

***DIVA DOLOROSA* (1999) le film du dépassement**

En 1999, Delpeut réalise *DIVA DOLOROSA*. Lyda Borelli, sa diva fétiche revient dans son dernier documentaire à partir d'archives du muet. Il recycle à nouveau des extraits à partir de *FIOR DI MALE* comme dans *LYRICAL NITRATE* (1990). *FIOR DI MALE* est une sorte de 'poupée russe' ultime, car c'est une pièce essentielle dans les pratiques de valorisation du Musée. Cette copie est emblématique dans le processus de transformation du stock film de la collection Desmet comme de l'ensemble des archives du muet entre la Direction de De Vaal et celle de Blotkamp.

Le projet de *DIVA DOLOROSA* naît d'une confluence entre recherche et pratique documentaire aux archives. Delpeut réalise ce film avec la collaboration du Filmmuseum-Amsterdam et de deux cinémathèques italiennes, en coproduction avec la télévision néerlandaise. C'est un documentaire à vocation expérimentale où Delpeut met en scène le 'parcours' des divas des années 1910 à partir des extraits de films de fiction comme de non-fiction. Ce remontage est une étude audiovisuelle du 'divisme', qui est défini comme le : « *Courant esthétique du cinéma italien muet, qui a marqué les années 1913-1920. Comme son nom l'indique, il est fondé sur le culte des 'divas', actrices qui, pour la plupart provenaient de l'opéra et ont incarné des figures de femmes fatales dans des mélodrames aux passions exacerbées. Ces actrices ont imposé un style de jeu ralenti, fondé sur de figures répétitives et emphatiques. Elles ont contribué à développer une réelle recherche plastique en enrichissant les costumes et les décors des drames mondains qu'elles traversaient.* »¹⁰²⁹

Le divisme est un phénomène socioculturel italien qui donne lieu à un star-système différent par rapport au modèle hollywoodien, explique Angela Dalle Vache.¹⁰³⁰ Parmi les genres les plus importants à l'époque du cinéma italien se trouvent les films de divas et le film épique ou historique.¹⁰³¹ De sa part, le divisme est composé d'un star-système très particulier et non isolé. L'actrice danoise Asta Nielsen est la première star européenne à fonder un culte massif autour d'elle. Néanmoins le cas italien est composé de tout un système de sociétés, de

¹⁰²⁹ Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Nathan/VUEF, 2001, pp.55-56.

¹⁰³⁰ Voir Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, 2008, Disponible: www.utexas.edu/utpress/books/daldiv.html

¹⁰³¹ Bernardini, Aldo, Jean Gili, *Le Cinéma Italien : de « La Prise de Rome » (1905) à « Rome ville ouverte » (1945)*, ed. centre Georges Pompidou, 279p. ; Fernández, Itzia, *Cine silente italiano: las divas y el género histórico*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Los primeros cien años CONACULTA/Cineteca Nacional. Mexico, 1999, 42p.

créateurs au service du culte aux divas en Italie qui a eu des répercussions à l'échelle internationale. Il est l'autre grand star-système dominant à côté de celui d'Hollywood.¹⁰³²

Delpeut traite le divisme à travers les propres films des divas. On trouve dans ce documentaire un emploi radical de la perspective esthétique qui caractérise le travail de compilation de Delpeut. Parmi les dix films de notre étude, *DIVA DOLOROSA* épuise même son approche sensorielle-analytique. Delpeut considère lui-même ainsi son entreprise filmique comme un: « *last diva film* ».

Dans ce documentaire, il poursuit une enquête esthétique initiée dans *LYRICAL NITRATE*. En effet, dans ce dernier, le compilateur montrait déjà son intérêt pour la gestuelle corporelle des divas italiennes ; spécialement dans la séquence retravaillée de 'la chute de Lyda' à partir de *FIOR DI MALE*. Toutefois dans *DIVA DOLOROSA*, Delpeut utilise à l'extrême, trois de ses gestes de recyclage. D'abord, il emprunte des films préservés en couleur mais y ajoute également en toute liberté du coloriage. Deuxièmement, la sonorisation du film est produite dans deux modalités sonores, dont la prioritaire est conçue pour être interprétée live pendant la projection. Et enfin, Delpeut retravaille plusieurs scènes avec des effets optiques, qui poussent son approche sensorielle-analytique aux limites de la valorisation des films eux-mêmes.

1. Coproduction intersectorielle

Le processus de production ainsi que la structure de *DIVA DOLOROSA* mettent en évidence les forts liens entre la recherche et les cinémathèques de l'axe italo-néerlandais. Ce projet filmique naît dans un contexte de venue favorable pour les études du *cinema muto italiano*, en particulier stimulé par l'accès aux nouvelles restaurations en couleur.¹⁰³³ Tout commence quand Angela Dalle Vache et Delpeut font connaissance en Afrique à Ouagadougou au Burkina Faso : (Dalle Vache) she knew *LYRICAL NITRATE*. She was in this western African film festival in 1995. I

¹⁰³² Une programmation qui explore la question se trouve dans le catalogue : Farinelli, Gian Luca et Jean-Loup Passek (sous la dir.), *Stars au féminin : naissance, apogée et décadence du star system*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2000. - Coll. : Cinéma quinze vingt et un, 287p.

¹⁰³³ Selon les résultats du projet LUMIERE les pertes du cinéma italien ont diminué de 85% au 75%. Voir *Idem*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p. 67.

met her there. They had also something with colonial films. I was preparing HEART OF DARKNESS. I met her in a weird situation. She took malaria pills. I gave her the address of the museum. Later I'm working and suddenly she was there. And she made up : ' this guy is going to make a film for my book'. It was typical of her. I thought it was interesting, a good idea but 'let me see first at Bologna, to see also if the museum is interested'. So I went to Bologna and there we decided. The book is not still finished. It started with a research trip. She went with us, she knew good restaurants. It was a lovely time visiting scholars in Italy like Martinelli, museums like Mario Pratz's in Rome (...). ”

Angela Dalle Vache (Georgia Institute of Technology) en effet réalise alors une étude très approfondie sur les films des divas italiennes des années 1910. Elle, Delpout et Roumen se retrouvent à Bologne en 1997, suite à cette demande de faire une réalisation à partir d'archives pour accompagner dit travail de recherche.¹⁰³⁴

DIVA DOLOROSA est construit à base d'extraits en couleur de treize films de divas italiennes (de fiction) et d'un film en plein air français, des années 1914 à 1920. Ces quatorze copies film recyclées proviennent de trois cinémathèques : le Filmuseum-Amsterdam (4), le Museo Nazionale del Cinema à Turin (2) et la Cineteca del Comune di Bologna (8).¹⁰³⁵ Le film est coproduit suivant le modèle de films à vocation indépendante de Delpout, avec la contribution de ces trois cinémathèques en coproduction avec VPRO-TV. Comme dans ses autres réalisations, les étapes de production sont traversées par le remontage et un travail de recherche approfondi.

Delpout écrit *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*, un journal de voyage et de recherche sur le processus créatif de son documentaire.¹⁰³⁶ Il accomplit avant de décider à faire *DIVA DOLOROSA* toute une mission de terrain, une enquête documentaire et une série d'analyses de films. Derrière cette compilation, il y a un travail de recherche implicite dans lequel il inclut plusieurs divas. Pourquoi a-t-il choisi seulement cinq divas dans *DIVA DOLOROSA*? Cette sélection obéit dans un premier moment à son goût personnel. Il est particulièrement fasciné par Lyda Borelli depuis *LYRICAL NITRATE*. Néanmoins, il la choisit pour son importance historique à côté des deux autres comédiennes italiennes Francesca Bertini et

¹⁰³⁴ *Idem.*, Dalle Vache, A., *Diva : Defiance*, 2008. Ce travail de recherche vient d'être publié accompagné de *DIVA DOLOROSA* en DVD édité par Zeitgeist qui a les droits de distribution aux E.U. aussi pour *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*.

¹⁰³⁵ Voir Delpout, 'Dank', *Diva Dolorosa Reis naar het einde van een eeuw*, Meulenhoff Amsterdam, 1999, pp.117-118. Ils ont consulté notamment d'autres cinémathèques italiennes. Delpout mentionne la Cineteca Nazionale (Rome) grâce à l'aide de Mario Musumeci; la Cineteca Italiana Milano; Cineteca de Friuli (Livio Jacob). En relation à la Cineteca de Milan Farinelli et Martinelli commentent « *The bulk of Milan's treasures remains to be rediscovered* », Voir *Idem.*, 'Farinelli, G. L., V. Martinelli, 'The Search for Lost Films', Surowiec, *The Lumiere*, 1996, p.185.

¹⁰³⁶ Voir Delpout, P., *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, 120p.

Pina Menichelli. Toutes les trois sont les plus importantes divas du genre.¹⁰³⁷ Par contre, son choix des deux autres actrices, Soava Gallone et Elena Makowska, nous semble plus étrange. Nous l'expliquons par les caractéristiques atypiques de ces comédiennes d'origine polonaise adaptées aux paramètres du divisme.

a. Voyage et mission du terrain post-romantique

Delpeut a une connaissance exceptionnelle des copies film empruntées dans *DIVA DOLOROSA*. Il raconte ses expériences de visionnage et d'analyse des films avec une précision étonnante dans son journal. Par exemple, il analyse *RAPSODIA SATANICA* (Nino Oxilia, Cines-Roma, 1917) dont il garde le souvenir d'une copie noir et blanc projetée à Frankfurt depuis 1988.¹⁰³⁸ Depuis, le film de diva pour le réalisateur est semblable à l'expérience vivante de l'opéra. La copie qui circule alors est accompagnée d'un orchestre qui joue la partition originale composée par Pietro Mascagni.¹⁰³⁹ La restauration des films muets en couleur est devenue en 1999 une mode dans les cinémathèques. Après des années d'enquête pour trouver le coloriage utilisé à l'époque dans *RAPSODIA SATANICA*, en 1991, apparaît une copie restaurée en couleur par la Cineteca de Milan que Delpeut trouve toujours atroce.¹⁰⁴⁰ Il faudra attendre 1996 pour que le travail monochromatique de ce film se révèle grâce à la restauration du virage et du teintage de la Cineteca del Comune di Bologna à partir d'une copie de la Cinémathèque de Lausanne.¹⁰⁴¹ Dans cette copie restaurée de *RAPSODIA SATANICA*, Delpeut

¹⁰³⁷ *Idem.*, 'Introduction Mater Dolorosa', Dalle Vache, A., *Diva*, 2008, p.2.

¹⁰³⁸ Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Frankfurt-Parijs-Bologne', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.11-19.

¹⁰³⁹ Alfa (Alberto Fassini) et N. Oxilia étaient en quête de l'oeuvre totale' (Wagner). Ils commandent la musique à P. Mascagni connu par la *Cavalleria Rusticana*. La mise en scène se veut entre danse, plastique colorée et poésie symboliste (commandée à Fausto Maria Martini) qui a été intégrée dans les intertitres mais également dans un programme de main comme se fait à l'opéra. Le film est produit depuis 1915 mais sort jusqu'en 1917. Titre de sortie en France *LA RHAPSODIE SATANIQUE*. Voir Martinelli, V., *Il cinema muto italiano 1917*, Turin: Nuova ERI, Ed. RAI, Rome: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1991, pp.246-248.

