

L'intelligence des images

Notes sur les critofilms d'art de Carlo Ludovico Ragghianti

Fiammetta Ghedini

DEA d'Esthétique et Sciences de l'art

Séminaire : Esthétique et communication (Pierre Fresnault-Deruelle)

N° Etudiant 10429242

Année académique 2004/2005

Sommaire

L'intelligence des images	4
Une brève histoire du film sur l'art.....	5
Typologies et définitions	6
.....	7
Les films sur l'art en Italie	7
Ragghianti et le film sur l'art	9
Qu'est-ce qu'un critofilm ?	10
Ragghianti : la formation	11
Les bases philosophiques	12
La temporalité de l'œuvre	14
La linguistique de la vision.....	18

La pensée sur le cinéma	21
Technologies et musée.....	25
Filmographie.....	27
La déposition de Raphaël	28
Communautés millénaires.....	29
« La cène » de Andrea del Castagno.....	30
Le style de Piero della Francesca.....	31
La ville de Lucques	32
Le style de Fra Angelico	33
Histoire d'une place.....	34
Urnes étrusques de Volterra	36
L'art de Rosai.....	37
L'art de la monnaie dans l'empire tardif	38
Pompéi urbaine	39
Pompéi ville de la peinture.....	40
Une fantaisie de Botticelli: "La calomnie"	41
Hautes terres de Toscane.....	42
La chartreuse de Pavie	43
Le Temple de Malatesta	44
Grand Canal	45
Antelami : le baptistère de Parme	46
Stupinigi.....	47
Michel-Ange	48
Références bibliographiques	49

L'intelligence des images

Peut-on filmer une œuvre d'art? Comment faut-il utiliser une caméra devant un tableau, surface immobile et non transformable? Ou devant une sculpture, avec une infinité de points de vue périphériques et un seul point de vue privilégié, la position frontale? Ou devant une architecture, un espace à habiter et à traverser? De nombreux réalisateurs, théoriciens et historiens de l'art ont essayé de répondre à ces questions, avec des essais théoriques et avec des expériences pratiques.

Cette recherche explorera les oeuvres du critique d'art italien Carlo Ludovico Ragghianti, réalisées de 1948 à 1964: les critofilms, un ensemble des réflexions en film qui vont de l'art du XXème siècle au Quattrocento, de la sculpture à l'architecture. Il s'agit d'essais visuels, de parcours qui ne sont ni narratifs ni biographiques, mais plutôt d'outils pour l'analyse et la recherche.

Dans les critofilms, même aujourd'hui, on peut retrouver des pistes théoriques intéressantes: un tableau n'est pas immobile comme il paraît, une sculpture possède en soi les catégories d'espace et de temps, le langage visuel peut devenir prose, le cinéma fait partie des arts figuratifs : les images ont leur propre intelligence.

Une brève histoire du film sur l'art

Après la deuxième guerre mondiale, beaucoup d'espoirs et d'engagement ont été dédiés au cinéma en tant que moyen privilégié de diffusion du savoir et de la culture. Dans le cas spécifique le film sur l'art a acquis un statut autonome. Cela a favorisé une prolifération de matériel à ce sujet : films et réflexions théoriques. Les raisons de la quête de cette autonomie, selon Yves Chevreuil Desbiolles¹, doivent être analysées en tenant compte de ces facteurs : d'abord, la matière filmée était devenue (peut être en relation au processus de « dématérialisation de l'objet d'art ») moins une représentation tangible qu'une posture intellectuelle. En plus, les moyens techniques étaient de plus en plus souples, et incitaient « à la manipulation des images pour elles-mêmes plutôt qu'à la prise en compte d'un

¹ YvesChevreuil Desbiolles, *Le film sur l'art et ses frontières : actes du colloque*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998 p. 9/12.

objet »². Enfin, le film sur l'art avait commencé à être influencé par une tendance propre au film documentaire, où « le regard du cinéaste l'emporte sur la chose regardée »³.

Donc, le climat intellectuel et artistique était favorable à la naissance d'un genre qui associe la production d'images à la réflexion théorique. Du point de vue institutionnel, en France avait été créée la FIFA (Fédération International du Film d'Art). Cette organisation devait réunir « toutes les personnes intéressées par cette nouvelle forme d'expression et d'analyse de l'œuvre d'art »⁴, constituer un centre de diffusion, d'information et d'archivage, et contribuer à la réalisation des nouvelles œuvres, en réunissant réalisateurs, conservateurs, critiques d'art et producteurs. Les objectifs de la FIFA étaient doubles : en premier lieu, la promotion des «œuvres belles en soi »⁵, participant de la qualité artistique du sujet choisi ; en deuxième lieu, la réalisation des travaux destinés à « la formation du goût »⁶, de l'éducation artistique internationale. En suite, la création d'images artistiques et la vulgarisation d'un sujet cultivé ont été les deux rails sur lesquels a voyagé le film sur l'art.

Typologies et définitions

En 1951 le corpus d'œuvres et l'engagement des institutions est assez important pour que Jean-Pierre Hodin⁷ établisse la première distinction des typologies du film sur l'art, typologies qui donnent une vision panoramique des productions de ces années.

Le premier type de film structure une ou plusieurs œuvres d'art dans le cadre d'une interprétation dramatique, à la manière de Luciano Emmer : peintures et sculptures jouent le rôle de matière brute, base figurative qui constitue une autre œuvre d'art, le film même.

Le deuxième type intègre les œuvres dans la biographie de l'artiste, en donnant forme à un drame narratif ; le but de cette typologie de film sur l'art est éminemment éducatif.

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ Françoise Berdot, *La télévision d'auteur(s)*, Tome 2, « Le documentaire historique, le documentaire sur l'art », Aléas, Lyon, , 2004

⁵ UNESCO, *Le film sur l'art. Panorama 1953*, Répertoire illustré. Arts Plastiques, Bruxelles, UNESCO.

⁶ *ibid.*

⁷ Jean-Pierre Hodin, *Le film sur l'art, bilan 1950*, UNESCO, Paris, 1951.

Dans la troisième typologie, représentée par le film sur Rubens de Haeserts et Storck, l'œuvre d'art est interprétée d'une façon analytique, à la manière d'un historien ou d'un théoricien d'art.

L'artiste même, en mettant en scène son propre processus créatif, participe au quatrième type de film.

Le cinquième type correspond à des œuvres réalisées par Richter, Léger, Ernst, Duchamp : il s'agit, en grandes lignes, du film surréaliste.

Dans le sixième type le cinéaste se considère interprète objectif de l'œuvre, ayant le souci de ne pas surimposer un art nouveau à celle qu'il est censé représenter avec la technique cinématographique.

Cinquante ans après Philippe-Alain Michaud⁸, responsable de la programmation cinématographique du Louvre, fractionne en cinq catégories le corpus des films sur l'art. On remarquera que les différences avec la subdivision de Hodin ne sont pas importantes : vraisemblablement, le film sur l'art n'a pas connu un développement majeur durant les années soixante et soixante-dix, peut être à cause de l'arrivée de la télévision et de la vidéo, où beaucoup des processus créatifs se sont transférés.

Voici les typologies de Michaud : d'abord, les films processuels. Il s'agit des films qui documentent le processus créatif de l'artiste au travail ; cette catégorie est représentée en Allemagne par Hans Cürlis, qui, dans la série *Les Mains créatrices*, filme des artistes comme Grosz, Dix, Kandinsky, Kokoschka et Masson en train de créer. La catégorie des films processuels est bien représentée pendant les années cinquante, avec *Henry Matisse* de Campaux (1945-6) et les plus célèbres *Jackson Pollock* (Hans Namuth, Paul Falkenberg, 1951) et *Le mystère Picasso* de Clouzot (1956).

La deuxième catégorie, celle des « films empathiques », est inaugurée par les films de Luciano Emmer dans les années trente, et prolongée par Andreassi. Dans les films « empathiques », un artiste (le cinéaste) interprète un autre artiste. Ce genre de film refuse la finalité didactique et vivifie les œuvres en les liant avec un fil narratif.

La troisième catégorie, les « vies d'artistes », sont un genre parallèle mais pas réductible au véritable film sur l'art : basées sur les modèles littéraires, à partir de *Le vite* de Vasari,

⁸ Philippe-Alain Michaud, « Le film sur l'art a-t-il une existence ? » in *Le film sur l'art et ses frontières*, op. cit.

les vies d'artistes mêlent « traits fictifs et lieux communs, donnés historiques et reconstructions imaginaires »⁹.

Pour la quatrième catégorie, Michaud insère parmi les « films sur l'art » les films d'artistes : il s'agit d'un champ très vaste, celui du cinéma expérimental, qui exploite le cinéma comme médium artistique en soi, et qui a été relayée presque complètement par la vidéo.

En fin, la catégorie des films d'histoire de l'art : Dudley Shaw Ashton et Anthony Blunt en Angleterre, Umberto Barbaro et Roberto Longhi en Italie, Henri Storck et Paul Haeserts en Belgique. Les critofilms de Carlo Ludovico Ragghianti, qui seront l'objet de cette recherche, ont un statut particulier parmi les membres de cette catégorie, parce qu'il s'agit moins de films historiques que de films critiques, de véritables outils analytiques.

Les films sur l'art en Italie

Le premier film sur l'art tourné en Italie a été *Racconto da un affresco* du cinéaste Luciano Emmer, en 1938, où l'œuvre de Giotto devient un prétexte (un antécédent au texte) pour raconter l'art à travers de nouvelles formes narratives. Au début des années quarante les historiens de l'art Rodolfo Pallucchini, Valerio Mariani et Matteo Marangoni participent au tournage des films consacrés à Caravage, Tintoret et Botticelli. Une année avant que le premier critofilm de Ragghianti voie la lumière, en 1947, l'historien de l'art Roberto Longhi et le réalisateur Umberto Barbaro tournent deux documentaires sur l'art, sur Carpaccio et Caravage.

La parole demeure l'élément dominant de ces premiers essais: soit les spécialistes se limitent à écrire un texte pour commenter les images, soit les images sont utilisées pour tresser une structure narrative. Paola Scremin, conseillère artistique d'une chaîne télévisuelle italienne consacrée à l'art, juge que « les résultats obtenus témoignent des contradictions d'une culture savante peu portée à la vulgarisation : ces films ressemblent à un catalogue illustré, dans lequel les commentaires critiques, plus près de l'essai littéraire, reposent sur des images souvent incapables de valoriser des concepts trop abstraits »¹⁰.

⁹ *ibid.* p. 19.

¹⁰ Paola Scremin, « Carpaccio de Longhi et Barbaro ou la nécessité de la parole. Notes sur le film sur l'art en Italie », in Françoise Berdot, *op. cit.*, p. 62.

Néanmoins, Longhi, historien de l'art, connu pour utiliser au moins six cents diapositives pendant ses cours sur le Quattrocento italien à l'université de Bologne, considérait la reproduction photographique plus comme un outil interprétatif que comme un ersatz anodin; Umberto Barbaro, réalisateur, possédait une certaine expérience dans le cadre du film sur l'art, car il avait traduit en italien un ouvrage de Wöllflin (*Come si fotografano le sculture*, Comment on photographie les sculptures) et il était en train d'écrire un essai sur la prise de vue de l'objet artistique, qui a été publié en 1950.

L'expérience didactique de Longhi avec les diapositives joue un rôle fondamental dans la réalisation de *Carpaccio*, qui est constitué par une série de photogrammes fixes des détails et de la vue d'ensemble des œuvres. Mais, même si la photographie ou la diapositive peuvent être interprétées comme outil analytique, la parole, le commentaire, doit guider l'interprétation des photogrammes et les contrôler : « Le commentaire doit accompagner intimement les photogrammes afin de ne pas permettre à la peinture, reproduite en noir et blanc, agrandie et hors contexte sur un écran, d'évoquer des réalités différentes de sa nature picturale ».¹¹

Contrairement à ses confrères, Longhi e Barbaro pour *Carpaccio e Caravage* (1948), Pallucchini pour *Tintoretto* (1943), Ragghianti allait plus loin, au-delà du rôle de consultant et auteur des commentaires critiques, jusqu'à assumer à son compte la responsabilité du film même: les images qui illustraient la parole et la parole qui commentait les images avaient fait leur temps.

