittorio De Sica, peut sans doute revendiquer une bonne part de paternité - le tournage en extérieurs réels.

2. La formation de l'autorialité en Italie

Ce label d'auteur, De Sica ne pourra la revendiquer, partageant les mérites avec le scénariste Cesare Zavattini, qu'à son troisième long métrage (*I bambini ci guardano/Les Enfants nous regardent*, 1943) ; entretemps, Rossellini (*La nave bianca/Le Navire blanc*, 1941) et Visconti (*Ossessione/Les Amants diaboliques*, 1943) ont déjà donné preuve d'une grande personnalité artistique. Peu de temps passera avant qu'ils ne soient anoblis de ce titre, la vague néoréaliste étant gratifiée de l'appellation d'« école » par la plume de ce même André Bazin qui, avec les jeunes critiques des *Cahiers* inaugureront la « politique des auteurs ». On voit donc que la formation des plus grands cinéastes italiens s'accomplit en deçà de la théorie de l'auteur. Les principaux représentants de la « deuxième vague du néoréalisme », celle qui en transgressera les principes, ont déjà tourné leurs œuvres-phare lorsque paraît en 1955 le célèbre article de

François Truffaut. *Chronique d'un amour* (1950) contient en germe toute les éléments de l'esthétique antonionienne (avec *Le amiche*, 1955). Fellini a déjà tourné le manifeste de son mémorialisme, *I vitelloni* (*Les Inutiles*, 1953), ainsi que *La strada* (1954). S'il est donc exact que « le vrai modèle français, basé sur la centralité du fait cinématographique et sur l'entrelac critique-auteur, ne prend racine en Italie qu'avec une dizaine d'années de retard »⁴ il est tout aussi vrai que l'Italie dispose déjà d'un groupe assez fourni de cinéastes doté de personnalité autoriale. Sont par conséquent totalement abusives les accusations souvent adressées aux cinéastes italien de cette époque, présumés coupables de « singer » les « auteurs » français. La définition que Rossellini donna de son propre cinéma comme dérivant d'une « position éthique et non esthétique », n'est-elle pas le refus implicite de toute tentative de l'assimiler aux préceptes de la « politique des auteurs », visant à valoriser, à travers l'outil de la « mise en scène », les aspects purement formels des films. Cette théorie d'une influence univoque dans le sens France-Italie est d'autant moins crédible si on l'applique aux générations suivantes ; on ne voit pas en effet de modèles français aux différents Fellini, Antonioni (sur la base de ce qui a été remarqué plus haut), Ferreri, Pasolini, Rosi, Bertolucci, Bellocchio, Taviani.

Umberto Dante tente de mettre en évidence le système d'analogies et d'oppositions reliant les deux pôles principaux de l'autorialité européenne, les considérant fort instructives sur la situation italienne par rapport à la situation française, quant à l'interprétation du rôle de la « politique des auteurs ».⁵

La jeune critique française des années 50 est totalement plongée dans une dimension cinématographique, elle appartient à une culture cinématographique, elle vit à l'intérieur d'une sensibilité cinématographique, elle a hissé le cinéma au sommet des valeurs culturelles [...] Cette propension vers une critique différente, pour une critique différente est une attitude culturelle typique des *Cahiers* [en effet] ce type de tension critique appartient presque totalement à la France. Toutefois, elle doit être inscrite à l'intérieur d'une perspective d'ampleur européenne, caractéristique qu'elle est d'une société où le poids de la culture

⁴ DANTE Umberto, « Dalla politica degli autori alla politica tout court: il caso italiano » [En ligne], *Script* n. 20, 1999, Nuova Mixer Media srl <http://www.audinoeditore.it/script/script_20.html> [06/05/2005].

⁵ DANTE, *ibid.*

académique et des traditions culturelles est par certains aspects et depuis fort longtemps exorbitante.

