

*La nuova Musa degli eroi - dal mythos alla fiction*, a cura di Alberto Camerotto, Clelia De Vecchi, Cristina Favaro, Fondazione CassaMarca, Treviso, 2008, 157 p.

[Aucun numéro ISBN ne figure dans le livre]

Compte-rendu par Chiara D'Amato.

L'introduction de ce livre met en avant le thème-clé commun à toutes les interventions. À l'occasion de la célébration du Bicentenaire du Lycée "Antonio Canova", des savants se sont rencontrés à Ca' dei Carresi pour discuter du rôle des classiques dans la modernité, et en particulier pour réfléchir au rapport entre les classiques et le cinéma. Le titre de ce volume, *La nuova Musa degli eroi*, réunit les deux idées présentes dans tous les articles qui ont été recueillis ici : la nouvelle Muse, appelée à la manière ancienne *Eido*, est la deuxième Muse, comme Jean Cocteau baptisa le cinéma dès 1920, et le mot *eroi* nous rappelle les figures des mythes anciens qui sont arrivés jusqu'à nous à travers le chant et la littérature<sup>1</sup>.

Le volume est introduit par l'intervention d'Alberto Camerotto, « Omero, il cieco aedo di Chio alla regia ». Il met en comparaison la cécité du chanter avec la difficulté du cinéaste moderne face à la distance temporelle et culturelle des mythes et des chants. Mais pour l'aède, la cécité est plutôt un avantage et elle est toujours liée au chant : ce sont surtout les instruments traditionnels de la composition épique qui donnent un pouvoir visuel à l'aède, c'est-à-dire le patrimoine des formules, les *oimai*, et les similitudes avec le monde réel qui deviennent images au moment de la composition-réception du chant. Selon la réflexion de Camerotto, si l'aède prend son inspiration par l'intermédiaire des Muses qui ont le pouvoir de savoir et de voir, ainsi la nouvelle Muse, si a le pouvoir de la vue, elle aussi "voit" et "sait" les choses passées, actuelles et futures, et possède avec la connaissance le pouvoir de la représentation. L'auteur réfléchit sur l'aspect visuel de l'épopée, en disant que chaque scène décrite est comme la pellicule d'un film, c'est-à-dire qu'elle a son propre développement et sa fin, et il illustre les problèmes principaux pour un cinéaste. On a déjà parlé de la distance temporelle. L'autre question à évaluer est le rapport avec le spectateur, destinataire des histoires : le cinéaste est aveugle dans ce sens, parce qu'il ne connaît pas son public et qu'il doit reconstruire ce qu'il n'a pas vu et ce qui n'existe pas dans l'imaginaire commun ; en revanche, le chanter de la Grèce archaïque sent la tension de son auditeur même s'il ne peut pas le voir et ne connaît pas son identité, mais partage avec lui la même expérience des chants traditionnels.

Le même sujet est repris par Alessandro Bozzato dans son intervention, la dernière du colloque, sous le titre de « L'occhio del regista e i classici », qu'à mon avis l'on peut insérer dans le contexte dont on vient de parler. Il dit que le metteur en scène face à un classique se trouve devant beaucoup de difficultés, et parmi les premiers problèmes qu'il cite, il y a la représentation des histoires et des personnages connus depuis toujours ; la comparaison avec un imaginaire préexistant ; la comparaison avec l'iconographie passée ; la difficulté objective de raconter les événements épiques en conservant la suspension de l'incrédulité. A cela s'ajoute la difficulté de parler de choses que l'on ne peut pas voir et surtout qui « ne se peuvent pas montrer ». Le cinéma est très éloigné de la réalité ; choisir de montrer signifie aussi choisir de ne pas montrer. Le cinéaste est l'auteur qui a la responsabilité de montrer seulement ce qui est important pour lui-même et devient au même moment la personne qui décide pour le spectateur. À ce propos l'auteur tient à préciser que dans certains cas le producteur demande de l'aide à des personnes expertes en littérature, comme dans le cas du film *Troy*. Parfois, le cinéaste-auteur se trouve face à une alternative : décider de respecter le texte à sa manière, c'est-à-dire réinterpréter les événements en montrant qu'ils sont encore ouverts à de nouveaux développements. Deux

---

<sup>1</sup> Pour ce qui concerne la fonction de nouvelle Muse, Euripide lui accorde les mêmes pouvoirs que les Muses d'Hésiode (Eur. *Hel*, v.11-14).