Ragghianti et le film sur l'art

Quelle est la position de Ragghianti par rapport à ses confrères théoriciens et aux cinéastes qui se consacraient, depuis la fin des années quarante jusqu'au début des années cinquante, à la diffusion du film sur l'art ? Un des textes qui peut répondre à cette question s'intitule *Les chemins de l'art* et a été publié à Paris chez *Réunion des musées nationaux* en 1996. L'édition en langue française est due à une polémique, développée dans la seconde partie de l'ouvrage, contre Lemaître¹², accusé par Ragghianti d'avoir « peché quelques poissons » dans ses eaux, et de les avoir ensuite « noyés dans sa

¹¹ *ibid.*, p 64-65.

¹² Henri Lemaître, *Beaux-Arts et Cinéma*, Editions du Cerf, Paris, 1956.

sauce »¹³. Au-delà de cette circonstance, *Les chemins de l'art* a le mérite d'encadrer la production des critofilms de Ragghianti dans leur époque et par rapport aux productions des autres auteurs européens.

Dans *Les chemins de l'art*, Ragghianti trace une démarcation à l'intérieur de la production des films sur l'art, non pas a fin de systématiser un champ vaste et désordonné, mais pour écrire un véritable *manifesto* qui puisse expliquer et défendre des principes théoriques appliqués dans les critofilms. Les films sur l'art se divisent dans deux catégories : les films dans lesquels prime le « récit » et ceux qui fonctionnent comme outil analytique. L'avantage de la composante narrative limite les possibilités du langage cinématographique, qui se trouve à être dépendent d'un facteur extérieur, la narration, lié plutôt au drame littéraire. Parmi ces types de documentaires narratifs ou biographiques Ragghianti cite les films de Emmer (*Giotto, Bosch, Canticò delle creature* et *Légende de saint Ursule*), ceux de Pozzi Bellini, le *Carpaccio* de Longhi e Barbaro. Même si les qualités techniques et stylistiques de ces films sont jugées « hautes », Ragghianti critique le fait que dans ce cas « la spécificité de la représentation artistique consiste en une narration, un récit, une action que le réalisateur restitue et évoque selon sa propre sensibilité »¹⁴ ; les conséquences, généralement, sont que « ces films documentaires ne témoignent malheureusement pas tant de la recherche de moyens appropriés à une interprétation pertinente du style ou de l'univers de l'artiste, que du souci de traduire la sensibilité esthétique ou le désir d'expression du réalisateur par des images appartenant à la peinture, à la sculpture ou à l'architecture »¹⁵.

Donc il n'était pas dans le narratif, dans la *storia*, que Ragghianti pouvait chercher un point de repère ; plutôt, les films de Haeserts et Storck étaient plus proche à sa sensibilité, parce que réalisés dans un esprit essentiellement critique. Même si la perspective critique de Haeserts et Storck ne correspond pas à celle de Ragghianti, qui critiquait ouvertement leur lien avec Wöllflin et l'esthétique psychologique, leur méthode trouve un ample espace dans *Les chemins de l'art*, où on peut lire une longue citation de ce que Haeserts entend par « analyse esthétique et transmission du message de l'artiste »¹⁶. Il s'agit de manipuler les moyens disponibles dans le cinéma, « divisions de l'écran, panoramiques verticaux et horizontaux, travellings avant et arrière, juxtaposition d'images en

¹³ Carlo Ludovico Ragghianti, *Les chemins de l'art*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1996, p.71.

¹⁴ *ibid.*, p. 12

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ *ibid.*, p. 13

mouvement, superposition, rapprochements, macrophotographie, objectifs déformants, procédés d'animation, changements d'éclairage, vues plongeantes, mouvements ondulatoires et rotations de la caméra »¹⁷ : bref, non pas de créer une narration, mais un langage, une nouvelle syntaxe au service du cinéaste-critique, qui doit mettre en lumière les qualités de l'œuvre même, « susciter une réflexion véritablement critique, menée au moyen du langage cinématographique ».¹⁸

Qu'est-ce qu'un critofilm ?

De 1948 à 1964 Raghianti écrit et réalise une vingtaine de films avec le soutien financier de Olivetti, qui à l'époque était l'entreprise la plus importante dans le champ informatique en Italie : « *La Déposition* » de Raphaël, *Laurent Magnifique et les arts*, *Communautés millénaires*, « *La Cène* » d'Andrea del Castagno, *Le style de Piero della Francesca*, *La Ville de Lucques*, *Le style de Fra Angelico*, *Historie d'une place*, *Urnes étrusques de Volterra*, *L'art de Rosai*, , *L'art de la monnaie dans l'empire tardif*, *Pompéi urbaine*, *Pompéi ville de la peinture*, *Une fantaisie de Botticelli* : « *La Calomnie* » , *Hautes terres de Toscane*, *La chartreuse de Pavie*, *Le temple de Malatesta*, *Grand Canal*, *Antelami : le baptistère de Parme*, , *Stupinigi*, *Michel-Ange*.

Raghianti, pour rendre explicite son choix théorique, forge le néologisme « critofilm », où le préfixe est destiné à préciser qu'il s'agit d'un film critique, « ou plus exactement de critique d'art s'exerçant à travers le langage cinématographique »¹⁹. Les critofilms, donc, sont des documentaires pensés et réalisés par un critique d'art qui a adopté le médium cinématographique dans le cadre d'un projet à la fois critique et divulgateur. Etant donné le lien très étroit, ou, pour mieux dire, l'identité entre la production cinématographique et celle théorique de Raghianti, il faut explorer les points les plus importants de sa pensée : la nature spatiale et temporelle de l'œuvre, l'autonomie du langage artistique, le processus créatif ; on verra que non seulement les convictions de Raghianti ont déterminé l'essence des critofilms, mais aussi que la pratique cinématographique et la réflexion sur le cinéma comme art ont influencé la structure de sa pensée.

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *ibid.*, p. 18

¹⁹ *ibid.*, p. 32

Ragghianti : la formation

Ragghianti naît à Lucques, petite ville conservatrice et bourgeoise de la Toscane, en 1910. Entre la fin des années vingt et le début des années trente il connaît les ferments de l'avant-garde picturale italienne, et les premières théories sur le cinéma. Sa formation est étroitement liée aux tourmentées vicissitudes de l'époque: partisan antifasciste, il s'engage dans la reconstruction de l'après-guerre, il participe à la vie politique italienne dans le *Partito d'Azione*, et enfin il se retire en 1968.

Ragghianti commence son expérience artistique à Lucques, à côté du peintre Alfredo Meschi, anarchiste, qui l'initie à l'engagement politique et au monde de l'art ; vraisemblablement, son début de carrière comme plasticien a été significatif par rapport à l'importance que, pendant les années suivantes, a eu pour Ragghianti le concept de processus créatif, du *fare* (faire) dans l'art, du point de vue original de l'artiste.

Dans la même période, il connaît les idées et les oeuvres du group « Valori Plastici », qui soutenait le rétablissement et la réinterprétation de la tradition classique, et les peintres Morandi, Carrà, De Chirico, De Pisis, Rosai ; il choisit d'accomplir ses études à l'Ecole Normale de Pise. Dans ces années, la théorie de la visibilité pure entre en Italie avec un essai de Benedetto Croce, duquel Ragghianti a toujours été considéré disciple. Ragghianti publie un chapitre de sa thèse de doctorat sur la revue de Croce, *La Critica*; en suite, il commence à enseigner à l'Université de Pise, où il travaille jusqu'à la moitié des années soixante-dix. Il a écrit des essais sur la critique d'art, le cinéma, l'art moderne et contemporain.

Les bases philosophiques

Ragghianti est généralement considéré disciple de Benedetto Croce. Dans les pages de *Tempo sul tempo*, un article paru en 1969, il évoque son parcours philosophique justement pour éclaircir cette étiquette : « Pourquoi rappelle-je cela ? Parce qu'on a la coutume, dans certains milieux imitateurs et conformistes, de me liquider avec l'étiquette de

“crociano”, pour éviter une expérience pas confortable qui nécessite l’analyse de certains présupposés historiques. »²⁰

La *Nuova estetica* de Croce, comme on l’appelait au début du siècle, avait été développé dans *L’esthétique* du 1902, un ouvrage dont le titre intégral est *L’esthétique comme science de l’expression et de la linguistique générale*. Une thèse soutenue dans cette oeuvre est celle selon laquelle l’art est une forme de connaissance intuitive, différente de la connaissance logique, une connaissance liée moins à l’intellect qu’à l’imagination. Cette forme de connaissance, nommée intuition, *intuizione*, coïncide avec l’expression: un lien indissoluble unie l’intuition, une forme de savoir avec un rapport d’immédiateté avec l’objet, à l’expression, un principe actif, la manifestation extérieure de quelque chose. De quelle façon, dans l’art, l’intuition coïncide-t-elle avec l’expression? L’image comprise par intuition n’existe pas avant de son expression, elle n’est pas indépendante de celle-ci ; l’expression n’est pas sa traduction concrète ; tout simplement, la première n’existe pas sans la dernière. Une intuition sans expression est inimaginable, parce que l’oeuvre d’art est justement la manifestation physique de la fusion entre intuition et expression. L’image mentale (l’idée) de l’oeuvre est comprise par l’esprit à travers l’intuition et gagne une réalité physique à travers un support matériel; mais, la réalisation concerne les moyens techniques, et le choix des matériaux est secondaire.

Ceci est le nœud de l’idéalisme de Croce, célèbre pour avoir écrit, une fois²¹, que Raphaël, même sans ses mains, aurait été un grand peintre. Le sens de cette affirmation est que la grandeur de Raphaël vient du fait que sa vision intuitive, en tant que peintre, était supérieure à celles des autres artistes de son époque, indépendamment des moyens qu’il a utilisés pour la « traduire » dans la réalité physique. La différence entre Raphaël et un peintre médiocre ne dépend pas de la capacité technique, des moyens qui rendent possible la manifestation (*estrinsecazione*) de l’oeuvre ; il s’agit d’une différence mentale : même si un autre peintre avait maîtrisé les pinceaux comme Raphaël, il ne l’aurait pas dépassé, parce qu’il n’aurait pas eu dans son esprit les images que Raphaël a « manifesté ».

A coté du développement de la relation entre intuition et expression, l’esthétique de Croce est opposée à la théorie de Wöllflin, selon laquelle chaque époque artistique se définit grâce à son style : la théorie de Croce affirme la nécessité de privilégier chaque oeuvre

²⁰ C.L. Raghianti, “Tempo sul tempo”, in *Arti della Visione III, Il linguaggio artistico*, Einaudi, Turin, 1979, p. 135

²¹ “Di Raffaello è stato detto che sarebbe stato gran pittore, anche se non avesse avuto le mani; ma non già che sarebbe stato gran pittore anche se gli fosse mancato il senso del disegno” dans *Breviario di estetica* (1912), publié dans *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari, 1968, p. 39.

singulière, en refusant de faire une distinction entre la forme et le contenu. L'inséparabilité du contenu et de la forme demeure héritage de la critique italienne post-croceenne: l'analyse des formes ne doit pas être indépendante, mais cohérente avec l'analyse des contenus, selon la célèbre formule *tal contenuto, tal forma*. L'attention consacrée à l'œuvre, un quasi être vivant autonome²², et au refus des schématisations sous forme de styles et époques est parallèle, dans une perspective philosophique plus vaste, à la conception de l'art universel. Selon Croce, « au-delà de la peinture et des arts figuratifs, il y a tous les autres arts, l'art universel (...), au-delà de l'art il y a encore l'esprit humain dans la richesse de sa forme et dans son unité dialectique, sans laquelle l'art même n'est pas vraiment intelligible ; et finalement, au-dessus de la peinture moderniste ou moderne et même au-delà de cette peinture que l'on fait remonter, selon le caprice, tantôt à Rembrandt tantôt à Giorgione, il y a la peinture de tous les temps et de tous les peuples, qu'on l'appelle chromatique ou non chromatique »²³.