Cette approche permettait de souligner la dignité esthétique et culturelle du dernier né parmi les arts, et transformait l'activité cinématographique comme

une manière moderne (et pour les professionnels, prometteuse sur le plan économique) de vivre la condition de l'intellectuel humaniste. Par ailleurs, assimiler le cinéma aux autres formes culturelles de la modernité du XXe siècle et l'*autorialis*er totalement signifiait comparer un art industriel et de masse (reposant sur d'importants investissements initiaux) basé sur la recherche continue d'innovations formelles dont la hiérarchie des valeurs ne dépendait pas du rapport spontanée avec le public mais passait par médiation de la culture académique.

Ses recherches langagières (l'auteur de l'article cite en exemple le théâtre de Beckett, la peinture de Pollock et de Burri, les romans de Robbe Grillet, la musique de Schoenberg), son engagement civil à travers la dénonciation politique (le théâtre de Brecht, la peinture mexicaine, la littérature latino-américaine) ne sauvent pas la Nouvelle Vague de « l'involution vers un cinéma désindustrialisé et se résolvant totalement dans l'autorialité.»

Pourtant, filmographies et palmarès à la main, il est impossible de nier (sauf peut-être par les Italiens eux-mêmes) que l'Italie ait connu dans son histoire cinématographique une période d'hégémonie formelle et par moment commerciale sur les autres cinématographies. A partir de l'*annus mirabilis* de 1963, où les films italiens remportent les trois principaux prix (Prix pour le meilleur film étranger aux Oscars à *Huit et demi*, Palme d'or au *Guépard* et Lion d'or à *Main basse sur la ville*) jusqu'à la moitié des années 70, non seulement les « auteurs » italiens alignent leurs plus grands chefs d'œuvres mais le système produit en quantité des œuvres alliant qualité et popularité, et contribuant à la prolifération d'un modèle tout à fait viable pour les cinématographies européennes⁶. En Italie, on a l'impression que des cinéastes comme

⁶ Qui toutefois préférèrent sans doute s'investir dans la coproduction les projets des cinéastes italiens plutôt que de susciter une émulation chez les cinéastes de leur pays.

Fellini, Visconti, Ferreri, ou même Pasolini et Petri, peuvent se permettre, ne fut-ce pour la censure catholique, à peu près tout ce qu'ils veulent. Il suffit, pour s'en rendre compte, de revoir *La classe ouvrière va au Paradis* (Elio Petri, 1971) en se remémorant que ce film, l'un des plus durs qui aient été tournés sur l'usine, avait après quelques hésitations été mis au concours à Cannes en 1972, en remportant finalement la Palme d'or ex-aequo avec *L'Affaire Mattei* de Francesco Rosi.

On ne comprend pas comment, en l'espace de quelques années, le cinéma italien ait pu gâcher un tel patrimoine de créativité sinon en l'expliquant par l'épuisement des genres, le vieillissement des interprètes (oh combien « auteurs » dans le système productif transalpin) la disparition artistique ou physique⁷ de plusieurs de ses personnalités.

3. Eparpillement ou dissémination de l'autorialité ?

Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix sont deux décennies d'éparpillement – bien plus que de dissémination – des germes de l'autorialité italienne, dont très peu ont survécu au marasme ambiant. Un grand nombre de cinéastes ont cessé de tourner des long métrages au cours des années 90⁸, l'immense majorité de ceux qui avaient fait le succès du cinéma italien des années d'or : Pontecorvo, Lattuada, Bolognini, Comencini, Montaldo, Risi, Rosi, les Taviani, Magni, Maselli, Monicelli, Wertmüller, Damiani, Lizzani. De cette génération, seuls quelques spécialistes du cinéma de genre sont parvenus à pousser leur carrière par delà le seuil fatidique du millénaire⁹.

Aujourd'hui, une conception de l'auteur beaucoup plus pragmatique est en train de faire son chemin parmi les cinéastes italiens. Les propos traduits ci-dessous sont de Gianni Amelio, mais un grand nombre de jeunes cinéastes (réalisateurs, producteurs) seraient sans doute prêts à souscrire à cette « métaphore du Cyrénéen »¹⁰.

⁷ De Sica, Pasolini, Rossellini, Visconti ont disparu dans les années 70, Petri et Zurlini dans les années 80, Fellini, Ferreri et Leone dans les années 90.

