



HAL
open science

Les films sur l'art produits en Italie au cours de la période fasciste

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. Les films sur l'art produits en Italie au cours de la période fasciste. Le film sur l'art – Entre histoire de l'art et documentaire de création, 2015. halshs-02177255

HAL Id: halshs-02177255

<https://shs.hal.science/halshs-02177255>

Submitted on 8 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christel Taillibert

Les films sur l'art produits en Italie au cours de la période fasciste

Bien qu'avant tout reconnu pour ses talents d'orateur, Mussolini comprit rapidement que l'image, et tout particulièrement l'image animée, pouvait lui rendre des services précieux dans son œuvre globale de propagande, ouvertement autoritaire, fondée autour d'un véritable culte porté à sa propre personne. La mise en œuvre de ces principes fut confiée à l'Institut National Luce, organisme qui assura l'ensemble de la production cinématographique culturelle fasciste, jusqu'à ce qu'en 1938 soit créé l'Incom (Industria Corto Metraggi), organisme spécialisé dans la production de courts métrages documentaires d'auteur. Huit films, parmi l'ensemble de la production de ces deux organismes, furent consacrés à des artistes au cours de la période fasciste :

Michelangelo [M] (LUCE, 1932-37)

Giotto [G] (LUCE, 1937)

Leonardo [L] (LUCE, 1940)

Giotto e la cappella degli Scrovegni [GCS] (LUCE, 1942)

Bernini [B] (LUCE, env. 1943)

Michelangelo da Caravaggio [MDC] (Incom, 1941)

Il Tintoretto [T] (Incom, 1941)

Sandro Botticelli [SB] (Incom, 1942)

Ces films, tous sonores, ont été globalement produits dans la dernière partie de la période fasciste. Cet intérêt tardif aux questions artistiques est à mettre en relation avec les événements historiques qui marquent l'évolution de la politique mussolinienne : la campagne d'Éthiopie en 1935-36, puis l'adhésion au pacte *Antikomintern* en novembre 1937, ont mis à mal l'image de l'Italie auprès des démocraties. La prodigieuse histoire artistique italienne a donc été considérée comme un vecteur susceptible de raffermir, aux plans national comme international, l'image de ce pays, écornée par les récents événements – ce qui explique par ailleurs que tous les artistes concernés par ces documentaires soient Italiens.

I – Les films sur l'art au prisme de la propagande fasciste

Le premier type d'analyse que nous appliquerons à ce corpus consistera à décrypter la façon dont la propagande mussolinienne s'inscrit dans ces différentes productions documentaires.

Le premier point à relever est la façon dont ces films contribuent à faire l'apologie du "surhomme", élément central de la rhétorique fasciste dans sa présentation du Duce au peuple. Le vocabulaire utilisé à propos des différents artistes est symptomatique de cette volonté de les placer au dessus de la masse. On les désigne en effet sous le vocable de "*Maestro*", de "*Génie*", on les assimile aux "*plus grands esprits italiens*" [M, 12'10], on évoque leur "*grandeur*" [B, 6'17], leur "*prodigieuse force créatrice*" [M, 9'09], leur "*don surprenant*" [B, 6'35], leur "*vie exceptionnelle*" [L, 0'22] leur ayant permis de donner naissance à des "*œuvres immortelles*" [B, 1'48]. Bien entendu, cette rhétorique n'est pas complètement spécifique à période fasciste : en tous temps, les tentatives biographiques des grands artistes ont donné lieu à une glorification immodérée de leurs vertus – artistiques bien sûr, mais aussi humaines. La biographie de Michel-Ange par Giovanni Papini, en 1949, témoigne de cette immuabilité dans l'écriture, puisqu'il n'hésite pas à parler de "*la vie divine et humaine de Michel-Ange*", dont "*la nature était celle du feu*", lui qui "*à ses heures, fut presque un demi-Dieu, face-à-face*

avec Dieu”¹. Ce que nous montrons donc à travers l’analyse de ces films, c’est avant tout l’articulation étroite dont témoignaient ces débordements lyriques avec la propagande fasciste plus que leur spécificité propre.

Ainsi, la supériorité des artistes telle qu’elle est mise en avant dans ces films s’enracine avant tout dans une force de travail incomparable, au-delà du potentiel d’un homme ordinaire. La Chapelle Sixtine est ainsi décrite comme ayant été “réalisée sans aide, en vingt mois seulement, un travail qui, par sa difficulté et sa pénibilité, semble dépasser les forces d’un homme” [M, 3’44]. La peinture de Giotto est définie comme “éparpillée à travers toute l’Italie au cours d’un demi siècle de travail infatigable” [G, 2’17]. À propos de Léonard de Vinci, dont on vante l’“infatigable curiosité” [L, 4’23], une seule inscription est mise en exergue dans ses nombreux manuscrits : “*Tutte le opere non sono per stancarmi*” (“Aucun travail ne pourra m’épuiser”, [L, 1’30]. Et même le grand âge ne semble pas avoir prise sur ces forces de la nature. Ainsi, à propos de Bernini, on apprend que “même rejoint par la vieillesse, l’artiste ne cessa de créer” [B, 12’48]. Ainsi, la notion de ‘surhomme’ trouve une véritable résonance dans la description de l’accomplissement du destin de ces artistes.