Celles-ci sont, donc, les bases théoriques de Raghianti, qui, néanmoins, développera une structure critique autonome, indépendante de celle de Croce et parfois en opposition avec celle-ci.

Il faut maintenant explorer certains points importants dans la pensée de Raghianti, et en particulier ceux qui ont un lien étroit avec la pratique du critofilm : l'irréductibilité des arts de la vision au langage verbal, la dimension espace-temps de l'œuvre, la pensée de Raghianti sur le cinématographe.

La temporalité de l'œuvre

« Il faut observer qu'un tableau ou une sculpture n'existent pas, pour le spectateur, pour celui qui contemple l'œuvre du point de vue critique (c'est à dire celui qui reconstruit ce processus, ce travail de réalisation formelle qui lui apparaît dans sa conclusion, compacte et coagulée dans tous ses éléments) dans l'espace d'un éclair. Avec un regard on ne peut

²² Raghianti a écrit un ouvrage intitulé *Arte essere vivente*, publié à Florence en 1984.

²³ Cité dans Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard, Folio/essais, 2003, p. 321.

pas épuiser une œuvre d'art dans toute sa complexité et dans ses rapports, bref dans son histoire, qu'il faut retrouver et déterminer de la même façon que l'artiste qui l'a créée »²⁴.

Comme cette citation laisse comprendre, le temps, élément constitutif de l'image et de l'expression, joue un rôle fondamentale dans la théorie de Ragghianti. Mais, justement, qu'est-ce que c'est le temps dans l'art ?

On a parlé, dans l'esthétique de Croce, de l'importance de l'intuition, la formation mentale de l'image, le moment de la réalisation de telle image dans le monde des choses. Ragghianti ne se limite pas à considérer l'intuition comme antérieure à l'espace et au temps; l'intuition de Croce devient, pour Ragghianti, le *fare* artistique, le moment de création avec tous les dispositifs et les relations avec la situation extérieure d'une activité quelconque. Pour éclaircir ce point on peut citer un autre passage de *Arte fare e vedere* relatif au processus créatif de Giorgio Morandi. « Morandi se tenait debout au centre d'un cercle, en utilisant un arc de 90° pour la rotation du regard et du corps; à gauche il y avait le modèle et en face la toile, installée en axe par rapport au diamètre du cercle même, qui avait comme rayon le bras étendu du peintre. Celle-ci était la distance ordinaire, sinon constante, des ses natures mortes. Symptomatiques, ou mieux problématiques, les variations des distances et du niveau de hauteur par rapport aux plans de pose et aux points de vue, qui aujourd'hui se présentent comme syncopes graduées et émotives des paysages. Le processus créatif de Morandi continue à faire partie de l'œuvre, il n'est pas séparable d'elle: chaque représentation est toujours l'ensemble des conditions qui l'ont rendu possible »²⁵.

Il s'agit donc de creuser dans les conditions, dans la situation dans la quelle chaque oeuvre singulière a vu la lumière, dans le *fare* de l'œuvre ; et c'est justement dans ce processus *in fieri* qui demeure la première dimension temporelle de l'art. Il ne s'agit pas de temps représenté, mais du temps de la représentation ; le problème n'est pas iconographique (les différentes façons de représenter sur une toile le déroulement du temps ou du mouvement) mais philosophique.

Ragghianti raconte avec ces mots le parcours qu'il a suivi pour développer le concept de la temporalité de l'art: « Dans *Art as Experience*, Dewey écrivait que la temporalité de la perception figurative était généralement pensée comme un fait purement spatial; cela ne m'a ni étonné ni stimulé, parce que j'avais élaboré la même théorie en 1932, dans

²⁴ C.L. Ragghianti, *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*, Vallecchi, Florence, 1974, p.167.

²⁵ *ibid.*, p. 102-103.

Cinématographe Rigoureux (...) avec une motivation techno-historique (...) qui devait démontrer non pas l'inhérence du facteur temps à la sensation ou à la perception visuelle, mais la dimension espace-temps intrinsèque à chaque connaissance ou activité artistique, et son caractère processuel et historique auquel devait correspondre une nouvelle méthode critique ».²⁶

Cette citation éclaire le lien entre la temporalité de l'art et ce que, en occasion d'une récolte d'essais²⁷ sur Ragghianti, a été baptisé « le caractère cinématographique de la vision ». Dans son premier ouvrage dédié au cinéma, *Cinématographe Rigoureux*, écrit à vingt-trois ans, Ragghianti écrivait que « un des éléments inhérents à l'expression cinématographique, et même la valeur caractéristique qui la rend différente et la limite par rapport aux autres arts plastiques comme la peinture et la sculpture est justement le temps »²⁸. Deux années après il se corrigeait, dans *Cinema e teatro* (1934): « Donc le temps, en tant qu'élément actif, et en tant que temps idéal, est présent aussi dans la peinture et dans la sculpture ». Le temps, donc, constitue le champ commun entre les études de cinéma et ceux d'art: la temporalité intrinsèque, à partir de l'impressionnisme, a été rendue explicite dans les œuvres singulières ; Ragghianti avait vu dans ce fait « une des conditions historiques grâce auxquelles la sensibilité cinématographique, qui s'était forgée une technique de manifestation (*estrinsecazione*) adéquate en exploitant le développement des recherches sur l'optique et la mécanique, avait pu se former et exister ».²⁹

Il existe un deuxième aspect de la question du temps dans l'œuvre d'art : au-delà du temps de la représentation, il y a le temps de vision, ou temps de lecture, de l'œuvre. Il s'agit du parcours et de la durée du regard: « une temporalité qui trouve son rythme dans la structure même de l'œuvre »³⁰. En fin, le temps de la représentation et le temps de la critique coïncident: « on pourrait affirmer de connaître un tableau ou une sculpture, et de pouvoir les conserver vivantes dans la mémoire visuelle, seulement si le temps et le parcours de la vision critique seront au moins égales au temps et au parcours de la vision créatrice ».³¹

²⁶ C.L. Ragghianti, *Tempo sul Tempo*, op. cit., p. 127.

²⁷ Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Charta, Milan, 2000.

²⁸ Carlo Ludovico Ragghianti, « Cinematografo rigoroso », in Cine-convegno nos.4-5, juin 1933, p. 70.

²⁹ C.L. Ragghianti, *Arti della visione I: Cinema*, Einaudi, Turin, 1952, p. 64.

³⁰ *ibid.*, p. 21-22.

³¹ C.L. Ragghianti, *Arte, fare e vedere*, op. cit., p. 90.

Les critofilms peuvent rendre explicite non seulement la dimension temporelle de l'œuvre, mais aussi l'espace et le mouvement. Cependant, la possibilité de représenter le mouvement dans l'art ne coïncide pas avec l'arrivée du cinématographe: « le mythe de l'entrée dans le monde ou de la naissance de la vision cinétique, soit sous forme de cinéma, soit sous forme d'œuvres en mouvements physique (...) est infondé: j'ai démontré cela en étudiant l'identité du processus constructif des arts plastiques et du cinéma, qui s'est révélé un processus de nature spatio-temporelle».³² On ne peut pas ignorer les représentations du mouvement : des aquarelles de *Sachsenspiegel* à la roue et aux mains oscillantes des *Hilanderas* de Velázquez, aux foudroyantes successions de poses dans Léonarde, et aux calligrammes japonais, beaucoup d'exemples témoignent « un évident comportement cinétique de la forme et du signe »³³: l'histoire iconographique du mouvement ne commence pas avec les chronoscopies de Marey, Duchamp ou Balla. Cependant, reproduire ou représenter le mouvement ne signifie pas encore placer une œuvre dans une dimension spatio-temporelle. La représentation instantanée d'un moment immobile du mouvement (comme dans les photogrammes du cinéma) et le mouvement intrinsèque, organique, d'une œuvre sont deux choses différentes. Selon Ragghianti, même si un photographe choisit une situation qui est naturellement caractérisée par un grand potentiel dynamique, aucune photographie pourra rivaliser avec la temporalité de *Number 14, 1948* de Pollock, dans lequel « il n'y a aucune représentation objective, et les traces graphiques et les coulées de couleur suivent des évidents chemins chorégraphiques, et (...) on achève une pulsation spatiale qui se dilate et se lève à chaque point du parcours, entraînant le spectateur dans une participation haletante, dans un risque soudain et pressant qui ne termine jamais (...). Dans Pollock et dans son *dripping* il ne s'agit pas simplement de coulée, de jet, de trajectoire de l'inégal fil chromatique (...) leur lecture ne peut pas faire abstraction d'une lecture stratigraphique des fibres de l'œuvre, de ses épaisseurs animées »³⁴

Maintenant, on peut comprendre qu'est-ce qu'un critofilm : une espèce de musée imaginaire, dans lequel on propose au spectateur la manière la plus « correcte » d'observer une œuvre, en dilatant le temps de lecture, en évitant tout ce que dans le musée

³² *ibid.*, p.123.

³³ *ibid.*, p.124.

³⁴ *ibid.*, p. 117.

peut déranger la réception: « la foule des oeuvres, la cohabitation envahissant des alignements, les décorations préexistantes, la prohibition ou la difficulté de l'analyse des détails, les manques ou les impropriétés de lumière, etc. ».³⁵ Le critofilm peut rendre explicite, grâce à la représentation du temps, le temps de la représentation (la manifestation du processus créatif) et à travers le langage de la caméra peut guider l'œil sur les rails des lignes compositrices. Ragghianti avait lu dans les résultats d'une expérimentation scientifique que « les prises de vues cinématographiques des mouvements oculaires pendant l'observation d'une fresque espagnole du XIIIème siècle étaient inappropriées et approximatives, et par conséquent inutiles et déviantes, parce que l'observateur ne savait pas lire la métrique ou le rythme des images observées, et la caméra avait ponctuellement enregistré cette incapacité, en fournissant des pistes confondues, incertaines et sans significations »³⁶. Ici joue son rôle le critofilm: la lecture d'un langage visuelle obtenue à travers la reconstruction cinétique du langage cinématographique.

La linguistique de la vision

« Un facteur qui émerge dans la culture artistique et qui implique la culture littéraire, c'est la conscience toujours plus claire, à partir de Delacroix (...) qui la transmet à Baudelaire, de la suprématie de la vision sur les thématiques, dans les arts plastiques, de l'indépendance de celles-ci de la littérature, à laquelle une tradition séculaire les avait liées comme esclaves »³⁷. Cette époque, le XIXème siècle, témoigne la crise de l'*ut pictura poesis* et le dépassement du voir optique: « D'abord, on oppose des choses à une représentation, ou l'expression d'un sentiment ou d'un état d'esprit à une illustration d'idées ou d'histoires avec des moyens visuels (...). En suite, une théorie prend pied selon laquelle à côté d'un regard physique, sensible, optique et passive existe un regard qui conquête pour l'homme un monde de forme qui ne saurait autrement connaissable »³⁸. Le fruit des ces processus artistiques et intellectuels est, selon Ragghianti, la publication de certaines œuvres qui seront fondamentales pour sa formation : les essai de Konrad

³⁵ *ibid.*, p. 91.

³⁶ C.L. Ragghianti, *Arti della visione I: Cinema, op. cit.*, p.67.

