

MALOMBRA

CARMINE GALLONE • ITALIE



De toutes les stars du cinéma muet italien, une des plus populaires, si ce n'est la plus populaire, fut Lyda Borelli. Elle débuta comme actrice de théâtre, aux côtés de célébrités de la scène comme Eleonora Duse, Ermete Zacconi et Ruggero Ruggeri. Lyda Borelli y avait acquis une célébrité internationale avant de débiter au cinéma. Elle fut lancée avec succès en 1913 avec le mélodrame du réalisateur Mario Caserini **Ma l'amor mio non muore**. Du jour au lendemain, elle devint une star internationale, transmettant ainsi de la scène à l'écran les idéaux esthétiques proches de D'Annunzio. Ses gestes, son comportement arrogant, son allure raffinée, ses poses, en bref un mélange de grande tragédienne et de femme fatale appelée "borellismo", devint caractéristique du genre de film qu'elle avait engendré : le film de diva.

Après la domination des stars sur le monde du théâtre et de l'opéra au 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle (on pourrait évoquer Sarah Bernhard et Enrico Caruso), le nouvel art cinématographique a produit ses propres stars. Il a commencé par faire connaître les stars déjà existantes de la politique et des arts : rois, reines, pape, acteurs célèbres, etc., mais après 1911, les premières stars de cinéma apparurent, à commencer par Asta Nielsen. L'Italie, par sa riche tradition de théâtre et d'opéra, n'attendra guère pour créer les siennes, utilisant en partie le prestige d'acteurs de théâtre célèbres comme Lyda Borelli et Ermete Zacconi, mais aussi développant une nouvelle souche

d'acteurs sans passé théâtral (important), comme Francesca Bertini et Pina Menichelli. La domination des diva, dont les exigences devinrent exorbitantes et qui conditionnaient le film entier à leur présence physique, fut l'une des causes du déclin du cinéma italien au lendemain de la première guerre mondiale.

L'univers de la diva était en général un univers d'évasion. A l'époque (c'était la guerre), le besoin s'en faisait fortement sentir et le genre fut donc très populaire, non seulement en Italie mais aussi partout ailleurs en Europe, en Amérique du Nord et du Sud. Les histoires, pour la plupart des mélodrames tirés de romans et de pièces de théâtre d'écrivains tels que Victorien Sardou, George Ohnet et Henry Bataille, se déroulaient presque toujours dans la haute société. Hommes en cravate blanche et habit, femmes en décolleté (généralement plongeant), savourant du champagne ou fumant des cigarettes (ce qui était très osé pour une femme à l'époque), écrivant des lettres calomnieuses et se battant en duel à l'aube. En résumé, les seuls problèmes étaient d'ordre relationnel. Et comme le public (de classe moyenne) aurait mal toléré l'audace de certaines situations et de certains thèmes, les protagonistes étaient souvent des comtes et des barons, des danseuses et des peintres : la morale supposée différente du monde aristocratique et artistique lui devenait ainsi acceptable. De plus, des actes épineux tels que meurtre, viol, suicide et adultère se déroulaient toujours dans le passé ou dans un

PROVENANCE

CINETECA

COMUNALE

DI BOLOGNA

Noir et blanc

Muet,

intertitres italiens

1705 mètres

RESTAURATION

A partir

d'une copie

italienne

de 600 mètres

et d'une copie

espagnole

de 1500 mètres

retrouvée par

les archives de

Montevideo

PIANO • JEAN-MARIE SENIA

PALAIS DE TOKYO • VENDREDI 4 OCTOBRE • 14H

SCENARIO

Carmine Gallone

D'APRES

Antonio Fogazzaro
(1881)

INTERPRETES

Lyda Borelli
(Marina di Malombra)
Amleto Novelli
(Corrado Silla)
Augusto Mastripietri
(Cesare d'Ormezzo)
Consuelo Spada
(Edith Steinagge)
Amedeo Ciaffi
(Steinagge)
Giulia
Cassini-Rizzotto
(Comtesse Salvador)
Berta Nelson
(Fosca)

PRODUCTION

Cines

PRISE DE VUES

Giovanni Grimaldi

monde imaginaire, pour éviter la censure. Le cinéma des dive était un cinéma d'émotion. Émotions qui pouvaient être présentées avec une réelle violence : passion, jalousie, désespoir, douleur et vengeance. Elles pouvaient déboucher sur l'agression et l'hystérie. La vengeance pouvait être inhumaine à l'extrême et s'inspirait nettement des femmes fatales de la littérature du 19^{ème} siècle, par exemple des oeuvres de Baudelaire, Flaubert, Swinburne et D'Annunzio. L'émotion s'exprimait dans un langage gestuel, encore fortement associé au langage théâtral, dans lequel, à des émotions spécifiques, correspondaient des gestes et des poses spécifiques. Poses et gestes furent accentués de cillements d'yeux, de tics nerveux, de rires sardoniques ou de sourires secrets, de visages tourmentés exprimant la souffrance d'une vie misérable. Et pendant ce temps, le public restait pantelant face à l'esthétique du Corps et du Visage, qui dominait le cinéma des dive.

