

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CINÉMA ET PATRIMONIALISATION DU PAYSAGE URBAIN.
LE CINÉMA ITALIEN MODERNE, LE TEVERE ET L'ESPRIT DU LIEU

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JEAN LABERGE

AVRIL 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche n'aurait pas été possible sans le support de ma directrice de mémoire, Madame Viva Paci, qui a patiemment suivi ma démarche depuis les tous débuts de mon inscription à la maîtrise en communication (profil cinéma et images en mouvement). Je la remercie de sa curiosité et de son ouverture face au projet inusité de mettre en présence les disciplines de la conservation du patrimoine et des études cinématographiques.

Je remercie aussi mes supérieurs hiérarchiques à la Ville de Montréal, Isabelle Dumas et Nathalie Martin, de m'avoir permis de m'absenter du travail pour assister aux cours, séminaires et activités connexes au programme de maîtrise dans lequel je m'étais engagé.

J'exprime une gratitude particulière à mon compagnon de vie Richard Dubé pour ses encouragements à entreprendre ce processus et sa patience quand j'ai été moins disponible pour nos randonnées sur les berges du Saint-Laurent, dans le Kamouraska.

Ma gratitude va aussi à ma chère fille Nelly, qui a toléré avec un mélange d'étonnement et d'admiration que « papa retourne à l'école », au même moment où elle travaillait avec acharnement à terminer son secondaire et à entreprendre son Cégep. Je souhaite simplement que cette synchronie lui ait servi d'encouragement dans sa démarche personnelle et qu'elle n'a pas assisté à mes moments de travail comme une source de compétition avec elle.

Finalement, merci aux excellents réalisateurs et artisans divers de l'industrie cinématographique italienne – dont plusieurs sont décédés – de nous avoir donné des œuvres aussi riches et touchantes qui pour moi ont été les premières images qui ont inscrit à jamais la ville de Rome dans mon patrimoine culturel.

AVANT-PROPOS

Ce mémoire s'inscrit dans la continuité d'une réflexion amorcée lors de ma participation, en tant qu'architecte spécialisé en conservation du patrimoine, à un programme de formation au Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM – une création de l'UNESCO) à Rome en 2007, qui m'a amené par la suite à développer une approche d'évaluation patrimoniale axée sur les valeurs des lieux pour la Ville de Montréal.

Le congrès du Centre international des monuments et des sites (ICOMOS) à Québec en 2008, intitulé « Où se cache l'esprit du lieu? », m'a amené à chercher à comprendre comment le trouver par le biais des créations culturelles? On le sait, c'est souvent un roman, une chanson ou une peinture qui nous font connaître un lieu ou une ville et nous donnent envie de les visiter. Le cinéma est probablement le médium artistique le plus puissant pour ce faire. Les films créent des liens affectifs avec les lieux qu'ils mettent en scène en s'adressant à la sensibilité humaine. L'esprit du lieu est en partie fait de ça.

J'ai longtemps pensé être le seul professionnel du domaine de la conservation du patrimoine à m'intéresser à l'apport du cinéma dans la valorisation des lieux. La soirée inaugurale d'un autre congrès de l'ICOMOS auquel j'ai assisté à Florence en novembre 2014, où l'on projetait des extraits de nombreux films qui magnifiaient le paysage de toutes les régions de l'Italie, m'a fait réaliser que cet intérêt était largement partagé. Cet événement m'a amené à une constatation bien affirmée : Rome est ma ville fétiche en tant qu'amoureux du patrimoine et le cinéma italien représente la cinématographie nationale la plus intéressante du monde à mon avis. Avec ces données de base, les grandes lignes de mon sujet de mémoire se sont tracées par elles-mêmes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	viii
NOTE SUR LA LANGUE DES TOPONYMES ET DES TITRES DE FILMS	ix
RÉSUMÉ ET LISTE DES MOTS CLÉS	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ESPRIT DES LIEUX AU CINÉMA ET LA PATRIMONIALISATION DES	
PAYSAGES	
Le processus de patrimonialisation	11
La patrimonialisation comme construction mentale immatérielle	14
La notion de paysage	16
La notion de paysage en conservation du patrimoine	18
Le paysage dans les théories du cinéma	21
Le rôle du cinéma dans la création et la patrimonialisation des paysages	24
Positionnement de l'étude	25
Hypothèse de recherche	25
CHAPITRE II	
LE CROISEMENT DES THÉORIES DU PATRIMOINE ET DU CINÉMA	
Cadre théorique servant à appréhender l'objet	29
La notion d'esprit du lieu	32
La théorie des aspects iconographiques du paysage au cinéma	35
La théorie des fonctions discursives du paysage au cinéma	38
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE DE LA DÉMARCHE	
Le choix des lieux et du paysage	45
L'analyse des valeurs des lieux choisis	47
La détermination d'un corpus de films illustrant les lieux	47
L'analyse des films et des séquences sélectionnées	52
L'analyse de l'apport des films à l'esprit du lieu	53

CHAPITRE IV	
ANALYSE DU LIEU – LES BERGES DU TEVERE	54
Caractéristiques physiques du Tevere	54
Histoire du Tevere	57
Analyse des valeurs du paysage du Tevere dans sa configuration actuelle ...	61
CHAPITRE V	
ANALYSE DES FILMS	66
<i>Ladri di biciclette</i>	67
<i>Poveri ma belli</i>	79
<i>Accattone</i>	91
<i>C'eravamo tanto amati</i>	101
<i>Mignon è partita</i>	114
<i>Caro Diario</i>	124
<i>La finestra di fronte</i>	134
<i>La Grande bellezza</i>	145
L'apport à l'esprit du lieu du Tevere par les films choisis	155
CONCLUSION	160
DOCUMENTS DE RÉFÉRENCE	166
Bibliographie	166
Webographie	171
Filmographie	173

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 Photogramme du film <i>La Dolce Vita</i> (Federico Fellini, 1960)	1
2 Carte du Tevere	56
3 Sculpture représentant le Tevere sur la place du Campidoglio	57
4 <i>Le Tibre au niveau de la Marmorata</i> , Gaspar Van Wittel (1685)	59
5 Coupe illustrant le projet de construction des murailles de protection construites de 1870 à 1920	60
6 Baigneurs dans le Tevere	61
7 Affiche du film <i>Ladri di biciclette</i>	67
8 Vue aérienne du pont Duca d'Aosta	72
9 Le Pont Duca d'Aosta dans <i>Ladri di biciclette</i>	75
10 Antonio courant sur la berge sauvage du Tevere et le pont Milvio	76
11 Antonio devant le repêchage du jeune noyé	77
12 Antonio (en bas) et Bruno (en haut) dans l'escalier du pont Duca d'Aosta	78
13 Affiche du film <i>Poveri ma belli</i>	79
14 Emplacement ancien de <i>La Ciriola</i>	82
15 <i>La Ciriola</i> , le pont Vittorio Emmanuele II et la muraille anti-inondation du Tibre	85
16 La station balnéaire <i>La Ciriola</i> après sa fermeture de 1970	85
17 L'ancienne <i>Ciriola</i> , devenue <i>La Nave dei Folli</i> dans les années 1980	86
18 Scène de <i>Carmen di Trastevere</i> (Carmine Gallone, 1963) avec Lino Ventura et Giovanna Ralli	87
19 Giovanna, Ettore, Salvatore et Romolo sur <i>La Ciriola</i> avec le pont Sant'Angelo derrière	88
20 Salvatore et Giovanna sur la berge près du pont Sant'Angelo	89
21 Affiche du film <i>Accattone</i>	91
22 Le secteur près du pont Sant'Angelo	96
23 Accattone sur le parapet du pont Sant'Angelo avec la statue de l'ange à la croix de Bernini	98
24 Accatone sur la berge adjacente à <i>La Ciriola</i> et le pont Sant'Angelo au fond	99
25 Affiche du film <i>C'eravamo tanto amati</i>	101
26 Zone autour de l'ancien port de Ripa Grande	106
27 Le port de Ripa Grande, son phare et l'hospice de San Michele derrière au XIXe siècle	109
28 Nicola, Antonio et un passant avec le pont Sublicio au fond et l'hospice de San Michele à droite	111

29 Nicola et Antonio sur la jetée de l'ancien port de Ripa Grande et l'hospice de San Michele	112
30 Antonio et Nicola sur la jetée de l'ancien port de Ripa Grande et le couvent de Santa Sabina	113
31 Affiche du film <i>Mignon è partita</i>	114
32 Pont Regina Margherita et ses environs	118
33 Mignon et Giorgio sur la barge du club <i>Canottieri Navalia</i> près du pont Regina Margherita	121
34 Mignon et Giorgio avec le pont Regina Margherita en fond de scène	122
35 Le pont Regina Margherita	123
36 Affiche du film <i>Caro Diario</i>	124
37 Le pont Flaminio et ses environs	130
38 Le pont Flaminio (ou <i>ponte Nuovo</i>) dans <i>Poveri ma belli</i>	132
39 Nanni Moretti en vespa sur le pont Flaminio	133
40 Affiche du film <i>La finestra di fronte</i>	134
41 Le pont Sisto	139
42 Le pont Sisto avec ses quatre arches et son occhialone et le dôme de Saint-Pierre au loin	142
43 La fontaine du pont Sisto, place Trilussa	143
44 Giovanna et Filippo sur le pont Sisto	144
45 Giovanna, Filippo et Davide sur le pont Sisto	144
46 Affiche du film <i>La Grande bellezza</i>	145
47 Vue aérienne de la piazza Tevere	150
48 Jep sur la berge du Tevere avec le pont Mazzini en arrière-plan	152
49 Jep sur la berge du Tevere avec un bateau, le pont Sisto et la muraille	153
50 Carte du Tevere avec photogrammes des films mettant en scène les lieux et les personnages associés	157
51 Kristin Jones de <i>Tevereterno</i> et l'artiste William Kentridge devant l'œuvre <i>Triumphs & Laments</i> sur la muraille du Tevere	165

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

CPEUM : Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal

EUR : Quartier d'habitation moderne situé au sud de Rome, construit autour des avenues et bâtiments qui devaient recevoir l'Exposition Universelle de Rome en 1942, qui a été annulée en raison de la Seconde Guerre mondiale

GCI : Getty Conservation Institute, Los Angeles, USA

ICCROM : Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels

ICOMOS : Conseil international des monuments et des sites

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

NOTE SUR LA LANGUE DES TOPONYMES ET DES TITRES DE FILMS

J'ai choisi d'utiliser la langue italienne pour désigner les toponymes des lieux nommés et les titres des films mentionnés dans ce mémoire afin de respecter l'esprit des lieux tels que perçus dans la culture italienne. Dans une de ses dernières conférences, prononcée au siège de l'UNESCO à Paris le 16 novembre 2005 à l'occasion du sixantième anniversaire de l'organisation, Claude Lévi-Strauss a livré une sorte de testament intellectuel en affirmant que « chaque langue constitue, par son agencement interne, un monument aussi précieux que les chefs d'œuvre d'architecture inscrits par l'UNESCO au patrimoine mondial. Chaque langue perçoit et découpe le monde d'une façon qui lui est propre. Par sa structure, elle ouvre une voie d'accès originale à la connaissance de celui-ci. »¹ Un respect ultime de ces paroles de Lévi-Straus aurait été de rédiger l'ensemble de ce mémoire en italien, mais ma connaissance élémentaire de cette langue ne me le permettait pas.

¹ Conférence de Claude Lévi-Strauss au siège de l'UNESCO, à Paris, le 16 novembre 2005 : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/claude_levi_strauss.pdf, page 3 de 6.
(Consulté le 28 novembre 2016)

RÉSUMÉ ET LISTE DES MOTS-CLÉS

L'écriture cinématographique est l'outil de médiation privilégié du paysage urbain. Par la mise en scène de lieux urbains dans les histoires des films auxquels les spectateurs s'identifient, le cinéma devient un puissant transmetteur de l'esprit du lieu. Les films peuvent soit attirer l'attention sur des lieux encore inconnus, soit ajouter un sens supplémentaire à des lieux notoires. Ce sens, synthèse des valeurs que les populations attribuent aux lieux, est un des principaux facteurs de patrimonialisation de ces derniers. Dans ce mémoire, nous mettons en lien certaines théories de la conservation du patrimoine et d'autres des études cinématographiques pour tenter de comprendre les mécanismes par lesquels l'esprit du lieu est révélé dans le cinéma de fiction. Huit films représentatifs de la production cinématographique italienne des années 1940 aux années 2010 nous serviront à illustrer différentes façons avec lesquelles leurs réalisateurs – avec leurs équipes de production – ont pu, sans nécessairement chercher à le faire, donner un sens nouveau aux lieux réels à différents lieux composant le paysage de Rome dans lesquels évoluent leurs personnages. Dans ces films, des séquences illustrant le paysage du Tibre – ou *Tevere*, son toponyme italien, que nous avons adopté tout au long du mémoire – ont servi à illustrer notre propos. Ces films, qui ont en général marqué l'imaginaire italien de plusieurs générations, ont permis l'émergence d'esprits du lieux qui ont contribué à donner un sens enrichi au grand fleuve qui traverse Rome et à développer un attachement particulier qui pourrait devenir la base de sa mise en valeur et de sa patrimonialisation.

Mots clés : cinéma italien, néoréalisme, esprit du lieu, patrimonialisation, paysage urbain

*Roma sarebbe la città più bella del mondo, se, contemporaneamente, non fosse la città più brutta del mondo?
Naturalmente bellezza e bruttezza sono legate: la seconda rende patetica e umana la prima, la prima fa dimenticare la seconda.*

Pier Paolo Pasolini
Storie della città di Dio

(Rome serait-elle la plus belle ville du monde si, en même temps, elle n'était pas la ville la plus laide du monde ? Bien sûr, beauté et laideur sont liées: la seconde rend humaine et pathétique la première, qui à son tour sert à faire oublier la seconde.)

INTRODUCTION

Ce mémoire interrogera la faculté du cinéma de contribuer à l'esprit des lieux qui y sont mis en scène et d'ainsi mettre en place des conditions favorables à la patrimonialisation d'un paysage urbain. Un exemple de cette force de l'art cinématographique à ajouter du sens aux lieux se manifeste avec éclat dans la scène de la fontaine de Trevi de *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1959), qui a promu ce lieu urbain à un statut de véritable icône mondiale et a donné un nouveau sens à la ville de Rome tout entière. Notre idée de départ est de partir à la recherche de séquences cinématographiques qui, comme cette scène mettant en vedette Anita Ekberg et Marcello Mastroianni ainsi que la célèbre fontaine, ont pu ajouter du sens à d'autres lieux urbains et contribuer à l'« esprit du lieu » des paysages de Rome.



Figure 1 : Photogramme du film *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960)

Source : <https://www.pinterest.com/pin/431712314250206322/>

Le cinéma est un puissant transmetteur de l'esprit du lieu qui peut soit attirer l'attention sur des lieux encore inconnus, soit ajouter un sens supplémentaire à des lieux notoires. L'écriture cinématographique est l'outil de médiation privilégié du paysage urbain. Selon Julien Neutres, historien français diplômé de l'École nationale d'administration de Paris et spécialiste du cinéma italien, la dynamique urbaine

s'offre comme sujet privilégié du cinéma. Celle-ci trouverait dans le cinéma – plus que dans la littérature, le théâtre, la peinture ou la photographie – son meilleur mode de représentation matérielle « avec toutes ces strates, qui coexistent [...] dans l'inconscient ».¹ Cela est particulièrement vrai en Italie où le cinéma est devenu, depuis le début du XX^{ième} siècle, un art national référentiel. Selon Laurence Schifano, spécialiste du cinéma italien moderne, alors que l'opéra constituait l'art italien par excellence au XIX^{ième} siècle, au « XX^{ième} siècle, le cinéma se fait l'héritier de cette vocation culturelle du mélodrame à exprimer, émouvoir et unifier la conscience civile et nationale. »² Comme le souligne Jean Gili, historien du cinéma spécialiste du cinéma italien,

avec les comédies grotesques et les mélodrames flamboyants, les péplums et les westerns, les films politiques et les tragédies sociales, les poèmes et les fresques, le cinéma italien est l'un des plus riches du monde. C'est celui qui a sans doute – avec le cinéma américain – le mieux témoigné d'un peuple et qui en a exprimé les déchirements, les souffrances et les raisons de croire en l'avenir.³

Cette étude prendra comme modèle le paysage de Rome représenté dans le cinéma italien moderne⁴, qui a pris naissance avec le néoréalisme à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Nous avons choisi Rome, ville exceptionnelle en quantité et qualité de lieux de toutes époques, de toutes échelles, de toutes natures, et le cinéma de l'Italie, berceau du cinéma moderne international, pour le regard sensible des cinéastes italiens qu'ils posent sur cette ville, qui est au cœur de leur identité.

¹ Neutres, Julien. 2010. *Rome, ville ouverte au cinéma, entre vision mythologique et géographie sociale*. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 248 pages, Ill., p. 17

² Schifano, Laurence. 2011. *Le cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*. Paris : Armand Colin, 127 p., p. 5

³ Gili, Jean. 2011. *Le cinéma italien*. Paris : La Martinière, 360 p. Ill., p. 353

⁴ Le cinéma moderne prend son origine dans ce qu'André Bazin a appelé « l'école italienne de la Libération » (Bazin, 1948, pp. 258 à 285), mouvement italien qui débute immédiatement après la Seconde Guerre mondiale et qu'on qualifiera par la suite de « néoréaliste ». Cette nouvelle manière de faire du cinéma est plus tard analysée par Gilles Deleuze qui, en suivant la leçon bazinienne, élabore le concept de l'image temps. (Deleuze, 1987, *Cinéma 2*, pp. 7 à 37).

Rome est reconnue comme une des trois ou quatre capitales mondiales du cinéma.⁵ La capitale italienne s'est fixée dans l'imaginaire cinématographique de son pays comme un *luogo filmico* par excellence. La Rome du cinéma se présente tour à tour comme un témoin d'une histoire antique présentée de façon épico-spectaculaire dans les « peplums » américains – *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1950) ou *Ben Hur* (William Wyler, 1959) –, comme une métropole moderne anonyme et aliénante – *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) –, comme un lieu folklorique local transtévérin – *Er più* (Sergio Corbucci, 1972) ou *Rugantino* (Pasquale Festa Campanile, 1974) –, comme un labyrinthe de désespoir sous-prolétarien – *Accatone* et *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1961 et 1962) ou avec bien d'autres lectures selon les époques et les réalisateurs.⁶ Quand on appelle Rome la « Ville Éternelle », on ne se réfère pas qu'à la longueur de son histoire. Rome fut le *caput mundi* du monde antique et demeure le centre de l'église catholique romaine universelle. Son éternité réside dans la permanence de son identité, malgré ses périodes de gloire et de défaites ainsi que sur sa capacité, probablement unique, de se renouveler. Le populaire film *La decima vittima* (Elio Petri, 1965) joue d'ailleurs sur cette dichotomie entre lieux anciens emblématiques explorés de haut en hélicoptère et une grande chasse mondiale futuriste dont Marcello Mastroianni et Ursula Andress sont les protagonistes. Rome est grandiose, mais elle se distingue des grandes cités fondées par les Romains eux-mêmes dans les autres parties de l'Empire, que ce soit Carthage, Ephèse ou Pompéi. Le tracé des rues en damier à partir des deux grands axes du *cardo* et du *decumanus* est absent de la capitale. La géographie de la région immédiate où elle s'est implantée, fortement marquée par la configuration organique en méandres du Tevere et la présence des sept collines disposées irrégulièrement de part et d'autre de ce fleuve n'a pas permis le dégagement nécessaire au tracé de la trame de rues orthogonale qui est pourtant une caractéristique urbanistique fondamentale de

⁵ Di Biagi, Flaminio. 2007. *Il cinema a Roma. Guida alla storia e ai luoghi del cinema nella capitale*. Rome : Palombi Editori, 237 p., ill., p. 17.

⁶ D'après Di Biagi, op. cit., p. 22.

l'Empire romain. Rome échappe donc à cette organisation géométrique et est plutôt composée de regroupements d'espaces ouverts et de bâtiments de différentes formes et grandeurs.⁷ Les longues scènes de conduite en voiture de *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960) et les errances de la vespa de *Caro Diario* (Nanni Moretti, 1994) où les repères géographiques s'entremêlent et nous égarent, évoquent ce labyrinthe de rues sinueuses toutes différentes et donnent une idée de l'absence de régularité des tracés viaires de l'ancienne capitale de l'Empire romain. L'architecte norvégien Christian Norbert-Schulz définit l'esprit de Rome comme l'« idylle de la rue ». Pour lui, les rues de Rome ne séparent pas les maisons mais les unissent. La Ville éternelle est monumentale et grandiose, mais ses espaces recèlent une intériorité qui lui confère un sens aigu de protection et d'appartenance. À titre d'exemple, plusieurs scènes de la comédie à l'italienne *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) mettent en scène rues et piazze où s'engouffrent les voyoux sympathiques du film qui illustrent l'intrication des espaces publics que Rome renferme. Cette grande cité italienne a toujours conservé une « simplicité rustique » et une grande proximité avec la nature. Peu d'endroits ont humanisé la nature comme Rome a pu le faire.⁸ Le cinéma italien a aussi illustré cet aspect naturel de la ville dans plusieurs films mettant en scène la désertique Via appia Antica – lieu où Giulietta Massina (*Le notti di Cabiria*, Federico Fellini, 1957), la fragile Stella (*Accattone*, 1960) ou la jeune amie de Matteo et Nicola (*La Meglio Gioventu*, Marco Tullio Giordana, 2003) attendent leurs « clients ». Plusieurs films mettant en scène les rives du Tevere, notamment la scène où Anna Magnani descend sur les rives sauvages du fleuve blond dans *Bellissima* (Luchino Visconti, 1952), celle du meurtre dans *La Commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1964). La plupart des scènes illustrant le Tevere dans les films de notre corpus, détaillés dans le chapitre V du présent mémoire, en sont aussi des exemples.

⁷ Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci : Towards a phenomenology of architecture*. New York : Rizzoli, 213 p. Ill., p. 138.

⁸ *Ibidem*, p. 142.

Ce n'est que pendant la Renaissance que de grands travaux ont été entrepris pour « régulariser » Rome en y intégrant de grands axes et des places formelles. La première de ces places a été la piazza del Campidoglio. Mais les plus importants de ces travaux ont été commandés par le pape Sixte V dans les années 1580. Ceux-ci ont résulté en la création de la piazza del Popolo et des trois axes formant le Tridente, qui y convergent. Puis vint la période baroque, dominée par Bernini et Borromini qui ont donné à la ville la piazza di Spagna, la fontaine de Trevi et la piazza San Pietro, aujourd'hui au Vatican.⁹ Ces places, qui se trouvent dans la partie touristique de Rome sont présentes dans d'innombrables films italiens, notamment *Film d'amore e d'anarchia* (Lina Wertmüller, 1973) pour le Campidoglio, *L'arte di arrangiarsi* (Luigi Zampa, 1954) mettant en scène Alberto Sordi sur la piazza del Popolo et *L'assedio* (Bernardo Bertolucci, 1998) avec la merveilleuse actrice Thandie Newton pour la *scalinata* jouxtant et dominant la piazza di Spagna.

Les couleurs des murs du bâti vernaculaire de Rome proviennent de l'usage extensif du tuff, largement disponible dans la campagne romaine, qui a servi de matériau de base aux habitations d'origine et qui donne aux rues cette couleur brun doré que lèche le soleil d'Italie, faisant apparaître les maisons comme une version plus précise des rochers naturels qui entourent la ville.¹⁰ La qualité de cette lumière est certainement un des principaux facteurs environnementaux qui déterminent le *genius loci* de Rome.¹¹ Cette couleur dorée est évidemment davantage mise en valeur dans les films en couleurs, comme la magnifique scène où Matteo présente Giorgia à son frère Nicola et à ses amis (*La meglio gioventù*, Marco Tullio Giordana, 2003) près de la piazza in Piscinula, dans le quartier du Trastevere ou la séquence de transdistion entre le passé et le présent, au début de *La finestra di fronte* (Ferzan Ozpetek, 2003).

⁹ Norberg-Schulz, op. cit., pp. 141 – 142.

¹⁰ *Ibidem*, p. 155.

¹¹ *Ibidem*, p. 164.

Le sujet de ce mémoire est de faire état de l'esprit du lieu qui émane de la représentation cinématographique des paysages de Rome par la sensibilité de plusieurs cinéastes italiens modernes. Les films constituant notre corpus s'inscrivent dans ce que l'on pourrait définir d'entrée de jeu comme l'héritage du cinéma néoréaliste italien, période d'émergence d'un nouveau rôle pour les paysages. Avec le néoréalisme, les paysages commencent à dépasser le simple statut de « décor » pour devenir de véritables protagonistes des films. Cet héritage semble toujours présent dans le cinéma italien d'aujourd'hui. Nous nous interrogerons dans ce mémoire sur le potentiel du cinéma pour valoriser les lieux représentés et ainsi créer « un système symbolique générateur d'identité collective »¹², facteur de patrimonialisation des lieux urbains. Le document publié en 1999 intitulé *The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*¹³, communément appelé la Charte de Burra, énonce dans son introduction le fait que « plusieurs lieux nous sont importants parce qu'ils nous racontent ce que nous sommes et le passé qui nous a formés »¹⁴. Selon la réflexion actuelle dans le milieu de la conservation du patrimoine, cette importance culturelle – ou « *Cultural Significance* » – qui conduit ultimement à la « patrimonialisation » des lieux, prend sa source dans l'« esprit du lieu » (*genius loci*)¹⁵ et croît au fil des couches de sens – les « valeurs » – qui s'ajoutent aux lieux, composantes de base des paysages urbains. Ces concepts seront définis plus loin.

¹² Guy Di Méo, *Processus de patrimonialisation et construction des territoires*, conférence prononcée dans le cadre du colloque *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*. Poitiers : 2008.

¹³ Qu'on pourrait traduire par *La Charte d'ICOMOS Australie pour les lieux d'importance culturelle* (notre traduction).

¹⁴ Walker, Meredith et Marquis-Kale, Peter. 2004. *The illustrated Burra Charter*. Burwood (Australie) : Australia ICOMOS, 116 p., Ill., p. 6.

¹⁵ La déclaration de Québec de l'ICOMOS (2008) stipule que « l'esprit du lieu est constitué d'éléments matériels (sites, paysages, bâtiments, objets) et immatériels (mémoires, récits oraux, documents écrits, rituels, festivals, métiers, savoir-faire, valeurs, odeurs), qui servent tous de manière significative à marquer un lieu et à lui donner un esprit. », *Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu*, article I, 3^e page. Source : http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_FR.pdf

Dans ce mémoire, en nous basant sur l'exemple de Rome et du cinéma italien, nous réfléchirons donc sur le potentiel de patrimonialisation du paysage par la médiation cinématographique des lieux qui le composent. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser les rôles que jouent les lieux urbains dans les narrations de huit films italiens modernes mettant en scène un des paysages de Rome : le Tevere, ses rives et ses ponts. Nous verrons comment la présentation visuelle et sonore des lieux qui émaillent les rives du grand fleuve de Rome, ainsi que les personnages du film qui évoluent dans ces lieux, contribuent à décupler les valeurs que nous attribuons à ces lieux avant le visionnement des films. Ces images, sons et personifications des lieux constituent une importante composante de la partie immatérielle de ces derniers et valorisent le paysage urbain de Rome dans une partie de sa complexité. Notre étude procédera à une analyse historique et physique de chacun des lieux spécifiques au Tevere dans les films concernés, auxquels nous proposerons une attribution de valeurs patrimoniales, sans référer aux films dans un premier temps. Dans un deuxième temps, nous évaluerons la plus-value qu'ils acquièrent avec les séquences des films les représentant. En somme, nous nous interrogerons sur le potentiel des films étudiés pour enrichir l'esprit du lieu et créer un attachement collectif aux lieux qu'ils mettent en scène.

Le premier chapitre du mémoire énoncera les différents concepts soutenus dans le domaine de la conservation du patrimoine qui seront mis en lien avec ceux des études cinématographiques pour illustrer notre sujet de contribution du cinéma à la patrimonialisation des lieux. Les concepts de patrimonialisation, de paysage et d'esprit du lieu seront décrits dans leurs définitions en cours dans la discipline de la conservation du patrimoine. Le second chapitre établira le cadre et les concepts théoriques du domaine de la conservation du patrimoine et des études cinématographiques qui serviront à appréhender l'objet étudié; les lieux formant les paysages du cinéma et la contribution du cinéma pour les mettre en valeur. Différents auteurs seront cités qui nous permettront d'établir des liens entre l'appréhension

directe des paysages et la révélation de leurs valeurs par le cinéma. Le troisième chapitre fera état de la méthodologie que nous avons utilisé pour choisir le paysage de Rome que nous avons analysé, le Tevere, pour composer le corpus des films choisis et pour élaborer de façon éloquente l'analyse que nous voulons en faire en fonction de nos objectifs. Le quatrième chapitre positionnera le paysage du Tevere dans le contexte historique, géographique et social de Rome et en fera une description factuelle. Ce chapitre se terminera par une analyse des valeurs et de l'esprit des différents lieux composant ce paysage, avant leur représentation dans les films choisis. Le cinquième chapitre analysera un à un chacun des films de notre corpus, en fera ressortir les valeurs cinématographiques et les aspects iconographiques qu'y prennent les paysages. De plus nous analyserons les fonctions discursives du paysage dans une séquence par film mettant en scène le Tevere, ses berges et ses ponts. Suivra une analyse de l'apport en valeurs à l'esprit du lieu de ce paysage. La conclusion fera une synthèse des apprentissages que cette étude nous aura donnés et formulera une appréciation de la méthode adoptée pour étudier d'autres lieux dans d'autres villes avec leurs cinématographies nationales distinctes.

CHAPITRE I

L'ESPRIT DES LIEUX AU CINÉMA ET LA PATRIMONIALISATION DES PAYSAGES

Le présent chapitre fera un survol du processus de patrimonialisation des lieux et liera ce concept avec l'apport du cinéma dans ce processus. Après avoir cerné l'objectif principal du mémoire, nous nous pencherons sur le processus de patrimonialisation et exposerons ses différentes étapes. Nous exposerons ensuite différentes façons avec lesquelles ce processus est utilisé par les spécialistes de la discipline de la conservation du patrimoine et comment nous proposons de les appliquer au cinéma. Par la suite, sera abordée la notion de paysage et son apparition dans le champ de la conservation du patrimoine. Le chapitre se conclura par la mise en place de la perspective choisie pour illustrer ces différents concepts et leur application au cas de la représentation du paysage du Tevere dans le cinéma italien moderne.

L'objectif de ce mémoire est de comprendre comment le cinéma, celui des films de fiction en particulier, peut devenir un vecteur de patrimonialisation des lieux composant un paysage urbain. Nous croyons que ce médium pourrait être utilisé par les professionnels de la conservation du patrimoine pour faire connaître et aimer les lieux urbains. Cette affection nous paraît être la pierre d'assise et la meilleure garantie de protection ultime de ces lieux, plus puissante à notre avis que les volumineux rapports d'experts qui, bien que nécessaires à la justification scientifique des statuts de protection, ne s'adressent qu'à un nombre limité de personnes et ne sont souvent pas compris par les plus concernés par cette protection; les usagers des lieux, ceux-là mêmes qui allument la première flamme qui mènera à leur patrimonialisation.

Le cinéma est un moyen de connaître les villes et autres paysages qui façonnent notre monde. Comme mentionné en introduction, plus que par toute autre représentation

artistique, guide touristique ou reportage, la découverte d'un paysage, qu'il soit sauvage, rural ou urbain, se fait souvent de façon fortuite lors du visionnement des films que nous allons voir pour des raisons autres que pour se documenter à leurs sujets. La représentation de leur beauté révélée par le réalisme des images en mouvement, le bercement de la musique qui accompagne leur contemplation visuelle et la personnalisation que leur apportent les personnages du film à qui nous nous identifions, suscite souvent notre intérêt, voire notre attachement. Autrement énoncé, par l'enclenchement d'une série de mécanismes sensoriels et émotionnels, la représentation des paysages au cinéma ajoute à ceux-ci de la valeur à nos yeux. Les lieux deviennent nos « amis »¹⁶, s'en trouvent personnalisés et en font émerger « l'esprit du lieu ». Le cinéma étant un art de masse, il est vécu par une assez large communauté de spectateurs qui, en fonction de leurs valeurs communes, peuvent collectivement capter le même sens et devenir investis du même attachement pour un lieu. À partir de ce moment, cet attachement peut se traduire en un désir de visiter le lieu, de le faire connaître à d'autres, de le célébrer et de le protéger pour le transmettre aux générations futures. Ce processus, qui mène à l'émergence de lieux d'importance culturelle – les *Places of Cultural Significance* de la Charte de Burra¹⁷ – s'appelle, comme nous l'esquissions en introduction, la patrimonialisation. C'est en franchissant les différentes étapes de ce processus qu'un lieu devient un bien patrimonial, un lieu d'importance culturelle, pour une collectivité donnée. Plusieurs lieux n'ayant pas de statut patrimonial officiel font tout de même partie du patrimoine culturel d'un groupe donné et, par extension, du patrimoine de l'humanité. La patrimonialisation s'effectue par étapes, et seulement certains lieux atteindront le statut ultime d'être inscrits à la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Mais, peu importent les statuts officiels que peuvent leur accorder les gouvernements et autres organismes, dès qu'un lieu raconte l'histoire d'une personne ou d'un groupe de

¹⁶ Selon l'expression de Christian Norberg-Schultz, op. cit.

¹⁷ La *Charte de Burra*, déjà mentionnée en introduction, couvre toutes les étapes du processus de patrimonialisation des lieux, de sa simple découverte jusqu'aux bonnes pratiques à adopter pour leur conservation.

personnes, il fait partie du patrimoine culturel de cette personne ou de ce groupe. Explorons maintenant les différentes étapes du processus de patrimonialisation des lieux.

Le processus de patrimonialisation

Jean Davallon propose une description du processus de patrimonialisation au cours duquel chacune des étapes ajoute une couche de sens aux objets – et, de la même façon à notre avis, aux lieux composant un paysage – qui témoignent de leur importance culturelle. Pour Davallon, « [q]u'il soit familial (même simplement constitué de quelques objets, voire de photos ou de portraits de famille), culturel (monuments, objets d'art ou d'archéologie, objets d'arts et traditions populaires, savoir-faire, etc.) ou naturel (paysages, éléments naturels, ressources de la planète, voire l'ensemble de la planète elle-même), le patrimoine implique l'idée de quelque chose qui nous a été transmis par ceux qui nous ont précédés. »¹⁸ La patrimonialisation des objets ou des lieux, contrairement à l'héritage familial qui est déterminé par le légateur, est un processus qui concerne une transmission qui s'opère à partir de ceux qui reçoivent et non à partir de ceux qui donnent. Ce patrimoine est défini en fonction des valeurs de la collectivité, qui lui reconnaît une importance telle qu'elle a à cœur de le conserver comme bien identitaire hérité des générations précédentes. Ce processus comporte six étapes : « 1. La découverte de l'objet comme trouvaille, [...] 2. La certification de l'origine de l'objet, [...] 3. L'établissement de l'existence du monde d'origine, [...] 4. La représentation du monde d'origine par l'objet, [...] 5. La célébration de la « trouvaille » de l'objet par son exposition [...] et 6. L'obligation de transmettre aux générations futures. »¹⁹ Peu de lieux franchiront toutes les étapes et recevront des statuts de protection pour leurs valeurs patrimoniales, mais dès la première étape, un lieu acquiert un degré de

¹⁸ Davallon, Jean. 2002. *Comment se fabrique le patrimoine?* In *Sciences Humaines*, 01-03-2002, [en ligne], http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine_fr_12550.html consulté le 9 août 2016.

¹⁹ *Ibidem*.

patrimonialisation, si élémentaire soit-il. Dans le cas qui nous concerne, la patrimonialisation des lieux urbains par l'apport du cinéma, les six étapes existent, mais il est nécessaire de les reformuler pour une meilleure compréhension de l'application de cette théorie à ce champ de recherche.

Ainsi, l'étape 1, la « découverte de l'objet comme trouvaille », ne concerne pas ici un vestige archéologique ou un objet inconnu qui se révèle subitement à la connaissance publique. Bien sûr, certaines scènes plus anciennes peuvent témoigner de lieux disparus postérieurement au tournage du film – comme on le verra plus loin pour *La Ciriola*, une station balnéaire flottante ancrée sur le Tevere dans les années 1940 à 1970, vedette du film *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957) – mais en général on a plutôt affaire à des lieux toujours existants qui sont révélés autrement. Cette révélation est induite par la sensibilité des cinéastes qui les ont mis en scène et par les personnages des films qui animent les lieux, comme dans la scène de la fontaine de Trevi dans *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) que nous évoquions en introduction. Cette forme de « découverte » s'apparente davantage à ce que Davallon associe à l'architecture des années 1950-1960 pour lesquels « faire une "trouvaille", ce n'est donc pas ici découvrir un objet qui aurait disparu, mais le voir sous un jour nouveau, comme on ne l'avait jamais encore vu. »²⁰

L'étape 2, « la certification de l'origine de l'objet », est ici manifeste dans le fait que les images cinématographiques des lieux sont prises en milieu « naturel », dans la tradition néoréaliste, et non en studio, fabriqués de décors fictifs ou encore abstraits, comme dans les films expressionnistes allemands des années 1920. Cette étape, pour être enrichie, devrait s'accompagner d'une connaissance historique du lieu représenté. Pour cette raison, nous accompagnerons l'analyse des lieux représentés dans notre corpus d'une recherche historique sur les lieux mis en scène. Comme le spécifie

²⁰ Davallon, op. cit.

Davallon, « Pour qu'il y ait patrimoine, il faut [...] que le savoir sur l'objet permette d'établir son origine. »²¹

L'étape 3, « l'établissement de l'existence du monde d'origine », dans laquelle est déterminée l'authenticité du lieu représenté, est celle où il s'agit de « rétablir une continuité entre nous et ce monde d'origine. »²² Une visite sur les lieux où les scènes ont été tournées est habituellement suffisante pour valider le réalisme de la scène, ce qui ne devrait pas faire de doute dans les séquences tournées en milieux naturels, caractéristiques du mouvement néoréaliste – notamment dans *Sciuscià* (1946) *Ladri di bicicletta* (1948), et *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica et Cesare Zavattini – et ses héritiers – plusieurs réalisateurs italiens, notamment Nanni Moretti encore de nos jours, poursuivent cette tradition.

L'étape 4, « la représentation du monde d'origine par l'objet », comprend l'objet; le lieu urbain représenté et sa représentation; la séquence cinématographique. Le monde d'origine est le lieu avant sa révélation dans une séquence qui l'anime et en magnifie l'esprit, le *genius loci*. Sa représentation est le lieu révélé, transformé dans l'esprit des spectateurs par la séquence du film qui donne au lieu un sens enrichi, comme la piazza Navona vue de haut par Sophia Loren et Marcello Mastroiani dans *Ieri, oggi, domani* (Vittorio De Sica, 1963).

L'étape 5, « la célébration de la "trouvaille" de l'objet par son exposition » comporte comme condition de base l'accueil que reçoit le film par sa fréquentation (son « *box-office* ») et les reconnaissances qu'il reçoit dans les festivals ou autres événements. Ces reconnaissances s'appliquent au film dans son ensemble et non seulement aux séquences représentant un lieu. Mais si la scène (ou la séquence) représente un moment fort du film – comme par exemple la scène d'ouverture de *La Grande*

²¹ Davallon, op. cit.

²² *Ibidem*.

bellezza (Paolo Sorrentino, 2013) mettant en scène l'Acqua Paola au sommet du Gianicolo – ces reconnaissances devraient rejaillir sur le lieu. Dans une étude plus poussée, l'aspect de célébration de cette étape devrait, pour être mesuré adéquatement, se référer aux fréquentations du lieu avant et après la sortie d'un film ou par des entrevues avec des spectateurs qui ont visité le site et vu le film pour évaluer l'apport de celui-ci à leur appréciation du lieu représenté. La célébration d'un lieu peut aussi se mesurer à l'aune des organismes de protection et de mise en valeur qui sont créés à son endroit et des événements actuels le mettant en valeur dans la société contemporaine. Étant donné les limites de la présente étude, soit la distance qui nous sépare de Rome et le temps insuffisant, cet aspect n'est pas analysé à fond dans ce mémoire.

Quant à l'étape 6, « l'obligation de transmettre aux générations futures », elle constitue une suite naturelle aux cinq étapes précédentes qui se manifesteront de manières différentes selon le niveau d'importance attribué au lieu suite à celles-ci. Selon la culture du peuple concerné et les conditions économiques présentes, la conservation des lieux identitaires et les décisions quant à l'avenir des lieux différeront. Nous ne sommes plus ici dans la patrimonialisation à proprement parler, mais dans ses conséquences ou ses bienfaits. Cette étape n'est pas couverte par notre étude.

