L'iconographie dantesque aux origines du cinéma italien

Céline Gailleurd

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1029>
DOI : 10.4000/doublejeu.1029
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011
Pagination : 51-68
ISBN : 978-2-84133-397-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Céline Gailleurd, « L'iconographie dantesque aux origines du cinéma italien », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1029> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1029>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ICONOGRAPHIE DANTESQUE AUX ORIGINES DU CINÉMA ITALIEN¹

On ne voit pas pourquoi chaque époque excellente
ne posséderait pas sa *Divine Comédie*².

Durant des siècles, la figure de Dante, conduite par Virgile et Béatrice de l'enfer au paradis, a occupé une place essentielle dans l'imaginaire mythologique. Diversement apprécié selon les époques, Dante a été plus en faveur au XIX^e siècle qu'au cours des siècles précédents. *La Divine Comédie* connaît en effet un regain d'intérêt en Italie dans une période de bouleversements politiques et une large diffusion grâce aux impressions massives d'ouvrages illustrés. Nombre d'écrivains (Leopardi, Manzoni, Mazzini, Nievo, Verga, D'Annunzio...) et d'artistes (Previati, Frasccheri, Mosè Bianchi...) ont été fascinés par ce texte mystique, savant, allégorique, politique, poétique, ou encore enchantés par l'étendue de ses visions et de ses registres amoureux. Adaptée de *La Divine Comédie*, réalisée en 1911 par trois cinéastes - Francesco Bertolini, Adolfo Padovan et Giuseppe De Liguoro³, *L'Inferno [L'Enfer]* est une œuvre essentielle du cinéma italien, accueillie par les critiques de l'époque comme une « gloire de la nation »⁴.

-
1. Remerciement à la cinémathèque de Bologne.
  2. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, « Dante dans la perspective philosophique », *Tel Quel*, n° 23, 1963.
  3. Aldo Bernardini précise que le film est mis en scène par Francesco Bertolini et Adolfo Padovan, avec la collaboration de Giuseppe De Liguoro, in *Le Cinéma italien de « La prise de Rome » (1905) à « Rome ville ouverte » (1945)*, J. A. Gili, A. Bernardini (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou (Cinéma-pluriel ; 5), 1986, p. 37.
  4. Giulio Capra Boscarini, « La funzione demo-estetica della cinematografia », *Lux*, 16 avril 1911, repris dans *Sperduto nel buio : il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, R. Renzi (dir.), Bologne, Cappelli, 1991, p. 60.

À travers ce film, on assiste à une formidable rencontre entre la naissance de l'industrie cinématographique italienne et le plus célèbre poème de la littérature nationale, comme en témoignent les nombreux articles publiés à la sortie du film⁵. Comme l'écrivait un critique français, George Dureau, à l'époque « cette réalisation consacre de façon magistrale les longues et difficiles étapes de la cinématographie artistique »⁶. Certains historiens du cinéma, tels Georges Sadoul ou Maria Adriana Prolo, ont continué de saluer le lyrisme de ce « grand spectacle dont l'originalité était frappante et qui tranchait sur toute la production mondiale »⁷ et l'ont considéré comme le premier « authentique chef-d'œuvre »⁸, une des plus grandes réussites des films muets : « on n'avait jamais rien vu jusqu'alors de plus grandiose, de plus artistique, de plus merveilleux »⁹, rapporte Marcel Oms. Cette œuvre marque aussi un véritable tournant en ce qu'elle constitue le premier long-métrage de l'histoire du cinéma italien et impose la reconnaissance du cinéma comme art. C'est d'ailleurs en 1911, lorsque Ricciotto Canudo présente le film à l'École des hautes études de Paris, qu'il parle pour la première fois du « septième art »¹⁰. Dans quelle mesure *L'Enfer* de Dante offre-t-il un réservoir iconographique idéal pour la réalisation du premier long-métrage de l'histoire du cinéma italien ? Il s'agira d'éclairer, dans un double mouvement, ce qui attire le cinéma vers l'iconographie de

