

Youssef Ishaghpour

Visconti

LE SENS ET L'IMAGE



Les Essais

Éditions de la Différence

DANS LA MÊME COLLECTION

Raphaël Aubert, *Le Paradoxe Balthus*. ♦ Marie-Claire Bancquart, *Paris « fin-de-siècle » – De Jules Vallès à Remy de Gourmont ; Paris des surréalistes ; Paris dans la littérature française après 1945*. ♦ Georges Bataille, *L'Apprenti Sorcier – Du Cercle communiste démocratique à Acéphale*. ♦ David André Belhassen et Gérard Nissim Amzallag, *La Haine maintenant ? – Sionisme et palestinisme, les sept pièges du conflit*. ♦ Raymond Bellour, *L'Entre-Images – Photo. Cinéma. Vidéo*. ♦ Alain Bonfand, *L'Ombre de la nuit*. ♦ Michel Butor, *Le Marchand et le génie (Improvisations sur Balzac I) ; Paris à vol d'archange (Improvisations sur Balzac II) ; Scènes de la vie féminine (Improvisations sur Balzac III) ; Le Sismographe aventureux (Improvisations sur Henri Michaux) ; Improvisations sur Flaubert ; Improvisations sur Rimbaud*. Michel Butor, Claude Michel Cluny, Michel Deguy, Jean-Luc Guichet, Boris Lejeune, Jean-Luc Nancy, Christian Prigent, Jean-Baptiste Para, Anca Vasiliu, *Les Images et l'Image*. ♦ Philippe Cardinali, *L'Invention de la ville moderne – Variations italiennes 1297-1580*. ♦ Claude Michel Cluny, avec Júlio Pomar, *Le Livre des Quatre Corbeaux : Poe-Baudelaire-Mallarmé-Pessoa*. ♦ Sylvie Courtine-Denamy, *Le Visage en question – De l'image à l'éthique*. ♦ Isabelle Delamotte, *Médecin des dames*. ♦ Régis Durand, *Le Regard pensif – Lieux et objets de la photographie ; La Part de l'ombre – Essais sur l'expérience photographique 1 ; Disparités – Essais sur l'expérience photographique 2 ; L'Excès et le reste – Essais sur l'expérience photographique 3*. ♦ Jalel El Gharbi, *Claude Michel Cluny – Des figures et des masques*. ♦ Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste : Une caméra visible I – Mais notre dépendance à l'image est énorme... ; Orson Welles cinéaste : Une caméra visible II – Les films de la période américaine ; Orson Welles cinéaste : Une caméra visible III – Les films de la période nomade ; Satyajit Ray – L'Orient et l'Occident ; Aux origines de l'art moderne – Le Manet de Bataille*. ♦ Gérard-Georges Lemaire, *Kafka et Kubin*. ♦ Stéphan Lévy-Kuentz, *Pascin et le tourment*. ♦ Arnould de Liedekerke, *La Belle Époque de l'opium*. ♦ Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*. ♦ Philippe Mengue, *La Philosophie au piège de l'Histoire*. ♦ Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France au XIX^e et au XX^e siècle*. ♦ Marcel Paquet, *Le Fascisme blanc – Mémoires de la Belgique ; Nous autres Européens*. ♦ Júlio Pomar, *– Et la peinture ?*. ♦ Pierre Restany, *Yves Klein, le feu au cœur du vide*. ♦ Patrick Roegiers, *Jacques Henri Lartigue – Les tourments du funambule*. ♦ Patrizia Runfola, *Prague au temps de Kafka*. ♦ Jean-Paul Savignac, *« Merde à César » – Les Gaulois et leurs écrits retrouvés ; Oracles de Delphes*. ♦ François Sentein, *L'Assassin et son bourreau – Jean Genet et l'affaire Pilorge*. ♦ Philippe Sergeant, *Gérard de Nerval, la mort d'Andros*. ♦ Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité*. ♦ Michel Waldberg, *Gurdjieff hors les murs*. ♦ Patrick Waldberg, *Dada ou la fonction de refus ; Le Surréalisme ou la recherche du point suprême*.

Visconti

DU MÊME AUTEUR

- Luchino Visconti* (signé Yves Guillaume), Éditions universitaires, 1966.
Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger (texte établi et présenté par Y. I.), Denoël, 1973.
Paul Nizan : une figure mythique et son temps, Le Sycomore, 1980.
D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma, Denoël, 1982.
Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, La Différence, 1986.
Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille, La Différence, 1989 ; 3^e éd. 2002.
Paul Nizan : l'écrivain et le politique entre les deux guerres, La Différence, 1990.
Élias Canetti : Métamorphose et Identité, La Différence, 1990.
Le Tombeau de Sadegh Hedayat, Fourbis, 1991 ; 2^e éd. Farrago, 1999.
Seurat : la pureté de l'élément spectral, L'Échoppe, 1992.
Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu, Yellow Now, 1994 ; 2^e éd. Farrago, 2002.
Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui, La Différence, 1995.
Poussin, là où le lointain... Mythe et paysage, L'Échoppe, 1996.
Le Cinéma, Flammarion, coll. « Dominos », 1996 ; 3^e éd. Farrago, 2006.
Chohreh Feyzdzjou : l'épicerie de l'apocalypse, Khavaran, 1998.
Courbet : le portrait de l'artiste dans son atelier, L'Échoppe, 1998.
La Miniature persane : les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin, Farrago, 1999.
Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue avec Jean-Luc Godard, Farrago, 2000.
Le Réel, face et pile : le cinéma d'Abbas Kiarostami, Farrago, 2001.
Orson Welles cinéaste – Une caméra visible I (Mais notre dépendance à l'image est énorme...), La Différence, 2001 ; 2^e éd. 2005.
Orson Welles cinéaste – Une caméra visible II (Les films de la période américaine), La Différence, 2001 ; 2^e éd. 2005.
Orson Welles cinéaste – Une caméra visible III (Les films de la période nomade), La Différence, 2001 ; 2^e éd. 2005.
Morandi : lumière et mémoire, Farrago, 2001.
Satyajit Ray : l'Orient et l'Occident, La Différence, 2002.
Rothko, Farrago, 2003.
Rauschenberg, Farrago, 2003.
Staël, Farrago, 2003.
Historicité du cinéma, Farrago, 2004.
Proche et lointain, Farrago, 2004.
Marx, à la chute du communisme, Farrago, 2005.
Antoni Tápies, Hazan, 2006.

Youssef Ishaghpour

Visconti

LE SENS ET L'IMAGE

2^e édition, revue

Les Essais

Éditions de la Différence

À la mémoire de Farang-Khanom.

L'IMPURETÉ DU CINÉMA¹

Prologue à la nouvelle édition

Visconti et Rossellini ont été les deux grandes révélations cinématographiques de l'après-guerre en Europe. La déflagration mondiale avait brisé l'unité du spectacle et de la vie coexistant chez Renoir et à l'horizon du cinéma classique. Sous le vocable de « réalisme », il y eut deux chemins différents : l'acte de filmer, la pureté du cinéma pour Rossellini, et son impureté foncière pour Visconti : le cinéma comme synthèse des arts – peinture, musique, littérature, théâtre, opéra.

Avec la réalité complexe d'*Ossessione*, Visconti avait été le premier à s'écarter radicalement du cinéma fasciste. *La terra trema*, son deuxième film, avait été consacré à une histoire de pêcheurs siciliens dans leur décor naturel. Pour *Bellissima*, le scénario de Zavattini paraissait être une garantie. Mais malgré tout cela, en comparaison des films de Rossellini et de De Sica, ceux de Visconti gênaient les puristes du néoréalisme. Avec *Senso* la rupture fut complète. Il y avait eu déjà trop de charge et d'intensité dans les films de Visconti. À cette charge et cette intensité, dramatiques, aux images trop belles et riches, venaient s'ajouter maintenant les

1. Ce texte a eu diverses versions. Les dernières ont été publiées in *Trafic*, n° 25, Paris, printemps 1988, et in Y. Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004.

fastes antiquaires de la description historique et une dimension franchement opératique. C'était suffisant pour conclure que Visconti trahissait « la spécificité cinématographique », avant de dire qu'il se perdait dans « le décadentisme ». C'est pourtant cette « impureté » des films de Visconti qui crée leur valeur et leur sens.

À propos de cette question de « la spécificité cinématographique » et du sens de l'impureté du cinéma de Visconti, on ne peut faire l'économie de rappeler, au départ, un fait dont l'importance est indéniable dans l'histoire de l'art et dans l'histoire tout court. Pour reprendre l'idée fondamentale de Walter Benjamin, il s'agit de l'existence des techniques purement instrumentales de la reproduction de la réalité, à la fois comme symptômes, cause et effet, parmi d'autres, d'une transformation historique radicale. Il est évident qu'il n'y a jamais eu d'art sans technique. Tout simplement parce que l'homme se définit par l'outil. Mais il y a technique et technique. Sans vouloir entrer en discussion avec la différence heideggerienne entre la *tekhnê* grecque, qui serait l'accueil et ferait venir les choses à la présence dans leur éclosion, et la technique moderne qui serait l'assujettissement de tout étant réduit à la matière maîtrisable, on peut s'en tenir ici à ce qui distingue la reproduction technique de ce qu'on appelait traditionnellement l'imitation, c'est-à-dire la *mimesis*.

Qu'est-ce que la *mimesis* ? Platon d'abord. Chez lui beauté, poésie et *mimesis* sont distinctes. La poésie est un effet d'inspiration, de désordre, de délire divin, et pour cela même, elle est dangereuse. La *mimesis* concerne la peinture et la sculpture qui imitent ce qui existe. Et Platon la regarde avec mépris. Car ce qui existe est déjà un reflet dégradé des idées. Alors la *mimesis* en tant qu'imitation dégradée d'un reflet dégradé

ne vaut rien. Ce serait doubler les images de la caverne, tandis qu'il s'agit de quitter celle-ci pour remonter vers la source. Et seul l'amour de la beauté peut être le chemin entre les sens et le sens, le terrestre et le métaphysique, le corps et l'âme, entre ce qui est mortel et ce qui est immortel. Cette conception continue à travers Plotin et le néoplatonisme de la Renaissance jusque dans *Morte a Venezia* de Luchino Visconti. Qu'on se rappelle la fin de ce film. Dans le champ de regard qui va d'Aschenbach à Tadzio, il y a un appareil photographique. Celui-ci occupe une position intermédiaire entre le proche et le lointain, mais le champ de son objectif coupe et traverse perpendiculairement le rayon du regard de l'amant vers l'aimé. Ainsi l'appareil de reproduction est présent, mais ne suffit pas. On dira que Visconti fait pourtant du cinéma. Certes. Mais il s'agit, au sens fort, de poésie, inspirée par la beauté, qui est, sinon quelque chose de divin et de métaphysique, du moins quelque chose de mental et de spirituel. Très tôt, dans une déclaration, Luchino Visconti a dénié explicitement à la caméra « le pouvoir thaumaturgique d'être un moyen de révélation pour la vérité ». Tandis que, au contraire, selon d'autres, c'est en cela que consiste la pureté du cinéma.

La théorie de la *mimesis* est essentiellement liée au nom d'Aristote. Pour lui, il y a d'abord un plaisir de l'imitation qui est connaissance. Elle consiste à reconnaître en même temps les choses et à apprécier le savoir-faire. C'est d'ailleurs pourquoi on a invoqué cela, dès l'invention de la photographie, pour lui dénier toute valeur « artistique ». Mais l'idée essentielle de la *mimesis*, chez Aristote, concerne la poésie. La poésie est plus philosophique que l'histoire, parce que la poésie imite ce qui pourrait être, l'histoire ce qui a été. On n'est plus du tout dans la conception platonicienne, et aussi ordinaire, de l'imitation. « Ce qui pourrait être » ne signifie pas une utopie, mais les choses selon leur

forme et leur finalité, tandis que dans la réalité les choses arrivent en relation avec d'autres et sont entravées. C'est parce que dans la poésie il s'agit de ce qui pourrait être que chacun peut s'y reconnaître. Cette identification est essentielle à l'effet esthétique et sa *catharsis*. La *mimesis* n'imité donc pas la singularité qui est là, mais en elle, sa forme, sa finalité, son essence. Il ne serait pas exagéré de dire que c'est dans cette distinction entre « ce qui pourrait être » et « ce qui a été » qu'il y a aussi la différence entre *mimesis* et la reproduction technique, qui reproduit ce qui a été devant la caméra.

Ainsi la *mimesis*, l'imitation, n'est pas simplement l'imitation servile des choses, c'est une activité, une création mentale. On connaît les débats de la Renaissance pour faire entrer la peinture et la sculpture au nombre des activités intellectuelles. C'est autour de l'idée de *disegno* que s'est fixé le débat : le dessin comme activité manuelle, et aussi le dessein comme acte mental, et leur relation. Or le dessin est idéation, imagination. C'est cela que les peintres et les poètes ont opposé à la photographie. D'ailleurs on connaît la multitude des dessins préparatoires de Visconti pour ses films.

Mais idéation et imagination ont leur auxiliaire et leur source dans les textes. Toute la peinture occidentale jusqu'à Manet implique des textes : mythologiques, religieux, ou pour le moins elle implique une vision imaginaire, fût-ce de la nature. Contemporain du développement de la photographie, c'est Manet qui a fait taire les textes et l'imaginaire, en réduisant le tableau à la peinture, l'histoire à l'image, l'homme à l'existence simplement mortelle et comme toute chose à ce que l'on voit. Or tout cela, ce sont les effets de la reproduction photographique¹. Tout en faisant des films,

1. Y. Ishaghpour, *Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille*, La Différence, Paris, 2002.

Luchino Visconti continue la tradition des « maîtres d'autrefois » : pour lui aussi l'image renvoie toujours à un sens, et « l'image et le sens » sont inextricablement liés.

Même dans *L'innocente*, le film le plus antichrétien et antihumaniste de son œuvre, son film qui, dans une proximité à l'élégance de Manet, réduit l'homme au mortel et le monde au purement visible, même dans ce film, il y a au générique les mains parcheminées de Visconti qui feuilletent un livre. Toute son œuvre, qui ne naît pas d'une rencontre directe du cinéma et du monde, dépend des textes au sens très large. Non pas parce qu'ils les illustrent, mais parce que Visconti s'en inspire. Et en dehors de ses nombreuses adaptations littéraires, même dans les scénarios originaux, comme *Rocco*, « *Vaghe stelle dell' Orsa...* », *La caduta degli dei* ou *Ludwig*, chaque scène, chaque motif ou geste, presque, renvoie à de multiples sources. Parce qu'elle s'enracine dans la tradition de la *mimesis*, l'œuvre de Visconti exige une iconologie.

C'est à cause de la richesse de ses descriptions, de l'intensité pathétique, du sens historique et de la beauté de ses films qu'on a parlé d'impureté du cinéma de Visconti, par rapport à la spécificité du cinéma. Mais l'impureté de son cinéma vient d'un lien entre l'héritage des autres arts et le cinéma : son œuvre est bien une synthèse cinématographique. D'ailleurs ce qu'on veut bien appeler la pureté du cinéma, comme toute autre pureté, est un absolu quasi inaccessible. On peut prendre l'exemple de deux films, *Stromboli terra di Dio* et *La terra trema*. Dans *La terra trema*, il y a bien sûr Aci Trezza et ses pêcheurs mais entre eux et nous s'interposent la stylisation néoclassique de Visconti, et Verga, et la peinture de la Renaissance et les théories socio-politiques et l'héritage de Gramsci.

Tandis que *Stromboli terra di Dio*, sans intermédiaire, est la rencontre actuelle, immédiate, comme le regard cinématographique, entre une étrangère et un village dans un paysage : le film n'est rien d'autre que cette rencontre impossible avec le monde jusqu'au moment de la révélation. Mais la pureté cinématographique de *Stromboli terra di Dio* est encore toute relative : car Rossellini avait beau improviser, il savait toujours où il voulait aller. Il cherchait ce moment de révélation qui détermine tout, même la possibilité de dépasser la dualité entre l'extériorité du regard et du monde. Or par rapport à la reproduction technique, qui ne reproduit que le simplement visible, Dieu est encore un texte, une idée encombrante et parfaitement impure. Ainsi pour quelqu'un qui ne serait pas dans un rapport immédiatement chrétien au monde, l'immédiateté de Rossellini est encore trop médiatisée.

La reproduction technique a cette particularité de rendre toute chose visible, car dans la vie les choses ne sont pas visibles à cause de leur proximité. C'est en devenant une image dans la distance que toute chose se donne au regard. Dans la reproduction mécanique les choses sont réduites à ce que la reproduction enregistre ; dans la *mimesis* elles existaient à l'intérieur d'une histoire et étaient porteuses de sens. Pour la reproduction technique, les choses deviennent des singularités finies, et s'il s'agit d'un vivant, d'éphémère et de mortel. Ainsi le dernier moment de *Caro diario* de Nanni Moretti. Ce film n'est pas sans ironie à l'égard de *Stromboli terra di Dio* : la révélation de Dieu sur la montagne y est remplacée par l'impatience d'un intellectuel fraîchement converti à la télévision, qui brûle de connaître la suite d'une série télévisée. Tout le monde en prend pour son grade : et Rossellini, et Dieu, et les intellectuels lettrés et critiques. Tout ceci est devenu trop lourd pour la singularité quelconque et son image de reproduction.

Car c'est de cela qu'il s'agit dans le dernier moment de *Caro diario* : on y voit Moretti, sortant de sa maladie, boire un verre d'eau, regarder le spectateur et dire ce qu'il fait. C'est le point ultime, semble-t-il, du moins pour le moment, où est arrivée, déterminée par la télévision, « la pureté du cinéma » : ce qui transforme *Stromboli terra di Dio*, par contrecoup, en un film surchargé d'intentions historiques et culturelles.

Toute l'œuvre cinématographique de Visconti se situe par rapport à ce passage à l'extrême, qui réduit le cinéma à la reproduction du simplement visible. Qu'on se souvienne de la petite caméra d'Andrew Dawson dans « *Vaghe stelle dell' Orsa...* ». Andrew ne cesse de filmer Sandra, qui le supplie d'arrêter et lui cache son visage enlaidi par la présence de cette caméra. Tandis qu'il y a tout l'imaginaire de Gianni pour parler de la beauté de sa sœur, et l'art de Visconti pour filmer le corps de Claudia Cardinale dans une proximité des femmes de Titien.

Cette réduction, par la reproduction, des hommes et des choses à des singularités finies, périssables, mortelles, implique et produit l'effondrement du sens, mais aussi de l'histoire qui le manifestait. Dans l'idée aristotélicienne de la fable, de l'intrigue, dans l'idée albertienne de *istoria*, il y avait ce qui réunissait le divers et l'hétérogène dans une unité de sens. Très rapidement pour l'humanisme, dans l'idée de *istoria*, il y a eu l'Histoire tout court, non seulement comme rapport d'imitation aux anciens, mais dans le sens de faire l'Histoire, de faire l'œuvre, de créer comme eux. C'est tout cela qui survit très consciemment chez Visconti, non seulement comme la relation au passé, mais aussi à l'actualité historique de l'Italie. Peut-être, parce que cette tradition était apparue en Italie et y avait survécu. Même si, à la naissance de Visconti,

cette tradition était loin de son moment inaugural de la Renaissance et n'existait plus que comme décadence chez D'Annunzio. La tentative de Visconti sera de vouloir revenir de cette position de déclin à quelque chose qui serait inaugural. Il a cru que cela était possible, dans une perspective historique, pendant un certain temps. Encore que même dans *La terra trema*, il s'agit d'une attitude volontaire et néoclassique. Mais pour cela, il faut s'interroger sur les relations entre le progrès et la décadence dans son œuvre.

En même temps qu'il y a eu invention et développement de la reproduction technique, contre cela qui triomphe avec l'utilitarisme, le positivisme et l'industrie, naissent deux tendances distinctes et pourtant liées. Elles se sont développées contre la photographie et la grande presse et ce dont celles-ci étaient le symptôme : perte de l'expérience, de la sédimentation du temps et de la possibilité de la narration. Ces deux tendances conjointes sont l'art moderne et le décadentisme, qui partagent l'idée d'un absolu ou d'une « religion » de l'art. Mais si l'on voulait donner deux idéal-types du moderne et du décadent, on pourrait dire que c'est leur relation au passé, à l'héritage culturel qui les distingue. Le moderne, dans le sens vraiment moderne et « historique » du terme, et non seulement du nouveau qui s'est toujours opposé à l'ancien, c'est une volonté très nette de la liquidation du passé au nom du possible utopique. Le décadentisme est la recherche du temps perdu : il reste attaché au passé et à la nostalgie.

Il est évident que, non seulement par tout son attachement à l'héritage culturel du passé, Visconti peut être qualifié de décadent, mais aussi avec la teneur particulière de son œuvre qu'on peut appeler la relation entre l'art et la vie. Par rapport à Visconti, le moderne, dans le cinéma italien, serait plutôt Antonioni. Celui-ci

a tiré les conséquences de la vie moderne à tous les niveaux, même et surtout quant aux problèmes de fond : son indépendance du passé, son athéisme, sa dépendance à la technique, y compris à l'image de reproduction, immatérielle, mortifère, transitoire et abstraite. Par contre, pour Rossellini, il existe toujours le recours du christianisme ; tandis que Fellini fait une sorte de carnavalisation de la tradition, aussi bien de Visconti, si l'on se rappelle *E la nave va*.

Décadent et décadentisme n'ont rien de péjoratif ici. En paraphrasant Adorno, on peut dire que la décadence est ce point névralgique où la conscience se saisit de la distance entre la réalité du progrès et son concept utopique. Quelle est l'utopie du progrès, dont les moyens devraient être la technique, et le but, la transformation sociale ? L'utopie du progrès, c'est la fin de la pénurie, de l'oppression, de la domination ; c'est le bonheur pour tous et la différenciation extrême, l'individuation. Mais la réalité du progrès a été la transformation des moyens de l'émancipation en nouvelles forces mythiques, en instruments de domination sur soi, sur les autres et la nature, et en moyen d'exclusion de beaucoup et de standardisation de toute vie. Le décadentisme, dont le héros éponyme, pour les décadents français du moins, était justement Louis II de Bavière, avait une relation dialectique au progrès, en voulant s'approprier négativement son utopie : le bonheur.

La décadence est le rejet de la domination de soi et de la domination de la nature, le refus de l'auto-conservation, de la transformation de soi en chose et en moyen utilitaire. Face à cette tempête déchaînée – comme disait Benjamin –, que nous appelons progrès et qui amoncelle ruine sur ruine, les décadents considéraient la conscience de leur propre fin et celle de la fin du monde comme le sauvetage de la vérité. Ils voulaient réaliser la beauté dans la vie, la beauté com-

me la promesse du bonheur. Il s'agissait de mettre l'art au-dessus de tout et d'en supporter les conséquences : l'esthétisme, en un mot, avec ce que cela implique de refus et de perversion de l'utile, identifié au quotidien, au naturel du monde existant.

Progressiste et décadent à la fois, attaché à l'utopie du bonheur pour tous et à l'idéal décadent de la réalisation de la beauté dans la vie comme promesse du bonheur, Luchino Visconti s'est opposé à l'utile et au naturel du monde existant. L'œuvre de Visconti est fondée sur la contradiction entre décadentisme et progressisme. Sans l'esthétisme décadent, où il s'enracine, Visconti n'aurait pas existé ; sans le progressisme, il ne serait pas devenu Visconti, l'auteur des élégies funèbres de la fin. Par ses origines, Visconti aurait pu devenir un petit Ludwig, un dilettante sans œuvre. C'était un « maître ». Et les maîtres jouissent. Ils ne travaillent pas. Ils laissent le travail et les œuvres à leurs serviteurs. Même à l'époque de la Renaissance, où les rois et les princes condescendaient à considérer les génies comme leurs égaux, à l'exception de Gesualdo – lui aussi marqué par une vie différente des normes établies – aucun génie n'était né parmi les maîtres, et n'était, par ses origines ou sa vie, un aristocrate. Il fallait à Luchino Visconti une inquiétude, un problème personnel, qui l'ont conduit en France, et l'occasion de la rencontre de Jean Renoir, et du Front populaire, et ensuite la Résistance et tout le mouvement historique d'une époque pour faire d'un dilettante décadent un grand artiste, qui n'aurait jamais existé sans le progressisme.

Visconti a cru possible une synthèse de cette contradiction, entre la tradition culturelle du passé et la technique du cinéma qui la nie, comme il a cru que le peuple réaliserait, en le renouvelant, l'héritage ancien. Mais l'expérience de Visconti est celle d'une

réconciliation qui se brise. D'un cinéma qui n'est pas le moyen de faire revivre l'ancien, mais conformément au concept de la reproduction technique, le moyen de rappeler l'ancien pour le voir mourir. De cette contradiction entre la culture ancienne et le cinéma, entre le décadent et le progressiste, naissent les œuvres de Visconti : un point de vue historique et réaliste, un regard sur un monde et, en même temps, la dissolution de ce monde vécu dans la passion, et donc un déni de réalité, une aspiration à l'absolu, à la beauté dans la mort. Une dissonance entre la description critique, l'art de la réalité : le roman, et le vécu de la passion, la réalité de l'art : l'opéra. De cette dissonance entre l'art et la vie, de cette conscience de déclin vient ce regard sur soi et cette temporalité spécifique de l'œuvre de Visconti.

Car la temporalité et le regard caractérisent déjà *Ossessione*, où il n'est pas question de déclin mais de la différence entre l'aspiration et l'immanence, entre l'art et la vie, où le personnage du Spagnolo se présente dès le départ comme un « artiste », qui ne s'oppose pas encore au politique, comme le fera Ludwig, à la fin de la vie de Visconti... Mais la dynamique qui va de l'une à l'autre de ces figures n'est pas seulement interne à l'art et à la vie de Visconti.

À dessein, et en choquant certains, on peut rapprocher deux figures, lo Spagnolo et Ludwig qui, l'homosexualité mise à part, n'ont rien en commun, sauf justement leur relation à l'art, car ce rapport entre l'art et la vie existe dès le début de l'œuvre de Visconti et pas seulement dans *Morte a Venezia* et *Ludwig*. C'est en cela que consiste l'unité de son œuvre, à travers ses métamorphoses. On peut citer d'abord les films où ceci est posé en évidence parce qu'il s'agit de différence. Dans *Bellissima*, la différence entre le cinéma et la vie ; dans *Senso*, la différence entre l'opéra et la vie ;

dans « *Vaghe stelle dell' Orsa...* », la différence entre le cinéma d'une part, et le roman de Gianni, le poème de Leopardi de l'autre ; dans *Gruppo di famiglia in un interno*, la différence entre les tableaux et la vie ; et dans *Ludwig*, la différence entre le roi qui, tel Don Quichotte, croit à la réalité de l'art et voudrait la vivre et le bourgeois calculateur Wagner qui crée la réalité fictive de l'art sans rapport avec sa vie.

Dans cette perspective des relations entre l'art et la vie, trois films paraissent sans reste, sans différence. *La terra trema*, c'est la synthèse de la peinture de la Renaissance et du cinéma, de l'art et de la vie : une réalisation de l'esthétique anthropomorphique et la beauté de ses promesses. *L'innocente*, au contraire, semble mettre fin à l'esthétique anthropomorphique et à ses promesses : comme image et formalisme, c'est la réalisation de la forme dans la vie de Tullio avec ce que cela implique de meurtre et de réduction au cadavre¹. Tandis que *La caduta degli dei* remplace simplement l'ancien, la musique de violoncelle, par sa dégradation, un numéro de travestissement, interrompu un moment mais qui finit par envahir à la fin toute la maison des Essenbeck.

Il reste donc trois autres films (si l'on écarte *Lo straniero* renié par Visconti, mais qu'on pourrait intégrer à l'ensemble) : *Le notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il gattopardo*. Dans *Le notti bianche*, le Locataire est l'homme des livres, celui qui conduit Natalia à l'opéra, où son destin se décide, et à la différence de *Senso* ne se termine pas dans la trahison et l'infamie d'une dégradation par rapport au modèle, mais par la transfiguration en un conte de Noël (tandis qu'à l'inverse du Locataire, Mario voudrait emmener

1. Y. Ishaghpour, « Le Maître, l'immanence et l'image », *D'une image à l'autre*, Denoël, Paris, 1982.

la jeune femme au cinéma, ce qui, par rapport à l'opéra – la promesse de toutes les merveilles pour Visconti – a un sens négatif). Si l'on considère que *Rocco e i suoi fratelli* et *Il gattopardo* sont en rapport avec le premier film sicilien de Visconti, *La terra trema*, les choses apparaissent plus clairement. Si *La terra trema* est la synthèse de l'ancien et du nouveau, de la culture des maîtres et du peuple comme de sa possibilité d'actualisation, il y a dans *Rocco* et *Il gattopardo* la disparition de cette illusion, la conscience que le progrès ne s'est pas réalisé comme synthèse de la vie du peuple et de l'humanisme du patriciat, mais comme devenir bourgeois de la société italienne. Avec ces deux nouveaux films, apparaît la nette séparation entre la besace du pauvre et le blason héraldique. Dans *Rocco*, lorsque Simone va se prostituer chez l'impresario Moroni, on voit des reproductions de peinture de la Renaissance telles qu'elles à la télévision. Il y a ainsi, séparés et opposés, le peuple dégradé et la peinture de la Renaissance que *La terra trema* avait tenté de réunir. La chose est assez claire et se passe d'interprétation. Quant à *Il gattopardo*, c'est bien devant un tableau de la vie bourgeoise que le Prince de Salina voit sa mort représentée.