³⁷ C.L. Ragghianti, *Arte, fare e vedere*, op. cit., p. 10.

³⁸ *ibid.*

Fiedler, le théoricien de la visibilité pure (= raison pure de Kant). La visibilité pure est « libéré de la subjection optique et de l'hétéronomie de la parole, reconnu comme forme et activité originaire, autonome et complète de l'homme ».

La première réflexion de Raghianti sur la valeur critique des images apparait dans son essai sur les frères Carracci, un chapitre de sa thèse de doctorat. Raghianti repère dans le corpus pictural des Carracci la présence d'attitudes intellectuelles, de réflexions et de traduction des formes produites par des autres artistes, et arrive à théoriser la possibilité d'un discours critique exercé dans une forme picturale, grâce à un outil visuel.

Raghianti veut démontrer que l'expression visuelle, véritable langage, selon Fiedler, pair au langage verbal, peut être utilisée non seulement pour créer de la poésie, et donc pour l'intuition du particulier, mais aussi dans une finalité universelle (c'est à dire économique, morale, pratique, etc.) ; le langage qui peut être utilisé pour communiquer des concepts universaux se transforme automatiquement en prose (cette distinction entre prose et poésie appartient à Croce). D'ici dérive la définition de « prose figurative » qui Raghianti applique à la production des Carracci.

Non seulement la prose figurative peut conduire à la connaissance de quelque chose d'hétéronome, mais cette prose peut être exploitée pour connaître une expression homologue à soi-même : « Si le langage artistique n'était pas auto-connaissable dans les termes spécifiques et réels dans lesquels il se réalise, il ne pourrait pas se réaliser. Et comment, en effet, le pourrait-il, manquant de conscience de soi, c'est-à-dire de la connexion vitale avec toutes les facultés de l'homme ? Et encore : l'art se réaliserait en certaines termes mais pourrait se connaître et être connue seulement en d'autres termes ? (...) D'autre part, si nous considérons le langage artistique comme un langage totalement ou partiellement en relation avec le langage verbal, en réalité en dépendance du langage verbal présumé total, si nous nions au langage artistique autonomie et autosuffisance complètes, nous ne pouvons pas éviter la dévaluation catégorique de ce langage, parce que s'il est parole en d'autres termes désignatifs, il est essentiellement tautologique»³⁹.

En suivant ce chemin théorique, Raghianti vise à construire une discipline qu'il baptise « linguistique de la vision ». Mais qu'est-ce qu'il y a en commun entre la parole et la vision, même sous la forme d'instrument critique? Il faut toujours tenir compte de l'importance fondamentale, pour Raghianti, du moment de la création artistique,

³⁹ C.L. Raghianti, *Conscience et connaissance de l'individualité. Langage Artistique Histoire*, Pise, 1961, p. 34.

l'intuition. Si on suit ce point de repère théorique, même la langue peut être considérée dans une dimension processuelle : il faut « ne pas regarder aux manifestations (*estrinsecazioni*) en tant que telles, mais penser au processus qui a produit ces manifestations (...). Si je pense à ce fait pour ce qu'il est, un processus d'expression, alors j'ai clair combien soit absurde estimer que le seul langage parfait soit le langage de la poésie, ou le langage verbal, et que les autres processus d'expression soient langages supplémentaires, additionnels, partiels, relatifs »⁴⁰.

De l'autre côté il ne faut pas pousser trop loin l'analogie entre le langage verbale et le langage visuel: est-ce que c'est possible, par exemple, de créer un dictionnaire de la vision ? Non, étant donné l'impossibilité de réduire le message artistique à « message purement informatif transmis dans un code connu »⁴¹. On ne peut pas styler un dictionnaire des arts plastiques, comme on peut styler un dictionnaire d'une langue conventionnelle ou institutionnalisée, parce que le dictionnaire du langage artistique serait immense, ou pour mieux dire infini, et dans la substance inexplorable, parce que « art signifie trouver, innover, repérer ce qui avait été jusqu'au présent inédit, obscur, chaotique, potentiel ou virtuel, pas possédé ni accepté dans la forme ».⁴²

Il est clair que le développement de la linguistique de la vision contient déjà tous les présupposés méthodologiques du critofilm, qui est une pratique exercée avec des outils différents de ceux de la parole, à travers un métalangage homogène au langage interprété: il s'agit de lire les œuvres dans la même langue dans laquelle elles ont été écrites. Dans les critofilms le signe visuel devient parole: ni un calque de la parole en tant que telle, ni une traduction, mais quelque chose qui n'a plus besoin d'être légitimé. Quand Ragghianti exploite le langage cinématographique pour analyser les œuvres, le texte demeure toujours quelque chose d'accessoire ; par rapport à l'interprétation filmique, le commentaire verbale apparaît dans une position subordonnée. Le commentaire, en effet, était juxtaposé au dernier instant, après les prises de vues et le montage. La conception de Ragghianti du moyen filmique est purement visuelle: « Un film sur l'art est toujours, idéalement, muet: concrété dans son propre langage, le cinématographe : sans rien d'autre »⁴³. La colonne sonore est définie soit «un accompagnement rythmique» soit «une chose sans raison

⁴⁰ C.L. Ragghianti, *Percorso e discorso* (1975), dans *Arti della visione III, Il linguaggio artistico*, op. cit., p. 6.

⁴¹ *ibid.*, p.7.

⁴² *ibid.*, p. 8.

⁴³ C.L. Ragghianti, «Film d'arte, films sull'arte, critofilm d'arte» dans *Arti della visione I: Cinema*, op. cit., p. 232.

d'être", dans l'interview de Raghianti et Massimo Gasparini⁴⁴. La dépréciation complète du son n'est pas étonnant: dans la définition même de cinéma comme art figuratif était implicite un remuement de la dimension sonore, pas seulement pour Raghianti mais aussi pour Adorno et Arnheim⁴⁵.

Au-delà des applications pratiques, au niveau général on aura remarqué que la théorie linguistique donne la possibilité de se promener des arts plastiques au cinéma: reconnaître au visible une dimension analytique signifie franchir le champ de l'art et exposer la vision à différentes possibilités cognitives.

La pensée sur le cinéma

La thèse soutenue par Raghianti dans le cadre de la critique cinématographique est celle du « cinéma art figuratif », c'est à dire de l'appartenance du cinéma aux beaux-arts et, dans sa première formulation, l'identité de cinéma et peinture. Depuis sa première contribution à ce champ de recherche, avec *Cinématographe Rigoureux*, Raghianti écrit qu'il faut étudier le cinéma avec les mêmes outils qu'on utilise dans l'histoire de l'art. Il écrit sur la « valeur substantiellement visuelle de l'expression cinématographique (...) non pas différente, au contraire, de la même nature, des valeurs propres à une sculpture ou à un tableau »⁴⁶. Pour illustrer la thèse de l'identité de cinéma et arts plastiques, Raghianti prend en exemple les metteurs en scène Pabst et Chaplin. Sa méthode de rapprochement entre arts plastiques et cinéma fonctionne non seulement si les films contiennent des références explicites à la peinture (c'est le cas de Pabst) mais aussi si l'éloignement de l'image pictural est grand, comme dans le cas de Chaplin. Raghianti décrit les séquences dans le but de montrer une cohérence interne au film, l'équivalent du style pour le peintre. Par exemple, il décrit de la suivante façon une scène d'un film de Pabst, *l'Atlantide*: « la scène est toute structurée sur les valeurs chromatiques, de

⁴⁴ *Histoire de l'art et cinéma: les critofilms de Carlo Ludovico Raghianti*, Auditorium du Louvre, Paris, 1994

⁴⁵ Voir Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (1932), et T.W. Adorno, « Prologue sur la télévision », publié dans *Prologue sur la télévision*, publié dans *Modèles critiques*, Payot, Paris, 1984.

⁴⁶ C.L. Raghianti, "Cinematografo Rigoroso", *op. cit.*, p. 74-75.

mouvement, de qualité tonale et de sélection visuelle – sur la sensibilité historique qui dans ces coutumes et ce milieu, et dans cette atmosphère de vie morale trouva son sujet : l'impressionnisme»⁴⁷

Sur *Kameradschaft (La tragédie de la mine)* toujours mis en scène par Pabst, il écrit que « Dans plusieurs scènes, les valeurs de l'illumination (...) rappellent, dans la façon de construire avec la pure lumière, les figures de Rembrandt », et que « les formes naturellement monumentales de l'ouvrier au travail »⁴⁸ rappellent Millet. Dans *Acier* de Walter Ruttmann « certaines visions en contre-lumière, avec des rayons de soleil retombant parmi les masses de noir indistinct, là où il y a de l'eau-forte, rappellent la chaleur de l'évocation fantastique de certaines *carceri* de Piranesi »⁴⁹

A propos du style de Chaplin, la cohérence repérée par Ragghianti demeure dans la marche et dans les tournures. Il décrit ce style comme une « transformation décorative du mouvement » et il arrive à accoster cette « exaltation lyrique du mouvement » à la catégorie critique du linéarisme fonctionnel, utilisée par l'historien d'art Bernard Berenson.⁵⁰

Donc, la première tentative de rapprochement entre cinéma et arts plastiques advient pratiquement par analogie. Mais, dans la conclusion de *Cinématographe Rigoureux*, ce lien est articulé d'une façon plus subtile : Ragghianti écrit que le cinéma s'insère dans l'histoire de la représentation visuelle du XIX^{ème} siècle, et qu'il récupère une série d'instances et d'expériences qui sont déjà, potentiellement, cinématographiques, car dans le goût des impressionnistes pour « l'évènement occasionnel, pas préparé, libre – avec son apparente négation du temps dans laquelle est, au contraire, impliquée sa considération – est présente une forme historique de sensibilité qui a conditionné le cinématographe comme on le connaît aujourd'hui »⁵¹.

De la même manière, l'origine et le développement de la photographie « sont dus essentiellement aux tendances de goût et de culture artistique qui les ont influencés, qui les ont rendu problématiques et les ont fait vraiment vivre et être quelque chose »⁵².

⁴⁷ *ibid.*

⁴⁸ *ibid.*, p. 79.

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ *ibid.*, p. 83

⁵¹ *ibid.*, p. 90

⁵² *ibid.*, p. 81.

Donc, il ne s'agit pas seulement d'une identité superficielle, de la possibilité d'un va-et-vient aveugle entre cinéma et arts plastiques: entre art (surtout peinture) et cinématographe existe une *forma mentis* commune en mesure de donner une forme aux expressions artistiques en tant que manifestations de la sensibilité d'une époque.

Au-delà de ces deux niveaux d'analyse, on peut être étonné à cause du manque de considération des tous les facteurs techniques qui éloignent le cinéma de la peinture; il y a du Croce ici, et son influence est très puissante. Ragghianti soutient que la forme artistique accomplie, c'est-à-dire résolue sous forme d'expression, a besoin d'être analysée en tant que telle ; se consacrer aux problèmes de la technique signifie explorer une dimension différente par rapport à celle de l'art. Le problème du moyen technique ne peut pas exister dans le domaine de la critique: « Que peut raconter d'une statue la seule qualité du marbre, que peut raconter d'une peinture la seule qualité matérielle des couleurs utilisées ? »

De toute façon, la problématique esthétique relative à la technique sera approfondie plus tard par Ragghianti, qui, avec le temps, change d'avis : à propos de *Cinématographe Rigoureux* il écrit que « transparait la perplexité que m'inspirait la théorie de Croce sur la technique, qui devisait la création intérieure de la manifestation (*estrinsecazione*), la fixation qui permet la transmission communicative ».