-
5. Aldo Bernardini a consacré une étude très précise à la réception enthousiaste du film dans la presse nationale. Célébré par les critiques de l'époque, en particulier dans la revue *Lux* qui dédiera plusieurs pages au film, de la simple publicité à des articles de fond plus complexes sur le plan esthétique aussi bien que politique. Ces publications seront considérées comme la première campagne publicitaire cinématographique en Italie. L'auteur s'étonne qu'un tel film n'ait pas davantage préoccupé les historiens du cinéma. Il rappelle cependant que la copie de *L'Inferno* ne fut disponible que dans les années quatre-vingt, lorsqu'il décide de lui consacrer cette étude... Aldo Bernardini, « *L'Inferno della Milano Films* », *Bianco e Nero*, n° 2, avril-juin 1985, p. 91-111.
  6. Georges Dureau, *Ciné-journal*, cité dans Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911 : seconda parte*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia et Turin, RAI (Biblioteca di Bianco e Nero), 1996, p. 315-335.
  7. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. III, *Le cinéma devient un art : 1909-1920*, vol. 1, *L'avant-guerre*, Paris, Denoël, 1978, p. 122.
  8. « *Un autentico capolavoro* », écrira Maria Adriana Prolo dans *Storia del cinema muto italiano*, Milan, Poligono Societa, 1951, vol. I, p. 42.
  9. Marcel Oms, « Une esthétique d'opéra », *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 26-27, 1979, p. 102. Il souligne le succès immédiat que rencontre ce film : « Quoi qu'il en soit, *L'Enfer*, colossale création, présentée aux souverains d'Italie, et aux princes de la maison royale et jugée par les plus notoires spécialistes de Dante, comme une œuvre parfaite, eut un accueil qu'il serait peu de dire triomphal ».
  10. Mario Quargnolo précise que « Les vers de Dante étaient déclamés par Romuald Joubé et par M^{me} Marie Marcellly ». Mario Quargnolo, « Les premiers auteurs du cinéma italien », *Les cahiers de la cinémathèque*, p. 102.

La Divine Comédie, *L'Enfer* en particulier, cela afin d'envisager ce qui, de la littérature et de la peinture, migre vers le cinéma des premières décennies et, plus largement ce qui, du XIX^e, se réfugie vers le XX^e siècle.

L'ENFER AU XIX^e : UNE ATTIRANCE POUR LE MAL ET LE SOLEIL NOIR DE LA MÉLANCOLIE

Dans le climat de l'Europe libérale, à l'aube du romantisme, se dessine un mouvement général de réhabilitation de *La Divine Comédie*, auparavant considérée comme un ouvrage rebutant par son pessimisme et ses obscurités. Le texte de Dante est alors revisité par les artistes qui le consacrent et le célèbrent. Nombre d'auteurs du XIX^e siècle manifestent leur enthousiasme : Chateaubriand, Victor Hugo, Stendhal, Shelley pour lequel Dante fut le rassembleur de ces grands esprits qui présidèrent à la résurrection du savoir. Selon Schelling, *L'Enfer* représente « la partie plastique du poème »¹¹. Tout se passe comme si ce récit était d'emblée prédisposé aux arts visuels. L'auteur du fameux *Programme de l'idéalisme allemand* le perçoit comme une succession de tableaux : « Dante lui-même est considéré comme le personnage principal, qui ne sert que de lien à une série infinie de visions et de tableaux »¹². Ainsi les écrivains et les peintres du XIX^e siècle furent intéressés par *L'Enfer* pour sa dimension visuelle, mais aussi pour son atmosphère funèbre. Dans *L'écriture et l'expérience des limites*, Philippe Sollers reproche aux artistes romantiques de ce siècle de n'avoir retenu de *La Divine Comédie* que cette première partie, convoquée pour sa part de morbidité qui obsédait les hommes de ce siècle. « *Dante et Enfer* sont deux termes synonymes confondus dans la catégorie du visionnaire et de l'effrayant »¹³.

La puissance figurative de *La Divine Comédie* s'est particulièrement développée au XIX^e siècle. Plus que pour le récit lui-même, l'intérêt des spectateurs de *L'Inferno* se rapportait au spectacle visuel. Divisé en trois parties et cinquante-quatre scènes, le film prend la forme de tableaux animés se succédant indépendamment les uns des autres. Le texte de Dante, employé de manière assez sommaire, est introduit par des intertitres illustratifs faisant alterner des citations provenant directement de *La Divine Comédie* avec des paraphrases résumant l'action de manière synthétique.

11. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, « Dante dans la perspective philosophique » : « Dans les sphères sacrées où se rejoignent religion et poésie, Dante est le grand prêtre, et il assigne à tout l'art moderne ses tâches ».

12. *Ibid.*

13. Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil (Points essais ; 24), 2007, p. 14-15.