La patrimonialisation comme construction mentale immatérielle

La conservation du patrimoine implique donc, dans la première étape de "découverte" suggérée par Davallon, d'identifier et de définir l'objet patrimonial. Qu'est-ce qu'un lieu patrimonial? Selon la définition de la Politique du patrimoine de la Ville de Montréal, le patrimoine se définit de la façon suivante : « tout objet ou ensemble, naturel ou culturel, matériel ou immatériel, qu'une collectivité reconnaît pour ses valeurs de témoignage et de mémoire historique en faisant ressortir la nécessité de le protéger, de le conserver, de se l'approprier, de le mettre en valeur et de le

transmettre »²³. La notion de patrimoine est donc une construction mentale collective à laquelle plusieurs expériences humaines peuvent contribuer, comme par exemple le visionnement d'un film qui nous a touchés.

Les objets patrimoniaux changent de valeur avec le temps. La signification patrimoniale peut reposer sur l'histoire d'un lieu, d'événements ou de phénomènes qui donnent un sens à un endroit souvent banal dans sa simple matérialité. Prenons à titre d'exemple l'ancien World Trade Center de New York et ses tours jumelles autrefois fort présentes dans le paysage new yorkais. À part leur grande visibilité depuis plusieurs points de vue, ce bâtiment n'avait de signification que pour ceux qui y travaillaient et ceux qui y transigeaient des contrats internationaux. Pour les touristes et pour la population new yorkaise, à part le fait d'être l'édifice le plus haut des États-Unis et d'être coiffé d'un belvédère d'où on pouvait contempler l'île de Manhattan et ses environs, il ne brillait pas particulièrement par son architecture. Mais le 11 septembre 2011 a complètement changé la donne. Ce lieu est devenu « *Ground Zero* » et le symbole de la résistance américaine au terrorisme international, en même temps que de constituer un cénotaphe de milliers de disparus pour les familles qui ont perdu un de leurs proches.

Les événements historiques, qu'ils soient tragiques ou non, changent le rapport d'une collectivité envers les lieux urbains. Nous croyons qu'il en est de même pour certaines créations artistiques qui mettent en lumière des lieux et en favorisent l'identification et l'affection par une population qui en fait l'expérience, qu'il s'agisse d'une simple place publique, d'un édifice, d'une composante naturelle ou d'un quartier dans son ensemble. Ces lieux comportent, à des degrés divers, un « je ne sais quoi » qui transcende leur existence matérielle. C'est ce qu'on appelle « l'esprit du lieu » qui, selon Laurier Turgeon, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en

²³ Ville de Montréal. 2005. *Politique du patrimoine*. Montréal : Ville de Montréal, 103 p. III., p. 31.

patrimoine ethnologique de l'Université Laval, « demeure un concept fondateur du patrimoine. Souvent utilisé, mais rarement défini, il repose sur la croyance – vraie ou fausse – que les monuments, les sites et les paysages patrimoniaux transcendent l'ordre de la réalité ordinaire pour atteindre un au-delà, un ordre supérieur, voire sacré. [...] »²⁴

La notion de paysage

Selon le dictionnaire de français Larousse, le paysage est une « étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle : paysage forestier, urbain, industriel. »²⁵ La Convention européenne du paysage définit le mot paysage comme : « une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations ».²⁶ Selon Gérald Domon de la Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal (CPEUM), il y a toujours deux composantes dans le paysage : un *territoire* composé d'éléments anthropiques (ex. : bâtiment) et naturels (ex. : rivière) et un *regard* qui est porté sur ce territoire [comme celui que proposent les images cinématographiques]. Le paysage n'est pas un territoire, il repose sur la perception, l'image qu'on se fera de ce territoire. Et cette image peut varier considérablement d'un individu, d'un groupe ou d'une époque à une autre. Il n'est jamais saisi ni totalement, ni « en toute objectivité ». ²⁷ Le paysage donc, bien qu'il résulte de facteurs tangibles (l'objet) fait appel à la perception de chacun (le sujet) et est de ce fait foncièrement subjectif. Il est surtout perçu par la

²⁴ Turgeon, Laurier. 2009. *Spirit of Place : Between Tangible and Intangible Heritage* | *L'esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel*. Québec : Presses de l'Université Laval, 484 p. Ill., p. L

²⁵ Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827>, consulté le 23 août 2015.

²⁶ Conseil de l'Europe. 2000. *Convention européenne du paysage*, Florence, 4^e page. <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016802f28a5>, consultée le 1^{er} décembre 2015.

²⁷ Domon, Gérald. 2009. *Le paysage humanisé au Québec. Nouveau statut, nouveau paradigme*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal, 361 p. Ill., p. 139

vue, bien qu'on parle aussi de « paysage sonore » et que l'odorat et le toucher puissent aussi, mais dans une moindre mesure, constituer des sens aptes à capter toutes les dimensions d'un paysage. Pour l'instant, le cinéma ne sollicite que la vue et l'ouïe, mais qui sait ce que nous réservent les technologies à venir.

Selon Jean-Marc Besse, le paysage fait partie de notre « être-au-monde ». Il est un élément fondateur de nos identités personnelle et collective. Nous « sommes au paysage » comme « nous sommes au monde ».²⁸ Quoi que l'on fasse, où que l'on aille, nous sommes dans un paysage. Nos cinq sens et nos émotions participent à « une sorte de géographie affective qui répercute les pouvoirs de retentissement que possèdent les lieux sur l'imagination ».²⁹ Pour Merleau-Ponty, « le paysage [...] n'est pas tant l'objet que la patrie de nos pensées »³⁰ et il s'apprécie par notre corps, « centre et condition de possibilités des expériences du paysage ».³¹

Le paysage est souvent compris comme une image de la nature, mais comme l'indique la définition de la Convention européenne du paysage, il est également composé de facteurs « humains » qui, quand le paysage est « urbain », sont en fait plus nombreux que les facteurs « naturels ». Le paysage urbain est en grande partie défini par l'urbanisme. Deux chercheurs français, Michel de Certeau et Bernard Lamizet, se sont intéressés à la sémiologie urbaine et peuvent nous apporter un éclairage intéressant dans la compréhension du paysage, que l'on compose mentalement à partir d'éléments construits de la main de l'homme et des représentations que nous nous en faisons, notamment les films que nous voyons.

²⁸ Besse, Jean-Marc. 2012. *Du point de vue de l'espace : quelle histoire du paysage européen?* In Bergé, Aline, Collot, Michel et Mottet, Jean (dir.), *Paysages européens et mondialisation*, Paris : Champ Vallon, pp. 76-89. P. 81

²⁹ *Ibidem*, p. 83

³⁰ *Ibidem*, p. 82

³¹ *Ibidem*, p. 83

Selon Michel de Certeau (1925-1986)³², jésuite et historien des textes, qui s'intéressait tout autant à l'anthropologie, à la linguistique et à la psychanalyse, les pratiques urbaines se définissent par la production d'un espace permettant diverses activités humaines, l'établissement d'un espace synchronique portant une vision collective universelle et une réponse spatiale commune à des perceptions et des besoins multiples.³³ Selon Bernard Lamizet, sémioticien de la ville et chercheur à l'Institut d'études politiques de Lyon, certains lieux d'une ville peuvent représenter à l'échelle de ses citoyens un idéal « qui donne un sens à leur expérience historique de la sociabilité »³⁴. Dans le domaine des pratiques urbaines, il retient les idéaux politique, de l'urbanité et esthétique. L'apport de l'expérience cinématographique, par rapport au lieu dans sa matérialité réelle, se situe au niveau de l'idéal esthétique, par lequel « l'humain saisit la beauté de ce qui l'entoure et se définit en tant qu'individu ».³⁵

La notion de paysage en conservation du patrimoine

La notion de patrimoine a évolué au fil des ans depuis les premiers désirs de conserver des traces du passé qui remontent à l'âge des Lumières, jusqu'au moment de l'introduction de nouveaux paradigmes et de notions scientifiques qui ont fondé le mouvement de conservation moderne.³⁶ Ce mouvement est né suite à la découverte des vestiges archéologiques d'Herculanum en Italie au début du XVIII^{ème} siècle et a sans cesse évolué depuis. Une façon empirique d'observer cette évolution est d'analyser les sujets d'une sélection des chartes et autres documents doctrinaires du

³² De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p., p. 143

³³ *Ibidem*, p. 143.

³⁴ Lamizet, Bernard. 2007. *La scène publique – La médiation esthétique de l'urbanité*, tiré de Sanson, 2007, pp. 347-348, p. 345.

³⁵ Lamizet, Bernard. 2002. *Le sens de la ville*, Paris, L'Harmattan, 242 pages, p. 348.

³⁶ Jokilehto, Jukka. 2002. *A History of Architectural Conservation*. Londres : Butterworth-Heinemann, 354 pages, Ill. p. 47.

Conseil international des Monuments et des sites (ICOMOS)³⁷, organisme créé en 1965, qui conseille l'UNESCO dans sa gestion de la Convention du patrimoine mondial³⁸ Au fil de l'évolution de la notion de patrimoine, les titres des différentes chartes et déclarations de l'ICOMOS ont mis en lumière les priorités des différentes époques auxquelles elles ont été élaborées. En voici quelques unes :

Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (La Charte de Venise) - 1964

Charte internationale pour la sauvegarde des villes historiques (La Charte de Washington) - 1987

Déclaration sur la conservation du contexte des constructions, des sites et des secteurs patrimoniaux (Déclaration De Xi'an) - 2005

Déclaration sur la sauvegarde de l'esprit du lieu (Déclaration de Québec) - 2008

Déclaration sur le patrimoine et les paysages comme valeurs humaines (Déclaration de Florence) - 2014

Comme l'illustrent les titres de ces documents et les préoccupations présentes aux différentes époques de leurs parutions, la notion de patrimoine a évolué, depuis 1964, de la conservation des monuments et des sites, s'élargissant à la sauvegarde et la gestion des villes et des ensembles urbains historiques, puis à la sauvegarde de l'esprit du lieu et à la considération des paysages comme valeurs humaines.

³⁷ L'ICOMOS (Le Conseil international des monuments et des sites), dont le siège se trouve à Paris, « se consacre à la conservation et à la protection des monuments, des ensembles et des sites du patrimoine culturel. C'est la seule organisation internationale non gouvernementale de ce type qui se consacre à promouvoir la théorie, la méthodologie et la technologie appliquées à la conservation, la protection et la mise en valeur des monuments et des sites. » Source : <http://www.icomos.org/fr/>, consultée le 26 septembre 2015.

³⁸ La Convention du patrimoine mondial, signée par 191 états parties, établit les règles de la Liste du patrimoine mondial. Source : <http://whc.unesco.org/fr/convention/>, consultée le 26 septembre 2015.

Les multiples lieux qui composent le paysage urbain sont d'ordres divers. Certains bénéficient d'un rayonnement national, voire international et sont considérés, selon la définition de Pierre Nora, comme des « lieux de mémoire » où s'est déroulée l'histoire des hommes et qui en « sont restés comme les plus éclatants symboles ».³⁹ Les lieux de mémoire deviennent ainsi des monuments, même si ils n'ont pas été créés à des fins monumentales, ce qu'Alois Riegl appelle des monuments « artistiques et historiques » plutôt que des monuments « intentionnels »⁴⁰. Selon Françoise Choay⁴¹, les monuments peuvent « contribuer à maintenir et préserver l'identité d'une communauté » et « être promu[s] par les nouvelles techniques de "communication" »⁴². Finalement, certains espaces interstitiels des villes qui sont sans qualités apparentes, ces « non-lieux » relatés par Marc Augé⁴³ ne bénéficiant pas des qualités reconnues par les urbanistes, peuvent par leur simple représentation au cinéma devenir des lieux de sens.

Dans l'analyse du sens des paysages au cinéma, la notion d'esprit du lieu³ est souvent utilisée dans la discipline de la conservation du patrimoine. L'esprit du lieu naît de la connaissance d'un lieu par une personne, puis par un groupe de personnes qui le nomment, le fréquentent, en font usage, s'y attachent et le font connaître à d'autres. Un lieu faisant l'objet d'une histoire ou d'une narration, contient déjà les germes d'un esprit du lieu qui contribuera à sa connaissance, sa compréhension et son appropriation collective. La notion d'esprit du lieu sera davantage explicitée ultérieurement dans le chapitre suivant.

³⁹ Nora, Pierre. 1984. *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 5000 p., p. 15

⁴⁰ Voir Riegl, Aloïs. [Première parution en allemand en 1903] 1984, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Paris : Seuil, 110 p., p. 19.

⁴¹ Choay, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 272 p., p. 15.

⁴² *Ibidem*, p. 19

⁴³ Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris : Seuil, 155 p.

Le paysage dans les théories du cinéma

Les études cinématographiques semblent s'être peu intéressées au paysage, voire même aux décors des films. Selon Dominique Chateau, le cinéma est avant tout aristotélécien, en ce sens que l'action y est un principe dominant et que le paysage y est sacrifié au profit de l'intrigue.⁴⁴ Chateau parle de la théorie de la « géographie créatrice » de Lev Koulechov qui consiste à assembler des lieux hétérogènes pour former un lieu diégétique unitaire, loin d'une représentation réelle de lieux connus. Selon Chateau, au cinéma, « le paysage doit être toujours là, mais en même temps, il doit se faire oublier; sa présence est celle de l'accompagnement nécessaire, sans lequel l'action se perdrait dans le vide ».⁴⁵

Pier Paolo Pasolini voit le paysage comme un « résidu de concret sensible » dont le film a besoin.⁴⁶ Selon lui, le paysage joue un rôle de premier plan et radicalement nouveau dans l'avant-garde du cinéma européen et nord-américain.⁴⁷ Cette émergence d'un cinéma de paysage est favorisée par l'apparition de la pellicule 16 mm, qui permet l'utilisation de caméras plus légères, l'essor du cinéma en couleur, qui motive la captation des couleurs multiples de l'environnement et la crise de la peinture, qui incite certains artistes à troquer leur chevalet pour une caméra afin d'exprimer leurs pulsions créatrices.⁴⁸ On devrait toutefois relativiser ces affirmations de Pasolini sur la nouveauté contemporaine des films paysagers en rappelant que le cinéma est en fait né en 1895 avec les vues des frères Lumière qui sillonnaient la planète et filmaient essentiellement des paysages.⁴⁹

⁴⁴ Chateau, Dominique. 1999. *Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature*, in *Paysages et cinéma*, Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris : Champ Vallon, p. 92.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 95

⁴⁶ Pasolini, Pier Paolo, cité par Chateau, Dominique, op. cit., p. 103.

⁴⁷ Sitney, Paul Adams, *Le paysage du cinéma, les rythmes du monde et la caméra*, in *Paysages et cinéma*, Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris : Champ Vallon, p. 132.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Voir à ce sujet l'article *Le paysage dans les vues Lumière* de Marco Bertozzi in *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 15-33.

Pour Damien Ziegler, les paysages sont représentés au cinéma dans des approches qui se sont développées au fil des nombreuses productions cinématographiques. Certaines sont devenues des standards chez les cinéastes paysagers, comme par exemple l'usage du format d'image large de 1 : 2,35, qui immerge le spectateur dans le paysage. Une grande profondeur de champ est aussi un standard répandu pour représenter un personnage dans un vaste paysage en accordant autant d'importance à l'un qu'à l'autre, esthétique dont Orson Welles a été précurseur dans *Citizen Kane* en 1941. Les mouvements de caméra et le paysage sonore – bruits, voix humaine et musique – sont aussi des caractéristiques de la représentation cinématographique du paysage qui, plus que la peinture et la photographie, magnifie l'impression de réalité en une expérience spatio-temporelle complète.⁵⁰

Pour Antonio Costa, « Le regard que porte le cinéma sur le paysage renvoie à une série de modèles culturels, artistiques, sociaux qui sont non pas statiques, mais en évolution constante. Le cinéma contribue également à la production de nouveaux modèles de perception liés aux propriétés spécifiques du média et à l'évolution cinématographique dans les différents contextes politique, social et culturel ».⁵¹

Plusieurs cinéastes ont illustré le paysage en simples pauses dans une narration jouant, selon Viva Paci, un rôle d'« attractions » et provoquant « le détour de l'âme du spectateur par le sublime ».⁵² En utilisant les définitions de plusieurs théoriciens du cinéma, elle définit l'attraction comme « un frein dans l'avancée du récit, [...] ces moments de pause dont la fonction est d'interpeller le spectateur et de lui offrir un moment de spectacle pur. »⁵³ Dans son analyse du cinéma de Werner Herzog, elle mentionne l'approche de ce cinéaste qui fait entrer ses paysages dans la dimension du

⁵⁰ Ziegler, Damien. 2010. *La représentation du paysage au cinéma*. Paris : Bazar, 293 p. III.

⁵¹ Costa, Antonio. *Le paysage du cinéma*, in *CiNéMAS*, vol. 12, no. 1, automne 2001, pp. 7-8.

⁵² Paci, Viva. 2012. *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 280 p., p. 168.

⁵³ Paci, Viva. *Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions*, in *CiNéMAS*, vol. 12, no. 1, automne 2001, p. 88.

sublime. Selon elle, « [t]out comme le sublime défini par Kant, les paysages trouvent leur finalité dans le rapport qu'ils instaurent avec notre esprit et, tout comme le sublime, peu importe qu'ils soient magnifiques, grandioses ou horribles et écrasants, pourvu qu'ils émeuvent (tandis que le beau charme). »⁵⁴ Ce rôle des paysages nous paraît un puissant facteur de valorisation, et donc – dans notre acception – de patrimonialisation, en ce qu'il interpelle l'émotion du spectateur et imprime dans son esprit une trace indélébile.

Pour Jean-Louis Comolli, dans sa double veste de cinéaste et de critique de cinéma (autrefois rédacteur en chef des Cahiers du cinéma), la mise en images des villes, en plus de leur donner forme et lumière, mouvement et perspective, peut contribuer à leur donner « un sens nouveau, sur la boucle du temps ». Le film de la ville transforme cet objet accidentel, hétérogène, aléatoire en « une place exacte dans un ensemble signifiant ». En ayant été écrite, filmée, elle se transforme et devient une ville de sens. Et les personnages que nous avons vus évoluer dans son paysage en viennent à personnifier la ville.⁵⁵

Pour Jean-Pierre Le Dantec, le cinéma et la ville ont des destins communs. Apparus en même temps à la fin du XIX^e siècle, ils subissent actuellement le même destin d'éclatement, l'un par la multitude des nouvelles plateformes et l'autre par son tissu de mégalopole en perpétuel étalement.⁵⁶ Pour lui, « ce ne sont pas tant les décors de cartes postales que le cinéma a aimé mettre en scène que leurs marges et leurs périphéries »⁵⁷. Le cinéma devient alors facteur de patrimonialisation de ces « non-

⁵⁴ Paci, op. cit., p. 97.

⁵⁵ Voir Comolli, Jean-Louis. 2005. *Du promeneur au spectateur*, in Jousse, Thierry & Thierry Paquot, dir. *La ville au cinéma. Encyclopédie*. Paris : Cahiers du Cinéma, 827 p. 28 à 35, p. 33.

⁵⁶ Le Dantec, Jean-Pierre. *Zones. Les paysages oubliés*, in Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris : Champ Vallon, pp. 250-260., p. 250

⁵⁷ *Ibidem*, p. 251

lieux »⁵⁸ qui, sans l'apport de sens que leurs donnent certains films, sombrerait dans l'oubli et le désintérêt général. Il donne en exemple les films *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ou *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

Le rôle du cinéma dans la création et la patrimonialisation des paysages

Nous voici arrivés au sujet qui émane de tous ces concepts : le rôle du cinéma de fiction dans la création et la patrimonialisation des paysages. Dans notre interprétation, une nouvelle théorie ne peut être comprise que par des exemples illustrant le phénomène, comme nous l'a enseigné Michel Foucault avec sa description du système de panoptique dans les prisons françaises pour expliquer le paradigme de notre actuelle société de contrôle social.⁵⁹ C'est aussi par l'illustration d'exemples concrets que nous entendons comprendre le rôle du cinéma dans la patrimonialisation des lieux.

Notre recherche s'effectuera sur une base théorique. Nous proposons une démarche inductive⁶⁰ pour chaque film choisi. Dans un premier temps, nous décrirons le film et analyserons ses valeurs cinématographiques. Nous choisirons une séquence par film qui illustre un des lieux qui composent le paysage du Tevere, au cœur de Rome. Après une analyse du rôle de la séquence dans le film et des fonctions discursives du lieu dans cette séquence et dans le film, nous procéderons à une analyse des valeurs attribuables aux lieux choisis, puis des séquences représentant ces lieux, et mesurerons la valeur ajoutée des images cinématographiques du lieu, susceptible d'enrichir l'esprit du lieu et à amorcer le processus de sa patrimonialisation.

⁵⁸ Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris : Seuil, 155 p., p. 141.

⁵⁹ Lire à ce sujet Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 328 p.

⁶⁰ Pour une définition des approches des démarches scientifiques, voir Depelteau, François. 2000. *La démarche d'une recherche en sciences humaines*. Québec : Presses de l'Université Laval, 417 p., p. 55 à 65

Positionnement de l'étude

L'objectif de cette étude est d'explorer la puissance du cinéma de fiction comme outil de connaissance, de compréhension et d'attachement des communautés aux lieux qui composent les paysages urbains qui les entourent, de manière à favoriser la patrimonialisation de ces lieux.

Hypothèse de recherche

Nous posons l'hypothèse que le cinéma est un puissant outil de patrimonialisation des lieux qui composent un paysage urbain, et leur médiation par le cinéma de fiction contribue s'ajoutent aux qualités matérielles de ces lieux en enrichissant leur « esprit du lieu ». Les questions de départ que nous posons sont les suivantes : Quels sont les aspects iconographiques empruntés par les cinéastes dans l'illustration des paysages des films du corpus choisi ? Quelles sont les fonctions discursives que les auteurs des films choisis ont induites aux lieux urbains représentés dans leurs films ? En d'autres termes, quels « rôles » jouent-ils ? Comment se caractérise l'esprit du lieu ainsi enrichi par les films ? Et de manière plus large, le cinéma peut-il, en enrichissant les lieux urbains de valeurs nouvelles et d'un esprit du lieu supplémentaire, contribuer à leur patrimonialisation ou à l'enrichissement de celle-ci ?

Le cas que nous avons choisi d'étudier dès le départ de notre recherche est le paysage de Rome dans les films italiens modernes qui ont hérité de la manière néoréaliste de situer la narration de leurs films dans des lieux réels. Parmi ceux-ci, nous avons choisi de faire une première délimitation en ne retenant que les films tournés à Rome, puis une seconde nous limitant à ceux qui mettaient en scène le Tevere, ses berges et ses ponts, et ceci pour plusieurs raisons. D'abord, le Tevere, ce lieu qui est à l'origine de la fondation de Rome et qui traverse le cœur de la ville, semble aujourd'hui

délaissé par les Romains et par les touristes. Certains romains le qualifient même de « centrale periferia »⁶¹, ce lieu semble aujourd'hui en perte de sens. Le Tevere, ses ponts et ses berges ont été mis en scène de façon assez récurrente et spectaculaire dans plusieurs films, surtout dans les années 1950 et 1960. Ce lieu représente donc un cas pouvant servir d'étude de cas intéressante pour valider notre hypothèse de recherche.

Il nous paraît important de mentionner qu'à notre avis, en plus des films qui donnent du sens aux lieux, les lieux emblématiques peuvent de façon inverse ajouter du sens et de l'authenticité aux films. Ainsi, quand un lieu emblématique est mis en scène dans un film, comme par exemple le Colisée dans *Vacanze romane* (William Wyler, 1953), *La decima vittima* (Elio Petri, 1965), *Fellini Roma* (Federico Fellini, 1972), ou *La Grande Bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013), c'est tout le prestige du Colisée qui rejaillit sur le film et l'image de l'amphithéâtre sert à prouver que l'action se déroule bien à Rome. Ceci pourrait faire l'objet d'une autre recherche. Ce processus inversé ne sera pas couvert dans le présent mémoire.

Le présent chapitre a permis de situer l'objectif principal de notre recherche ainsi que les différents concepts qui nous permettront d'en analyser toutes les dimensions. Il a permis de bien comprendre les concepts de patrimonialisation, de paysage urbain et d'esprit du lieu dans le domaine de la conservation du patrimoine. Par la suite, il s'est agi de solliciter les théories relatives aux paysages dans les études cinématographiques, de façon à déterminer une approche croisée de compréhension de l'apport du cinéma à la patrimonialisation des lieux. Il s'est conclu par une explication de la délimitation de ce sujet à un lieu bien défini : les abords du Tevere représentés dans certains films italiens modernes. Le prochain chapitre poursuivra

⁶¹ Citation d'un Bostonais de naissance et Romain d'adoption qui habite la Ville éternelle depuis 25 ans, rencontré à Rome le 18 juillet 2016; Tom Rankin, directeur général de l'organisme *Tevereterno*, à l'origine de l'installation *Triumphs & Laments* (2016) de William Kentridge sur la rive droite du Tibre situé entre les ponts Mazzini et Sisto.

notre démarche en exposant l'appareil conceptuel choisi pour analyser notre sujet de recherche et le cadrage que nous entendons donner à ces concepts théoriques pour en arriver à la compréhension recherchée.

CHAPITRE II

LE CROISEMENT DES THÉORIES DU PATRIMOINE ET DU CINÉMA

Le présent chapitre fera état des concepts exposés dans le précédent chapitre en les orientant plus précisément sur notre sujet d'étude. L'idée d'adapter les concepts et outils méthodologiques en usage dans la discipline de la conservation du patrimoine à l'analyse des aspects paysagers des œuvres cinématographiques procède d'une volonté d'appréhender le sujet des paysages du cinéma d'une manière que nous croyons inusitée. Dans une approche déductive, nous partirons de notre hypothèse que la représentation cinématographique des lieux formant un paysage qui sont représentés dans les films de fiction contribue à renforcer l'esprit de ces lieux. Nous vérifierons cette hypothèse en l'appliquant à un corpus de huit films, dont nous tirerons certaines observations pertinentes pour la démontrer. Par cette approche, nous croyons pouvoir offrir au domaine des études cinématographiques une nouvelle approche d'analyse des paysages comme opportunité de profiter du sens émanant des lieux pour enrichir la production de leurs films et au domaine de la conservation du patrimoine un outil pour mesurer de façon concrète le concept théorique d'esprit du lieu, reconnu comme un facteur important de la patrimonialisation des lieux.

Notre travail se veut donc transdisciplinaire⁶² par son usage de l'épistémologie du domaine de la conservation du patrimoine et de celle des études cinématographiques. Pour les théories relatives à la conservation du patrimoine, nous nous baserons sur les écrits relatifs aux valeurs de l'historien de l'art autrichien Aloïs Reigl, de la Charte de Burra d'ICOMOS Australie, des recherches du Getty Conservation Institute et de la Division du patrimoine de la Ville de Montréal. Ce volet sera complété par les travaux de Norberg-Schulz et de Laurier Turgeon sur l'esprit du lieu. Pour ce qui est

⁶² Le texte *La transdisciplinarité. Manifeste*, (Nicolescu, 1996) définit la notion de transdisciplinarité, p. 66.

des études cinématographiques, les théories d'André Bazin, de Gilles Deleuze sur le cinéma néoréaliste, d'Antonio Costa sur les aspects iconographiques que prennent les paysages au cinéma, et d'André Gardies sur les fonctions discursives que peuvent avoir les paysages dans la diégèse des films, seront sollicitées.

Cadre théorique servant à appréhender l'objet

Dans les études théoriques du domaine de la conservation du patrimoine, il convient dans un premier temps de définir le paysage patrimonial et le cadre dans lequel il sera abordé dans la présente étude, qui correspond aux quatre premières étapes identifiées par Jean Davallon que nous avons exposées dans le chapitre précédent⁶³, de découverte et de certification – de l'objet, du lieu ou du paysage – d'établissement de l'existence du monde d'origine – le groupe social concerné ou les spectateurs des films – et à la représentation du monde d'origine par l'objet – c'est-à-dire aux rapports entre l'objet et le groupe social concernés. C'est cette dernière étape et le rapport qu'elle induit entre les deux qui est mise en jeu dans notre étude.

Pour établir les rapports entre l'objet, le paysage, le lieu, et le groupe social concerné, l'approche la plus utilisée de nos jours, dans le milieu de la conservation du patrimoine, est celle dite de « gestion par les valeurs ». Cette approche théorique se base sur les théories développées par Aloïs Riegl, historien de l'art autrichien, qui dans son ouvrage *Le culte moderne des monuments*⁶⁴ de 1903 qui a fait école, parle du processus de « monumentalisation » – que l'on appellerait aujourd'hui « patrimonialisation » – des objets, bâtiments ou autres – la pensée actuelle dans le milieu patrimonial inclut désormais les paysages parmi ces objets. Pour Riegl, il existe deux types de monuments (ou d'objets patrimoniaux) : les monuments intentionnels, comme les stèles funéraires, les monuments commémoratifs et les

⁶³ Dans notre chapitre II.

⁶⁴ Riegl, Alois. 2016 [paru pour la première fois en 1903]. *Le culte moderne des monuments. Sa nature et ses origines* [*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*]. Trad. de l'allemand par Mathieu Dumont et Arthur Lockmann. Paris : Éditions Allia, 111 p.

statues allégoriques, par exemple celles qui honorent la mémoire des grands personnages disparus. Mais la monumentalisation (ou patrimonialisation) non-intentionnelle existe aussi, en fonction des valeurs que le groupe social concerné accorde à un objet, à un bâtiment ou, par extension, à un lieu.

Cette approche de compréhension du patrimoine par les valeurs a été poussée plus loin par le Getty Conservation Institute (GCI), dans une recherche qui s'est tenue entre 1998 et 2005.⁶⁵ Selon les chercheurs du GCI, quelques soient leurs formes – œuvres d'art, bâtiments, artefacts – les produits de la culture matérielle ont des significations ou des usages qui diffèrent pour chaque individu ou groupe social. Les valeurs que ces individus ou groupes leur attribuent transforment ces objets et lieux en « patrimoine ». L'importance culturelle est le terme utilisé par les spécialistes de la conservation du patrimoine pour désigner l'ensemble des valeurs attribuables aux objets, bâtiments ou paysages.

Ces valeurs s'organisent en catégories. Pour Riegl, les « valeurs de remémoration au culte des monuments »⁶⁶ se déclinaient en valeur d'ancienneté⁶⁷, historique⁶⁸ et de remémoration intentionnelle⁶⁹. Les « valeurs de contemporanéité au culte des monuments »⁷⁰, se déclinaient quant à elles pour Riegl en valeur d'usage⁷¹ et en valeur artistique⁷² pour la nouveauté de l'œuvre ou sa valeur relative face à d'autres œuvres. Pour la Charte de Burra d'ICOMOS Australie, les valeurs sont regroupables sous cinq termes différents : esthétique, historique, scientifique, sociale et

⁶⁵ Avrami, Erica, Mason, Randall et de la Torre, Martha. 2000. *Values and Heritage Conservation. Research Report*. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 96 p. [En ligne] : http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/valuesrpt.pdf

⁶⁶ Riegl. 2016. Op. cit., p.42.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 68.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 71.

⁷¹ *Ibidem*, p. 73

⁷² *Ibidem*, p. 79.

spirituelle.⁷³ La Division du patrimoine de la Ville de Montréal, qui fait grand usage de la gestion du patrimoine culturel par ses valeurs, utilise quant à elle les différents qualificatifs suivants : sociale, symbolique, artistique, esthétique, contextuelle, urbaine ou paysagère, scientifique, archéologique, écologique et d'usage.⁷⁴

Ce processus d'identification des valeurs n'est ni singulier, ni objectif et il s'amorce avant même que les objets et lieux concernés ne deviennent « patrimoniaux ». Il découle largement de la manière dont les différentes cultures se souviennent, s'organisent, réfléchissent et désirent utiliser le passé et dont la référence aux lieux physiques peut devenir un moyen de le faire. Les histoires associées aux objets, bâtiments et paysages, par certains individus ou groupes sociaux sont la monnaie d'échange – la « valeur » – avec laquelle la « mise en valeur »⁷⁵ ou non du patrimoine culturel s'effectuera. Le simple fait d'identifier des objets, bâtiments ou paysages comme patrimoine est un jugement de valeur qui distingue ces objets, bâtiments et paysages des autres et qui, par cette identification, leur ajoute de la valeur. De la même manière, la mise en scène d'un lieu dans un film s'adressant à un large public n'est-il pas aussi une façon de lui induire davantage de valeur?

Le processus de valorisation d'un objet, d'un bâtiment ou d'un lieu commence dès l'instant où des individus, institutions ou communautés décident que ces objets ou lieux sont dignes d'être conservés parce qu'ils représentent quelque chose qui les définit, qui témoigne de leur passé et qui doit être transmis aux générations futures.

⁷³ *The illustrated Burra Charter*, op. cit., p. 11.

⁷⁴ Ville de Montréal. 2012. *Évaluation de l'intérêt patrimonial d'un lieu*. [En ligne] : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/patrimoine_urbain_fr/media/documents/evaluation_intere_t_patrimonial_lieu.pdf, consultée le 20 octobre 2016.

⁷⁵ Qui correspond en gros à l'étape 5 du processus proposé par Jean Davallon : *La célébration de la « trouvaille » de l'objet par son exposition*, sa diffusion ou l'amélioration de son accès. (Nos ajouts à la définition de Davallon, op. cit.)

La notion d'esprit du lieu

Les valeurs sont la composante immatérielle de l'esprit du lieu qui, tel que défini par la Déclaration de Québec d'ICOMOS, « est constitué d'éléments matériels (sites, paysages, bâtiments, objets) et immatériels (mémoires, récits oraux, documents écrits, rituels, festivals, métiers, savoir-faire, valeurs, odeurs), qui servent tous de manière significative à marquer un lieu et à lui donner un esprit ».⁷⁶ Les productions cinématographiques pourraient à notre avis en toute logique être ajoutées à la liste des éléments immatériels.

L'architecte norvégien Christian Norberg-Schulz, théoricien de l'aménagement urbain et de l'architecture, a réutilisé la notion antique du *Genius Loci*, que l'on appelle aujourd'hui en français « esprit du lieu ». En Occident, le concept d'esprit du lieu remonte à l'Antiquité romaine sous le nom latin de *Genius Loci*. « Les *Genii* de la mythologie romaine habitent non seulement les lieux, mais aussi les individus »⁷⁷ Dans les civilisations asiatiques, « ces notions s'inscrivent dans le confucianisme et le taoïsme qui prônent des rapports harmonieux entre l'homme et la nature, ainsi que l'unicité et la totalité de la nature. »⁷⁸ La notion d'esprit du lieu est aussi présente en Islam, dans les sociétés africaines et chez les peuples autochtones d'Amérique du Nord et d'ailleurs. Bref « l'esprit du lieu existe sous une forme ou une autre dans toutes les civilisations et il traverse tous les temps. »⁷⁹

Norberg-Schulz utilise dans son analyse de l'esprit du lieu l'approche phénoménologique que Martin Heidegger définit comme un « retour aux choses »⁸⁰,

⁷⁶ ICOMOS. 2008. *Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'Esprit du lieu*, adoptée à Québec, Canada, le 4 octobre 2008. [En ligne] :

http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_FR.pdf

⁷⁷ Grimal, Pierre. 1976. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses universitaires de France, entrée « génie », cité dans Turgeon, 2009, p. L

⁷⁸ Turgeon, op. cit.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Norberg-Schulz, Christian, op. cit., p. 8.

dépassant les abstractions et les constructions mentales des premiers phénoménologues, « concernés par l'ontologie, la psychologie, l'éthique [...] sans trop d'égards pour l'environnement quotidien. »⁸¹ Dans son approche phénoménologique, Heidegger considère qu'habiter signifie construire une relation entre l'homme et l'espace. « Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement l'un d'entre eux devient un lieu et cela grâce au pont. »⁸² Nous sommes ici tentés d'ajouter qu'à ce titre, le paysage du Tevere est constitué d'un chapelet de lieux créés par les nombreux ponts qui sont graduellement, au fil de l'histoire de Rome, venus le franchir.

Pour Norberg-Schulz, notre vie de tous les jours est faite de phénomènes concrets – de gens, d'animaux, du sol, de l'eau – mais aussi de sentiments et d'émotions. Un lieu est composé de choses concrètes ayant une substance matérielle, une forme, une texture et une couleur, ainsi qu'un « caractère » qui lui est propre et qui peut changer selon l'époque, les saisons, la température et les conditions de lumière.⁸³ Les lieux sont en général désignés par des noms, une toponymie, et leur caractère par des adjectifs, des qualificatifs.⁸⁴ Ces dénominations caractérisent aussi l'esprit du lieu.

En plus d'être universel, l'esprit du lieu est à la fois intemporel et en perpétuelle transformation. « Si, dans l'Antiquité romaine, le génie du lieu renvoie à des êtres surnaturels et à des forces occultes, il tend à se laïciser et à s'humaniser à la Renaissance et à l'époque moderne. [...] Désormais, le génie n'est plus un dieu qui habite un lieu, mais l'homme lui-même qui, grâce à son esprit créateur et inventif, sait aménager des sites enchanteurs. On qualifie de génie un homme particulièrement

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Heidegger, Martin. 1954. *Bâtir, Habiter, Penser*, in *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau. Paris : Gallimard. Cité dans Turgeon, 2009, p.LII

⁸³ Norberg-Schulz, op. cit., p. 14.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 16.

doué et talentueux : urbaniste, architecte, artiste, paysagiste, soit les nouveaux créateurs de paysage. »⁸⁵ Norberg-Schultz qualifie le *genius loci* d'« espace existentiel », défini comme « les relations fondamentales qui existent entre l'homme et le milieu »⁸⁶. Parmi ces génies contemporains, il nous paraît nécessaire d'ajouter les cinéastes qui offrent à leur public leur lecture créative des lieux représentés dans leurs films.

Pour Laurier Turgeon, « le génie, par sa nature unique, veille au lieu et lui donne son identité propre, tout en l'animant d'un principe vital. »⁸⁷ « L'esprit du lieu constitue une relation dynamique et un processus humain vivant. L'expression « esprit du lieu » énonce elle-même les deux éléments fondamentaux de cette relation, l'esprit qui renvoie à la pensée, aux humains et aux éléments immatériels, et le lieu qui évoque un site géographique, un environnement physique, soit des éléments matériels. Les deux sont unis dans une étroite interaction, l'un se construisant par rapport à l'autre. L'esprit construit le lieu et, en même temps, le lieu investit et structure l'esprit. »⁸⁸

L'esprit du lieu peut contribuer à l'identification humaine dans la mesure où nous devenons « amis » avec un environnement donné. Une personne s'identifie davantage à un lieu, un environnement – « Je suis Newyorkais ou Romain » – plus que par une profession – « Je suis architecte ou avocat » – ou une de nos qualités intrinsèques – « je suis optimiste ». ⁸⁹ L'identité humaine présuppose l'identification à un lieu.⁹⁰

Le cinéma est pour nous l'élément immatériel – bien que les films en eux-mêmes soient plutôt matériels – qui interagit avec le lieu (matériel) pour construire un sens

⁸⁵ Nietzsche 1975 : 131-136, cité dans Turgeon, 2009, p. LI

⁸⁶ Norberg-Schulz, op. cit., p. 5.

⁸⁷ Turgeon, 2009, p. L

⁸⁸ *Ibidem*, p. LIII

⁸⁹ Norbert-Schulz, op. cit., p. 21.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 22.

nouveau à partir du sens dont le lieu est déjà investi avant l'existence du film qui le met en scène. L'esprit qu'il apporte aux lieux qu'il met en scène est la base de notre analyse des valeurs qu'on leur attribue et qui, comme le mentionne le rapport du GCI, ne sont pas objectives (émanant de l'objet), mais subjectives (attribuées par le sujet). Dans ce mémoire, faute de pouvoir obtenir l'opinion des représentants de la communauté romaine à l'égard de ces valeurs, nous attribuerons aux lieux étudiés nos propres valeurs – faisant de nous l'informateur-clé de cette appréciation expérientielle des lieux et des films – en prenant pour hypothèse que la majorité d'entre elles s'appliqueront par extension à l'ensemble de cette communauté, que nous connaissons quand même un peu sans en faire partie. Ses valeurs communes, héritées du catholicisme et de la latinité, ont quand même des points communs avec celles de notre culture québécoise.⁹¹ Cette situation est une des limites de notre étude qui malgré tout demeure entièrement scientifique.