¹⁰⁴⁰ Voir Belaygue Christian et Emmanuelle Toulet, '1917 Rapsodia Satanica', dans *Cinémémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.55; et Delpeut, P., 'Cinémémoire', *Skrien* no. 181, 1991 – 1992, pp.54-55.

¹⁰⁴¹ *Idem.*, Delpeut, P., 'Weerzien' ('Revoir') et 'Dui velse verrassing' ('Surprise diabolique'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.20-35.

reconnaît les gestes complexes des comédiens, une musique glorieuse, un récit dramatique, mais surtout la grande qualité du coloriage.¹⁰⁴²

Comme si un *road movie* se déroulait, Delpout témoigne dans son journal du processus de choix des films à compiler en compagnie de son producteur Roumen et de la chercheuse Dalle Vache. Il parle de l'expérience parfois fatigante de regarder ces films avec la visionneuse, sans le charme de la musique ni du grand écran. Il témoigne de son enquête socioculturelle sur l'époque, menée auprès de chercheurs et d'archivistes. Il remercie au générique l'expertise d'Ivo Blom, Dirk Lauwaert, Vittorio Martinelli et Gianfranco Mingozzi.¹⁰⁴³ Il raconte en détail ses visites à Bologne, à Rome, à Ravenne, à Rieti et à Paris. Il se rend dans certaines maisons des écrivains devenues musées. Il décrit en détail 'Il Vittoriale', maison de Gabriele D'Annunzio ; près du lac de Garda au nord de l'Italie.¹⁰⁴⁴ Delpout visite également l'appartement de l'écrivain Mario Pratz, dont l'œuvre l'influence de façon déterminante.¹⁰⁴⁵ Il découvre également le Musée Jacquemart-André spécialisé dans la Belle époque, des expositions à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna à Rome, le Dahesh Museum à N. Y. et le Rijksmuseum à Amsterdam. Dans ce journal, il parle de sa prise de conscience de l'importance des décors, de la mode et des couleurs dans les films de divas. Il établit un lien avec la peinture de l'époque, entre les symbolistes et l'art du salon et académique du 19^{ème} siècle en particulier de : Giovanni Boldini, Jean Léo Gérôme, James Tissot, William-Adolphe Bouguereau, Dante Gabriel Rossetti, entre autres.¹⁰⁴⁶ Delpout se perçoit lui-même comme un 'habitant' du 19^{ème} siècle.¹⁰⁴⁷ Dans son journal, il expose également les influences de la littérature, du théâtre et de l'opéra dans le divisme. Il établit au même titre un lien avec le discours scientifique de la période.¹⁰⁴⁸ La recherche de Delpout bascule de l'histoire de l'art

¹⁰⁴² Voir Boarini, V., 'Rapsodia Satanica (Italia, 1917)' brochure de la présentation de la restauration avec l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, 3 et 7 mai 1997. Voir détails sur la restauration dans Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P., V. Martinelli, G. Manzoli et V. Fernández Andrino, *Divas y Divinas figuras del cine mudo italiano*, Cineteca del Comune di Bologna, s/d, pp.75-76.

¹⁰⁴³ *Idem.*, Delpout, P., 'Levend verleden' ('Habitant le passé') et 'Dank' ('Merci'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-118.

¹⁰⁴⁴ Voir *Ibid.*, 'Il Vittoriale', pp.85-94.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, 'La Casa de la vita' et 'Literatuur', pp.62-72 ; 119-120 respectivement.

¹⁰⁴⁶ Le terme du symbolisme est utilisé par extension dans la peinture et la musique, de l'histoire de la littérature (1886, Moréas), comme un mouvement littéraire (essentiellement poétique), représenté principalement par Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, qui, en réaction contre le naturalisme et le Parnasse, s'efforça de fonder l'art sur une vision symbolique et spirituelle du monde traduite par des moyens d'expression nouveaux (suggestion). Baudelaire est un précurseur du symbolisme. *Idem.*, *Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

¹⁰⁴⁷ *Idem.* Delpout, P., 'Negentiende eeuw' ('19^{ème} siècle'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.73-84.

¹⁰⁴⁸ Le travail de recherche de Dalle Vache intègre également la danse. Elle enquête dans la philosophie d'Henri Bergson et l'influence matrice du divisme : l'héritage catholique. Elle trace cette notion de mater dolorosa exprimée dans la *Pietà* de Michelangelo Buonarroti (1500 au Vatican Basilique San Pietro) Voir *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva*, 2008, 11p.

à la psychiatrie, explorant le travail photographique du psychiatre Jean - Martin Charcot.¹⁰⁴⁹ Ce qui pourrait expliquer pour quoi la charge mélodramatique, le pathos dans ces films a du mal à être compris par un spectateur contemporain en dehors de ce contexte socioculturel.¹⁰⁵⁰ Delpout lui-même témoigne de son goût paradoxal pour ces films de divas entre le rejet et l'attraction. A la fin de ce voyage, il décide de faire ce documentaire intitulé déjà *DIVA DOLOROSA*.¹⁰⁵¹

Delpout propose alors à Roumen de produire ce documentaire avec le Filmmuseum. Le réalisateur évoque le défi entrepris : “ *How we are going to finance it? If we need an orchestra that was cheaply with dutch broadcasters because they have their own time. ‘So let's do something with the Holland Festival’. Then it was convinced to do it with the Museum : a projection of a silent movie with an orchestra. I have done everything with DE CINÉMA PERDU, but making this was a real challenge. We put in a video, then we give it to Angela. Céline and I biked at Vietnam while Frank fixed it. I've written something applying for money for the research. Then we went to television for the screening with an orchestra (...)*.”¹⁰⁵²

En effet, la compilation est présentée en avant-première en juin 1999 au Holland festival. Ce qui permet le concours de plusieurs institutions dans cette production particulière.¹⁰⁵³ *DIVA DOLOROSA* obtient des subventions du Co-Productiefonds Binnenlandse Omroep, Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties et le Nederlands Fonds voor de Film. Cette coproduction se réalise à nouveau avec la chaîne VPRO-TV; comme avant *DE CINÉMA PERDU* et *THE TIME MACHINE*. Le rôle de VPRO-TV est bien particulier cette fois, explique le producteur Roumen: “ (...) *We have two figures of around 600-700 hundred guildens (florins) and then (the total budget) became 1000 guildens later. We booked an orchestra by our broadcasting company. Each one can buy hours per year so VPRO did it together with the museum, so that we could arrange the use of the orchestra*”

¹⁰⁴⁹ Delpout analyse le travail photographique dans un cadre clinique du psychiatre J. - M. Charcot et le travail de recherche sur ce dernier Georges Didi-Huberman (1982). Cet imaginaire photographique vulgarise l'image de l'hystérie. Dans l'hôpital de la Salpêtrière, Charcot fait usage scientifique de la photographie pour montrer en quatre actes les étapes d'une attaque hystérique. Delpout parle dans ce sens de la 'performance' de la malade du psychiatre, dont *Agustine* (une des malades les plus connues) n'est pas loin de l'interprétation théâtrale de Sarah Bernhardt ou d'un film de diva. Voir *Idem.*, Delpout, P., 'La Salpêtrière, citta dolorosa' et 'Literatuur', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.95-103 ; pp.119-120.

¹⁰⁵⁰ Il y a dans l'atmosphère culturelle des années 1910, compris dans le film une tendance à la représentation des femmes comme hystériques à cause de leur indépendance sexuelle. L'historien G. P. Brunetta, (comme Delpout et Dalle Va che) prend en considération le contexte culturel dans lequel les films de divas sont produits mais également les interactions entre le discours artistique comme scientifique de l'époque. Voir Brunetta, Gian Piero, 'Cantami o diva...' *Idem.*, Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.7-26.

¹⁰⁵¹ Pour Delpout la dualité fascinante des divas se trouve dans leur condition de femme fatale comme de mater dolorosa, entre une période ancienne et une autre moderne, entre l'être artificiel et l'être déséquilibré, en pleine transition entre le 19^{ème} siècle et le 20^{ème} siècle. Voir *Idem.*, Delpout, P., 'Levend verleden' ('Habitant le passé'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-115.

¹⁰⁵² Delpout offre détails sur la production dans son journal. Voir *Ibid.*, pp.44-61 et pp.117-118 respectivement.

¹⁰⁵³ Dans le générique de *DIVA DOLOROSA* on trouve la participation de : Ivo van Howe, Marja Molewijk en Igor Sorko (Holland Festival), Hans Maarten van den Brink, Vera de Vries, Carine Eijsbouts en Wim Schepens (VPRO), Aad van Nieuwkerk (VPRO Radio 4), Janine Hage (CoBO), Monique Wolf (Filmfonds), Henk Smit (Radio Symfonie Orkest), Rob Charles (Cineco).

recordings, put them in the film, and prepare also the live performances. These 200-300 guildens are not coming out of our pocket.”

La sonorisation de *DIVA DOLOROSA* rend le budget important, en particulier en ce qui concerne l'interprétation de la musique orchestrale composée par Loek Dikker. La VPRO-TV offre une partie de son temps réservé à la musique d'orchestre. Roumen coproduit avec ces moyens les répétitions de l'orchestre comme l'enregistrement de la musique du film. Car *DIVA DOLOROSA* se trouve dans deux sortes de versions, dont la priorité est la version live. Par ailleurs, Roumen monte leur projet avec la collaboration de la Cineteca del Comune di Bologna, dont la majorité des copies (8 sur 13) sont empruntées dans le documentaire. Le producteur explique la place indispensable de Bologne dans le projet: “*We needed Italian material. We have diva films but we are not able to claim for any effort in preservation. They have like 60, 70 titles coming from Bologna. So it was unthinkable to produce without their support or no other form of cooperation with Bologna. I invested time getting acquainted with Farinelli. Bologna was happy and I proposed to collaborate.*”

Delpeut décrit également dans ce journal ses rapports avec les collègues à Bologne, qui témoignent de la complicité développée dans l'axe italo-néerlandais qui se prolonge dans ce projet de remontage. Le compilateur choisit des extraits à partir des belles restaurations italiennes de Bologne dont les protagonistes sont les cinq divas choisies par lui-même.¹⁰⁵⁴

b. Des grandes restaurations pour des grandes divas : Francesca Bertini et Pina Menichelli

Parmi les cinq divas sélectionnées, Delpeut en utilise trois qui sont les plus emblématiques de ce star-système : Francesca Bertini, Pina Menichelli et Lyda Borelli. Sur cette dernière on reviendra plus tard car elle occupe une place plus importante dans la dynamique du compilateur Delpeut. À travers ces divas, nous détectons les principaux codes du divisme culturel, c'est-à-dire une typologie de thématiques comme des influences