Gustave Doré, *L'Enfer de Dante Alighieri*, 1861

Selon François Amy de la Bretèque, le retour au texte de Dante n'est qu'un « prétexte à animer une iconographie »¹⁴ populaire pouvant être comprise par un public analphabète. Ainsi, Aldo Bernardini a évoqué le caractère didactique de l'ensemble : chaque scène est introduite par un intertitre qui reproduit ou résume les passages les plus connus du poème dantesque¹⁵.

14. François Amy de la Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge ; 70), 2004, p. 694-695.

15. Aldo Bernardini, « *L'Inferno della Milano Films...* ».

Inferno (Bertolini, Padovan et De Liguoro, 1911)

Le procédé était courant dans l'édition à la fin du XIX^e siècle, comme en témoigne l'édition illustrée par les gravures de Gustave Doré en 1861¹⁶. Jamais avant celui-ci, *L'Enfer* de Dante n'avait été commenté de façon aussi colossale et pittoresque. Cet édifice a eu un impact comparable aux bibles illustrées par Alexandre Bida, James Tissot et justement Gustave Doré lui-même. Écrasant par sa taille, l'ouvrage de Doré devient un album qu'on ne lit plus, mais que l'on regarde. Il marque désormais une primauté visuelle sur le texte. Ce fut un reproche formulé par plusieurs critiques, lors de la parution de l'ouvrage, tel Lorédan Larchey qui écrivit : « Le poème n'est qu'un prétexte trop évident. L'auteur est écrasé par le dessinateur. Plus que Dante illustré par Doré, c'est Doré illustré par Dante »¹⁷.

Des illustrations de Doré au film, on retrouve, outre une propension marquée pour l'ombre, des décors spectaculaires dans lesquels Dante et Virgile sont souvent placés au premier plan. Le film, comme dans les

16. Dante Alighieri, *L'Enfer*, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino accompagnée du texte italien, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1861.

17. Étienne Lorédan Larchey, « Paru pour le Jour de l'An », *Le bibliophile français*, décembre 1869, p. 202 [à propos de la parution du *Paradis* de Dante illustré par Doré], cité par Philippe Kaene, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, Genève, Droz (Titre courant ; 31), 2005, p. 421.

Ernesto Bellandi,
Inferno, Canto XXIII,
La Divina Commedia, 1903

illustrations du graveur français, est particulièrement attentif aux effets plastiques et dramatiques de la profondeur de champ. Dans le cercle de la luxure, par exemple, la profondeur est créée par la masse des corps en lévitation qui s'accumulent dans le ciel en un tourbillon infini. Comme chez Doré, les tenues vestimentaires marquent une opposition avec l'état des corps nus des damnés emprisonnés dans cette vallée lugubre. La silhouette des deux poètes sert aussi d'échelle aux images : tantôt ils sont près d'un géant, tantôt on les perçoit infimes, à l'horizon, regardant à chaque fois comme des spectateurs les différentes visions qui leur parviennent des cercles de l'Enfer.

Sur les pas de Gustave Doré, la société Vittorio Alinari lance en Italie, en 1900, sous l'impulsion d'un romantisme patriotique, un concours en vue d'une nouvelle édition de *La Divine Comédie* qui sera illustrée par les artistes italiens les plus connus du moment : Martini, Cambellotti, Balestrieri, Sartorio, Nomellini, Chiesa, Fattori, Bellandi participent à ce travail¹⁸. L'imaginaire symboliste et idéaliste obsède les crayons et les pinceaux de ces peintres tourmentés par un univers nocturne, en prise avec le péché et le mal¹⁹. Dans le texte, c'est d'abord dans les replis de la nuit que Dante confie son désespoir. La densité nocturne efface le contour des choses, elle permet de se soustraire du monde environnant afin de se plonger dans un espace vide tourné vers l'intériorité. La nuit, qui se prête mieux que le jour à décrire la souffrance, intensifie la douleur et la solitude. Un point de vue singulier,

18. Dante Alighieri, *La Divina Commedia: novamente illustrata da artisti italiani*, Florence, Fratelli Alinari, 1903.

19. Voir *La Commedia dipinta: i concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, C. Sisi (dir.), Florence, Fratelli Alinari, 2002.