La théorie des aspects iconographiques du paysage au cinéma

Pour l'analyse des aspects iconographiques que prennent les paysages dans les séquences illustrant les lieux retenus, nous utiliserons la classification proposée par Antonio Costa, qui définit quatre aspects iconographiques que prennent les paysages au cinéma : le paysage en tant qu'attraction, en tant que production, en tant que composante des caractères originaux des cinématographies nationales et en tant que « *stimmung* »⁹² ou paysage d'auteur.⁹³

⁹¹ Pour témoigner de cette ressemblance culturelle, il pourrait être utile de mettre en parallèle les deux ouvrages suivants qui exposent les traits culturels respectifs des Italiens et des Québécois : Calgano, Giorgio (dir.). 2005. *Bianco, rosso e verde. L'identità degli Italiani*. Rome : Editori Laterza, 197 p. et Léger, Jean-Marc. Nantel, Jacques et Duhamel, Pierre. 2016. *Le code Québec. Les sept différences qui font de nous un peuple unique au monde*. Montréal : Éditions de l'Homme, 246 p. III.

⁹² Selon le Larousse allemand-français, « *stimmung* » signifie « humeur », terme que nous comprenons associé à l'idée de subjectivité de l'auteur.

⁹³ Costa, Antonio. *Présentation. Invention et réinvention du paysage*, in *CiNéMAS*, vol. 12, no. 1, automne 2001, pp. 7 – 14.

Dans son texte *Présentation. Invention et réinvention du paysage*, Costa parle du paysage comme d'une invention. À l'instar d'autres théoriciens du paysage, il rappelle que le paysage « résulte d'une activité à la fois cognitive et productive, il est le produit d'une attitude par rapport à la nature et d'une intervention sur celle-ci. »⁹⁴ Il cite Michel Collot, qui définit le paysage comme une rencontre entre la nature et la culture, la géographie et l'histoire, intérieur et extérieur, individu et collectivité, réel et symbolique.⁹⁵ L'étude des paysages, selon Costa, requiert une approche interdisciplinaire – ce que nous visons dans la présente recherche. Le paysage au cinéma implique pour lui une double réflexion; sur la nature du paysage et celle du cinéma. Le cinéma porte un regard en constante évolution, basé sur des modèles culturels, artistiques et sociaux dynamiques. Le cinéma réinvente constamment le paysage. Costa réfère au cinéma des origines, dont le nom même – les vues animées – faisait référence au vocabulaire des peintres paysagistes (notamment les *vedutiste* italiens). Les effets de réalisme autrefois recherchés par la peinture se conjugaient désormais avec le cinématographe par la conquête d'un « regard mobile » qui a révolutionné les représentations autrefois statiques du paysage.

Costa parle de quatre approches principales des aspects iconographiques du paysage au cinéma. Il y a d'abord « le paysage en tant qu'attraction »⁹⁶ ou facteur d'attrait spectaculaire. Le cinéma a selon Costa accompli « la tentative d'importer le paysage dans les villes », dont parlait Walter Benjamin. Le cinéma a même fini par codifier l'emploi du paysage et a changé notre façon de concevoir l'espace. Il a de plus contribué à modifier le paysage urbain par l'implantation des salles dans la ville et la disposition des affiches sur le domaine public. Bref, le cinéma a contribué à conditionner le regard dans l'ensemble de la vie et pas seulement dans les salles de projection.

⁹⁴ Costa, op. cit., p. 7.

⁹⁵ D'après Collot, Michel (dir.).1997. *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, cité dans Costa, op. cit., p. 7.

⁹⁶ Costa, op. cit., p. 8.

La deuxième approche, qui concerne « le paysage en tant que production »⁹⁷, réfère aux techniques toujours en évolution de représentation qui, paradoxalement, visent à se faire oublier pour « faire réel » et représenter le paysage à son état le plus pur possible. Pour lui, « Les aspects les plus manifestes de la production du paysage peuvent être repérés dans le cas d'un paysage entièrement reconstruit en studio, en dur ou par ordinateur (de Méliès à la science-fiction), ou encore par des effets spéciaux (par exemple, les transparences chez Hitchcock) »⁹⁸. Le paysage produit devient alors aussi réel que le paysage *in vivo*. Nous sommes d'opinion que même un paysage cinématographique capturé dans des lieux réels est soumis à la technique et devient, par sa simple mise en scène, un paysage produit tout autant que re-produit.

Le troisième aspect iconographique des paysages au cinéma s'exprime « en tant que composante des caractères originaux des cinématographies nationales »⁹⁹ qui dépendent à la fois des contextes économique, technologique et culturel des industries cinématographiques des pays concernés. Ils dépendent aussi des composantes géographiques caractéristiques d'un pays tout autant que du regard de sa population sur sa conception commune d'un « paysage national ». On peut déceler dans les films d'un pays en particulier les archétypes issus de traditions littéraires et picturales nationales. Il donne l'exemple des grands espaces américains qui sont partie intégrante des valeurs identitaires de ce peuple, proposées par Howard Mumford : « *astonishment, plenitude, vastness, incongruity and melancholy.* »¹⁰⁰ Le cas du cinéma italien est particulièrement riche à ce chapitre. L'image type du paysage italien est formidablement représentée au cinéma, notamment de par l'héritage néoréaliste qui imprègne une grande proportion des films de ce pays.

Enfin, « le paysage en tant que *stimmung* ou le paysage d'auteur » réfère au sentiment particulier que l'auteur du film entretient avec son environnement et qui se reflète

⁹⁷ Costa, op. cit., p. 9.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 11.

dans sa manière de voir mais aussi de représenter les lieux dans lesquels évoluent les personnages de ses films. Il donne comme exemple la plaine du Pô qui, d'*Ossessione* de Visconti à Antonioni et à Bertolucci, a été représentée par plusieurs auteurs, unifiant leurs esthétiques autour d'un lieu commun. Parfois au contraire, un auteur, par son approche unique, peut créer des visions inusitées des lieux disparates qu'il aura marqués de sa touche personnelle, de son style et de son interprétation. À titre d'exemple, Bernardo Bertolucci, dans *Il Conformista* (1972), a mis en scène l'arrière du Palazzo dei Congressi du quartier de l'EUR en le faisant passer pour la cour extérieure d'une institution de santé mentale.

La théorie des fonctions discursives du paysage au cinéma

André Gardies, dans son texte *Le paysage comme moment narratif*¹⁰¹, parle du paysage comme étant toujours au second degré. Ce que voit le spectateur au cinéma, le filmique, est l'image d'une réalité profilmique, c'est-à-dire le paysage lui-même, qui se trouve devant la caméra avant même la création du film. Pour lui, « le paysage n'existe pas (fut-il dans le brouillard) : seule existe l'image du paysage ».¹⁰² Le géographe et le filmologue qui regardent tous deux le paysage n'ont cependant pas le même sujet d'étude. Le premier travaille sur l'existence matérielle des objets qui composent le paysage et le second sur son image, sur le sens qu'il apporte au film. Le paysage n'agit pas qu'à titre d'image ou de décor dans un film. Il intervient souvent dans le fonctionnement discursif du film, particulièrement dans les films de fiction. Comme plusieurs autres, Gardies ne considère pas le paysage comme une réalité physique, mais comme une construction mentale qui « résulte d'un regard singulier porté sur l'espace (mais sur un espace réel et non pas représenté) en fonction

¹⁰¹ Gardies André. 1999. *Le paysage comme moment narratif*, in Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris : Champ Vallon, pp. 141-153.

¹⁰² *Ibidem*, p. 141.

d'intérêts méthodiques, esthétiques ou stratégiques. »¹⁰³ Un espace vague, sans signification, peut être actualisé de deux façons : par une segmentation de la continuité spatiale (le cadrage) et par une sélection de valeurs du système spatial. Le cinéaste choisit la partie de l'espace qui formera le « paysage » qui fera sens dans son film. Ce paysage n'aura de sens qu'en fonction du regard qu'il appelle. La spectacularisation du paysage s'appuiera sur la valeur esthétique d'un lieu ou d'un paysage et sur les affects qu'ils généreront. Le paysage est le regard spectatorial qu'on portera sur un objet matériel, qui fera partie d'une stratégie discursive dans lequel on le mettra en scène. Dans son article, Gardies énonce la théorie des « fonctions discursives du paysage au cinéma » qu'il scinde en six typologies : le *paysage-fond*, le *paysage-exposant*, le *paysage-contrepoint*, le *paysage-expression*, le *paysage-catalyse* et le *paysage-drame*.¹⁰⁴

Le *paysage-fond* est la fonction discursive, la plus utilisée au cinéma. Cette fonction sert d'ancrage spatial au monde diégétique. Il n'est que le décor de l'action et s'efface derrière cette dernière. Il sert surtout à renforcer l'effet (ou l'illusion) de réalité de l'action, qui demeure prioritaire. Les composantes de ce type de paysage sont en général choisies pour se conformer à l'action, à l'idée qu'on s'en fait. Un exemple de paysage-fond se trouve par exemple dans les films de Pagnol, dans lesquels le paysage exprime la méditerranéité des personnages et de l'action qui se joue entre eux.¹⁰⁵

Le *paysage-exposant* présente un espace démesuré et spectaculaire, tel qu'en produit Hollywood à profusion. Il marque le cinéma de genre comme les épopées et les tragédies héroïques. L'emphase est ici mise sur l'aspect spectaculaire du paysage qui redouble le spectacle d'une action déjà grandiose. Par sa démesure, il porte le

¹⁰³ Gardies, op. cit., p. 142.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 141-153.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 144-145.

spectacle à une puissance supérieure le récit du film et participe à sa dimension épique. Eisenstein a fait grand usage du paysage-esposant dans ses classiques russes, tout comme Kurosawa plus récemment dans ses productions grandioses, tels *Ran* (1985).¹⁰⁶ Dans le cinéma italien, les « péplums » ont abondamment utilisé la fonction de paysage-exposant.

La fonction de *paysage-contrepoint*, contrairement aux deux précédents, divise au lieu de multiplier. Elle crée un décalage entre le paysage et le personnage, qui se retrouvent dans une impossibilité à entrer en phase. C'est l'image du paysage à côté de ses chaussures. C'est une fonction beaucoup utilisée dans le cinéma comique, par exemple chez Charlie Chaplin, Buster Keaton ou Jerry Lewis, mais aussi chez Jacques Tati avec son personnage maladroit qui veille avec précaution à ne pas déranger la sérénité du paysage. Mais outre son usage dans le cinéma comique, le paysage-contrepoint peut servir à créer une discordance pour bien d'autres émotions, comme par exemple dans *Manon des sources* (Claude Berri, 1986) où le paysage serein et bucolique contraste avec l'agitation intérieure des personnages.¹⁰⁷

Dans le *paysage-expression*, le paysage est en osmose avec les personnages dans un échange de l'âme entre le paysage et le héros. C'est une subjectivisation du paysage, dans laquelle celui-ci ne se réduit plus aux objets physiques et visuels qui le composent, mais devient un protagoniste du film qui le met en scène. On parle même parfois de « paysage intérieur », qui est le produit de l'activité discursive du film. Le paysage est de toutes façons, on l'a vu, une construction subjective. Comme le propose Gardies, « c'est mon regard de spectateur, épousant ou non celui des personnages, qui va, sur la base des propositions filmiques, lire la mélancolie, la solitude, la quiétude, la douceur ou la violence qui sourdent du paysage. »¹⁰⁸. Dans le

¹⁰⁶ Gardies, op. cit., p. 146.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 146-147.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 148.

cinéma italien, le vide qui s'exprime dans le quartier de l'EUR, mis en scène dans le film *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962), avec le sentiment de vacuité qu'éprouve Vittoria est à notre avis un des paysages-expression les plus puissants de l'histoire du cinéma.¹⁰⁹

Le *paysage-catalyse* est celui qui produit des effets au sein même du monde diégétique. Il subit une transformation qui est induite par l'action ou les émotions du film. Il est une composante active de la diégèse et participe du procès narratif du film. « Le paysage-catalyse est lui, du fait de sa perception par le personnage, l'agent de cette même transformation. »¹¹⁰ C'est à notre avis celui que l'on retrouve dans les films catastrophe tels *Earthquake* (Max Robson, 1974).

Le *paysage-drame*, pour sa part, est celui qui participe aux stratégies discursives du film et au processus d'implication spectatorielle, provoquant un désir d'identification de la part du spectateur. Les gros plans sur les visages alternant avec les plans généraux sur le paysage sont des caractéristiques de ce procédé narratif. Le paysage demeure présent, même si le cadrage le rejette hors-champ. Avec cette stratégie discursive, le paysage demeure un acteur majeur de la mise en scène mais sans qu'on le voit beaucoup. Les caractéristiques du paysage drame sont : l'activation du pouvoir de connotation du paysage; la transformation progressive de sa perception et les diverses modalités d'implication du spectateur à qui les images s'adressent directement. Gardies donne comme exemple de ce procédé narratif du paysage dans le film *Duel in the sun* (King Vidor, 1947) dans la valeur connotative donnée au désert qui exprime métaphoriquement l'isolement et la dimension héroïque des personnages.¹¹¹

¹⁰⁹ Sur la notion d'évidement des paysages d'Antonioni, voir Moure, José. 2001. *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*. Paris : L'Harmattan, 161 p.

¹¹⁰ Gardies, op. cit., p. 149.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 141-153.

Dans l'établissement du cadre théorique avec lequel nous comptons aborder le sujet de la contribution du cinéma à la patrimonialisation des lieux, nous avons élaboré davantage la notion d'esprit du lieu, qui constitue l'angle privilégié pour analyser cette contribution. Cette notion est de plus en plus utilisée dans les théories et les pratiques du domaine de la conservation du patrimoine. Christian Norberg-Schulz l'a appliqué assez tôt à la pratique de l'architecture, conscient comme beaucoup d'autres de la partie immatérielle de la conception des projets et de cette partie moins cartésienne et objective de cette profession qui fait appel aux sens et aux émotions tout autant qu'au rationnel. C'est tout naturellement que cette théorie s'est transmise au domaine largement occupé par des architectes qu'est la conservation du patrimoine. Mais comme la notion de patrimoine s'est élargie en partant des monuments pour s'étendre à des aspects beaucoup plus immanents que la pierre et les corniches, nous croyons qu'elle peut s'élargir encore davantage et, en plus de solliciter les sciences sociales, inclure des approches théoriques autrefois réservées à l'histoire de l'art et à d'autres disciplines plus qualitatives que la physique des matériaux, par exemple.

C'est en recourant à la fois aux théories des études patrimoniales et aux théories du cinéma que nous entendons nourrir notre sujet et croiser les forces de ces deux disciplines. Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, la théorie des aspects iconographiques du paysage au cinéma d'Antonio Costa nous offre une façon d'analyser dans les différents films de notre corpus la façon dont les paysages sont sollicités par le cinéma dans la représentation de la réalité. De même, avec sa théorie sur les fonctions discursives du paysage au cinéma, André Gardies analyse le rôle que jouent les lieux et les paysages dans les films, au cœur de l'activité narrative. L'analyse de Gardies sur la fonctionnalité des paysages indique que ceux-ci sont des acteurs véritables de la mise en scène. Ils ne dialoguent pas verbalement, mais interagissent sans contredit avec les personnages. Ces deux théories nous seront très utiles pour cerner l'esprit du lieu incarné dans les paysages étudiés et identifier ce qui

induit l'attachement aux lieux présents dans les films. Dans le prochain chapitre, nous exposerons en détail l'approche méthodologique qui a été utilisée pour choisir le lieu du Tevere, établir notre corpus de huit films et analyser chacun d'entre eux en fonction de notre objectif de recherche.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE DE LA DÉMARCHE

Le présent chapitre décrira comment nous avons approché le problème de l'apport du cinéma italien moderne à l'esprit du lieu dans le paysage romain, facteur de patrimonialisation du dit paysage, et comment nous avons, en cours d'élaboration de la recherche, délimité celle-ci à un territoire plus précis : le Tevere, ses rives et ses ponts. Nous poursuivrons en exposant notre méthode de cernement de notre corpus de huit films qui a servi à démontrer notre hypothèse. Ce chapitre rendra de plus compte de notre recherche, effectuée à partir d'une revue de littérature, de plusieurs visionnements de films italiens ainsi que de visites sur les lieux étudiés lors d'un voyage à Rome effectué en juillet 2016.

Rappelons notre hypothèse : le cinéma est un puissant outil de patrimonialisation des lieux qui composent un paysage urbain, et leur médiation par le cinéma de fiction contribue s'ajoutent aux qualités matérielles de ces lieux en enrichissant leur « esprit du lieu ». Nous avons appliqué une démarche inductive¹¹² pour l'ensemble de notre recherche visant à valider cette hypothèse.

Pour valider l'hypothèse, il convient d'abord de définir le paysage choisi, d'en bien comprendre la composition physique et les valeurs qui y sont attribuables. Dans un deuxième temps, il s'agit de déterminer un corpus de films qui illustrent les lieux composant ce paysage. Troisièmement, il s'agit de déterminer une méthode adéquate d'analyse factuelle des divers lieux qui composent le paysage choisi, pour ensuite cerner les valeurs qui sont attribuables au lieu lui-même. Quatrièmement, une méthode d'analyse factuelle doit être appliquée aux films et aux séquences qui illustrent les lieux choisis, selon des approches reconnues en études

¹¹² Pour une définition des approches des démarches scientifiques, voir Depelteau, François. 2000. *La démarche d'une recherche en sciences humaines*. Québec : Presses de l'Université Laval, 417 p., p. 55 à 65.

cinématographiques, suivi d'une analyse des valeurs que le film induit aux lieux à l'étude. Finalement, une synthèse des valeurs ajoutées par les films aux lieux permet de comprendre un certain nombre de façons dont les films contribuent à l'esprit du lieu et par conséquent à la patrimonialisation d'un paysage, composé des différents lieux qui le composent.

Le choix des lieux et du paysage

Au cours de cette recherche, la détermination du lieu s'est faite à partir d'un choix délibéré d'appliquer notre hypothèse à la ville de Rome, pour les raisons déjà évoquées en introduction du présent mémoire. Rome est la quintessence des villes du patrimoine. C'est la première ville qu'on évoque quand il s'agit de nommer la notion de patrimoine. Plusieurs relatent la richesse des nombreuses couches de vestiges du passé qu'elle contient et son éternelle jeunesse, ayant, comme nous le mentionnions en introduction en citant Christian Norberg-Schulz, une capacité unique de se renouveler et de toujours être actuelle. Rome a traversé l'histoire et a accompagné de manière particulière l'histoire du cinéma qu'elle a forgé, en plus d'être largement diffusée et promue par lui. C'est, comme nous le mentionnions également en introduction, une ville exceptionnelle en quantité et qualité de lieux de toutes époques, de toutes échelles, de toutes natures.

Il n'était bien sûr pas possible d'embrasser l'ensemble du paysage romain par sa cinématographie dans un simple mémoire de maîtrise. Ceci pourrait représenter le travail d'une vie. Pour cette raison, nous avons décidé de scinder son paysage en une série d'entités, qui pourraient éventuellement être étudiées par morceaux. Nous avons rapidement conclu que la seule approche réaliste dans le temps que nous avions était de choisir une composante du paysage global de Rome et de développer à partir de celui-ci une approche qui pourrait éventuellement être utilisée pour d'autres entités paysagères de cette ville ou de toute autre ville dans le monde.

Le choix de la tranchée naturelle qui sépare la Ville éternelle en son centre du nord au sud en effectuant d'amples méandres que constituent le Tevere, ses rives et ses ponts, s'est imposé à nous après avoir considéré d'autres lieux comme la piazza di Spagna avec la scalinata di Trinita dei Monti, ou les quartiers EUR ou La Garbatella. Le Tevere nous apparaissait plus complet comme sujet d'étude étant donné son histoire, étroitement liée à l'emplacement même de la ville de Rome, son caractère structurant pour l'urbanisme et les tracés viaires de la ville, le corridor naturel qu'il constitue au sein de l'urbs ainsi que, considération fondamentale dans notre sujet de mémoire, le fait qu'il a été le cadre paysager de nombreux films italiens de toutes les époques depuis les débuts du cinéma.

Ce sont donc des considérations de liens affectifs avec la ville de Rome, de réputation de la ville en tant qu'archétype de la notion même de patrimoine dans le monde, de réalisme dans la portée de l'étude et d'opportunités en regard du sujet choisi qui ont orienté notre choix du Tevere comme sujet géographique de notre étude.

Avant de passer à une analyse des valeurs attribuables au lieu, nous avons adopté l'approche de la Ville de Montréal pour l'évaluation de l'intérêt patrimonial d'un lieu, qui prévoit que, avant de procéder à l'identification des valeurs attribuables à un lieu, l'on procède à une étude préalable des données factuelles sur ce lieu. Cette étude comporte une description de l'état physique actuel du lieu, son identification et son état, une synthèse de son évolution, c'est-à-dire son histoire particulière dans l'histoire de la capitale italienne, ainsi qu'une description de son contexte urbain, ainsi que de ses composantes bâties, artistiques, naturelles et paysagères.¹¹³ La première partie de notre chapitre IV sera donc consacrée à une analyse factuelle du Tevere et de ses abords.

¹¹³ Ville de Montréal. 2012. *L'évaluation de l'intérêt patrimonial d'un lieu*. Montréal : Ville de Montréal, 19 p., Ill., p. 11.

L'analyse des valeurs des lieux choisis

Pour analyser les valeurs attribuables aux abords du Tevere, c'est la deuxième partie de l'approche de la Ville de Montréal, elle-même inspirée des théories d'Aloïs Riegl mentionnées au chapitre I, que nous utiliserons, afin de déterminer lesquelles des valeurs prévues dans cette méthodologie s'appliquent au cas du Tevere. Le guide publié par la Ville de Montréal énonce une série de valeurs qui peuvent être attribuées aux lieux urbains. Selon ce guide, « l'intérêt patrimonial, qui se décline en plusieurs valeurs distinctes (historique, artistique, documentaire, sociale, symbolique, contextuelle...), est attribué par une collectivité (locale, nationale, internationale) à un lieu selon les caractéristiques ou les qualités particulières que cette dernière lui reconnaît.¹¹⁴ Normalement, cette analyse se fait par un groupe de dix personnes maximum, qui agissent comme *focus group* en témoignant de leur expérience des lieux et en énonçant une hiérarchie de valeurs. On procède par la suite à une mise en commun des différentes valeurs énoncées en en dégagant les valeurs consensuelles. Dans notre cas, l'énoncé des valeurs s'est faite par le rédacteur de ce mémoire, qui les a validées avec un compagnon de voyage (Richard Dubé), une italienne de souche (Roberta Luciani) et un italien d'origine étatsunienne qui habite Rome depuis plus de vingt ans (Thomas Rankin). Cette évaluation est énoncée dans la deuxième partie de notre chapitre IV.

La détermination d'un corpus de films illustrant le paysage choisi

L'étape suivant l'analyse du lieu en lui-même, de son histoire et des valeurs qui y sont attribuables, nous avons procédé à la détermination d'un corpus de films qui mettaient en scène le Tevere, ses rives et ses ponts. Pour ce faire, nous avons élaboré une série de critères de sélection d'une banque de films produits entre les années 1940 – décennie de production du premier film néoréaliste tourné à Rome – *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) – et la décennie d'écriture de ce mémoire; les

¹¹⁴ Ville de Montréal. 2012. Op. cit., p. 5.

années 2010. Un de nos critères de choix pour les films du corpus est que ceux-ci se situent dans l'héritage du néoréalisme. Pour évaluer ce critère, nous avons utilisé l'analyse de Gilles Deleuze qui, en poursuivant le travail de Bazin sur le néoréalisme, a établi cinq « caractères de la nouvelle image ». Tout d'abord, les films modernes – la modernité au cinéma est généralement réputée commencer avec le mouvement néoréaliste italien, notamment pour Bazin et Deleuze – ne comportent plus de situation globalisante mais une situation dispersive qui raconte l'histoire d'une multiplicité de personnages.

La ville et la foule perdent leur caractère collectif et unanimiste à la King Vidor; la ville en même temps cesse d'être la ville d'en haut, la ville debout, avec gratte-ciel et contreplongées, pour devenir couchée, la ville horizontale ou à hauteur d'homme, où chacun mène sa propre affaire, pour son compte. Les enchaînements, les raccords et les liaisons sont délibérément faibles. L'action sensori-motrice est remplacée par la promenade, la balade et l'aller-retour continu.¹¹⁵

Bref, le cinéma moderne remet en question le schéma sensori-moteur dans la création d'une nouvelle image pensante qui va au-delà du mouvement. Cette tendance conduit à ce que Deleuze appelle des « situations optiques et sonores pures ». Il souligne la présence des enfants qui, dès le néoréalisme, sont de plus en plus présents dans les films, à cause de leur plus grande aptitude à voir et à entendre. Il mentionne aussi une autre caractéristique héritée du néoréalisme; la banalité quotidienne. De même, « les objets et les milieux prennent une réalité matérielle autonome qui les fait valoir pour eux-mêmes »¹¹⁶

Outre leur appartenance à l'héritage néoréaliste, les autres critères de sélection pour chacun des films sont les suivants : que l'auteur du film soit Italien (mais pas nécessairement de naissance), que le film soit marquant à l'échelle internationale ou

¹¹⁵ Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de minuit, 298 p., p. 279.

¹¹⁶ Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les éditions de minuit, 384 p., p. 11.

nationale par un ou des prix de la communauté cinématographique ou une assistance importante des spectateurs, qu'il comporte plusieurs prises de vues paysagères en milieu naturel, dans la tradition néoréaliste, et qu'il traite un paysage de Rome comme un des sujets du film. La période de production du film a aussi été un critère avec l'objectif d'illustrer chacune des décennies couvertes par l'étude, de la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui.

Un premier bassin de film a été identifié en fonction des critères susmentionnés. Les sources d'information ont été diverses : le club vidéo La Boîte noire (aujourd'hui disparu), la médiathèque de l'UQAM, la Cinémathèque québécoise, le Centro Sperimentale di cinematografia de Rome, les ouvrages plus spécifiques de Jean Gili¹¹⁷ et de Jean-Claude Mirabella¹¹⁸ sur l'histoire du cinéma italien, des monographies sur le cinéma à Rome par Flaminio Di Biagi¹¹⁹, Mauro D'Avino et Lorenzo Rumori¹²⁰ et différents sites internet traitant du cinéma italien¹²¹.

D'Avino et Rumori ont répertorié 63 longs métrages tournés à Rome dans les années 1940, 1950 et 1960 et 115 dans les années 1970 et 1980. Ils ne sont pas tous marquants, mais cet inventaire nous a permis de déterminer les lieux récurrents qui sont représentés dans plusieurs films. L'ouvrage de Flaminio Di Biagi relève quant à lui ces récurrences qu'il regroupe en 49 « lieux du cinéma à Rome ». Outre les lieux de la Rome antique et du *Centro storico*, aujourd'hui très connus et fréquentés par les touristes – comme le Colisée, le Forum romain, le Panthéon et la piazza Navona – il identifie des quartiers moins connus des touristes mais qui sont les lieux d'habitation

¹¹⁷ Gili, Jean. 2011. *Le cinéma italien*. Paris : La Martinière, 360 p. Ill.

¹¹⁸ Mirabella, Jean-Claude. 2004. *Le cinéma italien d'aujourd'hui (1976-2001)*. Rome : Gremese, 124 p. Ill.

¹¹⁹ Di Biagi, Flaminio. 2007. *Il cinema a Roma. Guida alla storia e ai luoghi del cinema nella capitale*. Rome : Palombi Editori, 237 p., ill.

¹²⁰ D'Avino, Mauro et Rumori, Lorenzo. 2012. *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '40 '50 '60*. Rome : Gremese, 190 p., ill. et *Roma, si gira! 2 Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '70 '80*. Rome : Gremese, 190 p., ill.

¹²¹ Notamment le site *Il Davinotti*, blogue pour l'identification des lieux des films italiens : <http://www.davinotti.com/#>, consulté le 20 octobre 2016.

des Romains : Trastevere, Garbatella, le Ghetto, Prenestino, jusqu'aux différents *borgate*, notamment mis en valeur dans les films, mais aussi les romans de Pier Paolo Pasolini.

Plusieurs films mettant en scène le Tevere, les ponts, l'île Tiberina et les Lungotevere – les boulevards aménagés au début du XX^e siècle qui longent le fleuve de part et d'autre – sont identifiés dans l'ouvrage de Flaminio Biagi¹²². Devant cette masse critique et la compatibilité de ce paysage avec notre objectif de mesurer l'apport des séquences cinématographiques à la patrimonialisation d'un lieu qui n'est pas d'emblée considéré universellement comme faisant partie du patrimoine romain, ce sont à partir de ce bassin de films représentant le Tevere que nous avons constitué notre corpus de films à étudier. Certains de ces films ont pour sujet le fameux fleuve, comme le film policier *Assassinato sul Tevere* (Corbucci, 1979) ou le mélodrame *Dramma sul Tevere* (Boccia, 1952). Mais le Tevere est aussi un protagoniste importants à l'époque du néoréalisme dans *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948), dans les années 1950 avec *Marisa la civetta* (Bolognini, 1957) dans lequel le personnage principal va danser avec un militaire sur un chaland – probablement *La Ciriola* – mais aussi *Manolesta* (Festa-Campanile, 1981) dans lequel un casanova romain s'installe sur une barque-maison à la hauteur du quartier Ostiense. Les rives du Tevere se révèlent aussi des lieux de commerce charnel, comme dans *Le notti di Cabiria* (Fellini, 1957) dans lequel le personnage incarné par Giulietta Massina perd le butin gagné avec son métier dans l'eau du fleuve, ou dans *La Commare secca* (Bertolucci, 1962), où une prostituée est assassinée sous le pont Marconi par un voyou qui pensait trop facilement s'en sortir. Dans *I mostri* (Dino Risi, 1963), le personnage joué par Ugo Tognazzi fête l'acquisition de sa Fiat 600 en la montant sur une barge du Tevere pendant la nuit.

¹²² Di Biagi, Flaminio. 2007. *Il cinema a Roma. Guida alla storia e ai luoghi del cinema nella capitale*. Rome : Palombi Editori, 237 p., ill., pp. 171 – 177.

Les ponts du Tevere font aussi partie de l'histoire de certains films. *Risate di gioia* (Mario Monicelli, 1960) nous montre un pont Sisto avant restauration, avec ses balustres et ses lampadaires de fonte aujourd'hui disparus. Dans *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957), Renato Salvatori simule un suicide pour impressionner sa bien-aimée sur le flamboyant pont Flaminio, appelé *Ponte Nuovo* par un des protagonistes du film. Et sous le pont Sant'Angelo, sous le regard des anges de Bernini, l'épouse du *Seico bianco* (Federico Fellini, 1952) tente de s'enlever la vie mais rate son entreprise en raison des eaux trop peu profondes du fleuve à ce moment. Une autre tentative de suicide est opérée à partir du pont Regina Margherita par le personnage joué par Nino Manfredi dans *Straziarmi, ma di baci saziarmi* (Dino Risi, 1968). Le célèbre Totò, héros de nombreuses comédies à l'italienne, est dans *Il corragio* (Domenico Paloella, 1955) sauvé par un héroïque Gino Cervi, qui complète son geste en hébergeant la victime et toute sa famille chez lui, ce qui lui permet de devenir un personnage respecté et un élu politique acclamé.

Dans l'élaboration du corpus, nous avons aussi comme objectif de couvrir l'ensemble des décennies de la période étudiée, de n'avoir pas plus d'un film par réalisateur et de représenter différents courants caractéristiques de la production cinématographique italienne.

À la fin de cet important travail de sélection, incluant plusieurs autres films, nous en avons sélectionné huit comme composantes de notre corpus :

Ladri di biciclette [*Le voleur de bicyclette*] (1948), Vittorio de Sica, Italie.

Poveri ma belli [*Pauvres mais beaux*] (1957), Dino Risi, Italie.

Accatone (1961), Pier Paolo Pasolini, Italie.

C'eravamo tanto amati [*Nous nous sommes tant aimés*] (1975), Ettore Scola, Italie.

Mignon è partita [*Mignon est partie*] (1988), Francesca Archibugi, Italie-France.

Caro Diario [*Journal intime*] (1992), Nanni Moretti, Italie.

La finestra di fronte [*La fenêtre d'en face*] (2003), Ferzan Ozpetek, Italie.

La Grande Bellezza [*La grande beauté*] (2013), Paolo Sorrentino, Italie-France.

Le corpus est donc composé de huit films de huit réalisateurs différents, un par décennie étudiée, trois en noir et blanc, quatre en couleurs et un avec les deux types d'images. Il comporte deux drames, une comédie à l'italienne, quatre comédies dramatiques et un docu-fiction. De ces films, uniquement les séquences mettant en scène le Tevere, ses rives ou ses ponts ont été analysées en fonction de notre sujet de recherche. L'analyse des lieux représentés dans ces films s'est faite sous les différents angles évoqués auparavant et avait pour objectif de comprendre les aspects qui donnent un sens supplémentaire à ces lieux. Les lieux à l'étude sont les différentes composantes du paysage que constitue l'espace occupé par le lit du Tevere et ses méandres au cœur de Rome, qui partage la ville entre la rive gauche et la rive droite.

L'analyse des films et des séquences sélectionnés

L'analyse des films du corpus, à l'instar des lieux compris dans le paysage du Tevere, comportait dans notre recherche des considérations d'abord techniques et factuelles. Une fiche technique accompagne chacun des films étudiés, comprenant les noms et les rôles des différents participants à la production du film (réalisateur, producteur, directeur de la photographie, producteurs, acteurs, etc.). Cette fiche descriptive est suivie de la liste des prix et reconnaissances reçus par le film et du synopsis du film, décrivant l'action et les interrelations des différents personnages, suivi d'une brève analyse du film, basée sur divers écrits et critiques dont il a été l'objet. Puisque notre sujet d'intérêt dans ces films est le paysage de Rome, nous y proposons ensuite une analyse du rôle du paysage de Rome dans la narration du film. Suit une analyse des fonctions discursives du paysage dans le film, selon le modèle proposé par André Gardies, décrites dans notre chapitre II.

L'analyse de l'apport des films à l'esprit du lieu

Suit une analyse subjective des valeurs attribuables aux films et aux lieux qui y sont mis en scène, en adaptant pour le cinéma la méthodologie d'évaluation de la Ville de Montréal, en termes de valeurs historique, artistique, documentaire, sociale, symbolique, contextuelle, etc.¹²³ que la séquence choisie ajoute au lieu représenté. Cet énoncé de valeurs constitue la rationalisation de la notion d'esprit du lieu, ajoutant le sens et l'émotion que le film ajoute à ce qui émane du lieu lui-même.

En utilisant les différentes étapes de l'approche méthodologique que nous proposons, nous croyons pouvoir répondre aux différentes questions énoncées au départ : Quels sont les aspects iconographiques empruntés par les cinéastes dans l'illustration des paysages des films du corpus choisi ? Quelles sont les fonctions discursives que les auteurs des films choisis ont induites aux lieux urbains représentés dans leurs films ? En d'autres termes, quels « rôles » jouent-ils ? Comment se caractérise l'esprit du lieu ainsi enrichi par les films ? Et de manière plus large, le cinéma peut-il, en enrichissant les lieux urbains de valeurs nouvelles et d'un esprit du lieu supplémentaire, contribuer à leur patrimonialisation ou à l'enrichissement de celle-ci ?

Dans le prochain chapitre, nous procéderons à la l'étape de notre analyse suivant immédiatement le choix du lieu et du corpus de films, en décrivant les lieux, en relatant l'histoire et en évoquant le sens de la tranchée occupée par le Tevere dans la ville de Rome : une frontière ou une destination en soi dont l'esprit du lieu peut naître des histoires et des personnages que le cinéma italien a créés pour nous faire rêver.

¹²³ Ville de Montréal. 2012. Op. cit. , p. 5.

CHAPITRE IV

ANALYSE DU LIEU – LES BERGES DU TEVERE

Avant de chercher à comprendre l'apport en esprit du lieu des séquences cinématographiques à un lieu urbain, il convient d'abord de connaître le lieu lui-même et de s'interroger sur son sens premier d'avant les films ou du moins d'avant leur visionnement. Et pour bien comprendre le lieu, il est important de mesurer l'esprit du lieu général du contexte dans le quel il s'inscrit. Nous procéderons donc de la sorte en parlant de l'esprit du lieu qui anime le Tevere au sein de Rome sans référer pour l'instant à quelque représentation qu'en ont fait les différents réalisateurs des films de notre corpus.

Caractéristiques physiques du Tevere

Pour bien comprendre l'importance du Tevere dans l'histoire de Rome, nous esquisserons d'abord ses caractéristiques géographiques, qui expliquent l'origine même de la Ville éternelle. Le Tevere, avec ses 403 km de longueur, est le deuxième plus long fleuve d'Italie après le Pô (650 km). Sa source se situe à 1 167 m d'altitude, au pied du mont Fumaiolo, en Toscane. Son bassin a une superficie de 17 156 km². Il est essentiellement montagneux. Sa pente, d'une moyenne de 2,89 m au kilomètre, est considérable. Mais cette moyenne est surtout influencée par sa section montagneuse, le Tevere inférieur ayant pour sa part une pente d'environ 0,24 m au km et étant donc relativement plat. Le climat y est tiède l'hiver et très chaud l'été. Le bassin du Tevere reçoit chaque année plus d'un mètre d'eau, se répartissant en de très rares et faibles pluies en été (environ 20 mm) avec deux maxima au printemps et surtout à l'automne (140 mm). N'ayant jamais été à sec, même en été, le Tevere fait en revanche régulièrement l'actualité pour ses inondations automnales, dont certaines ont causé

beaucoup de dégâts.¹²⁴ La figure de la page suivante illustre sous forme de photographie aérienne la partie urbaine du cours du Tevere qui comprend l'ensemble des lieux représentés dans les films de notre corpus.

¹²⁴ Le Gall, Joël. 1953. *Le Tibre, fleuve de Rome, dans l'antiquité*. Paris : Presses universitaires de France, 367 p., ill., p. 9.

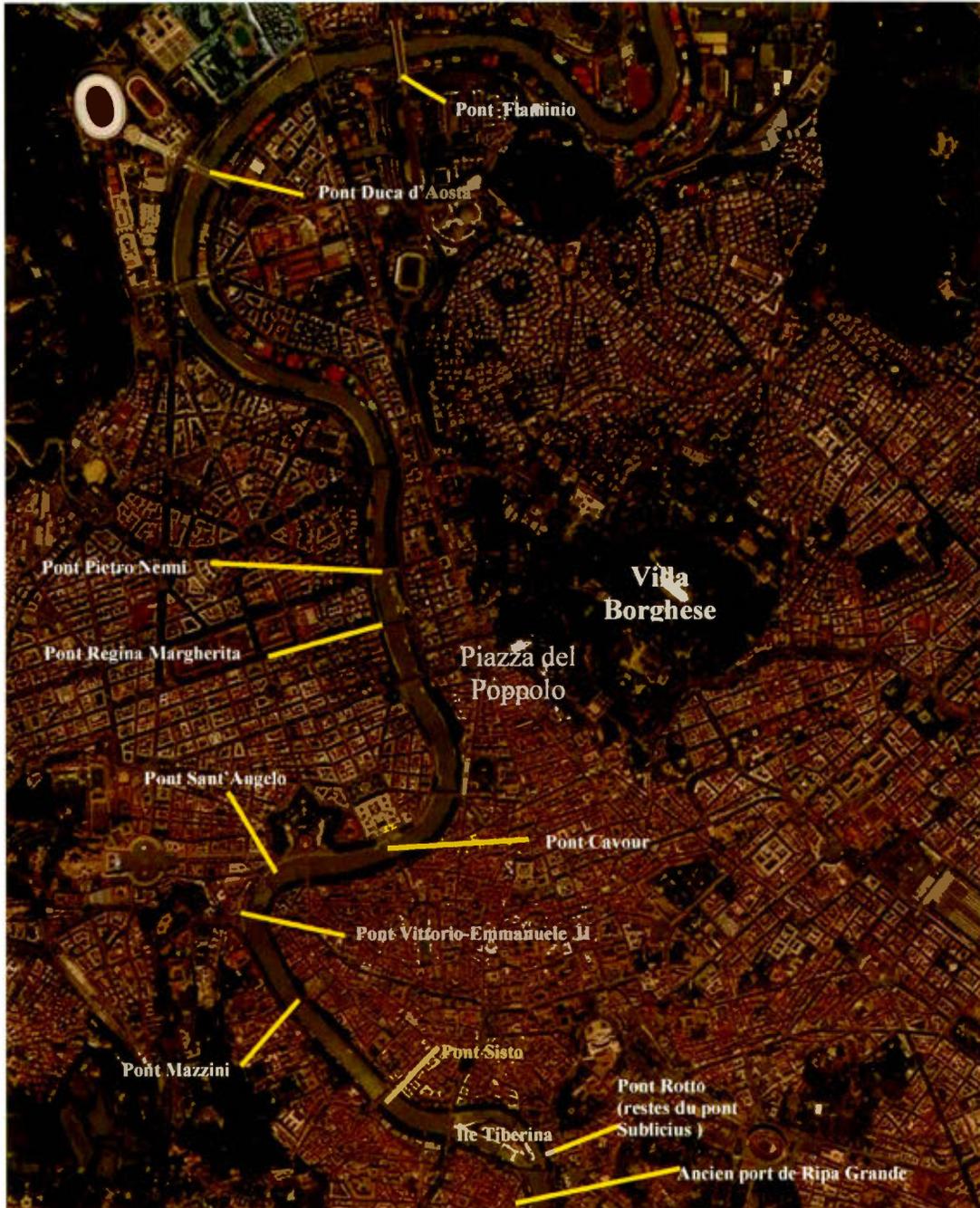


Figure 2 : Carte du Tevere

Source : Bing Maps et nos annotations

Histoire du Tevere

« Au tout début, les étrusques appelaient le Tevere *Rumon*. Ce nom est probablement à l'origine du nom de Rome. De très bonne heure, les Romains divinèrent le fleuve qui arrosait leur ville et leur territoire. Ils l'invoquèrent sous le nom de *Tiberinus*, sans doute à l'origine du nom actuel du fleuve. Ils imaginèrent même qu'avant d'être le dieu du fleuve, Tiberinus avait été un roi du pays qui avait joué un rôle dans l'histoire légendaire de la fondation de Rome. On racontait que Tiberinus avait épousé Silvia, que celle-ci avait été jetée dans les eaux du Tevere, sur l'ordre de son oncle Amulius, après la naissance de ses deux jumeaux, Romulus et Rémus. Tiberinus était surtout considéré comme un dieu bienfaisant, bien qu'on le redoutât à cause des inondations du fleuve. Les prêtres officiels de Rome se gardaient bien d'oublier son nom quand ils invoquaient les divinités protectrices de l'État. Des jeux spéciaux, auxquels participaient surtout les bateliers et les pêcheurs, étaient célébrés chaque année le 7 juin en son honneur. L'art gréco-romain représentait le dieu Tiberinus sous les traits d'un vieillard majestueux, couronné de roseaux. Une statue du Tevere se trouve au musée du Vatican, [et une autre au musée du Louvre, mais la plus connue demeure celle qui est exposée sur la place du Capitole, devant la mairie de Rome]. »¹²⁵

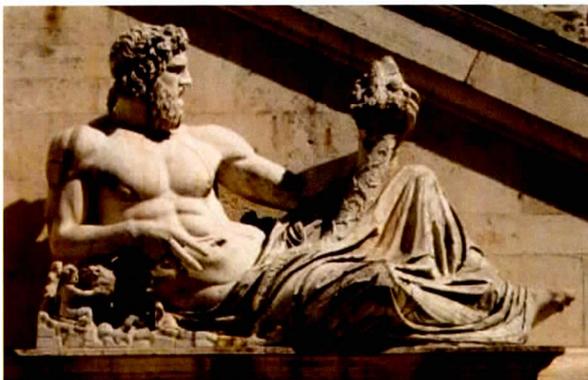


Figure 3 : Sculpture représentant le Tevere sur la place du Campidoglio (devant la Mairie de Rome).