¹⁰⁵⁴ Il remercie au générique de *DIVA DOLOROSA* à Gian Luca Farinelli (Cineteca del Comune di Bologna), Claudio Gianetto, Sergio Toffetti (Museo Nazionale del Cinema Torino) et Mario Musumeci (Scuola Nazionale di Cinema. Cineteca Nazionale). Pour plus de détails sur la collaboration européenne à partir de LUMIERE voir, *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), ‘Divas’ *The Lumiere Project*, 1996, pp.62-71. Voir également *Idem.*, Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d

plastiques et littéraires.¹⁰⁵⁵ Une des caractéristiques principales du divisme est la confusion entre personnage, femme et actrice. Pourtant derrière chacune des divas s'ouvre un style qui fait partie en même temps de tout un modèle d'interprétation, condensé dans le gestuel corporel. Ce qui s'explique par le concept de diva cinématographique qui est dérivé de la notion de *déesse*, adopté d'après l'usage du terme pour la prima donna dans l'opéra et pour la première grande actrice dans le théâtre. Les cas emblématiques sont principalement (Sarah Bernhardt (1844-1923) et Eleonora Duse (1858- 1924). La chercheuse Dalle Vache précise l'usage cinématographique du terme de diva dans cette période : *"In early Italian cinema, diva meant a female star in a feature film that ran at least sixty minutes and included some close-ups for the heroine and a fairly static use of the camera."*¹⁰⁵⁶

Les trois divas italiennes impriment de leur popularité à la culture cosmopolite de la période. A l'échelle internationale, la mode et la presse de l'époque renvoient sans cesse aux films de ces trois divas. Dans son étude, José Teunissen remarque leur influence déterminante dans les codes de la mode : *« Solamente grupos selectos de mujeres adineradas de las grandes ciudades podían permitirse el lujo de asistir a estos desfiles. La verdadera divulgación de la nueva estética precisó de otro medio : el cine. El cine era capaz de mostrar sin el menor esfuerzo a todo el mundo lo que significaba elegancia en movimiento. Al igual que hoy en día estrellas del pop como Madonna ejercen una gran influencia sobre ropa y moda, en aquella época las mujeres que querían vestir a la última se guiaban por estrellas de cine como Asta Nielsen, Lyda Borelli y Francesca Bertini. »*¹⁰⁵⁷

Et bien sûr que Teunissen et Delpout recyclaient déjà des films de divas dans leur programme de compilation *MODE IN BEWEGING (FASHION IN MOTION, 1992)*. Le divisme affecte la mode et plus que la mode internationale comprise. Car il a également influencé en termes socioculturels et artistiques plusieurs et différents cinémas nationaux, qu'il se soit intéressé à préciser et approfondir. Pour commencer, leur influence se repère dans le style gestuel de certaines actrices provenant d'autres traditions dramatiques. Par exemple, Delpout analyse le cas d'Annie Bos aux Pays-Bas.¹⁰⁵⁸ A l'autre bout du monde au Mexique, certaines traces de réception notamment dans les revues illustrées des années 1910 montrent la préférence pour les divas italiennes. Elles sont vite imitées par des spectatrices et comparées aux comédiennes mexicaines, comme Mími Derba avec un parcours théâtral important et qui est devenue

¹⁰⁵⁵ Voir Boschi, Alberto, 'Notes for a Study on Stardom. The Silent Years between Europe and America', 'Divine Apparizioni/Divine Apparitions', *Retrovisioni Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999 pp.163-167.

¹⁰⁵⁶ Voir *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.1.

¹⁰⁵⁷ Teunissen, José, 'Noticiarios de moda' m Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 Fév.-Jun 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp119-130.

¹⁰⁵⁸ *Idem.*, Delpout, "A Cinema of Accidental", 1997, pp.30-31.

pionnière du cinéma mexicain.¹⁰⁵⁹ Le culte aux divas italiennes était partagé à l'échelle mondiale par des poètes, des journalistes, des intellectuels en France et bien sûr en Italie.¹⁰⁶⁰ Delpeut recycle dans *DIVA DOLOROSA* des restaurations importantes et récentes alors de la Cineteca del Comune di Bologna, qui a le programme de préservation le plus riche des films de divas. Commençons par la redécouverte des films des divas Bertini et Menichelli dans les années 1990.

Francesca Bertini (Elena Sracini Vitiello, 1892-1985) est une icône du 20^{ème} siècle, la « *diva per antonomasia* » écrit Martinelli.¹⁰⁶¹ Elle joue dans trois des films compilés par Delpeut.¹⁰⁶² La première est une copie Desmet *SANGUE BLEU* (Celio Film-Rome 1914) mise en scène de Nino Oxilia (1889-1917) avec un argument d'Alberto Fassini et un scénario de Guglielmo Zorzi. Ce film bouleverse les codes des films de divas en traitant de la chute sociale d'*Elena*, comtesse divorcée d'un mari adultère qui lui enlève la garde de sa fille. Puis, elle mène une vie décadente auprès de son amant *Wilson*, jusqu'au moment où son mari repentini lui rend son statut d'épouse. Ce film au grand succès asseoit la carrière de Bertini, au point qu'elle en fera deux *remakes* dans les années 1927 et 1934.¹⁰⁶³

Delpeut recycle encore à partir des deux restaurations également accomplies à Bologne. D'abord, *IL PROCESSO CLEMENCEAU*, (Caesar-Film, Roma, Italie, 1917) qui est une adaptation filmique en deux épisodes du roman français *L'Affaire Clémenceau* (1866, d'Alexandre Dumas fils). Ce drame traite des amours de la comtesse *Iza* interprétée par Bertini, qui finit par être assassiné par son mari *Pierre*, un sculpteur.¹⁰⁶⁴ Ce film a été censuré mais se trouve parmi les plus populaires de la Bertini. Celle-ci est accompagnée par Gustavo Serena. Ce dernier est également son partenaire et metteur scène d'*ASSUNTA SPINA* (1915), auquel Bertini

¹⁰⁵⁹ Miquel Rendón, Angel, *Mimi Derba*, Mexico : Archivo Fílmico Agrasánchez : Filmoteca de la UNAM, 2000, 160p.

¹⁰⁶⁰ Vittadello, Eva, "La France et les divas italiennes du cinéma muet.", *1895* nr. 26, Déc. 1998, pp.89-110.

¹⁰⁶¹ Martinelli, Vittorio, 'Francesca Bertini', *Le dive del silenzio*, Le Mani/Cineteca Bologna, , 2001, pp.32-35.

¹⁰⁶² Delpeut raconte de sa rencontre avec Gian Franco Mingozzi, assistant alors de Federico Fellini, qui rencontre Bertini à l'occasion d'un casting raté pour *LA DOLCE VITA*. Bertini fait une apparition dans *NOVESCENTO* (B. Bertolucci). Mingozzi réalise un documentaire merveilleux sur la trajectoire de l'actrice : *L'ULTIMA DIVA*, en 1982. Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Rieti' et 'Levend verleden' ('Habitant le passé'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.44-61 et 104-115 respectivement.

¹⁰⁶³ Martinelli, V. , Bernardini, A., *Il cinema muto italiano: I film degli anni d'oro, 1914: seconda parte*, 1993, pp.205-208. Blom commente que cette copie Desmet a eu un énorme succès présentée avec de tango et un commentateur. Voir *Idem.*, Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, pp.259, 288-291.

¹⁰⁶⁴ Le film est en deux épisodes : *Iza bimba* (1079m.) et *Iza donna* (1354m.). Voir *Idem.*, Martinelli, V. *Il cinema muto italiano 1917*, 1991, pp.236-238.

participe activement. D'ailleurs ce film magnifique est totalement en dehors des codes du divisme, considéré souvent un film précurseur par son réalisme.

IL PROCESSO CLEMANCEAU est une copie dont le virage et la teinte à l'origine du nitrate sont restaurés avec la méthode Desmet, résultat de la collaboration entre la Cineteca de Bologna et la Filmoteca de la Generalitat de Valencia dans le cadre du projet LUMIERE. La restauration se base sur une copie de Zaragoza (remontée par le collectionneur en Espagne) et une autre provenant de Valencia (copie complète de la version espagnole), toutes les deux retrouvées et envoyées en 1992 à Bolagne. La restauration tient compte du style des intertitres espagnols, comme des éléments présents dans le roman. Le film est présenté pendant la 12^{ème} édition Giornate del Cinema Muto à Pordenone en 1993.¹⁰⁶⁵

La dernière restauration de Bolagne empruntée par Delpeut, se trouve être celle où Bertini joue le personnage de *Daria Oblosky* dans *LA PIOVRA* (Caesar-Film, Roma/Bertini Film, 1919). Son partenaire est Amleto Novelli (*Petrovich, la Piovra*), tous deux sont dirigés par Eduardo Bencivenga. L'actrice est alors connue avec la légende d'être la meilleure payée de toute l'histoire du cinéma. En effet, elle gagne une position privilégiée par rapport au reste des divas, car elle possède son entreprise, la Bertini Film, filiale de la Caesar-Film. *LA PIOVRA* est basé sur la vie de l'aristocrate Maria Tarnowska, dont le drame renverse les rôles attribués aux sexes dans les films de divas. *Daria* récupère l'amour de son mari. Sa beauté fascine *Petrovich*, qui obsédé veut détruire son mariage et provoquer la mort de son enfant. Cette fois c'est un comédien, Novelli qui incarne le personnage de sexualité primaire, en général attribuée aux femmes. L'argument de V. Brusiloff et le scénario de Vittorio Bianchi observe une structure basée sur le retour en arrière et pleine de rebondissements qui diffèrent du mélodrame classique. La copie restaurée est établie à partir de la copie teinte et au virage avec des intertitres en français qui est préservée aux dénommées alors Archives du Film Bois d'Arcy du CNC.¹⁰⁶⁶

Delpeut compile des extraits à partir de trois films dans lesquels joue la diva Pina Menichelli (Giuseppina Menichelli, 1890-1984).¹⁰⁶⁷ Deux de ces productions sont mises en scène par Giovanni Pastrone avec la photographie de l'opérateur Segundo de Chomón qui ensemble fondent les bases qui caractériseront le style de Menichelli. Ces copies appartiennent au Museo Nazionale del Cinema à Turin où Pastrone bâtit son empire cinématographique. Pina

¹⁰⁶⁵ Voir *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), 'Divas' *The Lumiere Project*, 1996, pp. 67-68.

¹⁰⁶⁶ Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film dopoguerra. 1919, 1995*, pp.214-215. Voir *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andriano, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.73-74.

¹⁰⁶⁷ *Idem.*, Martinelli, V., 'Pina Menichelli' *Le Dive*, 2001, pp.174-177.