⁸ Ainsi, l'affirmation selon laquelle le label d'« auteur » définitivement acquis par certains cinéastes en vertu de leurs sympathies politiques se serait transformée, en Italie, en « une sorte de viager, d'étrange 'droit au tournage' au nom duquel toutes les institutions et les milieux professionnels étaient prêts à se mobiliser » ne serait plus d'actualité (DANTE, 1999).

⁹ En particulier, Carlo Vanzina et Neri Parenti, spécialistes de la comédie populaire et Dario Argento, maître du film d'épouvante.

¹⁰ DATTIS Marilena, « Incontro con il cinema : Gianni Amelio » [En ligne], in *La Strad@ web-magazine*, Neutreron ONLUS, Cosenza <<http://www.lastradaweb.it/viewarticoli.php?id=278>> [18/12/2001].

Ma conviction est que, quoi que nous fassions – et d’autant plus lorsqu’il s’agit d’un film – il faut bien que quelqu’un porte la croix : c’est celui qui assume la responsabilité des choix. Et donc Dreyer, Murnau, Eisenstein sont des auteurs. Mais on peut aussi porter la croix de façon un peu plus désinvolte, et on aura alors des gens comme Corbucci, Vanzina ou bien, si l’on veut parler d’un cinéma plus noble et universellement reconnu, Spielberg. Pourquoi Spielberg et Lucas ne seraient-ils pas des auteurs ? Il n’y a pas qu’Altman ! Ceux qui travaillaient dans les majors américaines lorsque le terme « auteur » était blasphématoire ne le sont pas moins.

Ce nouvel esprit va de pair avec la reconnaissance et la réhabilitation de tous les métiers qui contribuent à la création cinématographique. On constate même, statistiquement et par rapport à la tendance des vingt années de la crise, une redécouverte de la source littéraire. Au cours des saisons 2000-01 et 2001-02 « parmi les 46 premiers films pris en considération [...] une dizaine de scénarios sont construits à partir d’œuvres théâtrales, de romans ou, plus rarement, d’essais »¹¹.

En Italie, le scénariste finit souvent par être une figure de transition vers le travail du réalisateur-auteur, mais le concept d’auteur est une sottise. Sur un plateau tout le monde est co-auteur : les acteurs, le directeur de la photo. L’autorialité n’est alors qu’une façon de faire semblant de posséder le contrôle absolu du projet. Il est nécessaire au contraire de restituer sa dignité au métier de scénariste.¹²

C’est là une nouvelle manière de concevoir la responsabilité d’un film, certes liée à une donne économique radicalement différente, que les plus jeunes cinéastes ont intériorisée.

¹¹ PATERNÒ Cristiana, « Generi, sottogeneri, outsider », in *Il cinema italiano del terzo millennio. I protagonisti della rinascita*, (sous la direction de) Franco Montini, Torino, Lindau, 2002, p. 173.

¹² NANO Chiara, « Giovani orfani del mondo » [En ligne] in *Tamtamcinema* 12/11/2001, [Italia Cinema S.r.l.](#) [06/05/2005]

Une nouvelle génération de cinéastes est en train de s'affirmer par cela même qu'elle s'est préoccupée d'aller à l'encontre des goûts du public italien et, en même temps, d'avoir sa propre visibilité en dehors des frontières nationales¹³.

Comment ne pas encourager ce cinéma lorsqu'on sait que *Pane e tulipani* (Silvio Soldini, 1999) a fait un million d'entrées en Allemagne ? La question de la « relation au public [...], de la vocation « populaire » et communicative du cinéma » L'exigence de « garantir le produit, un produit de qualité et vendable antéposé au droit de se réaliser en tant qu'artistes : l'*ensemble* avant le *moi*. »¹⁴

¹³ DELLA CASA Stefano, *ibid.*, p.15.

¹⁴ D'AGOSTINI Paolo, « I generi. Ma esistono ancora ? », in *Il cinema italiano del terzo millennio. I protagonisti della rinascita*, (sous la direction de) Franco Montini, Torino, Lindau, 2002, p. 186.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.