Source : <http://www.jacqueslanciault.com>

¹²⁵ Toutain, J., sur *Imago Mundi* :
[http://www.cosmovisions.com/\\$Tibre.htm#2E8ETRBjFvMobYZ7.99](http://www.cosmovisions.com/$Tibre.htm#2E8ETRBjFvMobYZ7.99)

Rome est née du Tevere. Elle s'est développée autour du premier pont, le pont Sublicius, dont l'emplacement a été dicté par le premier endroit en amont de la mer Tyrrhénienne où il était possible d'enjamber le fleuve avec les techniques de l'époque. Cette raison basée sur la géographie du Tevere explique l'emplacement de la ville qui devait dominer tout le bassin méditerranéen et qui est à l'origine de la culture européenne, voire mondiale. Rome est donc ce que Joël Le Gall appelle une « ville-pont » ou de « premier pont ». ¹²⁶ « Dès que les hommes ont pu construire des ponts, ils en ont établi à l'extrémité amont des estuaires et ils l'ont fait aussi près que possible de la mer pour réduire au minimum le détour imposé aux routes côtières. » ¹²⁷ Depuis l'époque romaine jusqu'au XIXe siècle, aucun autre pont n'avait été construit en aval de l'ancien pont Sublicius, ce qui a orienté tout le trafic routier vers Rome. ¹²⁸

Selon Le Gall, « [h]ors de Rome, le Tibre n'était guère qu'un moyen de transport. À l'intérieur de l'agglomération son rôle était quelque peu différent. » ¹²⁹ Dès l'antiquité romaine, le fleuve fournissait d'abord du sable pour les constructions, les arènes et les joints entre les pavés de pierre pour les rues. ¹³⁰ C'était aussi un fleuve poissonneux dont les poissons, notamment le *lupus*, étaient très appréciés. ¹³¹ On s'y livrait à la natation ¹³² et aux promenades en barques. Des cérémonies y prenaient place, comme la fête de *Fors Fortuna*, le 24 juin, pendant laquelle de nombreuses barques fleuries paraient sur le fleuve. ¹³³ C'était le seul lieu de contact avec la nature pour de nombreux habitants de l'*Urbs*, dont certains quartiers étaient forts denses et souvent insalubres. Le fleuve était bordé de nombreux jardins que le simple citoyen pouvait

¹²⁶ D'après Le Gall, pp. 40 – 41.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 42

¹²⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 267.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 267.

¹³¹ *Ibidem*, p. 267.

¹³² *Ibidem*, p. 270.

¹³³ *Ibidem*, p. 271.

admirer sans frais. Jusqu'au tournant du XX^{ième} siècle, les berges du Tevere avaient un aspect naturel, dont on peut avoir une idée dans les vues classiques qui ont traditionnellement représenté Rome, notamment chez les *vedutiste* du XVIII^e siècle, notamment Giovanni Panini, Giovanni Battista Piranesi et Gaspar Van Wittel.



Figure 4 : *Le Tibre au niveau de la Marmorata*, Gaspar Van Wittel (1685)

Source : Site web *Rome-Roma. Culture et voyage*

<http://www.rome-roma.net/rome-ancienne-peintre.php?auteur=Gaspar%20Van%20Wittel>

Le Tevere était dans l'antiquité un fleuve tout à fait navigable en aval de Rome. Il représentait pour les Anciens une excellente voie navigable grâce à l'abondance et à la régularité de son flot ainsi qu'à la faiblesse de sa pente. Mais ses berges marécageuses et ses inondations fréquentes ne faisaient pas de Rome une ville portuaire par excellence.¹³⁴ Plusieurs projets ont vu le jour depuis la Renaissance pour en faire une voie navigable moderne et de Rome un grand port de mer.¹³⁵ Aujourd'hui, le mal nommé « port de Ripa Grande » en bordure du Trastevere et les emarchements de l'ancien port de Ripetta à proximité de l'*Ara Pacis*, sont les seuls vestiges de nombreux essais d'implanter un port au cœur de la Ville éternelle.

¹³⁴ Le Gall, op. cit., p. 93.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 17.

La plus importante opération de construction sur les berges du Tevere a été entreprise après l'inondation de décembre 1870, trois mois à peine après la prise de Rome par les forces républicaines, qui a enlevé au Souverain Pontife la gouverne de la ville le 20 septembre de la même année. Ces travaux colossaux comprenaient la construction d'une muraille fluviale d'en moyenne 15 mètres de hauteur entre l'île Tiberina et le pont Milvio, ainsi que l'aménagement de terrasses à fleur d'eau et de boulevards (les *Lungotevere*) longeant le fleuve de part et d'autre en haut des nouvelles murailles. Un égout collecteur moderne a été construit derrière la muraille au même moment pour récolter les eaux pluviales et sanitaires. La réalisation de ces importants travaux s'est étalée sur une cinquantaine d'années pour se terminer au milieu des années 1920. Les rives du Tevere dans tout ce secteur sont donc éminemment artificielles et ont constitué une entreprise de génie civil moderne d'une envergure alors sans précédent en Italie.¹³⁶ Avec les importants travaux d'ingénierie dont il a été l'objet pendant 50 ans au tournant du XX^{ième} siècle, c'est un paysage éminemment « moderne ».

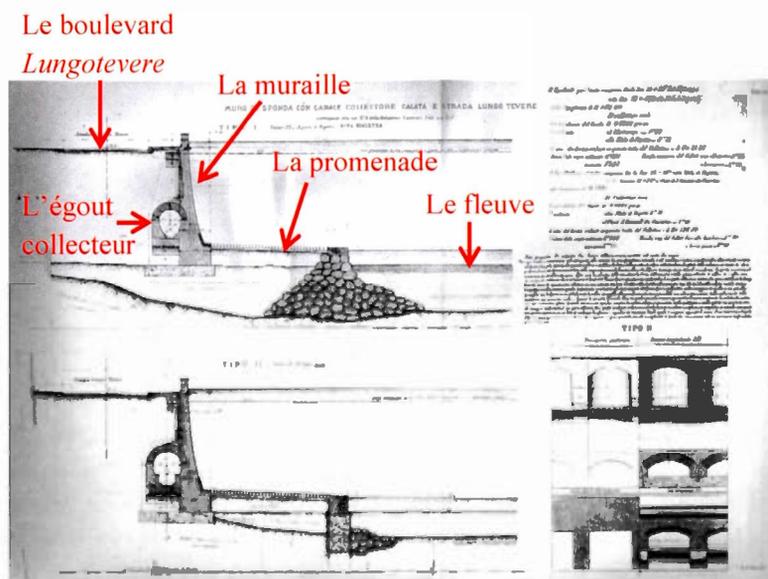


Figure 5 : Coupe illustrant le projet de construction des murailles de protection construites de 1870 à 1920
Source : <http://www.corederoma.it/online/?p=91303>

¹³⁶ D'après Le Gall, op. cit., pp. 17 – 18.

Au cours de son histoire, le Tevere a été le lieu de nombreuses manifestations et rassemblements. Le théâtre Apollo, construit à la hauteur de *Tor di Nona* y a été construit en 1670 et a été le lieu de création de plusieurs opéras jusqu'à sa démolition en 1889, dans le cadre des travaux d'endiguement des berges mentionnés plus tôt. En 1932, le gouvernement de Benito Mussolini expulsa les baigneurs de la *spiagga dei polverini*, alors située entre les ponts Duca d'Aosta et Risorgimento pour y établir une colonie de vacances fasciste. Les habitués aux baignades dans le fleuve se retrouvèrent alors sans accès à cette eau rafraîchissante dans les chaleurs extrêmes des étés romains. Un pêcheur d'anguilles mit alors à la disposition de la population romaine sa barque de pêche, appelée *La Ciriola* (anguille en dialecte romain), en la transformant en station balnéaire flottante. Cette barque, qui se déplaçait de la hauteur du Trastevere au pont Sant'Angelo, fit le bonheur de nombreux jeunes romains de familles simples qui venaient s'y baigner et y danser jusqu'à tard dans la nuit. La barque prit feu en 1970, ce qui mit fin à cette activité populaire.



Figure 6 : Baigneurs dans le Tevere (date inconnue)

Photo : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>

Analyse des valeurs du paysage du Tevere dans sa configuration actuelle

Le Tevere, ses rives et ses ponts constituent un paysage complexe qui les distingue des lieux plus touristiques de la Ville éternelle. Malgré sa relative faiblesse apparente

de valeurs patrimoniales, quand on le compare aux icônes touristiques romaines habituelles, ce lieu n'en est pas dépourvu, bien au contraire. Fort des considérations établies dans ce chapitre, nous pouvons d'emblée proposer qu'il est tout à fait justifié d'attribuer au Tevere, à ses rives et à ses ponts des valeurs historique, urbanistique, paysagère, artistique et sociale.

La valeur historique du fleuve repose sur ses témoignages matériels de l'influence de sa configuration géographique sur l'emplacement même de Rome ainsi que sur la forme urbaine qu'ont prise ses rues et ses différentes places. On peut aussi lire dans les traces qui en restent aujourd'hui, la complexité de la configuration des ports fluviaux qu'on a aménagés ou tenté d'aménager tout le long de ses berges, dont les plus importants ont été les ports de Ripetta et de Ripa Grande, tous les deux disparus aujourd'hui en faveur du port de Civitavecchia, sur la mer Thyrrénienne. Le lieu témoigne aussi de l'histoire des ponts qui traversent le Tevere, rappelant chacun une étape du développement de la ville et des différentes forces qui ont présidé à leur construction. Et, plus que tout, les actuelles murailles bordant les rives du Tevere rappellent les grandes inondations qui causaient des dommages récurrents aux constructions et habitants de Rome depuis sa fondation et l'ampleur des travaux de construction des murailles qui ont été érigées sur ses flancs entre les années 1870 et les années 1920 pour endiguer ces crues saisonnières.

La valeur urbanistique des rives du Tevere tient au découpage qu'il fait de la ville et au tracé de rues parfois sinueuses, parfois rectilignes, mais toujours suivant les configurations géographiques dictées par la présence du fleuve et de ses méandres au cœur de la ville ainsi que des collines qui ponctuent sa vallée. Parmi les principales artères de la ville se trouvent les Lungotevere qui longent le fleuve au sommet des murailles qui le ceinturent, traversées par les différents ponts qui ont généré tout un réseau de rues transversales. Il en ressort une variété de rues de différentes largeurs dont les rencontres forment des espaces de formes toujours uniques qui deviennent

autant de *piazze* ayant toutes des caractères différents. C'est le Tevere qui semble avoir eu la plus grande influence sur le plan de la ville, en dépit de l'oubli presque total dont il fait l'objet aujourd'hui, du fait qu'il n'est pas visible depuis ces rues et ces places publiques.

Le Tevere recèle aussi une valeur paysagère certaine en ce qu'il est un point de rencontre entre les éléments naturels, en provenance de ses sources montagneuses et de son cheminement dans les campagnes de Toscane, d'Émilie-Romagne et du Latium, et des quartiers urbains très denses qui bordent le fleuve dans sa traversée de Rome. La présence d'un alignement de platanes qui bordent les murailles à leur sommet est un autre apport de verdure qui contribue à sa valeur paysagère, malgré le fait qu'il l'isole davantage de la ville. Son paysage en est aussi un de calme et de tranquillité quand on se retrouve sur les terrasses à fleur d'eau qui le longent et sur lesquelles on se croirait parfois bien loin de Rome. Les murailles de 17 mètres de hauteur – trois fois celles de la Seine à Paris – isolent complètement les rives du Tevere du bourdonnement de Rome.

Les berges du Tevere sont aussi imprégnées d'une valeur artistique, d'abord pour la série de ponts qui le traversent – 27 ponts dans la seule partie urbaine du fleuve – et qui présentent une grande variété d'expressions architecturales et de génie civil, sans compter les œuvres d'art exceptionnelles qui ornent certains de ces ponts. Une autre œuvre remarquable du génie humain se trouve le long des berges du fleuve en la présence des imposantes murailles en travertin qui le longent, entre le pont Milvio et l'île Tiberina, accompagnés des escaliers qui y donnent accès et des différents aménagements qui occupent leur partie basse. Les vestiges des ports de Ripetta et de Ripa Grande sont aussi des œuvres de génies appréciables qu'une balade le long du Tevere permet d'apprécier. Le fleuve est de plus bordé de nombreux bâtiments emblématiques de qualité exceptionnelle, dont le Château Sant'Angelo (aligné sur le pont du même nom), l'ancien hospice San Michele (entre les ponts Sublicio et

Palatino), l'Ara Pacis, musée contemporain conçu par l'architecte étatsunien Richard Meier en 2005 (près du pont Cavour), ne sont que quelques exemples parmi les plus remarquables.

Finalement, les rives du Tevere sont dotées d'une importante valeur sociale en tant que lieu d'activités sportives, culturelles et sociales au coeur même de la ville de Rome. Outre son usage passé de lieu de baignade, il est fort prisé des kayakistes qui y ont d'ailleurs un club sur une barge ancrée à proximité du pont Regina Margherita, il est un lieu de croisières urbaines fort prisé des Romains comme des touristes, il sert de cinéma en plein air en bordure de l'île Tiberina et il est l'emplacement d'une série de kiosques qui abritent des bars sous des tentes pendant toute la période estivale, en aval du pont Sisto jusqu'à l'île Tiberina, sur la rive droite du fleuve. C'est aussi le lieu qu'a choisi l'organisme à but non lucratif *Tevereterno* pour y implanter sa piazza Tevere, un projet de valorisation des berges du Tevere qui vise à dédier ce « premier espace public de Rome »¹³⁷ à l'art contemporain urbain. C'est cet organisme qui a permis la création de l'imposante œuvre d'art de William Kentridge *Triumphs & Laments* sur les 500 mètres de longueur du mur droit du Tevere, qui occupe depuis avril 2016 une partie des murailles du fleuve entre les ponts Sisto et Mazzini.

Ces caractéristiques et ces appréciations du Tevere sont des données préalables à l'étude de l'apport des séquences qui le représente à son « esprit du lieu ». Malgré le fait que ce lieu soit éclipsé par la splendeur des nombreux monuments de la ville de Rome et qu'il ne figure qu'en lointaine place parmi les lieux fréquentés par les touristes comme par les habitants de Rome, il est imprégné d'un sens culturel certain qui n'attend que des approches différentes pour être davantage mis en valeur.

¹³⁷ Site web de *Tevereterno* : <http://www.tevereterno.it/it/vision/> (Consulté le 20 octobre 2016)

Un grand potentiel de mise en valeur et d'enrichissement du sens du lieu que constituent le Tevere et ses abords dans la ville de Rome se trouve dans les nombreuses représentations qui en ont été faites dans le cinéma italien moderne. Ceci nous amène au cœur de notre sujet de recherche qui consiste à analyser la contribution des différentes séquences de ces films à la richesse de l'esprit du lieu du Tevere.

CHAPITRE V

ANALYSE DES FILMS

Les huit films de notre corpus seront maintenant présentés. Pour chacun d'entre eux, une liste des différents intervenants à sa réalisation sera dressée, les prix et récompenses qu'il a reçus seront identifiés et la fréquentation dont il a bénéficié sera mentionnée, lorsque disponible. Un synopsis, suivi d'une brève analyse des valeurs particulières qui distinguent le film des sept autres du corpus et dans certains cas de la production italienne de l'époque. Une appréciation du rôle que joue le paysage de Rome dans le film sera ensuite énoncée. Puis, une séquence illustrant un des lieux composant le paysage du Tevere sera identifiée et localisée dans le film. Les fonctions discursives que joue le paysage dans la séquence – pour lesquelles nous référerons aux catégories proposées par André Gardies – seront par la suite analysées. Un bref historique du lieu spécifique où se passe la séquence (pont ou autre élément paysager) suivra, complété par une analyse des valeurs que la séquence contribue à ajouter à ce lieu. À la fin de cet exercice, une synthèse de la contribution de l'ensemble de ces films à l'esprit du lieu du Tevere sera proposée.

Ladri di biciclette (1948, Vittorio de Sica)



Figure 7 : Affiche du film *Ladri di biciclette*

Source : <http://images.movieplayer.it/images/2011/02/01/locandina-di-ladri-di-biciclette-192122.jpg>

(Italie 1947- 1948, noir et blanc, 92 min.) – Réalisation : Vittorio De Sica – Production: Vittorio De Sica pour PDS – Sujet: Cesare Zavattini, basé sur le roman de Luigi Bartolini – Scénario: Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini – Photographie: Carlo Montuori – Montage: Eraldo da Roma – Scénographie: Antonio Traverso – Musique: Alessandro Cicognini – Interprétation: Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Stajola (Bruno Ricci), Lianella Carell (Maria Ricci), Gino Saltamerenda (Baiocco), Vittorio Antonucci (le voleur), Elena Altieri (la patronne de la charité), Ida Bracci Dorati (la sainte femme), Carlo Jachino (le vieux mendiant), Sergio Leone (le séminariste), Memmo Carotenuto.

Prix et reconnaissances

Academy Awards 1949 : Oscar du meilleur film en langue étrangère

Golden Globe 1950 : Prix du meilleur film en langue étrangère

British Academy Film and Television Arts Awards 1950 (Bafta) : Meilleur film

National Board of Review Award 1950 : Meilleur film + meilleur réalisateur

Nastro d'argento 1949 Italie : Meilleur film + Meilleur réalisateur (Vittorio De Sica)

+ Meilleur sujet (Cesare Zavattini) + Meilleur scénario (Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Suso Cecchi D'Amico, Oreste Biancoli, Adolfo Franci et Gerardo Guerrieri) +

Meilleure photographie (Carlo Montuori) + Meilleure trame sonore (Alessandro Cicognini)

New York Film Critics Circle Award 1949 : Meilleur film étranger

Réception populaire¹³⁸

Revenus :£252.000.000 (€4.347.175)

Spectateurs : 3.452.055

Le cinquième film le plus populaire de 1948 en Italie.

Synopsis

À Rome, quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Antonio Ricci, qui est au chômage, vit dans une banlieue de la ville avec sa femme Maria, son jeune fils Bruno et leur fille nouvelle-née. Finalement, il trouve un emploi d'affichiste municipal, pour lequel une bicyclette est nécessaire. Antonio parvient à racheter la sienne du mont de piété où il l'avait mise en consigne. Mais dès sa première journée de travail, il se la fait voler. Le lendemain Antonio, avec son fils Bruno, se met à parcourir les marchés romains où les voleurs vendent les biens volés, mais sans succès. Puis Antonio aperçoit le voleur sur son vélo et part à sa poursuite pour finalement perdre sa trace. Désespéré, Antonio décide de consulter une voyante dont sa femme est cliente. En sortant de chez elle, Antonio et Bruno croisent le voleur et le pourchassent jusqu'à sa maison, où ils se retrouvent entourés par la foule des voisins hostiles. Bruno appelle un policier qui, sans preuve, affirme ne pas être en mesure de faire quoi que ce soit. Antonio et Bruno disparaissent humiliés et, après une longue errance, aboutissent au stade de Rome. Désespéré, Antonio tente de voler un des nombreux vélos, mais est rapidement capturé par le propriétaire et certains passants. Ils menacent de le dénoncer mais, devant les pleurs du jeune Bruno, le propriétaire décide de laisser tomber. Le père et fils retournent à pied à la maison, se mêlant à la foule.

Brève analyse du film

Ladri di biciclette est, à bien des égards, le coeur du néoréalisme italien. Les films de Vittorio De Sica et de Cesare Zavattini – son scénariste officiel avec qui il a formé

¹³⁸ Selon le site web *Box Office Benful* :
<http://boxofficebenful.blogspot.ca/search?q=Ladri+di+bicicletta>

l'un des partenariats les plus durables et productifs de l'histoire du cinéma italien – exemplifie les caractéristiques du mouvement néoréaliste : décors réels, acteurs non-professionnels, histoire dramatique sur la dureté de la vie quotidienne des classes populaires. C'est aussi une sorte de rayons X de l'Italie de 1948. Antonio se heurte à une série de situations représentatives du climat sociopolitique de l'époque: le poste de police, les dames charitables qui offrent un repas aux pauvres, mais seulement s'ils ont assisté à la messe; et la présence des riches au restaurant, dont le somptueux festin arrosé de champagne impressionne Antonio et Bruno. Avec la longue promenade dans Rome à la recherche de la bicyclette, émerge une riche tranche de vie italienne de l'après-guerre, avec ses drames et ses petits actes héroïques, des signes du conflit mondial qui vient de se terminer et d'une renaissance qui s'en vient. L'histoire d'Antonio est d'autant plus tragique que le personnage semble être incapable de faire partie de ce « miracle italien » qui est sur le point d'avoir lieu. Le film est fortement marqué par l'esthétique propre à Vittorio De Sica et son collègue Cesare Zavattini. Leur style a fait école et leur réputation de créateur d'une nouvelle façon de faire du cinéma est saluée dans toutes les écoles de cinéma du monde. Leur approche face au paysage est l'observation tranquille et l'acceptation des accidents événementiels qu'un paysage urbain peut subir comme appréciation de la réalité dudit paysage. *Ladri di biciclette* présente des éléments inédits de réalisme. Aussi, en termes de construction dramaturgique, le film obéit à la théorie de l'ombre (*pedinamento*) de Zavattini, de sorte que la caméra suit les protagonistes en temps réel. Le sujet est d'une banalité désarmante et normalement insuffisant pour faire un film; le talent de De Sica et de Zavattini se trouve dans leur capacité à toucher le spectateur avec un sujet minuscule. Mais il demeure un grand film puisque le spectateur est gagné par une écriture qui – comme toutes les formes d'art réaliste – vise à nier sa présence, à dissimuler l'artifice stylistique de la « réalité ». Le travail de De Sica, l'ultime expérience néoréaliste, est aussi un point tournant du cinéma italien. Certains personnages secondaires du film (la sainte femme, l'ami Baiocco) sont des hybrides

entre la farce et la tragédie, tout comme l'ironie et la critique sociale, qui feront la marque de la future comédie à l'italienne.¹³⁹

Non pas que ce film soit plus abouti que d'autres chefs-d'œuvre néoréalistes (*Rome, ville ouverte* de Rossellini ou *La terre tremble* de Visconti), mais il incarne certainement l'imaginaire collectif international (il a remporté l'Oscar du meilleur film étranger) et demeure la quintessence du néoréalisme. Le film a été accueilli avec un enthousiasme particulier par André Bazin, père spirituel de la Nouvelle Vague. Pour lui, « *Le voleur de bicyclettes* est l'un des premiers exemples de cinéma pur sans acteurs, sans histoire, sans mise en scène, qui est la parfaite illusion esthétique de la réalité. »¹⁴⁰

Rôle du paysage de Rome dans le film

Ladri di biciclette est, comme *Scuscia* et *Umberto D*, un film écrit à quatre mains par De Sica et de Zavattini et « où l'on ne se tromperait pas si l'on indiquait deux co-auteurs. »¹⁴¹ Ces films ont par moments des allures de documentaires, ancrés dans la réalité romaine de l'après-guerre : urbanisation, construction massive de grands ensembles d'habitation, manque de services sociaux, pessimisme des habitants. Il est intéressant de remarquer que la Rome de *Ladri di biciclette* ne se situe pas dans le cœur historique de la ville et ne présente aucun monument historique. La Rome de Ricci, qui habite Val Melania, périphérie située à cinq kilomètres du centre, est séparée de celui-ci par un *no-man's land*. Antonio hésite toujours avant de s'aventurer dans une partie inconnue de la ville. Il n'entre même pas au marché de Porta Portese. « La seconde partie de sa recherche se fait le long du Tevere. Il ne sait pas que, depuis des siècles, la vie de la ville s'est développée loin des rives de ce

¹³⁹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/ladri-di-biciclette_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ladri-di-biciclette_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

¹⁴⁰ Bazin, André. 1949. *Voleur de bicyclette*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Cerf, 372 p. Ill. p. 309.

¹⁴¹ Neutres, Julien. 2010. *Rome, ville ouverte au cinéma*. Aigues-Morte : Éditions de l'Aube, 251 p., Ill., p. 49.

fleuve dangereux. »¹⁴² La promenade de Ricci dans Rome n'est pas qu'une marche dans un lieu géographique, mais aussi à travers les institutions sociales de la ville : police, église, secours populaire, etc. La Rome de *Ladri di biciclette* est fragmentée, sans repères familiers ni cohésion.

Elle nous est ainsi présentée comme un labyrinthe, plein de rues tournant sans fin menant à des culs-de-sac ou d'autres dédales de rues, et les mouvements de Ricci [...] sont aussi dépourvus de sens et hasardeux que les rues elles-mêmes. L'action se déroule le plus souvent dans les rues, toujours en mouvement. Le [...] film[...] nous montre[...] des vues de Rome éloignées des images habituelles de la ville.¹⁴³

Ladri di biciclette, un des premiers films néoréalistes, est tellement identifié à la culture italienne que les références comparatives d'innombrables films internationaux sont souvent faites en rapport avec la cinématographie italienne de cette époque et à ce film en particulier.

Pour Julien Neutres,

Les films de De Sica ont bâti une Rome de référence, notamment dans [leur] réception internationale. En effet, les images de ces films ont défini de manière décisive la façon de penser Rome et l'Italie dans le monde. Depuis, de nombreux films italiens, notamment ceux qui ont le plus de succès à l'étranger, continuent de raconter les villes italiennes bâties dans l'architecture mentale du néoréalisme.¹⁴⁴

L'alternance entre les vues de paysage et les gros plans, les lents mouvements de caméra et la lumière naturelle magnifiquement exploitée sont des techniques qui donnent au paysage prosaïque de Rome une aura de pureté et de grandeur qu'il n'est pas toujours possible de percevoir sur place.

¹⁴² *Ibidem*, p. 60.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 62.

¹⁴⁴ Neutres, op. cit., p. 79.

Séquence choisie

Nous avons isolé, dans ce film, la séquence où Antonio Ricci, après s'être emporté et avoir giflé son fils Bruno, craint que ce dernier ne se soit jeté dans le Tevere par désespoir. Hanté de remords, Antonio court dans tous les sens sur la berge à la recherche de son fils et imagine, en voyant un groupe de jeunes garçons en train d'en sauver un autre de la noyade, qu'il s'agit de Bruno. Après avoir réalisé qu'il n'en était rien, son visage se détend et Antonio finit par apercevoir Bruno en haut de l'escalier du pont Duca d'Aosta où il attend

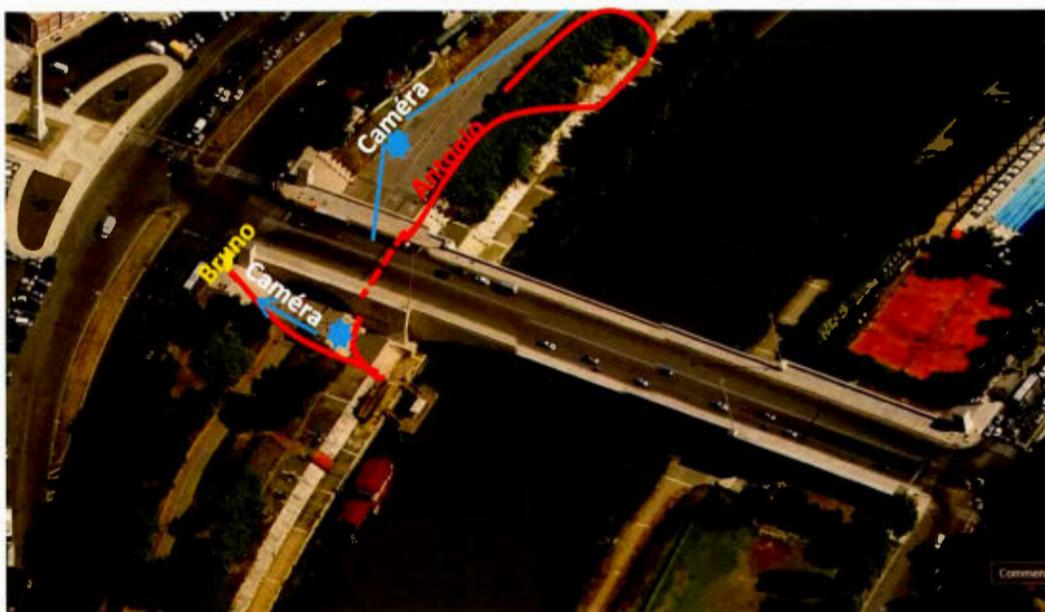


Figure 8 : Vue aérienne du pont Duca d'Aosta

Source : Bing Maps et nos ajouts

Fonctions du paysage dans la séquence choisie

Le paysage en tant qu'attraction ou de « spectacularisation de l'espace urbain », tel que proposé par Antonio Costa¹⁴⁵, se manifeste dans la séquence choisie par la scène de la noyade appréhendée de Bruno, sous le pont Duca d'Aosta, de conception moderne au dessin pur, avec ses escaliers latéraux monumentaux et la présence de ses bas reliefs gravés dans ses piliers qui y sont magnifiquement photographiés. Le tout est présenté sous une lumière éblouissante qui met en valeur la présence d'Antonio, des jeunes gens qui repêchent le pauvre noyé et surtout de Bruno, qui se découpe sur un ciel éblouissant et semble auréolé d'une lumière magnifique.

Selon le travail d'André Gardies¹⁴⁶, cette scène met en scène un paysage-catalyse, qui agit dans la diégèse. Le Tevere est ici un lieu réel dans lequel se passe une action qui ne pourrait se situer ailleurs. Le jeune noyé est repêché directement dans le fleuve et Antonio assiste à la scène de la berge naturelle qui le borde. Les berges sauvages du Tevere en amont du pont Duca d'Aosta ainsi que la scène après la noyade agissent en revanche comme un paysage-expression. Quand Antonio court le long du fleuve sur des berges à caractère sauvage, il apparaît aussi mal en point et négligé que la berge sur laquelle il court. Après l'épisode du repêchage du noyé, quand il aperçoit Bruno en haut de l'escalier près de la colonne de travertin d'un blanc étincelant, il regarde son fils vers le haut comme on le ferait pour une image sainte. On a alors ici aussi un paysage-expression devant les yeux. Le symbolisme de ce rapport du bas vers le haut, du père implorant presque le pardon de son fils en haut de l'escalier est très fort. À partir de cet instant, le fils n'est plus le petit enfant que son père trimballe à gauche et à droite. Bruno a réagi à la mauvaise humeur et à la faiblesse de son père et c'est lui qui devient l'élément fort du duo. Ce rapport se poursuivra au moment où Bruno sera témoin du vol de l'autre bicyclette par son père, dont il aura honte. Le fils devient la

¹⁴⁵ Costa, 2002, op. cit., pp. 8-9.

¹⁴⁶ Gardies, op. cit., pp. 141-153.

conscience morale du père et celui qui, à la fin du film, lui prend la main pour le réconforter, dans un regard empreint de tristesse et de pitié.

L'architecture du pont Duca d'Aosta contribue efficacement à rendre ce sentiment de domination. Le dessin rigide de l'architecture fascisante du pont participe à la scène qui se joue devant nous. Le contraste entre les lignes pures et modernes – le pont a à peine 10 ans d'âge au moment du tournage du film – avec les berges du fleuve non aménagées, qui illustrent le côté très rustique d'une certaine Rome, époque dans laquelle le père semble toujours emprisonné alors que son fils offre une ouverture vers l'espoir d'une vie peut-être meilleure.

Les valeurs apportées au lieu par la séquence choisie

Le pont Duca d'Aosta est dédié à Emanuele Filiberto de Savoie, duc d'Aoste, un héros de la Première Guerre mondiale. Il a été construit en 1939 par l'architecte Vincenzo Fasolo et réalisé par un certain Aureli. Il aboutit sur la rive droite du Tevere dans l'axe de l'obélisque de Mussolini.¹⁴⁷ Ces éléments lui confèrent une certaine valeur historique, qui n'est cependant pas mise en valeur dans le film.

¹⁴⁷ D'après Zelli, Anna. *Ponte Duca d'Aosta (Roma)*. (Notre traduction). [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-duca-d-aosta-roma.htm>



Figure 9 : Le Pont Duca d'Aosta dans *Ladri di biciclette*

Photogramme du film *Ladri di biciclette*

C'est l'un des ponts les plus minces et élégants de Rome. Il fait 220 mètres de longueur et 30 mètres de largeur. Les piliers situés à ses extrémités sont ornés de bas-reliefs commémorant les exploits des soldats italiens de la Première Guerre mondiale qui sont l'œuvre de quatre sculpteurs : Ercole Dei Domenico Ponzi, Oddo Valenti et Vico Consorti. Le pont frappe par son extrême rationalité, son cadre magnifique, sa grande arche centrale en béton armé et ses deux arches latérales qui ne surplombent pas le Tevere, mais ses berges latérales, qui peuvent être couvertes d'eau lors des grandes inondations.¹⁴⁸ Il comporte aussi quatre escaliers monumentaux, deux de part et d'autre de chaque extrémité, reliant les Lungotevere aux sentiers qui parcourent les berges inférieures. Toutes ces qualités confèrent à ce lieu une grande valeur

¹⁴⁸ D'après Zelli, Anna. *Ponte Duca d'Aosta (Roma)*. (Notre traduction). [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-duca-d'-aosta-roma.htm>

architecturale pour sa conception moderne et stylisée, ce que le film met en valeur par ses prises de vues à des angles et sous une lumière inusités.

Les abords du pont sont peu aménagés et assez verts, on y perçoit aisément le courant inexorable du Tevere. L'eau venant des hauteurs de la Toscane apporte à la grande ville de Rome ses forces naturelles et lui transmet les valeurs sublimes de la nature.



Figure 10 : Antonio courant sur la berge sauvage du Tibre et le pont Milvio
Photogramme du film *Ladri di biciclette*

La séquence, où l'on voit Antonio s'inquiéter pour la vie de son fils, met en lumière l'attachement filial qui prend le dessus sur les préoccupations banales de la bicyclette volée. S'installe alors un nouveau rapport entre le père et le fils dont la scène est le point tournant. Suite à la gifle que donne Antonio à Bruno, le garçon se rebelle contre

son père. Ce dernier croit même que Bruno a pu se jeter dans le Tevere par désespoir, pour enfin réaliser que le noyé était un autre garçon.



Figure 11: Antonio devant le repêchage du jeune noyé
Photogramme du film *Ladri di biciclette*

La scène qui nous montre Antonio gravissant le grand escalier latéral du pont illustre de façon éloquente ce transfert de rapport entre les deux. Dans cette image, Bruno est en haut et domine le paysage alors qu'Antonio vient à sa rencontre vers le haut et lui paraît tout à coup presque soumis. La séquence est imprégnée d'une valeur affective qui peut se transmettre au lieu lui-même.



Figure 12 : Antonio (en bas) et Bruno (en haut) dans l'escalier du pont Duca d'Aosta
Photogramme du film *Ladri di biciclette*

Poveri ma belli (1957, Dino Risi)

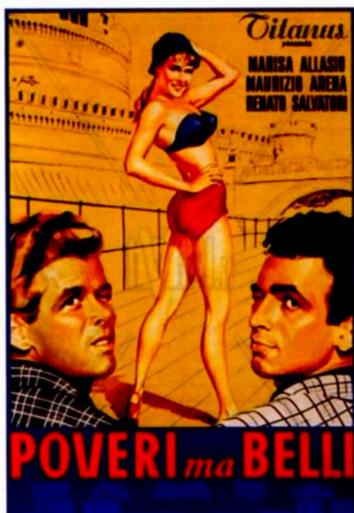


Figure 13 : Affiche du film *Poveri ma belli*

Source : <http://www.moviedigger.it/poveri-ma-belli-di-dino-risi>

(Italie 1957, noir et blanc, 102 min.) – Réalisation : Dino Risi – Scénario: Dino Risi, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa – Photographie : Tonino Delli Colli – Montage: Mario Serandrei – Musique : Piero Piccioni, Giorgio Fabor – Production: Silvio Clementelli pour la Titanus – Distribution : Titanus – Interprétation : Marisa Allasio, Maurizio Arena, Renato Salvatori, Memmo Carotenuto, Alessandra Panaro, Mario Carotenuto, Lorella De Luca, Virgilio Riento, Ettore Manni, Gildo Bocci, Sergio Cardinaletti, Mario Ambrosino, Claudine Astrella, Marcello Avallone, Luciano Basso, Luciano Berti, Ughetto Bertucci, Rossella Como, Tina De Santis, Riccardo Ferri, Lina Ferri, Maurizio Monticelli, Carla Onofrio, Mimmo Poli, Erminio Spalla, Nino Vingelli

Prix et reconnaissances

Aucun prix officiel.

Le film a été inscrit sur la liste des 100 films italiens à sauvegarder, créée avec la mission de rendre compte des « 100 films qui ont changé la mémoire collective du pays entre 1942 et 1978 ». Le projet a été réalisé en 2006 par la Mostra del cinema di

Venezia, en collaboration avec Cinecittà Holding et avec le soutien du Ministère de la Culture.¹⁴⁹

Réception populaire¹⁵⁰
 £998.000.000 (€13.309.227) 6.789.115 spectateurs
 Le film le plus populaire de l'année 1956.

Synopsis

Dans un immeuble à proximité de la piazza Navona habitent deux garçons avenants, Romolo et Salvatore, fanfarons et vantards, peu raffinés et à la recherche de l'amour facile. Salvatore est maître-nageur à la station balnéaire *La Ciriola*, une barge sur le Tevere, et Romolo travaille dans un magasin de disques. Les deux sont amis et leurs familles sont liées. Ils sont très différents de tempérament: Romolo est jovial et enjoué, tandis que Salvatore a un caractère un peu aigre et est jaloux. Un tailleur de vêtements ouvre un atelier sur la piazza Navona, où travaille sa fille Giovanna. Les deux jeunes hommes commencent à faire la cour à la jeune fille, qui ne dédaigne pas leurs avances. Chacun des deux se croit l'élu de son cœur, alors qu'en fait, Giovanna ne veut pas choisir. À la fin, Salvatore devient le préféré de Giovanna, jusqu'au jour où Romolo tente de se suicider sur le pont Flaminio, ce qui fait changer d'idée à la jeune fille. Et ceci continue dans un sens comme dans l'autre jusqu'à ce que Giovanna retrouve un de ses anciens petits amis qui se dit toujours amoureux d'elle. Romolo et Salvatore sont déçus, mais ne tardent pas à se consoler en courtisant chacun la sœur de l'autre.¹⁵¹

¹⁴⁹ http://movieplayer.it/articoli/cento-film-e-un-italia-da-non-dimenticare_4261/ (Consultée le 5 septembre 2016).