Menichelli est une diva sulfureuse connue à l'échelle internationale provoquant un culte connu comme le *menichellismo*.¹⁰⁶⁸ Delpeut emprunte d'abord *IL FUOCO* (Itala Film Torino, 1915) qui a été censuré à son époque mais a eu du succès auprès du public et des critiques en Italie.¹⁰⁶⁹ Ce drame traite des amours aux alentours de la grande guerre entre une poétesse mariée interprétée par Menichelli et un peintre modeste, abandonné malgré devenu un peintre célèbre. Cette fiction a été programmée en juillet 1993 au NFM pendant la conférence de l'IAMHIST, vu son impact aux débuts de la grande guerre.¹⁰⁷⁰

La dernière copie empruntée par Delpeut à la Cinémathèque de Turin est *TIGRE REALE* (Itala Film Torino, 1916). Le film a été déposé par Pastrone lui-même au Museo Nazionale del Cinema. A partir du scénario de Giovanni Verga (basé sur son propre roman de 1873) le film est un drame entre une femme fatale *Natka* et *Giorgio*, dont l'histoire s'achève alors dans un incendie, qui existe en version soit *happy-end*, soit une autre à fin tragique.¹⁰⁷¹ La photographie est de Chomón et de Giovanni Tomatis. Au Musée, cette copie était déjà présentée selon la grille du *NFM programma* de février 1994.¹⁰⁷²

Ensuite, Delpeut choisit une autre copie de Bologne *LA STORIA DI UNA DONNA* (Rinascimento-Film, Roma, 1920) avec le scénario d'Amleto Palermi (1889-1941). Penichelli est alors au climax de sa carrière (elle prendra sa retraite en 1924) après avoir commencé en 1913 chez Cines. Elle faisait aussi des comédies comme *UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO* (Cines Roma, 1913); dont quelques extraits d'une copie Desmet sont recyclés dans *LYRICAL NITRATE*.

LA STORIA DI UNA DONNA connaît un tel succès que le même Amleto Palermi, son scénariste, en fait un *remake* en 1928 : *CONFESSIONI DI UNA DONNA* interprété par Enrica Fantis.¹⁰⁷³ Ce drame mis en scène par Eugenio Perego contient plusieurs de ses ingrédients contenus couramment dans les films de divas : fille séduite, tombant enceinte, puis abandonnée, ensuite mourante se confesse. Penichelli fait l'objet de redécouverte dans les années 1990 grâce aux nouvelles restaurations. Le film est présentée à Bologne en 1994 pendant le déroulement du Congrès de

¹⁰⁶⁸ Le phénomène du culte à la Penichelli est prolongé par les archivistes contemporains. Voir à propos du 'Menichellismo' González Casanova, Manuel, *Las Grandes Divas del cine italiano*, Texto sobre Imagen Coleccion de la Filmoteca de la UNAM, no.15, septembre 2002, 95p.

¹⁰⁶⁹ Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1914: seconda parte*, 1993, pp.215-220.

¹⁰⁷⁰ Le film est distribué à l'époque aux Pays-Bas, mais non par Desmet. Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, pp.296-297. Voir analyse dans : Blom, Ivo, 'Il fuoco or the Fatal Portrait. The XIXth Century in the Italian Silent Cinema', *Iris*, nr. 14-15, 1992, pp.55-66.

¹⁰⁷¹ Titre de sortie en France : *LA TIGRESSE ROYALE*. Il est sorti également aux Pays-Bas, voir *Ibid.*, 2003, p.318. *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra, 1916: seconda parte*, 1992, pp.209-213.

¹⁰⁷² D'ailleurs avec un drôle de combinaison de films parmi qui un épisode du serial *FLASH GORDON* (E.U., 1936).

¹⁰⁷³ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film del dopoguerra. 1920*, 1995, pp.345-347.

la FIAF.¹⁰⁷⁴ *LA STORIA DI UNA DONNA* est raconté à travers un journal structuré par des retours en arrière (comme fera plus tard *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN/LETTRE D'UNE INCONNUE*, de Max Ophuls, 1948). Cette restauration est réalisée à Bologne en 1994 avec le soutien du Projet LUMIERE, à partir d'une copie teintée et virée avec intertitres en français et en flammand qui conserve la Cinémathèque royale de Belgique et d'une copie positive teintée et virée qui conserve la Filmoteca Brésilienne de Sao Paulo avec des intertitres en portugais. Les deux copies étaient très différentes surtout à cause de la diversité des intertitres. La version brésilienne raconte tout à travers les pages d'un journal, tandis que dans la version belge, les intertitres reflètent directement les dialogues. Le rythme et la perception de la narration sont totalement différents, même si le montage reste identique. Les archivistes de Bologne la restaurent avec la méthode Desmet en gardant la narration à travers le journal avec des intertitres traduits en italien dont la typographie est reconstruite.¹⁰⁷⁵

Les caractéristiques des films mentionnés tendent à montrer que derrière le divisme, il y a tout un univers de professionnels du cinéma : metteurs en scène comme Pastrone, Gallone, Palermi, de nombreux scénaristes qui travaillent pour la plupart à partir des adaptations littéraires (et en particulier françaises), des opérateurs renommés comme Chomón, et des comédiens aux multiples facettes comme les divos Novelli et Guazzonini, également devenu metteur en scène.¹⁰⁷⁶ Tous ont de fortes influences théâtrales dans leurs parcours, tous font partie d'un réseau de sociétés qui se trouvent principalement au Nord de l'Italie entre Turin, Milan et puis à Rome. Ces productions sont totalement au service de mettre la diva au premier plan.

¹⁰⁷⁴ *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), 'Divas', *The Lumiere Project*, 1996, pp.69-70.

¹⁰⁷⁵ Voir *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.78-79.

¹⁰⁷⁶ Voir *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.7.

c. Du Borellismo et de deux divas polonaises atypiques

Delpeut emprunte de nom breux extraits à partir de cinq copies dont Borelli est la protagoniste. Lyda Borelli (1884-1959) occupe comme avant dans *LYRICAL NITRATE* (1990), une place de fétiche dans *DIVA DOLOROSA* (1999).¹⁰⁷⁸ Dans son étude, Delpeut prolonge le culte voué à l'actrice, du *borellismo*.¹⁰⁷⁹ L'univers des films de divas a beaucoup de noms aujourd'hui oubliés : Italia Almirante Manzini, Leda Gys, Maria Jacobini, Hesperia... Delpeut choisit ses côtés deux actrices d'origine étrangère qui font carrière en Italie : Soava Gallone et Elena Makowska qui parfois sont aux antipodes des rôles attribués aux divas les plus populaires, comme Borelli.

Borelli a fait quatorze films en cinq ans de carrière. Elle débute en 1913 dans *MA L'AMOR MIO NON MUORE!* (Mario Caserini), qui annonce son premier succès. En plus ce film est considéré comme le premier film du divisme.¹⁰⁸⁰ Delpeut se décide à emprunter également pour son documentaire *LA DONNA NUDA* (Società Italiana Cines, 1914). C'est une adaptation cinématographique basée sur la pièce *La femme nue* (1908) d'Henri Bataille. Une copie incomplète du film est trouvée à la fin des années 1940 à la Cinémathèque de Milan. Malgré son état de décomposition, le film circule copié en noir et blanc. La Cinémathèque française retrouve une copie nitrates plus complète toujours en noir et blanc. En fin *LA DONNA NUDA* fait l'objet de restauration en noir et blanc à Bologne, sans fin et avec des intertitres reconstruits

¹⁰⁷⁷ *Idem.*, Martinelli, V., 'Lyda Borelli', *Le Dive*, 2001, p.40. Antonio Gramsci disait de Borelli en 1916: "Lyda Borelli no sabe interpretar a ninguna creatura que no sea ella misma... es la artista por excelencia de la película, en la que la lengua es el cuerpo humano en una plasticidad que se renueva constantemente". Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.66-67.

¹⁰⁷⁸ Delpeut écrit au long du journal sur sa carrière, son mariage aristocratique suivi de sa disparition sur la scène théâtrale et cinématographique. Ce parcours dit-il est celui d'une diva calqué dans sa vie privée. Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Du ivelse verrassing' ('Surprise diabolique'), 'Rieti', 'La Salpêtrière, città dolorosa' et 'Levend verleden' ('Habitant le passé') *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.26-35 ; 95-115.

¹⁰⁷⁹ *Idem.*, Martinelli, V. 'Lyda Borelli' *Le Dive*, 2001, pp.40-43 ; *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.62.

¹⁰⁸⁰ *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.8.

avec de la documentation contemporaine. Le film est projeté lors du congrès de la FIAF tenu à Bologne en 1994.¹⁰⁸¹

Borelli joue le rôle dans *LA DONNA NUDA* qu'elle a tenu quelques années auparavant au théâtre. Drame du personnage *Lolette*, une femme mondaine qui quitte son amant *Rouchard* pour devenir l'épouse et la muse de l'artiste *Pierre Bernier*. L'adultère de celui-ci reconnu, *Lolette* tente alors de se suicider.¹⁰⁸² *LA DONNA NUDA* est la première collaboration de Borelli avec Carmine Gallone. Cette dernière va se poursuivre dans quatre films réalisés entre les années 1914 et 1917 : *FIOR DI MALE*, *LA MARCIA NUZIALE*, *LA FALENA* et *MALOMBRA*; pour la plupart des adaptations de H. Bataille.¹⁰⁸³

Delpeut reprend à nouveau *FIOR DI MALE* après l'avoir déjà recyclé dans *LYRICAL NITRATE*. Le compilateur recycle des extraits bien différents dans *DIVA DOLOROSA*. Gallone est considéré comme un maître de la lumière par Delpeut, dont il explore les qualités.¹⁰⁸⁴ Ce film est présenté à l'origine comme un ciné-drame moderne en deux actes : *Alba di lagrime* et *Tramonto di sangue* qui sont à la fois divisés en *Prologue*, *Perdizione* et dans les parties suivantes : *Redenzione*, *Amore e Sacrificio* et *Transfigurazione*.¹⁰⁸⁵

Nino Oxilia (1889-1917) est le scénariste de *FIOR DI MALE*. Il réalise à son tour *RAPSODIA SATANICA* (1917) avec Borelli.

Delpeut sélectionne aussi des extraits de *RAPSODIA SATANICA* mais à partir de la restauration en couleur de Bologne.¹⁰⁸⁶ Dans la ligne du mythe de Faust (Goethe), le film traite du drame de la comtesse *Alba d'Oltrevita* interprétée par Borelli. C'est une vieille dame qui rêve de la jeunesse offerte par *Méphistoles* en échange de rejeter à jamais l'amour. *Alba* connaît *Tristano* de qui elle tombe amoureuse, mais *Sergio*, frère de *Tristano* tombe à son tour

¹⁰⁸¹ *Idem.*, Surowiec, 1996, p.62 et Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.60-61.

¹⁰⁸² Voir Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film degli anni d'oro. 1914: prima parte*, 1993, pp.164-166. Aux Pays-Bas le film a été distribué par Noggerath, parmi d'autres. Voir *Idem.*, Blom, *Jean Desmet*, 2003, p.287.

¹⁰⁸³ La littérature française a eu une grande influence dans le cinéma muet italien. *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.8.

¹⁰⁸⁴ Delpeut analyse en détail le récit de *FIOR DI MALE* qu'il compare à la littérature sentimentale populaire, de feuilleton. Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Negentiende eeuw' ('19^{ème} siècle'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.73-84.