Ces derniers sont en outre présentés comme ayant su anticiper sur l’évolution de l’histoire de l’art. On évoque ainsi “l’improvisation expressionniste” dont fit preuve le Tintoret en peignant la tête de Saint-Mathieu, laquelle annonce “tout le devenir de la peinture européenne moderne, jusqu’à Manet” [T, 4’30], ainsi que l’héritage que constitua son “art dramatique et visionnaire, qui pouvait paraître insolite au XVIe siècle, mais illumina le travail du Greco, de Rubens et de Velasquez” [T, 9’57]. La ‘Derelitta’ de Botticelli est perçue comme “une authentique anticipation de la peinture romantique du XIXe” [SB, 4’24]. Quant à Léonard de Vinci, il inventa des machines qui “souvent anticipaient de plusieurs siècles les techniques contemporaines” [L, 1’50]. Ainsi, la présentation de ces artistes tend-t-elle à confirmer l’incomparable supériorité de la race italienne, laquelle a donné naissance à des artistes de génie, voués à une existence hors du commun.

Le second élément à relever concerne la façon dont ces films magnifient le corps humain : soucieux de la régénération de la race italienne, le régime valorisait en effet la puissance physique, la vigueur, la résistance et la beauté du corps. On relève dans les commentaires de nombreuses tournures qui reprennent cet aspect de la rhétorique fasciste. Le ‘David’ de Michel-Ange est décrit comme une expression de “l’idéalisat[i]on du corps humain” à laquelle tend l’art de son auteur [M, 2’58]. À propos de son ‘Bacchus’, on met en évidence “le modelage puissant des membres” [M, 1’34], tandis que dans le bas-relief de la Bataille des Centaures est admiré “l’enchevêtrement des corps engagés dans la bataille” et “le relief puissant des nus” [M, 1’05]. Le duc d’Urbino quant à lui, dans la statue que lui dédie Michel-Ange, est “idéalisé et beau dans son corps comme un guerrier antique” [M, 6’05]. Notons aussi la façon dont nous est décrit le ‘David’ du Verrocchio, pour lequel le jeune Léonard de Vinci aurait servi de modèle : on évoque “l’expression volontaire de son visage, l’énergie qui se dégage du bras qui serre l’épée, qui font présager une vie exceptionnelle, déjà fortement marquée par la nature” [L, 0’16], formulation qui établit clairement une relation directe entre le physique avantageux de l’individu et le destin d’exception qui lui est réservé. À propos du travail du Caravage, on peut évoquer “l’épaule vigoureuse”, “les mains tenaces” qui caractérisent la ‘Crucifixion de Saint-Pierre’ [MDC, 6’33], “l’énergie populaire” de l’enfant dans le tableau de la ‘Madonna dei Palafrenieri’ [MDC, 5’15], ou encore “le corps pâle du Christ d’une beauté digne de Michel-Ange” [MDC, 8’15] dans la ‘Déposition’. Le corps

¹ Giovanni Papini, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milan (Italie), 1949, pp. 626-628 (Traduction de l’italien).

masculin n'est pas uniquement magnifié pour ses formes parfaites, il l'est aussi pour la force de travail permise par un corps sain et vigoureux. D'où l'insertion, par exemple, dans le film *Leonardo*, d'images à la limite du hors-sujet d'un homme, torse nu, taillant une pierre au burin au cœur de la montagne.

Si le corps masculin est au centre des intérêts, les formes féminines retiennent aussi l'attention lorsqu'elles touchent par leur perfection. Dans la 'Madonne de Lorette' du Caravage, "*la grâce féminine retrouve une expression concrète*", elle "*est modelée dans la belle matière picturale en une nouvelle idéalisation de la forme*" [MDC, 5'00] ; dans le 'Rapt de Proserpine' du Bernin, on admire "*l'opulence des membres féminins*" [B, 2'19], tandis que dans 'La Calomnie' de Botticelli, l'allégorie de la Vérité est décrite comme "*un nu féminin qui tente véritablement d'atteindre le ciel, tendant sa ligne fluide vers les hauteurs*" [SB, 5'25]. Cette admiration pour la beauté plastique féminine passe aussi par la mise en scène, comme dans ces images de 'l'Aurore' représentée par Michel-Ange, dont la beauté est mise en valeur par les mouvements gracieux et les positions originales de la caméra [M, 6'00-6'26].

Le discours global qui se dégage de ces films contribue donc à associer la beauté et la perfection des formes à une supériorité presque divine, tendance qui, certes, a traversé l'histoire de l'art, mais trouve dans la rhétorique propre au fascisme italien un écho particulier. En témoigne la mise en scène qui accompagne, dans *Michelangelo*, les images du 'Moïse' : tandis que le commentaire décrit : "*Cette statue qui, quoi qu'il en soit, incarne pour lui, de la façon la plus absolue, le modèle d'une humanité supérieure*" [M, 5'40], un fondu introduit des images d'un ciel nuageux, auxquelles succèdent, toujours avec un arrière fond céleste, une vue en contre-plongée de la statue du 'David'. La volonté évidente de conférer une dimension spirituelle à ces représentations sublimées par leur beauté plastique confirme cette idée de supériorité manifeste, proche de la divinité, dont bénéficient les individus au corps idéal.