exemples sont cités : *L'Odissea* di Franco Rossi (film réalisé à la fin des années 60) et *I dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, une œuvre qui n'est pas liée au cinéma, mais au théâtre. Dans *L'Odissea*, chaque épisode est précédé de la lecture de certains passages de l'œuvre littéraire, faite par le poète Giuseppe Ungaretti, comme pour souligner la fidélité philologique du texte. Comment montrer la représentation des dieux ? Pour résoudre ce problème, quand les dieux parlent, le cinéaste choisit d'encadrer les statues de marbre et fait écouter leurs voix. Cesare Pavese, en revanche, réinterprète les mythes avec de nouvelles paroles pour le théâtre, en restant fidèle à l'esprit du texte. Il s'agit d'une simple lecture avec l'utilisation de microphones, des acteurs habillés avec des vêtements contemporains, sons et lumières. Donc, les mythes qui sont arrivés jusqu'à nous d'une manière orale passent dans un texte écrit à travers la relecture personnelle d'un poète du XX<sup>e</sup> siècle.

La deuxième intervention (« Per Ercole, ma quello non è Eracle? Variazioni sulla figura dell'eroe ») est faite par Luigi Spina, professeur à l'Université Federico II de Naples. Il introduit le motif du genre *peplum*, nom qui naît à l'intérieur de la culture cinématographique française. Cette typologie cinématographique a mis en scène le monde de la mythologie classique, et en particulier le personnage d'Hercule, le héros qui est éloigné de ses aventures originelles pour être placé dans une dimension espace-temps tout à fait nouvelle. En utilisant les mots de Domenico Cammerota, un spécialiste de ce genre, le *peplum* a en effet la caractéristique de « voir » entre passé, présent et futur. Le cinéma *peplum* s'adressait au public populaire qui habitait les campagnes et les petits centres urbains, et il était apprécié parce que tout le monde y voyait l'image du héros fort qui se libérait de sa propre condition de souffrance. Selon l'opinion de Luigi Spina, même si la saison du *peplum* est désormais terminée, le rapport entre le cinéma et le monde des classiques et des héros épiques continue et confirme le cinéma comme « la première machine du temps qui fonctionne vraiment ». Parmi ses références se trouve l'article portant le titre « Media of salvation » de George Depue Hadzists, un antiquisant de l'Université de la Pennsylvanie, dans lequel il soulignait avec rigueur sa position favorable à la présence des classiques grecs et romains dans le cinéma, et en même temps constatait l'ignorance des personnes de la valeur de ceux-ci. Son article visait surtout la mobilisation des enseignants, des étudiants et des leurs parents, et, à travers des petites brochures, il voulait diffuser le George Kleine Cycle of Film Classics qui comprenait *Spartacus*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *Quo vadis* et *The Last Days of Pompeii*. Donc, du point de vue de Hadzists, si ces films étaient projetés dans les écoles supérieures, on pouvait voir une renaissance de l'intérêt pour les classiques que le cinéma seul était capable de réaliser. Un autre antiquisant, Martin M. Winkler, a proposé la nouvelle figure de *film philologists* nécessaires pour la survie et le développement des études classiques. Il s'agit de récupérer avant tout la technique philologique pour l'appliquer au cinéma sur le monde ancien. Donc, si la nouvelle Muse continue à s'intéresser à la représentation du monde antique, historique, mythologique et poétique, le patrimoine que la philologie classique a laissé aux techniques modernes de communication ne sera pas perdu.

Cette idée de continuité et de communication entre l'Antiquité classique, ses mythes et nous, est encore une fois soulignée dans la troisième intervention, *Tre Medee sullo schermo*, par Roberto M. Danese de l'Université Carlo Bo di Urbino, qui accorde au cinéma le mérite d'avoir créé un nouveau langage artistique différent de celui de la littérature, du théâtre et de l'art figuratif. L'auteur fait porter sa réflexion sur le langage cinématographique pour aborder le sujet de son intervention : les relectures du mythe de Médée produites par le cinéma. Pourquoi le cinéma a-t-il choisi plusieurs fois de représenter ce mythe, et pourquoi l'histoire de Médée reste-t-elle encore importante aujourd'hui ? Ce sont les deux questions principales que l'auteur se pose, et il en donne deux explications possibles : d'un côté le malaise de Médée à Corinthe, où elle décide de suivre l'homme qu'elle aime en choisissant ainsi de sacrifier sa patrie, sa famille, sa culture et son rôle social ; et de l'autre côté sa condition de femme. Parmi les œuvres les plus importantes,

---

2 George Kleine (1864-1931) était une figure clé de l'industrie cinématographique dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle.