¹⁵⁰ Site *Box Office Benful* : <http://boxofficebenful.blogspot.ca/search?q=poveri+ma+belli>

¹⁵¹ <http://www.comingsoon.it/film/poveri-ma-belli/18132/scheda/>, consultée le 15 octobre 2016.

Brève analyse du film

Julien Neutres, dans son appréciation du cinéma néoréaliste, traite ainsi du tournant entre ce mouvement et l'avènement de la très populaire *Comedia a l'italiana* qui l'a suivi :

Considérée dans son ensemble, la production d'après-guerre apparaît ainsi caractérisée par deux filons antithétiques : des films sur le peuple et des films pour le peuple. D'un côté, les néoréalistes cherchent à prendre prise sur les consciences en portant sur scène les drames collectifs qui ont touché tous les citoyens, les gens du peuple, dans la grande crise historique traversée par le pays. De l'autre, des réalisateurs en phase avec les attentes du public se préoccupent de répondre à la tendance au divertissement de la réalité présente, recourant aux formules les plus adaptées au spectacle de consommation (la campagne, la musique, la farce, les pin-up...).¹⁵²

Charles Beaud, dans son ouvrage sur Ettore Scola, qui utilise la *Commedia all'italiana* de façon ironique, affirme que celle-ci « est en quelque sorte une héritière du néoréalisme par son ancrage dans des réalités sociales et historiques profondes. Le genre [...] aime dépeindre les travers de la société italienne par l'intermédiaire de l'*uomo qualunque*, c'est-à-dire l'homme [ordinaire]... »¹⁵³ La comédie à l'italienne se situe donc en continuité avec le mouvement néoréaliste, notamment par ses images tournées en milieu réel et des éclairages naturels. Les « problèmes sociaux actuels de l'Italie » sont aussi représentés, mais ils sont ici plus légers. C'est de toute façon ce que le public désire dans cette période où l'on veut oublier la guerre et profiter de l'abondance un peu innocente des premières années du Miracle économique italien. Dino Risi livre ici probablement son plus grand succès, et un film qui dictera plusieurs des codes adoptés par les cinéastes de la comédie à l'italienne. Il tentera de répéter ce succès à plusieurs reprises, jusqu'en 1996 alors qu'il tente un « remake » de *Poveri ma Belli* qui s'intitule *Giovanni e Belli*.

¹⁵² Neutres, Julien. 2010. *Rome, ville ouverte au cinéma*. Aigues-Morte : Éditions de l'Aube, 251 p., Ill., pp. 72-73.

¹⁵³ Beaud, Charles. 2015. *L'histoire de l'Italie à travers l'œuvre d'Ettore Scola*. La Madeleine : Éditions LettMotif, 179 p., p. 67.



Figure 14 : Emplacement ancien de *La Ciriola*

Source : Bing Maps et nos ajouts

Séquence choisie

La séquence choisie comprend les scènes 11 et 12 qui se trouvent à la fin du film. Elle comporte deux scènes, la première se passant dans l'établissement de bain la *Ciriola* et la deuxième sur la berge adjacente à l'établissement, près du pont Sant'Angelo. La séquence comporte 56 plans. Ce lieu est l'endroit où travaille Salvatore. Il met en scène la conclusion loufoque du film, dans laquelle Salvatore et Romolo perdent leurs illusions de fréquenter Giovanna et se consolent en se laissant courtiser chacun par la sœur de l'autre.

Fonctions des lieux dans la séquence choisie

La séquence nous fait visiter tous les recoins du bateau *La Ciriola* – espace de baignade, terrasses pour danser, café, vestiaires et escaliers menant à ses différents niveaux – et l’inscrit dans le paysage environnant formé par la berge du fleuve, entre les ponts Sant’Angelo et Vittorio Emanuele II, les ponts eux-mêmes et les monuments à proximité – statues sur les deux ponts, château Sant’Angelo et basilique Saint-Pierre. Il s’agit presque d’un documentaire sur ce bateau mythique aujourd’hui disparu et un témoignage éloquent de son existence passée et de l’ambiance qu’on y trouvait. Le bateau mythique nous est présenté avec légèreté et plaisir; tout pour susciter le désir de s’y rendre à l’époque où elle était en service. Les plans en général assez longs, comme de petites saynettes apprises par cœur par les comédiens, permettent d’apprécier le paysage environnant en continuité, comme si on y était.

Nous avons, dans cette séquence, affaire à ce qu’André Gardies qualifie de paysage-fond¹⁵⁴. C’est la fonction la plus courante et la plus conventionnelle qu’un réalisateur puisse donner à un paysage qui ne sert en fait que de décor pour la narration. Le contexte situe les personnages dans un lieu connu du public, du moins au moment de la sortie du film. Le paysage n’en prend pas moins de qualités esthétiques et est tout de même en mesure de produire des affects. Le Romain moyen, en voyant les personnages du film évoluer dans un lieu qu’il connaît, que les plus vieux ont peut-être fréquenté, s’identifie facilement aux personnages. Cette identification est une clé qui peut aussi donner à ce lieu une popularité qu’il n’avait pas avant le film. C’est bien en cela un exemple de patrimonialisation d’un lieu par sa découverte, que permet ce film, qui a été LE film le plus populaire de l’année 1957 en Italie, devançant tout autre film italien et même toute production étrangère.¹⁵⁵ C’est d’ailleurs suite au film

¹⁵⁴ Gardies, op. cit., p. 144.

¹⁵⁵ Site *Box Office Benful* : <http://boxofficebenful.blogspot.ca/search?q=poveri+ma+belli>

que la station balnéaire *La Ciriola* a connu son âge d'or. Sa fréquentation intense n'a cessé qu'avec l'incendie qui a obligé sa fermeture en 1970.¹⁵⁶

Les valeurs apportées au lieu dans la séquence choisie

L'histoire de *La Ciriola* est fort intéressante et le film *Poveri ma Belli* y est directement lié. En 1932, le régime mussolinien décide de fermer la plage des *Polverini* (des poussières), située en bordure du Tevere près du pont Duca d'Aosta, pour faire place à un camp de vacances fasciste. Les adeptes de cette plage qui avaient un peu d'argent se sont alors déplacés dans des clubs privés réservés à leurs membres et les autres ont dû pour une période se priver de baignade.

Sur le fleuve flottait alors une vieille coque d'origine incertaine qui avait autrefois été utilisée comme moyen de transport entre Fiumicino et le port de Ripa Grande. Après la Grande Guerre, un *fumarolo*¹⁵⁷ romain en prit possession et, après avoir enlevé le moteur, y construisit une longue cabine pour le transformer en une station balnéaire fluviale qu'il légua à son fils, Rodolfo Benedetti, un héros populaire qui avait déjà sauvé plus de 180 vies de personnes en danger de noyade et récolté pour cela plus de 50 médailles d'honneur. La barque prit alors le nom de « *Ciriola* » (anguille, en dialecte romain) et son propriétaire le surnom d'Er Ciriola.

¹⁵⁶ Auteur inconnu. 26 février 2014. *La barque « La Ciriola »: de l'Angleterre au port de Ripa Grande*. [En ligne] : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>

¹⁵⁷ Les *fumaroli* (au singulier : un *fumarolo*) sont des personnes qui passent leur vie sur le fleuve, dans des embarcations de toutes natures.

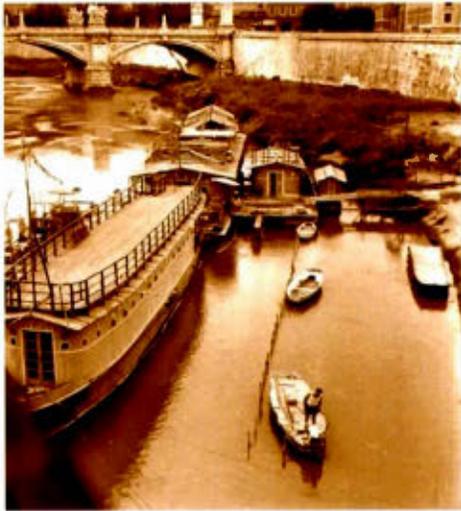


Figure 15 : *La Ciriola*, le pont Vittorio Emmanuele II et la muraille anti-inondation du Tevere
 Photo : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>

Dans les années 1940, *La Ciriola* était devenue un lieu de rendez-vous pour les jeunes des classes populaires et était snobée par beaucoup de gens de bonnes familles comme un lieu de plaisir de "pauvres". Mais les pauvres connurent leur revanche lorsque Dino Risi décida d'utiliser *La Ciriola* pour tourner de nombreuses scènes de son film *Poveri ma Belli*.



Figure 16 : La station balnéaire *La Ciriola* après sa fermeture de 1970
 Source : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>

Plus tard, le bateau qui s'appelait désormais « *La nave dei Foli* » (le bateau des fous), connu quelques autres années de fêtes insouciantes, jusqu'au décès d'Er Ciriola à la fin des années 1970.



Figure 17 : L'ancienne *Ciriola*, devenue *La Nave dei Foli* dans les années 1980

Source : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>

Toute une génération de réalisateurs et d'acteurs a profité de la *Ciriola*, qui a été mise en scène dans d'autres films comme *Accatone* (Pier Paolo Pasolini, 1962) et *Carmen di Trastevere* (Carmin Gallone, 1963), sans compter toute une série de films mineurs tournés lors du boom de l'après-guerre.¹⁵⁸ Ceci prouve l'attachement des Romains, et en particulier des cinéastes des années 1950 et 1960, à ce lieu alors connu de tous et la valeur d'inspiration que le lieu a représenté pour plusieurs d'entre eux.

¹⁵⁸ Auteur inconnu. 26 février 2014. *La barque « La Ciriola »: de l'Angleterre au port de Ripa Grande*. [En ligne] : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>



Figure 18 : Scène de *Carmen di Trastevere* (Carmine Gallone, 1963) avec Lino Ventura et Giovanna Ralli Source : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>

La séquence que nous avons choisie possède une grande valeur historique et documentaire à titre de rare témoin de la station balnéaire *La Ciriola*, qui a été marquante pour plus d'une génération de jeunes Romains d'origine modeste.



Figure 19 : Giovanna, Ettore, Salvatore et Romolo sur *La Ciriola* avec le pont Sant'Angelo derrière
Photogramme du film *Poveri ma belli*

Le pont Vittorio Emanuele II, que l'on aperçoit dans le film au sud de *La Ciriola*, a été nommé ainsi en l'honneur du père du pays et premier monarque à régner sur Italie. Il a été conçu par l'ingénieur Ennio De Rossi et il comprend trois arches ornées de quatre groupes allégoriques qui symbolisent: l'unification de l'Italie, la liberté, la victoire sur l'oppression et la fidélité à la loi. Les deux extrémités du pont se terminent chacune par une paire de colonnes surmontées de statues de bronze de la Victoire de Samothrace.¹⁵⁹ L'autre pont, situé au nord de *La Ciriola* est le pont Sant'Angelo, l'un des plus beaux ponts de Rome, et le plus ancien encore en place avec le pont Milvio. Les dix statues d'anges qui se trouvent sur le pont ont été

¹⁵⁹ D'après Zelli, Anna. *Ponte Vittorio Emanuele II (Roma)*. (Notre traduction). [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-vittorio-emanuele-II-roma.htm>

réalisées par les élèves du grand sculpteur Gian Lorenzo Bernini, qui a marqué le paysage romain de sa touche baroque. Les images du film peuvent transmettre à ces lieux une valeur architecturale, qui peut être supérieure à l'expérience *in vivo* de la proximité de ces éléments construits.

Le bonheur simple des personnages et leurs rires apportent une certaine joie qui se reflète dans les lieux. Le Tevere est présenté comme un lieu d'amusement : on s'y baigne, on rencontre des amis et on s'amuse ferme, ce qui lui a valu une certaine valeur sociale, qui s'est d'ailleurs manifestée, après la sortie du film, par une fréquentation accrue de l'établissement balnéaire.



Figure 20 : Salvatore et Giovanna sur la berge près du pont Sant'Angelo

Photogramme du film *Poveri ma belli*

La présence du Vatican, évidente dans certains plans de la séquence, laisse paraître un certain regard moral qui règne sur ces jeunes gens innocents. Les rires des personnages de Giovanna, de Salvatore et de Romolo ainsi que la joyeuse bande d'amis qui les entoure deviennent des esprits qui hantent cette partie des berges du Tevere, aujourd'hui tristement silencieuses.

Accattone (1961, Pier Paolo Pasolini)

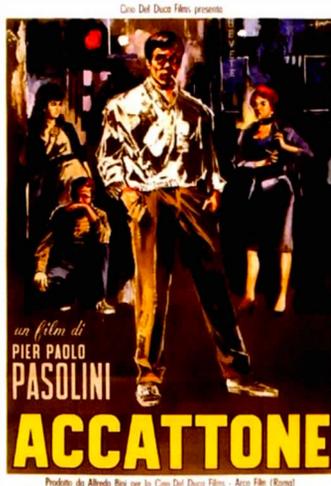


Figure 21: Affiche du film *Accattone*

Source : Site web d'Allo-ciné : http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=33.html

(Italie, 1961, noir et blanc, 110 min.). Réalisation : Pier Paolo Pasolini – Assistance à la réalisation : Bernardo Bertolucci, Leopoldo Savona – Scénario : Pier Paolo Pasolini – Montage : Nino Baragli – Image : Tonino Delli Colli – Effets spéciaux : Cesare Biseo – Musique : J.-S. Bach – Production : Alfredo Bini pour Titanus – Interprétation : Franco Citti (Accattone), Silvana Corsini (Maddalena), Franca Pasut (Stella), Roberto Scaringella (Cartagine), Polidor (Becchino), Paola Guidi : (Ascenza), Adriana Asti (Amore), Sergio Citti (Il Cameriere), Elsa Morante (une détenue) – Genre : drame.

Prix et reconnaissances

Festival du film néoréaliste d'Avellino 1962 : Meilleur acteur (Franco Citti)

Nastro d'Argento 1962: Meilleur Producteur (Alfredo Bini)

Laceno d'oro 1962 : Meilleur Acteur (Franco Citti)

Festival International du Film de Karlovy Vary 1962: Premier prix de réalisation (Pier Paolo Pasolini)

Réception populaire

Information non repérée.

Synopsis

À Pigneto, dans une banlieue déshéritée de Rome, Accattone ne nourrit guère d'illusion quant à son avenir. Refusant de travailler et préférant flâner avec ses amis

désœuvrés, il use d'une foule de stratagèmes pour amasser un peu d'argent et profiter des simples citoyens pour assurer sa survie. Dès les premières séquences du film, il lance un défi en gageant avec ses amis qu'il peut plonger dans le Tevere après s'être bourré de patates et en sortir vivant. Par ce geste héroïque, il espère amasser 1 000 Lires. Il survit facilement à cette épreuve. Il arrive à peine à subsister avec les rentes que lui rapporte Maddalena, la jeune femme qu'il prostitue, et se retrouve sans ressources lorsque cette dernière se blesse, puis est jetée en prison. C'est alors qu'il se laisse troubler par Stella, une innocente jeune fille qu'il tente de mettre sur le trottoir pour finalement y renoncer, étant tombé amoureux d'elle. Cette rencontre le fait réfléchir et il tente alors de gagner honnêtement sa vie. Ses tentatives échouent et il retombe tout naturellement dans l'illégalité. Avec ses compagnons d'infortune, il tente de voler un jambon et des saucissons, mais la police le prend la main dans le sac. En tentant de s'enfuir avec une moto volée, il fait un accident et y laisse sa vie.

Brève analyse du film

Dès son premier film, Pasolini joue sur les contrastes. Personne n'aurait songé à Bach, par exemple, pour accompagner l'itinéraire tragique d'Accattone, le proxénète avide de pureté. Accattone fait immédiatement de Pasolini un cinéaste honni : menaces d'interdiction et manifestations accompagnent sa sortie. Les images sont âpres, et la violence monte par vagues, par défis successifs. Pour se prouver qu'il existe, Accattone le marginal affronterait la terre entière en espérant étouffer l'angoisse du mal qui le ronge et – il le sait – qui va le tuer. « Maintenant, je me sens bien », dit-il avant de mourir, à terre, sur le pavé. Les mains liées par des menottes, un de ses complices esquisse un signe de croix. Aujourd'hui, on le sait, l'itinéraire d'Accattone préfigurait celui de Pasolini...¹⁶⁰

¹⁶⁰ Pangon, Gérard. <http://www.telereama.fr/cinema/films/accatone.4301.php>

Rôle du paysage de Rome dans le film

Pour la plupart des touristes étrangers, Rome est délimitée par ses murailles de la Renaissance et la zone qui l'entoure est pour plusieurs sans intérêt. Cette Rome immense – s'étendant sur 1 285 km², alors qu'à titre de comparaison, l'île de Montréal n'occupe que 499 km² et Paris 105 km² – est inconnue des touristes et ignorée des bien-pensants.¹⁶¹ Pier Paolo Pasolini a dédié toute une partie de son œuvre à la périphérie de Rome, les « *borgate* ». Ses films sont un manifeste pour la culture des *borgatari* et une provocation de la culture officielle des quartiers centraux. »¹⁶²

Pendant la période fasciste, la périphérie et les *borgate* n'avaient pas le droit d'apparaître dans les films. À partir du néoréalisme, l'image de misère des zones suburbaines est un des sujets de prédilection des jeunes réalisateurs issus de ce mouvement. Au début des années 1950, plusieurs cinéastes situent leurs films dans ces zones abritant une population sous-prolétarienne. Parmi ces films, se dénotent *Le notte di Cabiria* (Federico Fellini, 1957), *La Notte brava* (Mauro Bolognini, 1959), *la Giornata balorda* (Mauro Bolognini, 1960) et *La Finestra sul Luna Park* (Luigi Comencini, 1957).¹⁶³

La plupart des films situés dans les *borgate* et leurs personnages, comme celui de Sordi, par exemple, font rire¹⁶⁴, tandis que les *borgatari* de Pasolini envoient des messages politiques.¹⁶⁵ Ses personnages sont des mendiants, des crève-la-faim ou des hors-la-loi, qui font ressortir les barrières entre les classes sociales.¹⁶⁶ Les films de Pasolini portent en plus le regard des *borgatari* qui viennent hanter le centre de la

¹⁶¹ D'après Neutres, op. cit., p. 129.

¹⁶² Neutres, op. cit., p. 130.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 133.

¹⁶⁴ Alberto Sordi joue Nando Moriconi dans *Un giorno pretura* (Steno, 1953), l'un des premiers films dédié aux *borgate*.

¹⁶⁵ Neutres, op. cit., p. 135.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 136.

ville.¹⁶⁷ L'approche de Pasolini rompt « le clivage entre l'homme du centre-ville à la caméra et le borgatara filmé. »¹⁶⁸ Comme l'exprime de façon imagée Julien Neutres, « Nous passons de la Rome vécue à la Rome cachée, de la Rome vue de dessous à la Rome vue de derrière. »¹⁶⁹

Les personnages de Pasolini, et Accattone tout particulièrement, nous sont sympathiques alors qu'ils ont tout pour qu'on les trouve odieux. Au contraire, nous sommes avec eux : nous espérons qu'Accattone puisse effectuer son vol sans se faire prendre et nous avons envers lui une pitié que lui-même n'a envers personne. C'est avec de telles prouesses intellectuelles qu'on peut affirmer que Pasolini a réussi à atteindre son idéal d'un cinéma de poésie.¹⁷⁰

Dans le film *Accattone*, Pasolini pose un regard empreint de curiosité et de nostalgie. Les errances de son héros lui donnent l'occasion de balayer ces quartiers d'un lent mouvement d'une caméra contemplative face à la beauté rude de ces espaces et de ces corps. Les travellings sur les personnages errants dans la banlieue alternent avec des plans plus serrés sur les visages et les corps. Pasolini assume cette mise en scène : « même rythme rapide, pressé, plat, d'un premier jet, fonctionnel, sans couleur et sans atmosphère, tout contre les personnages ». Certains plans semblent être arbitraires, présents sans raisons apparentes. Pasolini recherche grâce à un montage fragmenté, à rendre la caméra « observatrice invisible », regardant les personnages se débattre sans jamais intervenir.¹⁷¹ La musique de la *Passion selon Saint-Mathieu* de Bach, contribue à cette mythification des personnages et des lieux du film.

Accattone se situe dans la continuité du néoréalisme, bien que ce mouvement soit selon plusieurs critiques mort dès la fin des années 1940. Les décors en milieux naturels, la mise en scène de comédiens non-professionnels – comme Franco Citti,

¹⁶⁷ Neutres, op. cit., p. 144.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 145.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 145.

¹⁷⁰ Levi, Carlo, préface d'*Accattone*, cité dans Neutres, op. cit., pp. 155-156.

¹⁷¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Accattone>

l'acteur principal – et les problèmes sociaux de l'Italie comme sujet – les borgate, conséquence directe des politiques mussoliniennes de déplacement des populations pauvres du centre vers les périphéries. Pasolini nous offre ici son regard d'une « Rome vue des borgate ». « C'est le sentiment de l'éloignement millénaire et de l'inaccoutumance chronique à la Rome touristique et centrale qui prédomine. »¹⁷² La source principale d'inspiration de Pasolini pour ses scénarios, ses dialogues et ses personnages est sans conteste les « *ragazzi di vita* » qu'il a d'abord décrits dans son roman éponyme. Il les découvre dès son arrivée à Rome grâce à son emploi comme professeur dans les banlieues. Un de ceux-ci se nomme Sergio Citti. C'est lui qui lui enseigne le dialecte et les mœurs des borgate. Il deviendra un collaborateur de ses scénarios qui le suivra tout au long de sa quinzaine d'années de réalisateur. Le frère de Sergio, Franco, sera sa seconde source d'inspiration et l'acteur principal de son premier film, *Accattone*. Pour Pasolini, Franco Citti est un acteur idéal : « Dans son caractère enclin à une anarchie primitive au lieu de l'habituelle ironie romaine, s'est mystérieusement gravé quelque élément de mythomanie et de narcissisme, qui lui fait dépasser sa timidité naturelle et, en quelque façon, détermine ses ambitions. » Tout le scénario du film a été écrit en fonction de lui. Il ressemble à *Accattone* par sa répugnance au travail. « Le signe de croix, à la fin d'*Accattone*, est inspiré par l'acteur lui-même. »¹⁷³

Les autres personnages sont inspirés d'un groupe d'amis de Torpignattara qu'a connu Pasolini par les frères Citti. Tous fréquentent les bains de *La Ciriola* amarrés en plein cœur de Rome – la même que fréquentent les héros du film *Poveri ma belli* – et tiennent leurs réunions flottantes sous le pont Saint-Ange. »¹⁷⁴

¹⁷² Neutres, op. cit., p. 143.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 138.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 138-139.



Figure 22 : Le secteur près du pont Sant'Angelo
Source : Bing Maps et nos annotations

La séquence choisie

C'est la deuxième séquence du film, qui illustre le plongeon d'Accatone dans le Tevere et la rencontre avec ses amis sur la terrasse de *La Ciriola* après le plongeon. Elle dure 3 minutes 35 secondes, comporte trois scènes et 32 plans.

Dans la narration du film, cette séquence illustre, dès le départ, la bravade et à la fois le désespoir d'Accatone, qui est prêt à risquer sa vie pour amasser un peu d'argent pour survivre. C'est aussi une façon d'affirmer son invincibilité; il résistera à cette épreuve, contrairement à Barbarone qui a échoué dans le passé et en est mort. La scène se situe sur le pont Sant'Angelo et à la station balnéaire *La Ciriola* sur le Tevere, juste à côté.

Fonctions du paysage dans la séquence choisie

Selon la théorie des fonctions discursives du paysage au cinéma d'André Gardies, le paysage du Tevere que nous présente Pasolini dans la scène choisie est un paysage-exposant. En effet, le pont Sant'Angelo, sur lequel est perché Accattone en voie d'exécuter son geste d'éclat, lui sert ici de piédestal. Le plan très fort, où on le voit flanqué de la statue de l'ange tenant la croix de Bernini, est saisissant. Accattone y apparaît lui-même comme un ange ou, mieux, comme le Christ lui-même, vivant une espèce de passion et subissant les cris et les ragots de la foule. Et quand il exécute son plongeon, c'est en ouvrant les bras dans la pose du Christ en croix.

On pourrait aussi dire que le paysage angélique du pont et la lumière céleste qui accompagne cette scène agit comme un paysage-contrepoint, puisqu'il nous montre un personnage qu'on devrait trouver odieux et détester dans un cadre religieux et rédempteur. On n'est pas ici dans le manichéisme de certaines productions hollywoodiennes, mais dans une description complexe d'un personnage délinquant qu'on finit par trouver sympathique et à la limite par s'y identifier. Du coup, on lui pardonne ses bévues et son mépris des petites gens qu'il exploite pour son égoïste bien-être.

Les valeurs apportées au lieu par la séquence choisie

Par rapport au reste du film, qui se passe majoritairement en périphérie, nous nous situons dans cette séquence au centre de Rome, dans des lieux connus. En même temps, l'action se situe à proximité du Vatican et Accattone, malgré sa vie peu morale, est associé à Jésus et vit une espèce de passion (appuyée dans d'autres séquences par la musique de Bach; *La Passion selon Saint-Mathieu*). La statue de l'ange avec la croix juste derrière Accattone est très forte à cet effet. Ce lieu, menant à la basilique Saint-Pierre, devient ici investi d'une véritable valeur mythique. On

resasse dans notre tête le concept du « Dieu qui pardonne »¹⁷⁵ et on se prend à espérer qu'Accattone sera absous sans confession.



Figure 23 : Accattone sur le parapet du pont Sant'Angelo avec la statue de l'ange à la croix de Bernini
Photogramme du film *Accattone*

On nous présente aussi dans cette séquence un autre témoignage de *La Ciriola* – déjà représentée dans *Poveri ma belli*, mais d'une façon différente – qui a marqué toute une époque de la Rome populaire. *La Ciriola* – décrite dans la section précédente – était un lieu populaire, connu des classes simples et snobé par les bourgeois. Pasolini a certainement voulu exprimer son amour des classes prolétaires en choisissant ce lieu. La valeur documentaire rattachée à sa description se double ici d'une valeur sociale, qui exprime une valorisation des gens simples que compose l'univers pasolinien.

¹⁷⁵ Dans la Sainte Bible : <http://www.bible-notes.org/pensee-554-pardon.html#content> (Consulté le 20 octobre 2016)

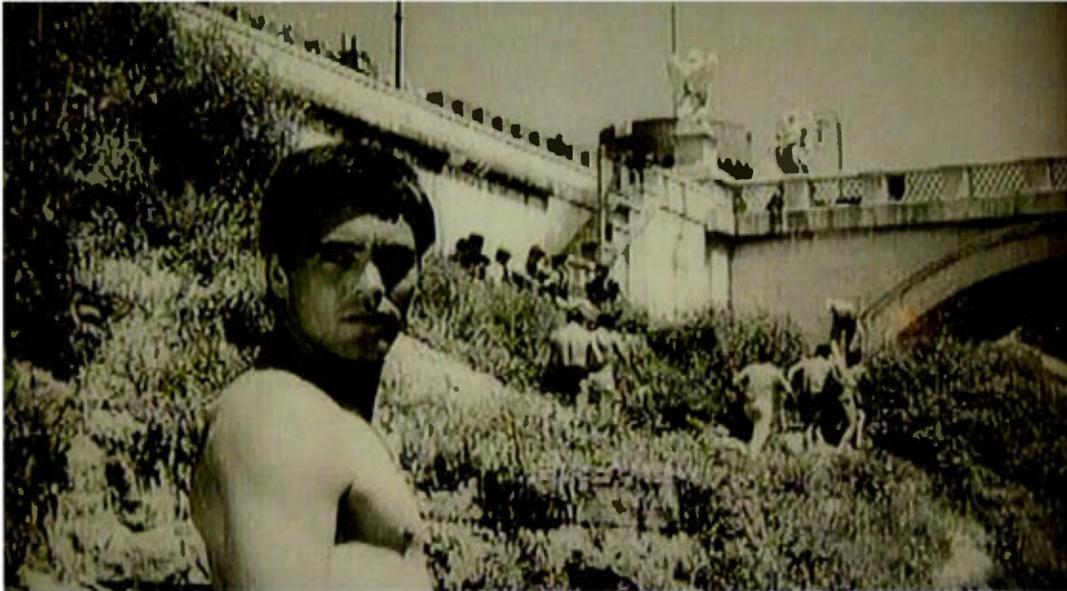


Figure 24 : Accatone sur la berge adjacente à *La Ciriola* et le pont Sant'Angelo au fond
Photogramme du film *Accatone*

La forme du pont Sant' Angelo est élégante, il est légèrement bombé et sa longueur totale est de 135 mètres. C'est l'un des plus beaux ponts de Rome, et le plus ancien encore en place avec le pont Milvio. La représentation de la beauté du pont renforce sa valeur architecturale en le présentant en contreplongée et avec une lumière naturelle intense qui le met en valeur.

Les dix statues d'anges qui se trouvent sur le pont ont été réalisées par les élèves du grand sculpteur Gian Lorenzo Bernini, qui a marqué le paysage romain de sa touche baroque. Le pont comporte dix anges, chacun avec un instrument symbolisant une des différentes étapes de la passion du Christ. Deux ont été sculptés par Bernini lui-même, les autres sont des œuvres de ses élèves.¹⁷⁶ Ces éléments sont caractéristiques de la valeur artistique du pont et ils sont mis en valeur dans les images de la séquence choisie.

¹⁷⁶ D'après Zelli, Anna. *Ponte Sant'Angelo (Roma)*. (Notre traduction). [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-sant'-angelo-roma.htm>

D'un point de vue historique, si le film n'est pas très explicite à propos du pont Sant'Angelo, une recherche élémentaire nous apprend qu'il a été érigé sur l'ancien pont Elio qui conduisait triomphalement au mausolée de l'empereur Hadrien – Elio Adriano. Le pont garda le nom d'Elio jusqu'à environ 600 après J.C., lorsque le pape Grégoire le Grand eut la vision d'un ange dégainant son épée pour signifier la fin de la peste qui avait frappé Rome. Le pape fait alors installer une statue de l'archange Saint-Michel sur le Mausolée, qui devient le château Sant'Angelo, toponyme qu'on donna aussi au pont. Un nouveau pont composé de cinq arches remplaça l'ancien pont qui en comptait trois. En 1530, le pape Clément VII fit ériger deux statues de saint Pierre et saint Paul à l'entrée est du pont, qui y sont toujours aujourd'hui. C'est le pape Clément IX qui a commandé à Bernini les dix statues d'anges qui ornent toujours le pont. En 1892, lors des travaux de construction des murailles anti-inondation du Tevere, deux des anciennes arches du pont ont été démolies alors que certains éléments de l'ancien pont Elio, comme la chaussée antique et certaines caractéristiques de la grille d'origine, ont été restaurées.¹⁷⁷ Le film comporte ainsi une valeur historique.

¹⁷⁷ D'après Zelli, Anna. *Ponte Sant'Angelo (Roma)*. (Notre traduction). [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-sant-angelo-roma.htm>

C'eravamo tanto amati (1974, Ettore Scola)



Figure 25 :Affiche du film *C'eravamo tanto amati*

Source : Site web *Cinema Little Italy* : <http://cinemalittleitaly.com/?p=1950>

C'eravamo tanto amati, Italie, 1974 – Durée : 115 minutes – Réalisation : Ettore Scola – Sujet et scénario : Age, Scarpelli, Ettore Scola – Photographie : Claudio Cirillio – Opérateur : Oddo Bernardini – Assistant réalisateur : Giorgio Scotton – Décor et costumes : Antonio Randaccio – Son : Vittorio Massi – Montage : Raimondo Crociani – Assistante montage : Lidia Pascolini – Musique : Armando Trovajoli (La chanson *Io ero Sandokan* d'Armando Trovajoli et Ettore Scola est interprétée par Maria Teresa) – Production : Pio Angelitti, Adriano De Micheli pour Dean Film, Delta – Directeur de production : Gianni Cecchin – Photographe de plateau : Paul Ronald – Interprétation : Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni), Stefano Satta Flores (Nicola) Stefania Sandrelli (Luciana), Giovanna Ralli (Elide Catenacci), Aldo Fabrizi (Romolo Catenacci), Elena Fabrizi (épouse de Romolo Catenacci), Fiametta Barallamolo (fille cadette de Catenacci), Marcella Michelangeli (Gabriella), Marcello Mastroiani, Federico Fellini et Vittorio De Sica dans leurs propres rôles.

Prix et reconnaissances

1975 :

Nastro d'Argento de la meilleure actrice dans un rôle secondaire (Giovanna Ralli)

Nastro d'Argento du meilleur acteur dans un rôle secondaire (Aldo Fabrizi)

Prix d'or du meilleur réalisateur, Festival international du film de Moscou (Ettore Scola)

1976 :
Grand prix du Festival de Chamrousse

1977 :
César du meilleur film étranger

Réception populaire¹⁷⁸

£ 3.584.378.000 - £648,5 (5 527 182 spectateurs)

13^e film le plus populaire de 1974-1975

Synopsis

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Gianni, Nicola et Antonio sont trois amis qui luttent dans la Résistance italienne contre l'occupant allemand. Mais, la guerre finie, la paix sépare le trio. Antonio, le seul qui reste à Rome, rencontre Luciana avec qui il développe une relation amoureuse. Gianni devient l'avocat d'un entrepreneur en construction véreux dont il mariera la fille Elide. Nicola abandonne sa femme et son fils et revient s'installer à Rome où il signe des critiques de cinéma anonymes dans un journal. Les trois amis se perdent de vue à nouveau. Un jour, Antonio rencontre Gianni par hasard à la piazza del Popolo et l'invite à manger à leur restaurant habituel avec Nicola. Après le repas, il les emmène dans le quartier Garbatella où il leur annonce qu'il a marié Luciana. Le lendemain, Antonio, Nicola et Luciana se rendent porter le porte-feuille que Gianni avait perdu pour se rendre compte que celui-ci est devenu très riche.

¹⁷⁸ Tiré du site *Box Office Benful* :
<http://boxofficebenful.blogspot.ca/search?q=C%27eravamo+tanto+amati>

Brève analyse du film

Scola est un grand scénariste et un grand réalisateur.¹⁷⁹ Bien que raffiné, il s'amuse à adopter les clés du « mauvais goût ». C'est un metteur en scène de grand talent qui met la grammaire du cinéma au service de la narration. Scola l'auteur s'engage avec le cinéma populaire en y combinant un cinéma d'engagement. Le cinéma est pour lui un « art appliqué »; ses histoires proviennent de l'observation de la vie réelle. Il combine un cinéma d'engagement avec la tradition des genres. Il se déclare comme un auteur capable de travailler sur la critique sociale et sur le terrain de l'histoire, dans le « désordre » de la comédie à l'italienne.¹⁸⁰

Le cinéma de Scola est plein d'émotions et d'auto dérision, un cinéma cultivé bien que populaire, d'auteur et en même temps fermement enraciné dans la tradition du cinéma italien. Un cinéma sous forme de clin d'œil à l'auditoire, imprégné d'une tradition intellectuelle élevée, mais aussi nourri de tradition populaire. Un cinéma qui appelle à une relecture de l'ensemble du cinéma italien.¹⁸¹

Le film *C'eravamo tanto amati* a une structure de type postmoderne complexe, qui mêle les *flashbacks* et les rêves, les fantasmes et la lucidité, les yeux ouverts et les *flash-forwards*, les actualités et les images fictives, le théâtre et le drame de la vie; magma d'Histoire et d'histoires, contamination non conventionnelle entre la comédie et le drame, de la parodie à la critique sociale, avec des clins d'œil au cinéma. Intéressant réseau de voix à mesure qu'avance le récit: celles de Nicola, d'Antonio et de Gianni, tour à tour narrateurs, dont les regards caméra créent un climat d'aliénation de type brechtien, des clins d'œil et des interpellations du spectateur.

¹⁷⁹ D'après Zagarrío, Vito. *La sceneggiatura circolare: Structure narrative in tre film di Ettore Scola* in *The italianist* 29 · 2009 · pp. 265-280 (Notre traduction)

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem.*

La structure du film est parfaitement circulaire; on part de la villa de Gianni et on y revient à la fin. L'attitude de Scola face aux lieux représentés dans ses films est particulière. La prise de vue de la caméra Dolly qui descend d'une vue d'ensemble de la piazza Caprera pour encadrer l'artiste de rue dans la séquence de la transition du noir et blanc à la couleur est un exemple des mouvements de caméras très modernes qu'on trouve dans les films de Scola. Une modernité qui se manifeste aussi à travers l'usage récurrent du métalangage et de l'autoréflexivité. Le passage du noir et blanc à la couleur, en plus d'indiquer un basculement de l'histoire, est une réflexion sur l'histoire du cinéma et de sa technique. L'usage de la radio, des extraits d'actualités, d'autres films, de films en salle de cinéma, du théâtre au cinéma, du cinéma-télévision-film; le jeu devient un motif récurrent de l'intrigue et des interrelations entre les personnages. Tout cela forme un complexe de mises en abyme qui font de ce film un produit original. Cette modernité semble délibérément en contraste avec le cinéma « classique ». « La réalisation de films n'est pas la chose qui me passionne le plus », dit Scola dans une conversation avec Lino Micciché, « je préfère l'histoire et son écriture ». Une analyse de ses films révèle un talent naturel dans l'utilisation des mouvements d'appareil, des objectifs, de la « rhétorique » du film, au-delà de la grande capacité de jouer des acteurs. *C'eravamo tanto amati* comporte un montage itératif.

C'eravamo tanto amati, en plus de se situer dans l'héritage néoréaliste, cite expressément un des chefs d'oeuvre de ce mouvement : *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) – même autoréflexivité – introduit par l'histoire de Nicola, professeur et cinéphile, mal compris de ses collègues. De la bicyclette de De Sica, on passe à la promenade sur les quais du Tevere (près de l'ancien port de Ripa Grande, lieu récurrent dans beaucoup de films néoréalistes) pour nous faire comprendre que Nicola est arrivé à Rome. Scola emprunte ou cite plusieurs grands films qui se sont faits avant celui-ci : *Le cuirassé Potemkine*, *Ladri di biciclette*, *La Dolce Vita*, *L'Eclisse*, *L'Année dernière à Marienbad*. « Pendant la phase d'écriture du scénario, [Scola] fait

des repérages de lieux et de décors. C'est la réalité l'aide à concevoir la fiction, alors que la majorité des cinéastes cherche, après la phase d'écriture, des lieux qui correspondent à ce qu'ils ont imaginé. »¹⁸²

Rôle du paysage de Rome dans le film

Rome apparaît dans ce film, comme capitale politique de l'Italie, le lieu de toutes les rencontres idéologiques. Le film est une exploration de la vie de Rome qui est là, millénaire, imperturbable, alors que les personnages et leurs vies évoluent sans que Rome n'y porte attention. Rome est le berceau de la gauche italienne. Dans la deuxième partie (en couleurs) du film, avec le Miracle économique italien, les idéaux d'après-guerre s'effritent et les héros du film en viennent à vivre une vie plus prosaïque. Les gens ordinaires finissent par se mettre en compétition uns contre les autres pour une place à l'école pour leurs enfants autour d'un feu où les chants révolutionnaires ne sont pas complètement disparus de la mémoire. Avec la fin du Miracle économique, l'Italie devient lentement plus individualiste.

¹⁸² Beaud, op. cit. p. 68.