D'où le troisième point à mettre en évidence, lié à la volonté de raffermir chez les spectateurs le sentiment religieux – objectif consécutif au concordat signé par le fascisme en 1929 avec les autorités catholiques (accords du Latran). Dans les films de notre corpus, la thématique religieuse s'inscrit autour de plusieurs idées. La première serait la mise en avant du profond caractère religieux des artistes évoqués. On évoque ainsi à propos de Michel-Ange "*la profonde religiosité du Maestro*" [M, 2'06], puis plus loin "*la sévère conscience religieuse de l'artiste*" [M, 8'45]. Giotto est présenté comme un homme possédé par la foi, exalté dans son art par la ferveur occasionnée par St-François d'Assise un demi-siècle avant sa naissance : "*Giotto était né en 1267, 41 ans seulement après la mort de Saint-François d'Assise. Les lieux, les maisons, les églises où était passé le petit homme (...) étaient encore ardents de son passage, comme un soleil à peine couché*" [G, 1'17]. Ce documentaire est d'ailleurs empreint d'une sorte de mystification des œuvres de l'artiste, le travail pictural en lui-même passant en arrière-plan au profit du message religieux qui s'en dégage. Le commentaire, extrêmement lyrique, s'attache à célébrer l'œuvre du Saint à travers un montage parallèle des plus inattendus entre une cérémonie religieuse contemporaine au tournage, mettant en scène des moines franciscains dans la basilique d'Assise, et la description des fresques de Giotto, choix de montage qui exprime la continuité de la foi religieuse sur la terre italienne. L'ouverture du film, présentant un dessin animé d'un paysage toscan puis les véritables images du même panorama, tend à inscrire immédiatement ce postulat lié à une double lecture du film : l'histoire et la légende, cohabitant en toute simplicité. L'insertion dans l'image d'inscriptions

évoquant différents cantiques de St-François renforce la création d'une atmosphère mystique, propre à la dévotion, confortée par les chœurs qui accompagnent ces images, ainsi que par l'inscription dans le plan d'un certain nombre d'éléments de décorum religieux (des cierges allumés), ou bien d'images symboliques (une cascade, des oiseaux dans le ciel, des dessins de rayons lumineux venant du ciel). Ces procédés chargent émotionnellement le propos d'une dimension spirituelle, donnant du poids non pas tant au travail de Giotto en lui-même, mais bien à la foi chrétienne, dans un geste plus religieux qu'artistique.

La seconde entrée relative à la religion concerne la mise en avant dans le discours de l'apologie de la souffrance, de l'acceptation du sacrifice, préceptes qui s'accordaient tout autant avec le dogme catholique qu'avec l'esprit de soumission valorisé par le régime fasciste (d'où le slogan *Croire, obéir, combattre* cher à Mussolini). Évoquons 'La Crucifixion de Saint-Pierre' du Caravage, ainsi décrite : "*Le Saint semble surmonter la souffrance grâce à son intime force morale qui résiste au-delà de la mort*" [MDC, 6'35] ; et encore cette évocation de San Girolamo pénitent au désert : "*Dans une image de douleur, le San Girolamo (...) aspire à une lumière de pureté*" [L, 7'58] ; ou enfin cette comparaison entre Jésus et St-François d'Assise, tous deux présentés comme relevant du "*même modèle d'homme, maître de lui-même dans la douleur*" [G, 6'30].

Relevons enfin les tentatives, souvent acrobatiques, accomplies pour dépasser les contradictions inhérentes à cette apologie religieuse – au-delà de celle qui la relie à la base au fascisme. Ainsi, l'éloge concomitant de l'Antiquité romaine semble d'emblée inconciliable avec cette glorification du catholicisme - ce dont semblaient avoir conscience les réalisateurs qui traduisaient leur embarras à travers des tournures syntaxiques du type "*L'admiration et l'étude de l'antiquité classique qui ressortent de ces formes n'offusquent pas la sévère conscience religieuse de l'artiste*" [M, 8'45]. Ce n'est bien évidemment pas l'alliance de la religiosité de Michel-Ange et de son intérêt pour l'art antique qui est ici étonnant, tous deux étant symptomatiques de son époque, mais bien ce besoin ressenti de mettre en évidence, à travers le commentaire, la compatibilité de fond entre ces deux préoccupations.