¹⁰⁸⁵ Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1915 : prima parte*, 1992, pp.196-200. Ce drame est plein de rebondissements : orpheline, *Lyda* est devenue prostituée. Elle a un enfant qu'elle abandonne au quai. Le vieux comte *Alvisi*, dont la fille est morte, devient son protecteur puis adopte *Lyda* qui à son tour adopte *Cecyl*, orpheline aussi. Après la mort du comte, *Lyda* tombe amoureuse de *Ruggero* qui à son tour tombe amoureux de *Cecyl*. Ils se marient mais habitent toujours avec *Lyda*. Un voleur s'introduit dans leur maison. Il est pris par un amant de *Lyda* qui le protège car elle reconnaît son fils grâce à sa cicatrice. Sa sœur connaît l'identité de sa mère, il l'attaque et puis est arrêté. *Lyda* meurt.

¹⁰⁸⁶ *Idem.*, Surowiec, 1996, p.62. Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.75-76. Voir notamment les articles de Kuyper, Eric de, 'Rapsodia satanica ou le frémissement des couleurs' et Mazzanti, Nicola, 'Back to life. Notes on the restoration of Rapsodia satanica', *Cinegrafie* nr. 9, 1996.

amoureux d'elle. *Sergio* se suicide face à la préférence pour son frère. *Alba* se marie donc avec *Tristano*. Mais *Méphisto* lui rend sa vieillesse pour la punir. *Alba* divague, voilée et seule dans son palais.¹⁰⁸⁷

De la même façon Delpeut reprend des extraits de la mise en scène baroque et saisonnière en couleur de *CARNEVALESCA* (Cines-Rome, 1918) d'Amleto Palermi. Ce drame tragique se déroule au château de *Malesia* où habitent un vieux roi et ses deux enfants *Luciano* et *Maria Teresa*, interprétée par Borelli. Le film se divise en un bouquet de quatre carnivals. Le film commence par le carnaval blanc qui représente l'enfance et le printemps. Plus tard, *Luciano* héritier de la couronne renonce à ses droits de succession, amoureux de *Tea*, qui en tombe enceinte. Ils partent ensemble. *Maria Teresa* assiste au carnaval bleu où se démarque l'ambition de son entourage. Le roi hérite du royaume à sa fille, fiancée au prince *Pietro*. Le troisième carnaval est rouge : *Carlo* tisse une intrigue contre les héritiers. Le roi est assassiné et *Pietro* est accusé. *Maria Teresa* l'assassine avec un couteau pendant leur nuit de noces. Le quatrième et dernier carnaval est noir. *Maria Teresa* apprend l'innocence de *Pietro* et folle s'enfuit de nuit. La restauration de Bologne rend juste cette 'symphonie poliexpressive' comme le *manifesto* de la cinématographie futuriste le prétendait (1916).¹⁰⁸⁸ A chaque carnaval correspond donc une teinte différente. Le rapport couleur-scène renvoie aux solutions chromatiques du théâtre symboliste. La Borelli arrive aux limites absolues de son registre d'interprétation.¹⁰⁸⁹

Delpeut recycle également des extraits à partir de *MALOMBRA* (Cines-Rome, 1917) adapté du roman homonyme d'Antonio Fogazzaro (1881), un classique de la littérature italienne. Interprétée par Borelli, *Marina* est obligée d'habiter le château au lac de Côme, sans pouvoir sortir jusqu'à son mariage. *Marina* devient folle et croit être possédée par *Cecilia* une morte, qui réclame vengeance par son amour frustré. Dans une vague de violence et de folie, *Marina* provoque la mort d'un familier, d'un amoureux pour terminer elle-même par se suicider.¹⁰⁹⁰

MALOMBRA est restaurée en couleur à Bologne. Ce film condense de façon extraordinaire pour ces archivistes, la gestuelle corporelle de la Borelli.¹⁰⁹¹ *MALOMBRA* est connu de Delpeut car le film est projeté à Amsterdam avant son départ, selon la grille du *NFM programma* affichée en septembre 1995. Il recycle notamment avec les extraits de *MALOMBRA* également un bref

¹⁰⁸⁷ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano 1917*, 1991, pp.246-248.

¹⁰⁸⁸ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1918*, 1991, pp.41-42.

¹⁰⁸⁹ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.59-60.

¹⁰⁹⁰ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano 1917*, 1991, pp.172-173.

¹⁰⁹¹ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, *Divinas*, pp. 66-67.

moment d'un film en plein air du Filmmuseum-Amsterdam : *HET COMOMEER (LE LAC DE COME*, Eclair, 1914) ; où se trouvent des images de Cadenobia, Gernobbio et le lac de Côme où est tourné en effet *MALOMBRA*.

Une autre copie qui appartient au Filmmuseum-Amsterdam est utilisée par Delpout : *CAINO* (Leopoldo Carlucci, Corona Film -Torino, 1918) dans lequel joue Elena Makowska (Helena Woyniewicz, 1893-1964). Elle joue le personnage de *Cecile*, femme fatale qui, loin de terminer sanctionnée, se marie comme une sorte de récompense avec un homme riche français. Delpout évoque dans son journal que ses admirateurs l'appelaient la femme couleur pastel, de peau comme la porcelaine mais qui portait malchance.¹⁰⁹² Née en Ukraine, d'origine polonaise, Makowska émigre en Italie où elle devient une comédienne adulée pour sa beauté mais souvent critiquée pour ses interprétations. Néanmoins vers les années 1920, elle avait déjà tourné dans une quarantaine de films.¹⁰⁹³ Elle joue pour Gianni Comencini *LA VALIGIA DEI SOGNI* (1953), le rôle d'une ancienne actrice du muet qui nous renvoie au rôle de Gloria Swanson dans *SUNSET BOULEVARD/BOULEVARD DU CREPUSCULE* (B. Wilder, 1950).

CAINO est mis en scène par Leopoldo Carlucci décrit à l'époque comme un roman passionnel, une étude psychologique sur la vie moderne.¹⁰⁹⁴ Le geste d'associer le film de diva au film de voyage se prolonge dans le *NFM programma* de mai 1998, car *CAINO* est programmé avec le film en plein air de la collection Desmet *SANTA LUCIA*, accompagnés avec une musique d'accordéon interprétée par Greetje den Oude.

Enfin, l'autre diva atypique sélectionnée par Delpout est Soava Gallone (Stanislawa Winawerówna, 1880-1957) qui interprète *MAMAN POUPEE* (Olimpus-Film, Roma, Italie, 1919). Le compilateur emprunte la copie de la Cineteca del Comune di Bologna.

Soava immigrée polonaise fait carrière en tant que comédienne et devient l'épouse du metteur en scène Carmine Gallone.¹⁰⁹⁵ A la différence de Borelli, Soava dirigée également par Gallone, interprète des rôles de mère modèle, de fiancée fidèle dans plusieurs drames de famille.¹⁰⁹⁶ Néanmoins, *MAMAN POUPEE* est un drame atypique. Il y a une inversion des rôles, car Mina d'Orvella qui interprète la femme fatale joue le rôle secondaire, devant Soava dans le rôle d'une mère et épouse qui endure tout pour garder sa famille ensemble (adultère, assassinat). Le résumé du film nous évoque les héroïnes d'Ibsen, mais basculant en effet dans

¹⁰⁹² *Idem.*, Delpout, 'Rieti', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, 1999, pp.44-61.

¹⁰⁹³ *Idem.*, Martinelli, *Le Dive*, 2001, pp.162-163.

¹⁰⁹⁴ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1918*, 1991, pp.32.

¹⁰⁹⁵ *Idem.*, Martinelli, *Le dive*, 2001, pp.104-105.

¹⁰⁹⁶ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, *Divinas*, pp.60-61.

la tragédie. Carmine Gallone imprime sa mise en scène de psychologie, notamment par la fonction des décors comme des moments non réalistes (fantasies, souvenirs) vécus par Soava. Les rapprochements colorés aux yeux clairs de Soava combinés avec ses vêtements provoquent une charge frappante de tension et de mystère au film.¹⁰⁹⁷ MAMAN POUPEE est restauré à partir d'une copie teintée au virage et sans intertitres du BFI et d'une copie du CNC teintée avec des intertitres en français. Avant MAMAN POUPEE était seulement connu dans une copie noir et blanc qui sans aucun doute empêchait d'apprécier le film.¹⁰⁹⁸

Delpeut dans *DIVA DOLOROSA* fait une étude audiovisuelle, documentaire sur le divisme à partir de son travail de recherche comme du remontage particulier des extraits repris à partir de ces quatorze films sélectionnés.

2. Étude audiovisuelle du divisme : entre arabesque et grotesque

Quand nous regardons un film de diva des années 1910 (d'ailleurs comme le Film d'Art) sans couleur, sans musique, nous le trouvons étrange, inaccessible par une sorte de 'pathos' dégagé surtout par l'interprétation des comédiens. Delpeut se rappelle vers la fin de son journal de recherche que Dalle Vache insistait sur le fait que le film de diva est une arabesque.¹⁰⁹⁹ En effet, à nos yeux, il y a dans ces films un jeu capricieux comme maniériste, mais par opposition également un certain sadisme qui les rend grotesques, extravagantes presque caricaturales. Et non seulement par les récits rocambolesques qui évoquent les films choisis par Delpeut, mais en particulier par l'interprétation de chaque diva. Dalle Vache

¹⁰⁹⁷ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film del dopoguerra. 1919*, 1995, pp.161-163.

¹⁰⁹⁸ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, *Divinas*, pp.67-68.

¹⁰⁹⁹ La notion d'arabesque est dérivée du propre aux genres décoratifs arabes, qui excluent la représentation humaine et utilisent des formes géométriques et végétales. Dans la littérature (Balzac à Baudelaire) utilisent le terme pour parler de lignes sinueuses, évolution capricieuse ; aussi le terme est utilisé en danse (chorégraphie) et en musique (Debussy). *Idem.*, *Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003. *Idem.*, Dalle Vache, A., *Diva : Defiance*, 2008, p.5.

synthétise cela à merveille : « *In short, within an oscillation between mystical-visionary and hysteric-melancholic postures, the diva's acting style mostly fits the stereotype of the mater dolorosa, (...)* »¹¹⁰⁰

Ce paradoxe entre le mystique et l'hystérique, le compilateur le montre à travers ces films muets en couleur, sonorisés en salle. Néanmoins *DIVA DOLOROSA* est une réalisation qui met en relief d'une autre façon les caractéristiques prédominantes du divisme à partir du remontage des films eux-mêmes. Delpout recycle des extraits qui réorganisés retracent de façon analytique le parcours typique des divas. Ce documentaire, à vocation expérimentale, suit la trajectoire 'moyenne' d'une diva des années 1910 en Italie. Le réalisateur retravaille ces films dans deux directions. D'un côté, il aborde cet imaginaire construit par étapes 'vécues' par les personnages des divas, devenues indissociables de leur condition de comédienne. D'un autre côté, dans cet 'itinéraire', Delpout dévoile les influences du contexte culturel, artistique et scientifique qui entourent le divisme.

a. De comment l'Outil pédagogique opère dans un 'Ultimate diva film'

Delpout remet en contexte le divisme en rajoutant du texte-image contemporain aux archives empruntées. L'Outil pédagogique est ainsi utilisé dans *DIVA DOLOROSA* pour se rapporter au propos pédagogique du documentariste comme à des citations des œuvres littéraires associées étroitement à la atmosphère culturelle des films des divas.