En résumé, si dans sa première contribution dans ce domaine Ragghianti se limite à collectionner une grande variété de références picturales pour les appliquer au cinéma, plus tard l'identité de cinéma et art s'annonce en tant qu'équivalence des structures espace-temps, ce qui fait écrire à Antonio Costa que « Paradoxalement, après la confrontation (entre cinéma et peinture) les aspects plus éclairés appartiendront à la peinture plutôt qu'au cinéma »⁵³. Ragghianti lui-même écrivait que « pour ma part, je n'hésiterai pas à avouer que le travail de recherche sur le cinéma en tant que mode d'expression, en tant que langage, m'a considérablement aidé à formuler avec plus de précision ma réflexion critique ». ⁵⁴

Donc il faut chercher le noyau de la réflexion sur le cinéma à l'intérieur de la réflexion critique de Ragghianti: d'un côté, le développement du langage cinématographique

⁵³ Antonio Costa, « Histoire de l'art en images », in *Histoire de l'art et cinéma*, op. cit., p. 13.

⁵⁴ C.L. Ragghianti, *Les chemins de l'art*, op. cit., p. 33.

contribue au développement de la pensée de Ragghianti; de l'autre côté, il s'approprie de ce langage et le transforme en outil analytique.

Par exemple: la théorie de la "linguistique de la vision" est étroitement liée à la pensée de Ragghianti sur le cinéma : d'abord le cinéma, sous forme de critofilm, ne permet pas une application pratique ; en deuxième lieu, le développement du cinéma en tant que langage codifié joue un rôle fondamental dans l'articulation de la théorie même. « Avec l'énorme multiplication des reproductions et avec le développement vertigineux du cinéma, tous les genres d'expressions visuelles ont commencé à avoir la tendance à substituer le plus possible l'ancienne primauté et privilège exclusif de la parole écrite et parlée, en commencent justement sur le plan le plus favorable, celui de la suggestion et de la persuasion rhétorique. Et naturellement, puisqu'elle devait opérer dans la communication, cette forme devenait grammaticale, en perdant personnalité, en se généralisant dans des formes stylisées et conventionnelles (...) pour ressembler, comme dans la très ancienne idéographie, fonctions très vastes du signe pour la chose ou de chose pour le signe. Ce phénomène, qui paraît ne pas avoir d'antécédents dans l'histoire, confirmait mon exigence d'articuler la production visuelle et figurative sous la forme de prose ».⁵⁵

La réflexion sur le cinéma est impliquée non seulement dans la thématique de l'autonomie du langage artistique, mais aussi dans celle de la nature spatio-temporelle de l'art: comme le cinéma, la peinture et la sculpture sont un langage visuel qui peut être compris seulement en tant que déroulement dans le temps, semblable à la séquence cinématographique : « dans l'espace ni indifférent ni fortuit, mais choisi; dans l'illumination, non pas générique, mais spécifique; dans le mouvement non pas mécanique, mais rythmé et métrique, la séquence est une succession de photogrammes, et chacun d'eux représente un instant de décision consciente qui a comme finalité la construction d'une spécifique composition de mouvements ».⁵⁶ Donc, on ne distingue pas un film d'un tableau seulement parce que dans le film il y a une dimension temporelle: le temps, dans le tableau, quoiqu'il ne soit pas extériorisé de la même manière, est toujours présent et réel, dans le processus de création comme dans le temps de lecture.

⁵⁵ C.L. Ragghianti, "Linguistica e scienza dell'art", in *Arte, essere vivente*, op. cit., p. 124-125.

⁵⁶ CL Ragghianti, « Edologia informatica o ergologia informatica », in *Arte, Fare e Vedere II*, Firenze 1986, p. 140.

Le critofilm non seulement explicite la dimension temporelle de l'œuvre, mais transforme la composition en action. Les lignes de force, les perspectives, les mouvements représentés sont traduits, dans le langage filmique, en mouvements de caméra, rapides et lents, fondus enchaînés, travellings, panoramiques: le moyen analytique est une espèce de cinéma-œil, non pas parce qu'il enregistre optiquement des phénomènes extérieurs et sans ordre, mais parce qu'il suit avec une obéissance objective les structures compositrices et leurs connexions, variations et oppositions. La tâche du ciné-œil est, en conclusion, éducative⁵⁷: il doit conduire le regard du spectateur hors de l'erreur, dans la juste direction, il doit enseigner à voir.

Technologies et musée

Les critofilms de Raghianti témoignent une cohérente *critica in azione*, un *fare* étroitement lié à sa théorie de la vision; ils offrent aussi une perspective actuelle, surtout dans le cadre du développement technologique qui permet, aujourd'hui, l'utilisation de la vidéo, de l'ordinateur, des rayons X etc. pour la recherche scientifique et pour l'analyse.

Les critofilms nous projettent vers le développement de l'élaboration informatique et des textes multimédias; il s'agit d'un point de départ pour l'expérimentation des nouvelles technologies au service de la recherche critique.

Le dernier critofilm, *Michel-Ange*, remonte au 1964; en suite, le cinéma a été dépassé par les graphiques et les diagrammes établis par ordinateur, qui peuvent intervenir plus efficacement, selon Raghianti, dans la texture même de l'image, dans son épaisseur. L'ordinateur peut intervenir dans le processus analytique en qualité d'intégration à la vision cinématographique, parce qu'il peut la rendre tridimensionnelle, stratigraphique ou radiographique (ces derniers développements rappellent, par exemple, la démarche d'Alain Jaubert dans *Palettes*).

L'utilisation des nouvelles technologies n'est jamais une finalité en soi, mais fait toujours partie d'un cohérent système théorique; les données qu'on peut obtenir grâce à ce type d'analyse sont, pour Raghianti, toujours liés à l'importance du processus de création: « Je

⁵⁷ Le mot « éduquer » viendrait de deux verbes latins: le premier *educō, educāre* qui signifie « nourrir, instruire », et le second *educō, educēre*, qui a le sens de « faire sortir, conduire ». Le ciné-œil est éducatif dans la seconde acception, qui contient la notion de mouvement.

crois que l’outillage de la critique pourra avoir, peut être dans peu de temps, une extension beaucoup plus vaste de celle traditionnelle, en exploitant les possibilités technologiques toujours plus raffinées, surtout grâce à l’électronique. On pourra, vraisemblablement, mesurer avec un oscillographe les différentes qualités et les relatives durées des pressions des doigts dans un bas-relief de Donatello ou dans un *modellato* de Ghiberti, combiner les rayons X avec la prise de vue cinématographique pour reconstruire le processus évolutif des substrats d’un tableau, dans sa succession réelle et temporelle des interventions »⁵⁸.

Cependant il ne faut pas oublier que l'exemple le plus complet de ce que Ragghianti nomme *critica in azione* est le musée.

Le musée représente potentiellement l’expression la plus organique de la réception temporelle des arts de la vision; il devient, dans la perspective de Ragghianti, une véritable chambre optique, une machine à voir: il ne s'agit pas d'un atlas d'images, mais plutôt d'un classement de points de vue, de cadrages, de parcours et distances, de dispositifs de vision. Dans le musée les thématiques clés de toute la pensée de Ragghianti peuvent recevoir le maximum d'attention: les problématiques relatives au format, au cadrage, à la balistique des regards, aux parcours de la vision, etc.

Pour conclure, il faut rappeler que même l'analyse la plus aiguë, achevée grâce aux outils les plus avancés, est fondée sur la reproduction des oeuvres, et que « personne peut prétendre d’atteindre une véritable expérience de l'art seulement grâce à la vision de reproductions (...) parce que la reproduction n'équivaut jamais l'objet. C'est pourquoi celui qui aspire à une vraie connaissance de l'art ressent la nécessité primordiale et ineffaçable du rapport avec l’original »⁵⁹

⁵⁸ CL Ragghianti, “Edologia informatica o ergologia informatica”, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁹ C.L.Ragghianti, *Arte, Fare e vedere*, *op. cit.*, p. 302.

Filmographie⁶⁰

⁶⁰ Les critofilms ont été consultés chez la Fondazione Ragghianti de Lucques.
Les textes entre guillemets qui ne possèdent pas de notes sont la transcription du commentaire des critofilms.
Je n'ai pas pu consulter le critofilm *Laurent Magnifique et les arts*, qui n'était pas disponible.

La déposition de Raphaël

Le premier critofilm de Raghianti commence en exploitant un artifice visuel analytique : la surimpression et les fondus enchaînés (le visage de la Vierge, quelques détails qui appartiennent à la Déposition et des fresques ou tableaux). Le fondu enchaîné est une expression qui marque l'existence d'un module formel unique, celui qui rythme la cohérence intérieure de la vision formelle de Raphaël. Le commentaire verbal se borne à donner des informations historiques à propos de la cour de Pérouse pendant le XVIème siècle, et à donner aux traits du Christ le visage du seigneur Grifonetto Baglioni et à ceux de la Vierge le visage de sa mère. La démarche historique du commentaire est illustrée par des images de productions artistiques de la Renaissance, et par des reproductions de grands maîtres de l'époque (Donatello, Michel-Ange, Léonard) réalisées par Raphaël.

Les surimpressions et les fondus enchaînés, qui au début illustraient la cohérence interne de l'œuvre, maintenant visent à démontrer l'influence des autres artistes et des autres images contemporaines, des « hypertextes » qui demeurent derrière la Déposition : ainsi aux figures de Raphaël sont superposés des croquis de Michel-Ange, des personnages de Léonard, des architectures de Bramante.

A ce point la caméra pénètre dans le tableau pour en saisir les lignes compositrices de la structure formelle : un travelling rapide sur le personnage qui soutient le Christ mort, un ralentissement sur le corps du Christ, un nouvel élan sur le deuxième personnage, en suivant l'ordre de lecture « alphabétique » du tableau, de gauche à droite ; en suite un mouvement en tourbillon pour décrire (il faudrait dire de-filmer) la figure serpentine de Marie.

Ragghianti lui-même a écrit à propos des innovations techniques qu'il avait expérimentées pour son premier critofilm : « Les déplacements de la caméra furent réalisés avec un matériel très rudimentaire : des éléments de « meccano » pour les travellings et les mouvements en diagonale ; un pantographe d'architecte pour les rotations, les mouvements curvilignes et les autres motifs dynamiques »⁶¹.

Communautés millénaires

Le critofilm *Communautés millénaires*, produit en 1954, est le premier d'une série de critofilms que Ragghianti a consacrés à l'architecture, et qui ont compris des analyses filmiques des villages (c'est le cas de *Communautés Millénaires*), des villes et des places.

Le sujet de *Communautés Millénaires* est le développement, l'organisation urbaine et le style de vie de quelques villages de la Haute Lunigiana, situés sur les montagnes entre l'Emilia-Romagna et la Toscane : Castelnuovo, Ortonovo, Nicola et Monteggiori.

La structure de ce critofilm correspond probablement aux propositions d'un essai écrit quelques années avant par un critique d'art proche à Ragghianti, Giulio Carlo Argan : « Pour les études d'urbanisme, le cinéma est, ou devrait être, un instrument d'investigation privilégié, particulièrement dans ce type d'enquête, qu'on peut nommée stratigraphique, destiné à représenter le développement d'un noyau urbain, non seulement dans la succession et la superposition des styles architecturaux, mais aussi dans les

⁶¹C.L. Ragghianti, "Informazioni sul critofilm d'arte", in *Arti della visione I: Cinema*, Turin, Einaudi, 1975, pp.241-242.

conditions de vie et de travail des différentes couches sociales, le rythme de la production et des échanges, la complexité des faits de la culture, les habitudes, les relations, les contradictions qui constituent le tissu vivant d'un habitat urbain »⁶²

En effet, dans *Communautés Millénaires* l'analyse des villages de la Lunigiana exploite des schémas dessinés en plan et en élévation qui mettent en évidence le rapport entre les niveaux de la zone habitée (représentés par des anneaux concentriques), les jardins et les bois, en expliquant les finalités sociologiques de la structure urbaine en termes d'autonomie, de sécurité et d'isolement. Aux schémas dessinés correspondent les prises de vues en plongée, les amples panoramiques qui soulignent l'organisation urbaine sur plusieurs niveaux et l'intégration entre l'architecture et la configuration géomorphologique.