Qu'est-il advenu entre *La terra trema* et *Il gattopardo*, entre *Senso* et *Ludwig* ? Car on ne peut ignorer la différence et le fait que Visconti soit passé d'une sorte de tenue, de rigueur de construction, à une écriture plus relâchée, qui s'avance d'un pas lent comme un long cortège funèbre. Entre les deux moments, il y a eu la modernisation de l'Italie, ce qu'on a appelé le miracle économique, le *boom*. L'Italie était un pays à prédominance agraire¹. Or cette Italie, comme la famille

1. À l'époque de la crise de la Renaissance, lorsque, dans d'autres pays européens, naissait le capitalisme, « le patriariat » italien, dont la puissance était fondée sur le commerce et la banque, au

Parondi dans *Rocco*, comme le Prince de Salina dans *Il gattopardo*, a reçu son coup de grâce dans les années cinquante. L'Italie s'est découverte provinciale comme dans « *Vaghe stelle dell' Orsa...* », devant le principal partenaire, l'Amérique, et devant les techniques et l'art moderne. La modernisation de l'Italie a été beaucoup plus rapide qu'ailleurs, avec des conséquences plus immédiatement visibles.

Lorsque Visconti réalise *Le notti bianche*, où il opte nettement pour le retour au studio et le conte de fées d'un retour de l'ancien, les « dix hivers » – pour reprendre le titre du livre de Franco Fortini – de l'antifascisme et du progressisme italien sont finis. L'époque « méridionale vériste Risorgimentale nationale populaire gramscienne » est terminée. Le nouvel idéal politique est celui, réformiste, des ouvriers de Fiat que proclame Ciriaco De Mita à la fin de *Rocco*. Au début des années soixante, il y a, en Italie, les mouvements d'avant-garde qui prennent pour cible *Il gattopardo* de Lampedusa et surtout sa version cinématographique. Pasolini parle du scandale du réalisme. Ce sont aussi les années de recommencement du cinéma moderne, avec l'invention du matériel léger, l'importance de la télévision, etc., l'apparition de la Nouvelle Vague et l'attention accordée à Antonioni, qui sera considéré, en Italie, comme le véritable cinéaste moderne, parce que lié à la vie moderne.

Antonioni a dit de Visconti : il s'était retiré dans le passé, sans comprendre ce qui arrivait autour de

lieu de se transformer en capitalisme « industriel », s'est métamorphosé, même à Venise, en patriciat agraire. Ainsi est-il « sorti » de l'histoire pour perpétuer celle-ci en tant qu'imaginaire sur la scène de l'opéra, qui naît en Italie, en même temps que la grande peinture d'histoire s'y achemine vers sa fin, voir Y. Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, Paris, 1995.

lui. En général Visconti était rejeté comme décadent, mais dans un sens péjoratif, bien avant que « les décadents » ne reviennent à la mode. Or la décadence, et le retrait dans le passé, étaient justement, pour Visconti, un moyen de mise en évidence de la dialectique du progrès. Toute histoire, au sens de l'historiographie, est anachronique : *Senso* parlait de la Résistance en parlant de Risorgimento. Ainsi fera Visconti jusqu'à la fin de sa vie. *Morte a Venezia* sera un film sur 68, sur la mort des intellectuels de gauche et la redécouverte de la décadence qui va dominer de plus en plus l'époque contemporaine, jusqu'à aujourd'hui.

La vérité actuelle de toute la dernière période de l'œuvre de Visconti est clairement proclamée dans son film « autobiographique » *Gruppo di famiglia in un interno* où il parle de l'échec de deux générations, échec qui est pour lui le résultat d'une impossibilité de synthèse entre le passé et le présent et entre l'art et la vie.

Tout ce que le cinéma, technique de reproduction, et l'univers moderne avaient détruit, Visconti espérait le faire revivre grâce au cinéma même. Mais le désir de cette unité de l'ancien et du nouveau était utopique, en son principe, impossible à réaliser avec les transformations de l'histoire réelle. Ainsi cette espérance s'est métamorphosée en une volonté de réconciliation qui se brise : une dialectique du progressisme et de la décadence, et la mémoire d'un certain passé perdu de l'Europe. Un cinéma de temporalité, de remémoration, où le sentiment de fin du monde – comme d'une famille qui se déchire, ou de l'individualité qui se détruit pour retrouver sa vérité – est vécu dans le désir et la passion. « L'impureté » du cinéma de Visconti vient de la relation même du cinéma avec le passé : c'est un moyen d'évocation, d'adieu, de long regard sur ce qui est invoqué une dernière fois pour venir mourir.

Il existait une habitude de penser hautement, grandement, un art qui consistait à faire un choix des choses, à les embellir, à les rectifier, qui vivait dans l'absolu plutôt que dans le relatif, apercevait la nature comme elle est, mais se plaisait à la montrer comme elle n'est pas. Tout se rapportait plus ou moins à la personne humaine, en dépendait, s'y subordonnait et se calquait sur elle [...]. Il en résultait une sorte d'universalité humaniste ou d'univers humanisé, dont le corps humain, dans ses proportions idéales, était le prototype.

Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*.

OUVERTURE

Une caméra photographique dirigée vers le hors-champ, à la fin de *Mort à Venise*, sépare deux sites. Là-bas, un adolescent s'éloigne dans la mer, désignant de la main l'ailleurs, vers le soleil. De ce côté, sourire aux lèvres, mais incapable de bouger, le compositeur Gustav von Aschenbach succombe, en contemplant l'ange qui le conduit à la mort et lui indique quelque chose d'encore plus lointain. L'inarticulé, le néant là-bas, et ici le cadavre dans un espace vide. La caméra apparaît et sépare, dans la séparation dont elle est l'effet, le sans-image de l'image du cadavre. Elle réalise le mythe de la caverne, sa préfiguration, la différence entre le reflet et la lumière, qui en est la source. La caméra de Visconti recherche la beauté, mais la beauté vise l'irréel. La beauté est métaphysique et pourtant c'est par les sens seulement qu'on peut y accéder. Sans cette autre chose dont la beauté est l'aspiration, il n'y aurait pas de beauté. Mais la photographie opère la rédemption de l'immanence, celle de la « réalité » physique. Désormais tout ce qui prétend aller au-delà de l'apparence devient objet de sarcasme, comme Aschenbach pour lui-même. La « beauté » signifie, tout au plus, l'agréable, le complément du positivisme, dont l'appareil photographique est le résultat. Elle s'étale partout. La grande bourgeoisie internationale, qui prend le

soleil au bord de la mer, a réalisé la « belle » époque. Toute chose porte sa marque : abat-jour, chapeaux, palmiers, fleurs, meubles et costumes. En regard de ce monde de couleurs bigarrées, de cette imagerie vide de substance, écœurante, l'aspiration à l'autre chose paraît, à cause même de sa douleur, vulgaire, présomptueuse, grimaçante. Le sublime côtoie la pacotille. La traversée du visible devient protestation contre le cours du monde et négation de l'essence du cinéma, moyen de reproduction technique.

La reproduction tue l'imaginaire. Dans « *Vaghe stelle dell'Orsa...* », le mari américain de Sandra se promène toujours avec une caméra et filme sa femme, sans rien saisir d'elle. La beauté de Sandra n'est visible que pour Gianni, son frère, auteur d'un roman. Mais le passé, l'imaginaire, ont perdu leur innocence d'autrefois, la pénombre de la mémoire est devenue insupportable, comme la ville étrusque qui s'effrite. Les rapports du passé au futur, de l'imaginaire à la caméra, ne sont que des rapports d'exclusion : Andrew frappe Gianni au visage et s'en va en laissant des boîtes vides de pellicule. L'écrivain se suicide, après avoir brûlé son roman. L'art, l'imagination, la culture et l'Histoire mourront de la technique, le poète sera la première victime de l'industrie, avait dit Leopardi : le film évoque son souvenir, comme la lumière d'une étoile disparue, d'un ciel lointain. La destruction du monde de l'Image a produit le temps perdu, la nostalgie sentimentale de l'enfance, l'atmosphère du souvenir. Pour survivre, on fixe les images afin de chasser l'ombre et de nettoyer la place.

Le nouveau monde industriel a sa culture : le cinéma industrie culturelle. Et ses étoiles, les vedettes, dont on fabrique le corps : *La sorcière brûlée vive*, comme on fabrique des boîtes de conserves, ou bien que l'on choisit, comme jadis la Providence, au milieu d'une

foule : *Bellissima*. Le cinéma, reproduction technique et production de marchandises, est à la fois destructeur de l'imaginaire et producteur de mirages. Et l'écran qui fascine Anna Magnani dans *Bellissima*, c'est bien l'écran miroir comme le lieu privilégié du désir de la mère, et de son espérance d'y voir paraître l'enfant nabot en corps de gloire.

C'est parce qu'il oppose la réalité aux mirages de l'écran que Visconti déplaît aux cinéphiles, même s'ils n'ont jamais vu *Bellissima* et ignorent tout de son ironie à l'égard de *La Rivière rouge*. Quant aux théoriciens du cinéma, ils le refusent, car Visconti, qui juge la réalité au nom d'un imaginaire historique, trahit, à leurs yeux, la spécificité cinématographique. Les uns et les autres disent que *La terra trema* ou *Senso*, le chef-d'œuvre de Visconti, ne sont pas des films, mais des spectacles. Ils en disent autant d'*Ivan le Terrible*. Les cinéphiles aiment Hollywood, les théoriciens, le néoréalisme, ou la modernité, et Luchino Visconti s'est toujours situé à l'écart d'Hollywood, du néoréalisme et de la modernité, il n'a jamais cru, en tout cas, à la « spécificité cinématographique », à la vertu thaumaturgique de la caméra, à la possibilité de produire de l'Art, de faire du vrai cinéma, disait-il, en se contentant seulement de filmer les choses. Car dès *Ossessione*, ce qu'il a recherché, c'était « la réalité de l'art », tout en regrettant, par ailleurs, que le cinéma ne fût pas un art, parce qu'il est, à la différence d'un tableau, d'un poème, trop conditionné. C'est de cette contradiction que naît son œuvre cinématographique.

« Les autres arts et le cinéma » : telle est la question qui détermine la poétique de Visconti. Il semble suivre « la photographie artistique », qui imitait les arts traditionnels au lieu de s'exposer à l'événement ; la réalité se mesure, pour lui, comme pour Ludwig, à la distance qui sépare la vie et l'utopie esthétique.

Mais « produire de l'art », des œuvres monumentales, est anachronique, l'Art est devenu obsolète, un reste qui n'a d'existence qu'historique : la scène de l'opéra dans *Senso*, la poésie de Leopardi, les tableaux que collectionne le Professeur dans *Gruppo di famiglia in un interno*. Mais l'attitude d'érudit, qu'une telle conception suppose, dépassée par l'actualité, n'a pas échappé à Visconti, qui en a fait même le thème de *Violenza et Passione* : « Avez-vous étudié l'histoire de l'art ? » y demande le Professeur au rescapé de 68. Dès *La terra trema*, la réconciliation de l'ancien et du nouveau a son lieu dans l'utopie esthétique. Là où la reproduction technique a démantelé cette utopie, en liquidant l'élément traditionnel dans l'héritage culturel, pour le remplacer par la déconstruction, la destruction, l'exposition (Benjamin), Visconti, incapable d'assumer « l'obligation d'être moderne », poursuit au moyen de la reproduction technique une restauration esthétique. Il tente de recueillir une dernière fois, par le cinéma, ce que l'existence même du cinéma a conduit à la mort. C'est sa « tragédie » : il a envisagé le cinéma comme la synthèse des arts traditionnels, de la même manière qu'il a cru que le peuple serait l'héritier de l'aristocratie, et le futur l'extension de la culture humaniste. Cette nostalgie de l'unité est la vérité de son œuvre, le rêve d'une réconciliation qui se brise.

MIMESIS, REPRÉSENTATION, REPRODUCTION TECHNIQUE

À quoi bon les simulacres ? Copies des choses qui sont elles-mêmes des copies dégradées des Idées, disait-on aux origines. Mais lorsqu'il n'y a plus que du reproductible, l'invention du cinéma se nomme « rédemption de la réalité physique », coupure avec tout arrière-monde, révélation de la nature sans homme, grâce à l'objectif, enfin la chose même, l'existence du monde. Mais s'agit-il vraiment de cela ? La venue de l'étant à la présence dans l'ouvert ? Ne serait-ce pas plutôt un manque qui se révèle, une absence d'autant plus forte que le plan est moins composé, plus neutre, plus long ? Cette existence du monde révélée par l'objectif n'est-elle pas une mise en conserve à fin de reproduction, le pur produit d'une certaine technique et d'une civilisation précise ? Il a suffi de peu, toutes les techniques de production sans original et le cinéma moderne le montrent, pour qu'on découvre que l'invention positiviste de la reproduction, comme « preuve » de réalité, a eu pour effet la disparition, l'évanouissement de toute substance : univers de simulacres sans référents. Ainsi les questions évacuées par la prétendue présence du monde, révélée grâce à la caméra, reviennent : celles traditionnelles du double, de la *mimesis*, de la représentation, amplifiées, brouillées, par les

problèmes spécifiques de cette pseudo-présence et de l'impureté foncière du cinéma.

Avec la photographie et le cinéma, soutenait justement Bazin, le « réalisme », comme style et visée esthétique, historiquement situé, se distingue de la fonction du double, du complexe de la momie, beaucoup plus originaires et permanents. Mais ce réalisme historiquement situé a préparé le cinéma... Photographie et cinéma conservent, sauvegardent le souvenir de ce qui a été et l'image des défunts, disparus définitivement. Momie et statue étaient l'espérance embaumée, pétrifiée, de l'immortalité. *Mimesis*, représentation, reproduction se recouvrent par zones, mais chacune participe d'un univers de vie et de pensée différent : la *mimesis* est magicomimétique ; la représentation, un problème d'épistémologie, de logique et de métaphysique ; la reproduction, de la science « positive », appliquée, utilitaire.

Mimesis ne se traduit pas par représentation, ni par reproduction. « Imitation » oui, mais comment, quoi, à quelle fin ? Cela dépend de sa fonction dans un contexte de pensée. Pour Platon, l'artisan imite les Idées ; le peintre produit des copies des choses et des phénomènes, qui ne sont eux-mêmes que des copies ; son activité est donc vile et superfétatoire. La Beauté, en revanche, qui n'est pas un produit, un artefact, mais le chemin du bien suprême, du salut individuel, est conductrice de l'âme et lui rappelle son origine : on en discute encore des siècles plus tard dans *Mort à Venise*. Selon la première théorie esthétique, développée par Aristote, la *mimesis* n'est pas production de copie, mais de modèle. Les rapports entre essence et existence, phénomène et forme, puissance et acte sont différents : les choses entravées ne peuvent actualiser leurs véritables formes, leur potentialité en donnant forme au possible : « ce qui pourrait être ».

On imite donc non pas l'Idée, mais la « nature », mais il ne s'agit pas de copie et de conformité. Et la beauté, dont il est peu question chez Aristote, n'est rien d'autre que la forme parfaitement actualisée, réalisée, devenue essentielle. La *mimesis* est activité d'accueil, la venue du possible à la présence ; elle est donc création, mais non dans le sens romantique, de quelque chose qui surgirait des profondeurs de la subjectivité : elle imite les choses dans ce qu'elles ont d'essentiel, dans ce qu'elles pourraient être. La poésie est plus philosophique que la chronique, qui relate le contingent, l'éphémère et simplement ce qui a été : dans ce sens, la « copie » – et la reproduction technique qui, dans un autre univers, la réalise parfaitement, lorsque les choses se réduisent au reproductible – tombent en dehors du domaine de l'art. Car le poétique est activité de réalisation formelle, de mise en intrigue, de révélation de sens, avec une fonction de catharsis communautaire, « politique » : *La terra trema, Les Damnés*.

Ces deux conceptions antiques, qui sont encore dans leur opposition complémentaire au centre de l'œuvre de Visconti (*Ossessione*), ne sont pas tout à fait séparables ; elles ne l'ont pas été à l'époque de leur « renaissance » (Panofsky, Blunt). Nature et Forme, Nature et Idée, l'œuvre devait réaliser, révéler leur unité dans l'acte d'imitation. Une nouvelle source d'imitation était apparue, cependant, avec la découverte des « Anciens » et s'ajoutait aux autres, les médiatisait. Les anciens devenaient des maîtres, des modèles, puisqu'ils connaissaient les idées ou les formes parfaites de la nature qui, cela va sans dire, n'avait rien en commun avec la « nature » de la technique et de la science ultérieures. Lorsque l'essor créateur se ralentit chez les générations tardives dont Visconti hérite, l'imitation de la nature, celle des anciens et leur opposition deviennent un problème.

Vraisemblance et nécessité : telles sont les caractéristiques de la *mimesis*, selon Aristote : c'est elle, l'œuvre, qui fait accéder les choses à ce qu'elles sont en vérité, sans égard donc à la question « d'adéquation », qui travaillera plus tard « la représentation », à partir du moment où, au XVII^e siècle, son concept se développe dans un monde différent. La *mimesis* était liée à la ressemblance : l'image peinte doit coïncider avec la réalité et pouvoir se substituer à elle (Alberti). La représentation sera délivrée de la ressemblance matérielle et ne pourra pas s'y substituer : il n'y a pas de similitude entre « les mots et les choses ». La *mimesis* rend possible l'émergence de l'être essentiel de la chose, qui exclut toute référence à un sujet – inexistant encore – de la représentation et du discours, sans se réduire non plus à une acceptation passive de quelque chose qui se donnerait en tant que tel. Très différente donc de la certitude, de la mise en sécurité de la chose représentée, qui aboutira à la reproduction technique, lorsque les apories de la représentation la conduiront à l'éclatement. Car la représentation – et le problème de la connaissance, qui prédomine en elle et lui est spécifique – deviendront rapidement aporétiques : sujet/objet, phénomène/chose en soi, etc¹.

La *mimesis*, pratique magico-esthétique, était liée à l'objet, la représentation au dispositif de la représentation : « la représentativité de la représentation en

1. La représentation aboutit à la question de l'irreprésentable et de la subjectivité constituante, à la différence entre fable et document. Voir *Orson Welles cinéaste, une caméra visible*, vol. I, *Mais notre dépendance à l'image est énorme...*, La Différence, 2001.

Le présent essai sur Luchino Visconti constituait la partie introductive d'une réflexion sur le problème de la représentation au cinéma. Certaines questions ne pouvaient donc qu'y être ef-

tant qu'elle est représentable ». Si la représentation est transparente, sa transparence n'est pas du même ordre que dans la *mimesis* ; il ne s'agit pas du même miroir, celui que nous utilisons n'ayant été inventé que tardivement. Dans *Le portrait des époux Arnolfini*, le miroir convexe du fond du tableau reflète l'espace intérieur de celui-ci et, dans sa continuité, son complément externe, où se trouvent deux personnages peu distincts, dont le peintre Van Eyck, confirmé par l'inscription de son nom, le complément de son image, comme le miroir l'est de l'espace. Le peintre est là comme celui qui a produit cet objet, mais nullement dans l'exercice de sa fonction : lui et le tableau « témoignent » dans le sens religieux du terme. Aussi éloigné soit-il de la conception aristotélicienne de la *mimesis*, que les Italiens mettront en œuvre, le tableau de Van Eyck participe encore plus d'un monde magicocosmique où rien n'entrave l'analogie, la ressemblance, la circularité et le lien du tout et de la partie, la présence de l'un dans l'autre. Un cosmos peuplé de corrélations matérielles et spirituelles, traversé par les champs de force de la sympathie et des correspondances. Le miroir sorcier est à l'image de l'œil cosmique et l'histoire mythique du monde, de l'expulsion d'Adam et d'Ève du Paradis à la Mise au tombeau, l'encercle, inscrite sur son cadre. C'est là, dans cet œil miroir, source et reflet de la lumière cosmique, que le peintre et ses objets coexistent ensemble, et c'est sur ce fond – lieu de leur provenance – que se détachent les figures des époux

fleurées et ont été développées ailleurs. En ce qui concerne la crise de la représentation et la nouvelle modernité au cinéma, dans ses rapports à la télévision, je me permets de renvoyer à *D'une image à l'autre, la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Denoël, 1982, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, La Différence, 1986, *Historicité du cinéma*, Farrago, 2005.

offertes au regard. Le tableau, miroir d'un miroir, est l'une des formes de la lumière du monde. La peinture disparaît dans son résultat : l'acte rituel qui atteste, devant Dieu et les hommes, l'avènement d'un mariage (Panofsky).

Ici « l'image d'un vivant se légitime encore par ce qui le lie à Dieu » (Malraux). Un Dieu qui n'a rien de transcendant, une image qui n'est pas l'icône : objet cultuel, image de l'invisible, dépourvue d'espace, immatérielle, malgré ses pierreries, miroir tout ruisse-lant, théophanique, de la lumière prenant forme pour devenir visible. Chez Van Eyck, l'image récurrente est celle de la Vierge, entourée d'objets et d'hommes de ce monde. Chaque chose est ce qu'elle est dans sa particularité et pourtant remplie d'une signification symbolique. Il s'agit certes de la particularité, des phénomènes d'ici-bas, mais rachetés, relevés dans la lumière de la rédemption. Ce symbolisme retiré, le divin et la vie disparus, cette particularité – beaucoup plus que des restes de la peinture italienne – se retrouvera dans la photographie, mais comme absente, éphémère, non rachetée, définitivement morte. Il y aura l'apparence mais non cette co-appartenance, cette communion, intérieure et spirituelle, si intense, du divin et de l'apparence. « Le monde de la peinture flamande connaît seulement ce qui existe : son surnaturel est un réel dont l'art manifeste la spiritualité » (Malraux). La peinture italienne crée un surmonde. Dans la *mimesis*, l'idéal de cette peinture, il n'y a plus directement ni les choses de ce monde dans leurs particularités finies, accidentelles, ni de symbolisme ésotérique, de miroir spirituel : mais la relation entre le terrestre et le céleste, entre le phénomène et la forme, le sensible et l'intelligible, qui se rencontrent dans ce que Malraux appelle « l'irréel », reprenant l'idée albertienne d'« histoire », qui n'est pas ce que nous entendons par Histoire – Visconti les

identifiera –, le monde du temps, mais celui hors-temps du sens et de l'action héroïque.

La peinture flamande vient de l'enluminure, attachée à l'anecdote, au détail. Elle utilisera l'huile, matière miroir de la lumière. La peinture italienne a ses origines dans la fresque, plus abstraite, monumentale. La perspective a été d'abord, non pas un moyen de représentation, mais une invention d'architecte : la construction et la manifestation de l'ordre spatial et symbolique, non ésotérique mais intellectuel, du monde. L'architecture, elle sera présente chez Visconti, exprime en même temps l'homme et la nature (Alberti) : c'est leur synthèse comme monde d'action. Le paysage de Van Eyck comme celui de Piero peuvent être reconnus, seul celui de l'Italien est transposé dans un univers différent (Malraux), dans la distance d'un monde révolu, éternel, monumental. Un monde du sens et de l'image où les couleurs et les lumières d'ici sont accueillies dans un espace idéal, marmoréen, où il n'y a plus trace de finitude, de particularité. Non pas matière spiritualisée, mais structure idéale, mathématique et géométrique : l'harmonie de l'univers. Les choses y accèdent à leurs véritables sens, à leur forme parfaite, à leur idée. Même *La Joconde* n'est pas un simple portrait, ni un portrait peint dans la lumière de la rédemption, ou son fond, un paysage réel. Quant aux portraits de Titien ou de Raphaël : ce sont des images héroïques d'apparat, des figures soustraites au temps, aux accidents. C'est pourquoi il peut y avoir, dans cette tradition, académisme, culte de la peinture et des Anciens, ou encore distance entre l'apparence, l'idée ou la forme, comme chez Visconti. Plus tard, pour refouler la subjectivité – qui a transformé la *mimesis* en représentation, pour finir par vouloir enflammer l'image avec l'expression et la couleur, ou la réduire à la copie – juste avant la naissance de la photographie, Ingres déclare que les

Anciens suffisent : « le vrai est au-delà de ce qu'on voit ». Il ne s'agit pas chez lui de sens mais de style. « Le style comme nature, la nature comme style : un mélange de statuaire antique et de modèles qui posent pour la journée » (J. Clay), comme ce que tentera aussi, de manière différente, Visconti. Ingres n'est plus peintre d'Histoire, malgré ce qu'il pense, mais un auteur de portraits, où apparaissent les derniers feux de l'idéal de la *mimesis* : peinture de corps glorieux, ressemblants et pourtant portés à la perfection dans une sorte d'Olympe soustrait au temps. Si le miroir apparaît, si semblable à la fonction de miroir chez Visconti, ce n'est pas le miroir magique de Van Eyck, ni celui qui introduit la représentation dans Vélasquez, ou la peinture dans Manet. Le miroir, ici, « affirme l'identité de la chair et de l'ornement, scelle l'espace, clôt l'image, fixe la figure au premier plan, rabat vers elle tout ce qui pourrait échapper, annule tout ce n'est pas elle » (Picon). Mais ce monde idéal posé contre le temps ne résistera pas au temps, à l'Histoire, à la subjectivité et la mort, à la représentation, à la reproduction technique, ainsi il apparaît chez Luchino Visconti.

Dans *Les Suivantes*, ce qu'on voit d'abord, c'est le dispositif de la représentation (Foucault). Ici Vélasquez, sujet de la représentation, et le tableau auquel il travaille et dont nous ne voyons que le châssis et le dos, s'interposent donc, au premier plan, entre les modèles extérieurs qu'il est sensé représenter et leur image de miroir reflétée dans une glace au fond du tableau que nous regardons. Quelque chose s'est introduit dans le rapport de réciprocité entre l'objet, le miroir, l'image, qui ne coïncident plus ; le tableau ne sera plus, comme le voulait Léonard, en absence de « subjectivité », à la fois miroir et chose mentale. Dans *Hamlet*, le théâtre dans le théâtre était encore miroir, répétition, vérité. Don Quichotte ne parvient plus à vivre la tradition che-

valeresque, qu'il voudrait imiter, répéter, mais il doit être adéquat à lui-même. Ce problème du passage de la *mimesis* à la représentation métamorphose l'épopée ancienne en prose du roman (Lukács), qui provient de cette distance, de cette impossible imitation (Girard), de cette brèche entre l'ancien et le nouveau (M. Robert), du sens, de la tradition, transformés en Idéal subjectif irréalisable dans la vie, et de son identité et de sa différence avec l'acte de représentation romanesque, par lequel le narrateur tente de restituer, malgré tout, une totalité des objets. Ce passage sera constitutif de la dimension proprement romanesque de certains films de Luchino Visconti.

Dans la *mimesis*, il y a ressemblance, répétition, renvoi, analogie entre l'œuvre et l'univers, le visible et le lisible, l'image et le sens ; dans la représentation, distinction entre sens et référence. La *mimesis* implique la totalité, la représentation la clôture. La représentation est toujours représentation dédoublée : les choses deviennent idées ; les idées deviennent signes. La représentation renvoie à un modèle qu'elle remplace et le dédoublement peut devenir lui-même modèle, sans référence aucune. Dans cette relation de la chose et du signe, deux tendances contraires peuvent coexister (L. Marin). Soit l'effacement du signe, sa transparence et l'adéquation de l'idée à la chose, que viseront plus tard le « réalisme » et, à la limite, la reproduction technique ; soit le plaisir du signe, l'excédent, l'apparence, le décor, l'ornement, le « théâtre » comme légitimation, qui donnera naissance aussi bien à la forme glorieuse de l'opéra qu'au pompiérisme. Dans cette séparation entre le signe et la chose, qui brise l'unité de la *mimesis*, se produit chez Visconti également la différence entre la réalité de l'art et l'art de la réalité, opéra et roman, l'opposition entre le pompiérisme et

la copie, la dualité du sujet du désir et du sujet de la représentation : *Ludwig*.