L'Outil pédagogique est mis en place dès l'introduction de *DIVA DOLOROSA* avec une préface, comme c'était le cas dans *LYRICAL NITRATE*. Ici Delpout imprime son prologue comme si c'était la couverture d'un livre avec un fond de typographie style art déco, lequel sera retenu tout au long du film. Il place ainsi le divisme dans son contexte socioculturel : *"At the end of the nineteenth century, many artists were guided by the ideals of Black Romanticism. In the process, Beauty always coincided with Grief. Pleasure did not exist without Pain. Illness and Sensuality were paradoxical partners, and Love had made a firm pact with Death. This desire to reconcile the seemingly irreconcilable was characteristic of the decadent outlook on life in the fin de siècle. (...) Between 1913 and 1920, a number of films was produced in Italy that were strongly influenced by the black-Romantic ideals of the fin de siècle. In many cases, the leading part was played by popular movie stars like Lyda Borelli, Pina Menichelli and Francesca Bertini. They were the*

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, 2008, p.4.

first divas of the silver screen. (...) In a matchless style, the Italian film diva reshaped the concept of the sexually liberated woman that had been so popular in the decadent arts of the previous century. But her ode to unconditional passion could not go unpunished before the eyes of the cinema audience. A calvary of loss, guilt and self-torment was her inevitable fate in these stories. She played the dolorous diva, the diva dolorosa.”

Il y a dans cette préface les trois idées qui seront déployées tout au long de la compilation. La première est l'influence du roman antisme noir de la fin du siècle au divisme. Celle-ci est mise en place dans les citations littéraires compilées par Delpout faisant en effet des associations paradoxales entre beauté et peine, plaisir et douleur, maladie et sensualité, amour et mort. La deuxième idée c'est d'identifier le phénomène du divisme avec certaines actrices qui jouent dans la production italienne des années 1913 à 1920. La dernière idée consiste à montrer que ces actrices ont fondé un style de gestuelle corporelle codée, dans laquelle apparaît le concept de femme sexuellement libérée comme réprimée. Cet imaginaire cinématographique qui passe d'un extrême à l'autre, entre la jouissance et la peine exprime dans *DIVA DOLOROSA* le déséquilibre intrinsèque de la diva, sa condition de femme fatale comme de mater dolorosa.¹¹⁰¹

Ensuite, *DIVA DOLOROSA* se divise par sous-titres qui mettent en évidence le contexte d'une époque passée à travers une lecture contemporaine. Delpout ne donne pas de titres thématiques comme dans *LYRICAL NITRATE*. Pour cette occasion, il rajoute des citations littéraires à partir de passages des ouvrages de : Charles Baudelaire (*Madrigal triste*), Oscar Wilde (*Salomé.*) et A. C. Swinburne (*The Masque of Queen Bersabe*). Ces citations littéraires décomposent en sous-chapitres le documentaire. Pour la suite, le compilateur enlève pratiquement tous les intertitres en néerlandais et en italien des copies film empruntées. Sauf quelques uns qu'il reconstruit pour être repris dans certaines scènes, comme par exemple les dialogues de Menichelli montrant dans *TIGRE REALE*. Toutefois le texte-image rajouté aux extraits dans *DIVA DOLOROSA* utilise la même esthétique graphique. Ce qui rend homogènes les (inter)titres faux ou pas.¹¹⁰²

b. L'itinéraire des divas I : *Alba di lagrime (Prologue et Perdizione)*

¹¹⁰¹ Voir *Idem.*, Delpout, P., 'Levend verleden' ('Habitant le passé'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-115.

¹¹⁰² Au générique du film apparaît Giovanna Fossati comme responsable des traductions.

Delpeut attribue les extraits film choisis aux étapes du parcours des divas. La Cam éra loupe-analytique compose ainsi une taxonomie des gestuelles d'interprétation des cinq divas qui vont en crescendo de la socialisation à l'isolement social.

Delpeut décrit la composition de l'itinéraire des divas dans *DIVA DOLOROSA* de la manière suivante : "It was a difficult editing 'the ultimate diva film' in 3 chapters : femme fatale, hysterical (...). There was much more that I expected to put thematically in the story. Then I would like to fade away the hysteria in the middle, to make all these work. It is very hard to understand for general audience. The most difficult is that you have to make the steps : now she is femme fatale, married with her husband, now the hysteria, now she is sick, to finish in a silent island. And then she fades away. It sounds easy but it is difficult to do it."

Chaque étape parcourue par ces divas est marquée par des rôles sociaux joués : fille, épouse, mère, amante, etc. dans des situations allant de la vie publique, à la violence conjugale, l'échec parental, la maladie mentale et/ou la mort par suicide. Cependant nous avons l'impression que le remontage dans *DIVA DOLOROSA* est influencé par une structure commune à la plupart des films recyclés à l'origine. Cette structure est particulièrement condensée dans *FIOR DI MALE* 'ciné-drame moderne en deux actes' sous divisés : *Alba di lagrime (Prologue et Perdizione)* et *Tramonto di sangue (Redenzione, Amore e Sacrificio et Transfigurazione)*.¹¹⁰³

En effet ces cinq moments s'enchaînent dans *DIVA DOLOROSA*.

Chacun des sous-chapitres (divisé par des citations littéraires romantiques) contient une série de séquences qui contiennent différentes combinaisons des extraits reclassés, comme gardant parfois leur autonomie. Chaque étape s'enchaîne par un fondu noir assez visible qui est la forme de ponctuation caractéristique du style du montage de Boerema et Delpeut.¹¹⁰⁴

Après la préface, la première étape dans *DIVA DOLOROSA* consiste à classer des extraits qui montrent l'arrivée triomphale des divas dans un espace public. Par exemple, la scène où Bertini entre dans un restaurant, c'est une image reprise à partir de *SANGUE BLEU*, soit Menichelli au théâtre emprunté à partir de *TIGRE REALE*. Dès le début, le documentaire traite les cinq divas comme s'il s'agissait d'une seule diva faisant son entrée dans un espace public typiquement bourgeois. Delpeut replace certains des extraits de manière à mettre en valeur la beauté physique de la diva toujours à la mode mais également entourée par des décors spécialement chargés. Le compilateur choisit également des extraits qui mettent en relief au même titre des mouvements de caméra osés, comme ceux de Segundo de Chomón. Une

¹¹⁰³ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1915, prima parte*, 1992, pp.196-200.

¹¹⁰⁴ Delpeut dans son journal précise que cette fois ils travaillent avec un ordinateur portable. Voir 'Dank' ('Merci'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, 1999, pp.117-118.

décennie avant, l'opérateur enregistrait un mouvement étonnant sans faire bouger sa caméra dans un film biblique comme *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907), ainsi que dans un film féerique comme *LA FEE AU PIGEONS*. En 1916, De Chomón utilise un travelling éblouissant dans *TIGRE REALE* centré sur Menichelli qui s'installe au balcon d'un théâtre.

Dans une étape suivante, Delpeut se concentre sur l'acheminement vers la *Perdizione* des divas. Il élabore un catalogue de scènes montrant la préparation des divas dans leur intimité. Le miroir est un objet omniprésent, comme un outil indispensable, réflecteur de cette féminité chargée de séduction par les artifices du maquillage et de la mode. La diva est souvent accompagnée d'une bonne. Le réalisateur met en valeur une série de cadrages d'opérateurs à l'origine qui multiplient, grâce aux miroirs, l'image de la diva à l'écran.

Ensuite, Delpeut compile des scènes de rencontres où les divas font partie de jeux de séduction toujours dans des espaces publics, comme une fête, un restaurant, un casino. On voit défiler, confondues, toutes les divas dans des extraits recyclés : Bertini dans *LA PIOVRA*, Menichelli dans *TIGRE REALE*, Makowska dans *CAINO*. Peu à peu, on voit dans ces scènes s'installer les différentes façons de faire la cour. Delpeut insère alors une séquence autonome avec des intertitres, extraite d'*IL FUOCO*. Menichelli apparaît ici explosive dans un plan américain orange, habillée de façon extravagante avec des plumes et tenant un bouquet de fleurs. Un homme se met à ses genoux et l'intertitre parle à sa place : *'La mia anima intera arde per Voi!' // 'My whole soul is burning for you!'*¹¹⁰⁵

Le compilateur met en place ensuite un catalogue de scènes en couleur où défilent une série de couples en train de s'embrasser. La gestuelle corporelle des divas partage dans leurs différences (reconnues souvent par leurs visages) toute une série de contorsions qui affichent autant la joie que la douleur. Cette étape de plaisir sexuel sadomasochiste est suivie par des scènes baroques et spectaculaires d'un carnaval blanc (enfance) empruntées à partir de *CARNAVALESCA* où la fête se déroule dans un salon rempli de bébés et de gamins richement habillés comme leurs berceaux.

Delpeut enchaîne alors avec *RAPSODIA SATANICA* qui se déroule aussi dans une fête de carnaval, où Borelli est habillée comme dans les héroïnes épiques Morlhoniennes. Le réalisateur emprunte ici la scène où *Alba d'Oltrevita* (Borelli) incite le suicide du frère de son bien-aimé : *'Voi o Vostro fratello, uno solo fra Voi, potrà cogliere il fiore delle mie labbra.'* *'You or your brother...'* *'only one of you will touch the rose of my mouth.'* Borelli se retrouve prise au piège à cause de cet échange d'une jeunesse éternelle contre l'amour. La scène suivante est emblématique de sa punition et

¹¹⁰⁵ *DIVA DOLOROSA* (intertitres en italien et néerlandais). Traduction fournie par F. Roumen.

perdition : la diva redevenue vieille se retrouve habillée en noir, accompagnée d'une bonne, jettant des fleurs par terre.

c. Le destin des divas II : *Tramonto di sangue (Redenzione, Amore e Sa sacrificio et Transfigurazione)*

Dans les films de divas, le casino devient un espace dramatique. Les passions se déchaînent dans *LA STORIA DI UNA DONNA* où Menichelli semble ouvrir l'étape de la *Redenzione* : elle prie avec un long collier de perles dans un petit salon au casino. Il semble qu'elle demande clémence devant un jeune homme qui la rejette. Delpeut regroupe ensuite des scènes de couples chargées de gestes érotiques. Cela est suggéré à l'aide de métaphores constantes avec la nature : jardins, campagne, bois, ponts, fontaines. Dans cette étape, les divas semblent déjà se donner au déséquilibre, avec les premiers symptômes d'hystérie contenus dans leur gestuelle corporelle. Les contorsions de leur corps prennent en effet une forme d'arabesque, en particulier dans le style de la diva Borelli.

Delpeut replace alors une longue séquence que nous attribuons à *LA DONNA NUDA* où Borelli interprète *Lolette* qui voit son mari la tromper avec une autre femme chez elle, entourés d'invités. Borelli fait une démonstration très poussée de sa réaction de jalousie avec une gestuelle extrêmement démesurée, au point de tomber malade dans les bras de son mari.