Inferno (Bertolini, Padovan et De Liguoro, 1911)

adapté aux reproductions graphiques de l'époque, s'affiche dans ces illustrations qui reflètent les incertitudes diffusées par le milieu artistique : les artistes, qui n'ont plus la foi du grand poète catholique, aiment représenter les corps frères des âmes condamnées à errer dans l'antre de la terre. Les nus du peintre Ernesto Bellandi²⁰ (*Inferno*, Canto XX) qui se contorsionnent de douleur dans une ambiance expressionniste, à la manière d'une danse macabre, évoquent plusieurs passages du film dans lesquels des paysages obscurs et indistincts sont peuplés par des corps tourmentés évoquant des études anatomiques.

De même, le thème mélancolique du cortège religieux²¹, composé de nombreuses âmes portant de longues soutanes blanches, est utilisé par le peintre Ernesto Bellandi pour illustrer le Cercle des Trompeurs (*Inferno*, Canto XXIII). Ce motif est exploité de manière comparable par les cinéastes : une rangée de prêtres s'avance, tel un fleuve d'automates, lentement sur un chemin rocailleux, enveloppés dans la nuit, les visages recouverts.

Des illustrations au film, la nuit et le soufre occupent une place centrale et sont associés à l'horreur et à la mort. Il s'agit de suggérer un monde

20. Après un cursus à l'Accademia di Belle Arti di Firenze, il s'est consacré à la peinture de genre et à la décoration.

21. Il a été abondamment représenté par les artistes du XIX^e siècle tels que Pellizza da Volpedo, par exemple dans *Procession* (1893-1895) ou *L'enfant mort* (1903-1906).

Silvio Bicchì, *Purgatorio, Canto XII, La Divina Commedia*, 1903

Inferno (Bertolini, Padovan et De Liguoro, 1911)

habité par des puissances démoniaques et de rendre les ténèbres palpables. De même que les illustrateurs et peintres de *La Divine Comédie* ont choisi, pour l'édition Alinari de 1903, de placer leurs personnages dans l'opacité de la nuit afin de renforcer l'effet surnaturel d'où surgissent des corps, les réalisateurs du film *L'Inferno* utilisent un fond noir devant lequel se déplacent les acteurs ou un éclairage clair-obscur laissant une grande place à la pénombre. À la manière de Gustave Doré qui n'hésita pas à accentuer le contraste entre le noir et le blanc pour donner plus de présence à la nuit, les illustrations de Duilio Cambellotti (*Inferno*, Canto XXXI) et de Adolfo De Carolis (*Inferno*, Canto XXII) dépeignent des scènes qui semblent éclairées par la sinistre lueur que projettent les flammes. De manière comparable, dans le film, Dante et Virgile sont enveloppés dans une profonde nuit qui absorbe tout dans ses marges indéterminées et mouvantes.

Accéder à la lumière dans l'obscurité de l'enfer est une quête que les artistes italiens de toute cette génération n'ont cessé de questionner. Ce thème fut l'objet des méditations de Previati, Segantini, Morbelli, Cremona ou encore Pellizza da Volpedo. Dans *Le soleil levant* (1904), ce dernier travaille sur les forces primordiales de la nature afin d'exalter « la belle nature qui absorbe l'homme et l'anéantit pour rester seule à resplendir de beauté immortelle »²². Les cinéastes se sont peut-être souvenus des éblouissements proposés par les peintres de la fin du XIX^e siècle, qui dans leurs recherches sur le contre-jour, la lumière artificielle, les effets de halo et de flou, tendaient à produire un climat irréel.

Semblablement à l'iconographie proposée par les artistes du XIX^e, le film s'accorde avec les représentations de Dante, plongé dans ses pensées et méditant sur ce qu'il découvre lors de son voyage infernal. L'acteur interprétant le poète (Salvatore Papa) est passif, entièrement dévoué à la contemplation de la souffrance, à l'image du mélancolique méditant. Les intertitres insistent sur ses états d'âme et ses évanouissements face à l'horreur. Comme le suggère Jean Clair dans *Mélancolie* : « Au XIX^e siècle, le poète, à qui l'on attribue la plus profonde sensibilité, incarne le mélancolique par excellence, et donc une âme sœur ; et sa description du royaume des enfers dans l'au-delà reflète aux yeux du public son propre destin ici-bas »²³.