La reproduction technique réactualise de nouveau le problème de la *mimesis*, mais c'est sa destruction, sa réduction au silence. C'est le triomphe du principe antipoétique de la copie : non pas « ce qui pourrait être », mais « ce qui a été devant la caméra ». La reproduction technique est destruction du « monde » : réduction à des amas infinis de faits, fragmentaires, indéterminés, à des flux, des événements, des significations contingentes, aléatoires, hétérogènes et dépourvues de sens. Mais il s'y produit ce mystère de transmutation qu'on appellera « photogénie », à la fois nostalgie et qualité esthétique. La chose devenue absente d'elle-même, donc sa reproduction, se métamorphose en son propre *analogon*. Signe sans signification, elle se fait visible. Parce que la réalité est vécue dans la chaleur du pur contact et en perspective du projet, « le visible ne se constitue que par le mouvement qui nous fait sortir de notre soi opaque pour nous placer devant lui » (Bloch). C'est l'apparition comme telle, et devant nous, de la singularité, ce que Barthes avait appelé le *punctum*. La reproduction technique est une esthétique généralisée, parce qu'en le rendant absent, distant, elle pose l'immédiat ailleurs et l'élève au-dessus de soi dans un mouvement d'élévation-ostentation. C'est pourquoi on a pu parler, à son propos, de « réalisme ontologique » et de « rédemption de la réalité physique ». Mais ce qu'elle produit, effectivement, est une perte, une mise à mort ; ce qui s'en dégage, un sentiment d'absence, de nostalgie. La reproduction technique détruit l'aura (Benjamin), cette dimension sacrale, ce sentiment intense d'approche de l'inaccessible, d'entente profonde, de vie vivante, qui rendait présente, dans le rituel, la « copie » peinte : la bête de Lascaux (Bataille). D'une image à l'autre, avec la reproduction, disparaît la magie

de la *mimesis*. Reste l'énigme d'une présence d'absence sur l'écran, qui n'a pu se réaliser qu'avec le développement de la réification, de l'équivalent général, de la réduction du « monde » au reproductible, de la « vision » à la persistance rétinienne. « L'esthétique généralisée » de la reproduction technique est tout simplement le règne mortifère de l'utile, qui ne s'élève à une dimension esthétique, de merveilleux, que grâce à la fantasmagorie de la marchandise : le cinéma classique.

Qu'il y ait eu, immédiatement après Lumière, Méliès, la pure artificialité et la fiction pure – sans Méliès le cinéma serait resté un objet de curiosité, comme une baleine empaillée (O. Welles) – c'est à la fois le refus de cette réduction au reproductible, en même temps que la persistance, avec la fable et le document, des antinomies de la représentation. Peu de théoriciens se sont intéressés à la « spécificité du cinéma » ; quelques rares exceptions au début ; ensuite, de manières différentes, Benjamin, Bazin, Kracauer. On s'est occupé surtout de problèmes de signifiante : Balázs, Arnheim et même Mitry et Metz. Seuls Eisenstein, Artaud, Epstein entrevoyaient la possibilité d'une modernité du cinéma, son lien à l'activité psychique, au-delà des antinomies de la représentation. L'alliance de l'œil et de l'oreille – le cinéma parlant – mais aussi un ensemble de circonstances historico-politiques, mirent fin à cette nouvelle rencontre de la pensée et de la réalité – le montage –, ou de l'œil et de l'objet – l'angle. Le cinéma classique, harmonisant Lumière et Méliès, chercha à restituer, en deçà de la transparence de la représentation, la magie de la *mimesis*, grâce à la relation spéculaire, idéalisante, à l'écran miroir, et à son effet de réalité. Si l'existence de la reproduction technique et, plus tard, le cinéma, avaient démantelé les traditions artistiques et littéraires, en les libérant de l'idée de la « copie » pour les rendre à leur activité spécifique, c'est

en reprenant la tradition, « l'histoire » et ses formes figuratives, que la pratique cinématographique se voudra heureuse, innocente. Que la « représentation » cache, en même temps qu'elle représente la chose, n'apparaissait pas encore dans ce cinéma, mais la transparence du signe et l'effet du réel, la copie, réalisée enfin grâce à la reproduction. Le matériau, sans trace, demeurait invisible : la pellicule étant diaphane, la lumière toute-puissante, l'objectif était sensé ouvrir une fenêtre sur le monde. Il n'existait pour ainsi dire pas de support. La chose venait se reproduire directement sur l'écran, seuls les « connaisseurs » apercevaient, appréciaient la technique, qui devait servir la chose sans vouloir s'imposer, s'interposer comme un obstacle. Mais ce rapport à l'héritage, le cinéma comme réalisation parfaite de la *mimesis*, de la figuration de « l'histoire », de l'identité possible du phénomène et de la forme, a ses implications, que Luchino Visconti est le seul à avoir prises au sérieux, allant jusqu'à réaffirmer dans *La terra trema*, les liens, supposés, de la caméra à la tradition grecque et à celle de la Renaissance, que l'existence même du cinéma nie.

La *mimesis* était fête, spectacle, théâtre et miroir du monde. La reproduction technique est triste et mortifère, comme la grande ville qui l'a engendrée : passage du sens à l'image, mais à l'image réduite à elle-même, après la destruction du sens et des croyances communes. Devenue simulacre évanouissant sur l'écran, l'image a perdu sa substance, sa matière. Avant même que ses effets ne se réalisent, la reproduction technique produit une coupure, une dissonance, dans l'harmonie de la *mimesis* ; elle réduit au silence le sens transmis par la représentation. La nature devient ce que l'on voit. L'idée, la tradition : de la pure fiction. Comme plus tard chez Lumière et Méliès. L'imitation de la nature, de l'idée, de la tradition s'excluent. Dans *Olympia*, où se produit la rupture, le modèle nous re-

garde comme on regarde l'objectif ; la tradition en tant que telle apparaît pour la première fois comme tableau de musée, dont on cherche la « liquidation » ; en même temps, le tableau qu'on voit se réduit à l'image, devant nous, sans arrière-monde, sans profondeur (Venturi). Ce qu'on voit vient s'inscrire dans l'espace de la tradition – Titien – et contre elle : le modèle de Manet, dans une pose d'atelier, figure de prostituée, est réduite à la nature morte, telles les fleurs encore emballées qui viennent de chez le marchand ; offerte comme dans une vitrine ou sur une réclame, elle prend la place de la déesse. Il y a une profanation silencieuse, un sacrifice, une destruction du « sujet » (Bataille) : du « sujet » en tant que sens et du « sujet » en tant qu'être vivant et humain, double mise à mort en œuvre dans la photographie. Le lien entre l'image et le sens – le « texte » théologique, mythologique, historique, de la tradition humaniste – est rompu. La chose, réduite à ce que l'on voit, n'est rachetée de sa trivialité que par la forme, l'élégance – dont on verra l'effet dans *L'Innocent* – que lui donne la pureté, la netteté du néant. Grâce à la reproduction technique, contre elle, l'art a accédé à sa souveraineté. Il n'est plus l'ouverture d'un monde où les dieux étaient présents – ce que voudrait encore être *La terra trema* – ni la représentation du sujet absolu – royauté absolutiste, *Ludwig* – par un sujet de la représentation : c'est la célébration de l'art même et de la singularité impersonnelle de l'artiste contre le monde trivial. C'est que la médiation a désagrégé la substance. La laideur et la contingence ont remplacé la belle apparence et la présence de l'essence dans le phénomène. L'art moderne et le cinéma moderne auront pour domaine le ready-made – ce qu'on voit est déjà un objet technique reproduit ou une image – la parodie de la tradition, et la pureté de la forme, ou l'irreprésentable contre l'apparence et la représentation.

Mais Luchino Visconti est antimoderne, le dernier des « maîtres d'autrefois » : il ignore le doute, l'absence de foi et de naïveté. Ce n'est pas la tradition qu'il détruit par le « ce qu'on voit » de la reproduction technique ; c'est au moyen de la reproduction technique qu'il veut reconduire ce que l'on voit à la tradition, en faisant revivre par l'image, le sens, l'humanisme et ses textes : en restituant le théâtre, la fête et le spectacle, l'Histoire comme opéra, la narration, la figuration et les croyances collectives ; en liant l'ancien et le nouveau, l'imitation des anciens et l'imitation de la nature. Il ne veut pas liquider la tradition, mais la continuer par le moyen même qui la détruit. C'est ainsi qu'il devient décadent, constatant la désagrégation de la beauté contrairement à la prédication de D'Annunzio, qui répétait : « Le destin de l'Italie est inséparable du sort de la Beauté, dont elle est la mère ; Beauté et fiction sont ce dont le peuple a besoin pour sortir de la vie quotidienne. »

Les problèmes de la *mimesis* : imitation de la nature, de l'idée, de la tradition, sont les dissonances productrices de l'œuvre de Visconti. *Ossessione* oppose le désir idéal et la réalité, *l'aspiration et l'immanence*. L'idée, le beau s'identifient aux formes d'arts existantes : opéra, peinture, musique, et deviennent des idéaux de l'âme, l'amour de l'art, qui ne peuvent se vivre et se dégradent : *Ludwig*. Visconti reconstitue le domaine des formes nobles, le passé aboli, mais présent dans sa mémoire et dans les œuvres, contre l'immédiateté de ce qu'on voit, sans occulter pourtant leur déclin : dissonance entre *la réalité de l'art et l'art de la réalité, opéra, roman*.

Cette dissonance romanesque entre *l'aspiration et l'immanence*, l'identité et la non-identité du sujet du désir – le personnage – et du sujet de la représentation

– le narrateur – aboutit, avec *Mort à Venise*, au « roman d'artiste » : *Le désir et la forme, une vie pour les œuvres*. La beauté, est-ce un produit intellectuel, ou l'objet des sens, ou un chemin : le bel objet se révélant Image, grâce à l'aspiration, mortelle, démoniaque et au désir sublime, ineffable, qui décompose les images ? Mais le désir, ici, est lié à l'immanence, sans quoi Luchino Visconti n'aurait plus de rapport à la *mimesis*, à la représentation, au réalisme. Le désir et l'œuvre dépassent l'historicité et sont historiquement déterminés : c'est le paradoxe fondateur du roman (Lukács). L'attention pour l'historicité vient, chez Visconti, de cette importance, de la prééminence de l'objet dans la *mimesis*, et de sa survivance dans la forme sociale-historique du réalisme. Mais l'historicité détermine aussi son propre problème « d'imitation » : la relation dissonante de la tradition et de l'actualité, de l'ancien et du nouveau. Il y a d'une part les films historiques, évocatifs, narratifs – *Le Guépard*, *Mort à Venise*, *Ludwig* – et de l'autre, les drames actuels, où c'est le conflit même entre l'ancien et le nouveau qui se reterritorialise en drames familiaux, où « l'Histoire » prend figure de *mythe et d'allégorie* : *Rocco et ses frères*, *Sandra*, *Violence et Passion*. Ce rapport : *l'ancien et le nouveau, le présent comme Histoire*, qui est à la fois un problème formel et un contenu thématique, détermine même le développement de l'ensemble de l'œuvre de Visconti, en ce qu'elle est liée étroitement, et consciemment, à l'histoire contemporaine de l'Italie. C'est la question du passage de *Ossessione*, et surtout de *La terra trema* à *L'Innocent*, le passage du « sens à l'image », de l'anthropomorphisme à l'homme sans phrase. Passage qui est lié au rapport de la tradition et de la modernité, à la destruction de *l'anthropomorphisme par l'historicité* et de la *mimesis* par la reproduction technique.

L'IMAGE ET LE SENS : LE LISIBLE ET LE VISIBLE

I

La *mimesis* « imite », elle ne reproduit pas. Elle exige et projette un « monde », une réalité de part en part symbolique, transparente et sans reste, où rien ne sépare le fait et le sens, où l'image est à la fois miroir et « chose mentale ». Elle suppose la présence, en puissance, de la forme dans le phénomène qui tend toujours à la réaliser, même s'il ne parvient pas à l'atteindre en acte. La forme esthétique parachève donc le donné au-delà de ce qu'il est immédiatement, elle le confirme, le conduisant à son essence par un acte poétique, créateur et purificateur. Et c'est grâce à sa dimension formelle que *La terra trema* peut prétendre, dans sa particularité, parler universellement de ce qui se passe « partout où des hommes exploitent d'autres hommes ». Cependant, la *mimesis*, l'identité du phénomène et de la forme, de l'utopie esthétique et de la réalité, l'héritage de la figuration classique, est en trop, à la fois pour la précarité de l'image cinématographique et pour le monde historique qui lui a donné naissance. Lorsque des paysans du Sud, les gens de *La terra trema*, viennent dans la ville industrielle du Nord, et que Simone, celui des frères qui est le plus attaché à l'immanence de la vie, se présente chez l'impresario Morini pour se prostituer, des repro-

ductions de tableaux de la Renaissance, en tant que tels, apparaissent à la télévision et occupent l'écran, dans *Rocco et ses frères*, pour marquer ainsi la rupture de l'identité présumée dans *La terra trema*, accuser la différence entre la réalité de l'art et la dégradation de la vie. À ce moment, le peuple ne représente plus, pour Visconti, l'espoir d'un renouveau de la culture humaniste ; celle-ci devient passé, historique.

On la verra devenir « passé », se métamorphoser en aspiration et nostalgie dans *Le Guépard*, conscience de la mort devant un tableau. Dans l'œuvre de Visconti, *Rocco et ses frères* et *Bellissima* sont les seuls films à se définir entièrement par leur rapport à l'existence urbaine moderne. Or, c'est cette existence qui a mis fin à l'idée de la *mimesis*, de la « beauté inhérente », en faisant du laid le fondement du sublime. Depuis, la « beauté », comme invention d'un monde idéal, s'est transformée en pacotille, soit religion du dimanche, soit bien culturel. Ce n'est donc pas seulement l'académisme que guette Visconti, attaché à un idéal conventionnel de « beauté » capable de devenir justification décorative du cours du monde, mais l'impossibilité de s'approcher des contenus modernes sans les déformer, en pervertissant, dans le même mouvement, sa propre intentionnalité esthétique.

La *mimesis*, qui imite, espère réaliser l'unité et la réconciliation, ne peut être séparée de la beauté de la nature ; celle-ci n'apparaît même pas encore comme telle, en paysage se déployant dehors, face à un regard d'exilé : *Mort à Venise*. La profondeur de champ, dans *La terra trema*, crée un monde où nature, habitat, communauté, famille se rencontrent dans le travail, soumis aux rythmes mêmes de la nature, sans lui faire violence et vouloir la dominer : « Dieu nous a donné la mer, les poissons, les barques, non pas ces salauds de mareyeurs », dit Antonio. Comme la nature est in-

séparable des formes, les objets également participent de sa durée immémoriale : c'est l'ensemble des objets qui constitue le « monde », sans commune mesure avec « le monde des objets » moderne. C'est ce monde que la *mimesis* crée en l'imitant. De là l'attachement de Visconti pour l'univers préindustriel, qui détermine sa conception du cinéma et ses méthodes.

Il ne va pas au tournage avec un découpage préalable. Son style cinématographique naît « spontanément », a-t-il dit, et il ne sait pas ce qu'il en sera lorsqu'il écrit le scénario : « En fait, mes scénarios ne comportent pas ce que les Français appellent “découpage” ; ainsi on n'y trouve pas PP. PPP, et toutes ces idioties, ni les objectifs que j'adopterai, parce que je ne le sais pas encore. Je commence à avoir une idée du film quand je suis dans le décor, dans l'ambiance où je dois tourner, à laquelle j'ai pensé d'abord et avec la présence des acteurs. C'est là que l'histoire commence à se développer graduellement et ainsi je trouve les moyens pour la raconter et je décide de l'objectif et du cadre. » Luchino Visconti est, avant tout, un metteur en scène de cinéma, mais au même titre de théâtre et d'opéra ; ses matériaux de base sont le décor et l'acteur. Il ne réalise pas ses films à partir d'une réflexion sur le matériau et les techniques cinématographiques : le sens n'est pas, chez lui, l'effet d'une articulation des images ; au contraire, l'image dépend du sens préalable et du monde des objets. Il imagine moins un film qu'un monde à « imiter », un monde à créer devant – par – la caméra, laissant au résultat le choix de la meilleure solution expressive.

Visconti pense en termes de « scène », à l'inverse de Murnau ou d'Eisenstein qui pensaient en fonction du plan ou du montage. Pour lui, le cadre est un cache, une fenêtre ouverte sur le monde, non pas le cadre d'un plan, le fragment d'un hors-cadre cinématographique.

Ce qui lui importe c'est donc le hors-champ où se situe la caméra. De vrais accessoires, de vrais décors, de vrais costumes et des tissus d'époque servent de base à la reconstitution d'un monde, dont on ne verra parfois qu'une petite partie sur l'écran. Dans les documents préparatoires de *Senso*, l'on trouve le dessin de l'écritoire de Livia avec l'emplacement des accessoires, plus d'une trentaine d'objets et leur emplacement exact, mais aussi des observations écrites concernant leur nature, leur forme, leur couleur, en un mot leurs qualités. Aucun détail n'échappe à Luchino Visconti qui est doué d'une extraordinaire mémoire visuelle. Cependant, cet écritoire ne se voit sur l'écran que pendant quelques secondes comme élément de décor. On voit, dans le même film, à un autre moment, une coiffeuse avec autant d'objets. Il y a là une glace, des chandeliers, des flacons, et d'autres accessoires. Chez un auteur « expressionniste », tous ces objets seraient signifiants et ils se trouveraient là non pour eux-mêmes mais dans un autre but. Chez Visconti, au contraire, ce sont ces objets dont est fait le monde, il n'en existe parmi eux aucun qui soit privilégié ou symbolique. Meubles, murs, tapis, robes, chapeaux, couleurs constituent un monde qui, avant tout, n'est signifiant que de ce qu'il est. Décors, objets et costumes sont l'essentiel d'un univers déployé devant le regard : tout l'art descriptif du roman classique est métamorphosé en image inventée par Visconti, qu'il s'agisse de l'appartement somptueux et riche de Livia à Aldeno ; du logis petit-bourgeois de Franz à Vérone, tapissé de petits tableaux, décoré de bouteilles d'alcool ; ou bien des couleurs rouillées, délavées, des murs de Venise. S'il y a des correspondances, une surdétermination dramatique, elles s'établissent de manière organique, par la sensibilité, sans que Luchino Visconti en connaisse, comme il l'a dit lui-même, parfaitement « les raisons ». Pour

cela, il faut une attitude réceptive, la *mimesis*, l'absence d'auteur de la représentation. Selon le précepte ancien, Visconti « observe le décorum, c'est-à-dire le fait que l'action, le costume, le décor et les circonstances soient appropriés à la dignité ou à l'infériorité des choses représentées » : chez les pêcheurs d'Aci Trezza ou dans les châteaux de Louis II de Bavière. Peu de réalisateurs ont cette sensibilité à l'égard du monde des objets. Welles pense en termes d'espace de représentation, pour Visconti l'espace est le lieu des actions et des objets. Il ne peut filmer un décor sans en être imprégné, sans avoir respiré le temps qui s'y trouve accumulé, mais tout en gardant la distance nécessaire qui laisse apparaître décors, objets, personnages, en toute indépendance. C'est pourquoi, malgré sa réputation, Visconti n'a rien d'un fétichiste de la culture ou d'un muséologue ; son historicisme est vécu, limité dans le temps à la désagrégation du monde créé par sa propre classe sociale. Ainsi, il n'est jamais remonté en deçà d'une époque historique dont il pouvait voir, autour de lui, disparaître les dernières traces. Il n'a donc pas eu besoin de carton-pâte ni de coloriage rétro et de nostalgie sentimentale : la distance historique se marque chez lui dans le fait même de présenter à la caméra, qui – tout en les rendant proches par la reproduction – tue les choses dont l'authenticité était inscrite dans leur durée matérielle. Ainsi le charme mélancolique, la mort, apparaissent comme effet de la caméra.

Pour la *mimesis*, le « monde » – la beauté inhérente qu'elle révèle – n'existe pas indépendamment de la forme, distinct des images qui le rendent visible, comme « le monde des objets » moderne, disloqué et inexistant, présuppose et produit la reproduction technique. On a trop rapidement identifié la caméra et le tableau de chevalet hérité de la Renaissance, même si cette peinture a été la condition de possibilité de la ca-

méra. La machine qui fait face aux choses implique une extension de la réification, en jeu, déjà, dans l'homogénéité de l'espace quantitatif, mais loin d'avoir atteint dans ses fondements la perspective comme forme symbolique, un tout dont l'œil et l'espace faisaient partie. C'était dans un réel-irréel symbolique et plein de sens que se produisait l'adéquation de l'apparence et de la forme. Participant des mêmes tendances, la caméra de Visconti se situe dans un hors-champ qui n'est pas constitué seulement par un monde d'objets mais aussi par une mémoire des images. Le rapport de la figure au lieu reste essentiel ; leur homogénéité exige une intégration de tous les éléments, la structure de l'espace, les formes du paysage, l'allure de la démarche, la perception du temps interne : c'est une question d'Image, au sens fort du terme, et non seulement de décor et de costumes, de « déguisement ». Luchino Visconti n'a jamais copié de tableaux, mais il a toujours su retrouver le modèle des images qui rendaient un monde imaginable et visible pour lui-même.

Cependant, la réinscription d'un monde selon des formes préétablies comporte des risques. Elle élimine, jusque dans les extérieurs, la relation de la caméra et de l'existence des choses : ce que Griffith appelait le mouvement du vent dans les arbres. Tout apparaît comme projeté déjà sur une surface lisse ; l'écran devient le miroir d'un irréel. Les images sont dans la dépendance du miroir, mais le miroir reflète et ne reflète pas ce qui est : les choses y paraissent transfigurées, dans un autre espace, éclairées par une autre lumière. Le miroir montre moins le manque que ce qui manque : c'est beaucoup plus le monde des Images que celui que nous appelons la réalité. C'est pourquoi la peinture italienne, dans ses origines, n'a pas figuré le miroir ; pourtant la réflexion dans le miroir servait d'épreuve de vérité au tableau : *camera oscura*, miroir, tableau constituaient un seul

dispositif. Toute chose devait surgir dans l'espace imaginaire du tableau à la façon d'une figure dans le miroir ; c'est que l'espace du miroir est déjà l'ailleurs, une distance d'où revient la présence transfigurée. Le miroir était le modèle du tableau et Narcisse, selon Alberti, le premier peintre. Ainsi, les peintres italiens n'avaient pas besoin de peindre des autoportraits, ni représenter, à la façon de ceux du Nord, le patron des peintres, saint Luc, en train de copier, d'après nature, la Vierge et l'Enfant, parce qu'ici le tableau était indistinctement miroir et chose mentale, et la Beauté, Image idéale du moi, avant la naissance de ce qu'on appellera « subjectivité ». Il existait une proximité entre l'image du miroir et l'image dans le cinéma classique ; chez Visconti, elle devient consciente, nécessaire. Identité immédiate du dehors et du dedans, lieu de la beauté idéale, l'image de *mimesis* est, chez lui aussi, à la fois miroir et chose mentale. De là ces miroirs que l'on voit partout dans ses films. Non pas, comme dans le cinéma moderne (de *Citizen Kane* à *India Song*), pour mettre l'image, la représentation, à l'index et induire un doute ontologique ; au contraire, les miroirs augmentent l'effet de réalité et de la transparence : ce qui d'un monde apparaît sur l'écran est exactement ce que ce monde voit de lui-même. Un monde clos en soi et en même temps disposé devant le regard, ouvert : c'est la condition de la *mimesis*.

Mais le rapport au miroir est comme le rapport à la caméra : omniprésence du regard et aussi présence de la mort. L'image de Livia Serpieri dans le miroir, à droite de l'écran, lorsqu'elle crie, à gauche, en voyant Franz Mahler, au centre, derrière la porte-fenêtre de son balcon (*Senso*) ; le cri de Fosca, à côté du miroir où l'on découvre le cadavre de Gianni (*Sandra*) ; le miroir où Fabrizio di Salina regarde son visage en larmes, à la fin du *Guépard* ; les portes-miroirs des placards qui

s'ouvrent dans *Ossessione*, dans *L'Innocent*, et chassent l'image comme l'annonce des meurtres futurs. C'est dans un miroir que nous avons vu les images redoublées de Giovanna et de Gino, dans *Ossessione*, sur le lit de Bragana : leurs images se déplacent, la porte s'ouvre sur les vêtements de Bragana, qu'ils vont tuer, tandis que la voix off de celui-ci, en fondu-enchaîné sur le plan, nomme pour la première fois Gino. Duplication et clôture de l'espace, cadres qui se répètent, redoublent la représentation, le miroir est l'élément essentiel d'un monde dominé par le visible, la « représentation », la fête, le théâtre. Les miroirs multiplient l'image et se multiplient. Chez le Locataire dans *Nuits blanches*, chez Giuliana dans *L'Innocent*, chez Franz Mahler à la caserne, sur la coiffeuse de Livia dans *Senso* : ils sont liés à la passion. Une indication secrète, récurrente, du rapport non développé de Morini à Rocco dans *Rocco et ses frères*. Surface limite entre le narcissisme, l'homosexualité et la paranoïa dans *Ludwig*. Le lieutenant Mahler se baisse, au bord d'un puits, sur une place vide de Venise, pour prendre un morceau de miroir brisé et s'y regarde : « C'est ainsi que je sais que j'existe. – Seulement ainsi ?, demande Livia. – Oui, ou bien lorsqu'une femme me regarde comme vous le faites maintenant. » Les miroirs, introduits par Visconti, dans *L'Étranger*, insistent sur cette proximité de l'image et des sens, de la mort et de l'immanence. L'image en miroir, du fait même qu'il est le lieu de l'apparition du « moi idéal » – tel le reflet de Tancredi au début du *Guépard*, là où le prince de Salina se regarde – est comme la beauté : c'est le voile de la mort.

Un voile ténu : cette image-miroir de la beauté, cette identité de la forme et des phénomènes, de l'intérieur et de l'extérieur, se servait du marbre pour immortaliser les héros, elle n'est pas facile à réaliser par la reproduction technique et dans l'univers où celle-ci

domine. La beauté immanente est ce que supposerait la *mimesis*, mais en dehors du « néoclassicisme » de *La terra trema*, elle se décompose ; face à l'immanence dégradée, il n'y a plus qu'une aspiration décadente, la beauté est ce qui est déjà condamné à la mort, ou bien elle n'en est plus que la promesse. Mais cette promesse ne devient jamais écriture. Visconti reste en deçà du moderne, de la mise en œuvre de la pulsion de mort : la beauté se tient à son horizon comme le symbole même de la cristallisation embellissante de l'amour, et elle prend corps, devient visible dans l'image-miroir.

En essayant de créer l'équivalent plastique de la langue de Verga, Visconti a vu la possibilité d'une magnification des corps, essentielle. De fait, dans *La terra trema*, les pêcheurs siciliens ont l'allure sculpturale de héros grecs. Le corps humain, de « l'homme » jeune et héroïque précisément, perfection formelle, y est encore le centre de la nature et la mesure de toute chose, le but de la *mimesis* demeurant toujours une religion esthétique : l'anthropomorphisme. Le cinéma avait hérité de cette conception, de cette relation entre le corps, la beauté et l'image en miroir, dans l'échelle des plans, feignant d'ignorer, grâce au montage invisible qui restituait le corps organique, que ce dont il s'agissait dans le montage était bien le corps morcelé. Le cinéma parlant avait réintroduit le plan long, la profondeur de l'espace imaginaire, nécessaire à la représentation : Visconti, inconcevable sans le cinéma classique, respecte cette vision globale de l'objet-spectacle, la distance qui empêche le détail de prévaloir sur l'ensemble. Il adhère au code du montage invisible, directions d'entrée et de regard, à ses valeurs de narration univoque, qu'il assouplit encore, en réduisant les césures au minimum, en les soumettant au cours normal des événements, à la diégèse, aux impératifs évidents des décors. La continuité et l'homogénéité de l'espace-temps, de sa trans-

formation en image, est telle qu'elle permet à Visconti d'utiliser le zoom, comme le regard du spectateur qui se centre sur la surface de l'image pour en isoler un élément, pour mieux établir le lien de la partie et du tout, sans briser la continuité de l'espace imaginaire donné en spectacle. Mais ce regard sur l'image devient aussi le regard qui, de l'image, vient à la rencontre de celui qui regarde : *Mort à Venise* ; ou l'annulation de l'espace-temps, l'irruption de l'imaginaire et du mental implicites dans l'image : *Sandra*. Le matériau n'a pas de sens univoque pour Visconti : ce n'est qu'un moyen. Car la narration, chez lui, n'est pas simple ; elle oscille entre la description et le mélodrame. De même que la longueur des plans permet de transformer les films en livres d'images (*Le Guépard*), les plongées et les contre-plongées sont utilisées à des fins de mélodrame dans une représentation redoublée (*Senso*). Visconti évite, cependant, le trop petit et le trop grand pour rester à l'échelle humaine, tout en effaçant les axes et les angles, qui marqueraient trop la présence de la caméra.