Le mythe de la Rome antique constituait un élément central de la rhétorique fasciste, cette glorieuse époque offrait le modèle d'une Italie impériale dominant le monde, conduite par un chef incontesté menant le peuple italien vers le renouveau, l'ordre et l'efficacité. Plusieurs films la mettent en valeur, ce qui est rendu d'autant plus facile par le fait que la Renaissance, mouvement auquel peuvent être rattachés quatre d'entre eux, s'était traduite par une bienveillance nouvelle pour les arts et la culture de l'Antiquité. Michel-Ange, particulièrement fidèle à ces tendances, fait l'objet d'une véritable sollicitude dans les films étudiés. On nous apprend ainsi que les yeux du Bernin, à son arrivée à Rome, "*se fixaient de préférence sur les œuvres de celui qui avait interprété et fait revivre la monumentalité impériale : Michel-Ange*" [B, 0'32]. La ressemblance avec des œuvres antiques semblent l'objet ultime de la recherche d'un certain nombre d'artistes – d'où ce compliment adressé à Michel-Ange à propos de son 'Bacchus' : "*ses contemporains eux-mêmes auraient pu [le] confondre avec un marbre antique*" [M, 1'36] ; tandis qu'en regardant le bas-relief de la Bataille des Centaures, "*on a l'impression de regarder la façade d'un sarcophage romain de l'âge le plus pur*" [M, 1'07]. Quant à son projet d'arrangement de la place du Capitole, à Rome, "*il semble digne d'accueillir une confrérie d'antiques sages*" [M, 9'37].

Une relation directe est effectuée dans ces films entre le territoire italien et les œuvres d'art qui y ont trouvé leur berceau, en conformité avec l'idée d'une Italie féconde, à l'histoire

culturelle inégalée. Cette idée est au centre de l'ouverture de *Michelangelo*, qui offre des images très soignées de son village natal de Caprese. L'ancrage géographique s'inscrit aussi autour de l'idée de formation artistique. *Bernini* s'ouvre ainsi sur la vision du centre antique de Rome, tandis que le commentaire annonce : “*Au début du XVIIe siècle, Rome pouvait révéler à Gian Lorenzo Bernini, quand il quitta Naples, sa ville natale, pour s’y installer, des formes d’une solennelle magnificence*” [B, 0’32]. La richesse et la beauté de la ville serait donc un des éléments à prendre en compte pour comprendre le développement de son sens artistique. On en reçoit la confirmation à propos de la genèse de la ‘Fontaine des quatre-fleuves’, ainsi présentée : “*La Place Navone offrait à l’artiste d’incomparables décors propices à la création d’un chef-d’œuvre*” [B, 8’58].

Les espaces naturels eux aussi semblent propices à l'inspiration. Ainsi, la puissance se dégageant des Alpes Apuanes aurait inspiré à Michel-Ange des projets d'œuvres démesurées [M, 4’30]. Léonard de Vinci lui-même devrait une partie de sa géniale inventivité aux paysages italiens : “*Un jour de 1505, il montait en direction des cols de la région de Fiesole, sur le mont Ceceri dont les flancs donnaient déjà à l’époque la belle pierre des palais florentins. Il pouvait voir dans les entailles réalisées par les pioches l’ossature même de la montagne, et en tirer de nouvelles informations pour ses déductions géologiques, ou bien regarder avec une surprise toujours renouvelée les herbes et les buissons, dont la perfection avait été révélée par la lumière dans La Vierge des Rochers*” [L, 3’18].

Le souci constant de polarisation du propos autour de la charpente structurelle de la propagande fasciste dont témoignent ces différents films est étonnement mis en lumière par l'existence d'une version suisse/allemande du film réalisé par l'Institut National LUCE sur Michel-Ange : signée en 1938 par Curt Oertel – abusivement crédité à la mise en scène, à l'écriture du scénario et à la prise de vue du film – *Michelangelo. Das Leben eines Titanen* consiste, à l'exception de quelques séquences additionnelles rajoutées au montage initial, en une remise en forme opportuniste du documentaire italien - dont une très grande partie de la bande musicale a même été conservée. Seuls les commentaires ont été totalement réécrits, offrant une lecture totalement différente du destin du grand artiste italien : si l'emphase du propos est toujours largement vérifiée, elle ne tend plus à révéler le destin presque divin du génial artiste auquel donna naissance le sol italien, mais sombre cette fois dans un pathos appuyé, insistant sur les souffrances continuelles de l'artiste, condamné à satisfaire ses commanditaires sans pouvoir donner libre cours à ses propres envies, portant le poids de sa vieillesse au terme d'années et d'années de travail harassant, et vivant ses dernières heures dans un lugubre atelier romain éclairé par quelques modestes bougies. Au-delà de l'étonnante réappropriation du matériel documentaire de l'Institut LUCE – qui méritera de plus amples recherches – cette confrontation de ces deux commentaires plaqués sur des images quasi identiques permet de mesurer la capacité de tout documentaire, y compris de ce type de monographies d'artistes, à assimiler les besoins de la propagande nationale.