Le critofilm aborde aussi le sujet du rapport entre structure urbaine et vie social : la fonction de la place centrale comme agora, et le contraste entre la vie frénétique de la ville et le calme de ces *Communautés millénaires*.

« La cène » de Andrea del Castagno

« La cène » de Andrea del Castagno est probablement le critofilm dans lequel apparaît le plus clairement l'application de la théorie à la pratique cinématographique. Il s'agit presque d'un *manifesto* qui définit la méthode du critofilm en opposition au documentaire traditionnel sur l'art.

Le critofilm commence d'une façon très conventionnelle : une prise de vues de Florence, un commentaire banal sur la grandeur de la ville et de sa tradition artistique ; en suite, des images d'architecture, des paysages et enfin « La cène » : « Le naturalisme qui, dans l'œuvre d'Andrea, est énergique et puissant, plein d'expression et de vie, devient plus doux dans les figures féminines... » Tout à coup, une kyrielle de visages commence à se succéder d'une manière chaotique et une voix interrompt le commentaire : « Ça suffit ! Que ce passe-t-il ? La machine est-elle abîmée ? »

La voix du conteur répond que « Non, on s'est rendu compte que ce n'est pas comme ça qu'il faut voir cette oeuvre. On va essayer de la pénétrer directement, de la regarder telle que l'artiste l'a créée ».

⁶² Giulio C. Argan, "Cinematografo e critica d'arte", Bianco e Nero X^e année, 8, 1949, p.14, cité dans *Histoire de l'art et cinéma, op. cit.*, p.40.

D'abord, la fresque est mise en relation avec l'espace environnant : « dans l'architecture de l'église de Sant' Apollonia, la fresque, grâce à sa composition formelle et en exploitant les structures architectoniques, attire nos regards et les laisse converger au centre, en direction de la figure du Christ ».

Dans ce critofilm Ragghianti utilise beaucoup les lignes directrices, fixes ou animées, tracées en surimpression. Ces lignes montrent les détails qui guident le regard du spectateur, la composition formelle organisée selon deux épïcètres, le rythme des arcs peints enchâssés dans le rythme des arcs de la chapelle : la caméra reprend les lignes de force des gestes, dans un rythme syncopé ; il s'agit de « animer et d'interpréter la peinture ».

Ce critofilm est un des exemples parmi les plus limpide de la formule que Philippe Alain Michaud a inventé pour décrire l'analyse filmique de Ragghianti : « ut pictura pellicola »⁶³.

Le style de Piero della Francesca

Comme « la cène » de Andrea del Castagno, ce critofilm s'ouvre avec une déclaration programmatique véhiculée par le commentaire verbal : « Dans les limites d'un documentaire, ce film veut donner une image cinématographique fidèle au style de Piero della Francesca ».

Justement, dans ce critofilm il est seulement question du style : il n'y a aucune allusion, par exemple, aux interprétations iconographiques de la Flagellation, très riche d'hypothèse et d'études (approfondies par le documentaire d'Alain Jaubert sur le même thème).

Le critofilm commence par des images qui remplissent la fonction d'un *ekphrasis* visuelle : les références picturales et architectoniques de **Pise**, Masaccio et Brunelleschi. Dès le début, apparaît la caractéristique principale du style de Piero : « une peinture toute nourrie de substance architectonique ».

Comme Ragghianti a écrit, « le passage de l'œuvre à un ensemble de détails choisis à l'intérieur d'autres œuvres avec lesquelles le critique aura reconnu des éléments communs

⁶³ Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, op. cit.

ou des affinités s'effectue avec plus d'efficacité, plus de clarté et de façon plus définitive dans la synthèse visuelle, offerte par le cinéma, que dans un long discours ou dans une démonstration descriptive ou technique »⁶⁴.

Ce « parti pris » se résout dans un grand nombre de détails en fondu enchaîné, qui se superposent les uns aux autres : couvre-chefs, roues, rosaces, têtes d'anges et portraits. La rigoureuse correspondance des modules, qui forment la perfection de chaque composition, est couronnée par le célèbre oeuf qui domine le groupe de la Retable de Brera.

Dans la *Flagellation* on souligne la composition rigoureuse (reconstruite comme espace tridimensionnel dans le déjà cité épisode de *Palettes*), le contraste « dramatique » entre les deux espaces séparés et en même temps contemporains (celui de la *Flagellation* et celui des figures en premier plan).

La ville de Lucques

La ville de Lucques est le deuxième critofilm consacré à l'architecture, après *Communautés Millénaires*.

A différence de *Communautés Millénaires*, le sujet est déplacé plus vers l'architecture et la structure urbaine que vers les caractères géomorphologiques de la ville ; *La ville de Lucques* représente un deuxième stade par rapport aux précédents critofilms, l'utilisation d'artifices et d'expédients filmiques est beaucoup plus développée.

D'abord, l'espace de la ville et de l'architecture ne sont pas proposés comme volumes à regarder (la vision frontale n'est presque jamais utilisée) mais plutôt comme un espace à traverser. Les travellings sur les bâtiments les plus imposants, églises, palais, tours, sont toujours prises de bas en haut ; non seulement pour suggérer l'élan architectural, mais aussi pour mimer le regard réel du flâneur qui se balade dans la ville.

Une dimension explorée avec un esprit expérimental est, par exemple, la partie « supérieure » de la ville. Les toits ne sont pas filmés avec le classique panoramique aérien, qui avait été utilisé pour *Communautés Millénaires*, mais avec une prise de vues en contre-plongée, de bas en haut. Dans un passage, le commentaire souligne l'origine

⁶⁴ C.L. Ragghianti, "Informazione sul critofilm d'arte", *op. cit.*, p.249.

romaine de Lucques, et donc la présence du *cardus* et du *decumanus*, deux rues perpendiculaires qui coupaient en deux chaque village, ville ou camp romains : pour démontrer le croisement de ces rues, Ragghianti choisit un panoramique de bas en haut, qui projette la rue et le pavé dans le ciel. D'autres cadrages hasardés ont été utilisés : rotations rapides de 90°, angles de prise de vues perspectifs, et autres expérimentations formelles ; pour citer Ragghianti, « Les prises de vues en panoramique à 360° (combiné avec le chariot et autres mouvements d'animation de l'image) d'une place de Lucques sont destinées à expliciter au spectateur la valeur de la zone libre par rapport à tous les autres éléments : les pauses rythmées définissent la distribution des volumes et des axes principaux du trafic. Les prises de vues des rues (comme *calli*⁶⁵ vénitienes) projetées dans le parcours sur le ciel, en panoramique ascendant et descendant, continues sur l'axe vertical veulent concentrer l'attention sur la dimension de fentes des rues, en unifiant valeurs différentes, comme fonction, illumination, paramètres architectoniques, volumes et densité des habitations, perspectives etcetera »⁶⁶

Le style de Fra Angelico

En suivant une structure déjà utilisée pour *Le style de Piero della Francesca*, ce critofilm s'ouvre avec des images de l'architecture florentine ; d'abord, les images de la ville, ensuite du couvent de San Marco, où Fra Angelico a vécu et travaillé, et enfin son œuvre.

Encore une fois, il ne s'agit pas de décrire une œuvre spécifique ou des caractéristiques iconographiques, mais plutôt le style général de l'artiste.

L'incipit architectonique a non seulement la finalité d'encadrer la production artistique, mais aussi de guider l'œil du spectateur vers ces formes géométriques austères et cohérentes qui sont reflétées ponctuellement dans les fresques de Fra Angelico.

« L'image qu'on a de Fra Angelico est liée à ses œuvres simples : colorées, gracieuses, dorées, mais qui appartiennent presque toujours à ses élèves ou à ses disciples », selon le commentaire ; ce que le critofilm va montrer est le contraste entre cette simplicité pittoresque et la profondeur du style de Fra Angelico.

⁶⁵ *Calle* est le nom qu'on donne à toutes les rues de Venise.

⁶⁶ C.L. Ragghianti, "Informazioni sul critofilm d'arte", *op. cit.*, p.249.

Ragghianti exploite l'outil des fondus enchaînés, qui est désormais une forme grammaticalisée du langage critofilmique, et qui indique la cohérence et la profonde correspondance entre les parties qui composent l'œuvre. D'abord les fondus enchaînés sont utilisés pour mener des comparaisons entre l'œuvre de Fra Angelico et celles de Giotto, Masaccio et Paolo Uccello ; ensuite, ils sont exploités à l'intérieur de l'œuvre de Fra Angelico : la constance du rythme unie les modules architectoniques et les figures humaines. Ragghianti a écrit que « Lorsque nous observons le passage d'une fenêtre jumelée à la structure d'un visage (l'orbite et le nez), nous savons que l'artiste a composé l'image selon un critère architectonique commun »⁶⁷. Enfin, la caméra se substitue à l'œil et guide le spectateur sur le parcours correct en se déplaçant sur les fresques, en suivant les lignes de la perspective et les compositions, selon des trajectoires fluides tantôt circulaires tantôt géométriques.

Histoire d'une place

Ce critofilm commence avec une vue aérienne du ruban de l'Arno, qui arrive jusqu'à la mer, et de la ville de Pise; de cette façon la place du Dôme est insérée dans une dimension spatiale et géographique par rapport à la structure urbaine, celle qui a caractérisée Pise pendant les trois siècles (du XIème au XIIIème) où des architectes et des sculpteurs se sont succédés dans la construction des bâtiments de la Place des Miracles. « Où la grande pinède verte s'étend, à la bouche de l'Arno et le long du fleuve, il y avait, dès l'époque romaine et jusqu'au Moyen Age, un marais et un delta, base navale pour l'expansion et les conquêtes de la république de Pise. Dans les canaux de la lagune se dressait au XXème siècle le dôme, à la périphérie de la ville ». Une telle insistance sur le site de construction de la cathédrale est due à sa marginalité par rapport au centre de la ville, une exception par rapport aux autres structures monumentales de l'époque; de toute façon, après l'introduction historique, la caméra se concentre exclusivement sur les bâtiments de la place, le baptistère, la cathédrale, la tour et le cimetière, sans jamais s'en détacher.

En un deuxième moment, l'analyse historique concerne la reconstruction de l'ordre chronologique dans lequel les bâtiments ont été construits: pour illustrer cette progression

⁶⁷ *ibid.*, p.250.

temporelle on utilise des schémas animés en surimpression. La caméra décrit des chemins qui suivent le rythme des architectures: son mouvement devient rapide dans la description des murs décorés et là où les colonnes se font plus serrées, et redevient lent dans la description des zones amples et vides. Sans se laisser détourner par l'ordre de lecture alphabétique, la caméra fait des amples travellings à droite et revient sur son chemin, en suivant les lignes horizontales des corniches, celles verticales des colonnes, en alternant visions lentes et apparitions soudaines.

Ragghianti écrit que « tout enchaînement des séquences sur la place, sur les bâtiments et sur la cathédrale de Pise vise à reconstruire le processus visuel “nécessaire”(c'est à dire qui ne peut pas être différent, sinon en négligeant le cycle de sa structure complexe, l'histoire de la place bâtie pendant trois siècles, grâce à des artistes différents qui ont opéré à l'intérieur d'une connexion consciente, ou mieux encore d'une continuité des termes les plus importants des images, en impliquant toujours la vitalité des antécédents dans les nouvelles solutions »⁶⁸. Vraisemblablement, c'est dans cette dimension de cohérence et de continuité, qui a du être comprise et réalisée par tous les artistes qui ont participé à la construction de la Place des Miracles, que Ragghianti a entrevu la possibilité de communiquer la quintessence du style: un style qui ne se borne pas à être un langage personnel, mais qui devient langage grammaticalisé.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 249.