22. Pellizza da Volpedo : *catalogo generale*, A. Scotti (dir.), Milan, Electa, 1986, p. 446. C'est nous qui traduisons.

23. *Mélancolie : génie et folie en Occident*, J. Clair (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux / Gallimard, 2005, p. 466 : « Paolo et Francesca, qui doivent expier leur amour interdit, et Ugolin mourant de faim avec ses fils dans un cachot deviennent, par leur sort tragique et leur damnation éternelle, les incarnations de la mélancolie à une époque qui a perdu la foi en une instance supérieure ».

Le film se place donc dans la lignée des illustrations et tableaux inspirés de *L'Enfer* qui révèlent, comme l'écrivait Barbey d'Aurevilly à propos de l'utilisation qu'en a faite l'auteur des *Fleurs du Mal* : « une époque troublée, sceptique, railleuse, nerveuse, qui se tortille dans les ridicules espérances des transformations et des métempsychoses »²⁴. D'une manière générale, la récupération de *La Divine Comédie* par les artistes du XIX^e et du début du XX^e siècle : « c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas »²⁵. L'artiste romantique partage avec Dante cette idée que l'homme est le sujet fragile de ces forces tout à la fois sublimes et terribles auxquelles il se confronte en traversant les gouffres et les précipices. Pour l'homme romantique, comme l'explique de nouveau Jean Clair, « le monde lui-même est cet Enfer dont il se sent le prisonnier, le fou, le pestiféré »²⁶.

L'AMOUR PAR-DELÀ LA MORT

Sous l'impulsion du romantisme, le texte de Dante a été mythifié pour son exaltation de l'amour à travers le récit de la passion de Dante et Béatrice, prolongée par celle de Paolo et Francesca, l'épisode le plus célèbre de *La Divine Comédie*. Comme le suppose Jacqueline Risset : « Tous les lecteurs du XIX^e siècle manifestent une identification romantique au personnage de Francesca de Rimini, morte d'amour-passion »²⁷. Ce drame historique constitue le sujet du chant V, cercle II de *L'Enfer*, où le poète rencontre le couple puni d'avoir laissé l'amour l'emporter sur la raison. Avec les artistes du XIX^e, le récit médiéval de Paolo et Francesca atteint l'intensité d'une tragédie shakespearienne²⁸. Pour Cabanel, Rodin ou encore Ingres, il s'agissait d'exprimer la passion de l'âme à travers le corps et l'intensité du geste²⁹. Après les propositions picturales de William Blake, qui effectue près d'une centaine de tableaux inspirés par l'œuvre de Dante, les peintres préraphaélites

24. Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, t. III, *Les Poètes*, Paris, Amyot, 1862, p. 380.

25. *Ibid.*

26. *Mélancolie : génie et folie en Occident*, p. 466.

27. Jacqueline Risset, « Traduire Dante », in Dante, *L'Enfer*, trad. et notes de J. Risset, Paris, Flammarion, 2004, p. 4.

28. Claudio Poppi, *Sventurati amanti, il mito di Paolo e Francesca nell'Ottocento*, Milan, Mazzotta, 1994.

29. Joseph Anton Koch, *Paolo et Francesca surpris par Gianciotto* (1805-1810), Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo et Francesca* (1819), Ary Scheffer, *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta avec Dante et Virgile* (1835), Alexandre Cabanel, *La Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta* (1870), Auguste Rodin, *Le Baiser* connu aussi sous le nom de *Paolo et Francesca*, sculpture (1888).

reviennent avec obsession sur l'histoire de Francesca. Le bien nommé Dante Gabriel Rossetti utilise le roux des cheveux des deux amants pour signifier la combustion amoureuse qui contamine l'ensemble des tableaux (*Paolo et Francesca de Rimini*, 1855). Dans *Beata Beatrix*, il idéalise la Béatrice de Dante Alighieri représentée au moment de son dernier soupir, en lui donnant les traits de son épouse décédée.