Lyda Borelli fut une des premières actrices de cinéma à comprendre l'importance, pour l'écran, du corps et du visage humain. Elle savait montrer ses longs doigts délicats, son long cou, habilement tourné vers le spectateur, son profil à la Beardsley, son menton prononcé toujours levé fièrement tandis que ses yeux restaient mélancoliquement mi-clos. Et n'oublions pas ses longs cheveux blonds bouclés, que ses admiratrices enviaient tant qu'elles se teignaient fébrilement pour ressembler à leur idole. En fait, ces années-là, Borelli était bien l'idole de la femme italienne, qui s'efforçait de copier son allure et son attitude de femme fatale. Dans la vie de tous les jours, Borelli était pourtant moins fatale qu'on ne le croyait. Mais la publicité n'était pas encore centrée sur la vie privée comme elle le sera plus tard à Hollywood. Critiques et écrivains étaient alors fous d'elle. Vico D'Incerti la décrivait comme "la personnification de l'élégance selon le style Liberty en vogue à l'époque." Eugenio Ferdinando Palmieri : "Sur l'écran blanc, elle était difficile, mystérieuse, distante, même si c'était un être élégant, simple, généreux". Le poète Fausto Maria Martini dit : "Elle marchait avec la légèreté d'un rayon solaire sur l'eau." Le sculpteur Francesco Messina : "Elle était aussi belle que la Vénus de Milo." Sans oublier Louis Delluc qui écrivit avec lyrisme au sujet de la "luxuriance quintessencée" de Lyda Borelli. Dans *Cinéma et Cie*, il la décrit ainsi : "A l'adoration unanime du public italien pour ses créations théâtrales qui vont de Hennequin ou de Flers à Bataille en passant par Oscar Wilde. Ce triomphe perpétuel s'est continué en salle obscure, et elle persiste, sur l'écran, à être belle, offerte et refusée, littéralement ou spécialement mystérieuse." Delluc fit également

remarquer que les Italiens avaient précédé les Américains dans l'étude du corps et du visage (même si ces derniers devaient bientôt les surpasser dans ce domaine). Le cinéma italien des années dix fut le premier à montrer combien, sur le celluloïd, le corps peut être "photogénique" (le terme est de Delluc). Depuis lors, corps et visage n'ont plus jamais quitté l'écran.

La première de **Malombra** eut lieu le 15 février 1917 à Rome. Le film était tiré du célèbre roman d'Antonio Fogazzaro (également filmé en 1942 par Mario Soldati, avec Isa Miranda). Il fut applaudi par la presse de l'époque pour sa fidélité au livre de Fogazzaro, baignant dans la même atmosphère morbide, n'évitant toutefois pas plus que le roman un certain statisme. Si l'on ne prend en compte que le film, il ne semble pas si statique. Au contraire, le drame même est rendu plus vivant par d'excellentes vues des lieux, comme le lac de Côme et son château. Mais le plus important et le plus novateur pour l'époque, c'est la grande place accordée au jeu de l'actrice et le total soutien que lui apporte la caméra, par des plans rapprochés qui accentuent tous les détails des émotions. En fait, la photographie en était très estimée à l'époque et peut encore l'être. Ceci est à mettre à l'actif de l'opérateur Giovanni Grimaldi, mais sûrement aussi du réalisateur Carmine Gallone, qui réussit toujours à filmer Lyda Borelli dans d'excellents plans d'état d'âme, comme celui où elle exprime la solitude dans **Fior di male** (déambulant seule dans une salle luxueuse) et **La Donna nuda** (errant dans une forêt à l'automne, les feuilles tourbillonnant autour d'elle). Malheureusement il n'insère pas ces plans dans un ensemble plus élaboré et cohérent. La beauté et la force résident seulement dans un plan isolé. Typique, la mystérieuse scène, dans laquelle Marina di Malombra découvre le journal de Cecilia, qui s'est suicidée, et, s'identifiant à elle, va jusqu'à se transformer en cette autre femme. Submergée par l'émotion, elle gesticule, soupire et dénoue ses cheveux, ses longues boucles épaisses répandues sous nos yeux, rappelant les compositions florales décoratives de l'Art nouveau ou les femmes des affiches de Mucha : le processus d'identification - sa destinée fatale - ne pouvait être filmé plus clairement et mélodramatiquement (au bon sens du terme). Borelli, ici, élève magnifiquement son jeu et sa présence au-dessus de l'action horizontale. Il y a beaucoup à (re)-découvrir dans **Malombra**. Une rétrospective, qui sera consacrée à Lyda Borelli en 1993, devrait nous éclairer davantage.

I V O B L O M