La *mimesis* est narration épique, évocation dans la distance, mais aussi l'être en acte, la proximité du drame. Mais, il y a toujours un moment où le corps de beauté en miroir est excédé par la passion corporelle, présente et physique. Toute la technique de Visconti vise alors à accentuer cette agression physique, comme ces mouvements de zoom qui, dans *Les Damnés*, mettent aux prises Élisabeth suppliante, demandant l'autorisation de rejoindre son mari, se déplaçant implorante, et Sophie qui la regarde, écoute longuement sans broncher et semble concéder enfin : « Va, pars, mais ne te fais pas d'illusion de pouvoir revenir, Élisabeth, et de retrouver l'Allemagne. L'Allemagne sera différente et il te sera impossible de l'éviter, partout... » Le monde de l'image en miroir cède à la tension spatiale, dra-

matique ; la caméra n'est plus devant lui, mais en son centre. Le gros plan, le corps morcelé, qui annule la profondeur et l'espace de la représentation, apparaît lorsqu'une transmutation se produit dans la relation eros-corps-regard, quand le désir cesse d'être l'aspiration contemplative et se dirige vers un corps qui n'est plus corps de beauté, mais corps charnel : objet de possession. Les regards de Tullio sur Teresa ou Giuliana dans *L'Innocent*, les gros plans des visages de Morini et de Simone dans la pénombre de *Rocco et ses frères*. Dans *Ossessione*, l'aspiration sous sa forme limite et vagabonde, – lo Spagnolo –, chemine à côté de l'immanence et de sa sensualité : les pieds nus, les épaules de Massimo Girotti, les pieds et les jambes de Clara Calamai, dès leurs premiers regards. Un équilibre s'instaure cependant, au début de l'œuvre de Visconti, dans cette mutuelle dépendance entre corps et regard, image et miroir. C'est plus tard seulement que le voile se déchire, que la chair et le masque décomposent et surchargent l'image en donnant à la forme parfaite une pureté angélique. Ainsi dans *Mort à Venise*, c'est un « fauve », Aschenbach au visage peinturluré, qui poursuit un « préraphaélite ». Dès le début des *Damnés*, où chacun ne manque pas de venir vérifier son image dans un miroir, le corps gras, pachydermique et vulgaire de Konstantin, le S. A., en train de se laver, marque l'irruption de quelque chose d'autre dans un monde feutré, d'apparence et de bon goût. Et cette irruption ne fera que s'amplifier : le travestissement de Martin, le corps de sa mère Sophie, exhibé comme moyen de pression, l'orgie naturiste des S. A. où se mêlent les vapeurs de bière et le culte des corps de la fraternité homosexuelle, le massacre des bouchers à l'aube, les mannequins de cire à la fin. Tout le nazisme devient cette irruption décomposante qui déforme à la fois les corps et les images. C'est le triomphe du kitsch. Et, dans cette

optique, il réunit la peinture expressionniste, la *neue-Sachlichkeit*, le dandysme noir et rouge des élites S. S., la sentimentalité populaire, débraillée et atmosphérique des S. A. Si beauté, sens, humanité sont identiques, rien d'étonnant alors que l'on envoie Charlotte Rampling, gracile et idéale, mourir dans un camp.

Le contraire absolu de l'anthropomorphisme de la *mimesis*, et de l'humanisme, son contenu tardif ; le fascisme, pour Visconti, équivaut à « la destruction de la beauté », du beau corps comme symbole de l'humanité, et de la belle forme, lieu de son apparition. Cette conception peut sembler odieuse, une insulte au malheur, à la souffrance, et dérisoire en tout cas, face à l'horreur incommensurable. D'autant plus que Visconti englobe dans cette destruction tout ce qui est moderne, opposé à l'anthropomorphisme ; qu'il s'agisse de « l'aménagement » de la maison du Professeur dans *Violence et Passion*, ou des « tableaux abstraits » que les néofascistes y ont accroché aux murs. Mais c'est précisément une telle conception qui empêche de taxer Visconti d'esthétisme et de le classer parmi les producteurs de biens culturels. La beauté signifie pour lui bien autre chose que la « beauté ». C'est une conception esthétique intenable, menacée par le cours du monde, qui profite de chaque occasion pour se venger. L'éphémère l'emporte toujours sur l'architectonique des formes héritées du passé. Visconti s'efforce d'accentuer les éléments architecturaux de ses décors, plus anciens, pour les opposer dans ses cadres à la décomposition par la laideur, l'expression et l'atmosphère, bien que la destruction les atteigne également. Vouloir s'en tenir aux choses mêmes, les laisser se déployer sans intervention discursive, sans mise en question critique et externe, livre Visconti à leur pouvoir et le met en leur dépendance. Rien n'est réservé, mais tout doit pouvoir se développer

et s'épanouir de façon que l'essence de l'objet choisi apparaisse avec la plus grande netteté. Il faut encore que l'objet soit substantiel, pour que sa restitution, son accession à la forme, son apparence, s'épanouissent en beauté. L'idéalisation qui doit conduire chaque chose à son essence joue aussi dans le sens inverse, renforce la grandiloquence vulgaire, dès qu'il s'agit, avec les S. A., de laideur ennemie, ou bien verse dans la caricature, lorsqu'il est question de conventionnalité bourgeoise dans les scènes de tribunal de *L'Étranger*. Si la *mimesis*, esthétique fondée sur l'apparence, ne peut tolérer la laideur, elle supporte aussi difficilement l'expression, et partout l'expression, la subjectivité surgissent comme grimace dans l'image et décomposent les formes. C'est parce que la *mimesis* ignore la subjectivité, comme instance séparée, que la passion mélodramatique – au sens italien d'opéra – de Livia Serpieri, celle de Gustav von Aschenbach, sont complètement objectivées. Même l'opposition de la subjectivité et du cours du monde relève, pour Visconti, d'une adéquation, d'une corrélation – romanesque et épique – entre eux. Selon l'ancienne conception, Visconti part de l'identité entre l'homme et le monde : tel monde, tel homme. Mais l'élan vers la totalité et l'objectivation, la volonté de réconciliation n'aboutit jamais à la réconciliation forcée. C'est pourquoi ce refus même d'entrer dans l'opposition romantique – de séparer définitivement la subjectivité et le cours du monde – condamne la forme plastico-mimétique aux lourdeurs du pompiérisme. Cependant, et par la force des choses, Visconti ne peut pas ne pas préférer l'aspiration, la musique et le paysage, là où la représentation n'a plus que le sens courant, non esthétique et non philosophique du terme, et signifie tout simplement parade, comme le couronnement qui inaugure *Ludwig*.

II

L'absence de « discours », d'instance énonciatrice, comme le refus de réfléchir sur le matériau et la technique, l'ignorance du collage, du montage productif, retiennent Visconti dans les temps d'avant la naissance du cinéma, lieux possibles de « l'histoire », de la narration. Ce retrait dans la préhistoire du présent se renforce même chez lui, à mesure que la réflexivité s'introduit dans le cinéma moderne et détruit l'image, l'émotion, le récit, la représentation. De là l'intérêt récent pour Visconti d'un public, de plus en plus vaste, qui avait boudé ses premiers films. À tous les nostalgiques, son œuvre offre maintenant un point d'ancrage, une « vision panoramique » qui n'a pas été encore brisée, que le dynamisme de l'industrie, celui du cinéma, n'ont pas encore atteinte. Mais si l'Histoire s'est imposée de plus en plus comme son principal thème, c'est parce que la poétique de Visconti en dépendait là même où les films n'avaient rien d'historique. La totalité, la clôture, l'universalité inscrites dans l'espace-temps, dans le moindre geste et le plus petit objet, transformaient *La terra trema* en sa propre mémoire. Car, seul ce qui est déjà fini peut arriver à sa parfaite conclusion, à sa clarté, à sa détermination, à sa signification absolue. Le passé seulement apparaît comme un tout nécessaire et transparent, ainsi le veut la loi de la narration épique. Pour elle, la fiction n'est pas création, un produit de l'imaginaire, quelque chose de subjectif. La fiction c'est « l'histoire » qui s'appuie sur une tradition et ses garanties. Dans son esthétique et dans ses thèmes, Luchino Visconti doit donc se référer aux anciens, à des textes canoniques, ou pour le moins « classiques ».

L'imitation d'une instance antérieure, supérieure, extérieure à l'œuvre prend chez lui son sens tardif, elle ne signifie pas uniquement « imitation » de la réalité,

mais aussi « imitation » des anciens. Sans que ce soit contradictoire, il n'y a pas, dans cette perspective, d'expérience du monde sans expérience culturelle, de champ figuratif qui n'intègre pas en même temps une double image illusionniste et mentale (Francastel). Ainsi se rencontrent la fable et l'apparence, la figure et le lieu. Ainsi, du moins, devraient-ils se rencontrer : car de leur hiatus provient la différence entre les œuvres anciennes et la réalité actuelle, l'amour de l'art chez Visconti et son esthétisme, dû précisément à la connaissance des « maîtres ». Une image s'est lentement formée dans l'esprit à partir de lectures, elle a été confiée au travail du désir, au rêve, avant de prendre corps et de se projeter sur l'écran. Luchino Visconti hérite de la tradition figurative européenne, dont les sources ne sont pas des événements réels ou rituels, mais des textes (Bataille). Il n'y a aucune image qui n'ait un sens en dehors d'elle et avant elle, et chacun de ces sens est un mot dans un texte, qui rend compte à la fois de l'intelligibilité, de la composition du monde et de l'histoire de la culture (Picon). Ce sens existe avant l'image, mais il est déjà présent dans les choses. L'œuvre de Visconti est liée à la mémoire, à l'imaginaire collectifs, ancrée dans de grands événements historiques, dans des textes, des tableaux ; et, par son caractère narratif et illustratif, elle s'adresse à tout le monde. Tandis que l'avant-garde a subverti l'image et le sens – dont la communication de masse a besoin pour se légitimer dans son fonctionnement public –, et qu'elle cherche un « réel » impossible à nommer, et « les cendres du sens : cendres insensées » (O. Paz), ineffable, indicible, impensable, Visconti participe de ce monde humaniste, éminemment littéraire, où le sens, le contenu, l'image avaient un caractère d'évidence. Pour lui, les mots et les choses, la nature et le verbe s'entrecroisent encore et ce qu'on voit ne se distingue pas tout à fait de ce qu'on lit.

Dans ce monde de la « ressemblance », le sens autochtone des choses se donne à travers la présence implicite d'un discours préalable, qu'il s'agisse d'un texte littéraire ou théorique. Lorsque Visconti « s'inspire » de Marx, ce n'est pas, à la manière moderne, « des lois de fonctionnement de la pensée » (Eisenstein) ou d'« une méthode de critique » (Brecht), mais bien d'un « sens du monde ». L'image n'a pas, chez Visconti, seulement un lien à l'objet et au texte, mais aussi aux autres images ; chaque image fait signe à une autre ; elle est empruntée à la réserve d'un monde, d'une connaissance qui contient tout dans sa hiérarchie. Textes, objets, images constituent à chaque fois un « monde », et c'est à ce monde que Visconti adapte chaque fois son style, cherchant le « mode » qui convient aux passions, aux émotions, aux idées : il n'y a pas d'écriture chez lui, mais d'abord le contenu et le sens. Visconti semble suivre à la lettre ce que le mot « réalisation » implique : il donne réalité à une idée préexistante. À ce titre, c'est l'un des plus grands « metteurs en scène » de l'histoire du cinéma.

Mimesis, réalisme, anthropomorphisme, historicisme appartiennent désormais à un même univers conceptuel, tourné vers le passé, ignorant le tout-autre et le non-encore-advvenu. « L'Histoire comme pensée et comme action » (Croce) affirme que toute réalité est Histoire et que c'est seulement dans l'Histoire qu'elle peut être connue. Ainsi l'acte n'est pas issu du possible, il ne devient réel et effectif que s'il s'enracine déjà dans une conscience de l'Histoire et des œuvres du passé. L'unique moyen de devenir grand et inimitable, c'est d'imiter les anciens : celui qui sait imiter les anciens découvre la voie qui conduira ses sens avec sûreté à l'imitation de la nature. Ce n'est pas par hasard que Visconti a travaillé chez Renoir ou visité les studios d'Hollywood. Le professionnalisme et la maîtrise de

son premier film ont étonné tout le monde, tandis qu'un Eisenstein, un Welles, amateurs de génie, à peine sortis de l'adolescence, ont bouleversé le cinéma en brisant les règles. Luchino Visconti avait besoin d'exemple bien qu'*Ossessione* ne ressemble en rien à *Une partie de campagne*, même s'il y a comme un souvenir lointain de Toni dans *Ossessione*, ou telle figure de travesti au garde-à-vous chantant un hymne dans *Les Damnés* qui rappelle telle autre qu'on avait vue dans *La Grande Illusion*. Visconti a appris de Renoir l'attention au détail, à la vérité d'un personnage, d'un lieu, d'un moment, le « réalisme » contre la fantasmagorie du studio. Mais Renoir procède par touches : une impression, une nouvelle, une fantaisie ; Visconti visera, à chaque fois, la grande forme, l'épique, l'opéra. Ce n'est pas un peintre de genre, mais un peintre d'Histoire, la fable, chez lui, sera immédiatement la cristallisation d'un univers. *La Règle du jeu*, l'un des plus beaux films qui soient, et des plus significatifs, est une partie de chasse, un jeu d'intelligence et de subtilité, d'une extrême finesse et d'une grande sensibilité ironique, dont le sens n'est nullement affirmé mais laissé à la libre réflexion du spectateur. *Une partie de campagne* reste un « fragment », un jour dans une vie, un moment dans le cours du temps, un lieu dans l'espace du monde ; cependant, même si les liens entre la partie et le tout, entre l'éphémère et l'essentiel sont distendus et vagues, ils n'en restent pas moins présents : c'est l'air, la lumière, un silence, une inflexion dans les gestes ou dans les mouvements de la caméra, un sentiment, non pas une organisation formelle ou la grandiloquence orchestrale et mélodramatique, qui répugnent à Renoir, tandis que ces liens vagues, ces distances, sont étrangers à Visconti : le tout est présent dans ses films à chaque fois et l'éphémère y est immédiatement significatif, essentiel. Visconti avait besoin de la sensibilité de Renoir, mais c'était pour

redonner vie à une tradition beaucoup plus ancienne, plus spéculative, déterminée par l'idée de la grande forme et par le concept de totalité. C'était comme si, d'une peinture impressionniste, Visconti était revenu, contre l'académisme et les artifices d'atelier, à une renaissance vivante. C'est une question de tradition, de moment historique, de sensibilité personnelle, non un problème de valeur. Visconti ne tirait pas d'orgueil de cette dimension spéculative, intellectuelle de son œuvre. Dans l'un de ses premiers manifestes, Visconti rejetait l'idée de vocation, « concept romantique, loin de notre réalité actuelle, qui plaît tant aux artistes, parce qu'il semble privilégier leur activité contre celle des autres hommes : tout travail libre est créateur, que ce soit le travail de l'ouvrier ou de l'artisan ». « La vocation n'existe pas », disait-il, mais seulement « la spécialisation et la conscience de sa propre expérience », non le règne de l'à-peu-près de la génialité créatrice, mais le fini du professionnalisme artisanal : la « facture » élevée au niveau de la plus haute activité mentale. Car un « maître d'autrefois » se doit d'être maître en tout genre et se sait, dès le départ, condamné au « genre chef-d'œuvre ». Ainsi, un premier film, que Luchino Visconti avait tourné avant *Ossessione*, a disparu.

Mais, en imitant, qu'il s'agisse d'un maître reconnu ou d'un contenu préétabli, Visconti imite la chose et non la manière ; il se situe par rapport à un modèle et s'en différencie. Le « classicisme » est une esthétique de contenu, elle exige que le contenu et la technique soient, déjà, chacun de leur côté, développés jusqu'à leur perfection, sans présenter de résistance et de risque particulier. À l'encontre du moderne, ici seule « l'exécution » importe, et non la création, car « l'exécution » est considérée comme étant plus difficile ! Chaque activité artistique possède ses règles,

ses matériaux, sa technique bien distincts ; néanmoins, cela n'empêche pas les différentes formes d'activité de pouvoir objectiver un contenu identique, différemment, certes, mais sans que matériau et technique obscurcissent la transparence du contenu en imposant leur propre impératif. Ainsi, pour Visconti, littérature et cinéma, malgré les différences de techniques et de matériaux, peuvent donner réalité au même contenu. Il faudrait encore connaître précisément les possibilités techniques et ne pas confondre, comme les modernes, technique, forme et contenu. Ceux qui ont travaillé avec Visconti, ou l'ont vu travailler, Antonioni par exemple, savent qu'« adapter » voulait dire pour lui « adopter », que le résultat, même s'il s'agissait de scénarios originaux et collectifs, lui appartenait en propre. « L'auteur d'une œuvre cinématographique est l'auteur d'une œuvre en soi », a-t-il dit. « La page écrite n'est qu'un point de départ. C'est un non-sens que de demander à un réalisateur de film une fidélité absolue au texte littéraire. » Le réalisateur doit donc être absolument libre par rapport au texte : « Sincèrement, je préfère que les auteurs soient morts pour éviter des oppositions certaines. Je souhaite, en tout cas, que leur famille soit aussi réduite que possible. Quand les écrivains ne sont plus là, il reste les veuves. J'en ai su quelque chose avec *L'Étranger*. Ce fut un échec parce que la veuve d'Albert Camus exigea de moi une fidélité objective, absurde. En termes clairs, je me suis trouvé contraint à renoncer au film que j'ai toujours eu l'intention de faire, pour m'en tenir strictement au texte, en respectant nos conventions » (*Le Monde*, 12 février 1971).

Cependant, et quelles que soient les conditions, toute adaptation cinématographique d'un texte ruine celui-ci et déçoit. La relation du cinéma au texte préexistant est un rapport de liquidation, très différente de ce qui liait le texte et le tableau, la pièce et le théâtre.

Le talent du réalisateur n'entre pas en cause, mais la différence de l'image cinématographique et de l'écriture. Le certificat de présence délivré par la photographie définit une fois pour toutes la virtualité indéfinie de l'écriture. Dans ce passage de l'évocation-narration à l'être-en-acte cinématographique, le film « réalise » l'imaginaire, celui de son auteur et le fixe pour toujours. Chacun pourra donc reprocher au film de ne pas ressembler à son imaginaire, qui ne fonctionne pleinement qu'en l'absence d'image de reproduction. Et puisque la plastique et l'écriture n'ont pas les mêmes capacités descriptives, que l'écriture analyse, élimine et ajoute et que l'image accumule et présente le tout en une fois, qu'elles requièrent du lecteur, du spectateur, des rythmes et des attitudes, des formes d'activités (lecture et contemplation) distincts, l'inadéquation devient pour ainsi dire infinie. D'où la nécessité d'être libre et infidèle pour pouvoir retrouver – mais par principe c'est une illusion – l'équivalent cinématographique d'une œuvre. À cette infidélité littérale, lorsqu'il le peut, Visconti recourt sans honte. Son esthétique n'exige pas la création, mais, selon les termes traditionnels, l'invention, la disposition, l'exécution : choix de sujet, mise en place générale et composition. Visconti rejetait la littérature moderne, parce qu'elle ne raconte pas d'histoire, disait-il : il rêvait « de conversation au coin du feu avec Lucien de Rubempré ».

Avant même de réaliser son premier film, Visconti avait écrit dans la revue *Cinema* – qui a eu, dans la renaissance du cinéma italien, la fonction théorique que l'on sait – un article, dont le titre suffirait pour symboliser toute sa démarche future : « Tradition et invention ». Il y affirme son amour pour les grandes constructions narratives du roman européen et dénonce la misère et la banalité des scénarios en général. Il parle de sa fascination pour le monde primitif, épique, vio-

lent et gigantesque des pêcheurs d'Aci Trezza, de son enthousiasme à l'idée de pouvoir donner une réalité visuelle à ces figures héroïques. Lorsqu'il ira, en partant d'un tout autre projet, tourner *La terra trema*, avec des acteurs non professionnels, il retrouvera le monde de Verga, mais autrement. Beaucoup d'éléments seront transformés, actualisés, à commencer par le stade différent d'implantation capitaliste au sein d'un monde antique, mais Visconti recherchera le rythme intime, religieux et musical, la distance épique de la prose de Verga. Le matériau, les motifs, même la vision, auront été transformés, mais non pas la teneur interne. Le traitement du *Facteur sonne toujours deux fois* avait été inverse : dans *Ossessione*, Visconti reprend les motifs, mais pour en changer la teneur. Son monde est moins réifié, moins violent, moins déshumanisé que celui de James Cain, il est infiniment plus pervers : avec l'introduction du personnage du Spagnolo, Visconti oppose à la passion l'appel d'autre chose, l'aspiration, et cette opposition sera constitutive de son œuvre. Ainsi, pour Visconti, James Cain est l'auteur d'une fable et non, comme Verga, le créateur d'un univers. Visconti s'est approprié la fable, comme il le fera plus tard avec la petite nouvelle de Boito. L'aventure de l'héroïne « philosophe » et libertine de Boito prend dans *Senso* la dimension d'un roman historique, et se charge d'un tout autre contenu en se référant à Verdi, au Risorgimento, à la Résistance. Même Dostoïevski ne reste pas indemne. *Nuits blanches* est transformé en rêverie en studio, une réaffirmation ironique de l'imaginaire contre le néoréalisme, et Visconti y introduit une figure de prostituée, la contrepartie du Spagnolo de *Ossessione*. L'adaptation est donc à la fois travail d'invention et d'aménagement. C'est plus tard seulement que Visconti devient « l'adaptateur » des œuvres célèbres, lorsque les producteurs, qui pensent pouvoir

gagner des fortunes, misent sur les grands titres, mais aussi parce que notre monde désenchanté a dissous les fables : une crise du scénario, de la représentation cinématographique et de la possibilité de raconter des histoires. À partir du *Guépard*, la soumission de Visconti aux textes littéraires et la colère des lecteurs déçus deviennent de plus en plus grandes. On ne voit que les manques, les changements de sens, et non l'apport de Visconti, qui se déploie dans le visible.

Il a fallu réorganiser le matériau du *Guépard*, en vue d'une interprétation politique différente, que thématise la discussion du Prince avec le colonel Pallavicino, qui a vaincu Garibaldi et s'apprête à fusiller les partisans. C'est dès le départ, cependant, qu'il a fallu donner le ton : en s'en allant au bordel, lorsqu'on vient lui dire que la révolution a éclaté, le prince de Salina marque, malgré lui, la fin des temps où l'Histoire signifiait le bon plaisir du Prince. Ainsi un petit trait de caractère, la sensualité, en passant du livre au film, devient significatif de tout un bouleversement historique. Au-delà de ce que serait une simple traduction, les films demandent des idées visuelles, comme cette poussière, sur le corps et le visage, qui, à l'église, renvoie déjà la famille princière au passé. Le bal est plus long dans le film, beaucoup plus essentiel : c'est là que se produit la faille dans la *mimesis*, la séparation du regard et du visible qui décompose les couleurs, faute de substance, engendre l'expérience du temps, comme conscience de la mort et fin du monde. Il s'agit de bien plus que d'un changement d'accent. Le bal et les combats de rue ont été amplifiés dans *Le Guépard* jusqu'à devenir deux Images fondamentales du XIX^e siècle : révolution populaire et parade des classes dirigeantes, qui s'ajoutent, dans la grande fresque viscontienne du XIX^e siècle, aux Images de la guerre et de l'opéra qu'on avait vues dans *Senso*.

L'adoption d'un texte le transforme donc en un moment interne d'une œuvre qui a ses propres références et son propre développement. Si Visconti n'a pas pu tourner *À la recherche*, la lecture de Proust lui a suggéré la nostalgie de l'enfance et toute la description de l'hôtel et de la plage dans *Mort à Venise* : description d'un monde historique comme arrière-plan d'une certaine forme d'aspiration et de la conception de l'art qu'elle produit. D'autres textes de Thomas Mann, *Docteur Faustus* pour la scène du bordel, *Tonio Kröger* pour les discussions avec le disciple, entrent dans la composition du scénario de *Mort à Venise*, comme les portraits de Mahler et de Mann sont les modèles des costumes, du maquillage et du gestus de Dirk Bogarde. Même dans les scénarios qui ne s'inspirent pas de textes littéraires, les références à la littérature sont multiples : *Rocco et ses frères* renvoie à Dostoïevski, *Sandra* à Sophocle, *Les Damnés* à Dostoïevski (Stavroguine et le viol de la petite fille) et à Shakespeare. Si, au début, les œuvres adaptées sont entièrement remaniées et si les films perdent leurs liens immédiats avec les textes, vers la fin ce sont des pans entiers d'autres livres qui sont cités en tant que tels, sans que la citation, à la manière moderne, joue de l'intertextualité pour disjoindre la cohérence et briser la clôture des œuvres : simplement la dépendance à l'égard des œuvres existantes se manifeste beaucoup plus dans un monde qui leur est devenu impénétrable. Ce hors-texte culturel se mélange, dans *Rocco et ses frères*, dans *Sandra*, dans *Les Damnés*, dans *Violence et Passion*, avec un complexe implicite de références historiques, qui donnent aux figures un aspect allégorique. Chaque moment de chacun des films de Visconti devient ainsi la cristallisation de multiples déterminations. Le moindre geste, le moindre objet paraît surchargé de souvenirs culturels et de signification historique, comme lo Spagnolo, qui est

à la fois homosexuel, platonicien, artiste, vagabond et politique, ancien de la guerre d'Espagne.

Il y a toujours bien plus d'éléments matériels dans les films de Visconti que d'ensemble significatif, et souvent des traits particulièrement significatifs qui ne sont pas matériellement figurés. Parfois, c'est à travers un monde d'objets qu'il faut accéder à la signification. C'est pourquoi ses films demandent aux spectateurs une activité plus grande que les films classiques, mais une activité réceptive, très différente de la conceptualisation en jeu dans les films modernes et discursifs. À l'égard des normes du cinéma classique et de son économie, on trouve chez Visconti soit trop de signification et d'événements, soit pas assez. Aucun cinéphile ne peut tolérer ses procédés, ni les manques, ni la pléthore et surtout pas cette activité passive : tout doit être développé rapidement et exhaustivement sur l'écran, c'est la condition de la naissance du cinéma, sans arrière-monde, sans « hors-texte » d'Histoire et sans imaginaire culturel.

III

Mais sans « hors-texte », sans « monde comme hors-champ », les films de Visconti n'auraient pas été possibles. « Un film, a-t-il écrit, naît dans un cadre de culture générale. Si je voulais m'emparer du thème méridional, je ne pouvais prendre comme point de départ que le plus haut niveau artistique dans l'expression d'un tel sujet : c'est-à-dire Verga. » *La terra trema* a valeur de paradigme, non pas que les autres films en dépendent ou le répètent, mais parce qu'il réalise le projet mimétique et anthropomorphique, et un certain rapport entre le sens et l'image, le texte et les choses, l'art et la réalité, qui est en œuvre dans presque tous les autres

films. On reviendra plus loin sur les conditions dans lesquelles le projet de cinéma anthropomorphique, et l'humanisme qui le sous-tend, se sont imposés à Visconti : il y avait dans *Ossessione* une spontanéité, une sensibilité de l'image à l'égard du dehors, qui disparaîtra, une résonance autobiographique qui ne se manifesterait que bien plus tard, mais extrêmement médiatisée par l'exigence historico-culturelle, introduite avec *La terra trema*. La contradiction entre *Ossessione* et *La terra trema*, dont *Senso* sera une forme de synthèse, travaille l'ensemble de l'œuvre : *Ossessione* est plus actuel par rapport à notre monde et au cinéma, plus ouvert, plus complexe ; *La terra trema* une totalité close, plus déterminante esthétiquement. C'est dans ce film que les différents aspects de la *mimesis* : imitation de la nature, imitation des anciens, imitation dans les choses, de leur forme, se rencontrent, se rendent visibles.