Urnes étrusques de Volterra

Croce était champion de la singularité et de la spécificité de chaque oeuvre et de l'unité des arts; Raghianti suivait cette perspective, qu'il avait défendue dans un texte au titre emblématique, "Art être vivant". Il en découle que, pour les critofilms aussi, chaque oeuvre doit bénéficier d'une méthode adaptée à elle-même. Pour les tableaux, l'œil de la caméra doit suivre les lignes de force et doit rendre explicites les perspectives et les compositions; pour l'architecture, l'œil enregistre le rythme, la profondeur, l'espace. Mais que ce passe-t-il s'il faut analyser des objets, comme par exemple des urnes funéraires?

Comme pour le critofilm *L'art de la monnaie dans l'empire tardif*, l'utilisation de la caméra apporte une contribution spécifique pour chaque sujet spécifique.

Les urnes remontent à une époque dans laquelle l'Etrurie est en train de perdre son autonomie politique par rapport à Rome; en effet, les urnes, destinées aux catacombes des nécropoles, anticipent les formes de l'art romain.

Par rapport à une exposition muséal classique, le critofilm permet d'agrandir chaque détail des figures gravées et surtout de simuler la lumière glissante des flambeaux, c'est à dire de simuler la situation pour laquelle les urnes étaient destinées et créées.

L'illumination dramatique projette de longues ombres sur les figures; les fonds blancs contrastent avec les couleurs vives des décorations; en général, les objets sont présentés en visant un effet de théâtralité, comme des natures mortes pour lesquelles la lumière et la position ont été soigneusement calculées.

L'illumination filmique qui reconstruit les conditions de réception originales a le but d'exalter au maximum l'art animée et vibrant de Volterra, pour souligner le mouvement plastique des décorations. Cette démarche est liée à la thématique omniprésente du processus créatif; puisque les urnes devaient être exposées à la lumière violente des flambeaux, les sculpteurs les ont « conçues et travaillées selon un style luministique fait de tons, intensités et variations différentes, qui multiplie l'effet de mouvement ».

L'art de Rosai

L'art de Rosai est le seul critofilm consacré à un artiste du XX^{ème} siècle, Ottone Rosai, florentin, proche au milieu de Valori Plastici et vécu dans la première moitié du siècle. Le critofilm décrit l'œuvre de Rosai sans recourir à des images externes. L'analyse commence par une série de portraits de Rosai, de son père et de ses sœurs; cette typologie d'introduction éclaire une des caractéristiques principales du critofilm, l'importance de l'élément biographique. Alors que dans ses autres productions il passe à côté des données biographiques, dans le cas de Rosai Ragghianti réalise un véritable parcours narratif illustré par des tableaux.

Dans la première partie de son existence, la plus sereine, Rosai se consacre à un art rythmé et géométrique; les détails de ses œuvres, présentés comme toujours dans le critofilm "pictorial" et hors contexte, peuvent être pris pour des fragments de Piero della Francesca ou de Fra Angelico.

La perte de sobriété et d'austérité est illustrée par une série de tableaux peints pendant la guerre, où l'art de Rosai « s'épanouit avec une puissance sauvage » mais perd son équilibre. Fidèle à sa vocation narrative, ce critofilm, après avoir touché un apogée émotif et dramatique, reconduit le spectateur vers un final calme, où Rosai, vieux, retrouve la

sobriété perdue en consacrant la dernière oeuvre à sa ville natale, Florence, qui l'avait inspiré par son essence de rythmes géométriques et par sa tradition artistique.

L'art de la monnaie dans l'empire tardif

Le critofilm commence par une citation de Julius von Schlosser, disciple de Croce comme Ragghianti: « Les monnaies impériales romaines, spécialement après le IIIème siècle av. J.-C., représentent un des éléments le plus sûr, précis et significatif pour découvrir l'histoire du langage artistique de l'antiquité classique au Moyen Age ». Sur ces bases théoriques Ragghianti élabore une histoire chronologique de la représentation pendant une période critique, celle du passage de la figuration naturaliste à la stylisation abstraite, qui caractérise l'art du Moyen Age.

L'art numismatique n'est pas, cependant, un simple témoignage du changement de la culture artistique. Dans un passage de « Arte fare e vedere », Ragghianti désapprouve le fait que dans les musées il n'y a pas de loupes ou de dispositifs qui permettent d'apprécier en plein la beauté et la complexité d'objets de dimension réduite. Ce critofilm se propose de remédier à ce manque, et dépasse les obstacles physiques en cadrant les monnaies en très gros plan, et en faisant pivoter les monnaies (les objets bifaces sont rarement exposés comme il faudrait, et d'habitude une partie reste toujours invisible). L'illumination glissante souligne chaque tension, chaque valeur plastique, en donnant vie aux compositions, comme dans *Les Urnes étrusques de Volterra*. Les fondus enchaînés rendent explicite la métamorphose de la figuration classique dans la figuration médiévale: les fondus enchaînés des portraits, des événements ou des allégories représentées sur le *verso* des monnaies, ordonnées selon leur chronologie, éclairent un parcours qui va du réalisme romain à l'abstraction byzantine, du profile à la ligne. Ce critofilm démontre

comme la caméra peut être « un instrument irremplaçable pour analyser un certain nombre d'objets relevant de l'histoire de l'art ».

Pompéi urbaine

Ce critofilm a été réalisé en même temps qu'un autre dont le sujet était les fresques de Pompéi; de toute façon, aucun critofilm ne peut être considéré réellement autonome; d'un côté, les figures et les fresques participent à structure architecturale; de l'autre les fresques y habitent et s'y adaptent. Comme d'habitude dans beaucoup de critofilms qui ont comme sujet l'architecture, *Pompéi urbaine* s'ouvre avec un ample panoramique sur le paysage environnant; ensuite, la caméra pénètre en profondeur dans le tissu urbain, en suivant les murailles et la succession rythmique des colonnes, des niches et des portes. Comme dans le critofilm *La ville de Lucques*, Raghianti a choisi d'utiliser des cadrages et des prises de vues hasardées, par exemple les rotations à 90° degrés qui réunissent le pavé aux structures architectoniques et les cadrages qui présentent chaque angle en soulignant la perspective.

Au-delà de cette prédominance formaliste ce critofilm est riche de remarques historiques et même pittoresques: les placards électoraux, les publicités et toutes les réminiscences de la vie quotidienne.

Pompéi ville de la peinture

Ce critofilm explore les possibilités d'analyser avec le langage cinématographique des oeuvres très anciennes; l'opération avait été déjà accomplie pour *Urnes étrusques de Volterra* et *L'art de la monnaie*. Si pour les critofilms précédents le but de l'analyse cinématographique était surtout de reconstruire la situation de réception originelle (pour les urnes) et d'améliorer la réception actuelle (pour les monnaies) le but de *Pompéi ville de la peinture* est d'éviter une erreur : Ragghianti essaie surtout d'éviter de représenter les fresques hors contexte. D'abord, dans toutes les prises de vues la peinture n'est jamais isolée par rapport à son environnement, et il y a beaucoup moins de détails que dans les autres critofilms "picturaux". Ensuite, il privilège les fresques dont les sujets sont des structures architectoniques, qui à leur tour se reflètent dans les architectures tridimensionnelles dans lesquelles elles sont enchâssées.

Enfin, le but du critofilm est de démontrer comme la peinture complète l'architecture et vice versa: c'est est la véritable caractéristique de la maison pompéienne, un ensemble mouvementé et coloré de deux éléments.

A coté du rapport peinture/architecture le critofilm privilège, par exemple dans la séquence sur les termes, les passages extérieur/intérieur. La caméra ne suit pas les lignes de la perspective ou des compositions, comme dans les critofilms sur la Renaissance italienne (*Le style de Piero della Francesca*, *Le style de Fra Angelico*) mais cherche une vision d'ensemble, pour suggérer la combinaison, l'illusionnisme des parcours entre la tridimensionalité du paysage et la bidimensionalité de la peinture, mise en évidence par celle du cinématographe.

Une fantaisie de Botticelli: "La calomnie"

Pour peindre « La Calomnie », Botticelli s'était inspiré à une *ekphrasis* de Luciano qui écrivait le sujet d'un tableau perdu du célèbre peintre grec Apelle. Le tableau naît donc d'une description écrite, d'un récit: peut être pour conformer la méthode du critofilm à la logique intérieure de son sujet Raghianti a fait de *La Calomnie* de Botticelli le plus dramatique et narratif parmi les critofilms, même proche du style de Luciano Emmer, qui « substituait à l'espace proprement pictural une nouvelle narration d'ordre filmique, restituant le sujet de la représentation sous une forme dramatisée, quelquefois délibérément à contre-courant de l'histoire de l'œuvre ». C'est pourquoi le sujet du critofilm n'est pas seulement une composition formelle, mais aussi, comme l'éclaircit le titre, « les aspects les moins connus de la fantaisie de Botticelli, qui coïncide avec une phase de ferveur religieuse au temps de l'arrivée de Savonarole à Florence ». Cela va de soi, la structure n'est pas négligée: on souligne que les masses des figures ne sont pas en équilibre, et que les lignes sont anguleuses: la forme est cohérente et coïncide en profondeur avec le caractère dramatique du récit. Grâce aux fonds enchaînés les visages de protagonistes de *La Calomnie* sont superposés à des autres visages féminins mélancoliques et tragiques qui représentent la production de Botticelli pendant ces années, en reparcourant une phase biographique de la vie de l'artiste. Mais lentement les couches et les lignes animées ramènent l'attention sur la forme; et, en conclusion, le récit de Luciano ou de la vie de Botticelli devient un récit du processus créatif même. Dans le final, la forme obtient une sorte de victoire et de contrôle sur le récit: « En résumé, l'intense contenu dramatique de l'allégorie païenne, avec les mouvements et les contrastes de son développement, se déploie dans un équilibre implicite dans la radieuse composition architectonique ».

Hautes terres de Toscane

Ce critofilm veut restituer la « structure géophysique, économique et urbaine » de la Toscane du Nord, qui comprend le territoire de Sienne. Le but est proche à celui du critofilm *Communautés millénaires*, sur les villages de la Lunigiana: Raghianti veut fournir une image cohérente et organique du paysage et de son lien avec les structures urbaines, architectoniques et géomorphologiques.

Les zones consacrées à l'agriculture, divisées par les lignes de l'arpentage comme les tableaux sont divisés par les lignes animées, succèdent aux régions collinaires, aux tours et aux murailles; colline après colline, tous les villages du territoire de Sienne apparaissent: Monteriggioni, San Galgano, Pitigliano, Sorano, jusqu'à la ceinture agricole qui entoure Sienne. La réussite du critofilm est liée à l'utilisation presque exclusive de la prise de vues aérienne, qui donne la possibilité de saisir immédiatement les distances et les rapports entre les "hautes terres": la direction des rayons du soleil et l'exposition, la position des villages par rapport aux rues et aux zones cultivables, l'intégration de l'architecture avec l'environnement. « La prise de vue aérienne souligne la dénivellation des contrées, le mouvement des profils et des volumes, la multiplication des perspectives. La cohérence entre terrain et construction ».

La chartreuse de Pavie

D'abord, le critofilm encadre historiquement la construction de la chartreuse de Pavie: vers la fin du XIV^{ème} siècle, Giangaleazzo Visconti, seigneur de Milan, décida de faire construire une villa de campagne qui puisse être pavillon de chasse et lieu de retraite spirituelle.

Ainsi la chartreuse de Pavie a été projetée, et sa construction a été prolongée pendant un siècle. Raghianti a démontré un intérêt particulier pour les époques de passage, pendant lesquelles le style et les modèles de représentation, en se transformant, deviennent plus évidents, et leurs caractéristiques émergent d'une façon limpide grâce au contraste avec l'époque précédente; c'est le cas de la Chartreuse de Pavie, qui témoigne la transformation du goût lombard, encore gothique, vers le style de la Renaissance toscane.