L'un des cinéastes de *L'Inferno*, Adolfo Padovan, a consacré après la réalisation du film, un essai dans lequel il envisage cette « passion digne »³⁰ et explique que les artistes, après Dante, n'ont cessé de célébrer cet amour sans le condamner. Au XIX^e siècle, Gaetano Previati, Alessandro Barbieri, Mosè Bianchi, Felice Giani, Amos Cassioli ou encore Giuseppe Frascheri, chacun à leur manière, ont représenté cet amour illicite avec exaltation ou compassion, en le magnifiant. Ces peintres, entièrement au service des sentiments, se sont démarqués de la froideur du style néo-classique. Exprimer de grandes passions, glorifier des événements héroïques, exhumer le prestigieux passé de l'Italie, donner une âme à un peuple sous domination étrangère, tel fut l'objectif de ces artistes que les cinéastes prolongèrent lors de leurs premières adaptations. Le film justement reprend les deux moments dramatiques qui ont été privilégiés par les peintres : la scène de l'envol des amants dans un des cercles de l'enfer et celle de l'accomplissement de l'amour clandestin de Francesca da Rimini le jour où son amant Paolo, lors d'une lecture, « vint cueillir en tremblant un baiser »³¹ sur ses lèvres. Au début de la séquence, Dante et Virgile se trouvent dans le cercle de la luxure. Du haut d'un rocher, les deux poètes observent les corps emportés dans « un antre sans lumière ». Ils sont pris dans l'inferral tourbillon de la passion qui, comme Dante le décrit, « emporte les esprits mêlés dans son tumulte, / Les frappe, les culbute, les presse de partout, / Les faisant tous rouler au bord du précipice, / Où l'on sent redoubler leur angoisse et leurs cris »³². Les corps de Paolo et Francesca sont d'abord mêlés aux corps blancs fantomatiques des âmes errantes, puis ils descendent progressivement vers les deux hommes pour raconter leur histoire.

Comme dans le tableau de Giuseppe Frascheri, *Dante et Virgile rencontrant Paolo et Francesca* (1850), les deux amants s'extraient de la nuit. Éclairant le poète d'une lumière sépulcrale, ils semblent affranchis de la pesanteur et le drap blanc qui les unit, les entoure de pureté. Les deux acteurs, suspendus à des cordes invisibles, donnent par leur vol un effet

30. Adolfo Padovan, « Dante e la Francesca da Rimini », in *Naufraghi e vittoriosi: episodi di uomini celebri*, Milan, Hoepli, 1914, p. 11-17.

31. Dante Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, in *Œuvres complètes*, A. Pézard (trad.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 182), 1965, chant V, v. 88-142, p. 910-913.

32. *Ibid.*, p. 910-913, v. 88-142.

Inferno (Bertolini, Padovan et De Liguoro, 1911)

surnaturel à la scène. Les gestes implorants de Francesca et l'expression de son visage, allant jusqu'à fermer par moments les yeux, véhiculent un lyrisme associé à une insurmontable douleur. Les deux âmes ont une enveloppe charnelle, mais l'apparence diaphane les soustrait à la pesanteur. Ce motif de l'étreinte amoureuse et du vol surnaturel a été décliné par de nombreux peintres italiens. Mystique et mélancolique, Gaetano Previati propose une interprétation très spirituelle. Les corps des deux amants, irradiés de lumière dans un ciel d'un bleu intense, peint de manière divisionniste, engendrent une sensation de vibration qui transcrit une émotion profonde de l'âme. Préoccupé d'idéal, de pureté et de sublime, Gaetano Previati montre que l'amour charnel, devenu celui de l'âme pure, est beau et chaste. Sa manière de peindre le sentiment qui unit Paolo et Francesca pour l'éternité renvoie au divin. Pour son *Paolo e Francesca* (1877) Mosè Bianchi recourt, lui, à un fond doré qui traduit l'absolu et la douceur de l'amour. Emporté par la représentation de ce récit, le critique d'art français Philippe Burty écrira :

Tous ceux qui ont aimé, tous ceux qui aiment, tous ceux qui aimeront s'arrêteront émus et charmés devant le groupe de Francesca et de Paolo, que *L'Enfer* de Dante semble n'avoir accueilli dans son cercle douloureux, que pour assurer l'éternité mystérieuse de leur étreinte passionnée³³.

33. Philippe Burty, *Gazette des Beaux-Arts*, 10 mai 1859, p. 57. Ces propos lui ont été inspirés par le tableau de Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile* (1855).

Grigoletti, *Paolo et Francesca*, 1840, Civico Museo Sartorio, Trieste, inv 10 / 5502

Inferno (Bertolini, Padovan et De Liguoro, 1911)

Les cinéastes ont également épousé l'iconographie proposée par les peintres pour raconter la naissance de l'amour de Paolo et Francesca.