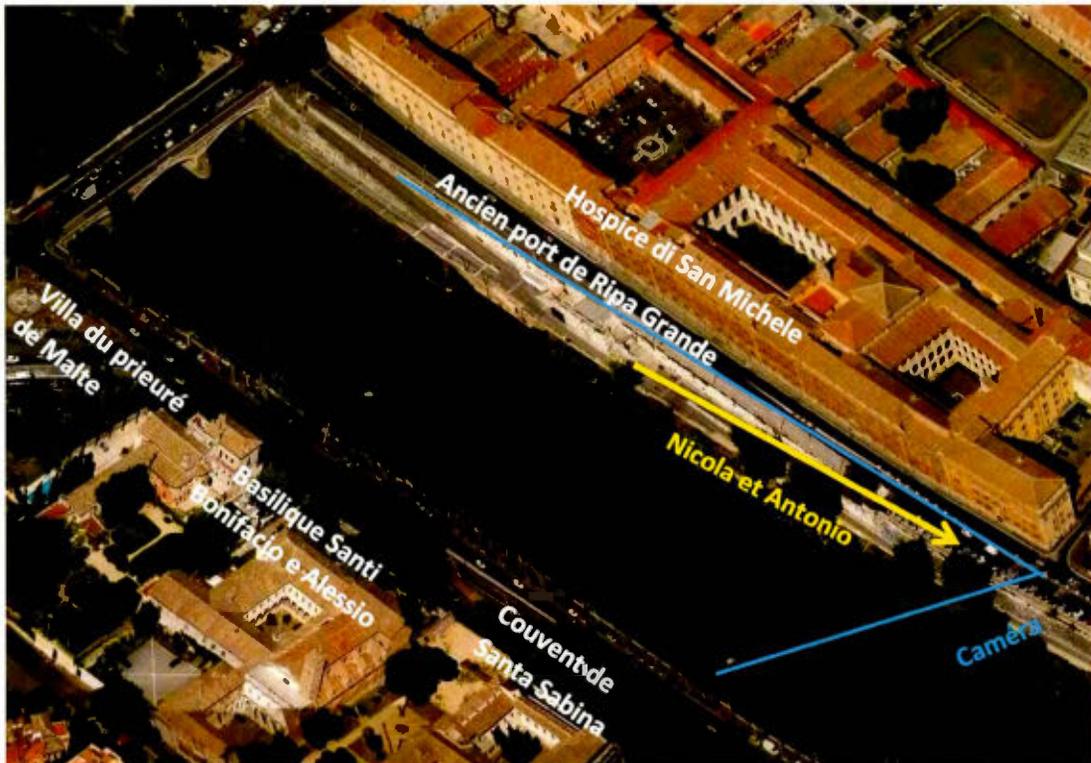


Figure 27 : Zone autour de l'ancien port de Ripa Grande
Source : Bing Maps avec nos annotations

Séquence choisie

La Séquence choisie comporte une seule scène et six plans. Dans la narration du film, elle raconte le retour de Nicola à Rome, suite à sa séparation d'avec sa famille. Nicola s'enthousiasme sur la ville, sa culture et les perspectives qui s'ouvrent devant lui. Mais il critique tout : les prolétaires, l'amitié, etc. La scène se passe sur les passerelles aménagées en haut de l'ancien port de Ripa Grande, devant l'hospice San Michele, dans le quartier du Trastevere. Les personnages présents sont Nicola, Antonio et des passants inconnus.

Fonctions du paysage dans la séquence choisie

La séquence du retour de Nicola à Rome commence avec un gros plan sur des pieds, dans un endroit qu'on ne reconnaît pas encore. Elle nous dévoile graduellement Nicola et Antonio qui marchent le long du Tevere, sur la promenade qui se trouve en haut de la muraille construite contre les inondations, à l'endroit de l'ancien port de Ripa Grande qui a disparu avec la construction de cette muraille au début du XX^{ième} siècle. Elle se poursuit en nous faisant découvrir les deux personnages, Antonio et Nicola avec en fond de scène l'Hospice de San Michele, sur la rive droite du Tevere dans le quartier du Trastevere, immeuble immense bien connu des Romains mais peu des touristes. La progression se poursuit quand on aperçoit la scène qui nous montre le Tevere à gauche de l'écran au fond, jusqu'au pont Sublicio, dans une grande profondeur de champ. Par la suite, c'est vers la rive gauche que regarde la caméra et qu'apparaît le monastère de l'Ordre de Malte et l'église Santa Sabina, en haut de la colline de l'Aventin. C'est tout un panorama du secteur de l'ancien port de Ripa Grande qui nous est présenté, dans une ambiance citant presque littéralement les paysages des films néoréalistes de De Sica de la fin des années 1940.

La scène fait suite à l'épisode amorcé quelques séquences auparavant où Nicola a voulu défendre avec intensité le film *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), ce qui l'a poussé à abandonner boulot, femme et enfant. Le lieu est symbolique en ce sens qu'en tant qu'ancien port; il sert de cadre à l'arrivée de Nicola à Rome pour entreprendre sa nouvelle vie. Le lieu fait aussi référence au film *Ladri di biciclette*, qui est un peu à l'origine du retour de Nicola à Rome, parce qu'il est présent dans ce film, juste avant l'arrivée d'Antonio et de Bruno au marché de Porta Portese (la « porte du port ») à la recherche du voleur. Le couple Antonio/Nicola est une réflexion du couple Antonio/Bruno du film de De Sica. Ce parallèle introduit la longue errance que Nicola vivra à Rome, à l'image de celle vécue par Antonio dans le film de 1948. Nicola est donc arrivé à Rome. En est-il heureux? Permettons-nous d'en douter. Il déclame une tirade à la gloire de la Ville éternelle : « Salut Ô Rome

divine! Ta grandeur fuit qui te mésestime! ». Il bouscule un passant avec qui il se bat presque et nourrit son ami Antonio d'insultes et de cris colériques. C'est donc une relation amour-haine qu'entretient Nicola avec Rome et avec l'Univers. Antonio lui demande même : « Es-tu venu à Rome pour te disputer ? ». On sent le deuil de la vie qu'il vient de quitter l'envahir. Dans cette séquence, le paysage agit comme un paysage-expression par l'échange qu'il suppose entre l'âme du paysage et le héros. Dans cette scène, Nicola évoque la grandeur de Rome et s'en extasie dans ce paysage où l'ouverture du Tevere est cadrée par la présence de monuments non pas grandioses, mais typiquement ancrés dans l'identité romaine. La référence à *Ladri di bicicletta* est par ailleurs tellement évidente – tout comme le prénom Antonio, commun aux héros des deux films – qu'on pourrait aussi parler d'un paysage-drame induisant un « processus d'identification spectatorielle »¹⁸³ où le paysage change de statut pour amener le spectateur dans une attraction évoquant entre parenthèses l'histoire du cinéma italien.

Les valeurs apportées au lieu par la séquence choisie

Le lieu est un ancien port fluvial par lequel on entrait à Rome, le port de Ripa Grande, qui a été le plus grand port de Rome à partir du XIV^{ème} siècle. À l'entrée du port se trouvaient deux tours – l'une en l'honneur de l'hospice de San Michele, et l'autre du Tevere – auxquelles étaient attachées des chaînes pour barrer l'accès au fleuve en cas de raids sarrasins. Sur l'esplanade devant l'hospice de San Michele se trouvait un phare, orné de quatre colonnes doriques. Vers l'an 1000, le port s'appelait Ripa Romana et accueillait les pèlerins en route pour le *tempietto* de Saint-Pierre en haut de la colline du Gianicolo. Le port de Rome fut par la suite déplacé plus en amont du Tevere – au port de Ripetta – dans les années 1600. Les bâtiments de Ripa Grande furent alors utilisés comme entrepôt et arsenal par le Vatican. L'ancien port de Ripa

¹⁸³ Gardies, op. cit., p. 151.

Grande, ses colonnes et son phare ont été démolis dans le cadre des travaux de construction des murailles du Tevere au début des années 1900.¹⁸⁴



Figure 27 : Le port de Ripa Grande, son phare et l'hospice de San Michele derrière au XIX^e siècle

Source : <http://trastevereapp.blogspot.ca/2014/02/la-barca-del-ciriola-dallinghilterra-al.html>

L'hospice de San Michele, situé derrière l'ancien port de Ripa Grande, est un immense bâtiment construit entre 1686 et 1834 qui servait d'orphelinat, d'hospice et de prison pour les jeunes. Plusieurs architectes ont participé à son érection : Carlo Fontana, Mattia De Rossi, Giacomo Recalcati, Nicola Michetti, Ferdinando Fuga, Nicolò Forti, Luigi Poletti. Le bâtiment devient la propriété de la Commune de Rome en 1871, suite à l'unification, et est acquis par l'État italien en 1969. Il loge aujourd'hui principalement le ministère des Biens et Activités culturelles ainsi que d'autres organismes voués aux arts et à la conservation du patrimoine, notamment le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM).¹⁸⁵ L'édifice de l'Ordre souverain militaire hospitalier de Saint-Jean de Jérusalem, de Rhodes et de Malte ainsi que l'église Santa Sabina se trouvent de l'autre côté du Tevere, sur la colline de l'Aventino.

¹⁸⁴ D'après Zelli, Anna. *Porti fluviali di Roma*. (Notre traduction). [En ligne] : <http://www.annazelli.com/roma-porti-fluviali-di-roma-guida-turistica.htm>

¹⁸⁵ https://it.wikipedia.org/wiki/Complesso_monumentale_di_San_Michele_a_Ripa_Grande

Le paysage de cette séquence est surtout investi de valeurs historique pour son rappel du port de Ripa Grande ainsi que de l'ancienne fonction de l'hospice de San Michele. Sa valeur documentaire repose sur la référence qui y est faite au film *Ladri di biciclette*, du grand cinéaste Vittorio de Sica, auquel Scola a dédié *C'eravamo tanto amati*. Il comporte aussi une grande valeur esthétique par sa description de cet espace de la ville. On y aperçoit en effet le Tevere dans toute sa splendeur avec le pont Sublicio au fond et de chaque côté un encadrement prodigué par la présence de l'hospice de San Michele sur la rive droite et la colline de l'Aventino sur la rive gauche.

La contribution de la séquence choisie à l'esprit du lieu

Les valeurs historique, documentaire et esthétique décrites plus haut font partie de l'esprit du lieu, composé autant de ses aspects matériels – le quais de l'ancien port, l'hospice de San Michele, le pont Sublicio, la colline de l'Aventino avec les bâtiments de l'Ordre de Malte ainsi que l'église Santa Sabina qui sont situées à son sommet – et immatériels – les personnages en mouvement, le dialogue absurde entre Nicola et Antonio, les angles de vue et les cadrages, la lumière naturelle de l'hiver romain, l'alternance contrastée des plans et l'image en noir et blanc qui indique le passé de la scène et y introduit une certaine nostalgie.



Figure 28 : Nicola, Antonio et un passant avec le pont Sublicio au fond et l'hospice de San Michele à droite

Photogramme du film *C'eravamo tanto amati*

Le personnage de Nicola qui arrive tout enthousiaste à Rome mais ne cesse de se plaindre est risible, ce qui anticipe la suite des difficultés auxquelles il va faire face. C'est aussi une allégorie de ses échecs et de son entêtement. Au moment où il bouscule accidentellement un passant, Antonio récupère la situation en dissertant sur la grossièreté mais l'authenticité des Romains, contrairement aux provinciaux « faux-culs » qui viennent leur donner des leçons.



Figure 29 : Nicola et Antonio sur la jetée de l'ancien port de Ripa Grande et l'hospice de San Michele
Photogramme du film *C'eravamo tanto amati*

Cette scène au sens ambigu est tout de même un agent de patrimonialisation du quai de Ripa Grande qui est représenté ici comme une place publique très fréquentée s'ouvrant sur des vues magnifiques dans toutes les directions. L'attachement à ce lieu sera probablement davantage associé au fait que le spectateur y réalise le parallèle que fait ici Scola avec *Ladri di biciclette* qu'à l'attachement qu'il peut avoir envers le pathétique personnage de Nicola. En ce sens, c'est davantage la présence d'Antonio en modérateur bienveillant qui peut rendre la scène, et le lieu dans lequel elle est tournée, sympathique et source d'identification pour le spectateur.



Figure 30: Antonio et Nicola sur la jetée de l'ancien port de Ripa Grande et le couvent de Santa Sabina
Photogramme du film *C'eravamo tanto amati*

Mignon è partita (1988, Francesca Archibugi)



Figure 31 : Affiche du film *Mignon è partita*

Source : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mignon_è_partita_.jpg

Mignon è partita, Italie-France, 1988 – Durée : 94 minutes – Réalisation : Francesca Archibugi – Sujet et scénario : Francesca Archibugi, Gloria Malatesta, Claudia Sbarigia – Directeur de la photographie : Luigi Verga – Costumes : Paola Marchesin – Scénographie : Massimo Spano – Montage : Alfredo Muschietti – Son direct : Claudio Raini – Musique : Roberto Gatto, Battista Lena – Directeur de production : Claudio Gaeta – Organisateur général : Guido De Laurentis – Ingénieur du son : Giancarlo La Rosa – Enregistrement et mixage sonore : Soundvideocoat – Administration : Luisa Casadei – Inspecteur de production : Emanuele Gaeta – Secrétaire de production : Donatella Travia De Laurentis – Directeur adjoint : Giorgio Gobbi – Production : Ellepi Film (Rome), Chrysalide Film (Paris) avec la collaboration de la RAI Radiotélévision italienne Raitre – Interprétation : Stefania Sandrelli (la mère), Céline Beauvallet (Mignon), Leonardo Ruta (Giorgio) – Francesca Antonelli, Lorenzo De Pasqua, Eleonora Sambiglion, Daniele Zaccaria, Valentina Cervi, Guilio Marcello, Alessandro Marchei, Daniela Morelli, Marina Tagliaferri, Massimo Dapporto et Micheline Presle.

Prix et reconnaissances

1989 – David di Donatello

Meilleure nouvelle réalisatrice, meilleur scénario, meilleure actrice de soutien (Stefania Sandrelli), meilleur acteur de soutien (Massimo Dapporto), meilleur son

1989 – Nastri d'Argento

Meilleur nouvelle réalisatrice (Francesca Archibugi), meilleure actrice de soutien (Stefania Sandrelli)

1988 – Festival de San Sebastian

Meilleur nouvelle réalisatrice (Francesca Archibugi)

Réception populaire

Information non repérée

Synopsis

Marion, surnommée Mignon, jeune fille bourgeoise d'un père italien et d'une mère française élevée à Paris, est hébergée par ses cousins italiens, sur la piazza Melozzo dans le quartier Flaminia, qui forment une famille nombreuse et populaire. Le père de Mignon a des ennuis avec la justice, mais cette situation est cachée à la jeune fille. Mignon est invitée à participer aux activités de la famille, à ses sorties à la mer, mais elle résiste et s'enferme dans une réserve malade. Giorgio se lie d'amitié avec sa cousine et est fasciné par sa façon d'être et sa réserve. L'amitié de Giorgio pour Mignon se brise le jour où il comprend qu'elle est amoureuse d'un ami de son frère, plus âgé. Il tente un suicide tragi-comique qui détourne sur lui l'attention de sa famille et lui redonne l'amitié de Mignon. Les problèmes de la mère de Giorgio avec son mari et les avances de son beau-frère la mettent mal à l'aise face à ses enfants, qu'elle cherche à aimer du mieux qu'elle peut. Finalement, Mignon quitte sa famille d'adoption et retourne à Paris.

Brève analyse du film

Ce premier long métrage de Francesca Archibugi est surtout intéressant pour son sujet, qui met en scène une famille romaine simple dans un quartier populaire, le quartier Flaminia, au nord du centre historique de Rome. La grande sensibilité avec laquelle sont dépeints les personnages, en particulier les adolescents qui sont les principaux protagonistes du film, est certainement le point fort du film. Ce portrait de la jeunesse romaine des années 1980 est à la fois tendre et touchant. Le film se situe

en lignée directe de la tradition néoréaliste, principalement par le recours à des acteurs non-professionnels (les adolescents et les enfants du film), la situation des différents épisodes du film dans des décors réels et identifiables des quartiers moins connus de Rome et la fidélité de l'histoire avec le contexte social de l'époque de réalisation du film. Le recours à de jeunes acteurs non professionnels, qui sont de surcroît des adolescents et des enfants, toujours touchants, nous rappelle les films de De Sica, notamment *Ladri di biciclette* et *Sciuscia*. Autre caractéristique héritée du néoréalisme, la rédaction du scénario a été faite par plusieurs auteurs : Francesca Archibugi, Gloria Malatesta et Claudia Sbarigia. Le film présente aussi par moments des allures de reportage. Dès les premières images du générique de titre, où la caméra parcourt un plan de la ville de Rome soutenu par la voix de Giorgio, le personnage principal qui, en commençant par « *Questo è Roma...* », nous amène au long du Tevere pour s'arrêter à la piazza Melozzo, dans le quartier Flaminio, où il est né et habite toujours. C'est aussi Giorgio qui, à sa sortie du cinéma, où il vient de voir *Germania Anno Zero* (Rossellini, 1948) est interviewé par une journaliste – interprétée par la réalisatrice Francesca Archibugi elle-même – dans un autre effet de reportage. La banalité du quotidien d'une famille romaine modeste est aussi représentée tout au long du film : repas, jeux et sortie dominicale à la plage.

La majorité, sinon la totalité des films de Francesca Archibugi se déroulent à Rome et sont tournés en paysages réels, le tout réalisé avec une assurance et un professionnalisme remarquable pour une jeune cinéaste, alors fraîchement issue de sa formation au Centro sperimentale di cinematografia.

Rôle du paysage de Rome dans le film

Rome apparaît dans ce film comme une ville populaire, vécue à travers le regard d'adolescents et d'autres membres d'une famille simple. On sent le rythme de vie d'une jeune famille urbaine, très unie dont les principaux protagonistes traversent l'adolescence avec ses joies, ses peines et ses premières expériences amoureuses.

Rome est présentée comme une ville conviviale et sécuritaire qui offre un cadre de vie simple. Les lieux représentés dans le film sont peu connus des touristes, mais sont certainement identifiables par les résidents des quartiers où les images sont tournées. Ce sont les résidences, les places publiques, les commerces et les rues que le citoyen fréquente dans son quotidien. Ils ne sont ni magnifiés, ni maquillés, ni modifiés pour créer de l'effet. Il est donc facile de s'identifier aux lieux et, par le fait même, aux personnages.

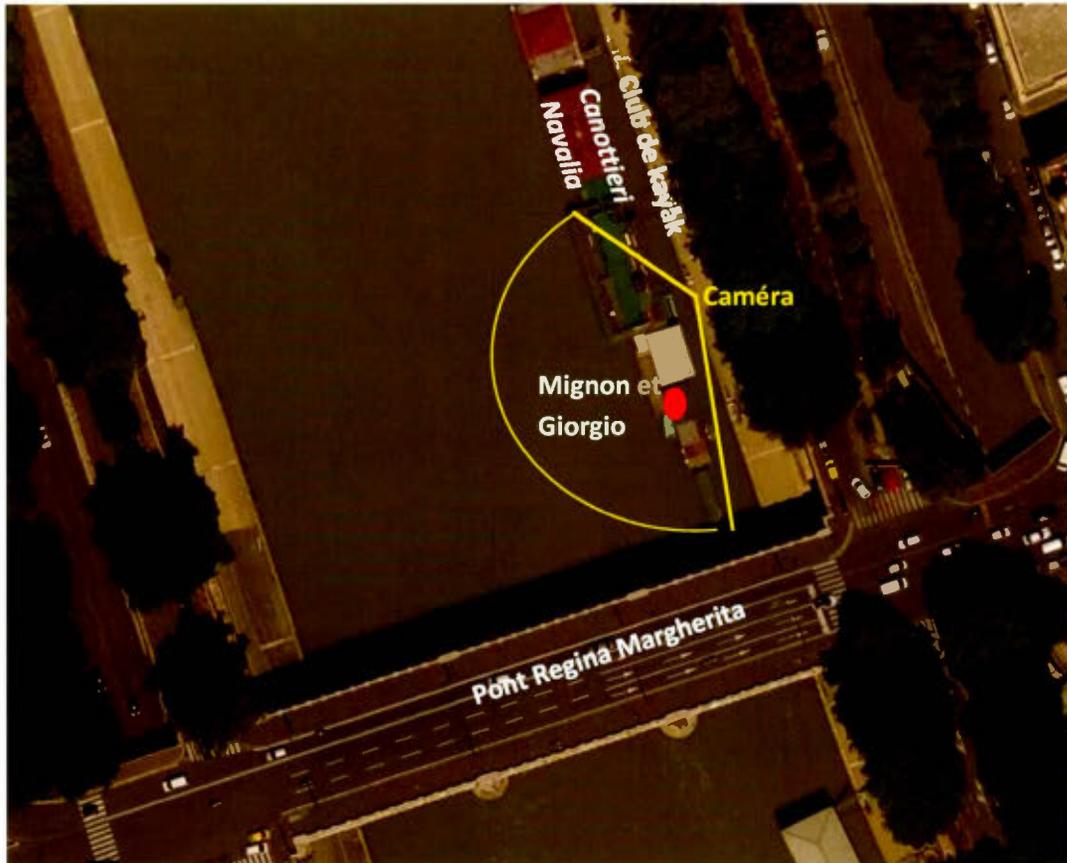


Figure 32 : Pont Regina Margherita et ses environs
 Source : Bing Maps et nos annotations

Séquence choisie

Cette séquence est d'une durée de 2 minutes 30 secondes, comporte une seule scène et 13 plans, dont le premier est un plan séquence d'environ une minute.

Cette séquence arrive dans le film à un moment clé où Giorgio se retrouve seul sur une barge du Tevere avec Mignon et où il aurait pu lui avouer son amour, ce qu'il n'ose pas faire. Elle est tournée sur la barge d'un club de kayakistes ancrée sur le Tevere, à proximité du pont Regina Margherita.

Rôle du paysage dans la séquence choisie

Le paysage est dans cette séquence représenté par le lent mouvement panoramique, de droite à gauche, qui démarre sur le pavillon construit sur la barge qui se trouve amarée sur le fleuve et glisse lentement vers la gauche, captant au passage des mouettes en vols libres et faisant découvrir la présence des deux adolescents assis et allongés sur le plancher de la barge. La caméra demeure basse, dans le creux du lit du Tevere, et évite le tumulte de la ville qui s'agite au-dessus. Le plan-séquence du début de cette scène est empreint de douceur et dépeint l'endroit comme un espace intime. On ne sent pas une recherche particulière d'effets techniques, si ce n'est le recours au plan séquence, une manière adoptée par plusieurs cinéastes modernes depuis l'article d'André Bazin, intitulé *Montage interdit*, où il recommande le plan-séquence pour les « fictions qui ne prennent tout leur sens ou, à la limite, n'ont de valeur que par la réalité intégrée à l'imaginaire. »¹⁸⁶ Le plan-séquence est une technique très favorable à l'appréciation des paysages en ce qu'il situe le spectateur dans le monde réel qui l'entoure, sans les artifices du montage.

Nous sommes ici dans un paysage-expression, tel que proposé par André Gardies, qui est « en osmose avec les personnages »¹⁸⁷ Tout au long de la lecture de Giorgio de la conclusion du roman *L'île d'Arturo* d'Elsa Morante, paru en 1957, qui raconte l'histoire d'un adolescent ayant vécu une enfance solitaire dans l'île de Procida, au large de Naples, et est amoureux d'Assunta, qu'il ne réussira pas à conquérir. Le roman est un peu une mise en abyme du personnage de Giorgio, et quand on le voit embrasser le livre à la fin de la lecture, on constate qu'il le connaît très bien et y est fortement attaché. Il semble aussi vouloir envoyer un message à Mignon qu'elle ne semble pas capter.

¹⁸⁶ Bazin, André. 1953. *Montage interdit*, in *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf, 372 p., p. 61.

¹⁸⁷ Gardies, op. cit., p. 148.

La décision de Francesca Archibugi de situer cette scène sur une barge du Tevere, en retrait de l'activité et de bruit de la ville, contribue au romantisme de la scène, dans laquelle on pourrait se sentir sur l'île de Procida, évoquée dans la lecture du roman d'Elsa Morante. Le paysage du Tevere, son eau, la végétation qui l'entoure, les mouettes qui virevoltent et la barge elle-même, qui est une « île » dans le fleuve; tout contribue à faire naître dans l'imaginaire des personnages et des spectateurs l'illusion qu'on se trouve ailleurs qu'en ville. La musique originale de Roberto Gatto et Lena Battista contribue aussi à envelopper les deux adolescents dans une ambiance feutrée et intime.

Les valeurs apportées au lieu par la séquence choisie

La barge du club d'avironneurs où se trouvent Giorgio et Mignon est un lieu isolé, même si on est au cœur de la ville. C'est une illustration de la nature du Tevere de constituer la « périphérie centrale », avec le lent cours des eaux du fleuve et les mouettes qui virevoltent autour des deux adolescents, ce qui dote la séquence d'une grande valeur paysagère.

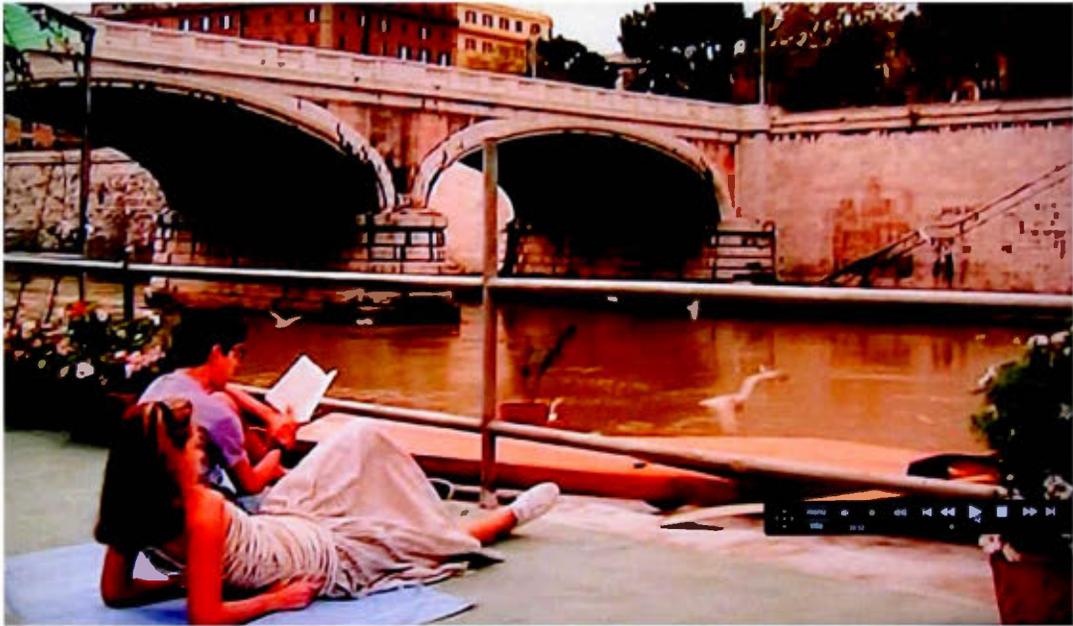


Figure 33 : Mignon et Giorgio sur la barge du club *Canottieri Navalia* près du pont Regina Margherita
Photogramme du film *Mignon è partita*

Une valeur romantique très présente s'exprime par la lecture du roman d'Elsa Morante sur les amours adolescentes d'Arturo et d'Assunta sur l'île de Procida, dont Giorgio fait la lecture à Mignon.



Figure 34 : Mignon et Giorgio avec le pont Regina Margherita en fond de scène

Photogramme du film *Mignon è partita*

De la barge où se passe la scène, on a une vue sur le pont Regina Margherita, dont la construction a débuté en 1885 et qui a été inauguré le 17 décembre 1891. Ce pont rappelle la reine Margherita, reine d'Italie, fille de Ferdinand de Savoie, duc de Gênes, qui avait épousé le cousin d'Umberto I, roi d'Italie. La reine Margherita a contribué à la fondation d'importantes institutions culturelles telles que la maison de Dante, en plus de mener des projets de bienfaisance sociale. À la mort de son mari en 1900, victime de l'anarchiste Gaetano Bresci, elle s'est retirée dans le palazzo Piombino, Via Veneto, qui prit alors le nom de Palazzo Margherita. Le palais abrite aujourd'hui l'ambassade des États-Unis d'Amérique à Rome. Le pont de la Reine Margherita a aussi été le lieu traditionnel des défis entre les associations sportives, comme le *Reale Club Canottieri* en 1872, la *Società Ginnastica dei Canottieri del Tevere* en 1892, la *Società Canottieri Aniene* en 1898 et, après 1900, la *Società Canottieri di Roma* et le *Circolo Canottieri di Roma*. La zone environnante a longtemps été occupée par des stations balnéaires parmi les plus exclusives de ce

genre sur le Tevere. »¹⁸⁸ Ces données sur le pont Regina Margherita lui procurent une certaine valeur historique.

Le pont Regina Margherita compte trois arches de travertin, a une longueur de 103 mètres et une largeur de 21 mètres. Il a été conçu par l'architecte Angelo Vescovali qui l'a pensé dans un style Art nouveau, très en vogue à la fin du XIX^{ième} siècle. Sa conception et ses matériaux de qualité lui confèrent une certaine valeur architecturale.

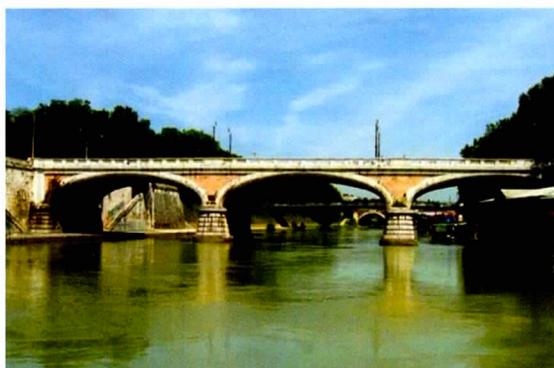


Figure 35 : Le pont Regina Margherita

Photo : Site web de *Wander Rome* : <http://wander-rome.com/bridges-of-rome.html>

On voit dans le film les murailles du Tevere de l'autre côté, très construites et verticales (avec escalier) à gauche, mais plus naturelles à droite, ainsi que deux kayaks sur le bord de la barge, appartenant à des membres d'alors du club de rameurs *Canottieri Navalia*¹⁸⁹. Ceci peut avoir une valeur documentaire en ce que ces éléments témoignent de la présence de ce club sur une barge du Tevere.

L'enveloppement des deux personnages dans cet espace qui semble hors de la ville, une des plus belles scènes du film, est une pause dans l'agitation de ses autres scènes, comme l'est ce lieu en retrait de la ville, même s'il se trouve au centre de Rome. Les personnages de Giorgio et de Mignon sont tellement attachants qu'ils deviennent des esprits de ce lieu calme au cœur de la ville.

¹⁸⁸ D'après Anna Zelli. *Ponte Regina Margherita (Roma)*. (Notre traduction) [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-regina-margherita-roma.htm>

¹⁸⁹ Site web de l'association *Canottieri Navalia* : <http://www.canottierinavalia.com>

Caro Diario (Nanni Moretti, 1994)

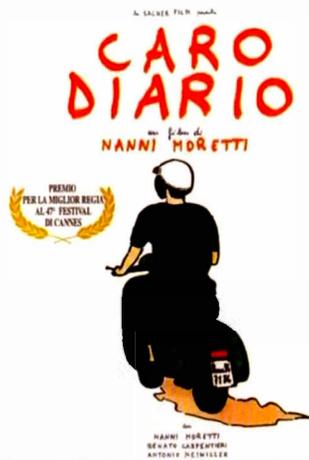


Figure 36 : Affiche du film *Caro Diario*

Source : <http://www.wantedinrome.com/whatson/cinema-with-friends-in-rome-caro-diario/>

Caro Diario, Italie, 1994 – Durée : 100 minutes – Réalisation : Nanni Moretti – Assistant réalisateur : Riccardo Milani – Images : Giuseppe Lanci – Scénario et dialogues : Nanni Moretti – Costumes : Maria Marta Berbera – Décors : Marita Maffucci – Montage : Mirco Garrone – Son : Martín Hernández – Musique originale : Michael Brook, Kaki King et Eddie Vedder – Producteur : Angelo Barbagallo et Nanni Moretti – Directeur de production : Luigi Lagrasto – Production : Sacher Films, Rome, Banfilm – La sept Cinéma, Paris, RAI Uno – Canal plus – Interprétation (Chapitre 1 – In Vespa) : Nanni Moretti (Nanni), Jennifer Beals (elle-même), Alexander Rockwell (mari de J.B.) Giulio Base (l'automobiliste), Carlo Mazzacurati (le critique de cinéma).

Prix et reconnaissances

Prix de la mise en scène du Festival de Cannes 1994.

Réception populaire¹⁹⁰

742 701 spectateurs – 19^{ième} film le plus populaire de 1994.

¹⁹⁰ D'après le site de *Box Office Benful* : <http://boxofficebenful.blogspot.ca/search?q=Caro+diario>

Synopsis

Caro Diario est divisé en trois parties autonomes qui présentent des épisodes du journal intime d'un quarantenaire (Nanni Moretti lui-même) qui se promène dans Rome en Vespa pendant l'été, va rejoindre un ami dans les îles Éoliennes et enfin se fait soigner par plusieurs médecins qui lui donnent des conseils contradictoires. Le premier épisode, *In Vespa*, nous montre le protagoniste se baladant sur une Vespa à travers différents quartiers en été, dans une Rome déserte. Les plans illustrant des paysages, des immeubles et des monuments accompagnent les réflexions du réalisateur, qui se fait critique de cinéma, surtout celui de Hollywood, de la société et de la planification urbaine des banlieues de la capitale. L'épisode s'ouvre à Garbatella et se termine à Ostie, près de l'endroit où Pier Paolo Pasolini a été assassiné et où on a érigé un monument à sa mémoire.

Brève analyse du film

Cet épisode a pour thème la nonchalance de l'été en ville, les quartiers résidentiels modernes de Rome, le mauvais cinéma italien, la danse, le « star system »... Ce chapitre du film n'a pas été tourné à partir d'un scénario. C'est pendant le montage que la narration s'est construite. Ses procédés narratifs consistent en un montage assez libre de longs travellings avant qui suivent la vespa de Nanni, de travellings latéraux qui regardent défiler le paysage, des scènes fixes dans lesquelles il exprime ses opinions sur ce qu'il voit ou quelques dialogues avec des individus, rencontrés au hasard de ses promenades, notamment avec l'actrice américaine Jennifer Beals et son mari ainsi qu'avec un mauvais critique de cinéma.

Le film inverse la nature habituellement statique des paysages avec un observateur en mouvement. Ceci se manifeste dans *Caro Diario* par les mouvements de la Vespa dans le paysage et la vision en mouvement des paysages et des bâtiments. Ce mouvement donne des effets spatiaux et des perspectives qu'une photo ou une vue en perspective virtuelle, ne pourrait rendre. La musique, des extraits de chansons

populaires connues au moment de la sortie du film, contribue à cette spectacularisation du paysage, même si elle ne transmet pas nécessairement un sens qui colle aux paysages représentés mais est davantage assimilable à de la musique qu'on écoute en roulant. Elle ne favorise pas non plus la concentration du spectateur sur les paroles du personnage qui luttent contre cette présence sonore envahissante.

Caro Diario brille par ses constants mouvements de caméra en traveling avant qui suivent, ou de travelings arrière qui regardent de devant Nanni sur sa Vespa. Parfois, ce sont des travelings latéraux, comme ce défilement de façades de bâtiments d'habitation, plus ou moins récents, qui traversent l'écran de droite à gauche. Ces images ont nécessité la mise en place de véritables plateaux de tournages mobiles avec une caméra installée sur une camionnette qui filmait Nanni de devant ou de derrière dans une joyeuse balade urbaine. Les plans sont en majorité des travelings avant d'en moyenne 15 secondes et des prises de vue alternativement frontales et arrière par rapport à la vespa en mouvement. La caméra est en général mobile, à partir d'un petit véhicule suivant ou devançant Nanni. Giuseppe Lanci, le directeur photo, utilise surtout le plan d'ensemble, avec une grande profondeur de champ, illustrant Nanni sur sa vespa et le paysage l'entourant. Le plan moyen fixe est utilisé pour ses monologues et ses conversations avec les autres protagonistes. Ces images donnent un sens ludique et fluide au paysage, dans une approche fortement sensorielle dans laquelle la vue et l'ouïe sont très sollicités. L'emphase est mise sur les aspects visuels et le son est en général monté à part. Le reste du paysage sonore est largement occupé par la musique, qui agit en commentaire parallèle du récit des pérégrinations du motocycliste. On pourrait appeler *In Vespa* un « road-movie » explorant le territoire urbain étendu qu'est devenu la Commune de Rome. C'est presque un documentaire sur les différentes ambiances de la Rome d'aujourd'hui, avec une caméra très mobile, à la manière du cinéma direct, mais sans son synchrone.

Pour Laura Rascaroli, *Caro Diario* est « un sommet des premières oeuvres de Moretti par cette création d'une « autobiographie fictionnelle » ou d'une fiction qui ressemble à un documentaire sur la vie du citoyen Moretti. »¹⁹¹ Selon elle, c'est probablement le plus important film italien des années 1990 pour son inventivité stylistique et son originalité. Rascaroli voit ce film comme un des plus importants produits du cinéma post-moderne européen et mondial – et un des rares films post-modernes italiens – pour son habileté à reproduire la culture populaire et à en reconnaître la place dans notre société. Le film encourage la réflexion et la complicité du spectateur qui est directement interpellé dans l'absorption d'une narration ouvertement subjective et d'un exposé quasi-documentaire. La coexistence des sphères privée et publique l'autoportrait et la représentation minimale donne au film une capacité de démystifier l'autorité et de rejeter les grandes explications idéologiques ou religieuses de la vie tout en privilégiant un regard sur le monde d'un point de vue personnel et contingent, avec des yeux grands ouverts et souriants.¹⁹² Les commentaires d'André Bazin à propos de *Ladri di biciclette* auraient pu facilement s'appliquer à *Caro Diario* dans les années 1990, comme un exemple de « cinéma pur sans acteurs, sans histoire, sans mise en scène, qui est la parfaite illusion esthétique de la réalité. »¹⁹³ Il est évident pour Rascaroli, que ce film, même s'il est fort original, porte l'influence d'autres réalisateurs qui sont facilement décelables. D'abord, l'attention de Roberto Rossellini pour la réalité et les contradictions de la vie est une leçon que Moretti utilise largement dans son film. Par ailleurs les plus radicales théories néoréalistes et post-néoréalistes de Cesare Zavattini sont évoquées dans *Caro Diario*. Premièrement dans son idée de l'ombre (*pedinamento*) d'une caméra qui filme toutes ces choses qui arrivent de façon fortuite en une journée. Moretti répète la même pratique poétique, à la différence qu'il rejoue les vrais événements plutôt que de les capter comme ils

¹⁹¹ Rascaroli, Laura. 2004. *Caro Diario*, in *The Cinema of Italy*, dirigé par Giorgio Bertellini. New York : Wallflower Press, 271 p., p. 242.

¹⁹² Rascaroli, op. cit., p. 242.

¹⁹³ Bazin, André. 1949. *Voleur de bicyclette*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Cerf, 372 p. Ill. p. 309.

arrivent (mais ces deux pratiques existaient aussi chez Zavattini). Deuxièmement, Moretti évoque l'utopie d'un cinéma réalisé librement et contrôlé par des « gens normaux » avec de l'équipement portatif et économique – bien que dans son cas, l'équipement soit éminemment professionnel (notre commentaire) – pour exprimer des opinions personnelles et donner de la visibilité aux petits comme aux grands événements, une idée promue par Zavattini dans les années 1960 dans ses *Cinegiornali liberi*. Moretti se dépeint de plus ici comme une personne « normale » que personne ne reconnaît plutôt qu'un réalisateur et un intellectuel bien-connu. Troisièmement, et le plus important, le format narratif que Moretti a choisi pour son film, le journal personnel, a été utilisé par Zavattini comme sa forme littéraire préférée et décrite dans les années 1950 comme « la plus complète et authentique expression du cinéma »¹⁹⁴

Rôle du paysage de Rome dans le film

Moretti est un grand cinéaste paysagiste et un grand amoureux de Rome. À l'été 1992, il veut tourner un film sur un psychanalyste dans les îles Éoliennes pour lequel il prépare un scénario. Comme il vient, à l'âge de 39 ans, de guérir d'un cancer de la peau qui avait évolué en une tumeur au poumon, il décide plutôt de raconter son aventure angoissante avec les médecins. Il reconstitue le tout en utilisant ses papiers d'hôpital et ses prescriptions qu'il a précieusement conservées. Il travaille sur ce sujet en août 1992 à Rome, ville déserte pendant les vacances. Entre ses séances de travail, il se balade en vespa, va au cinéma et flâne dans la ville. Il décide alors de mobiliser une petite équipe pour le suivre dans les différents quartiers de Rome et enregistre ses impressions sur ce qu'il voit. Puis il se rend dans les îles Éoliennes, tourner un scénario plus « écrit » qui évolue en cours de tournage. De retour à Rome, il fait un montage, puis reprend l'été suivant quelques scènes pour le chapitre *In Vespa*. Il écrit

¹⁹⁴ Rascaroli, op. cit., p. 243.

un quatrième chapitre qui devait s'appeler *Le critique et le cinéaste*, mais décide finalement qu'il ne dialogue pas suffisamment avec les autres chapitres et abandonne ce quatrième volet.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Chatrian, Carlo et Renzi, Eugenio. 2008. *Nanni Moretti. Entretiens*, Locarno, Éditions Cahiers du cinéma – Festival international du film de Locarno. 255 pages, ill., p. 143 à 150.

La séquence choisie

Traversée du pont Flaminio, d'une durée de 13 secondes en un seul plan.