L'étape *Amore e Sacrificio* dans ce parcours ressemble de plus en plus un 'calvaire' selon les codes catholiques. Delpeut fait un recueil de scènes où il n'y a que des séparations de couples qui composent encore un autre catalogue de gestes corporels. Le réalisateur établit ainsi des liens géométriques, de profondeur de champ, de champ contre-champ entre ces scènes. Il introduit alors une séquence monochromatique en jaune extraite de *MAMAN POUPEE*, film de diva atypique. Soave Gallone joue une mère dans un registre énigmatique, soutenu par le cadrage constant de ses yeux fascinants. Delpeut enchaîne alors avec des extraits de l'assassinat dans *CARNAVALESCA* qui donne à ce moment un ton tragique, presque de folie au documentaire. Delpeut met au ralenti le moment où *Maria Teresa* interprétée par Borelli, se sentant trahie, attaque avec un couteau *Pietro*. Cette scène en couleur offre au ralenti un pur moment de plastique en mouvement comme si d'une héroïne antique s'agissait. Le réalisateur traduit tout

au long de *DIVA DOLOROSA* une analyse plastique de l'époque dans des moments d'observation magnifiques de la richesse du gestuel corporel et du coloriage dans les films de divas.

Delpeut compose ensuite une séquence d'extraits qui mélangent comme avant, les unes après les autres, ces cinq divas sans les différencier, traitées comme une seule, dans une atmosphère de plus en plus effrayante, menaçante. Il ôte de nombreux plans à partir des films empruntés où en particulier Soava, Borelli et Bertini sortent et entrent à travers des portes, couloirs, notamment des rideaux lourds comme dans *LA PIOVRA* qui a une atmosphère si étouffante. Le compilateur rend ici un hommage direct au cinéma du réemploi *found footage*. On y reviendra dans un instant.

Cette séquence annonce une suite de plans dans lesquels se déclenche la violence conjugale, en particulier des personnages masculins envers les divas. Ils ne les portent plus dans leurs bras, mais leur parlent avec cris, les surveillent. Delpeut établit ici un recueil de scènes des divas tombant malades, qui sont couchées, anesthésiées, entourées de médecins, de maris. Il regroupe ces extraits de manière à reclasser les mouvements de têtes des divas, dans une étonnante combinaison d'axes qui vont du profil droite-gauche au profil gauche-droite. Dans cette séquence, le réalisateur réussit une typologie des gestes hystériques des divas avec un drôle de parallèle. En effet, cela renvoie au travail photographique qui illustre le discours psychiatrique de J.-M. Charcot. Dans son journal de recherche, Delpeut compare l'imaginaire visuel du divisme avec les registres photographiques des malades aux séances publiques à l'hôpital de la Salpêtrière.¹¹⁰⁶ Dans *DIVA DOLOROSA*, il met en scène ce parallèle à travers la compilation.

La gestuelle corporelle des divas est chargée aussi d'actes maternels. Delpeut enchaîne alors avec une séquence faite d'extraits qui mettent en évidence la thématique de la maternité, en général en échec. La performance de la Bertini est notable quand elle déambule dans une chambre d'enfant vide dans un extrait teinté en bleu que nous attribuons à *LA PIOVRA*. Pour l'historien Brunetta, cette représentation de la maternité est emblématique de la punition

¹¹⁰⁶ Voir *Idem.*, Delpeut, P., La Salpêtrière, città dolorosa', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp. 95-103. L'hystérie (J.-M. Charcot, 1880) est l'ensemble de symptômes, surtout neurologiques, prenant l'apparence d'affections organiques, sans lésion organique décelable. Névrose caractérisée par une exagération des modalités d'expression psychique et affective, qui peut se traduire par des symptômes d'apparence organique (convulsions, paralysies, catalepsie) et par des manifestations psychiques pathologiques (hallucinations, délire, mythomanie, angoisse). *Idem.*, *Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

sociale qui affecte les femmes suite à l'enfant absent, rêvé, perdu, qui parfois se confond en effet avec l'homme-enfant avec qui la diva entretient une relation.¹¹⁰⁷

L'étape suivante montre la mort, notamment le suicide, comme une forme de s'échapper au malheur et/ou comme une forme de sacrifice. L'extrait teinté en jaune de Menichelli dans *TIGRE REALE* (qui renvoie au récit de *LA SIGNORA DALLE CAMELIE* Gustavo Serena, 1915) est chargé d'une sensualité autodestructive où la mort semble être le seul recours pour les amoureux. Menichelli, l'air malade ouvre une vitrine d'où elle sort une flasque avec une note : « *La morfina puo alleviare la Vostra pena, ma troppe gocce vi saranno fatali. // The morphine may ease your pain, but too many drops will be fatal.* » Ensuite, elle agonise devant son amant qui est venu la rejoindre.

Delpeut fait alors un clin d'œil et place le film en plein air français *LE LAC DU COME* (1914). L'extrait fonctionne comme un dispositif, 'machine du temps', sans faire aucune distinction entre la non-fiction et la fiction. Car le compilateur enchaîne avec un extrait où Borelli, qui joue *Marina* dans *MALOMBRA* (1917), arrive au château où elle sera enfermée. Le *phantom ride* du *LE LAC DU COME* est prolongé par la fiction *MALOMBRA* qui est tournée en effet au même endroit. En associant ces deux extraits, en 1999 le même espace géographique passe inaperçu, filmé en 1914 et en 1917 pour de propos totalement différents.

Dans l'étape suivante *Transfigurazione*, une sensation de fatigue s'installe où la gestuelle corporelle semble exténuée. Les divas ne font que déambuler, abandonnées de toute raison, en agonie. Les extraits compilés dans cette dernière partie les montrent comme un phantasme et comme un fantôme, tel que le tissu qui les habille. Delpeut répète l'extrait de *CARNAVALESCA* où l'on voit Borelli poser avec le couteau après avoir commis l'assassinat. Le compilateur enchaîne alors avec une longue séquence composée d'extraits de *RAPSODIA SATANICA*. Borelli comme *la comtesse Alba d'Oltrevita* déambule comme transfigurée, séparée du monde, isolée de la vie mondaine, de la famille, entourée toujours des éléments de la nature (fleurs), éloignée du décor (séjours aristocratiques et/ou bourgeois) et de la vie mondaine. Il ne reste qu'un élément : le voile qui indique son état d'âme. Delpeut regroupe une série de trajectoires qui sont un pur catalogue de la façon de marcher mystique de Borelli. D'ailleurs, par écrit il établit un parallèle implicite ici à l'image entre la diva au cinéma Borelli dans *RAPSODIA SATANICA* et la diva du théâtre Eleonora Duse voilée (cachant sa vieillesse) transposée dans sa seule intervention cinématographique dans *CENERE* (1916).¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁷ Voir *Idem.*, Brunetta, G. P. 'Cantami o diva...', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.7-26.

¹¹⁰⁸ Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Levend verleden' ('Habitant le passé'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-115.

3. D'une méthode tombée en désuétude ou de l'approche sensorielle-analytique portée à l'extrême

DIVA DOLOROSA résume comme nulle part ailleurs l'approche sensorielle-analytique envers les archives. Cependant ce n'est plus au service de valoriser des films muets en termes muséographiques que Delpeut se permet en toute liberté de recycler pour explorer un sujet socioculturel comme le divisme. Néanmoins, il maîtrise dans *DIVA DOLOROSA* certains gestes explorés tout au long de son travail de compilateur. Il met en scène un effet de 'miroir' entre les images et les spectateurs contemporains, condensé dans l'ouverture du film. Deuxièmement, il cherche un effet de 'transport dans le temps' en utilisant un *phantom ride* d'un film en plein air pour dévoiler un *cross road in history* dans une fiction. Et enfin, le compilateur est en quête d'une réaction déclenchée par les effets optiques, mais ici pour mettre en évidence un imaginaire de violence hystérique attribuée aux divas et à leur féminité. Delpeut donne priorité à son approche esthétique mais en dépassant l'intention de valorisation culturelle testée précédemment dans le NFM. Ainsi, avant, il profitait de la fragmentation des archives du muet pour les mettre en valeur. Cette fois *DIVA DOLOROSA* se trouve à l'opposé car il déconstruit pratiquement ces restaurations mais dans une intention documentaire.

a. Dédicace au *found footage* et coloriage (à volonté)

Delpeut exprime ses remerciements au générique de fin dans *DIVA DOLOROSA*. Il expose l'influence directe de la scène *found footage* dans son film : « Matthias Müller for his film *HOME STORIES* ». Il est plus qu'inspiré par *HOME STORIES* (1990), il le reproduit.

M. Müller remonte dans *HOME STORIES* (16mm, 6 minutes) une série de séquences empruntées à des films hollywoodiens des années 1960 où des actrices –Lara Turner, Tippi Hedren et Grace

Kelly– se retrouvent dans des situations typiquement hitchcockiennes, prises dans un suspense sans objet, une angoisse sans nom, dévoilant les mécanismes du voyeurisme.¹¹⁰⁹ Ce film est bien connu du programmeur qui l'a présenté au NFM en 1993. Delpeut compose toute une séquence dans *DIVA DOLOROSA* à partir d'extraits de films de divas, imitant presque fidèlement le modèle de *HOME STORIES* rendant ainsi un hommage à Müller qui admire comme lui la gestuelle des actrices du star-système. Delpeut en fait pratiquement un *remake* mais à partir des divas italiennes avec des registres d'interprétation et de physiques si différents. Ces actrices partagent toute cette gestuelle corporelle composée de convulsions, paralysies, douleurs, extases, délires et spasmes. L'exercice est révélateur par les différences comme les similitudes affichées par ces modèles de féminité de périodes aussi éloignées. Le compilateur trouve un lien commun avec ce star-système primaire du cinéma de la seconde époque faisant un catalogue de la gestuelle d'angoisse des divas, rythmée par la musique de Dikker, à certains moments totalement effrayante.

Cependant l'approche de Delpeut va encore plus loin dans *DIVA DOLOROSA* par son usage du monochromatique supplémentaire dont le seul précédent se trouvait dans son expérience de *THE FORBIDDEN QUEST*. Il colorie certaines scènes mais pas pour représenter un moment du récit comme il le faisait exclusivement pour le passage fictif entre les pôles terrestres dans *THE FORBIDDEN QUEST*.¹¹¹⁰ Le cinéaste jusqu'ici était sobre, décidé à montrer le mieux possible la réussite de la préservation en couleur au NFM. Néanmoins, la coloration dans *DIVA DOLOROSA* est emblématique d'une valorisation non orthodoxe, paradoxale par le fait de rajouter du coloriage à des préservations en couleur aussi récentes. D'une part, il emprunte telles quelles les scènes coloriées (spectaculaires), notamment de Lyda portant le couteau dans *CARNAVALESCA*. D'autre part, il colorie à volonté certaines scènes en quête d'homogénéité, de trouver également l'expression 'artistique totale' de toute une époque (entre peinture et musique) qui caractérise ces films à l'origine, dont notamment *RAPSODIA SATANICA*. Il recolorie avec un rapport au spectacle mais en cherchant une certaine uniformité monochromatique rouge, par exemple dans l'entrée des salles qui donne ainsi l'idée d'un seul théâtre. Il change également les couleurs d'un plan à l'autre (l'ordre dans le désordre) de façon énigmatique tel qu'il les a trouvées dans les copies teintées du NFM.