Cette scène entre Paolo et Francesca est illustrée dans un flash-back très précurseur, qui loin du cercle de la luxure, nous plonge dans un Moyen Âge doux et légendaire, plus proche des contes que de la vérité historique,

typique du style troubadour qui privilégia, en peinture, le thème de l'amour vécu comme drame proposant une vision laïcisée des thèmes religieux³⁴. Une Francesca « classicisante » écoute avec ferveur un Paolo Malatesta médiéval, dans un décor gothique évoquant celui d'une église, traits caractéristiques de cet art de la synthèse propre au XIX^e siècle. Paolo lit debout dans une posture déclamatoire accompagnée de grands gestes emphatiques. Transportée par le récit des amours contrariées de Lancelot du lac et de Guenièvre, prise par un excès de sentiments, Francesca pose sa main sur son cœur, se lève de son siège et se rapproche de Paolo, le visage à la renverse en signe d'abandon. Pour des raisons de censure, très probablement, le film s'arrête avant le baiser et ne montre pas non plus l'arrivée soudaine du mari qui les surprend et les tue de son épée. L'échelle des plans, limitée au plan d'ensemble, condamne les deux acteurs à évoluer dans l'espace scénique. Les corps peu mobiles et les gestes appuyés produisent un effet de suspension qui les rapproche des personnages peints. Du tableau de Grigoletti (*Paolo et Francesca*, 1840) au film *L'Inferno*, au-delà du style « moyenâgeux », on retrouve des personnages très vivants, lisant ou s'embrassant, qui mettent ainsi en avant le caractère intellectuel, voluptueux et sensuel de cet amour. Dans un cas comme dans l'autre, l'espace renvoie au dispositif scénique : un jeu frontal et emphatique, une représentation excessive des affects, portée par une gestuelle solennelle et une forte expressivité des visages. Peintres et cinéastes ont su mettre à profit les ressources pathétiques du théâtre. Mais, la temporalité et l'inscription dans l'espace se distinguent. Le peintre montre l'instant d'après, il constate le moment où l'irréparable est commis, tandis que le cinéma temporalise et dilate le moment. Plus encore, le jeu des deux acteurs interprétant Paolo et Francesca évoque le déploiement d'un *aria* d'opéra par deux solistes comme si la mélodie, qu'il n'est pas possible d'entendre, générerait les mouvements : la fluidité des bras, l'expressivité du visage et l'ouverture du corps, une gestuelle traduisant l'intensité du motif musical. Dans sa représentation des passions, la culture du XIX^e siècle a manifesté un dialogue convergent et unanime entre les diverses disciplines artistiques : outre les tableaux, de nombreux opéras ont mis en scène le sublime amour de Francesca da Rimini, comme ceux de Silvio Pellico (1815), Felice Romani (1823), Luigi Carlini (1825), Saverio Mercadante (1828), Herman Goetz (1876), Eduard Napravnik (1902), Sergeï Rachmaninov (1906) et Riccardo Zandonai (1914) ; ce dernier a adapté la pièce de théâtre *Francesca da Rimini*, que Gabriele D'Annunzio avait écrite pour être interprétée par la Duse. Tout naturellement, la vie et les poèmes

34. Le terme de « troubadour » a été utilisé vers 1880 pour qualifier ironiquement des peintures du XIX^e siècle. Ensuite, par extension, ce terme fut attribué à des œuvres diverses manifestant un goût pour le Moyen Âge.

Il processo Clemenceau (Alfredo De Antoni, 1917)

de Dante fourniront un véritable répertoire aux grandes histoires d'amour que développera le cinéma italien des premières décennies, notamment dans *Francesca da Rimini* (Ugo Falena, 1910), *Dante e Beatrice* (Mario Caserini, 1913), *Dante nella vita e nei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922)³⁵.

La charge érotique de cet amour passionnel, qui transparaît dans certains tableaux comme *Paolo et Francesca* de Gaetano Previati, n'apparaît pas dans le film *Inferno* où la dimension fantastique prend le dessus. C'est dans les drames mondains interprétés par les « *dive* » de l'époque, qui connurent une véritable expansion après la Première Guerre mondiale, que l'on retrouvera, à travers le récit d'amours illicites, cette alliance entre l'érotisme et la mort. En effet, les cinéastes italiens se sont attachés, dans ces films, à mettre en scène l'excès de la passion amoureuse, au-delà de toutes conventions sociales. La mort des amants est un grand thème que le cinéma italien des années dix s'appropriera dans les mélodrames interprétés par des actrices telles que Pina Menichelli, Francesca Bertini, Lyda Borelli. *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), *La Donna nuda* (Carmine Gallone, 1914), *Tigre Reale* (Giovanni Pastrone, 1916), *Il processo*

35. Pour élargir le sujet aux autres périodes du cinéma, lire « L'amour à l'italienne : les couples dantesques au cinéma », in François Amy de la Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, p. 433-439.