Dans la narration du film, cette séquence illustre une des nombreuses facettes du paysage de Rome explorées par Nanni, au hasard de ses pérégrinations hors des quartiers connus par les touristes. Nanni y est représenté de dos, seul sur sa Vespa, traversant le pont Flaminio dans un travelling avant, tourné à partir d'une camionnette qui le suit.

La scène est tournée sur le pont Flaminio, dans l'axe du corso da Francia, en provenance du village Olympique.



Figure 37 : Le pont Flaminio et ses environs
Source : Bing Maps et nos annotations

Fonctions du paysage dans la séquence choisie

On peut ici parler simplement du paysage-fond d'André Gardies, en ce sens qu'il sert simplement « d'ancrage spatial du monde diégétique »¹⁹⁶. On peut déplorer que la séquence soit si brève que son sens diégétique soit anecdotique, voire faible, mais elle est tout à fait représentative du sens que Moretti veut donner à ce chapitre du film, de sa nonchalance et de son commentaire volontairement peu analytique qui se limite à un simple « j'aime » ou « je n'aime pas ». C'est aussi une des seules scènes du film où on ne voit rien d'autre qu'un objet paysager unique – un des ponts récents les plus ornements de Rome – sans explications et laissé à l'appréciation furtive du spectateur. Au niveau sonore, on n'entend que la voix de Moretti, qui dit simplement « Je n'arrive pas à me l'expliquer, mais j'aime ce pont; je dois bien le traverser au moins deux fois par jour » accompagnée de la musique de la chanson *I'm your man* de Leonard Cohen. Le choix de Moretti de se rabattre sur une trame sonore empruntée à un autre artiste, s'inscrit dans le climat de nonchalance, empreint d'un certain *farniente* présent dans ce film tourné en plein été sans volonté d'une extrême rigueur.

Les valeurs apportées au lieu par la séquence choisie

La scène nous présente le parcours d'un amoureux de Rome sur le pont Flaminio, qu'il adore. Ce pont est méconnu des touristes, mais connu des Romains puisqu'il se trouve sur la principale artère de sortie de la ville vers le nord de la commune. Pour cette révélation du lieu, une valeur documentaire est attribuable à cette séquence.

La construction du pont Flaminio a débuté en 1930, en plein régime fasciste. Ce nouveau pont devait s'appeler le pont Ottobre 1928 en mémoire de la marche de Mussolini sur Rome et avait comme ambition de concurrencer les ponts emblématiques des autres capitales européennes. Les travaux ont commencé en 1939,

¹⁹⁶ Gardies, op. cit., p. 144.

mais ont dû être suspendus en raison de la Seconde Guerre mondiale. La construction du pont a repris en 1947, mais il n'a été terminé qu'en 1961 et ouvert à la circulation automobile qu'en 1962. Le pont Flaminio, qui n'était pas encore ouvert à la circulation et qu'on appelait alors *ponte Nuovo*, avait été mis en scène dans *Poveri ma Belli* en 1957, dans la scène où Romolo feint un suicide pour garder l'amour de Giovanna. Ces informations constituent la base de la valeur historique de la séquence choisie.



Figure 38 : Le pont Flaminio (ou *ponte Nuovo*) dans *Poveri ma belli*
Photogramme du film *Poveri ma belli*

Le concepteur du pont Flaminio est l'architecte Brasini. Il est composé de sept arches, dont la centrale est de 52 mètres, et les quatre latérales de 25 mètres chacune. Sa longueur est de 310 mètres et sa largeur de 40 mètres. La travée centrale du pont est ornée de quatre aigles – symboles du pouvoir fasciste – et de quatre tours de marbre surmontées de réverbères sur lesquels sont gravées les distances des localités desservies par la via Cassia et la via Flaminia. Le pont a été construit en béton et recouvert de travertin blanc.¹⁹⁷ Le pont présente donc une valeur architecturale pour ces détails, et une valeur symbolique pour les références iconographiques au régime fasciste.

¹⁹⁷ D'après Anna Zelli. *Ponte Flaminio (Roma)*. (Notre traduction) [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-flaminio-roma.htm>

La contribution de la séquence choisie à l'esprit du lieu

Les valeurs documentaire, historique, architecturale et symbolique décrites plus haut font partie de l'esprit du lieu, composé autant de ses aspects matériels – le pont, sa massivité, ses détails, ses matériaux, les sculptures qui s'y trouvent – et immatériels – le mouvement de la vespa et des images, le monologue de Nanni, la musique de Leonard Cohen et l'intense lumière estivale de l'après-midi. On peut aisément imaginer le personnage de Nanni comme une espèce de fantôme qui traverse en aller-retours perpétuels le pont Flaminio. Il faut bien admettre que cette brève scène de *Caro Diario* n'est pas la plus grande contributrice à l'esprit du lieu du Tevere, qui n'y est pas montré, pas plus d'ailleurs que dans le reste du film. C'est le pont plutôt que le fleuve qui reçoit dans ce film une part d'esprit du lieu.



Figure 39 : Nanni Moretti en vespa sur le pont Flaminio

Photogramme du film *Caro Diario*

La finestra di fronte (2003, Ferzan Ozpetek)



Figure 40: Affiche du film *La finestra di fronte*

Image : *Pinterest* : <https://fr.pinterest.com/pin/536139530614941184/>

La finestra di fronte, Italie, 2003 – Durée : 155 minutes – Réalisateur: Ferzan Ozpetek – Scénario: Gianni Romoli, Ferzan Ozpetek – Photographie: Gianfilippo Corticelli – Montage: Patrizio Marone – Direction artistique: Andrea Frisanti – Musique: Andrea Guerra – Costumes: Catia Dottori – Production : Tilde Corsi, Gianni Romoli pour R & C Productions / Redwawe Films / Film Afs / Clap Filmes – Distribution: Mikado – Interprétation: Giovanna Mezzogiorno (Giovanna), Massimo Girotti (David), Raoul Bova (Lorenzo), Filippo Nigro (Filippo), Serra Yilmaz (Emine)

Prix et reconnaissances

2003 – David di Donatello

Meilleur film, meilleure actrice (Giovanna Mezzogiorno), meilleur acteur (Massimo Girotti), meilleure bande sonore.

2003 – Nastri d'Argento

Meilleure actrice (Giovanna Mezzogiorno), meilleur sujet et meilleure chanson originale (*Gocce di memoria*)

2003 – Festival International du Film de Karlovy Vary

Grand Prix Globe de cristal, meilleur réalisateur (Ferzan Ozpetek) et meilleure actrice (Giovanna Mezzogiorno)

Réception populaire¹⁹⁸

Box Office: Euro 10 774 022
86^e film le plus populaire de 2003

Synopsis

Giovanna et Filippo, même s'ils sont très jeunes, sont mariés depuis huit ans et ont deux enfants. Leur vie quotidienne se partage entre les difficultés économiques et les querelles fréquentes. Giovanna travaille dans une entreprise d'abattage de poulets; Filippo passe d'un emploi précaire à un autre. La femme se surprend à espionner le beau voisin, Lorenzo, à partir de la fenêtre de sa cuisine. Un jour dans la vie du couple, arrive un vieil homme, perdu sur le pont Sisto, dépourvu de mémoire et qui dit s'appeler Simone. Malgré les protestations de Giovanna, Filippo s'occupe de l'homme en attendant que quelqu'un l'identifie à la station de police. Après sa résistance initiale, Giovanna s'habitue à la présence du vieil homme. C'est même grâce à lui qu'elle rencontre son voisin Lorenzo pour qui, à travers l'histoire mystérieuse de Simone, elle développe une attraction jusqu'alors latente. Et juste au moment où elle se sent déchirée entre l'amour de son mari et l'attraction pour Lorenzo, Simone disparaît. Grâce à une lettre retrouvée dans sa veste, la jeune femme apprend que Simone s'appelle en fait Davide, un ancien pâtissier qui a échappé, en octobre 1943, aux rafles des nazis à Rome. Simone était le nom de l'homme aimé par Davide dans sa jeunesse. Malgré son échec amoureux, Davide avait alerté un grand nombre de Juifs pour les sauver de la déportation. C'est après avoir compris l'histoire de Davide que Giovanna s'attache à ce vieil homme qui s'inscrit de façon indélébile dans sa mémoire. Par la suite, elle décide de changer de vie, se découvre une passion

¹⁹⁸ Site *Box Office Benful* : <http://boxofficebenful.blogspot.ca/search?q=La+finestra+di+fronte>

pour la pâtisserie et décide de ne pas poursuivre sa relation superficielle avec Lorenzo, qui de toutes façons quitte Rome pour un travail dans l'île d'Ischia.¹⁹⁹

Brève analyse du film

La Finestra di Fronte est un film sur la mémoire, sur le passé caché qui surgit à nouveau (Davide), l'esprit qui est transformé par la découverte du passé et la recherche de soi (Giovanna), sur les nombreuses personnes invisibles qui sont habités de la mémoire d'un passé marquant. La fenêtre à partir de laquelle Giovanna scrute la vie de Lorenzo, qui l'attire vers la promesse d'une vie imaginaire cadrée par la fenêtre, métaphore du cadrage cinématographique. Cette image, par l'apport de la mémoire de l'histoire de Davide, donne à Giovanna l'impulsion vitale qui découle précisément de cette mémoire, la possibilité d'une catharsis personnelle et d'une redécouverte de ses valeurs qui la ramène vers son mari et sa famille.

L'histoire, du point de vue de Giovanna, se situe complètement entre une vie et un rêve de vie incarné dans la figure de Lorenzo, symboliquement un « leurre », une échappatoire sentimentale. À cet égard, le personnage de Lorenzo (joué par Raoul Bova) a un rôle d'icône: le parfait héros romantique de téléroman, fraîchement rasé qui, lorsqu'on tente d'y accéder plus profondément, demeure superficiel. L'amour entre Giovanna et Filippo renaît simultanément à travers le couple Simone/Davide, et une nouvelle réalité authentique se construit. La réalité sucrée des pâtisseries cuisinées par Giovanna, art que lui transmet Davide et qui change sa vie, illustre la joie d'une prise en charge de sa destinée qui contraste avec l'illusion de vie sucrée que laissait miroiter la belle image du voisin d'en face encadrée dans une fenêtre. *La finestra di fronte* est une histoire d'intériorité qui fait comprendre la subjectivité du personnage principal. Quand Giovanna va dans l'appartement de Lorenzo pour voir sa

¹⁹⁹ Cozzi, Emilio, *L'ombra del passato che ritorna*, *La finestra di fronte*, di Ferzan Ozpetek, in *Cineforum* no 424, Mai 2003. (Notre traduction), cité dans *Script*, no 8, Février 2008. [En ligne] : http://www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_8/la_finestra_di_frente.php

maison à partir de la fenêtre d'en face, c'est sa vie avec Filippo et ses enfants qu'elle voit dans l'envers du cadre, alors que Lorenzo se révèle tout à coup comme un homme absent.²⁰⁰

Comme dans une maison aux miroirs, nous sommes confrontés à un personnage amnésique incarné par un acteur présent dans la mémoire cinématographique italienne: Massimo Girotti [qui a notamment interprété le rôle du père dans le film *Teorema* (Pasolini, 1969)] et dans un passé qui coexiste avec le présent (les lieux de la rafle des juifs de Rome, le 16 Octobre 1943). La transition entre le passé et le présent est illustrée par le passage de la nuit au jour, de 1943 à aujourd'hui, dans un moment de cinéma mémorable. Le film est également un grand jeu de visions : vision d'une mémoire et vision vers la fenêtre d'en face. Ces visions sont exprimées dans plusieurs gros plans sur des yeux : ceux de Davide perdus dans le monde du souvenir, ceux de Lorenzo qui ne comprennent pas ce que Giovanna veut voir, ceux de Filippo, qui sont impuissants devant la déception de sa femme et ceux de Giovanna qui regardent vers son avenir (la dernière image du film).

Le mérite d'Ozpetek est d'avoir construit un film avec une réelle compétence visuelle, utilisant les ingrédients classiques du mélodrame : un amour malheureux, un nouvel amour, une histoire qui reflète sa part de mystère (le meurtre commis par Davide de l'espion qui voulait le vendre aux nazis), un fait « visuel » hors de l'ordinaire (les pâtisseries de Davide, faites à la perfection) et des personnages pittoresques (comme Emine, la collègue d'usine de Giovanna qui la conseille maladroitement). Tous ces éléments forment une composition ayant un impact émotif sur le spectateur, comme les scènes de nuit du ghetto de Rome hantées de l'ombre nazie, la statue du parc derrière laquelle Simone et Davide ont caché leurs messages amoureux d'une relation homosexuelle inaboutie, les errances de Davide dans la

²⁰⁰ Venco, Elisa, *La finestra di fronte: il sapore del tempo*, in *Duel*, no 103, Avril 2003, (notre traduction). [En ligne] : http://www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_8/la_finestra_di_frente.php

Rome contemporaine, la jeune fille juive qui, grâce à Davide a été sauvée de la déportation à l'époque et qui aujourd'hui veille toujours sur lui. L'image finale nous montre les yeux de Giovanna regardant vers l'avenir en sachant que rien ne sert de succomber au chant des sirènes éphémères et que l'attrait d'une nouvelle réalité n'est pas la garantie d'une fin heureuse hollywoodienne, avec le sourire profond de ceux qui ont le courage de se regarder.²⁰¹

Les auteures Giovanna Dubbini et Daniela Narici Finalement parlent de l'approche d'Ospetek par rapport aux lieux de tournage de ses films :

Pour Ospetek, le site du tournage est fondamental. Les lieux représentés dans un film ont une importance parce qu'ils donnent des pistes de sens à la narration. « Le paysage doit servir la narration et non le contraire ». Le réalisateur reconnaît que le charme du lieu réside dans son histoire et dans la mémoire des personnes qui y ont vécu, les événements qui s'y sont produits, dramatiques ou drôles, bizarres ou passionnels.²⁰²

²⁰¹ Lancellotti, Giovanni. *Sceneggiature della psiche (psicologia e cinema) : La finestra di fronte*, in *Script*, Pise : Centro di psicologia umanistica, no 8, Février 2004. [En ligne] : http://www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_8/la_finestra_di_fronte.php

²⁰² Dubbini, Giovanna et Narici, Daniela. 2013. *Roma Movie Walks*. Rome : Palombi Editori, 255 p. Ill., p.149.

Séquence choisie

C'est la deuxième séquence du film, dont la première scène se passe sur le pont Sisto et la deuxième, beaucoup plus courte, devant la fontaine du pont Sisto, sur la place Trilussa, à l'extrémité du pont sur la rive droite du Tevere.

Dans la narration du film, c'est le moment où, après avoir rencontré Giovanna et Filippo, on voit un couple dont la relation bat de l'aile, on assiste à leur rencontre de Davide, qui va transformer leur vie. C'est le passage vers une nouvelle vie, symbolisée par le pont.

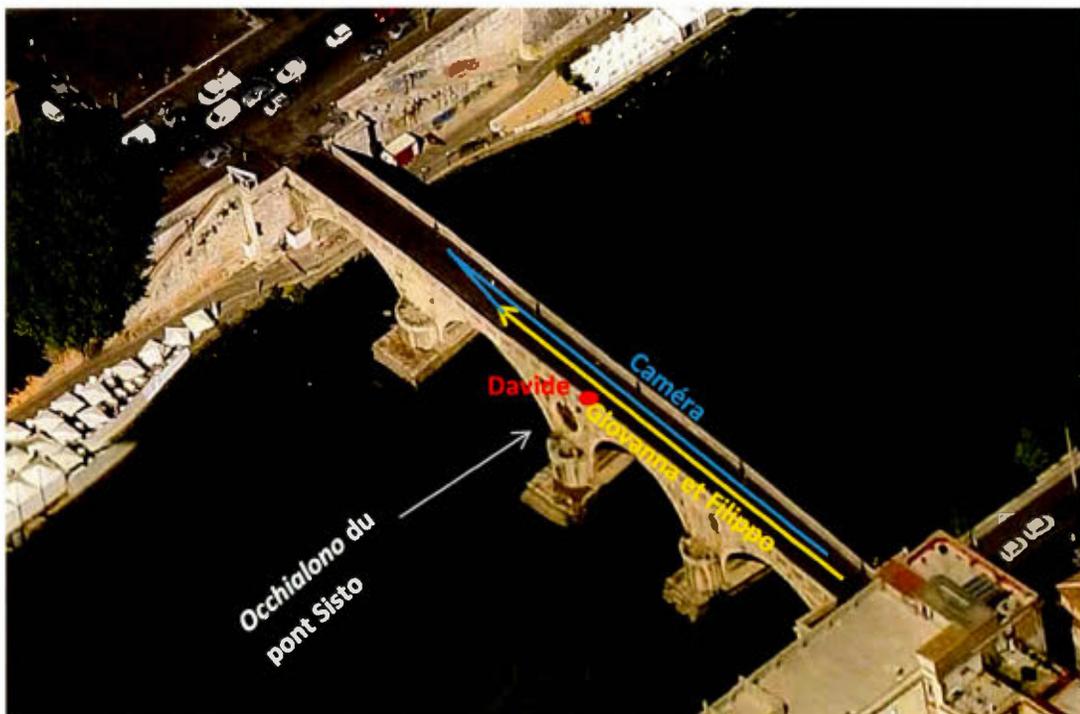


Figure 41 : Le Pont Sisto

Source : Bing Maps et nos annotation

Rôle du paysage dans la séquence

Le paysage dans cette séquence comprend la mise en scène d'un des plus anciens et des plus beaux ponts de Rome – le pont Sisto – et de la fontaine qui se situe à son extrémité sur la rive gauche. Mais c'est davantage le paysage vu du pont qui est présenté dans cette séquence, comme la magnifique arcade de pierre sur fond de crépi ocre du bâtiment sur la rive gauche du Tevere, derrière Giovanna et Filippo, l'eau du fleuve et les arbres des *Lungotevere* de part et d'autre du pont quand on voit les personnages de côté. La fontaine du pont Sisto est quand à elle montrée partiellement, son large escalier servant de fond de scène au personnage de Davide qui implore silencieusement Giovanna et Filippo de le prendre dans leur voiture. Les images sont léchées, la lumière intense et les couleurs sont vives. Dans cette séquence, Ozpetek fait usage du plan-séquence, dans la scène paysagère où l'on accompagne Giovanna et Filippo, à qui se joint Davide dans un état de confusion totale. Le montage fait alterner les gros plans illustrant les émotions des personnages avec les plans rapprochés des personnages laissant voir les éléments du paysage urbain tout autour.

On a encore affaire à un paysage naturel filmé à la lumière du jour, qui réfère aux approches mises en place par le mouvement néoréaliste. Mais ce film des années 2000 est d'une autre facture. La compétition féroce de toutes les cinématographies du monde avec Hollywood laisse moins de place au cinéma d'auteur. Dans une entrevue réalisée en 2008, Nanni Moretti dit qu'il croit en « l'espérance qu'un autre cinéma italien apparaîtra bientôt, est peut-être même en train d'apparaître, et qu'il pourrait être ne serait-ce que moitié aussi beau, aussi fort, aussi singulier, aussi nécessaire que ce que les grands cinéastes italiens ont offert à l'humanité entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale et la fin des années 1970. »²⁰³ Pour lui, de nouveaux noms apparaissent pour prendre la relève et matérialiser cette vision, parmi lesquels il nomme Ferzan Ozpetek, ainsi que toute une nouvelle génération d'acteurs italiens.

²⁰³ Chatrian, op. cit., p. 11

Dans la séquence choisie, selon la théorie d'André Gardies, se présente un paysage-expression, où naît une osmose entre les personnages et le paysage. Devant une telle scène, le regard du spectateur « épouse [...] celui du personnage qui va, sur la base des propositions filmiques, lire la solitude, la quiétude, la douceur ou la violence qui sourdent du paysage. »²⁰⁴ Le pont Sisto, espace en suspension au-dessus du vide laissé par le cours du Tevere, que l'on observe en toile de fond quand la caméra se tourne alternativement vers Filippo, puis vers Giovanna, devient un espace incertain. Le pont est un des plus anciens qui traversent le Tevere et c'est là qu'erre le personnage de Davide, enfermé dans son passé traumatique. Pendant la traversée du pont et son séjour dans la famille de Filippo et Giovanna, il vit en 1943 au milieu de gens qui vivent en 2003 (moment de l'action du film). Ce paysage quand même connu du centre de Rome prend un sens autre qu'historique pendant que le spectateur « articule [...] [d]es effets de subjectivités sur celle [qu'il] prête au personnage. »²⁰⁵

Les valeurs apportées au lieu par la séquence choisie

La séquence fait référence à la rafle des Juifs de Rome en 1943, qui est inscrite dans la mémoire de Davide et est à l'origine de la confusion qu'il connaît à ce moment. Cet instant est chargé d'émotion qui donne à ce film sa valeur mémorielle.

Le décor est urbain dans les prises de vue sur le pont Sisto, pont piétonnier. Les personnages arrivent de la rive gauche (est) et cheminent vers la piazza Trilussa, à l'extrémité ouest du pont, devant la fontaine du pont Sisto où se déroule la deuxième scène. Cette séquence procure une valeur paysagère magnifiée au pont Sisto, à la place Trilussa et à la fontaine qui s'y trouve.

Le pont Sisto a été construit par le pape Sixte IV à l'occasion du Jubilé de 1475 en restaurant fidèlement l'ancien pont romain Agrippa, qui avait été remplacé par un

²⁰⁴ Gardies, op. cit., p. 148.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 148.

pont intermédiaire, et en intégrant les piliers d'origine qui avaient été conservés dans ce remplacement. Le pont est formé de quatre arches avec au centre un énorme trou rond, communément appelé l'*occhialone*, qui est à la hauteur limite à partir de laquelle des inondations étaient à prévoir. Pour reconstruire le pont, Baccio Pontelli a utilisé les piles de l'ancien pont d'Agrippa et a réduit sa largeur de 9 mètres à 6,40 mètres.

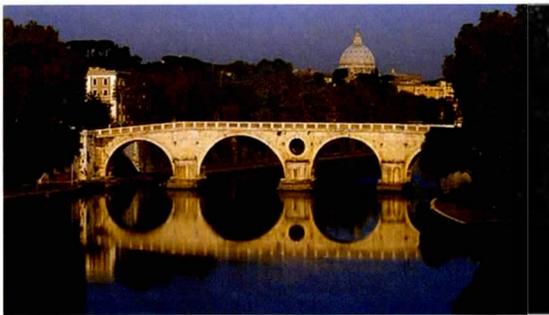


Figure 42 : Le pont Sisto avec ses quatre arches et son *occhialone* et le dôme de Saint-Pierre au loin

Source : *Time Travel* :

http://content.time.com/time/travel/cityguide/article/0,31489,1850368_1850304_1850196,00.html

Lors des travaux pour contrer les grandes inondations à la fin du XIXe siècle, le pont Sisto a été démoli puis reconstruit avec des arches plus larges. On construisit sur ses côtés deux trottoirs en fonte suspendus aux flancs du pont avec garde-corps; la chaussée était utilisée par les voitures et les trottoirs par les piétons. Dans les années 1960, les trottoirs de fonte ont été retirés et le pont a depuis retrouvé son aspect antique. Il est aujourd'hui réservé aux piétons.

Sur la place Trilussa, à l'extrémité ouest du pont, se dresse la fontaine du Pont-Sisto, construite en 1613 par Giovanni Vasanzio et Giovanni Fontana dans le cadre des travaux de l'aqueduc construit par le pape Paul V. En 1878, lors de la construction des murailles du Tevere, la fontaine a été démantelée et mise dans les entrepôts municipaux pour être reconstruite en 1898.²⁰⁶ Le pont Sisto et sa fontaine sont dotés

²⁰⁶ D'après Zelli, Anna. *Ponte Sisto (Roma)*. (Notre traduction). [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-sisto-roma.htm>

d'une valeur historique pour leur rôle dans l'histoire de l'évolution des berges anciennes du Tevere, qui remonte au pont romain d'Agrippa, ainsi que d'une valeur architecturale pour la beauté de leur conception.



Figure 43 : Fontaine du pont Sisto, place Trilussa

Source : Rome-Roma : <http://www.rome-roma.net/visite-trastevere.php>

La scène, qui passe d'une dispute conjugale au mystère d'un homme qui a perdu la mémoire est empreinte d'émotivité. Les mouvements de caméra font apprécier le paysage du Tevere et de ses rives dans le secteur du pont Sisto, les cadrages qui alternent entre gros plans et vues paysagères, la lumière naturelle et les couleurs des différents éléments visuels meublent l'image. La souffrance humaine du couple, qui est palpable dans la séquence choisie, ainsi que celle de Davide, donnent une humanité au pont qui s'ajoute à ses qualités historiques et architecturales, et que l'on peut qualifier de valeur émotive.



Figure 44 : Giovanna et Filippo sur le pont Sisto Photogramme du film *La finestra di fronte*

L'illustration du pont Sisto dans cette scène mélodramatique donne une humanité à ce lieu, déjà remarquable par sa beauté. Les personnages de Giovanna, de Filippo et de Davide apportent une note de drame moderne dans ce décor qui en a vu bien d'autres. Ils se joignent aux personnages associés à ce pont et ajoutent à sa signification.



Figure 45 : Giovanna, Filippo et Davide sur le pont Sisto Photogramme du film *La finestra di fronte*

La Grande Bellezza (2013, Paolo Sorrentino)

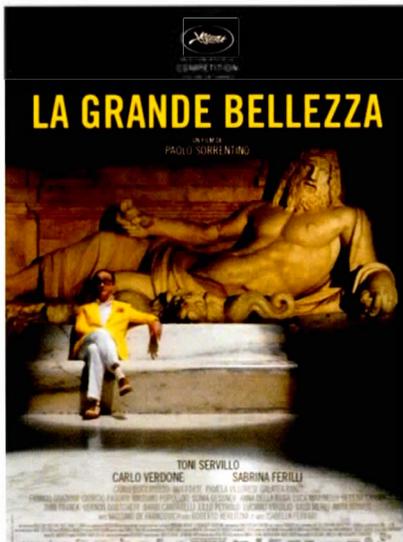


Figure 46 : Affiche du film *La Grande Bellezza*

Source : Allociné : http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=210804.html

La Grande Bellezza, Italie, 2013 – Durée : 142 minutes – Réalisation : Paolo Sorrentino – Assistant réalisateur : Riccardo Milani – Images : Luca Bigazzi – Scénario et dialogues : Paolo Sorrentino et Umberto Contarello – Costumes : Daniela Ciancio – Décors : Stephania Cella – Montage : Cristiano Travaglioli – Producteurs : Nicola Giuliano et Jérôme Seydoux – Directeur de production : – Production : Babe Film, Indigo Film, Medusa Film et Pathé – Interprétation : Toni Servillo (Jep Gambardella), Carlo Verdone (Romano), Sabrina Ferilli (Ramona), Carlo Buccirosso (Lello Cava), Iaia Forte (Trumeau), Giovanna Vignola (Dadina), etc. – Musique originale : Lele Marchitelli – Autres éléments de la trame musicale : *Les Béatitudes* de Vladimir Martinov (1946 –), *The Lamb*, Sir John Kenneth Tavener (1944-2013), *My heart's in the Highland*, Arvo Pärt (1935 –) – Format : ratio 1 : 2,35 (format large).

Prix et récompenses

César du Meilleur film étranger (2014)

Oscar du Meilleur film en langue étrangère (2014)

Meilleur film en langue étrangère aux Golden Globes (2014)

Meilleur film non anglophone aux Orange British Film Academy Awards (2014)
 European Film Awards du Meilleur film, Meilleur réalisateur (Paolo Sorrentino),
 Meilleur acteur (Toni Servillo), Meilleur montage (Cristiano Travaglioli),
 Meilleur scénario (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello)

Réception populaire du film en Italie²⁰⁷

Box Office en Italie :

Weekend de sa sortie (30 mai 2013) : €1 887 739, 289 735 spectateurs

Deuxième film le plus populaire dès le premier week-end, puis augmentation progressive jusqu'à la semaine du 16 mars 2014 : 7 269 378 €

Synopsis

Jep Gambardella est journaliste et critique de théâtre chevronné, au charme indéniable, engagé à dépeindre les événements sociaux d'une Rome tellement plongée dans la beauté du passé, qu'elle ne voit pas ses misères actuelles. Dans sa jeunesse, Jep a été l'auteur d'un roman très bien reçu à l'époque, *L'apparato umano*. Malgré les éloges et les récompenses, Gambardella n'a plus écrit d'autres livres, non seulement par paresse, mais surtout à cause d'une panne de créativité. Au fil du temps, il trouve sa raison d'être à se transformer en « bête sociale », à devenir « le roi des mondains ». Un matin, en revenant d'une de ces soirées insipides, Jep rencontre le mari d'Elisa, qui lui annonce la mort de son épouse, qui a laissé derrière elle un journal fermé à clé, que son mari a ouvert et dans lequel elle raconte son amour toujours vivant pour Jep. Cet incident, ainsi que l'avènement de son 65e anniversaire, pousse Jep à une rétrospective profonde et mélancolique sur sa vie, dans une longue méditation sur lui-même et sur le monde qui l'entoure. Rome devient alors une scène onirique de visions, de présages et de rencontres fortuites, comme celle de Ramona, habitée de secrets douloureux, ou du cardinal Bellucci, plus passionné par la cuisine que par la foi catholique. La pauvreté de sens de son entourage pousse Jep à une amère

²⁰⁷ Site *Box Office Benful* : <http://boxofficebenful.blogspot.ca/search?q=la+grande+bellezza>

confession à cœur ouvert : « Regardez ces visages, cette ville, ces gens. Ceci est ma vie : *Niente!* Flaubert voulait écrire un roman sur le néant mais n'a jamais réussi. Comment pourrais-je, moi, y arriver ? ». Mais juste au moment où l'espoir semble abandonner Jep définitivement, c'est l'illumination, grâce à sa rencontre avec une « sainte » missionnaire catholique dans le tiers monde. Surgit alors en lui une lueur d'espoir. Il se met à poser un regard serein sur sa vie et reprend l'écriture d'un nouveau roman, inspiré par la grande beauté de Rome.

Brève analyse du film

Plusieurs Romains ont vertement critiqué le film, dans lequel ils ne se sont pas reconnus, pas plus qu'ils n'ont reconnu leur ville. La critique de Philippe Ridet exprime bien toute l'ambiguïté de l'appartenance de ce film à la grande tradition italienne. Il rapporte que l'on a comparé le film à *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960). Au départ, les Romains n'ont pas reconnu la Rome de Sorrentino. Sa victoire aux Golden Globes puis aux Oscars, a changé la donne. Le film est devenu un symbole : « celui de l'Italie qui gagne, qui fait parler d'elle en bien, qui produit des chefs-d'œuvre. [...] L'Italie est de retour, avec dans son sillage les ombres des plus grands : Fellini, Visconti, Pasolini...²⁰⁸ Le film comporte quelques emprunts à l'héritage du néoréalisme, tels le recours à des scènes filmées en milieu naturel. On déplore presque cependant une surenchère d'images léchées qui semblent venir du passé de producteur de capsules publicitaires de Sorrentino. En ce sens, les images de ce film se distancient de l'esthétique néoréaliste, qui visait avant tout à inscrire les films dans une réalité paysagère sans artifices. De même, Sorrentino ne semble avoir eu recours qu'à des acteurs professionnels, contrairement à l'habitude qu'avaient les cinéastes du néoréalisme. Le film ne réfère pas non plus à l'histoire actuelle de l'Italie, bien qu'il soit le reflet de nombreuses situations contemporaines et

²⁰⁸ Ridet, Philippe, *Forza Bellezza !*, in *Le Monde*, 23 janvier 2014.

universelles ; la futilité de la vie actuelle, la perte de sens de notre époque, l'individualisme, le culte du corps, la déliquescence religieuse, etc.

Une critique positive du film, par Alessia Starace, se détache du lot :

Le cheminement de Jep – dans l'œuvre élégante, inspirée et humoristique de Paolo Sorrentino – émerge progressivement du chaos de *La Grande Bellezza*, de son impudente opulence et de son extravagance fragmentée. En symbiose avec le jeu émouvant et subtil du héros, joué par un Toni Servillo grandiose comme d'habitude, il y a la personnalité tourmentée de Sorrentino qui a su avec magie, intelligence bien centrée et un sens critique omniprésent, tisser une fresque impossible de façon brillante. Et à cela s'ajoute son regard sur Rome pour en extraire la grande beauté d'un film magnifique. Par ses yeux de réalisateur visionnaire et courageux, cloîtres et jardins, monuments et ruines, visages et corps défaits, misère et gloire de la Ville éternelle deviennent hypnotiques et majestueux, comme nous ne les avons jamais vus.²⁰⁹

Suite à sa nomination aux Oscars, les Romains, ainsi que les Italiens en général, se sont rués dans les cinémas pour le voir. Une nuit de cinéma en hommage au film a été organisée à la *Casa del Cinema* à Rome le 4 mars 2014, le soir même où il a reçu l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. Le 14 mars 2014, Paolo Sorrentino, ce Napolitain, a reçu un certificat du maire de la Commune de Rome à titre citoyen honoraire de la ville. Sur le portail internet de la Commune de Rome, plusieurs itinéraires permettant d'aller sur les lieux du film avec le thème *A la scoperta della Grande bellezza* sont aujourd'hui proposés, illustrant sur une carte les divers lieux de tournage du film.

Le paysage, dans *La Grande bellezza*, est représenté par des images extrêmement léchées de lieux emblématiques de la Ville éternelle. Une grande emphase est mise sur les cadrages, les mouvements de caméra, les couleurs, la musique et surtout la

²⁰⁹ Starace, Alessia, *Negli occhi di chi guarda*, in *Movie player*, 21 mai 2013. (Notre traduction) [En ligne] : http://movieplayer.it/articoli/recensione-la-grande-bellezza_10855/ (consulté le 15 septembre 2016).

mise en scène de lieux spectaculaires et emblématiques de Rome. La séquence de la balade dans les palais secrets de Rome, accompagnée par la Symphonie no 1 en Do majeur de Georges Bizet, est particulièrement époustouflante en termes de spectacularisation du paysage.

Paolo Sorrentino parle de son film dans les termes suivants :

La mondanité présentée dans le film est trompeuse, elle cache une série de situations lancinantes qui sont présentes à Rome. En ce sens, un film sur Rome ne peut qu'être un film sur quelqu'un qui vit des difficultés et des combats, ponctués de quelques rares circonstances gratifiantes. Jep Gambardella (Toni Servillo) personnifie cette dichotomie. Alors que passe le temps devant les plus beaux monuments et les soirées sociales démentes, arrosées d'alcool et faites de sociabilité fatiguée, à chercher vainement une façon de trouver un sens, accompagnées d'une sexualité blasée et d'une impression de vivre en permanence dans une station balnéaire entourée d'immondices, alors que tout travail semble exiger un effort surhumain. À ce stade, on peut se demander : mais qu'est-ce au juste que la « Grande beauté » du titre? Il serait trop facile et tentant de répondre : Rome. Peut-être qu'en fin de compte, la grande beauté serait cette énergie gigantesque qu'il faut pour vivre dans une Rome cachée, sournoise et dangereuse, derrière une surface qui nous fait croire que la vie ici est facile.²¹⁰

Sorrentino aura d'autres occasions de dépeindre ses thèmes de prédilection, qui ne s'inscrivent pas nécessairement à Rome, puisque son plus récent film tourné en anglais – *Youth* (2015) – se passe dans les Alpes suisses.

²¹⁰ Sorrentino, Paolo. 2013. *La Grande Bellezza. Diario del film*. Milan : Feltrinelli, 143 p. Ill., p. 12.

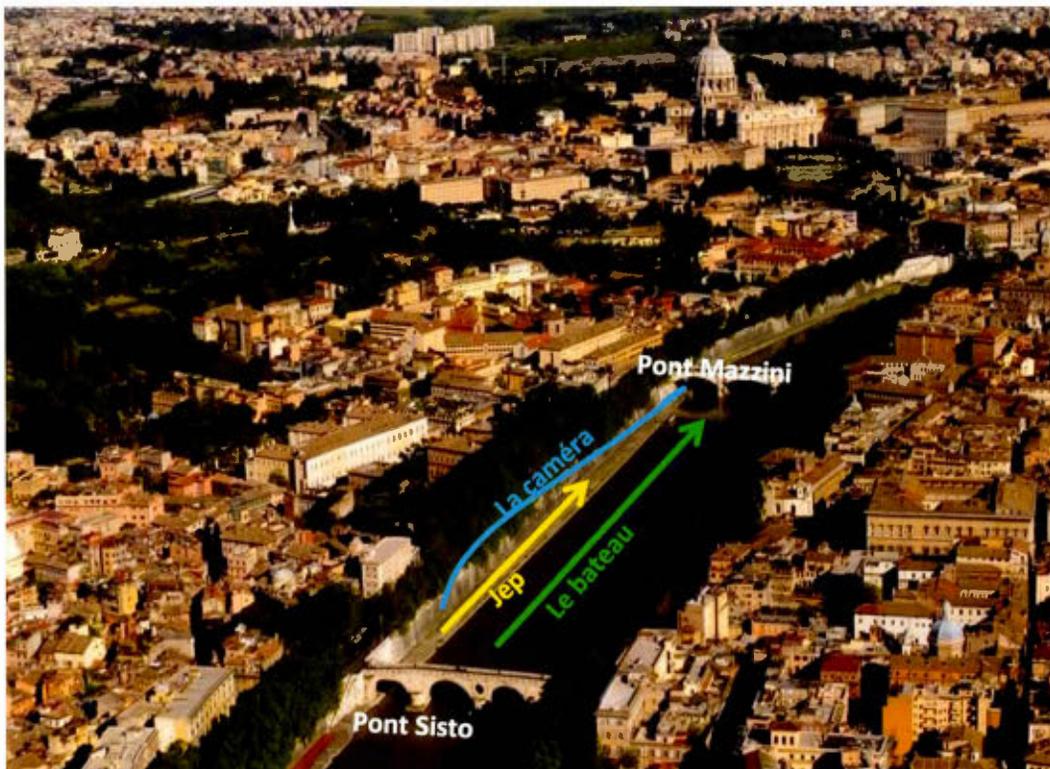


Figure 47 : Vue aérienne de la piazza Tevere. Photo © AlexMacLean (2004) *Tevereterno*.
<http://www.tevereterno.it/it/vision/>

Séquence choisie

La séquence choisie se passe sur la rive droite du Tevere, entre les ponts Mazzini et Sisto.

Personnages présents : Jep, trois joggers qui passent sans le regarder et un pilote de bateau de plaisance qui le regarde de son bateau en mouvement

Rôle de la séquence dans le film : Jep a fui le lit d'une maîtresse et fait une promenade méditative sur une berge du Tevere. Point tournant du film, à partir duquel Jep tourne la page sur sa vie trépidante pour s'interroger sur le sens de la vie. De l'exubérance à la méditation, il redécouvre la beauté de Rome.

Fonctions du paysage dans la séquence choisie

Du point de vue de sa production, le paysage du Tevere dans cette séquence est présenté avec une grande profondeur de champ verticale. La caméra vise la ligne d'horizon puis se met à bouger dans un travelling latéral gauche suivant les joggers dans une vue plus descriptive qui capte davantage l'attention du spectateur. La promenade de Jep sur les berges du Tevere se passe au petit matin et la durée du plan-séquence (35 secondes) est en temps réel. Le format large du cadre (1 : 2,35) donne l'illusion de se trouver réellement sur les berges du Tevere. Le montage favorise les mouvements d'appareil lents qui impriment un dynamisme au paysage tout en symbolisant l'intrusion du spectateur dans ce climat méditatif.

La théorie de Gardies nous amène à considérer le lieu illustré dans ce film comme un paysage-expression. Les berges du Tevere dans la lumière matinale prennent un sens particulier. On peut parler ici de « paysage intérieur ». « C'est l'activité discursive du film qui le permet. »²¹¹ Jep médite en marchant dans le sens contraire du courant, à l'aube d'une vie nouvelle, comme la journée qui s'éveille. Il est au cœur de la ville, dans une attitude d'intériorisation et dans un environnement qui l'isole de la turbulence urbaine. La voix off de Jep signifie qu'il est seul dans ses pensées et qu'il n'entre en communication avec personne. La musique est pure, le chant a capella *The Lamb* exprime le côté sacré et méditatif du moment sans écraser ni le paysage, ni le personnage.