¹¹⁰⁹ Voir <http://fmp.lightcone.org>

¹¹¹⁰ *Supra.*, Chap. 6.

b. L’imaginaire hystérique féminin dévoilé par la Caméra loupe-analytique (numérique)

DIVA DOLOROSA est monté sur support numérique. Delpout déclare que la tâche devient alors plus interactive : « *Diva is done in a digital editing machine, an easy one. We can make every slow motion ourselves, putting the music in the right place. We were finding a way technically, about what we wanted to do with the material* ».

Dans ce dernier film de compilation, les effets optiques sont rajoutés aux extraits par Delpout sans aucune intervention directe sur la pellicule. Cependant le remontage montre toujours les propos sensoriels et analytiques du réalisateur. La Caméra loupe-analytique interroge certains extraits par leurs reclassifications comme à travers leurs ralentis, répétitions et pénétrations, montrant à l’évidence une charge de violence hystérique extrême.

Delpout et Boerema remontent au ralenti une scène où Borelli est agressée, dévoilant avec une grande force la brutalité que cache cet extrait que nous attribuons à *MALOMBRA*. En plan américain teinté sépia, Borelli entre par une porte à gauche, effrayée et suivie d’un homme intrigué. Elle est angoissée et l’homme se met à genoux. À côté, il y a une femme assise près du lit. Borelli ouvre les bras et fait une crise, l’homme se lève immédiatement et la prend par le dos, puis la serre dans ses bras. On voit ensuite cet homme prendre Borelli par la bouche de façon violente. Un premier ralenti du même plan montre Borelli prise par la bouche d’une façon encore plus violente. La même image est encore rapprochée et ralentie : Borelli prise par la bouche, tournant sa tête et l’homme qui la serre. Le même plan est alors encore rapproché et ralenti pour une troisième fois, à tel point que l’on parvient à repérer les grains de la pellicule, sa texture. Ce plan est encore rapproché et ralenti pour une quatrième fois : on voit Borelli contrôlée par deux hommes. Ensuite, Borelli perd connaissance et l’homme qui la serrait, la porte dans ses bras. L’homme est accompagné d’une bonne. Ils arrivent à déposer Borelli sur le lit. On voit Borelli allongée avec la tête à l’envers et les yeux ouverts, regardant le vide, paralysée. Dans un plan moyen, on repère deux hommes au fond, ensuite Borelli couchée sur un lit, qui se lève, puis est approchée par l’homme plus âgé. L’homme qui la serrait s’en va et elle s’endort à nouveau.

On est loin du regard analytique contemplatif de Borelli dans *LYRICAL NITRATE* qui traite également d’une agression dans *FIOR DI MALE*. Néanmoins dans *DIVA DOLOROSA*, la Caméra loupe-analytique (numérique) est plutôt mise au service d’une réinterprétation post-féministe des films de divas qui sont loin d’être des documents féministes eux-mêmes. Dalle Vache indique

ainsi: « *The twisting human figure of the diva became a site of hysteria, out of which some new positive shape might emerge. With a mute eloquence comparable to a suffragette's speech, the Italian diva expressed the struggle of women caught between old-fashioned standards and new options for the future. Yet despite the musical and dance-like qualities of her acting, the diva's characters in film were unable to develop further and embrace a truly feminist, avant-garde practice. Indeed, the film diva came up against too many obstacles and could not prevail, and so her melodramas could not evolve into more interesting narratives and visual forms. In the aftermath of World War I, the Italian film industry, after several golden years of success, collapsed. Between 1919 and 1922 the rise of Fascism reversed all the advances of the women's emancipation movement and rekindled the debate about divorce that had been triggered by the proposed Sacchi Law.* »¹¹¹¹

Malgré ces limitations, Delpout réinterprète sous une perspective féministe les films de divas. Il déclare lors de la sortie de *DIVA DOLOROSA* : « *In their films like Lyda Borelli, Pina Menichelli and Francesca Bertini perform their lives of their protagonists as a spectacle of the body. It marks at the same time their strength as well as their tragedy. They carouse in an unsurpassed sexual independence, but the price they have to pay is that they are doomed to hysteria. I feel a great compassion for the divas : as actresses and as women.* »¹¹¹²

DIVA DOLOROSA est un documentaire qui a plusieurs ambitions. La sonorisation de cette compilation est prévue dans deux versions. La première est conçue pour être projetée avec la musique originale de Dikker interprétée live, la deuxième version a la bande sonore enregistrée dans la copie de distribution. Cette alternative de présentation live bénéficie l'expérience sensorielle dans cette démarche documentaire qui mélange les films de ces cinq divas comme si elles étaient une seule. Delpout assume alors : « *Music helps to let the audience make the steps with us. But I'm not sure that general audience would make the steps when you present it, with out the presence of the orchestra, with out such a sensation that has a strong power in the image and the whole presentation. Just to see it as such (with out music) is difficult for the audience. For a few moments story line is precise but it does not have the same impact like with the live orchestra (...)* »

DIVA DOLOROSA (1999) commence sa carrière dans certains circuits comme si c'était un film muet, et comme pour *RAPSODIA SATANICA* (1917), la projection manque parfois d'orchestre, remplacée par un enregistrement.

¹¹¹¹ *Idem.*, Dalle Vache, A., *Diva : Defiance*, 2008, p.11.

¹¹¹² Press Book *DIVA DOLOROSA* Press Release Août 1999.

c. L'orchestre live pour un film 'd'art total' ou d'une Boîte sonore onéreuse

Delpeut établit un drôle de dialogue entre les films muets et le spectateur contemporain avec *DIVA DOLOROSA*. D'abord il prolonge 'l'effet miroir' déjà utilisé dans *LYRICAL NITRATE* avec les deux jeunes filles spectatrices qui jouent dans *THE PICTURE IDOL*. Cependant il pousse son geste de sonorisation aux limites qui impose la production d'un spectacle live pour un film muet à l'origine.

DIVA DOLOROSA commence avec une séquence des entrées sur scène des divas où se joue ce tour. Delpeut regroupe des arrivées en voiture, des entrées par les escaliers à la salle de théâtre (Odéon). Il recycle des extraits, que nous attribuons à *SANGUE BLEU*, où nous voyons s'ouvrir des rideaux où se trouvent assis des spectateurs qui terminent de s'installer dans la salle. Ensuite, il combine des extraits de *TIGRE REALE* où nous voyons champ-contre-champ le public et les acteurs jouer sur scène, ensuite en bas à droite nous apercevons un orchestre en train de jouer dans la salle. La diva Menichelli regarde la scène avec des jumelles. Si des spectateurs contemporains de *DIVA DOLOROSA* assistent à une projection avec orchestre live, ils sont placés devant les images d'un public qui attend une représentation tout comme eux. Certains spectateurs ont profité de cette expérience.

DIVA DOLOROSA est projeté pour la première du film au Holland festival où en effet le public a été contraint d'attendre avec l'orchestre pour commencer la séance. Ils regardent une scène qui reproduit fidèlement leur situation. Le film dans le film, le spectateur contemporain regarde des spectateurs fictifs en train de regarder. L'orchestre live fait réplique au 'film d'art total' comme une expression artistique de son temps, mais adapté à notre époque. Toutefois et de toute évidence, cette compilation est un faux film muet sonorisé. Pour présenter cette projection live en salle de *DIVA DOLOROSA*, cela requiert une production supplémentaire avec certaines conditions. Avant une reconstruction comme *THE GOOD HOPE* (1989) reste sobre et le seul besoin reste l'accompagnement au piano-forte. Dix ans plus tard *DIVA DOLOROSA* a besoin d'être 'joué' et de préférence live en salle. Delpeut emprunte et détourne avec une grande liberté ce qui est propre aux films muets, aux films de divas : la sonorisation et la coloration.

DIVA DOLOROSA est composée de musique originale commandée à Dikker, qui montre définitivement un style propre mais adapté aux moments de jouissance comme de souffrance des scènes compilées. La musique est interprétée par le Radio Symfonie Orkest qui est conduite par Ed Spanjaard. L'enregistrement sonore de sa composition sur les copies de distribution de *DIVA DOLOROSA* permet de garder cette sonorisation orchestrale et remplacer la production d'une projection avec orchestre live. Celle-ci est plus chère à cause des frais des

répétitions (pour la synchronisation entre la cabine de projection) et la présentation en elle-même. Le ‘dernier film de divas’ porte en lui-même sa limitation, la Boîte sonore ne peut pas être portée partout. Cependant comme un concert et un disque contenant la même musique, ces deux versions sonores ne rendent pas la même expérience.

DIVA DOLOROSA est projeté à Amsterdam avec orchestre au Holland festival, ensuite avec la musique enregistrée au Pavillon Vondelpark, qui se trouve dans une ambiance particulièrement positive, comme informe son rapport d’activités: « (...) *one should almost forget that 1999 for the Filmmuseum represented top year; artistically and also measured by the until now unknown numbers of spectators/visitors. Never as many as 60,000 spectators this year have found the Vondelparkpaviljoen to participate at the presentations of film. The summer programme on the subject Catherine Deneuve was successful and represented often a full house. The Information-centre/library received a gratifying number of over 6,000 visitors. The numbers of visitors of the Filmmuseum-distribution films programmed externally, our archive films as well as the newly purchased films mounted to a record of 230,000. The classical series CINEMA 2000 of 26 films moving during 26 weeks to 26 art houses represented artistically and publicly a great success.*”¹¹¹³

Au Pavillon Vondelpark, dans le programme de main *Filmmuseum* en décembre 1999 s’affiche un cycle de films de divas italiennes : ‘La Diva Divina Fataal, Hysterisch en Fragiel’. On retrouve certaines des copies compilées dans *DIVA DOLOROSA* comme *RAPSODIA SATANICA*, *LA STORIA DI UNA DONNA*, *TIGRE REALE*, *SANGUE BLEU*, *FIOR DI MALE*, *MALOMBRA*, *IL FUOCO*. Également programmé *DIVA DOLOROSA* joue un rôle complémentaire à la valorisation de ces copies film programmées au Musée. Le spectateur peut regarder la compilation pour avoir un aperçu comme choisir parmi ces restaurations en couleur dans toute leur splendeur. Il y a d’autres films importants du divisme programmés alors comme *LA SIGNORA DALLE CAMELIE* (1915). On trouve du contraste dans cette programmation incluant des films atypiques qui interrogent le divisme autrement. D’abord on repère notamment *ASSUNTA SPINA* qui n’entre plus dans le cadre du divisme mais qui est interprété magnifiquement par Francesca Bertini, la diva plus importante.

Dans cette dynamique, un peu plus tard *LYRICAL NITRATE* est reprogrammé en décembre 1999 affiche le *Filmmuseum*. Un cycle au Musée se termine avec des films en salle qui incarnent sa philosophie depuis une décennie.

¹¹¹³ ‘NFM Annual report 1999’, *FIAF London Annual Reports 1999*; FIAF, 2000.