II - Les films sur l'art au prisme de l'éducation artistique

Afin de poursuivre l'analyse de ces films, il est intéressant de développer à présent une réflexion liée à leur potentiel didactique, ces documents ayant été avant tout conçus dans cet objectif. Rappelons en effet que dès l'invention du cinéma, l'image animée a été envisagée par un certain nombre de pédagogues – enseignants, conférenciers – comme un nouvel outil pouvant être mis au service de leur cause. Ainsi, rapidement, furent produits par les grandes sociétés de production de l'époque comme par des institutions spécialisées (l'Institut LUCE

en Italie), des films pédagogiques et éducatifs, recouvrant de vastes territoires thématiques. L'histoire de la cinématographie éducative fut marquée en Italie par la création, à Rome, par Benito Mussolini, d'un Institut International du cinématographe éducatif², mis au service de la Société des Nations, et dont le développement traduisait parfaitement le rapport ambivalent du régime fasciste face au potentiel éducatif de l'image animée, conformément à ce que nous tentons de montrer ici dans le cadre spécifique de ces films sur l'art.

Les publics ciblés par les productions qui nous occupent ici appartenaient ainsi à deux catégories : le public scolaire (d'où l'appartenance de deux de ces films à la *Cineteca Scolastica*), et le grand public, ces courts métrages étant diffusés par obligation législative dans toutes les salles du pays.

Les visées didactiques de ces productions s'inscrivent en premier lieu dans les choix d'un métrage relativement court, préoccupation récurrente dans tous les textes de l'époque relatifs à l'usage didactique de l'image animée : *“Il va de soi (...) que ce serait une grave erreur de produire, pour chaque matière, une pellicule à long métrage. Il doit être consenti à l'éducateur de pouvoir enrichir et faciliter sa leçon avec une projection analogue ; il est, par suite, indispensable, à mon avis, que les pellicules soient nombreuses, mais de brève durée”*³. Si l'auteur de ces lignes est Italien, les réflexions relatives à l'usage pédagogique de la cinématographie adoptaient des postures similaires dans tous les pays qui l'avaient développée à l'époque.

En second lieu, le recours au film dans le domaine de l'éducation artistique rencontrait invariablement la question du mouvement. Pour reprendre les termes d'un rapport de l'Office International des Musées, *“il peut paraître illogique d'avoir recours à une technique dont le propre est d'enregistrer le mouvement, pour présenter ou analyser un domaine où l'expression du sentiment, de la pensée ou du mouvement se traduit dans une matière nécessairement immobile”*⁴. Cette question était résolue de deux façons : soit en privilégiant la projection fixe à la projection animée pour l'étude stricte de l'œuvre d'art, le cinéma étant réservé à l'exploration du contexte géographique, historique et artistique de sa production ; soit, comme le préconisait par exemple Henri Focillon, on accordait au film la possibilité de traduire le regard mouvant du spectateur face à l'œuvre d'art : *“Si le chef-d'œuvre ne bouge pas, nous, nous bougeons, et nous avons besoin de nous mouvoir pour saisir son immobilité même. Il faut que notre vue le parcourt dans toute son étendue, que notre regard glisse et se déplace dans toutes ses dimensions. Il faut même que notre pas chemine autour de lui, et c'est même seulement par cette démarche, par cette promenade autour de l'objet que nous le possédons véritablement dans l'espace”*⁵.

Dans les films qui nous intéressent, ce besoin de justifier le recours à l'outil cinématographique se fait sentir à travers la mobilité constante de la caméra, qui parcourt chaque peinture en tous sens, s'approche sur un détail, ou s'éloigne pour élargir le point de vue, qui face à une sculpture enveloppe littéralement l'œuvre, tourne autour, offre des points

² Voir à ce propos : Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*. Éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, 1999, 412 p.

³ Mario Meneghini, “La pellicule de l'enseignement artistique”, in *Cinéma et enseignement*, Rome, 1934, p.240.

⁴ “La cinématographie au service des Musées et des Monuments d'Art”, in *Cinéma et enseignement, op.cit.*, p.226

⁵ Henri Focillon, “Le cinématographe et l'enseignement des arts”, in *La Participation française au congrès international du cinéma d'enseignement et d'éducation*, Rome, 1934, p. LIV.

de vues singuliers, s'approprie les volumes, rend compte de son organisation dans l'espace, fidèle au principe selon lequel "*l'étude scientifique et esthétique d'une sculpture de la statuaire classique exige que ses différentes parties soient examinées soit au point de vue du rapport qu'elles ont entre elles, soit dans l'ensemble de leur complexe et de leur volume statuaire*"⁶.

Dans le cadre spécifique des œuvres picturales, la volonté presque obsessionnelle de mobilité se fait globalement au préjudice de la perception de l'œuvre dans son ensemble : le morcellement visuel du tableau opéré par la caméra ne permet aucunement de se faire une idée de la composition globale de l'œuvre, de la place des détails observés dans la construction picturale. Si ce choix de mise en scène est déjà étonnant lorsqu'il s'applique à des tableaux de taille moyenne, il devient ahurissant pour des œuvres monumentales, à l'image du *Jugement universel* de Michel Ange, dont la charge émotionnelle provient avant tout de la prodigieuse cohérence et organisation interne, et dont le film consacré à l'artiste ne nous révèle que des fragments isolés. Cette place laissée à l'interprétation du spectateur dans la perception de l'œuvre est peut être encore plus hasardeuse lorsqu'un semblant de vue générale semble offerte au spectateur, à travers un travelling arrière de la caméra, mais qu'un morceau du tableau reste, en réalité, exclu du cadre.