Le critofilm commence en suivant la forme désormais conventionnelle (grammaticalisée): un ample panoramique qui s'étend sur le paysage environnant, pour fournir une vue d'ensemble sur le bâtiment et pour évaluer les rapports avec le paysage. Chaque bâtiment qui fait partie du complexe de la Chartreuse (église, monastère, cours...) est le sujet des différents cadrages.

Les contrastes entre les décorations, les carreaux de terre cuite, le gris des marbres sont mis en relief; à l'intérieur de l'église les mouvements de la caméra suivent les lignes de force des nefs, enregistrent en fondu enchaîné les chapiteaux, et rendent l'élan ascensionnel de style gothique tardif: « La lecture cinématographique, lente et réflexive, relie dans un discours explicatif unitaire les éléments architectoniques et sculpturaux, fonction et décoration, espace et lumière ».

Le Temple de Malatesta

Le critofilm situe_historiquement la période pendant laquelle le Temple de Malatesta a été bâti: en 1450 Sigismondo Malatesta, seigneur de Rimini, traversait un moment particulièrement chanceux du point de vue de la guerre et de la politique, et il décida d'élever un temple privé. Leon Battista Alberti a projeté la construction de l'édifice, qui a été développé sur une préexistante église gothique.

La première prise de vues est centrée sur la façade: il s'agit de lignes animées, de dessin et des schémas modulaires, qui structurent l'œuvre à partir d'un plan frontal et qui, répétés, lui donne son style spécifique.

Après la vision frontale on passe aux visions perspectives qui visent à souligner les similitudes entre des éléments architecturaux et autres exemples classiques qui se trouvent près de Rimini: l'arc triomphal d'Auguste, le pont romain et le mausolée de Théodoric. Celles-ci sont les trois inspirations d'Alberti: la fuite des aqueducs se reflète dans le rythme des parties latérales du temple, et la façade calque la structure d'un arc triomphale à trois arcs.

A ce point la caméra entre_dans le temple, dans la structure préexistante de l'église gothique: il n'y a pas de vues d'ensembles, et donc le critofilm ne fournit pas une idée précise de l'espace intérieur. La caméra s'attarde sur le crucifix de Giotto et sur le fresque de Piero della Francesca, Sigismondo Malatesta devant saint Sigismond, et sur les sculptures de Agostino di Duccio.

Grand Canal

Ce critofilm de caractère urbanistique/architectonique est consacré à la ville de Venise. Les cadrages utilisés ne sont pas nombreux : les prises de vues aériennes, la contre-plongé et le point de vue « de la barque ».

Le critofilm s'ouvre avec des différents cadrages : comme dans un plan, ce type de vue suggère immédiatement le rapport entre la lagune et la ville, le compliqué imbroglio urbain des *rii*, *calli* et petites places qui se déroule autour du Grand Canal. La vision aérienne de ce labyrinthe rend soudain explicite une notion: Venise s'élève sur une région dans laquelle deux forces opposées se battent: la terre apporté par les fleuves et les marées. Après cette vision synthétique de Venise du haut le point de vue change radicalement: soudain on est dans une *calle* et la caméra regarde vers le haut ; l'espace subtile découpé entre les silhouettes des toits et entrevu des *rii* étroits devient un plan en négatif, qui équivaut au premier mais qui raconte l'expérience humaine du flâneur qui traverse la ville.

En suite, la troisième vision: la barque qui navigue sur les canaux, un point de vue tout vénitien, à moitié entre la prise de vues aérienne et la contre-plongé, qui sert à la deuxième partie du documentaire.

Cette deuxième partie sort du cliché du documentaire de circonstance de l'époque: après la Venise "luxueuse", faite de marre et d'or, Ragghianti consacre beaucoup de temps à la Venise pauvre, dégradée et polluée : « Dans la zone, les déchets flottent au fil de l'eau. Les ordures de la ville couvrent les rives défigurées par les emballages venus de la lagune. Parfois, le long du courant, dérive une charogne qui cherche le repos. C'est ainsi que Venise meurt, lentement, au milieu de roseaux et des herbes sauvages maculées de boue, au milieu du marais où elle est née ».

Antelami : le baptistère de Parme

L'histoire du baptistère commence en 1196, quand la Commune entreprend le projet d'un complexe monumental. Les premiers cadrages du baptistère, très différents de la photographie documentaire classique de ces années, ont été enregistrés d'en bas en haut : ils interprètent la perspective du flâneur et soulignent l'élan du baptistère, qui représente un point de départ pour l'histoire du gothique en Italie du Nord. La hauteur du baptistère est mise en relief aussi par des prises de vues ascensionnelles qui suivent les pilastres angulaires. Les prises de vues horizontales soulignent les architraves et la décoration, alors que les petits carreaux dans les voûtes sont filmés comme séquences séparées.

A l'intérieur, l'espace du baptistère est vide, délimité seulement par la lumière des murs et par les surfaces mouvementées des niches et des espaces creux. Le rythme des niches et des colonnes, séparées par sculptures et fresques, est scandé par le mouvement de la caméra, tantôt rapide, tantôt lent, et par la trajectoire, tantôt ondulée tantôt droite.

Stupinigi

Le critofilm commence avec des tableaux de genre et des croquis qui plongent le spectateur dans le climat culturel du XVIII^{ème} siècle baroque à Turin, qui été la capitale d'Italie. On définit le sujet : il s'agit du pavillon de chasse que le roi d'Italie Amédée III avait commissionné, en 1729, à l'architecte Filippo Juvarra.

Le critofilm montre les projets de Juvarra et en suite la réalisation de Stupinigi: il s'agit d'un bâtiment octogonal central, duquel partent quatre bras rectilignes qui se courbent aux extrémités. La caméra passe en revue les structures de Stupinigi avec des mouvements longs, pauses, retours et oscillations: il faut, selon le commentaire, « passer en revue lentement ces bâtiments amples et harmonieux ».

Après l'analyse du corps architectural la caméra passe à l'intérieur du bâtiment, où elle suit les fresques avec des mouvements amples ; la caméra tournoie sur les compositions des figures, en évitant les détails et les gros plans, pour inclure, au contraire, dans la vision cinématographique tous les éléments architecturaux, les portes, les fenêtres : de cette façon le critofilm peut accomplir une analyse globale du rapport décoration/architecture/jardin. Dans l'analyse de Stupinigi, Ragghianti inclut aussi les meubles de l'époque et les décorations de lambris, pour refléter les goûts d'une époque dans laquelle les hiérarchies traditionnelles des beaux-arts ont été dépassées pour atteindre une vision d'ensemble harmonieuse.

Michel-Ange

Il s'agit du dernier critofilm de Ragghianti, le plus complexe, ambitieux et long.

Le critofilm s'ouvre avec une claire déclaration d'intentions : « ce film est une lecture et une analyse critique du langage artistique de Michel-Ange, accomplie dans le langage visuel du cinéma ».

Il y a deux éditions de *Michel-Ange* : une, divulgatrice, longue quatre-vingt-dix minutes (alors que les autres critofilms durent entre dix et quinze minutes) et une édition scientifique de deux heures et demie: il est intéressant de remarquer, comme Cesare Molinari⁶⁹ qui a écrit un article sur *Michel-Ange* que nous allons citer plusieurs fois, que généralement le film sur l'art est assez court; les exemples de ce genre de film qui dépassait les trente minutes, dans les années soixante, étaient rares (au contraire, aujourd'hui les *Palettes* d'Alain Jaubert durent une heure et demie). Donc, en suivant la similitude de Molinari, les autres critofilms pouvaient être considérés des articles, alors que Michel-Ange est un véritable livre, « un œuvre d'ample respire qui cherche les liens et la spécificité entre des épisodes différents, et qui propose des nouvelles visions et des nouvelles solutions »⁷⁰.

Le critofilm est idéalement divisé en cinq parties, qui reflètent les phases de la production artistique de Michel-Ange. Dans la première partie on montre les œuvres de jeunesse : les bas-reliefs inspirés par Raphaël, la bataille de Centaures, dans laquelle on souligne les lignes de force et le demi-relief qui fait ressortir les figures. Déjà dans cette partie d'activité créatrice on reconnaît des leit motifs, surtout celui de la ligne serpentine (dans l'Ange de Bologne, le Bacchus de Rome) mise en relief par un mouvement adéquat de la caméra, qui se répétera pendant tout le critofilm, La première phase comprend la Pietà du Vatican, pour laquelle Ragghianti imagine beaucoup de “vues impossibles” et proches à l'objet. A ce propos Molinari témoigne de la méthode de Ragghianti, dérivée d'une en commun avec les œuvres : « Avant et pendant les travaux Ragghianti a passé des heures en marchant tout autour des statues et devant les tableaux de Buonarroti, pour les pénétrer, pour chercher tous les points de vue pour comprendre la validité de chacun ; ainsi sont nés les cadrages « impossibles » (mais très vrais pour l'artiste durant son travail) qui complète la connaissance de l'œuvre en la pénétrant en profondeur »⁷¹. Il ne

⁶⁹ Cesare Molinari, “Un critofilm su Michelangelo”, in *Critica d'arte*, XI, 65.66, novembre 1964.

⁷⁰ *ibid.* p. 55.

⁷¹ *ibid.* p. 59.

faut pas oublier l'importance que revêt pour Raghianti le processus créatif de l'artiste, qu'il faut re-parcourir en suivant un chemin équivalent, celui du temps de lecture.

Dans les autres phases du critofilm (Voûtes de la Sixtine, Chapelles Médicis et Bibliothèque laurentiane, Jugement Universel, dernières œuvres romaines) on trouve chaque fois des méthodes différentes de filmer les œuvres : chaque prise de vues possède une motivation intrinsèque, singulière comme l'œuvre même. Cependant, ces différentes solutions se mêlent dans la signification unitaire du film ; « Unité non pas extérieure ou recherchée, mais unité qui naît de la conviction profonde de la présence puissante, dans toutes les œuvres, d'une seule personnalité artistique en train de s'évoluer ».

Avec ses mots Molinari éclaircit la maturité de ce dernier critofilm; « Etant conscient d'utiliser un outil différent de l'outil verbal, et du fait qu'il faut utiliser cet outil selon ses caractéristiques et ses valeurs, Raghianti a voulu créer un critofilm, non pas un œuvre d'art : la personnalité de Michel-Ange a toujours été le fin, et jamais le moyen »⁷².

Références bibliographiques

---, *Carlo Ludovico Raghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano, 2000

⁷² *ibid.* p. 60.

- , *Histoire de l'art et cinéma: les critofilms de Carlo Ludovico Ragghianti*, Auditorium du Louvre, Paris, 1994
- , *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte*, Campanotto editore, Udine, 1995
- Françoise Berdot, *La télévision d'auteur(s)*, Tome 2, Aléas, Lyon, 2004
- Yves Chevrefils Desbiolles, *Le film sur l'art et ses frontières : actes du colloque*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998
- Carlo Ludovico Ragghianti, « Cinematografo rigoroso », in *Cine-convegno* nos.4-5, juin 1933
- , *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Turin, 1952
- , *Arti della visione I: Cinema*, Einaudi, Turin, 1952
- , *Conscience et connaissance de l'individualité. Langage Artistique Histoire*, Pise, 1961
- , *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*, Vallecchi, Florence, 1974
- , *Arti della Visione III, Il linguaggio artistico*, Einaudi, Turin, 1979
- , « Edologia informatica o ergologia informatica », in *Arte, Fare e Vedere II*, Florence, 1986
- , *Les chemins de l'art*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1996
- Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard, Folio/essais, 2003, p. 321
- Cesare Molinari, "Un critofilm su Michelangelo", in *Critica d'arte*, XI, 65-66, novembre, 1964