Clemenceau (De Antoni, Caesar, 1917) sont interprétés par des actrices qui utilisent leur corps comme un médium pour exprimer le drame de la passion : corps figés en des poses hiératiques, « états seconds », regards hagards, chutes sur le sol. De *L'Inferno* aux drames mondains, il semble que tout le XIX^e siècle vienne mourir dans ces corps, ceux des « *dive* » comme ceux des damnés de l'enfer, pris de convulsions, de spasmes, traversés par des tensions, comme si quelque chose en eux disait l'effondrement d'une époque.

SEUL LE CINÉMA

À travers toutes ces reprises et migrations picturales, qu'elles soient volontaires ou pas, il s'agissait de réaliser une œuvre de prestige. Le film *L'Inferno* ne s'est pas contenté de reproduire des images populaires et des stéréotypes littéraires, en transformant des modèles iconographiques et narratifs antérieurs, les cinéastes ont aussi profondément innové. Si l'iconographie de Dante la plus divulguée a bien influencé l'esthétique du film, il est vrai aussi que le choix de décors naturels, la mise en scène des corps et les effets spéciaux relèvent d'un imaginaire spécifiquement cinématographique.

Le naturalisme apporte un effet de réel qui permet de dépasser la simple annexion de tout un patrimoine iconographique. La succession des grands espaces, tournés principalement en décors naturels, ainsi que le mouvement des figurants, contribuent à doter l'espace d'une profondeur qui dépasse la toile peinte en trompe-l'œil adoptée jusqu'alors dans les films mythologiques et historiques. Plusieurs effets accentuent cette présence de la perspective qui semblait jusqu'alors si peu exploitée par les cinéastes trop influencés par l'espace scénique du théâtre. On note un effort pour dissoudre la frontière entre monde réel et vision fantastique qui place le spectateur dans une ambiguïté et une inquiétude permanentes³⁶.

L'Inferno (1911) représente une étape essentielle du cinéma italien qui scelle une relation originelle entre littérature, peinture, art de la scène et cinéma. Le cinéma italien des premières décennies a eu besoin de reprendre de grandes œuvres littéraires (Homère, Dante, Alexandre Dumas père et fils, le Tasse, Shakespeare, Schiller, Manzoni) et, probablement plus qu'aucune

---

36. De nombreux plans montrant la nature – les montagnes, les grottes, la mer – ont été tournés en extérieur ce qui marque une profonde originalité par rapport aux films historiques essentiellement réalisés en studio. Aldo Bernardini a identifié différents lieux du tournage, en particulier les rives de différents lacs qui se trouvent à Mondello ou à Côme (Aldo Bernardini, « *L'Inferno della Milano Films* », p. 102).

autre cinématographie, il s'est appuyé sur des œuvres picturales, passées dans la culture populaire, pour se constituer. Il a démontré, tout au long des premières décennies, sa capacité à récupérer et à annexer un vaste patrimoine iconographique. La relation qu'entretient le cinéma italien des années dix avec la peinture italienne qui le précède ne fait qu'attirer l'attention sur le problème, qu'Aby Warburg considère comme le plus complexe des beaux-arts : « saisir une image dans le mouvement de la vie »³⁷. Bien après la passionnante aventure du muet, un cinéaste « plus moderne que les modernes [...] en quête de frères qui ne sont plus »³⁸, remontera la boucle du temps et fera revenir, comme des fantômes du passé italien, les vers de Dante (*Accattone*) et ses cercles infernaux (*Salò ou les 120 journées de Sodome*). De film en film (*L'évangile selon Matthieu*, *Théorème*, *Les contes de Canterbury*, *Porcherie*), Pasolini questionnera l'énigme du paysage infernal de l'Etna en proie à des manifestations surnaturelles, rejoignant alors toute une tradition littéraire, iconographique et cinématographique. Ainsi, *L'Enfer* de Dante poursuit son chemin dans l'histoire des représentations.

CÉLINE GAILLEURD
UNIVERSITÉ DE PARIS 3

-
37. Aby Warburg, « *La Naissance de Vénus* » et « *Le Printemps* » de Sandro Botticelli : étude des représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne, Paris, Allia, 2007, p. 7.
38. Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milan, Gazanti, 1964.