Pour Visconti, à partir de *La terra trema*, il ne s'agit pas d'abord d'exposition des choses à la caméra et de liquidation de la culture comme effet de la reproduction technique, mais bel et bien de synthèse et de représentation déjà constituée. Cependant, tout en partant de textes et de théories c'est le donné concret qui présente le principe ultime et décide de tout. Ainsi, on verra que Visconti a dû changer de scénario, parce que le scénario originel exigeait un dépassement des données empiriques. Visconti n'obéit pas aveuglément à des *a priori* formels. Même si *La terra trema*, dans sa version définitive, réactualise Verga et l'univers des images de la Renaissance italienne, dans un cas comme dans l'autre l'imitation aboutit à une forme retrouvée, non pas à la copie. Pas plus, d'ailleurs, que le film ne copie « la réalité ». Car Luchino Visconti était allé « vivre sur le terrain » pendant plusieurs mois : il a tourné sur les lieux avec des non-professionnels, des pêcheurs d'Acì Trezza, qui trouvaient les dialogues au cours du

tournage, suivant les indications très générales du metteur en scène. *La terra trema*, c'est le documentaire le plus ethnologique qui soit, et en même temps un film extrêmement élaboré, sans le moindre travestissement. Aucune œuvre n'a jamais abouti à ce résultat, aucune œuvre peut-être, même en dehors du cinéma et justement parce que le moyen cinématographique manquait, n'a cru pouvoir atteindre ainsi l'idéal de la *mimesis* : le fait que l'imitation des choses, la métamorphose de leur phénoménalité en image, puisse les faire accéder à leur forme, réaliser leur potentialité en acte. *La terra trema* se situe aux antipodes du lyrisme flahertien du paysage, et surtout de l'esthétique d'Eisenstein, fondée sur une opposition préalable, effet de la reproduction technique, des objets hétérogènes et des idées préexistantes qui se métamorphosent dans le choc de leur rencontre. Chez Eisenstein, l'unité est une production, réalité et discours à la fois ; la contradiction est maintenue et dépassée dans le concept et l'action, grâce à la rencontre antagonique du regard et de l'objet – l'angle ; et de la pensée et de la réalité – le montage. Toute l'esthétique du premier Eisenstein, qui participe d'une autre constellation historico-philosophique, moderniste, techniciste et révolutionnaire, visait à la destruction de la *mimesis*, de la représentation et de l'anthropomorphisme, de cette forme sculpturale – voir le début d'*Octobre* – que Visconti cherche à restituer dans *La terra trema*. La forme pour Eisenstein est une dynamique antagoniste de la pensée, de l'action et du visible ; ici elle est statique, plastique, réceptive ; le phénomène devient image et le sens se rend visible, s'incarne dans l'image ; l'objet et l'idée deviennent identiques. Cette réalisation n'est pas spontanée, mais volontaire, sans dialectique, elle est néoclassique : elle part d'une séparation entre l'ancien et le nouveau – le thème du film – d'un hiatus entre l'art et la réalité qu'elle ne dépasse pas, mais nie.

La nouveauté de la rencontre avec les choses et la souffrance de la réalité s'apaisent dans la forme ; celle-ci les élève au niveau de leur idée, les substantialise pour qu'elles puissent devenir vraies, partout et toujours où il y a une réalité semblable.

Verga ne devait, au départ, qu'offrir un thème, fournir l'impulsion. Le livre était interprété dans la perspective de Gramsci pour un scénario différent qui, s'il n'a pas pu se réaliser, a laissé tout de même des traces. L'anticapitalisme reste le trait commun avec Verga, ainsi que la religion du travail et de la maison, et le ton épico-lyrique. Mais Visconti ne glorifie pas encore le temps jadis qui, pour les pauvres, n'avait rien de réjouissant. Le fondement de la réconciliation est plus loin que le temps : la nature dans sa permanence, où temps humain et Histoire sont des entraves, des violences qui empêchent les choses d'être dans leur véritable lieu. Il n'y a donc pas dans le film, comme chez Verga, un temps mythique d'avant la chute : ce n'est pas la logique commerciale qui s'introduit dans l'univers clos ancien pour le désagréger, mais la révolte contre cette logique qui aboutit à une autre logique encore plus draconienne, celle du capital : séparation d'avec les moyens de production et prolétarianisation. Avec l'esérance cependant que celle-ci pourra prendre fin. La solennité rituelle, méditative, la religion de la beauté, la *mimesis* ont pour condition un principe de nécessité : « Providence » chez Verga, « Histoire » pour Visconti, l'Histoire qui résoudra naturellement l'antagonisme qu'elle a produit. Dégagé de la contingence des choses et, à la fois, au-delà du soi, où la subjectivité disparaît, le film vise l'immanence, la présence et la plénitude des objets, leur délivrance dans leur essence particulière et leur assimilation à la forme.

On identifie souvent le principe cinématographique au « documentaire » et on prétend en éliminer le « point de vue » : il n'y a pas d'autre lieu que la caméra où le point de vue soit aussi fortement présent, pour ainsi dire objectivé ; quant à l'objectivité, à l'absence de point de vue, comme caractéristiques du cinéma, ce sont des affirmations idéologiques désuètes et rejetées depuis fort longtemps. Luchino Visconti ne nie pas le point de vue ; ici, il le sublime, il espère et croit atteindre, au-delà de soi, l'universalité nécessaire à la *mimesis*. Le caractère artificiel, formel, non discursif, du point de vue, devient chez lui le seul principe de réalité possible et efficace, mais le point de vue n'est que la voix qui énonce l'essence des choses comme chose et leur sens, leur matérialité propre. Les pêcheurs, nous dit le générique du film, ne parlent que sicilien, l'italien n'étant pas en Sicile la langue des pauvres. La distribution italienne a donc exigé un commentaire compréhensible pour les gens du Nord. Le commentaire sert habituellement « aux réalistes » à projeter une sentimentalité sur l'événement et à transformer ainsi le particulier en général. Le commentaire de Visconti n'ajoute rien, n'explique rien. Il remplit une distance tout en la rendant plus tranchante, plus absolue. Cette voix presque étrangère, qui a pu si bien s'intégrer à *La terra trema* n'est que la voix du narrateur-médiateur, si essentiel entre l'univers de l'épopée et son public.

La *mimesis* se doit d'atteindre l'essentiel. Ainsi l'éphémère, le précaire deviennent Image, sans qu'il s'agisse d'artifice de studio ou d'exotisme. La relation terre-mer, le lieu, est déterminante pour l'existence des pêcheurs et celle de la forme, principe de vie et de réconciliation esthétique. Il y a ici à la fois idée de permanence et de changement ; dans l'autre film sicilien de Visconti, *Le Guépard*, la permanence sera illusoire, désagrègera les formes et les couleurs, introduira la

mort et la subjectivité. Le principe d'identité, celui de l'organique, constitue ici le fondement de la *mimesis*. La permanence est celle de la nature d'abord – qui n'est pas encore paysage (*Le Guépard*) – celle du rythme de la vie et, aussi, du film. Il y a un ton, un rythme, une manière, dès les premiers plans du film, qui continuent égaux à eux-mêmes jusqu'à la fin. Chaque image part de l'immédiat et s'inscrit contre l'immédiateté : un archétype et un moment dans le cours du temps. Des descriptions de moments différents : la nuit, les barques, les phares éclairant la mer, les cris des hommes ; le jour, les femmes, la maison ; et du temps pour la description de chaque moment. Extension : l'hiver, la pluie, l'isolement, des moments de drame, mais absence de tension et de paroxysme. Dire le tout et tout dire de chaque événement : tous les gestes se font dans leur plénitude, par une sorte d'accumulation temporelle, une continuité spatiale, qui n'isole rien : une chose d'une autre, une personne séparée, des hommes de la nature. La caméra n'intervient pas ; elle part d'un élément, comme du grand-père mourant sur son lit, pour découvrir un tout, la maison remplie de villageois, mais dans un mouvement très complexe de Dolly, qui suit des figures dans leurs allées et venues ; ou bien elle cadre les pêcheurs et les mareyeurs qui se disputent et finit par découvrir l'ensemble de la bagarre, de la place, du village et de la mer, sans s'éloigner de l'événement : ici, le mouvement de grue accompagne l'un des ouvriers des Valastro, qui va chercher le grand-père dans la foule du marché et, sans s'identifier à lui, le devance, le perd, le retrouve et va constamment du marché au personnage et du personnage au marché, découvrant divers objets les uns par rapport aux autres, sans regard extérieur en prise avec eux.

Au cinéma, en général, ceux qui utilisent les bords de l'écran comme cache, ouverture sur le monde, se

distinguent des plasticiens qui composent picturalement leurs images et transforment les bords en cadre pour créer un espace imaginaire. Pour Visconti, pensée et réalité ne s'opposent pas ; il a cette particularité de composer les images, tout en laissant aux bords leur caractère de cache, d'ouverture sur un monde. Dans *La terra trema*, la composition des cadres est à la fois très élaborée et extrêmement fluide ; l'intemporalité architectonique, perspective, idéale ; et le *sfumato*, le clair-obscur, les nuances du gris et du noir, attachés au rendu de l'atmosphère, au lien avec la nature. Construction plastique précise de l'espace et des surfaces structurées, mais ouvertes aux déplacements des figures, plusieurs personnages à la fois, qui entrent ou sortent, ou changent de position à l'intérieur des cadres. Cette unité raphaélesque des contraires (Piero, Léonard) n'est possible que parce qu'il existe une « harmonie préétablie » entre technique et matériau d'une part, et motifs de l'autre. Le village de *La terra trema* est déjà une unité organique. C'est un monde de vie traditionnelle, séparé de la ville, mais aussi vaste que la terre, dominée par la nature et la solidarité, où tous les objets ont le même rang, font partie de la même réalité vivante. Mais, par là même, les différences, dont ce monde se compose, ne sauraient être vues immédiatement sans une mise en intrigue et l'élaboration d'un contenu qui n'a rien de fortuit, sans le point de vue qui distingue chaque figure singulière, chaque objet dans sa particularité : robes, chevelures, attitudes de Neda, Lucia, Mara, ou les démarches des frères. Ces personnages sont nombreux ; certains, parmi ceux du second plan, se définissent une fois pour toutes par un attribut « homérique » : les noix que Nicolas ouvre avec son couteau, le chant du maçon, les déplacements lents du contrebandier qu'on voit toujours de dos, ou « l'air martial » que siffle don Salvatore, le capitaine des gendarmes.

Dans cet univers, les images sont transparentes parce que toute vie est publique ; tout le village se connaît et se rassemble à chaque événement : sur le rivage, au retour des prisonniers et des barques, à la maladie du grand-père ou pour la salaison des anchois ; les pêcheurs vivent en une communauté patriarcale, avec ses proverbes et son travail en commun, avec la barque et la maison ancestrale, et au centre de cette vie, la Mère, qu'on salue avant de partir comme au retour ; pour laquelle on se risque à aller chercher les Valastro perdus dans la tempête. Car Antonio aura rompu les liens de solidarité en voulant se mettre à son compte et ne pourra pas tenir tête à la mer, qu'il aura voulu affronter avec la barque ancestrale. Ici les hommes sont à la merci de la nature qui règne sur eux. Là où la *mimesis* est possible prédomine la nature, principe qu'on ne prétend pas soumettre. La nature n'est pas réduite à la matière abstraite, pour prendre sa revanche dans les déchirements sublimes : il n'y a aucun lyrisme particulier ici dans la séquence de la tempête, mais le même rythme, malgré les panoramiques sur les vagues menaçantes. Les silhouettes des femmes en noir se confondent avec les rochers et un même mouvement englobe, dans une seule continuité, les femmes qui attendent patiemment et la mer en furie qu'elles regardent.

« La vie n'est pas finie », dit-on à Antonio, ruiné par la tempête : le héros d'un tel monde est la vie et non pas l'individu. À la différence du *Guépard*, de *Ludwig* où le Soi sera l'essentiel et la forme plus romanesque qu'épique, l'histoire de l'isolement et de l'échec dans *La terra trema* n'est que le chemin de passage d'une communauté ancienne à l'espoir d'une autre forme de communauté. Un peu avant la fin du film, Antonio se rend sur le rivage pour revoir sa barque détruite que des inconnus réparent. Là il rencontre une adolescente, Rosa, et parle longtemps du passé et de l'avenir avec

elle. Rosa connaît Antonio ; elle l'attend pour lui parler et lui proposer son aide. C'est la première fois qu'une personne étrangère aux Valastro sourit à Antonio. Grâce à elle, ce dernier peut se comprendre et exprimer clairement des aspirations communautaires, réalisées déjà dans leur rencontre, qui transforme la destinée des Valastro. Antonio accepte son échec comme un moment nécessaire parmi les événements qui libéreront, avec le temps, tous les pêcheurs. Il vend son uniforme de marin, auquel s'attachaient ses rêves d'indépendance, pour se rendre en haillons chez « les cyclopes ». Ceux-ci, les grossistes responsables de sa ruine, raillent « le loup sorti de sa tanière » mais, après le dialogue avec Rosa, Antonio et ses frères, venus chercher du travail, peuvent garder leur dignité. « C'est un bon temps pour les anchois », dira Antonio avant de reprendre la mer. Par ses effets donc, la rencontre avec Rosa devient un événement capital. Celle-ci, une enfant du village comme les autres, apparaît cependant investie de pouvoir mythique, capable, par sa simple présence, de transformer le chemin des Valastro. C'est une sorte d'esprit de la communauté, d'espoir confiant, à l'apparence humaine, permettant l'expression concrète et transparente d'un contenu qui sans elle serait resté une vague aspiration. En cette figure mythique se situe, en effet, le départ initial du film : sa possibilité de concrétisation et sa transparence épique, où l'avènement et le quotidien ne se départagent jamais.

Cola s'en va avec un contrebandier, Lucia se prostitue, le grand-père meurt, la maison ancestrale hypothéquée est perdue, les Valastro sont spoliés du produit de leur travail, reniés par les villageois, réduits à l'isolement, à la faim, à la pauvreté absolue, mais cette « encyclopédie » ou plutôt « épopée » du malheur est l'un des seuls films de l'histoire du cinéma où la pauvreté n'est pas une dégradation, ni la source d'un misé-

rabilisme réconfortant revêtu d'une auréole de sainteté. Grâce à un transfert de l'univers esthétique des maîtres à ceux qui travaillent, les pêcheurs acquièrent la stature de héros grecs.

IV

Les problèmes de la *mimesis* – l'image et le sens, la chose et la forme, comment la vie peut-elle devenir essentielle, ou l'essence vivante – se transforment lorsque « l'art imitation de la vie » se métamorphose en son contraire avec la décadence : « la vie imitation de l'art ». Chaque film de Visconti sera une mise en forme différente de cette dissonance. Celui qui, au début, parlait de « spécialité », contre la vocation artistique, finira par évoquer l'existence démoniaque de l'artiste. Les œuvres comme répétition de la nature et de la tradition, ne sont pas toujours possibles. Cette impossibilité même, la distance entre la vie et les œuvres – l'imitation devenue problématique – produit la dimension romanesque de l'œuvre de Visconti, tandis que, par la surenchère stylistique et le faste des apparences – l'opéra – il tentera de sauver la magie de l'Art. La *mimesis* visait l'immanence de l'essence et la présence de la forme : l'imaginaire des maîtres. Nobles, princes, rois, reviennent chez Visconti, dans une vision historique et théâtrale, mais pour mourir encore une fois. L'irréalité de l'art consacrait, dans des œuvres monumentales, la souveraineté des maîtres d'autrefois ; chez Visconti, l'art ne tend pas à maintenir la présence de ce passé glorieux : la poésie du passé tient moins à sa plénitude qu'à son déclin. La majesté de l'art, qui légitimait la souveraineté royale, se réduit, chez Louis II de Bavière, à la nostalgie et l'amour de l'art, devenu le monde enchanté de l'impossible, à la construction

de monuments qui ont pour utilité de ne servir à rien. Irréalité, inutilité, cette spécificité du monde esthétique apparaît justement lorsque les choses se réduisent à ce qu'elles sont et la *mimesis* à la reproduction technique : ces distances entre l'art, la vie et la connaissance, entre la fiction et la copie, marquent *Ludwig*.

La terra trema avait déplacé les formes souveraines de l'univers des maîtres à celui des travailleurs, espérant ainsi les voir « renaître ». Mais ce déplacement des « formes » de la richesse au monde de la pauvreté, qui jadis avait produit cette richesse sans y participer, cette restitution de l'idéal de la *mimesis* par le cinéma, n'a été possible qu'une seule fois, dans une situation historique particulière, un peu à l'écart. Car une distance infranchissable sépare, malgré tout, la vie des maîtres de l'existence vouée au travail, et la *mimesis* – l'œuvre-l'analogue de l'univers – de la reproduction technique – l'image-l'analogue de la chose – comme elle sépare *La terra trema* dans sa version réalisée, de *La Grève*, ou de *L'Homme à la caméra*, plus directement liés au travail, dans le sens moderne, et à la reproduction technique.

Au cinéma, à peine une image est apparue qu'elle est remplacée : la *mimesis* suppose une autre substantialité des choses, une autre relation au temps. L'image de Visconti exige la vision contemplative que réclamaient les tableaux : mais l'écran n'est pas la toile, les images sont des simulacres immatériels. Ce temps de la vision se thématise donc dans les films de Visconti comme durée, comme temporalité et historicité qui décomposent l'univers clos et l'architectonique des images : le sens séparé de l'image devient objet d'aspiration. La vision d'un tableau est infinie, le tableau arrête le temps et exige un temps aux multiples dimensions, la reproduction reproduit un instant dans un temps

vectorel et unidimensionnel ; la vision d'une image de cinéma est immédiate : elle rassasie vite et ennue rapidement, surtout s'il y a, comme chez Visconti, le plaisir des signes et très peu « d'informations ». L'image de reproduction, dans son immédiateté, est dépourvue de forme, de sens, de temporalité. Il existe donc, entre les images de Visconti et la reproduction pure et simple, cette différence que ressentait le Narrateur, dans *À la recherche*, entre la photographie, figée, inconnaissable de sa grand-mère et son image de mémoire. La modernité prétend dominer le monde par la reproduction : Visconti utilise le cinéma contre son principe. Alors le charme, l'aura, la conscience de ce qui est irrémédiablement perdu deviennent leurs propres mémoires et l'image – l'image d'un monde antérieur, présent mais comme « voilé par les larmes de la nostalgie ».

Que deviennent alors le primat de l'objet et la totalité, l'univers clos qui ne laisse pas de reste, ni d'infinité au-delà, fondement de la *mimesis* ? À cette image surchargée de temps et de mémoire, qui sait qu'elle survit au processus historique de désenchantement, correspond la question métaphysique de Louis II : « Est-ce donc tout ? » (*Ludwig*), et la réponse de Tullio : « Rien au-delà de la terre » (*L'Innocent*). L'unité du sens et de l'image se brise, retrouvant la faille de *Ossessione* : quête au-delà de ce qui est, ou affirmation de l'immanence. Il y a un hiatus entre la destruction pessimiste de l'illusion, de la belle apparence, et cette apparence même étalée comme objectivité. Une dialectique qui se développe chez Visconti dans l'horizon de la *mimesis* et de la beauté : sens, objet, fable, image, et déborde toujours la reproduction technique et le monde qui s'y ordonne. Au moment même où, pour réintroduire l'image dans la peinture, des peintres revenus de l'abstraction recouraient aux images du cinéma, Luchino Visconti accentuait l'apparence non cinématographi-

que de ses images ; il ne suffisait plus, comme dans *La terra trema*, de s'éloigner des centres industriels, il fallait encore retrouver les temps où l'image et l'histoire étaient possibles.

Postulant et réalisant l'identité de la fable et de l'apparence, la *mimesis* ne pouvait le faire qu'avec des moyens tout à fait étrangers à la reproduction technique : les mots, le marbre, la couleur. Même sur la scène du théâtre, l'apparence était transportée dans l'irréel de la fable et non la fable dans l'apparence, comme le fera la peinture pompier, préfiguration du cinéma classique. Si l'apparence l'emporte avec la reproduction, c'est que les fables ont été détruites. Mais la fable, « l'histoire », demeurait la condition nécessaire de la *mimesis*. Ce ne fut peut-être pas par hasard si, à la grande époque du cinéma classique, « l'extérieur » était au préalable mis en boîte et projeté en « transparence » sur le plateau ; l'apparence se trouvait ainsi transportée dans l'espace fictif du studio, ce qui permettait l'intégration de la fable et de l'apparence, des acteurs et du milieu. Depuis que le cinéma a perdu sa naïveté, qu'on a redécouvert, avec le matériel léger, le cinéma comme reproduction technique, il devient de moins en moins possible de promener une fable et des acteurs dans un monde qui leur préexiste. Les effets de cette situation déploient leurs apories, en grand format, dans *Ludwig*.

Visconti a suivi le mouvement de l'Histoire réelle, qui a séparé l'imaginaire et la réalité, la réalité de l'art et la vie, le fait et le sens, la forme et le phénomène, et permis l'invention de la reproduction technique, sa généralisation avec la télévision, origine de la crise de la représentation au cinéma. Dans *Ludwig*, l'imaginaire, qui n'a plus la capacité de métamorphoser les choses et vivre l'irréel, tombe, « la folle du logis », sous la juridiction de la réalité dégradée. Le désir devient aspiration à autre chose, il traverse la forme

qui ne peut plus se clôturer. Le monde des objets et le monde des actions sont complètement séparés. Louis II de Bavière est un cas ; c'est un individu dont on possède précisément des photographies. Dans le film, des acteurs doivent incarner et jouer des personnes qui ont existé, Louis II, Wagner, au milieu de décors et d'objets leur ayant appartenu et qui, eux, n'ont rien de fictif. La tendance de Visconti à la reconstruction, au tournage dans les décors, avec des accessoires réels, devait aboutir à cela. Or la *mimesis* tenait son pouvoir de la fable, de la mise en intrigue : lien du phénomène et de la forme, du sens et de l'image. Les pêcheurs réels de *La terra trema* entraient dans un univers de sens, par un travail de mise en forme et par la représentation : ils n'étaient plus ce qu'ils étaient simplement, mais aussi ce qu'ils pourraient être. On frise, avec *Ludwig*, le pompiérisme dans son essence : la réduction de la représentation à la parade et l'incarnation d'un irréel dans la photographie. Et « ce qui pourrait être » de la *mimesis* risque de devenir simple interprétation de l'étant. C'est une nécessité structurelle, pour ainsi dire, et significative par elle-même : d'un côté, la fidélité au monde des objets, à la chronique ; de l'autre, une recherche de l'impossible et la recherche impossible d'un sens – Ludwig se découvrant lui-même comme énigme ; recherche doublée, de manière dégradée, dans la tentative d'explication-enfermement par l'enquête qui se superpose à la chronique et voudrait lui trouver une signification. La représentation se dédouble entre un cas et son explication, comme pour les mass media, et la difficile constitution d'une forme, en tant que sens dévoilé, indicible, inexprimable. Dans *La terra trema*, où la catégorie de l'organique s'impose universellement à l'ensemble de l'être, il était impossible de situer la singularité d'un être vivant au point de départ et au centre d'une mise en forme. Pour l'enquête policière

et « scientifique » de *Ludwig* – en forme d'intervention télévisée qui en réalise les principes – la prétention de la singularité à la souveraineté est folie, paranoïa. Cette enquête est le complément d'un monde dépourvu de sens, et plein de signification, et c'est dans la mesure où son objet, Ludwig, lui échappe, qu'un sens advient, l'utopie d'un Idéal de l'âme, désir sans fondement, énigme. L'impossible, l'objet introuvable du sujet du désir – dans un monde d'objets hétérogènes connaissables et dépourvus de sens – n'est que la limite sur laquelle achoppent le sujet de la représentation et son amour de l'art, dans leur tentative de faire accéder ce monde à la forme, à l'image et au sens.

Ce « portrait de roi » n'est pas ordonné par le Sujet unique de l'Histoire, le dernier roi absolutiste, qui appartient à la légende (Syberberg) ou à la vie privée (Visconti). En tant que relation d'un désir infini, étranger à l'infinie multiplicité des objets, *Ludwig* de Visconti est un monument foudroyé en l'honneur de l'amour de l'art, de l'échec et de la folie, la seule réalité qui échoit dans ce monde à l'Idéal, et, on y reviendra, l'un des seuls romans jamais réalisés au cinéma. « La représentation comme pouvoir, le pouvoir comme représentation sont l'un et l'autre un sacrement dans l'image » (Marin). Ainsi commence *Ludwig*, qui devient rapidement le récit d'un piège, d'une fracture dans l'ordre de la représentation. Ici fiction et réalité ne se compénètrent plus mais se juxtaposent et coexistent, mélange du sublime et du pompier, entre l'exigence de la forme et celle de la copie. Chez Eisenstein, Ivan naissait de la composition, des cadres et de la lumière ; chez Visconti, Helmut Berger devait renaître en Louis II grâce aux objets, aux lieux. Le corps de Helmut Berger ne peut plus tenir lieu de corps symbolique du roi, qui a perdu sa royauté et n'a de symbolique que la souveraineté spirituelle de l'individu : le dernier roi absolu-

tiste de l'Europe éclairée a pour fonction de vivre la particularité comme telle. Ce n'est plus l'imaginaire, la fable, qui surdétermine le référent, c'est le référent qui devient garant de l'imaginaire.

Ce dédoublement spécifique devait se dédoubler encore dans le face-à-face de Ludwig et de l'acteur Kainz. « De toutes les tâches qui m'incombent en tant que réalisateur, celle qui me passionne le plus est donc le travail sur les acteurs, matériel humain avec lequel on construit ces hommes nouveaux qui engendrent la nouvelle réalité qu'ils sont appelés à vivre, la réalité de l'art [...] au point que l'homme-acteur et l'homme-personnage parviennent, à un certain point, à ne former qu'un seul », avait écrit Visconti. Or, ce qu'on voit avec *Ludwig*, c'est l'impossibilité de vivre la réalité de l'art, et avec l'acteur Kainz, non pas l'identité mais la distance entre l'acteur et le personnage. L'identité de la *mimesis* est bel et bien brisée : un hiatus s'est introduit entre le sens et l'image et, dans cette représentation redoublée, on voit un acteur incapable, par les limites physiques de sa réalité, de soutenir l'irréel du personnage et de la fable. Avec *Ludwig*, Visconti atteint les limites de la *mimesis* et de la représentation. L'universalité de la signification risque ainsi d'être détruite par la particularité des décors et des objets ; ceux-ci dénoncent, dans l'universel fictif, l'acteur particulier venu en visite organisée dans les châteaux de Bavière. Les déambulations de Romy Schneider à travers jardins et salons deviennent une nécessité structurelle, où se montre la fissure béante dans l'ordre de la représentation. Ce hiatus est encore plus évident dans la composition d'un récit en forme d'enquête. Mais même là où cette forme, en brisant le miroir par sa discursivité, aurait pu transformer les choses de fond en comble, l'auteur de *Ludwig* refuse la mise en question de la représentation, au risque de côtoyer, par moments, le

musée de cire en restant fidèle à la *mimesis* et rétif à la réflexion. Cette fidélité, qui est attention aux choses mêmes, que l'art discursif a fini par perdre, crée la grandeur de son film, sa séduction. *Ludwig* ressemble à la destinée de Louis II, il est voué à la même grandiose autodestruction, il participe de la même recherche de l'impossible, qui ne peut devenir réalité, car sens et présence sont devenus étrangers : le lyrisme de la conscience séparée, de la mémoire et de la présence perdue, comment le dire seulement en image ?

V

La séparation entre le sens, absent, inexprimable, l'image des objets et une tentative d'explication : ainsi la *mimesis* s'achève en s'approchant de la copie ; la représentation rencontre le problème de la singularité, l'irreprésentable. Le primat de l'objet, de l'apparence, ne peut se réaliser dans un monde d'apparence laid, d'objets insignifiants. Et Visconti ne peut sacrifier l'apparence et l'image au discours sur la représentation. Entre le sens et l'image, c'est à l'image, la belle apparence, l'esthétique pure que sont allées ses préférences. C'est ainsi que, par le hasard des choses, Luchino Visconti a terminé sa vie avec un film qui à la fois nie et accomplit son œuvre. Même s'il s'agit de l'apparence magnifiée d'une autre époque historique, donnée de nouveau comme un « idéal », loin de notre quotidien, l'Histoire y est un décor, et l'« idéal », le monde de l'image, la destruction du sens, par le primat de l'objet, l'adhésion à l'apparence et la réduction à la pure visibilité. Cette affirmation tardive de l'immanence dans *L'Innocent* renverse la tendance du *Guépard*, de *Mort à Venise*, de *Ludwig*, la volonté de traverser, au nom de l'aspiration, un monde d'images dépourvues de

substances. C'est pourquoi *L'Innocent* a fait scandale. Finis la légende, le mythe et la beauté idéale : le passé, réduit à une enveloppe, n'est plus que « la garde-robe de l'éloquence » : un monde plat, sans nostalgie, sans espoir, un homme sans phrase, cadrés exactement tels qu'ils sont, avec l'économie de l'action, de l'espace et du temps qu'exige le cinéma classique, mais d'un classicisme vidé de tout contenu positif, ayant atteint la netteté du néant. Pour la première fois, Visconti exhibe le « hors-texte ». Livre parcheminé, brûlé par le temps, comme la peau des mains qui le feuillètent. Mais ici l'image se suffit à elle-même ; elle s'affirme contre le sens et l'imaginaire, « l'élégance contre l'éloquence », les grandes idées et les grands sentiments. La souveraineté des formes se réduit à la souveraineté de l'homme sans phrase, qui a fait de la forme pure, et de son silence définitif, l'exigence et la forme de sa vie.