L'auteur a choisi de mettre en comparaison les Médée de trois cinéastes : Pasolini, Lars von Trier et Arturo Ripstein. Tous les trois développent une lecture moderne du mythe de Médée en utilisant plus l'évocation de l'image que l'utilisation de la parole. Leurs objectifs ? Montrer comment leurs films, tous différents dans la narration du même mythe, utilisent le "cinématographique spécifique", c'est à dire une technique selon laquelle ils partent d'une conscience très forte des textes grecs et romains de référence, mais parlent au public moderne avec un langage tout à fait étranger à la culture ancienne et autonome par rapport aux modèles littéraires et théâtraux de départ, sans perdre l'identité originelle du mythe.

Eleonora Cavallini, de l'Université de Bologna-Ravenna, dans son intervention portant le titre de « Un imperatore controverso : Commodo tra fonti storiche e fiction cinematografica », fait une analyse qui s'attache au problème des sources historiques du *Gladiatore* de Ridley Scott et de son antécédent cinématographique, *La Caduta dell'Impero Romano* d'Anthony Mann. Son enquête est conduite à travers la vérification des sources littéraires et historiques, et sa reconstruction de la période et des figures de Marc Aurèle et de Commode nous permet de "lire" les choix faits par les cinéastes pour recréer les événements et les personnages. Elle arrive à la conclusion que le *Gladiatore* est moins crédible au niveau historique en comparaison de celui que l'on pourrait appeler son "incunable cinématographique", même si ce dernier est plus passionnant.

Fabrizio Borin de l'Université Ca' Foscari Venezia, dédie son analyse au *Sebastiane* de Derek Jarman (1976), le film qu'il a choisi comme exemple du rapport entre l'Antiquité classique et le langage du cinéma. Sebastiane était le capitaine des gardes de l'empereur Dioclétien et aussi son "favori". Mais dans certains passages essentiels du film, on assiste d'abord à la présentation du "favori" et ensuite à sa disgrâce soudaine pour avoir défendu un jeune chrétien accusé d'être le responsable de l'incendie du palais de Dioclétien ; dans un autre épisode relatif à l'entraînement militaire, Sebastiane refuse de combattre parce que les chrétiens ne combattent pas un autre être humain et, sur un ordre de Sévère, le chef de la garnison, il sera exposé au soleil du désert (variante du feu avec lequel les chrétiens étaient brûlés). La simultanéité de l'action, que seul le cinéma est capable d'offrir, montre la première torture infligée à Sebastiane pendant que les autres soldats jouent entre eux pour passer le temps : les militaires jouent au *frisbee* ! Cela est un exemple de fusion entre passé et présent, chère à Jarman, qu'il utilise en plusieurs occasions chaque fois qu'il pose la contemporanéité (artistique) dans le passé, ou quand il fait des références à Fellini, De Mille, Hollywood. On peut penser encore au film *Caravaggio* (1986), réalisé en théâtre de prose avec la présence d'un véhicule ou avec le chapeau d'un maçon fait avec les pages du quotidien communiste "l'Unità".

Dans la partie finale du volume, nous trouvons deux interventions différentes des autres, parce que l'objet d'intérêt n'est plus le cinéma mais la poésie et ses possibles traductions du côté des auteurs modernes. Pietro Gibellini, dans « L'impaziente Odisseo », nous montre la figure d'un Ulysse inquiet dans la poésie italienne du XX<sup>e</sup> siècle à partir de Graf, D'Annunzio, Pascoli, Gozzano, Pavese, Ungaretti, jusqu'à Primo Levi.

Massimo Manca, « Traduzioni (iper) moderne di classici antichi : Ceronetti, Baricco, Benni », nous parle des traductions des classiques<sup>3</sup>. Il soutient que la traduction est un processus où on perd toujours quelque chose, et que l'on doit tenir compte de la possibilité d'introduire des effets étrangers au projet original de l'auteur. Parmi ses exemples, il cite la traduction du poème 85 de Catulle, faite par Ceronetti ; la traduction des lyriques grecs de Stefano Benni et la traduction de l'*Iliade* par Alessandro Baricco.

À mon avis, ce petit volume est utile pour comprendre comment le cinéma peut être un instrument puissant pour faire renaître l'intérêt pour la mythologie grecque et romaine surtout chez les étudiants, et je partage l'idée de diffuser les films sur les mythes dans les écoles et l'enseignement supérieur. Les exemples qui sont fournis dans chaque intervention nous aident à en comprendre l'importance, et j'ai moi-même eu l'occasion pendant mes années de lycée de pratiquer l'étude de la littérature grecque en alternance avec le visionnage de films comme l'*Cédipe*

3 A. Baricco, *Omero, Iliade*, Milano 2004.

*roi* réalisé par Pier Paolo Pasolini et sorti en 1967. Je crois que c'est là une expérience très motivante pour un étudiant qui peut se transformer en part active de son processus d'apprentissage.