Cette absence de vue globale se vérifie aussi au niveau du contexte dans lequel s'inscrit le tableau : l'église, le musée, la galerie, etc., qui l'abrite. Rarissimes sont les exemples de contextualisation de l'œuvre, ce qui est d'autant plus étrange que la capacité du film à suppléer une impossibilité – de la classe, de l'individu – à se déplacer sur le lieu de conservation de l'œuvre comptait parmi les arguments les plus souvent cités pour défendre l'utilisation du film dans le domaine de l'éducation artistique : "*Une œuvre d'art n'est pas abstraite, elle fait partie d'un milieu naturel, elle appartient à la lumière qui la colore*"⁷.

Notons ensuite que les mouvements et choix de points de vue sur l'œuvre ne sont pas systématiquement liés à un aspect du commentaire, laissant le spectateur totalement libre de son interprétation. Fréquemment, les images et le commentaire ne sont pas synchrones dans leur évolution : le plus souvent, les images précèdent le commentaire, la vision de détails issus d'une peinture succédant à d'autres détails d'une autre œuvre, sans aucune notification ni visuelle ni verbale, le spectateur pouvant présupposer que se poursuit l'exploration de la première œuvre – l'absence de vision globale du tableau ne permettant pas au spectateur de relever l'incongruité de sa perception.

Ainsi, globalement, l'écriture de ces documentaires s'avère assez peu scrupuleuse dans son rapport à l'intégrité et à l'identification des œuvres picturales, ce qui n'est pas un problème en soi, mais relativise cependant la portée purement didactique du projet. Ajoutons d'ailleurs que jamais le commentaire ne fait état de l'incapacité de ces films à reproduire la couleur, élément pourtant fondamental du langage pictural.

Les sculptures quant à elles ouvrent de nouvelles perspectives à leur exploration cinématographique par leur expression en volume. Si de nouveau les mouvements de caméra sont incessants, valorisant les rotations autour de l'œuvre étudiée, l'enregistrement frontal qui caractérisait l'exploration des toiles laisse ici la place à des possibilités d'angles plus

⁶ "Le cinématographe et les études d'archéologie et d'histoire de l'art", in *Cinéma et enseignement, op. cit.*, p. 247.

⁷ Henri Focillon, *op. cit.*, p. LIV.

expressifs. On observe en particulier une tendance très nette à l'usage de la contreplongée, laquelle confère un caractère majestueux, dominateur, aux personnages ainsi représentés. L'absence de vue d'ensemble est ici moins systématique, même si elle se vérifie toujours dans de nombreux cas, comme en témoigne la présentation de 'La Pietà' dans le film *Michelangelo* [M, 1'39-2'16].

Par contre, le contexte est cette fois davantage présent, rendu presque obligatoire par la non-conformité du cadre cinématographique avec les contours de l'œuvre concernée – mais pratiquement toujours sans que la nature du lieu en question soit précisée. Cette question du contexte occasionne parfois des effets surprenants, comme lors de la présentation du 'David' de Michel-Ange, tout d'abord exhibé en extérieur, devant la façade du Palazzo Vecchio à Florence, puis, sans plus d'explications, sur fond noir (probablement au sein de la Galleria dell'Accademia où est exposé l'original depuis 1873).

Globalement, ces constats relativisent la capacité de ces films à transmettre des connaissances liées à l'histoire de l'art. Le premier point qui confirme cette hypothèse est relatif à la citation des titres et dates d'exécution des œuvres filmées. Les œuvres sont parfois désignées par leur nom, mais jamais de façon systématique : la plupart sont ainsi montrées à l'écran sans qu'il soit possible pour le spectateur de l'identifier. Souvent, le commentaire ne permet même pas d'en comprendre le contenu. Ainsi, dans *Leonardo*, le commentaire annonce : "*Il peignit dans ses Madones, ses Saints et ses Anges, des images d'une grâce un peu antique, peut être effleurées par sa perpétuelle inquiétude*" [L, 8'45], tandis qu'à l'image se succèdent des cadrages resserrés sur 'La Vierge, l'enfant Jésus et Ste-Anne' puis 'St Jean-Baptiste', de sorte qu'un spectateur non initié ne saurait comprendre ne serait-ce que la nature des personnages représentés sur ces toiles.