L'antimoderne Visconti, même lorsqu'il sacrifie le sens à l'image, ayant coupé ses liens avec l'ailleurs, ne peut le faire qu'en costume historique, par la simple négation de ce que nous voyons autour de nous, mais pour la glorification du visible. Si, de la beauté comme plénitude de la vie, de la forme inhérente, ne reste, au-delà de l'aspiration à la beauté – vie d'artiste ou amour de l'art – qu'une beauté sans contenu, sans suprême bien, une apparence pure, comme « sens » dernier de la vie, dépourvue de substance, mais délivrée par l'*a priori* formel, et revendiquant à la fois son éphémérité et son essentialité, il faut encore un monde où la belle apparence existe, pour que l'art puisse se réduire à l'esthétique, non plus la visée d'un irréel impossible, mais l'exigence de la forme dans la vie. Visconti n'avait pu raconter d'histoire, maintenir la tradition humaniste qu'en s'éloignant dans un monde préindustriel ou dans le passé historique ; c'est là aussi qu'il rencontre la fin de l'humanisme. Destruction de la métaphysique,

des arrière-mondes – du « sens historique » et des croyances collectives –, réduction du Soi à la pure forme, opposée à tout contenu, y compris soi-même : ce qui a été décrit comme lieu de naissance de l'art moderne (Bataille) et comme la forme d'existence post-historique de l'homme, quand l'absence de possibilité d'action et d'aspiration ne laisse à l'humanité de l'homme – la négativité – d'autres manifestations que la forme pour le sauver de la trivialité (Kojève), cette vie pour la forme avait été déjà magistralement esquissée par Baudelaire comme figure de Dandy. Une institution vague, aussi bizarre que le duel, disait-il. Et *L'Innocent*, qui commence dans une salle d'armes et tend vers un duel qui n'aura pas lieu mais tuera les adversaires, ne peut recevoir de meilleur commentaire que ce hors-texte irremplaçable de Baudelaire, écrit à propos du « peintre de la vie moderne », qu'on se permettra de reprendre ici et de paraphraser en le citant, avec et sans guillemets.

Et d'abord par ce qui, dans le film, succède immédiatement à la salle d'armes : « la femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe... », et dont elle ne doit pas être séparée. Telles paraissent les femmes, dans l'éclat des lumières au début de *L'Innocent*. Tullio est « l'homme riche, oisif et qui, même blasé, n'a d'autres occupations que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a d'autre profession que l'élégance ». Un personnage doté d'une fortune assez vaste pour payer sans hésitation toutes ses fantai-

sies et qui n'a d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans sa personne, satisfaire ses passions, sentir et penser. Tullio n'est ni un artiste comme Aschenbach, ni un amoureux de l'art comme Ludwig, il n'a pas de rêverie, mais des caprices brûlants traduits immédiatement en action : l'amour est son occupation naturelle, mais pas son but, qui est le culte de soi-même. « Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient la fougue et l'indépendance de leur caractère. » Il s'agit « d'institution non écrite d'une caste hautaine ». Un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire ; s'il commettait un crime, il ne serait pas déchu, resterait innocent. « Étrange spiritualisme ! pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme [...]. La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du Vieux de la Montagne, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'étaient pas plus despotiques ni plus obéis que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi, à ses ambitieux et humbles sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : *Perinde ac cadaver !* » Légèreté d'allure, certitude de manières, simplicité dans l'air de domination, l'air froid, le feu ardent qui ne veut pas rayonner, telle paraît cette survivance souveraine, comme une nouvelle aristocratie, après la disparition de la noblesse : caractère d'opposition et de révolte, de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, pour combattre et détruire la trivialité, « le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie ».

Dans *L'Innocent*, l'éclat des couleurs a tant de puissance que le reste se tait : il y a sans doute une fable, une narration, des motifs, mais vidés de leur contenu qui leur donnerait dignité et majesté. Il s'agit d'une véritable destruction du sujet – qui se produit dans le meurtre de l'enfant calmement exposé au froid et dans le suicide de Tullio – le reste pour lui, comme pour le film, n'est que prétextes de plaisir, de passion et de possibilité de s'élever à la légèreté de la pure forme. Histoire d'adultère, de jalousie, de vengeance, et l'élégance des riches, le monde bourgeois dans ses fastes, comme le cinéma l'a toujours rêvé sans jamais avoir pu le réaliser. Il fallait quelqu'un qui y soit né, qui ait vécu cette réduction du monde à l'élégance sans signification, le dandysme de la fin de l'Histoire, contemporain de la naissance du cinéma. Un monde où forme et contenu étaient conçus comme décoration et illustration, qui avait fait de l'ornement et de la tapisserie ses modèles esthétiques de base. Il fallait l'ami de Coco Chanel et le costumier de Renoir pour déployer la somptuosité, ostentatoire et agressive, de ce moment historique, qui mit fin à « l'anthropomorphisme » : la mort sans phrase, qui n'est plus le mourir, mais le sens immédiat de toute existence réduite à ce qu'elle est. Contrairement à sa manière, Visconti se satisfait ici d'une présence actuelle de l'image, où l'espace n'est pas un lointain, mais un vide qui renvoie vers nous les apparences du premier plan. La saturation de la couleur lui permet d'arriver à ce caractère « décoratif » de l'image : non plus appel d'imaginaire, mais perception de la couleur dans ses métamorphoses, à chaque moment. Si l'on voulait invoquer une référence picturale, ce n'est plus du côté de la Renaissance qu'il faudrait regarder, comme dans *La terra trema*, mais vers celui qui y a mis fin, au moment où l'on inventait la reproduction technique : Manet.

Deux films de Visconti sont, sans dissonance, d'une pureté plastique parfaite : *La terra trema* et *L'Innocent*. Le premier, l'image pleine de sens d'une réalité substantielle, est le film le plus « populiste » de Visconti : la culture humaniste projetée sur le peuple, et l'œuvre en tant que communication dans un programme d'action efficace, historique et collective. L'autre est l'affirmation de l'inhumanité, comme moment ultime et vérité de l'humanisme : l'œuvre et l'existence se suffisant à elles-mêmes comme le spectacle d'un crime, où tout glisse à l'indifférence de la beauté (Bataille). Les deux attitudes, dans leur forme extrême, correspondent à la double position de Visconti : « communiste », « travailleur spécialiste » et « artiste », « aristocrate décadent » ; la terre appartenant aux maîtres dans leur vie pour la mort, ou bien la terre comme possibilité de réconciliation et de vie pour tous. La forme comme formalisme vide qui institue les phénomènes dans leurs apparences, ou bien la forme comme ce qui à travers les phénomènes vise autre chose qui est en eux comme leur possibilité. C'est la contradiction entre ces deux termes qui a engendré l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti.

LA RÉALITÉ DE L'ART
ET L'ART DE LA RÉALITÉ :
OPÉRA, ROMAN

I

La *mimesis* était réaliste, parce que sa réalité était aussi imaginaire, non le tout autre qui s'oppose à l'étant, mais sa forme parfaite : ce qui pourrait être, l'utopie de l'heure historique. L'idéal de beauté, la transparence de la représentation étaient un effet de miroir, l'apparence du maître, la forme embellie de sa vie. L'espace figuratif du tableau et l'espace architectural dans lequel on vivait obéissaient à des normes identiques : il suffit de voir le palais d'Urbino, et, dans le palais, *La Flagellation* de Piero, où d'ailleurs des personnages historiques sont représentés comme témoins présents-absents de l'événement sacré (C. Ginzburg). Se faire peindre en roi mage, aussi fictif fût-il, ne relevait que d'une prétention exorbitante, non d'une pure fantasmagorie opposée au vécu. « Pour les Médicis, a dit Visconti, il était possible de vivre l'art, non pour Ludwig, qui veut être Tristan, Parsifal, Tannhäuser... » L'opéra a vu le jour lorsque la peinture italienne a cessé d'être un grand art, lorsque l'identité de l'apparence et de la forme, de la réalité et de l'Idée, s'est brisée définitivement en deux ; quand, à la forme pure, exsangue, académique du néoclassicisme, s'est opposé, en dernier sursaut, le poids dramatique, le clair-obscur de la réa-

lité. C'est l'opéra qui a sauvé, mais sur l'autre scène, la magie de la poésie, la réalité de l'art et l'enchantement du mythe. Et il n'a pas cessé, depuis, de remplir cette fonction.

Le concept de la « musique dramatique » suppose « qu'autre chose est l'art et autre chose la vie, et que la réalité artistique n'est pas celle corruptible et mortelle des choses contingentes et pratiques, mais celle éternelle et adamantique des créations fantastiques de l'esprit » (Massimo Mila). Rien de plus opposé à la photographie, révélatrice de la finitude, de la contingence et de la mort. Admettre l'art comme le tout autre sans relation à la vie, c'est le transformer en religion du dimanche : telle est la fonction de l'art à l'époque de la bourgeoisie finissante. Le refuser au nom d'une prétendue plénitude immédiate de la vie relève d'une barbarie symétrique. Mais vouloir supprimer la différence, sans la transformation interne et de fond en comble, de l'art et de la réalité (comme ce fut l'utopie de l'avant-garde esthétique et politique des années vingt), équivaudrait à la destruction de l'art ou bien à l'esthétisation de la vie de cette même bourgeoisie finissante : le « modern style » dans *Mort à Venise*, le roi kitsch dans *Le Crépuscule des dieux*. C'est au point de rencontre de ces mouvements apparemment contradictoires que se situe Visconti, entre l'esthétisation de la vie et la destruction de l'aura par la reproduction technique. L'identité cinématographique de l'art et de la vie n'a été possible dans *La terra trema* que grâce à une « utopie révolutionnaire », interprétée comme « renaissance » d'une éternité néoclassique. *Bellissima* accusera déjà la différence entre le mirage cinématographique et la réalité de la vie, montrant l'impossibilité de réaliser par le cinéma l'identité de l'art et de la réalité. Le cinéma, en tant qu'industrie culturelle, y apparaîtra comme l'imaginaire des pauvres des grandes villes, de

la même façon que l'opéra apparaîtrait, plus tard, comme l'imaginaire des comtesses, des marquis et des rois bourgeois. Opéra et roman et leurs relations sont des formes de cette dualité chez Luchino Visconti.

II

« Mais éviter de faire du théâtre n'est pas une règle, a dit Visconti, si l'on pense aux origines du cinéma, à Méliès, par exemple. » « L'homme à la caméra » voulait vivre sans scénario, il détruisait le Bolchoï en image, par un trucage cinématographique, pour instaurer un monde transparent, techniciste, libéré de la signification. Mais le cinéma, auxiliaire de la science, point culminant du positivisme, de la réduction du monde au constat conservable et reproductible, est devenu rapidement le véhicule de la fantasmagorie, du magique, du merveilleux que l'on croyait pouvoir réduire à bon compte. La double ascendance du cinéma, l'existence de deux pères fondateurs, révèle la présence d'un clivage entre l'esprit et son autre, constitutif de notre monde.

Le cinéma est né de deux rêves contradictoires et complémentaires du XIX^e siècle : le positivisme du désenchantement, le nominalisme de la prose et la synthèse des arts : l'opéra. Le cinéma et l'opéra ont en commun d'avoir eu des naissances historiques, des origines, une formation connues. À bien des égards, l'opéra préfigure le cinéma qui, pour sa part, le continue ; la présence de l'orchestre dans la fosse, pendant tout le muet, marquait cette continuité. L'opéra est un art « impur » : par l'usage qu'il fait des autres, c'est déjà une industrie culturelle, par sa technique, ses moyens de masse, son coût, son attention au public, son monde de divas. Ses livrets sont déjà des scripts

hollywoodiens, des véhicules, des « plots » aux rôles codifiés, aux sentiments stéréotypés ; le reste est affaire de « politique des auteurs », prétexte à des démonstrations techniques, styles et traitements. De même, la plupart des scripts hollywoodiens de la grande époque racontait l'histoire d'un ténor qui voulait se marier avec un soprano malgré l'opposition d'un baryton. On appelait le Western « The horse-Opera ». Détournant la reproduction technique, le cinéma était devenu rapidement l'opéra du pauvre : univers de mythe et de magie, d'effet et d'apparence. De là le charme persistant du cinéma hollywoodien. Ce que Griffith devait à Dickens s'est trouvé vite intégré ; on ignore la teneur véritable des *Rapaces*, dans sa version complète où dominaient la prose, la complication et les détails. Très rapidement, des normes différentes se sont imposées. Le sujet cinématographique idéal se doit, disait Murnau, de pouvoir se raconter en très peu de mots, il doit présenter une idée ou une structure excessivement simple, pour laisser à l'orchestration plastico-rythmique, à l'atmosphère, sa puissance d'interprétation sans limite. Un sujet idéal – pour Murnau, Lang, Ford et même Hitchcock –, est une forme simple avec des archétypes, des schèmes généraux et abstraits, qui permet un point de vue unique et cohérent. On n'est jamais très loin de l'évidence nécessaire du mythe. Même lorsque, dans *Toni*, Renoir rompt avec l'univers du conte et quitte le studio, c'est pour s'immerger dans quelque chose d'infiniment plus fort : la nature méditerranéenne. La passion sensuelle devient le prolongement du paysage dans l'homme, les métaphores végétales et animales déterminent la vie : le destin y arrive sur les ailes d'une guêpe. En dessous de la chronique « sociale » et néoréaliste, un élément fatal mythique agit, qui ferme le cercle ; les chansons à la guitare en sont les marques et elles scandent le film de bout en bout.

Les liens entre les structures cinématographiques et l'opéra – la force du destin – sont très nets pour Visconti, c'est pourquoi il n'hésite pas à l'emploi du grand orchestre pour produire des situations de « mélodrame », tout en se situant toujours à côté. Tandis que chez d'autres, l'élément fatal détermine l'univers du film, chez lui le destin funeste provient d'autre chose et s'y dissout. Son esthétique est paradoxale, l'Image et la description s'y côtoient, l'opéra et la reproduction technique s'y superposent sans s'identifier. Visconti joue en maître du caractère hybride du cinéma : l'être-en-acte dramatique des acteurs et le point de vue narratif du film, l'outrance « mélodramatique » et la prédominance du particulier.

Dans *Rocco et ses frères*, il est difficile de départager le niveau symbolique et l'explication sociologique, destins et caractères d'un côté, figures historiques de l'autre : la vie de la petite bourgeoisie urbaine de Vincenzo, le discours politique de Ciro et la passion de Rocco et Simone, où tout le contenu traditionnel implicite de *La terra trema* éclate au contact de la ville, en vengeance et sacrifice. Qu'il s'agisse de savoir comment on fabrique des champions et des assassins, cela n'empêche pas la chose de se produire avec la force d'une destinée aveugle : l'identité fratricide et incestueuse du baiser et du couteau. « Rien ne serait arrivé si nous étions restés au pays, mais c'était notre destin à nous, à Simone, à toi, à moi. » Rocco parle de « la pierre de sacrifice qu'il faut jeter sur l'ombre de la première personne qui passe, avant d'édifier une maison », la tension est telle que le plus léger écart suffit pour transformer le pressentiment en présence du destin. Tous se taisent, sans mouvement : Ciro, hébété, regarde Rocco ; un simple panoramique part de son visage et découvre sur le mur la photographie de Simone au combat ; un coup de sonnette, *off*, déchire le silence.

Simone s'annonce, que tous espéraient, craignaient. L'honneur et le sacrifice n'ont rien de commun avec le monde de la marchandise, ils sont transformés en jalousie, haine mortelle, au contact de la grande ville et de la prostituée, son allégorie. Tout ce qui se déchaînera dans le film est présent dès la première rencontre de Rocco avec Nadia, venue remettre les bijoux volés, pour elle, par Simone. « Cette fille est venue dire qu'elle ne tenait plus à te voir », dit Rocco, couché sur son lit, regardant le plafond ; la caméra en travelling passe jusqu'au lit de Simone : « Qu'est-ce qu'elle croit ? », dit celui-ci et se retourne ; la caméra revient, dans un mouvement inverse, jusqu'à Rocco. Tout le lien entre les deux frères, la présence implicite de Nadia entre eux, est là, dans ce simple va-et-vient de la caméra, dans ce travelling qui les lie et les oppose, par sa lenteur, son retour chargé de catastrophe, sa simplicité. Ce sont les éléments : l'air froid, la boue, les arbres décharnés, l'eau croupissante, le reflet aigu, c'est le geste de Simone armant son couteau à cran d'arrêt, et le mouvement qui va du couteau au visage, c'est sa démarche lourde, massive, c'est le corps de Nadia, victime expiatoire, bras en croix, adossée au poteau, c'est ce moment de « mélodrame », que vient remplacer le logement nu, sans mystère, le HLM de banlieue de Rosaria et de ses fils. Ce sont les passions de Simone et de Rocco que le discours de Ciro démythifie à la fin. À la hauteur symbolique, la forêt d'aiguilles de pierre, sur le toit du Dôme de Milan, où Nadia et Rocco se parlent, correspond, dans la profondeur de l'image, la vie terre-à-terre, la banalité de la chronique et du quotidien.

Visconti traite les situations de l'intérieur, dans la tonalité affective de leur vécu et se trouve toujours à l'extérieur, dans la distance. Il va vers l'essentiel et souligne en même temps les détails. Chez lui, la totalité intensive et dramatique du problème se réfère à la totalité

extensive de la vie, du monde, qui ne trouve son sens véritable que dans l'intensité. Ce hiatus, cette manière d'être à côté, cette irruption du contenu comme tel, caractérise le non-cinématographique dans son œuvre. Il introduit dans l'Image la prose du monde sans vouloir la détruire, l'Image est ainsi pourvue d'histoire et d'historicité au lieu d'être archétypique et fonctionner de manière mythique, mais en même temps Visconti refuse la réduction du monde à la prose désenchantée et sans signification. Lorsqu'il est face à la réalité actuelle et désenchantée, il tend à la rehausser au niveau mythique et mélodramatique : *Rocco et ses frères* ; lorsqu'il traite de l'univers enchanté de l'opéra, il en découvre l'arrière-monde historique : *Senso*. Cette dualité voue à l'échec toute tentative d'interprétation univoque de son œuvre, celle-ci se constitue rarement par une dimension particulière, et souvent par le rapport contradictoire des différentes dimensions entre elles.

Hollywood répétait les formes simples et produisait les genres ; Renoir, dans la tradition du naturalisme, a créé une somme avec des milieux et des problèmes différents. Visconti, plus spéculatif, cherche à élaborer des totalités closes : même *Bellissima* s'en approche, dans la mesure où il traite des relations spéculaires du cinéma et de la société moderne. Presque contemporains, *Ossessione* et *Citizen Kane* ont procédé à une critique du cinéma classique et de la simplicité évidente de ses formes. Chacun a tenté, à sa manière, de créer une totalité romanesque, l'un en s'attaquant à l'image, l'autre en s'en prenant au mythe de la passion. Ainsi, comparé à *Toni*, *Ossessione* frappe immédiatement par son ampleur monumentale : chez Renoir, la passion fatale emporte la vie qui, dans sa fatalité, devient musique ; mais Visconti fait appel à la pensée pour briser la fatalité mythique. La différence ne provient pas seulement de la spécification sociale. C'est justement parce que la

société dominée par la médiation, l'argent, s'interpose, dès leur première rencontre, dans l'immédiateté de l'attraction sexuelle de Gino et Giovanna, qu'un troisième terme apparaît à côté. Il n'existe pas uniquement l'opposition simple entre la nature, la passion – cette dernière nuit de purification sur le sable au bord de l'eau où Gino vient rejoindre Giovanna enceinte –, et l'ordre social, l'argent et la légalité, la police qui les poursuit au matin. Une dimension éthico-politique, métaphysique et esthétique, perverse en un mot au regard de l'existant, rompt le cercle de l'opposition et la met en forme. Ainsi trois niveaux coexistent dans *Ossessione* : la description, la passion et l'aspiration, le désir.

C'est surtout la description qui a frappé d'abord les spectateurs, on la retient d'habitude pour l'une des origines du néoréalisme : l'Italie pauvre, les gens, la trattoria, les places, l'omniprésence de la police ; les mouvements de grue, les plafonds et la profondeur de champ ; le dîner à la cuisine avec l'énorme mari en maillot de corps criant contre le plat trop épicé et les hurlements des chats en chaleur en train de se battre dehors ; bref, l'atmosphère éprouvante par trop de détails naturalistes qui brise les nerfs des amants. Tandis que la passion, au contraire, impose au matériau la contraction et la netteté. Tout ce qui était implicite prend subitement forme, devient le thème dominant, submerge le narratif et le descriptif : lorsque Gino vient trouver Giovanna, c'est la pénombre striée de lumière, ce sont les mouvements brusques, le travelling courbe-panoramiqué, le précédant, s'approchant de lui, le perdant, le retrouvant, s'arrêtant, changeant de taille, le contournant jusqu'à découvrir Giovanna en rapproché comme la première fois, qui, à défaut d'orchestre et de chant, créent l'action et la commentent. Au moment fatal, ce passage du descriptif au « mélodrame » s'effectue immédiatement par un saut : au retour de

Ferrare, on voit Bragana, sa femme Giovanna et Gino descendre longuement des escaliers, on voit les gens qui mangent dehors, Bragana qui tape sur les fesses de sa femme faisant l'éloge de la famille ; mais tout à coup devant la camionnette, dans un passage du récitatif à l'aria, le mouvement de la caméra cerne Giovanna qui s'approche de Gino et lui donne l'ordre de tuer.

Même ce qui aurait dû simplement devenir ici champ contrechamp – Giovanna s'avançant, en amorce de dos, accompagnée de la caméra, vers Gino médusé, puis de face, l'embrassant avec force –, est coupé par un mouvement latéral vers le hors-champ. Il y a souvent ces sorties, ces mouvements latéraux, qu'il s'agisse de description ou d'aspiration. La caméra est à la fois dedans et dehors, libre et liée aux personnages : il n'existe pas de description indépendamment de l'action des personnages, mais la description n'est pas faite à partir de cette action. C'est une manière d'aller d'un élément à un autre, comme l'arrivée de Gino à l'auberge, où les lieux et les gens sont décrits, en même temps que Gino, le mouvement continu de la caméra permettant la description de l'ensemble et l'accentuation en rapproché de tel ou tel détail, les pieds nus de Gino, ou ses épaules, lorsqu'il arrive devant Giovanna, à la cuisine, qui le regarde de face : « Tu as les épaules d'un cheval », dira-t-elle, ou : « Tu avais les pieds nus ». S'il y a ces départs latéraux vers le hors-champ, c'est que la caméra peut revenir, le mouvement se transformer en travelling courbe, métamorphoser tous les éléments descriptifs, malgré la profondeur de champ et les plafonds, en matériau lyrico-dramatique. La fable n'a pas de développement univoque : effet, ou bien cause, de la présence du Spagnolo. Entre Gino et Giovanna, les relations sont ambivalentes : attrait, fuite, retour ; haine, fuite, réconciliation. En se chargeant d'un troisième terme, la passion prend un caractère de fatalité déterminée et coupable et

doit se décharger de sa culpabilité : ce troisième terme, le mouvement latéral par rapport à la fable, est justement la détermination sociale descriptive ou bien cette aspiration dissonante qui veut dépasser les déterminations en s'en détachant. Mais l'une et l'autre sont extérieures à la dimension mélodramatique de la passion.

Visconti n'utilise pas de chanson à la guitare, mais organise un concours de chant en l'honneur de Verdi : ainsi apparaît la relation en miroir de l'opéra et de la chronique. Le descriptif concerne la scène : les concurrents, le jeune garçon maigre et la grosse dame qui se tiennent les mains, la vieille pianiste aux lunettes, le jury des connaisseurs de province et Bragana qui chante l'Andante de *La Traviata* : « Tu ne sais pas combien a souffert ton vieux père... » L'événement fatidique se situe dans la salle, traité en champ-contrechamp serré, lumineux, avec emphase. Dans ce face-à-face de Gino et Giovanna, les yeux moqueurs de la femme, son rire, ont déjà décidé de tout. Avant d'entrer dans la salle, lo Spagnolo voulait que Gino prenne connaissance du destin – il en est, grâce à son oiseau Robespierre, le messenger ironique – mais Gino avait refusé, conduit par la force irrésistible...

Avec lo Spagnolo, la suspension du désir se superpose à la dilatation descriptive, à l'enflure de la passion : un mouvement de regard qui va de la description à la passion et les dépasse, spécifique de Visconti. Son apparition rompt l'opposition duelle société/nature, sexe/argent, en introduisant un nouveau contenu, un écart. Même lorsqu'il est vaincu au niveau des événements, d'autres regards apparaissent dans le film pour marquer une autre présence à côté de la passion destructrice et l'absoudre : Anita, la prostituée, et la petite servante de l'auberge, vers la fin du film, dans une séquence d'où tout autre cinéaste aurait exclu la présence d'autrui. Film-programme, *Ossessione* montre, figure

ce tiers regard. Il deviendra par la suite le constituant esthétique de *Senso*, le regard sur soi du prince de Salina, dans *Le Guépard*, surtout celui de Gustav von Aschenbach dans *Mort à Venise*. C'est grâce à ce regard, à cette mise à distance que le pathos s'extériorise complètement et prend forme, jusqu'à la caricature : le pathos est, chez Visconti, un effet second, de l'ordre d'un contenu mis en scène, un « mélodrame », et non pas ce que l'on communique immédiatement et sans mélange aux spectateurs.

De là une contradiction dans le ton qui éloigne Visconti de la véritable ironie romanesque : le tact et le goût de la tradition purement bourgeoise ; bien que la triple relation de la description, de la passion et de l'aspiration produise chez lui aussi une forme extensive, proche du roman. Plus qu'un bourgeois, Visconti n'a pas besoin d'être « distingué ». Il aime la passion, la violence, la douleur, l'intrigue et les situations extrêmes, à la limite de la vraisemblance, comme l'accumulation de tous les vices dans le personnage de Martin dans *Les Damnés*, ou, dans le même film, la lumière rouge, feu et sang, qui éclaire, venant de la scène, le conseil de famille après le meurtre du patriarche, ou bien encore le coup de théâtre, l'arrivée de Herbert, la suspension momentanée, les gros plans avant l'éclat, le paroxysme et le déchaînement qui suit. Car il ne s'agit pas de psychologie, mais d'effets de structure et la possibilité, la nécessité de pousser les choses jusqu'au bout, au risque de tomber dans le kitsch et le pompiérisme en transposant l'Histoire en « mélodrame ». S'il le faut, Visconti amplifie bruyamment la puissance du désordre de la passion et ne recule pas devant la vulgarité de certains effets de geste orchestral.

Il aime l'effet par tradition. L'opéra a été, en Italie, la forme de l'idéologie dominante, où se reconnaissent

toutes les classes sociales. L'univers mythologique de la passion y avait survécu plus longtemps, parce que l'Italie n'était pas encore une société capitaliste développée, réifiée, aliénée, désenchantée. C'est pourquoi, d'ailleurs, la prose romanesque y a fait son apparition tardivement. Même le grand « roman » de Manzoni participe de l'enchantement, d'un fond religieux, du coup de théâtre miraculeux, d'un monde de tiers état non encore complètement « émancipé » qui replonge le XIX^e siècle en plein XVIII^e et en deçà. Même la prose poétique de Verga crée un univers clos avec une forte charge mythologique. La narration moderne ne commence réellement qu'avec Svevo... Avec un mélange de naïveté et de non-naïveté, Visconti se situe entre le mythe et le désenchantement et ne participe complètement ni de l'un ni de l'autre. Il existe chez lui une contradiction entre le mythique et le descriptif, le monumental et le psychologique, la simplification des figures et le refus du jugement, de la détermination univoque. Il est l'aboutissement de ce mouvement qui, en passant par le vérisme, arrive à la reproduction technique et contamine l'opéra avec son contraire : la prose de la désillusion.

III

Luchino Visconti a été metteur en scène de théâtre et, après *Senso*, metteur en scène d'opéra, en même temps qu'il continuait de réaliser des films. À la fin des années quarante et au début des années cinquante, il a été sans doute l'un des metteurs en scène les plus novateurs en Europe de l'Ouest. Pour lui, la mise en scène était une activité continue. Seule différence : le cinéma offre, disait-il, la possibilité de faire « œuvre personnelle ».