Les valeurs apportées au lieu par la séquence choisie

La séquence choisie nous transporte sur la terrasse à fleur d'eau qui longe le Tevere entre les ponts Sisto et Mazzani. Jep y longe la muraille de protection de 17 mètres de hauteur qui borde la berge du fleuve entre l'île Tiberina et le pont Milvio. Cette muraille témoigne de l'histoire moderne qu'a connue le fleuve au tournant du XX^{ième}

²¹¹ Gardies, op. cit., p. 148.

siècle, suite à la crue majeure du Tevere en décembre 1870 pour protéger Rome des inondations récurrentes du fleuve. Le projet a donné naissance aux *Lungotevere*, des boulevards urbains d'une largeur de 14 mètres, bordés d'alignements de platanes, qui bordent les deux côtés du fleuve en haut des murailles.²¹² La canopée de l'alignement de ces arbres est très présente dans les images de cette séquence. Le pont Mazzini, que l'on voit au début de la séquence, a été conçu par les ingénieurs Viani et Moretti et a ouvert à la circulation en 1908 sous le nom de pont Gianicolense, du nom de la colline de la rive droite du Tevere, où il aboutit. Son nom actuel rappelle Giuseppe Mazzini (1805-1872), fondateur du *Risorgimento* italien et fervent républicain. Le pont Mazzini est composé de trois arches de pierre reposant sur deux piliers. Sa décoration est simple, ses parapets sont ajourés et jalonés de colonnettes. Il a une longueur de 106,15 mètres et une largeur de 17 mètres.²¹³



Figure 48 : Jep sur la berge du Tibre avec le pont Mazzini en arrière plan

Photogramme du film *La Grande bellezza*

Le pont Sisto, que l'on découvre derrière Jep, repose sur quatre arches, a une longueur de 108 mètres, et est percé d'un oculus – l'*occhialone* – qui a servi

²¹² D'après Anna Zelli. *Muraglioni sul Tevere (Roma)*. (Notre traduction) [En ligne] : <http://www.annazelli.com/roma-muraglioni-sul-tevere.htm>

²¹³ D'après Anna Zelli. *Ponte Mazzini (Roma)*. (Notre traduction) [En ligne] : <http://www.annazelli.com/ponte-mazzini-roma.htm>

d'hydromètre pour le port de Ripetta, prévenant les citoyens des dangers d'une inondation imminente.

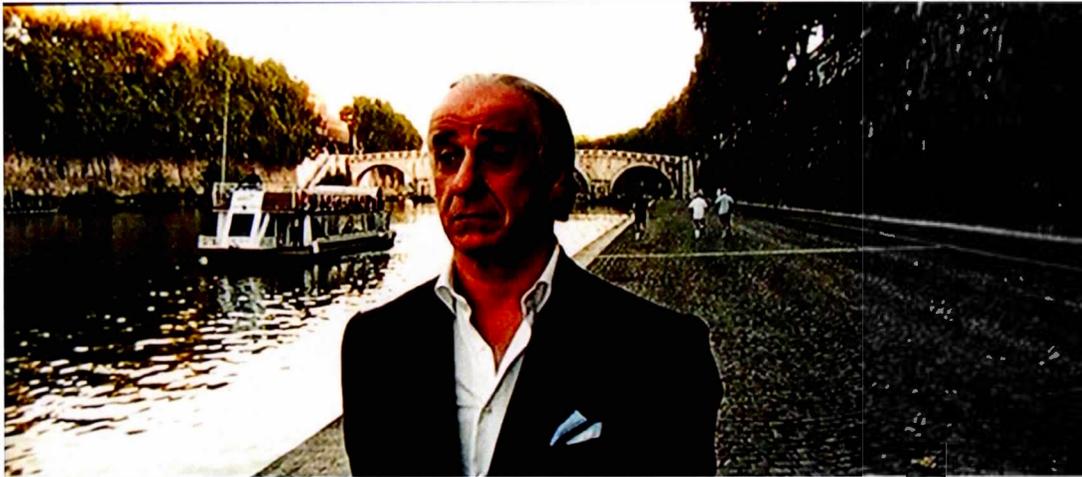


Figure 49 : Jep sur la berge du Tibre avec un bateau, le pont Sisto et la muraille

Photogramme du film *La Grande bellezza*

La séquence choisie illustre un paysage moderne qui contribue à la valeur historique du lieu en mettant en valeur l'ouvrage majeur d'ingénierie qu'a été la construction des murailles du Tevere entre les années 1870 et les années 1920. Les ponts Mazzini et Sisto, plus anciens, sont aussi des éléments dans lesquels s'incarnent la valeur historique du lieu.

La séquence soulève par ailleurs la valeur architecturale de ces ponts et de cette muraille, ainsi qu'elle met en valeur l'alignement de platanes qui encadre le bassin du Tevere et l'isole encore davantage des bruits de la ville. L'aspect de *Centrale periferia*, déjà mentionné est ici très évident, dans ce lieu où Jeff vient réfléchir à sa vie et chercher un peu de tranquillité, à peine dérangé par les joggers qu'il croise et le bateau qui passe à proximité. La valeur naturelle qu'apportent les arbres et le cours du fleuve est amplifiée dans cette séquence.

La contribution de la séquence choisie à l'esprit du lieu

La séquence analysée révèle le paysage entourant sa localisation, alors que le personnage de Jep y ajoute une qualité méditative et rédemptrice, au cœur de la ville mais loin de son agitation, amplifiée par la musique sacrée qui accentue le côté sublime des images. Le lieu se trouve alors enrichi de valeurs symbolique, poétique et spirituelle, propres à charmer le spectateur. Le personnage de Jep devient un nouvel esprit de ce lieu que quiconque a vu *La Grande Bellezza* ne pourra plus jamais effectuer cette promenade le long du Tevere de la même façon.

L'apport à l'esprit du lieu du Tevere par les films choisis

Les lieux longeant le Tevere qui sont représentés dans les séquences choisies représentant le fleuve dans les huit films analysés sont tous des lieux fixes. Aucun parcours dynamique sur les eaux du fleuve n'est présent dans ces séquences. Seul le film *La Grande Bellezza*, en toile de fond de son générique de fin, propose un traveling avant sur l'eau à partir d'un bateau qui remonte le Tevere, du pont Sisto au pont Sant'Angelo, mais l'absence de personnages pouvant animer l'esprit de ces lieux, explique l'exclusion de ce plan séquence de six minutes de notre analyse. Les lieux des séquences analysées comprennent, d'amont en aval, les sept ponts suivants : Flaminio, Duca d'Aoste, Regina Margherita, Sant'Angelo, Vittorio Emmanuel II, Mazzini et Sisto. Le lieu de l'ancien port de Ripa Grande et les murailles de protection du Tevere, érigées des années 1870 aux années 1920, viennent compléter cette liste de lieux fixes dans lesquels des personnages sont mobiles, mais sur les berges du fleuve plutôt que dans son lit. De ces ponts, deux seulement remontent à l'antiquité romaine : le pont Sisto (ancien pont Agrippa) et le pont Sant'Angelo (ancien pont Aelius) qui menait jadis au Mausolée de l'Empereur Hadrien (aujourd'hui le château Sant'Angelo). Tous les autres ponts représentés dans les films étudiés sont modernes, comme le sont les murailles érigées pour contrôler les inondations au tournant du XX^{ième} siècle et l'espace de l'ancien port de Ripa Grande, qui a pris sa configuration actuelle au cours de la même opération. Ce paysage n'est pas d'emblée inclus dans ce qu'il est convenu d'appeler le patrimoine de Rome, appellation habituellement réservée aux monuments de la Rome antique, aux églises paléochrétiennes et baroques et aux monuments de la Renaissance. Pourtant, ils sont partie intégrante du paysage de Rome et leur disparition représenterait certainement une perte de repères identitaires pour les Romains et pour les Italiens en général. C'est ici que le recours au cinéma, art moderne lui-même, devient un outil de sensibilisation aux valeurs des berges du Tevere, moins pour leur valeurs artistiques ou monumentales que pour le lien affectif que les lieux induisent aux spectateurs des

films en raison des révélations historiques que contiennent les séquences qui les représentent et des personnages attachants qui évoluent sur ses rives, propre à susciter l'identification du spectateur aux personnages et à ajouter une connotation identitaire au lieu.

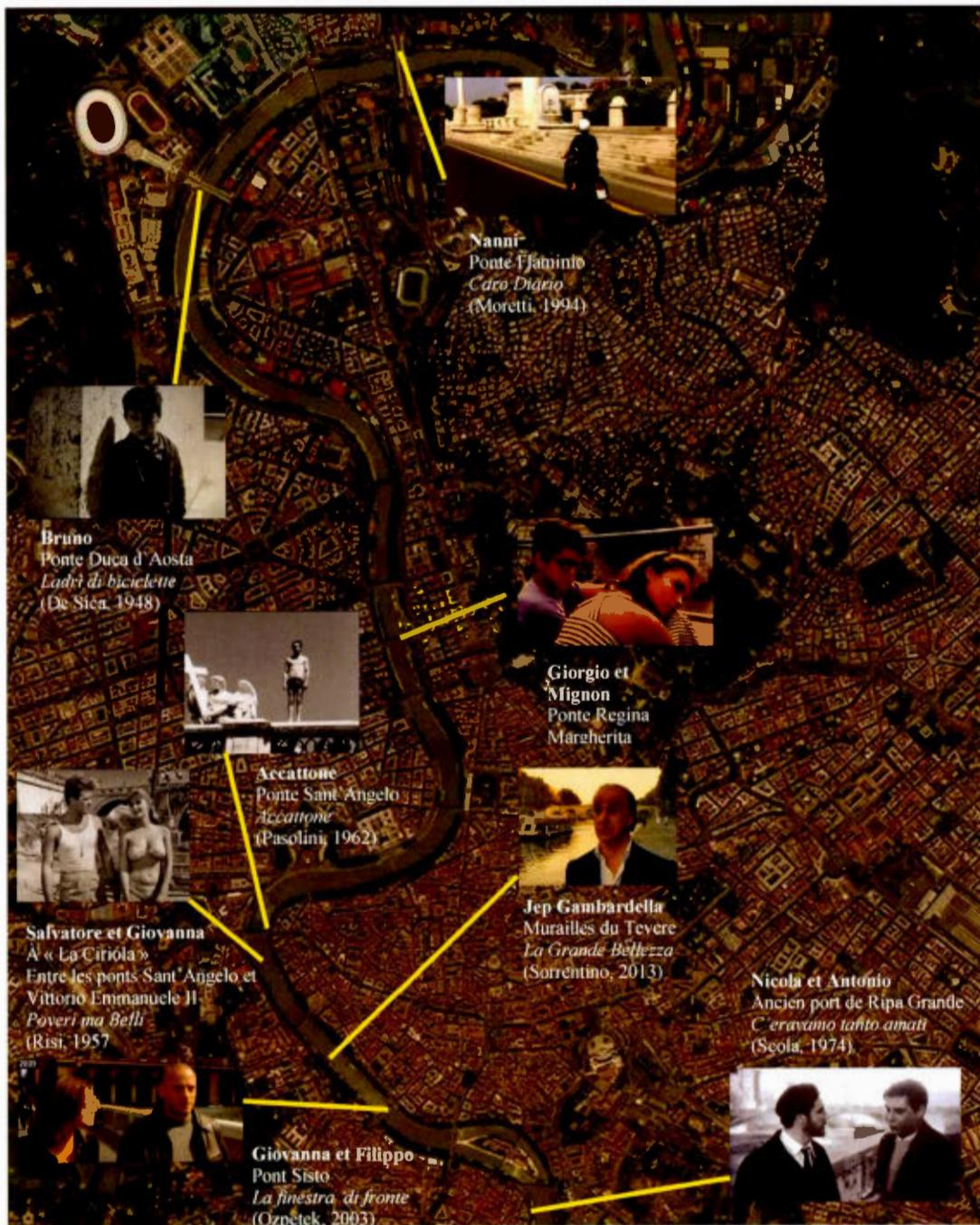


Figure 50 : Carte du Tevere avec des images des films mettant en scène les lieux et les personnages associés Source : Bing Maps et nos annotations

La figure de la page précédente illustre des images tirées des séquences incluant les personnages qui viennent animer les berges et les ponts du Tevere. On peut résumer les différentes observations énoncées autour de ces films par les questions suivantes : Antonio et Bruno, ajustant leurs rapports père-fils autour d'une gifle et de la peur d'un suicide par noyade, ne poussent-ils pas le spectateur à associer leurs fantômes au pont Duca d'Aosta, où ce rapport chargé d'émotion s'est exprimé? Accattone, dans sa gageure désespérée, ne hante-t-il pas les spectateurs du film dont il est le héros à chacun de leurs passages à proximité du pont Sant'Angelo? Giorgio et Mignon, sur la barge du club de kayak, ancrée près du pont Regina Margherita, ne nous touchent-ils pas dans leurs questionnements adolescents qu'on associe à ce lieu niché tout en bas des murailles du fleuve, à l'abri de la rumeur urbaine? Et Jep Gambardella ne suscite-t-il pas l'envie d'une ballade méditative dans la paix de la berge longeant la muraille bordant les 500 mètres séparant les ponts Sisto et Mazzini? On peut imaginer ces personnages qui ont évolué autour des rives du Tevere comme de nouveaux « esprits du lieu » qui, à la manière du dieu Tiberinus pour les Romains de l'antiquité, personnifient le fleuve à l'origine de Rome et coulant en son cœur.

Le présent chapitre, par l'analyse des huit films faisant partie de notre corpus, nous a permis de comprendre les valeurs ajoutées par les séquences choisies aux différents lieux formant le paysage du Tevere; valeur documentaire ou historique de certains lieux disparus – comme la station balnéaire flottante *La Ciriola*, disparue dans les années 1970, présente dans les films *Poveri ma belli* et *Accattone* – valeur sentimentale des personnages amoureux ou en mal d'amour – Giorgio et Mignon dans *Mignon è partita* ainsi que Giovanna et Filippo dans *La finestra di fronte* – valeur méditative bercée par la musique – le pont Flaminio dans *Caro Diario* et les murailles du Tevere dans *La Grande bellezza* – valeur sociale apportée par la conscientisation de la misère humaine dans *Ladri di biciclette* et dans les paroles incohérentes de Nicola dans *C'eravamo tanto amati*. Sans compter l'humour présent

à divers degrés dans tous les films, qui incite à l'attachement aux différents personnages et à l'identification aux lieux qui les mettent en scène.

Tous ces éléments, combinés aux valeurs que les Italiens ont finalement accordées aux différents films du corpus, contribuent à l'identification des Romains et des Italiens en général aux lieux représentés dans les différents films.

CONCLUSION

Après une introduction présentant nos motivations à entreprendre ce projet de recherche, nous avons dans le premier chapitre du mémoire énoncé les différentes théories soutenues dans le domaine de la conservation du patrimoine qui ont été mises en lien avec certaines théories des études cinématographiques pour illustrer notre sujet de contribution du cinéma à la patrimonialisation des lieux. Les concepts de patrimonialisation et de paysage ont été décrits dans leurs définitions en cours dans la discipline de la conservation du patrimoine. Le second chapitre a établi le cadre et les concepts théoriques du domaine de la conservation du patrimoine et des études cinématographiques qui ont servi à appréhender les lieux formant les paysages du cinéma et la contribution du cinéma à leur mise en valeur. Différents auteurs ont été cités, nous permettant d'établir des liens entre l'appréciation directe des paysages et la révélation de leurs valeurs par le cinéma. Le troisième chapitre a fait état de la méthodologie que nous avons utilisée pour composer le corpus des films choisis et pour les analyser de façon à rendre éloquente l'analyse que nous voulions en tirer en fonction de nos objectifs. Le quatrième chapitre a positionné le paysage du Tevere, que nous avons choisi de prendre comme cas pour notre étude, et en avons fait une description physique et historique. Ce chapitre s'est terminé par une analyse des valeurs et de l'esprit du lieu de ce paysage en soi, avant sa représentation dans les films choisis. Le cinquième chapitre a analysé un à un les huit films de notre corpus, en a fait une brève analyse, puis, en isolant certaines séquences mettant en scène le Tevere, a donné une explication plausible de leur apport en valeurs ajoutées et donc à l'esprit du lieu de ce paysage.

Les films peuvent, tout comme les lieux, devenir des biens patrimoniaux pour une nation ou d'un autre groupe qui se les approprie. Nous croyons que les Italiens chérissent particulièrement leur cinéma et qu'ils demeurent attachés aux icônes de cet art, si vieilles soient-elles. La disponibilité de tous les films étudiés – et de plusieurs

autres films du répertoire cinématographique italien – dans la moindre librairie Feltrinelli de Rome en est pour nous la preuve. Les films sont aussi des agents de patrimonialisation des paysages qu'ils mettent en scène. Les paysages du cinéma, loin de n'être que des décors, sont souvent, depuis l'avènement du néoréalisme, des protagonistes des films en eux-mêmes. Et la personnalisation qu'ils prennent en interagissant avec les personnages dans la diégèse de certains films leur donne un sens enrichi qu'ils ne possèdent pas entièrement avant le film. Les valeurs dont les lieux composant ces paysages sont investis sont une des bases de leur patrimonialisation future, qu'elle demeure informelle et populaire ou qu'elle devienne éventuellement officielle par un statut local, national, voire mondial qui peut leur être attribué.

L'exemple du Tevere dans les huit films choisis nous permet d'illustrer les différentes étapes de patrimonialisation proposées par Jean Davallon, décrites dans notre chapitre II, et de les appliquer au domaine des études cinématographiques. Pour l'étape 1, la « découverte de l'objet comme trouvaille », certaines des séquences analysées nous ont offert des images de lieux disparus (*La Ciriola*, dans *Poveri ma belli* et dans *Accattone*), des lieux hors des circuits touristiques habituels (les ponts Duca d'Aosta dans *Ladri di bicicletta*, Regina Margherita dans *Mignon è partita*, Flaminio dans *Caro Diario* et l'ancien port de Ripa Grande dans *C'eravamo tanto amati*). Les autres lieux plus connus comme les ponts Sant'Angelo (dans *Poveri ma belli* et *Accattone*), Sisto (dans *La finestra di fronte* et *La Grande Bellezza*) et les murailles du Tevere (dans *Mignon è partita* et *La Grande bellezza*) trouvent dans ces films des révélations inusitées dans les façons très personnelles avec lesquels les réalisateurs et leurs directeurs photo les ont mis en scène. Finalement, pour plusieurs non-Romains, les images de ces lieux seront le seul contact qu'ils pourront avoir avec ces lieux. Elles sont donc d'excellents révélateurs de découverte.

À l'étape 2 proposée par Davallon, « la certification de l'origine de l'objet », les séquences étudiées sont aussi fort utiles puisqu'elles sont tournées en milieu « naturel », dans la tradition néoréaliste. Cette confiance que l'on accorde aux cinéastes de ces films pour ce choix de réalisme qu'ils ont fait, contribue à certifier l'existence réelle des lieux qui y sont mis en scène. Par ces images, le spectateur moyen apprend les détails visuels qu'il peut percevoir lors du visionnement du film et peut être intéressé à se documenter davantage sur le lieu ou même à s'y rendre pour en faire l'expérience *in vivo*. En voyant le même lieu dans plusieurs films, comme les ponts Sant'Angelo (dans *Poveri ma belli et Accattone*) ou Sisto (dans *La finestra di fronte* et *La Grande Bellezza*), la certification de l'existence du lieu est d'autant mieux confirmée.

Cette expérience s'approfondit lors de l'étape 3, « l'établissement de l'existence du monde d'origine », dans laquelle est déterminée l'authenticité du lieu représenté, où le spectateur des films est mis en lien avec le lieu et commence à établir ses propres valeurs par rapport à celui-ci avant même de le visiter. Les angles de vue choisis pour illustrer les différents lieux et les effets de mouvement, de son et de musique, contribuent à créer une relation identitaire, voire affective du spectateur avec les lieux représentés, comme la chanson *I'm your Man* de Leonard Cohen dans *Caro Diario*, que l'on associe au pont Flaminio autant qu'au quartier Garbatella dont des images nous sont montrées avec la même musique de fond. On peut en dire autant avec le cantique a capella *The Lamb* de John Tavener dans *La Grande Bellezza*.

Dans l'étape 4, « la représentation du monde d'origine par l'objet » – l'objet étant ici le lieu urbain représenté et sa représentation la séquence cinématographique – les séquences cinématographiques sont certainement un mode de représentation, de diffusion et même de promotion des lieux représentés. Leur représentation dans un film leur donne un sens supérieur, les spectacularise et augmente leur esprit du lieu.

Enfin, les films représentant un lieu participent à la cinquième étape de patrimonialisation en célébrant le lieu, en le magnifiant, créant parfois un désir de le visiter et ultimement en fait un « monument » – ou un objet patrimonial – que l'on désire voir et revoir. Ce processus mènera éventuellement à l'étape 6, dans laquelle naîtra le désir de le « transmettre aux générations futures », étape ultime du processus de patrimonialisation.

Il est évident qu'un lieu ne passe pas subitement de la méconnaissance totale à un statut patrimonial par sa seule représentation dans un film, aussi populaire puisse-t-il être. Le processus évoqué par Davallon s'appuie en général sur plusieurs modes d'appropriation des lieux et le cinéma est sans doute un de ceux-ci. En revanche, les atouts d'un lieu qu'un film peuvent être révélés et susciter notre attachement du simple fait qu'on l'ait vu dans un film qu'on a aimé, dans des situations et avec des personnages qu'on a fini par lui associer de façon permanente.

L'analyse comparative des valeurs attribuables aux différents lieux composant le paysage du Tevere, au cœur de Rome sans, puis avec l'apport de la dimension sublime que peut leur induire leur représentation cinématographique, nous a permis d'analyser certains mécanismes de patrimonialisation qui peuvent naître d'une étincelle qu'un film peut allumer. Une fois l'intérêt suscité, la curiosité peut amener certaines personnes à s'intéresser à l'histoire du lieu concerné et à approfondir sa compréhension et son intérêt pour le lieu en question.

Dans les faits, le Tevere fait actuellement l'objet de discours en Italie quant à la possibilité de l'inscrire sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, faisant ressortir ses valeurs naturelles et culturelles.²¹⁴ Bien sûr, sa représentation dans les différents films étudiés n'est pas à l'origine de cette proposition d'inscription. Mais sa valeur s'ancre davantage, par ces films souvent devenus fort populaires, dans

²¹⁴ Magazine SITI, organisation observatoire des sites de l'UNESCO en Italie : http://www.rivistasitiunesco.it/articolo.php?id_articolo=1116

l'esprit et dans le cœur des Italiens et des amoureux de Rome, dont l'auteur de ce mémoire fait partie.

Le cinéma, souvenir d'une expérience virtuelle plutôt qu'*in situ*, à travers la sensibilité de ses auteurs et avec les personnages qui évoluent dans les films, véhicule des émotions et un attachement aux personnages que le spectateur finit par attribuer aux lieux où ceux-ci évoluent. Cet attachement, au-delà de tout statut de protection, devient une des plus puissantes probabilités que le lieu, et pas uniquement son image sur pellicule, sera valorisé, conservé et transmis aux générations futures.

Il pourrait être intéressant de proposer l'usage du cinéma dans la fabrication d'un attachement aux lieux que peut provoquer un cinéma national dans lequel ils sont représentés. La démarche appliquée dans cette recherche, analysant d'abord les valeurs d'un film, puis des lieux qui y sont représentés et de mesurer qualitativement les valeurs que les films y ajoutent, pourrait devenir une approche de connaissance et de valorisation des lieux pouvant leur faire une place, ou une plus grande place, dans le patrimoine d'une collectivité. L'approche que nous avons utilisée pour les lieux du paysage du Tevere à Rome tels que représentés dans le cinéma italien moderne pourrait être applicable à d'autres lieux, dans d'autres villes, et servir à développer un plus grand attachement collectif des citoyens au paysage de leur ville, à susciter des débats publics quant à l'évolution des interventions marquant ce paysage et à piquer la curiosité des citoyens des autres villes et pays de façon à promouvoir un tourisme culturel enrichi vers les villes représentées. Les images cinématographiques représentant certains lieux sont de puissants instruments d'ancrage de leur attachement dans la tête et le cœur des citoyens d'une ville, et on devrait les utiliser à cette fin.

Ainsi, les séquences mettant en vedette les différents ponts, murailles, berges, anciens ports, plages flottantes et autres lieux que cette recherche a pris comme sujet d'étude, ne pourraient-ils pas être projetés sur les murailles du Tevere, qui sont elles-mêmes

des sortes d'écrans, comme une façon de réveiller une affection latente à leur endroit? Parions qu'un organisme comme *Tevereterno*, qui a pour objectif de mettre en valeur les berges du Tevere comme lieu de présentation de l'art contemporain dans la capitale italienne et qui vient de réaliser l'installation de l'œuvre gigantesque *Triumphs & Laments* de William Kentridge sur la « piazza Tevere », pourrait être intéressé par un tel projet.



Figure 51: Kristin Jones, présidente de *Tevereterno* et l'artiste William Kentridge devant l'œuvre *Triumphs & Laments* sur la muraille du Tevere.

Photo : Sebastiano Luciano

Source : <http://griotmag.com/en/triumphs-and-laments-william-kentridge-joins-romes-birthday-celebration/>

DOCUMENTS DE RÉFÉRENCE

Bibliographie

- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris : Seuil, 155 p.
- Barthes, Roland. 1985. *Sémiologie et urbanisme* in *L'aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil, 359 p. 261 à 271.
- Bazin, André. 1948. *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, in *Qu'est-ce que le cinéma?* 2011. Paris : Cerf, 372 p. Ill., pp. 257 – 285.
- Bazin, André. 1949. *Voleur de bicyclette*, in *Qu'est-ce que le cinéma?* 2011. Paris : Cerf, 372 p. Ill., pp. 295 – 309.
- Beaud, Charles. 2015. *L'Histoire de l'Italie à travers l'oeuvre d'Ettore Scola*. La Madeleine : Éditions LettMotif, 179 p.
- Bergala, Alain. *Pasolini*, in Jousse, Thierry & Paquot, Thierry, dir. *La ville au cinéma. Encyclopédie*. Paris : Cahiers du Cinéma, 827 p., pp. 772-775
- Bertozzi, Marco. 2005. *Rome*, in Jousse, Thierry & Paquot, Thierry, dir. *La ville au cinéma. Encyclopédie*. Paris : Cahiers du Cinéma, 827 p., pp. 552 à 562.
- Besse, Jean-Marc. 2012. *Du point de vue de l'espace : quelle histoire du paysage européen?* In Bergé, Aline, Collot, Michel et Mottet, Jean (dir.), *Paysages européens et mondialisation*, Paris : Champ Vallon, pp. 76-89.
- Bouquet, Stéphane. 2005. *Néo-réalisme* in Jousse, Thierry & Thierry Paquot, dir. *La ville au cinéma. Encyclopédie*. Paris : Cahiers du Cinéma, 827 pages, Ill., pp. 186-192
- Brunet, Catherine. 2012. *Le monde d'Ettore Scola. La famille, la politique, l'histoire*. Paris : L'Harmattan, 380 p.
- Calgano, Giorgio (dir.). 2005. *Bianco, rosso e verde. L'identità degli Italiani*. Rome : Editori Laterza, 197 p.

Chateau, Dominique, *Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature*, in Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris : Champ Vallon, pp. 92-106.

Chatrian, Carlo et Renzi, Eugenio. 2008. *Nanni Moretti. Entretiens*. Locarno : Éditions Cahiers du cinéma – Festival international du film de Locarno, 255 p.

Choay, Françoise. 1965. *L'Urbanisme, utopies et réalités – Une anthologie*. Paris : Éditions du Seuil, 435 p.

Choay, Françoise. 1972. *Sémiologie et urbanisme in Le sens de la Ville*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Martin. Paris : Éditions du Seuil, 183 p.

Choay, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 272 p., Ill.

Comolli, Jean-Louis. 2005. *Du promeneur au spectateur*, in Jousse, Thierry & Thierry Paquot, dir. *La ville au cinéma. Encyclopédie*. Paris : Cahiers du Cinéma, 827 p. 28 à 35.

Conseil de l'Europe. 2000. *Convention européenne du paysage*. Florence.

Costa, Antonio. *Invention et réinvention du paysage*, in *CiNéMAS*, vol. 12, no. 1, automne 2001, pp. 7 – 14.

D'Avino, Mauro et Rumori, Lorenzo. 2012. *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '40 '50 '60*. Rome : Gremese, 190 p., ill.

D'Avino, Mauro et Rumori, Lorenzo. 2013. *Roma, si gira! 2. Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '70 '80*. Rome : Gremese, 190 p., ill.

De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p.

Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de minuit, 298 p.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les éditions de minuit, 384 p.

- Depelteau, François. 2000. *La démarche d'une recherche en sciences humaines*. Québec : Presses de l'Université Laval, 417 p.
- Di Biagi, Flaminio. 2007. *Il cinema a Roma. Guida alla storia e ai luoghi del cinema nella capitale*. Rome : Palombi Editori, 237 p., ill.
- Di Méo, Guy. 2008. *Processus de patrimonialisation et construction des territoires*, (2008), texte de la conférence prononcée dans le cadre du colloque *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*. Poitiers : 2008, 19 p.
- Domon, Gérald. 2009. *Le paysage humanisé au Québec. Nouveau statut, nouveau paradigme*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal, 361 p. Ill.
- Donadieu, Pierre. 2012. *Construction et déconstruction des identités paysagères dans les régions urbaines*, in *Paysages européens et mondialisation*, pp. 179-196.
- D'Orazio, Costantino. 2014. *La Roma segreta del film La Grande Bellezza*. Torino : Sperling & Kupfer, 100 p. Ill.
- Dubbini, Giovanna et Narici, Daniela. 2013. *Roma Movie Walks*. Rome : Palombi Editori, 255 p. Ill.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 328 p.
- Gardies, André. 1999. *Le paysage comme moment narratif*, in Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris : Champ Vallon, pp. 141-153.
- Gili, Jean. 2011. *Le cinéma italien*. Paris : La Martinière, 360 p. Ill.
- Habermas, Jürgen. 1978. *L'espace public – Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, chapitre IV.
- Jokilehto, Jukka. 2006. *A History of Architectural Conservation*. Oxford : Butterworth-Heinemann, 354 p. Ill.
- Kaufman, Ned. 2009. *Place, Race and Story. Essays on the Past and Future of Historic Preservation*. New York : Routledge, 240 p.

Lamizet, Bernard. 2007. *La scène publique – La médiation esthétique de l'urbanité*, in Sanson, Pascal et al., *Le Paysage Urbain – Représentations, Significations, Communication*, Paris : L'Harmattan, 367 p., pp. 347-348.

Lamizet, Bernard. 2002. *Le sens de la ville*. Paris : L'Harmattan, 242 p.

Le Dantec, Jean-Pierre. 1999. *Zones. Les paysages oubliés*, in Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris : Champ Vallon, pp. 250-260.

Le Gall, Joël. 1953. *Le Tibre, fleuve de Rome, dans l'antiquité*. Paris : Presses universitaires de France, 367 p., ill.

Léger, Jean-Marc. Nantel, Jacques et Duhamel, Pierre. 2016. *Le code Québec. Les sept différences qui font de nous un peuple unique au monde*. Montréal : Éditions de l'Homme, 246 p. Ill.

Mirabella, Jean-Claude. 2004. *Le cinéma italien d'aujourd'hui (1976-2001)*. Rome : Gremese, 124 p. Ill.

Moure, José. 2001. *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*. Paris : L'Harmattan, 161 p.

Neutres, Julien. 2010. *Rome, ville ouverte au cinéma, entre vision mythologique et géographie sociale*. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 248 pages, Ill.

Nicolescu, Basarab. 1996. *La transdisciplinarité. Manifeste*. Paris : éditions du Rocher, 97 p.

Nora, Pierre. 1984. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 5000 p., p. 15.

Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci : Towards a phenomenology of architecture*. New York : Rizzoli, 213 p. Ill.

Paci, Viva. *Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions*, in CiNÉMAS, vol. 12, no. 1, automne 2001, pp. 87 – 104.

Paci, Viva. 2012. *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 280 p., pp. 160-175.

Rascarolli, Laura. 2004. *Caro Diario*, in *The Cinema of Italy*, dirigé par Giorgio Bertellini. New York : Wallflower Press, 271 p., Ill.

Ridet, Philippe, *Forza Bellezza !*, in *Le Monde*, 23 janvier 2014.

Riegl, Alois. 1984 [paru pour la première fois en 1903]. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* [*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*]. Trad. de l'allemand par Daniel Wiczorek. Avant-propos de Françoise Choay]. Paris : Éditions du Seuil, 110 p.

Riegl, Alois. 2016 [paru pour la première fois en 1903]. *Le culte moderne des monuments. Sa nature et ses origines* [*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*]. Trad. de l'allemand par Mathieu Dumont et Arthur Lochmann. Paris : Éditions Allia, 111 p.

Sanson, Pascal et al., *Le Paysage Urbain – Représentations, Significations, Communication*, Collection EIDOS. Paris : L'Harmattan, 367 p. Ill.

Schifano, Laurence. 2011. *Le cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*. Paris : Armand Colin, 127 p.

Sorrentino, Paolo. 2013. *La Grande Bellezza. Diario del film*. Milan : Feltrinelli, 143 p. Ill.

Sorrentino, Paolo et Contarello, Umberto. 2013. *La grande bellezza*. Milano : Skira, 218 p.

Turgeon, Laurier. 2009. *Spirit of Place : Between Tangible and Intangible Heritage* | *L'esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel*. Québec : Presses de l'Université Laval, 484 p. Ill.

Vanoye, Francis et Goliot-Lété, Anne. 1992. *Précis d'analyse filmique*. Paris : Nathan, 128 p.

Ville de Montréal. 2012. *L'évaluation de l'intérêt patrimonial d'un lieu*. Montréal : Ville de Montréal, 19 p., Ill.

Walker, Meredith et Marquis-Kale, Peter. 2004. *The illustrated Burra Charter. Good Practice for Heritage Places*. Burwood (Australie) : Australia ICOMOS, 116 p., Ill.

Ziegler, Damien. 2010. *La représentation du paysage au cinéma*. Paris : Bazar, 293 p. Ill.

Webographie

Accademia del Cinema italiano :

<http://www.daviddidonatello.it>

AFP. Cannes: "La grande bellezza", la peur du néant dans Rome splendide et décadente in L'Express, 21 mai 2013 :

http://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/cannes-la-grande-bellezza-la-peur-du-neant-dans-rome-splendide-et-decadente_1250547.html

Avrami, Erica, Mason, Randall et de la Torre, Martha. 2000. *Values and Heritage Conservation. Research Report*. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 96 p. [En ligne] :

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/value_srpt.pdf

Conseil de l'Europe. 2000. *Convention européenne du paysage*, Florence, 4^e page.

<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016802f28a5> (Consultée le 1^{er} décembre 2015)

Cozzi, Emilio, *L'ombra del passato che ritorna. La finestra di fronte*, di Ferzan Ozpetek, in *Cineforum* no 424, Mai 2003. (Notre traduction), cité dans *Script*, no 8, Février 2008. [En ligne] : http://www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_8/la_finestra_di_fronte.php

Cultura Roma sur *La Grande Bellezza* : <http://www.culturaroma.it/12?evento=1184>

Davallon, Jean. 2002. *Comment se fabrique le patrimoine?* In *Sciences Humaines*, 01-03-2002, [en ligne], http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine_fr_12550.html consulté le 9 août 2016.

Di Méo, Guy. 2008. *Processus de patrimonialisation et construction des territoires*:

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/28/19/34/PDF/PatrimonialisationterritoiresPoitiers.pdf>

ICOMOS. 2008. *Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu* (4 octobre 2008) :

http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_FR.pdf

ICOMOS. 2014. *Déclaration de Florence. Paysage et patrimoine en tant que valeurs humaines* (14 novembre 2014) :

http://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Secretariat/2015/GA_2014_results/GA2014_Symposium_FlorenceDeclaration_FR_final_20150318.pdf

Il Davinotti, blogue pour l'identification des lieux des films italiens :

<http://www.davinotti.com/#>

Lancelotti, Giovanni. *Sceneggiature della psiche (psicologia e cinema) : La finestra di fronte*, in *Script*, Pise : Centro di psicologia umanistica, no 8, Février 2004. [En ligne] : http://www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_8/la_finestra_di_fronte.php

Ridet, Philippe. *Forza Bellezza!*, in *Le Monde*, 23 janvier 2014 :

http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/01/23/forza-bellezza_4353346_3246.html

My Movies – *Il Cinema della parte del pubblico* :

<http://www.mymovies.it/boxoffice/italia/top20/>

SITI, organisation observatoire des sites de l'UNESCO en Italie :

http://www.rivistasitiunesco.it/articolo.php?id_articolo=1116

Starace, Alessia, *Negli occhi di chi guarda*, in *Movie player*, 21 mai 2013. [En ligne] : http://movieplayer.it/articoli/recensione-la-grande-bellezza_10855/ (consulté le 15 septembre 2016).

UNESCO. Patrimoine mondial et cinéma :

http://www.rivistasitiunesco.it/videogallery_archivio.php

UNESCO. *Liste du patrimoine mondial*. Carte du Centre historique de Rome, les biens du Saint-Siège situés dans cette ville bénéficiant des droits d'extra-territorialité et Saint-Paul-hors-les-Murs :

http://whc.unesco.org/fr/list/91/multiple=1&unique_number=98

Venco, Elisa, *La finestra di fronte: il sapore del tempo*, in *Duel*, no 103, Avril 2003, (notre traduction). [En ligne] :

http://www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_8/la_finestra_di_fronte.php

Ville de Montréal. *Évaluation de l'intérêt patrimonial d'un lieu* :

http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/patrimoine_urbain_fr/media/document/s/evaluation_interet_patrimonial_lieu.pdf

Filmographie

Berlin, Die Sinfonie der Großstadt (1927), Walter Ruttmann, Allemagne.

Metropolis (1927), Fritz Lang, Allemagne.

Citizen Kane (1941), Orson Welles, USA.

Ossessione (1943), Luchino Visconti, Italie.

Roma Citta Aperta (1945), Roberto Rossellini, Italie.

Duel in the Sun (1947), King Vidor, USA.

**Ladri di biciclette* (1948), Vittorio de Sica, Italie.

Quo Vadis (1950), Mervyn Le Roy, USA.

Bellissima (1952), Luchino Visconti, Italie.

Il seico bianco (1952), Federico Fellini, Italie.

Drama sul Tevere (1952), Tanio Boccia, Italie.

L'arte di arrangiarsi (1954), Luigi Zampa, Italie.

Il corragio (1955), Domenico Paloella, Italie.

Poveri ma belli (1957), Dino Risi, Italie-France

Le notti di Cabiria (1957), Federico Fellini, Italie.

Marisa la civetta (1957), Mauro Bolognini, Italie.

I soliti ignoti (1958), Mario Monicelli, Italie.

La Dolce Vita (1959), Frederico Fellini, Italie-France.

Ben Hur (1959), William Wyler, USA

Risate di gioia (1960), Mario Monicelli, Italie.

**Accatone* (1961), Pier Paolo Pasolini, Italie.

Mamma Roma (1962), Pier Paolo Pasolini, Italie.

L'Eclisse (1962), Michelangelo Antonioni, Italie-France.

La Commare secca (1962), Bernardo Bertolucci, Italie.

Cronaca familiare (1962), Valerio Zurlini, Italie-France.
Ieri, oggi, domani (1963), Vittorio De Sica, Italie.
I mostri (1963), Dino Risi, Italie.
Carmen di Trastevere (1963), Carmine Gallone, Italie.
La decima vittime (1965), Elio Petri, Italie.
Adultero all'italiana (1966), Pasquale Festa Campanile, Italie.
Straziani, ma di bacio saziami (1968), Dino Risi, Italie.
Fellini-Roma (1972), Federico Fellini, Italie.
Il Conformista (1972), Bernardo Bertolucci, Italie.
Er più (1972), Sergio Corbucci, Italie.
Film d'amore e d'anarchia (1973), Lina Wertmüller, Italie.
Rugantino (1974), Pasquale Festa Campanile, Italie.
Earthquake (1974), Max Robson, USA.
**C'eravamo tanto amati* (1975), Ettore Scola, Italie.
Assassinato sur Tevere (1979), Sergio Corbucci, Italie.
Manolesta (1981), Pasquale Festa Campanile, Italie.
Blade Runner (1982), Ridley Scott, USA.
La messa è finita (1985), Nanni Moretti, Italie
Ran (1985), Akira Kurosawa, Japon.
Manon des sources (1986), Claude Berri, France.
**Mignon è partita* (1988), Francesca Archibugi, Italie-France.
**Caro Diario* (1994), Nanni Moretti, Italie-France.
L'assedio (1998), Bernardo Bertolucci, Italie.
Aprile (1998), Nanni Moretti, Italie.
Estate Romana, (2000) Matteo Garrone, Italie.
**La finestra di fronte* (2003), Ferzan Ozpetek, Italie.
La Meglio Gioventù (2003), Marco Tullio Giordana, Italie.
Caterina va in Città (2007), Paolo Virzi, Italie.
Habemus Papam (2011), Nanni Moretti, Italie.

**La Grande Bellezza* (2013), Paolo Sorrentino, Italie-France.

Youth (2015), Paolo Sorrentino, Italie-France.

* Films retenus dans notre corpus