Quant aux dates de réalisation des œuvres, elles sont cette fois rarissimes, puisque trois exemples de citations seulement peuvent être recensés dans l'ensemble des films. Difficile, donc, pour le spectateur, de se repérer dans le temps sur la base de ces maigres indications, de comprendre l'évolution du travail de l'artiste tout au long de sa carrière, d'autant plus que la forme biographique – qui aurait pu compenser cette absence de repères temporels – n'est en fait que rarement ou partiellement adoptée dans ces documentaires. Si au sein de *Bernini*, les œuvres sont présentées de façon strictement chronologique, les indications de nature historique restent très vagues : on saura uniquement qu'il était enfant au début du XVII^e siècle, et octogénaire en 1668. *Il Tintoretto* aussi adopte une forme biographique, mais avec des repères encore plus vagues, se limitant aux informations selon lesquelles "*à la fin d'une intense période initiale, il peignit 'L'ultima Cena'*" [T, 1'01] et qu'il peignit 'la Communion des apôtres' l'année de sa mort [T, 9'48] – mais bien sûr sans préciser de quelle année il s'agit. Malgré tout, à l'exception de deux retours en arrière surprenants et non identifiés comme tels dans le commentaire, la présentation des œuvres est chronologique. Dans *Michelangelo* aussi, le postulat de base est biographique, puisqu'on part de son lieu de naissance, de sa formation à Florence pour aboutir à la fin du film à l'image de sa tombe ; mais cette présentation est en fin de compte trompeuse puisque la succession des œuvres dans le corps du documentaire ne suit que très partiellement le fil de sa vie. Cette indication de lecture falsifiée est encore plus nette dans *Leonardo*, qui semble lui aussi adopter une forme biographique puisque le documentaire s'ouvre sur des remarques relatives à sa jeunesse, mais dans lequel la succession des œuvres présentées est totalement aléatoire.

Ce peu d'intérêt porté au cadrage historique interroge par ailleurs quant à la façon dont le contexte de l'époque est invoquée dans ces documentaires, élément auquel on attachait alors

beaucoup d'importance : *“On pourrait envisager l'établissement de films permettant de situer telle ou telle œuvre d'art dans son ambiance artistique, historique ou naturelle, écrivait ainsi l'Office International des Musées. Ces films constitueraient, pendant les conférences destinées au grand public, des commentaires utiles et conçus de façon attrayante faciliteraient la compréhension de l'œuvre étudiée et élargiraient en même temps les connaissances historiques ou géographiques de l'auditoire”*⁸. Or, le contexte historique transparait rarement dans les films de notre corpus, parfois à travers quelques allusions à l'histoire politique, et de façon beaucoup plus exceptionnelle à l'histoire des arts. À propos de Michel-Ange, on apprend par exemple que Laurent de Médicis dominait la ville de Florence, où il avait institué une école d'art, et on bénéficie aussi d'une vague allusion au siège de Florence, sans que nous soit précisée la nature de l'assaillant. Seul le documentaire sur Léonard de Vinci donne lieu à une exploration un peu plus poussée du contexte historique, évoquant en particulier la volonté de comprendre et mesurer l'univers qui accompagna la période de la Renaissance, même si le discours reste éminemment superficiel.

De la même façon, la réflexion sur le style de chacun des artistes, sur ses apports personnels à l'histoire de l'art, est à peine effleurée. Le commentaire évoque ainsi *“la force du clair-obscur”* du travail de Michel-Ange [M, 3'22], la tendance à *“la simplicité, la vérité, la cordialité”* de la peinture de Giotto [G, 2'28], le caractère *“révolutionnaire et puissant, en opposition ouverte avec la peinture traditionnelle”* du Caravage [MDC, 0'59], son style *«rigoureux et spontané”* [MDC, 1'20], *“son opposition décisive d'ombres et de lumières”* [MDC, 3'01], ou encore le *“mouvement des personnages quasiment libérés du corps humain”* des peintures de Botticelli [SB, 0'50]... Les informations sont un peu plus fournies à propos du Tintoret, dont on met en relief les *“arrière-fonds très lumineux”*, la *“souplesse de son pinceau”* [T, 1'50], *“la lumière qui s'étend dans un mouvement tourbillonnant”* [T, 3'27], etc.

Globalement, jamais les commentaires ne permettent ni de saisir l'essence des œuvres singulières, ni de s'appropriier les caractéristiques du langage d'un artiste. Pourtant, comme Adrien Bruneau le rappelait, on reconnaissait au cinéma dans ses usages didactiques des possibilités fantastiques dans le domaine de l'histoire de l'art : *“Il a une supériorité technique sur tous les autres arts, qui lui confère une vertu éducative spéciale. Il est non seulement descriptif, il peut être puissamment démonstratif. Par l'effet de ses oppositions, de ses répétitions, de ses fondus et de ses surimpressions et par ses incomparables schémas animés, il devient un véritable professeur qui préfère la démonstration au discours. Il sait, en effet, s'arrêter, suggérer, comparer, répéter, moduler, souligner, marteler afin de faire mieux comprendre comme un véritable pédagogue”*⁹.

Seul un des films du corpus se distingue dans sa portée didactique : *Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, réalisé par Glauco Pellegrini en 1942 pour le compte de l'Institut National Luce. Le choix de resserrer le discours sur un seul objet – la chapelle et ses fresques -, et non plus sur l'œuvre d'une vie, constitue l'un des éléments lui permettant de construire une démonstration plus aboutie. Ce film s'ouvre sur une longue et riche introduction retraçant l'histoire de l'édifice, chronique intimement liée à celle de la famille qui lui a légué son nom. Il se poursuit avec une description de l'Église elle-même, d'un point de vue architectural, afin d'en révéler les caractéristiques intimes. S'ensuit un éclairage sur l'œuvre décorative accomplie par Giotto en ce lieu, à travers la mise en évidence de la trajectoire discursive des

⁸ “La cinématographie au service des Musées et des Monuments d'Art”, op.cit., p. 126.