Les références à l'opéra et aux opéras sont multiples dans ses films : *La Traviata* dans *Ossessione* et

dans *Le Guépard* ; *L'Elisir d'Amore* dans *Bellissima* ; *Il Trovatore* dans *Senso* ; *Il Barbiere di Siviglia* dans *Nuits blanches* ; *Tristan* dans *Les Damnés* ; *Tristan, Tannhäuser* et *Parsifal* dans *Ludwig* ; *Orfeo e Euridice* dans *L'Innocent*. Il s'agit de citations de musiques utilisées comme motif dans la narration et jamais comme simple commentaire, à l'exception de *Bellissima* et, dans une certaine mesure seulement, de *Ludwig*, car toute l'histoire de ce roi le lie à Wagner et à sa musique. Dans *Ossessione* le concours de chant devient un moment de l'action et le thème que chante Bragana, l'expression même du drame. C'est presque le chant d'Orphée qui féconde Giuliana dans *L'Innocent*. C'est *Il Trovatore* qui noue le destin de Livia Serpieri. Dans *Nuits blanches*, Mario voudrait emmener Natalia au cinéma, tandis que le Locataire la conduit à l'opéra, où « leur destin se décide... ». Pour celui dont le grand-père fut l'un des mécènes de la Scala, qui a connu le théâtre en famille et grandi avec l'odeur de la scène dans les narines, l'opéra reste « la forme la plus complète du spectacle, où convergent parole, chant, musique, danse, scénographie » : « le prélude orchestral, juste avant le lever du rideau », disait Visconti, est le moment le plus merveilleux, « l'attente de tous les plaisirs », le désir et l'espoir de la réalité de l'art, « ce que le cinéma n'atteindra jamais ». Et s'il se réfère à l'opéra dans ses films, c'est aussi bien pour marquer cette différence, et ce qu'il advient de l'opéra prolongé dans la vie par d'autres moyens.

Au départ, on postule l'identité. Au commencement de *Senso*, l'appel aux armes du *Trouvère* traverse la scène, la caméra monte jusqu'au paradis, d'où des tracts, des fleurs, en réponse à l'appel, sont jetés sur les officiers autrichiens. Ils espèrent réaliser ainsi cette union de la scène et de la réalité, dans l'image de laquelle s'entremêlent le souvenir et l'espoir. Au

parterre, libre pour l'action, un duel s'ébauche entre Ussoni, l'organisateur de la manifestation, et Franz Mahler, lieutenant de l'armée d'occupation, et, des loges, les spectateurs de l'opéra assistent à ce face-à-face héroïque. Mais les loges mêmes ne sont pas différentes de la scène : Livia Serpieri rajuste sa robe devant un miroir où, en reflet, le rideau de scène se lève lentement ; Franz Mahler apparaît sur un roulement de musique et, de nouveau, c'est dans un miroir, qui intègre leurs images à l'image de la scène, qu'on les voit être présentés l'un à l'autre. Sur la scène, en profondeur derrière Livia, Léonora chante son amour pour le prisonnier. Comme Léonora, c'est pour sauver Ussoni que Livia s'entretient avec le lieutenant étranger : l'identité du Marquis Ussoni avec Manrico sera rappelée plus tard dans le décor où Livia viendra retrouver, malgré elle, les partisans. Mais ce qui trouble déjà Livia dans cette loge, en présence de Mahler, c'est tout autre chose que « le gioie di casto amor ». Prolongées en dehors de la scène de l'opéra, toutes les valeurs commencent à s'inverser : le film n'étant même rien d'autre que le mouvement de cette inversion.

Luchino Visconti n'a pas eu à « remonter » la Septième Symphonie de Bruckner ; le premier et le deuxième mouvements de cette symphonie procèdent déjà, dans la tradition wagnérienne, qui a préparé aussi la musique du cinéma, par un développement en leitmotiv. Quelques déplacements ont suffi pour transformer cette musique en commentaire de la passion de Livia et même de sa folie, avec l'emphase de la grandiloquence latine, par des tutti qui submergent l'image, jusqu'à l'autoparodie, si caractéristique de l'opéra. Pourtant, on ne chante pas : la passion devient geste, mais non pas musique ; on ne chante pas, parce qu'il n'y pas d'espoir d'être sauvé grâce à la voix de la nature. C'est aux autres moyens spécifiques de l'opé-

ra : costumes, couleurs et décors qu'incombe de fixer l'imaginaire sur le geste expressif et le sublime de la situation, en les distinguant de la vie ordinaire. Comme Welles dans *Othello*, qui à la même époque se situe par rapport à Verdi, *Senso* métamorphose, avec moins de formalisme cependant, la ville de Venise en décor. Le canal, les piliers, les colonnes, les arcades : l'architecture est constamment transformée en motif dynamique avec des récurrences, des leitmotive, celui des escaliers par exemple, liés à la passion, dès la première apparition du lieutenant sur un pont en escalier à la suite de Livia Serpieri, qu'il ne veut plus quitter, « comme son ombre », tandis que la caméra s'approche lentement des bords du canal.

Escaliers, couloirs, colonnes et surtout portes peuvent avoir des connotations diverses, ce sont d'abord des motifs créateurs d'espace et de cadres : c'est encadré par la porte de la loge que Mahler apparaît à l'opéra, c'est devant une porte que Franz et Livia s'embrassent à la caserne, c'est une porte que Livia entrouvre, furtive, à la recherche de Franz, c'est devant la porte ouverte de la garde-robe que Franz et Livia se réconcilient à Aldeno, ce sont des portes en enfilade que Livia ouvre pour aller trahir les siens..., on ne finirait pas de relever le retour du même motif : le couloir de l'opéra, de la prison, le long couloir d'Aldeno... ; l'escalier de la prison, celui du palais Serpieri, celui qui mène à la grande place, ou chez les partisans, ou au grenier à Aldeno, le grand escalier de la caserne à la fin...

C'est grâce au caractère conventionnel de ces espaces : espaces de profondeur, de déplacement, créés par le décor et surtout par la lumière, « l'éclairage », que les mouvements des acteurs deviennent aussi des gestes. Des déplacements avec arrêt et redépart, en rupture de ton et de rythme, qui prennent un caractère tout à fait ostentatoire, débordent tout réalisme dans les mo-

ments paroxystiques : lorsque Livia monte les escaliers du grenier où elle a caché Franz ; quand son mari la poursuit, descend les escaliers, ferme la porte, marche dans la rue en rasant le mur, chacun de ses mouvements est porté par la musique ; de même lorsque Livia ouvre les portes en enfilade pour aller donner l'or des partisans au lieutenant ennemi. Pour marquer, amplifier ces caractères, atteindre le « style représentatif », Visconti rompt, s'il le faut, avec l'horizontalité des axes, il emploie de fortes plongées et contre-plongées, des mouvements de grue, des travellings courbes qui enveloppent les personnages ou déploient et développent l'espace autour d'eux. Le moindre déplacement de l'acteur provoque des ruptures d'équilibre rapidement résorbées, sans que cela nécessite toujours des recadrages. Car les plans sont composés comme des scènes, les motifs architecturaux et la lumière cernent plusieurs espaces, plusieurs cadres à l'intérieur des plans, et le geste des acteurs les conduit de l'un de ces cadres à d'autres. « Le style représentatif », ainsi appelait-on l'opéra à sa naissance, c'est la représentation devenue ostentatoire, l'art de l'effet, de l'apparence : dans *Senso*, la redondance spatiale, figurative, va jusqu'à la juxtaposition des acteurs et des personnages des fresques.

C'est là pourtant que la différence apparaît : la finitude du vivant. À l'architectonique de l'espace s'opposent les nuances, le transitoire de la lumière, de la couleur. Si Venise a développé le style représentatif héroïque et mythique de l'opéra, c'est là aussi qu'on a découvert les possibilités de la couleur, sa puissance de songe et sa réalité : la volupté et la mort. Livia Serpieri cède à la vue d'un cadavre : au bord du canal s'établit un jeu subtil entre l'architectonique de l'espace et les reflets, les couleurs délavées des murs : la présence du temps. « Le temps n'existait plus, dit Livia, il n'y avait plus que le plaisir de l'entendre parler et rire, d'entendre

les bruits de nos pas sur le pavé mouillé. » La passion de Livia, le « mélodrame », est la négation du temps. Et pourtant le temps existe, c'est un bruit, un parfum, une couleur, dit Franz Mahler : mouvement des rideaux dans le miroir que l'on retrouve à chacune de leurs rencontres, ce passage de la nuit à l'aube, par le changement de la couleur et de la lumière sur les lampes et les flacons. Ces différences, cependant, sont comme des tons locaux, des nuances, ici comme dans d'autres films de Visconti, à l'intérieur d'une évolution dramatique et lyrique de la couleur, d'une métamorphose des tons éclatants de l'ouverture, à l'opéra, en tonalité sombre, nocturne de la fin. Sans, pourtant, que jamais le ton local, une lumière particulière, la couleur d'un objet, d'une robe soient résorbés complètement pour disparaître.

IV

Le souvenir des couleurs, c'est ce qui revient immédiatement à la mémoire lorsqu'on pense à ses films. Des tonalités précises pour chaque film et leurs métamorphoses au cours des films, comme s'il s'agissait de la dimension harmonique, orchestrale, des thèmes ; même avec le noir et blanc, *La terra trema*, *Nuits blanches*, *Sandra*, couleurs et valeurs sont plus importantes que les coupes, les angles, le montage, qu'on tient pour plus cinématographiques. Pourtant, il y a une durée spécifique, une transformation des couleurs, qu'on ne pourrait pas réaliser ailleurs qu'au cinéma. La couleur, chez Visconti, n'est pas excessive, symbolique, mais dramatique : il y a le plaisir du signe, non le travail sur le signifiant. Tout s'intègre, participe de la dénotation : décors, costumes, lumières déterminent et le sens dramatique et le ton des couleurs, leur densité, même si ce sont les couleurs qui ont été pensées d'abord et doivent

agir directement sur la sensibilité : le brun doré des paysages et de l'appartement de Livia est, dans *Senso*, une dominante entre la luminosité de l'Opéra au début, et ces violets, ces magenta, sombres et nocturnes, de la passion folle qui, introduits avec la poursuite au bord du canal, prévalent à la fin.

Visconti n'atteindra pas la quasi-monochromie des purs coloristes qui soumettent la représentation à l'expression. La couleur, chez lui, est l'un des principaux moyens pour renforcer la représentation, le déploiement de l'apparence, que la modernité a fait éclater en mille morceaux. Il aime les temps anciens, parce que ces temps représentaient beaucoup, se déployaient dans la dimension de l'apparence, devant les yeux. La couleur a pour lui cette fonction de créer un monde différent et d'en révéler « la couleur », la tonalité interne. Elle est l'expression de l'historicité au même titre que les coiffures et les costumes. Chaque film obéit à ses propres normes chromatiques : la tonalité brune chaude de *Senso* liée comme l'opéra au souvenir du musée, d'un temps encore clos malgré tout qui possède sa temporalité interne, mais n'est pas encore livré au temps vécu, en tant que tel, qui décomposera les couleurs dans *Le Guépard* ; le plein air dans *Mort à Venise*, l'intérieur livré au « dehors », l'intellectualité exposée à la lumière de la mer et du soleil ; et, pour la première fois dans l'histoire du cinéma en couleur, le noir et le blanc absolus des *Damnés* qui, à l'écart du flou artistique et de la lumière d'aquarium des films rétros, retrouvent la netteté, le tranchant, les lumières directes des images en noir et blanc des années trente, renforçant ainsi la violence agressive de ces assassins en habit de soirée, de la même façon que la coupe de leur vêtement et de leurs cheveux. À la fin, les couleurs chaudes, brillantes, éclatantes, et les gris colorés, les tons pastels ou les camaïeux, les ton sur ton, de *L'Innocent* atteindront une sorte d'absolu de la couleur

au cinéma. Cette capacité de retrouver les lumières, les couleurs, les images d'un moment sans que cela sente jamais la copie de musée ou le tableau vivant, est sans doute l'un des secrets du génie particulier de Visconti.

C'est un lieu commun de dire que l'usage généralisé de la couleur a été, avec son surplus de réalisme, parmi les causes de la dégradation du cinéma. Il faudrait « incriminer » le tournage en direct et le matériel léger : l'âge d'or du noir et blanc a coïncidé avec le studio. Le noir et blanc était une abstraction ; il transposait les couleurs en valeurs, les harmonisait en nuances de gris. Les couleurs du monde d'aujourd'hui sont violentes, inharmoniques – grises, sales, disait Visconti – ; on peut, à la rigueur, découper, choisir un cadre, sans pouvoir intervenir sur les couleurs, qui demandent des conditions de tournage spécifiques, un temps d'élaboration plus long, une lecture différente, incompatibles avec les chocs perceptifs et les exigences d'effets puissants, immédiats. Les techniques de la couleur et le sens de leur composition sont loin d'être maîtrisés par tous les cinéastes, sinon la couleur pourrait devenir, et elle le devient chez Visconti, le meilleur moyen pour accentuer les dispositifs de la représentation contre la reproduction. La couleur au cinéma est un problème de matériel technique ; mais aussi de sens de la couleur et de la sensibilité esthétique à l'égard de ce qu'on expose à la caméra, de la différence entre ce que l'on voit et ce qui sera inscrit sur la pellicule.

Luchino Visconti restera dans l'histoire du cinéma comme le créateur du film en couleur : avant, il n'existait que des films « colorisés », de même qu'il n'y avait de costume qu'en matière synthétique. On disait donc que les possibilités du technicolor étaient limitées : « des couleurs excessivement brillantes et criardes, dues essentiellement à la direction artistique du décor et aux costumes ».

Chaque bobine de *Senso* augmentait les craintes des spécialistes du laboratoire. Le résultat a suscité l'admiration des chefs-opérateurs (jusqu'à Nestor Almendros aujourd'hui : « tout le cinéma actuel, en ce qui concerne l'image, s'en inspire », a-t-il dit) devant le travail d'Aldo, mort avant la fin du film. Il avait déjà réalisé, avec *La terra trema*, l'un des plus beaux films en noir et blanc. Mais ces films ont été victimes du développement de la technique : la pellicule n'est pas éternelle et se dégrade ; de plus, les émulsions utilisées actuellement sont de qualités différentes, les techniques de tirage ont été adoptées aux besoins du marché. Les nouvelles copies des films de Visconti, de *Senso* surtout, sont tout simplement des désastres. S'y ajoutent aussi les conditions de projection... Le temps, qui était le thème des films de Visconti, s'est emparé aussi de leur existence.

V

L'éternité formelle, le néoclassicisme de *La terra trema*, n'était possible que dans une proximité de la nature qui faisait de la lutte des classes et de l'échec un moment particulier, une violence dans le cours des choses destinées à une réconciliation promise, même lointaine. L'Histoire, pour Visconti, ne signifie pas le tout autre, mais le déploiement de la substance, selon son être donné, et le parachèvement des formes. Elle n'est pas, tout simplement. Sinon comme leur décomposition : la décadence. C'est ainsi que la couleur s'introduit chez Visconti comme la présence de l'historicité, de la différence, de la temporalité. Elle s'introduit dans *Senso* avec la révolution bourgeoise qui a donné naissance au sens de l'Histoire et au temps, en détruisant les restes des civilisations closes et leur ignorance

du temps et de l'Histoire, du fait qu'elles-mêmes constituaient des formes. En demandant à Visconti d'ajouter la fusillade de la fin, alors qu'il avait prévu de terminer son film autrement, les producteurs de *Senso* ont voulu restaurer un semblant de consistance là où il s'agissait, au contraire, de décomposition, de défaite. *Senso* est, au sens plein de terme, un opéra historique, impossible ailleurs qu'au cinéma : l'Histoire y devient opéra, prend la forme de mélodrame, mais l'opéra aussi s'y décompose en Histoire.

L'Histoire n'est plus le lieu de l'action héroïque, c'est l'historicité, la déchéance dans le temps, la prédominance de la vie, de la lourdeur du quotidien : non seulement pour la « passion » de Livia et le « cynisme » de Franz Mahler, mais aussi pour « l'utopie révolutionnaire » du marquis Ussoni. La froideur de la réalité se manifeste surtout par rapport à l'enthousiasme héroïque et révolutionnaire dans les descriptions minutieuses de Visconti, bien que la censure lui ait fait couper la séquence finale de la bataille où l'on voyait les partisans se faire battre par l'armée régulière. Entrecoupées, introduisant une distance dans l'histoire de Livia et de Franz, qui suspend à son tour le lyrisme guerrier, les séquences différentes de la bataille ont pourtant une continuité : elles conduisent le marquis Ussoni de la caserne à ce paysage de crépuscule chargé de nuages, où les derniers canons des partisans poursuivent leur « assaut du ciel ». Mais ici aussi Visconti reste à l'extérieur, dans l'objectivité épique. Le tout apparaît en même temps comme des paysages avec bataille. Visconti s'en tient à la continuité des motifs, celle de la vie : la lenteur avec laquelle on dégage un drapeau de son étui pour le déployer ; les fumées qui cèdent au feu à mesure qu'on pénètre dans le champ de bataille ; les grains qu'on avait vus dans le grenier, à la première approche des soldats, deviennent des blés

qu'on bat près de la caserne et des gerbes moissonnées derrière lesquelles se cache en rang tout un régiment de soldats ; des bandages qu'on prépare pour les blessures ; la boucherie et même les bœufs sur pied. Tout ce branle-bas constitue le paysage que parcourt le marquis Ussoni. La description n'est pas encore l'élément dominant, en l'absence d'action, comme elle le sera dans *Le Guépard*, dans *Mort à Venise*, mais l'élément descriptif contredit l'enthousiasme héroïque, il est l'autre du « mélodrame » qui, au niveau de Livia Serpieri, apparaît de plus en plus comme pure folie.

Mais cette description reste le tissu même du « mélodrame » : dans *Senso*, l'Image et la description, l'être en acte et la narration, l'émotion et la distance, l'intériorité et la démystification ne se produisent pas en deux temps, ils sont distincts et inséparables à la fois. Luchino Visconti pourrait dire : « Livia Serpieri, c'est moi », et maintenir la distance. L'objectivation répond à une double nécessité. D'abord, le mélodrame exige des personnages autosuffisants qui ne soient pas des points de vue de l'auteur, et un maximum d'extériorisation, un complexe de sentiments en mouvement, le pathos poursuivant son effet jusque dans la parodie. Cependant le rire douloureux naît de la différence entre la passion de Livia et le cynisme de Franz, dès leur première rencontre déjà. L'architectonique des cadres a pour fonction de créer cette mise à distance, pour que la différence devienne visible : l'embrasement de la fenêtre, par exemple, d'où l'on voit Franz évaluer le pendentif qu'il vient de recevoir, tandis que Livia souffre déjà dans la profondeur de champ. Ce regard extérieur, le nôtre, impliqué dans la composition des plans, apparaît avec force à Aldeno : dans la présence de ce miroir qui nous renvoie le visage de la comtesse, lorsqu'elle découvre, effrayée, Franz derrière la fenêtre du balcon. Dans ce plan d'ensemble, deux regards sont dirigés,

l'un vers l'autre, mais la présence du miroir, qui nous renvoie une image, suppose l'existence d'un troisième regard, le nôtre qui, voyant toute l'image, ne s'identifie ni à la surprise et à la peur de Livia, ni à Franz Mahler et à sa violente intrusion. La technique de Visconti n'est pas celle du « suspense », c'est une représentation, distancée, redoublée.

En utilisant, à la fois, le caractère synthétique, intemporel, de l'Image qu'il ne faut pas confondre avec le plan, même si dans *Senso* ils sont presque identiques, et le caractère analytique, nominaliste, éphémère de l'image de reproduction, Visconti met les spectateurs mal à l'aise. L'Image chez Visconti est emphatique, immédiatement expressive, sans ellipse ; même s'il y a une retenue, c'est pour en augmenter l'effet ; la situation est niée dans sa particularité pour prendre un sens symbolique, universel, et cependant la particularité des descriptions prosaïques continue son cours. On supporte facilement la prégnance fortement elliptique des images d'Eisenstein, ce qu'il appelait « l'Image du thème contre la représentation du thème » ; on accepte l'élément pictural de Murnau : parce qu'il est univoque et magique, qu'il subordonne la reproduction à l'Image, crée l'atmosphère, agit musicalement et produit l'effet de captation et de mystère. Mais les images de Visconti sont dissonantes, la pure visibilité a chez lui un effet de connaissance, de rejet à distance : à la fois de charme et de désillusion. Cette coexistence du positif et de la négativité, spécifique du roman, est ressentie, à juste titre, comme littéraire : on y repère vite de l'anticinéma, un défaut d'immédiateté.

Costumée, voilée, portée par la musique, c'est en personnage d'opéra que Livia Serpieri, ayant tout quitté, arrive à Vérone chez Franz Mahler. Mais celui-ci qui n'a plus d'uniforme de parade ni de titre, qui s'est fait réformer en payant un médecin avec l'argent de Livia,

est une personne privée. Il enlève le voile de Livia, défait le masque, démystifie l'opéra : « Je ne suis pas le héros romantique de ton imagination. » La peinture d'Histoire cède à la peinture de genre, intérieur petit-bourgeois non héroïque et non mythique avec son motif principal : la prostituée, l'être véritable de chacun, l'essence d'une société qui a surgi à la fin du monde, « de notre monde » dit l'aristocrate Mahler. Cette relation du sexe et de l'argent, en tant que réalité de la vie bourgeoise, dominée par la médiation, qui sera le thème de *Il lavoro* et le centre de *Rocco et ses frères*, était présente déjà dans *Ossessione* et s'opposait à la passion qui se voudrait nature non médiatisée. Elle est, dans *Senso*, l'être-devenu de l'opéra dans la vie, sa « vérité romanesque » : le désenchantement. Car l'opéra est ce monde enchanté, mythico-mimétique, où le chant est le langage de la passion : la nature dans l'homme contre le déterminé et le médiatisé. Ses conventions prétendent que la vie est devenue essentielle, que toute distance a disparu entre elle, l'absolu et le monde des idées (Adorno). Visconti, qui deviendra après *Senso* l'un des grands metteurs en scène d'opéra, sait ce que cette prétention, comparée à l'existence, a d'idéologique, d'intolérable, et quel abîme sépare le mythe et l'historicité, l'opéra et la reproduction technique. Mais que l'on ne s'attende pas à la déconstruction : Visconti n'est pas, dans le sens historique du terme, un penseur critique, c'est à son « cœur » défendant qu'il voit le charme se dissoudre et disparaître.

Senso révèle le fondement historique et esthétique de son style. L'opéra y apparaît clairement comme une superstructure, c'est l'imaginaire d'un vécu prosaïque qui s'y révèle et s'y voile à la fois. Le rapport de ce vécu à cet imaginaire, de la salle à la scène, de l'Histoire à sa vision idéologique, fait de l'opéra bien autre chose qu'une ouverture un peu pittoresque ou qu'un lieu de manifesta-

tion politique. « C'est une sorte de clé », a dit Visconti, « pour les Italiens de l'époque, crier "Vive Verdi" ne signifiait pas seulement "Vive Victor Emmanuel, roi d'Italie", cela signifiait aussi "Vive Giuseppe Verdi", cela signifiait qu'on aimait une musique déterminée, et c'est après tout une question de siècle et de situation. »

L'opéra est le dernier lieu où survit la réalité de l'art, où – au sein d'un monde désenchanté – l'Art se conserve par sa magie, grâce aux conventions, par la stylisation, succédané du style brisé. Né de la désacralisation de la musique religieuse, il crée un univers d'apparence, d'effet, d'emphase, de pompe, de faste et de luxe : un rituel par lequel la grande bourgeoisie se transcende en homme. Mais la réalité historique de la bourgeoisie l'a conduit ailleurs. Le passage de l'idéologie à la réalité, de la magie au désenchantement, s'est effectué par les révolutions bourgeoises du XIX^e siècle. Les grands romans européens, qui lui ont succédé, en ont écrit l'histoire : l'aspiration et l'immanence. *Senso* tient sa force de ce caractère opposé et complémentaire de l'opéra et du roman – l'aspect mélodramatique de la fable, l'extrême précision de l'univers du film, et la réalité révolutionnaire qui les lient et les séparent à la fois. La relation de l'opéra et du roman s'y établit selon l'une des structures profondes du roman : l'imitation. En effet, le roman se présente souvent en parodie d'un genre enchanté. C'est, comme pour Luchino Visconti, l'histoire d'une désillusion : la volonté de « réaliser » ce qui n'a plus d'existence que dans l'irréalité des œuvres.

VI

Wagner a reconnu, proclamé la fonction idéologique de l'opéra : il espérait sauver le monde désenchanté par l'art et le mythe. Mais Visconti ne métamorphose

pas l'Histoire en mythe, c'est le mythe qui se dégrade, dans *Ludwig*, en historicité. La distance entre l'actualité de l'image et le roi Louis II de Bavière historique est du même ordre que la distance qui séparait ce roi historique de la mythologie wagnérienne. L'existence de Ludwig devient l'expérience vécue, impossible, de la religion de l'art. En tant que tout autre, en tant que réalité différente, l'art exige – il est le produit de – la forme de la vie bourgeoise : celle de Wagner. Visconti en a éliminé le moment de jeunesse révolutionnaire : on ne voit plus que l'histoire d'adultère, les robes de chambre, le chien, l'arbre de Noël et surtout les intrigues pour obtenir de l'argent. Seul, Ludwig, nouveau Don Quichotte, croit à la réalité effective de Parsifal et de Tristan. Il les vit affectivement et les bourgeois en habit noir qui ont inventé la religion de l'art, la politique et l'internement, viennent l'arrêter pour folie. La réalité de l'art ne peut être vécue que comme son inversion, dégradée par la prose du monde.

Cette positivité n'est pas annulée esthétiquement : elle triomphe et ne se transcende pas en « mélodrame », mais devient aspiration, musique, paysage. À la différence de *Senso*, toute architectonique reste absente de la constitution formelle de *Ludwig* : et cette différence tient aussi aux modèles musicaux, la passion et le pathos, Verdi et Wagner, dont s'inspirent les films. Il n'y a plus la même intensité du geste passionné que dans Verdi : non l'espoir révolutionnaire, mais le pessimisme qui l'a trahi. Wagner suspend l'action en tant que processus vital de la société, il l'immobilise pour la conduire dans le royaume de la mort (Adorno). Chez lui, le rythme cède, disait Nietzsche, à « la rumeur des marais ». De *Senso* à *Ludwig*, il y a la différence entre l'immanence de la passion active et la passivité contemplative de l'aspiration, une proximité plus grande de *Senso* par rapport à l'opéra, et de *Ludwig* à l'égard

du roman. C'est même, grâce à sa forme biographique, l'un des seuls romans cinématographiques, la longueur démesurée du film permettant l'accumulation narrative des faits, l'analyse psychologique, la description et la durée spécifiquement romanesque, la plus haute discordance entre l'Idée et le temps. Le Roi est lui-même une Image ; le film ne produit donc jamais d'Image, la référence à l'opéra étant devenue à la fois plus consciente et plus lointaine. C'est l'Image qui, par l'analyse, perd ses contours précis, sa force prégnante. Ludwig n'a rien d'un roi antique, dont la vie restait dépourvue de détails empiriques, parce que plus chargée de sens : ce sont ces détails, les intrigues politiques, la nécessité de suivre l'évolution du frère – qui n'a pas voulu être lui-même comme Ludwig et sombre dans la folie – ou les rapports d'Élisabeth avec Sophie, sa sœur, c'est la logique des séquences qui doivent expliciter le personnage. Mais par son désir démonique, il leur échappe. À la différence de *Senso*, il n'y a donc pas d'affrontement avec l'extérieur ; c'est l'extérieur qui cherche des conflits que Ludwig voudrait esquiver : l'intériorité riche de contenu ne pouvant recevoir d'autre contenu qu'elle-même. Car le monde extérieur n'a même plus ce côté positif illusoire d'une révolution et d'une guerre de partisans que Livia trahissait : c'est un monde de convention – famille, religion, politique, une structure sociale privée d'Idée, et des hommes qui la représentent –, un ensemble de règles, étranger au sens, un monde au sein duquel on ne saurait trouver aucune relation avec l'âme. Voilà l'écueil formel insurmontable : d'un côté, l'intériorité retirée en elle-même, sans autres manifestations extérieures que les châteaux silencieux ; de l'autre, pléthore d'objets et d'hommes qui ne font qu'exister simplement.

Cette plus grande intériorisation fait de l'opéra un autre lieu où se projeter, car l'intérieur, dans son es-

sentialité, n'a plus d'autre espace, d'autre domaine que l'art. Si, au départ, Élisabeth et la musique wagnérienne sont indistinctes – tel baiser dans la forêt au clair de lune sur un air de *Tristan* – Élisabeth s'oppose à Wagner, comme la musique de Wagner à sa vie. Élisabeth, qui incarne pour Ludwig l'irréel des héroïnes de Wagner, refuse de jouer son rôle. Elle lui offre sa sœur et Ludwig s'en contenterait si, à défaut d'incarner les héroïnes wagnériennes, Sophie pouvait les chanter, mais c'est une cantatrice sans voix et sans talent, et Ludwig lui fera honte devant Wagner. Seul l'acteur peut, en restant acteur, prolonger la scène au dehors : « C'est Roméo que le roi attendait, dit-on, et non M. Kainz », que Ludwig a reçu avec mépris, sans lui adresser la parole. L'acteur est un irréel capable d'actualiser l'irréalité de l'art. Or, l'acteur ne peut engendrer l'irréel que sur l'autre scène, et le théâtre ne peut se prolonger dans la vie : le monde des œuvres est loin de l'existence purement humaine. La distance entre la réalité de l'art et la réalité augmente ; la partie mortelle, le corps, la fatigue réapparaissent et détruisent l'irréalité. C'est pourquoi Ludwig n'aura laissé que des châteaux qui ne servent qu'à la mise en scène de son arrestation.