⁹ Adrien Bruneau, “La formation du goût et l'éducation de l'artisan par le Cinématographe”, in *L'éducation artistique par le cinématographe*, Coulommiers, imprimerie Paul Brochard, 1924, p 239.

fresques au regard de leur localisation dans la chapelle. Le commentaire s'engage ensuite dans une analyse du style de Giotto, à travers l'usage de différents processus didactiques. Tout d'abord, le film a recours à la comparaison avec l'art pictural de l'époque de la réalisation de ces fresques. Est ainsi évoqué le raffinement des peintures byzantines, dont "*Giotto se libère, en cherchant les accents d'une nouvelle expression picturale*" [GCS, 4'55], phénomène illustré par la comparaison à l'écran du travail de Giotto avec une représentation de la capture de Jésus du XIIe siècle, puis de la scène du lavement des pieds. Selon le même objectif seront ensuite confrontées les représentations de l'épisode de la présentation de l'enfant au temple par Giotto, Taddeo Gaddi et le Titien.

L'autre procédé didactique mis en œuvre consiste à mettre en évidence la construction spatiale des œuvres du peintre, en apposant des figures géométriques sur l'image, afin de souligner la nature du travail de composition, le caractère géométrique de sa peinture, sa "*conquête des volumes et de l'espace*" [GCS, 5'25]. Ainsi, la progression du documentaire se fait-elle véritablement sur la base de préoccupations artistiques – le souci de réalisme du peintre, sa sensibilité, son travail de composition et d'éclairage, etc. – et non plus d'extrapolations politiques et idéologiques.

Du point de vue de la mise en scène, les mouvements incessants de la caméra sont abandonnés au profit d'une succession de plans fixes, retraçant les fresques dans leur ensemble ou bien un détail de la composition : ce documentaire s'assume ici pleinement dans sa dimension filmique, sans sentir le besoin de se différencier des projections fixes à travers une valse nauséuse de l'appareil de prise de vue. On accède enfin à une pleine maturité du film didactique. Maturité peut être quelque peu décalée par rapport aux attentes de l'époque, si l'on se réfère à l'article – élogieux, certes – rédigé par Guglielmo Ceroni à propos de ce film dans *Lo Schermo* en juillet 1942 : "*Jamais la peinture n'a été mise en contact avec le peuple avec tant d'efficacité. Ici, la caméra ne décrit pas le tableau ou la fresque, elle fait davantage. Elle anime les personnages de Giotto ; elle reconstruit la scène dramatique de la Passion du Christ dans tous les passages les plus rudes. On n'avait jamais vu sur l'écran une série de fresques s'agiter, tout à coup, s'animer d'une vie solaire et réelle, on n'avait jamais vu des personnages illustrés par un pinceau quasi primitif, dessinés sans perspective (...) sur un mur, s'élever dans la lumière d'un réalisme fascinant (...); ainsi, dans une série de séquences dues à une mise en scène magistrale, la Passion du Christ revit pour nous, dans une puissance (...) cinématographique qu'aucun acteur, aucune scène vivante réelle n'aurait obtenue*"¹⁰. Dans ces lignes, le caractère pédagogique, l'histoire de l'art et le travail pictural de Giotto disparaissent complètement, au profit d'une exaltation religieuse totalement hors de propos. Ce commentaire, étonnant, semble finalement beaucoup plus approprié au premier documentaire consacré à Giotto par l'Institut Luce en 1937 (ou à celui de Luciano Emmer de 1952...) qu'à celui de Glauco Pellegrini, et s'inscrit, comme ce dernier, dans la droite ligne des attentes formulées par le régime fasciste au regard de la production cinématographique dédiée à l'art. Cette dernière semblait donc bien destinée avant tout à transmettre une sensibilité, une émotion plus qu'un savoir proprement dit. L'usage très illustratif, souvent emphatique, de la musique semble d'ailleurs corroborer cette proposition : elle aussi contribue à susciter une exaltation chez le spectateur – exaltation pour un idéal, un absolu, un modèle, tour à tour religieux ou fasciste, illustré dans ces films de façon opportuniste par le truchement de l'art. Globalement, ces films d'éducation artistique semblent donc s'accommoder des préceptes inhérents à la réalisation des autres films éducatifs produits au cours de la même période – films hygiénistes, d'éducation physique, de propagande nataliste,

¹⁰ Guglielmo Ceroni, "L'efficacia del documentario", in *Lo Schermo* (Rome), juillet 1942 ; cité dans Ernesto G. Laura, op. cit., p. 180.

etc. -, dont l'objectif était clairement de transmettre des modèles comportementaux plus que des informations proprement dites.