Ludwig : « le roman du sentiment romantique de la vie est celui de la poésie de la désillusion » (Lukács). Démesurément, le royaume du pur psychisme tend à s'ériger en une seule et unique réalité : amour, plainte, désolation, solitude, la musique et la clairvoyance désespérées. Car l'échec est prévisible, prédéterminé, recherché ; c'est l'unique réalité éthique, le droit absolu de l'individu à la souveraineté. Et c'est là, dans la marche vers soi de Ludwig, la plus haute grâce qui lui soit accordée, que devient possible la saisie du sens, non atteint et non exprimable, qu'on appellera folie : « La vérité, dont les hommes sont frappés dès qu'ils ne veulent pas y renoncer au milieu du non-vrai, dès

qu'ils refusent que le monde perde toutes couleurs, dès qu'ils disent que tout n'est pas seulement rien, pâle, incolore, indifférent » (Adorno). Luchino Visconti, qui a réalisé la parade du couronnement comme en aurait rêvé Méliès, retrouve le sens des mises en scène d'opéra avec la séquence de l'arrestation. Les couloirs, les colonnes, les escaliers, les fresques et les pénombres de l'escalier ; le côté Ivan le Terrible de Ludwig et les ministres dehors, sous la pluie, avec leur imperméable et leur parapluie ; les gardes qui surgissent du noir, pour entourer Ludwig ; et la descente des escaliers d'apparat, la peur, le respect des ministres et la grandeur sarcastique de Ludwig ; ensuite, dans les couloirs d'un autre château, ce long cortège funèbre qui suit le roi qu'on va enfermer. L'enfance retrouvée : Ludwig est prisonnier dans sa chambre transformée en cellule. Si le soi est source de l'utopie, Visconti évite le risque d'une adoration de soi et la fantasmagorie d'une imagerie hagiographique. C'est pourquoi on avait parlé du « regard de poisson mort de Visconti sur Ludwig », car la souveraineté de l'état d'âme correspond, pour lui, à un monde précis, qu'il décrit, devant lequel l'intériorité reste impuissante. Dans ce rapport hétérogène entre l'intériorité, le monde des objets et l'enquête, on ne peut trouver aucun motif dramatique interne capable de tout relier et mettre l'intrigue en marche : chaque séquence tend à devenir autonome, malgré la double articulation des séquences par rapport à la sexualité et à la réalité de l'art. C'est sans doute le film de Visconti où le principe d'indépendance romanesque des chapitres est poussé le plus loin. Il n'est d'autre continuité dans le film que la durée et la mélancolie qui s'en dégage. Le temps, différence entre l'Idée et la vie, acquiert une existence impitoyable, comme nécessité historique qui détruit tout. Mais il s'agit aussi pour Visconti de résister, dans *Ludwig* comme dans *Le Guépard*, à la fuite du

temps au moyen de ce qui a droit à la durée : déployer une patience sans réserve pour nous rappeler que, dans notre monde industriel, nous avons perdu le temps. La dissolution de la forme a pour but aussi de protester contre la forme intégrale de notre monde administré.

Dans *Le Guépard*, déjà, bien qu'il s'agisse de la même époque historique que dans *Senso*, et dans *Ludwig*, et de la prise du pouvoir par la bourgeoisie, l'action et la passion sont absentes ; l'élément romanesque seul prédomine : la description et la durée, la contemplation, la métamorphose de l'immanence en aspiration. En effet, l'opposition du drame et du roman, de l'intensité et de l'extension, qui est constitutive de certains films de Visconti, départage aussi ses films dans leur suite : l'élément purement épique, le monde des objets, l'écran large, la durée vont caractériser ses films historiques, la concentration dramatique et l'allégorie, les films plus directement liés à l'actualité.

VII

La démarche de Visconti n'est jamais à sens unique : il n'y aurait pas d'œuvre s'il n'y avait pas de contradiction. La démythification, la destruction de la fable révèlent les limites de la « réalité » : c'est en cela que Visconti hérite du réalisme critique, le roman du XIX^e siècle. Il tient aux fables qui sont les choses les plus précieuses. C'est pourquoi, chez lui, la relation de la fable et de la réalité est des plus précaires : elles restent séparées, mais chacune peut être métamorphosée dans l'autre. La victoire univoque de la prose conduirait à la destruction du récit, de la narration, de l'image, mais aussi de la vie : « Comment as-tu pu vivre sans histoire jusqu'aujourd'hui ? » demande Natalia à Mario dans *Nuits blanches*. En l'absence d'Histoire, l'histoire

peut être toute simple : un conte de fées. Cependant le chemin de retour est barré : il devient donc son propre thème en tant que possibilité de retour. Le conte n'a plus l'évidence d'autrefois. On en doute, et s'il revient, c'est comme tel, comme une « histoire », malgré la réalité qui le contredit et le dénonce comme illusion. Il est objet d'espoir et de croyance, il a une fonction polémique : « C'est comme si on me demandait de croire encore aux contes de fées », dit Mario, lorsque Natalia finit de raconter son histoire, la promesse du Locataire mystérieux de revenir au bout d'une année. « Je suis naïf, mais pas à ce point-là » : *Nuits blanches* est un film sentimental, à la limite, précisément, du possible. Sa simplicité est donc le comble de l'artifice et présuppose un éloignement de l'art, une perte de sa réalité vécue. Un abîme infranchissable sépare Visconti de Murnau, mais aussi bien *Nuits blanches* de l'opéra, bien que le mouvement soit à l'inverse de *Senso*, de *Ludwig*, de *Ossessione* et de *Rocco* : non plus la déchéance de la scène de l'opéra dans la vie ordinaire avec la présence de la prostituée, mais de la prostituée sous le pont, à Mario, à la rêveuse Natalia et au Locataire, l'homme des livres qui conduit Natalia à l'opéra. C'est un mouvement de retour : il naît donc de doute, de mélancolie, de nostalgie.

En introduisant les scènes de réveil à la pension et la figure de la prostituée – et aussi la nuit dans la nouvelle ville, le dancing et la neige – Visconti a renforcé le dualisme implicite chez Dostoïevski et la dissonance qui dénonce, tout en la renforçant, la tonalité nocturne onirique : l'irréalité du possible, à côté de la réalité triviale de la vie. Mais dans cet univers de fable, ces deux aspects sont maintenus dans leur hiatus, dans leur extériorité réciproque, les plans du matin ayant une fonction de détente, de coupure, de cinéma-reproduction de la vie, à l'intérieur du tissu continu

d'un cinéma-univers de fiction. Car tout converge vers cet univers de fable. L'imaginaire est devenu un thème, et la technique s'est faite consciente et visible comme technique pour constituer, créer et donner à toute figure sa légèreté requise, transformer l'affliction en danse et celle-ci en illumination. On remarque immédiatement une volonté de décor et d'atmosphère : la présence du studio. Au lieu que le film soit comme une fenêtre ouverte sur un monde donné, un mouvement centrifuge, latéral, à la fresque, vers l'extérieur, comme dans *Senso*, *Ossessione*, *Rocco*, ici des allers et retours de la caméra, des mouvements tournants finissent par créer un espace continu, un cercle où le merveilleux peut se produire. La fenêtre est là, au centre du cercle, dans un pan de mur en ruine, lieu de récit, de nostalgie romantique, mais aussi d'espoir où passé et futur, mémoire et actualité, intérieur et extérieur communiquent.

Tout élément descriptif a disparu. Grâce à la réversibilité des choses, le conte réapparaît dans son indépendance à l'égard du lieu et du temps : il ne reste que des figures, des qualités de l'espace, de la lumière, des sons. Comme si l'univers était devenu son propre écho, avec un charme et une douceur qui en atténueraient les âpretés. L'espace n'a même pas besoin d'être déchiffré : courbes des ponts, des parapets, pans de mur, motifs architecturaux à peine éclairés, pavés luisants, ruelles en pente, reflets sur l'eau. Tout est immergé dans le flou : le brouillard, la pluie, le vent et la neige deviennent chacun à leur tour la tonalité affective particulière de l'un des moments du récit, l'une des qualités de son atmosphère. Tandis que, comme des entractes, les réveils sont des retombées dans la réalité donnée, avec son esprit misérable et petit-bourgeois, sa clarté, son insignifiance et ses bavardages, la véritable lumière vient de la présence du passé, de cette réalité idéale aux silhouettes à peine ébauchées : l'espace blanc étiré, les

tapis, l'éclairage de la porte que franchit le Locataire, la suspension de l'escalier, métaphore émotionnelle de la montée vers la chambre aux multiples miroirs. Il y a sans doute de ce côté également, dans la nouvelle ville, une possibilité de fête : la danse, actuelle et exubérante, bien que Mario et Natalia, vieux adolescents de province, ne puissent y participer que par leur sauterie. Mais aussi forte qu'elle soit, l'immanence ne peut produire, dans ce film, qu'un oubli momentané des rêves et de l'aspiration. Mario, rejeté par la rêveuse, ne va vers la prostituée dans la pénombre que pour revenir sur ses pas, se faire battre par les voyous. Et Natalia, un moment déçue, feint de vouloir oublier la promesse. Car seule compte la réalité du possible : cette clarté qui, venant de l'intérieur, illumine la nuit. D'un seul coup la neige recouvre toute la ville, comme en un conte de Noël, les carillons du matin remplacent les cloches et les cornes de brume. Et sur l'autre pont apparaît le Locataire.

Destin et passion : cette séquence, submergée de musique, dans la chambre du Locataire, lorsque Natalia s'effondre de ne pas pouvoir tout quitter et partir, ne se brise pas contre la réalité prosaïque, mais ne se déploie pas non plus en tant que telle. Le mythe n'a pas la force de l'évidence, même s'il est promesse, horizon certain de l'espérance utopique. Et encore. L'événement concerne surtout Mario, dont le film devient « l'histoire » : la croyance dans la réalité des fables, la découverte que d'autres ont véritablement une histoire. C'est ce dédoublement, cet écart qui produit encore la distance par rapport à l'immédiat : l'échec étant, c'est la loi du monde moderne, la seule forme d'existence de l'Idéal. C'est ainsi que ce conte d'hiver, devenu un récit sentimental, peut se réaliser : grâce à l'ironie, le chemin par lequel le résultat nous quitte. Une justesse de rapport entre la transparence de l'imaginaire et l'amertume de la vie

empirique. « Grâce à l'ironie, le monde rajeunit tant et si bien qu'il redevient un enfant » : les ruses de Natalia pour échapper à Mario, le poulailler où elle se cache, la vieille grand-mère, la danse, les clochards comme témoins du bonheur... Car, par rapport au merveilleux du conte et aux archétypes, tout n'est que finitude, insuffisance : le Locataire doit revenir, l'Idéal devenir sensible, et pourtant l'atmosphère et la lumière doivent empêcher l'idolâtrie du sensible, écarter la *mimesis* comme révélation de l'être et de la forme immanente aux phénomènes. Il n'y a pas, ici, de chemin entre la réalité et l'Image, mais la transfiguration et la croyance aux miracles : la conversion du réel au possible et le devenir-réalité de la possibilité ne sont pas identiques. Ni trop, ni trop peu, l'ironie devient mesure, à la fois la teneur et la tenue du film ; présente dans les moindres détails, c'est l'impondérable qui permet la clôture, la domination de l'œuvre en toute liberté. L'ironie rend possible – cas unique chez Visconti, on le voit pourquoi – de restituer « la réalité de l'art », mais comme pur artifice. Aussi paradoxal que cela puisse paraître cependant, la nostalgie n'a pas pour objet les arts traditionnels, que le cinéma ne ferait que détruire au lieu de les restituer, mais bien le cinéma lui-même et l'héritage de Méliès, de l'expressionnisme et du « réalisme poétique » français, l'esthétique du studio et de la forme narrative sur le point de disparaître, entourée pour cela même du nimbe de l'aura. Ce n'est donc pas un hasard si, au début du film, Mario se tient à côté d'une affiche de cinéma, c'est en partant de là qu'il commence son entrée sur l'autre scène, dans cet autre espace de rêve et de merveilleux où, pauvre, seul dans la ville, il peut participer en spectateur-acteur, incrédule et plein d'espoir, meurtri et illuminé, aux histoires des autres.

ASPIRATION ET IMMANENCE : MUSIQUES, PAYSAGES

I

Le cinéma classique est un monde d'action qui peut se définir par sa forme la plus prégnante : le « suspense ». Une relation très ferme d'effet à la cause entraîne le spectateur au sein d'un espace émotionnel, l'y intègre par le regard et la passion de voir. Or, si Visconti tend à la « mise en scène » et transforme l'action en un paroxysme de gestes et de mélodrame, d'un autre côté, il s'écarte aussi du système. Nul plus que lui n'est débiteur du montage invisible du cinéma classique, sans lequel ses films n'auraient pas été possibles. Il ne détruit donc pas ce langage classique : il le suspend. Ainsi ses films deviennent des « spectacles », des ruptures de l'effet cinéma, dans deux sens différents, dont le mélodrame n'est que l'un des genres. Qu'il s'agisse du *Guépard* ou de *La terra trema*, en tant que spectateurs, nous sommes devant et non dans l'espace du film. Le regard n'est pas, dans « le champ aveugle », le lien implicite entre les plans, c'est la vision globale, externe, qui devient la condition de possibilité des œuvres : un rapport de cause à effet, une explicitation, au lieu de la dérive fantasmatique et des tensions de la découverte, de cette capture par le « si-

gnifiant imaginaire », mise en évidence grâce à « l'analyse du film ». Pour *La terra trema*, le hasard a voulu, parce que l'italien n'est pas la langue des pauvres en Sicile, qu'on y ajoute un commentaire, qui ne fait qu'en révéler l'effet de distance : une sorte de perfection, de clôture, un glacis froid, tandis que le cinéma classique exige la participation du spectateur, non le regard de témoins et d'« observateurs lointains ». Et cette distance, dans *La terra trema*, comme relation du regard et de la perfection formelle, reste libre de nostalgie et d'aspiration, parce qu'il n'y a pas de dissonance entre l'idée et la réalité, entre la forme et le phénomène. Un certain mode d'action peut avoir échoué, non pas la possibilité de l'action en tant que telle et si l'espérance n'est pas à la portée de la main, elle n'est pas non plus en dehors de l'immanence et séparée de l'ordre des choses : c'est la possibilité objective à l'horizon de l'existant. D'où l'apparition énigmatique de Rosa, qui parle vers la fin du film avec Antonio, à côté de « sa » barque. Il n'y a pas là un monde d'objets sans signification, ni d'action impossible parce que toujours déjà vouée à l'échec, ou d'opposition entre description et contemplation, ni un regard qui se détacherait de la présence, en quête d'autre chose, comme le regard du Spagnolo dans *Ossessione*.

Aucun autre film de Visconti n'oppose aussi simplement, presque allégoriquement, comme le fait *Ossessione*, la vie active et la vie contemplative, Gino et lo Spagnolo, la poussée vers le mélodrame et sa suspension : le regard de la passion – gros plan et objet partiel – de Gino et Giovanna et le regard « artiste » vagabond du Spagnolo, sur soi et sur les choses, sans volonté de possession, ouvert au lointain. Action et contemplation, c'est, exposée là en un apologue, l'aporie de la *mimesis*, comme l'avaient été au centre

de *L'École d'Athènes* – moment extrême de la peinture classique – les directions contraires des deux doigts qui indiquaient l'un le ciel et l'autre la terre. Tout un aspect de l'œuvre de Visconti dépend du développement de cette contradiction, de la dissonance entre l'aspiration et l'immanence. L'opposition du mélodrame et de la description, entre la réalité de l'art et l'art de la réalité, effet de rupture, d'inadéquation, entre l'idée et le phénomène, dont on vient de voir l'importance dans l'œuvre de Visconti, n'est que l'une des formes de cette dissonance. D'autres films vont montrer comment le regard contemplatif se détache de la réalité dégradée, devient, comme aspiration, la condition de possibilité d'une totalisation de l'immanence. Ce mouvement contradictoire, dissonant, produit l'écoulement temporel, la non-immédiateté et la désagrégation de la forme. C'est par là, grâce à la durée, que Visconti diffère de la peinture, tandis que la description et la contemplation, la présence des choses et le regard nostalgique sur leur absence – l'effet de la reproduction technique – l'éloignent de la littérature dont il s'inspire.

En dehors de *La terra trema* et de quelques films historiques, la « terre » est un lieu de problèmes : un ensemble d'objets, de conventions, laids, étouffants, le monde de Bragana, de l'argent, de la police, dès *Ossessione*. Vouloir l'immanence, c'est aussi vouloir la violence que cet univers impose et donc décrire aussi précisément que possible ce monde des objets. Mais au-delà de cette description du milieu, la « terre » est ailleurs : c'est désormais la nature, l'eau, le sable de la dernière nuit : la réconciliation, l'amour et la procréation. Mais cette nature demeure interdite et Gino et Giovanna ne peuvent y entrer que par la violence, en détruisant Bragana. C'est pourquoi, pour lo Spagnolo, cette nature devient un lieu d'exil : un paysage qui est

le même que pour les autres sans être identique. C'est la présence devenue lointaine, l'ailleurs à l'horizon du possible, la mer que lo Spagnolo et Gino vont regarder à Ancona, le fleuve au bord duquel ils viennent s'asseoir, les montagnes dont parle lo Spagnolo. De la nature, comme lieu d'être et d'action, au paysage, la différence est dans la suspension du regard, dans le rythme, dans le rapport, à l'intérieur des images, entre le ciel et la terre : un impondérable. Mais dans aucun cas, le paysage ne se transforme ici en support d'état d'âme, qu'il soit intimement lié aux événements humains ou bien qu'il rejette le regard à l'extérieur, en instaurant une distance contemplative.

II

Si dans *Ossessione*, l'existence côte à côte de la vie contemplative et de la vie active et la tension entre ces deux principes, en dehors de toute genèse historique, créent un récit et un espace extrêmement articulé, dans les œuvres tardives, lorsque la passion disparaît devant le pathos, la voie contemplative, le regard sur soi et sur le monde entraînent la décomposition progressive des formes. À partir du *Guépard*, l'action héroïque cède au deuil, à la douleur : un style monumental qui a pour contenu le vide. Avec *Salina*, avec *Ludwig*, Visconti procède à une genèse historique de l'opposition entre l'immanence et le désir. Une aristocratie perd sa fonction guerrière et historique, les princes deviennent des personnes privées. Dans ce transfert de l'Histoire à la contemplation, c'est aussi « l'histoire » comme organisation du monde visible et comme récit-monde d'action qui se dissout, en donnant naissance au regard de la subjectivité isolée face au monde des objets. Deux aspects réunis en une seule figure, qui déterminent

aussi le point de vue du film. Au début du *Guépard*, le prince de Salina va au bordel – affirmation des sens ; à la fin, il n’a d’autres interlocuteurs, lointains et muets, que les étoiles. Et le film n’est que le lieu de ce passage. Mais il n’existe pas chez Visconti d’opposition radicale entre terre et ciel, corps et esprit, les sens et le sens : ce sera le problème de *Mort à Venise*. Dans *Le Guépard* même, la nostalgie finale a autant Angelica pour objet – lorsqu’elle apparaît la première fois sur un bouquet de tournesols, la musique l’identifie à la belle terre que serait l’Italie... – que l’autre chose à laquelle le Prince aspire. On pourrait y trouver un chiffre, ou presque, de la manière de Visconti : le prince de Salina se regarde dans un miroir, les yeux en larmes, c’est un regard sur soi et une relation spéculaire entre l’image et le référent, et à la fois entre l’image et le maître. Une fêlure s’y est produite, dimension de l’intériorité, la musique évoque Angelica, mémoire de l’objet perdu entré dans l’invisible. Le Prince se retourne et voit en surnombre des dizaines de pots de chambre étalés devant lui. C’est par cette dégradation, dans ce passage de l’un à l’autre des modes du visible que le désir se détache de l’immanence et devient aspiration, musique, paysage : lac et montagne à l’horizon de la route que les calèches parcourent lentement. À la privatisation de la vie de Salina, de Ludwig, à l’intériorité, correspond la prolifération des choses. Les objets prennent en même temps deux significations différentes : ils conservent dans leurs apparences un reste de leurs beautés d’autrefois, mais ils sont, dans leurs existences actuelles, réifiés, comme lorsqu’ils sont évalués au cours de l’or par don Calogero Sedara. Ainsi le visible, c’est à la fois la beauté et le déchet, le cadavre ; il attire et provoque l’ennui, le mépris, le dégoût. Cette dualité engendre le processus descriptif et son ambiguïté, la marque stylistique de Visconti au même titre que le mélodrame.

Dans la mesure où le monde du cinéma classique est un monde d'action, les objets n'y interviennent que pris dans ses rets ; ce sont des choses qui font tache : la fonction du gros plan. Les plans d'ensemble ont pour but d'y conduire, de permettre des mises en place. Au-delà de *Ossessione*, où la dimension contemplative coexistait avec l'action, au-delà de la *La terra trema* et de *Senso*, où elle est le principe organisateur des films, dans *Le Guépard*, *L'Étranger*, *Mort à Venise*, *Ludwig*, la contemplation devient la thématique interne des œuvres. Il ne s'agit pas d'une mise en scène du regard du spectateur pris au piège du désir, mais du regard désirant et métaphysique, désintriqué, à la limite, de la relation d'objet, ou posé comme tel. Dans ce travail de suspens et de gel, c'est aussi le rapport hiérarchique et symbolique de la figure et du fond qui se trouve bouleversé, en même temps que l'échelle des plans. Celle-ci pourrait se réduire, en principe, au plan rapproché et au plan d'ensemble : le regard et la fresque, car Visconti tend à métamorphoser même les premiers plans en décor et paysage. Les hommes ne révèlent plus le monde par leurs actions, c'est le monde qui explique la passivité de leur existence. De là l'utilisation de l'écran large. On a dit que l'emploi du format large devait récuser le « mouchoir de poche » de l'écran télévisuel et ramener le public dans les salles en les ouvrant sur le monde. C'est donc que la largeur des vues importait plus que l'intensité de l'action. D'ailleurs, action et narration allaient devenir bientôt problématiques. L'écran large, le format paysage, s'introduit, chez Visconti, de la même façon que le paysage apparaît tardivement dans la peinture comme genre autonome, quand les mythes s'éloignent, que le monde n'est plus un univers d'action, d'histoire et de présence, mais un monde de désir et de nostalgie, d'appel du lointain.

Regard contemplatif sur la totalité d'un monde, qui en tant que tout ne peut être que passé, historique : c'est la description d'un monde d'objets, comme on dit dans *Le Guépard*, qui n'a pas été créé par Dieu, mais par des générations successives. L'intentionnalité esthétique, la pensée peuvent ainsi être étouffées par la prolifération des choses, puisqu'il existe, pour la description, une équivalence entre les choses et les idées. Chez Visconti, dans certains films, il n'y a pas trop de sens, mais pas assez : un pur plaisir des choses qui échappe à la tyrannie de la signification. Quel est le « sens » des flacons – de tailles, de couleurs, de matières et de fonctions différentes, minutieusement indiquées sur un dessin préparatif – que l'on voit sur la coiffeuse de Livia Serpieri, ou des tissus, des robes, des toilettes dans le bal du *Guépard* ? Puisque le moderne s'identifie au travail sur le signifiant et l'énonciation, la mise en scène de Visconti, comble de l'artifice, apparaît comme de la « nature » sans intérêt. C'est qu'elle se situe entièrement au niveau des référents, implique la transparence de la représentation et ne prétend pas la transgresser, l'interpréter. L'image cinématographique étant l'image de quelque chose, c'est au niveau des choses que travaille Visconti et il cherche leur image adéquate, sans avoir même à affronter les apories qui naissent de la différence entre les mots et les choses. Il s'agit de rendre sa personnalité pareille à un miroir pour devenir le clair miroir de l'être du monde. Ceci exige une distance pour produire une image unitaire et non pas fragmentaire, l'intervention se portant ailleurs qu'au niveau de l'écriture du film, du montage et des changements de plans. Ce qui n'empêche pas la « nature » d'être, complètement connotée, les choses et leurs images – objets, costumes, couleurs, lumières, apparences, attitudes – de dépendre d'une mémoire historique et culturelle.

Les films historiques, au cinéma, sont, en général et à de rares exceptions, des films à costumes, exotiques : décors et toiles de fond pour l'homme éternel. Chez Visconti, à l'inverse, toutes les particularités des personnes et des choses proviennent de leur mode d'existence historique. Le cinéma est, pour lui, d'abord un art plastique où les significations font partie des choses et se produisent dans le visible. Ainsi, dans *Ludwig*, le passage du couronnement à l'arrestation du roi. Ce n'est pas seulement la chute qui suit l'ascension, ou bien les couleurs sombres, froides, de la nuit pluvieuse au lieu de la profusion des couleurs chaudes et de la rutilance de la fête. Mais le passage d'un monde à l'autre dans les costumes, les couleurs et les démarches. L'hermine, le brocart, les tissus riches des robes, les chasubles des évêques, les uniformes chamarrés, les panaches, l'éclat des galons, des bijoux, de la vaisselle d'or, des décors, des lustres, bref un faste indescriptible, à la Rubens, sans équivalent au cinéma. Et puis l'habit de croquemort, costume noir, faux-col et cravate, haut-de-forme et parapluie, l'uniforme indistinct de la respectabilité et de la dignité bourgeoise. D'un côté, la parade, fête de l'aristocratie, de l'autre, le banquet des ministres bourgeois. Cette transformation montre que, dans ses films historiques, Visconti ne cherche pas simplement à fuir le présent. Il y a sans doute la nostalgie décorative, le parti pris d'« aristocrate élégant et artiste », contre la laideur des grandes villes modernes, et la volonté de peindre avec des couleurs plus riches, plus éclatantes, des figures plus « nobles ». Mais, en même temps, le faste n'a pas de caractère affirmatif : la mort, le funèbre s'y introduisent et sapent, dévastent l'esprit de divertissement. La nostalgie y est minée par la clairvoyance désespérée quant à la vanité de cette nostalgie, sûre d'avance de sa défaite. D'où un ton élégiaque, transitoire en lui-même, épique et lyrique à la fois, réaliste et

subjectif, qui médite sur le passé et les conditions de sa décomposition. Une distance incommensurable sépare donc le cinéma de Visconti des films à costumes qui ne sont en général que des images actuelles de gens déguisés. Visconti utilise les costumes et les décors existants comme base de départ pour une reconstruction, mais il retrouve aussi le mode figuratif ancien et le rythme qui correspondent à ces décors. Il transforme ainsi le film historique en méditation sur l'Histoire et le temps.

L'existence d'un temps historique, en tant que totalité des objets, et le vécu de ce temps comme temps perdu, qui ne deviendra jamais temps retrouvé, éliminent césures et changements de plans. Il faut d'abord une continuité spatiale et temporelle, un monde référentiel, indépendant de la caméra et du montage, que les changements d'angle et les ellipses détruiraient. Le problème étant celui de la permanence – « Il faut que les choses changent pour rester les mêmes », dit Salina et c'est, pendant un moment, sa seule illusion –, tout déplacement signifie décomposition. La durée exige l'extension sans but, dépourvue d'intensité. En absence d'action, les changements de plans deviennent superfétatoires. Même là où il y a un semblant d'action, la passion en est éliminée, comme des scènes de combat de rue dans *Le Guépard*. Refusant le Risorgimento, Visconti ne peut pas prendre parti. Il n'y a donc ni l'héroïsme guerrier, ni le regard de stratège : tout au plus, comme à la fin de *Ossessione*, le regard d'une petite fille qui traîne dans la rue. Et pourtant tout est là pour une formidable mêlée : barricades, formations de partisans contre fantassins et cavalerie, décombres, incendie, fumées, poussières, exécutions sommaires, lynchages d'espions par les femmes... Un livre d'images qui accumule tous les souvenirs littéraires et picturaux sur le combat de rue au XIX^e siècle, comme plus tard pour décrire le bal.

C'est cette accumulation d'objets et de souvenirs qui produit le sentiment de l'ennui comme mesure du temps. Ennui et nostalgie à la fois, car dans l'écoulement vide, illimité, du temps, c'est aussi la mort qui s'approche lentement, comme ces avancées de la caméra dès le début du *Guépard*, dans l'allée entourée d'arbres, devant les bustes rongés par le temps, l'unique responsable de la ruine. Ainsi, la mort, celle d'une époque historique d'abord – elle s'annonce par la présence d'un cadavre, comme dans *Senso* et avec le même effet –, devient la fatalité du paysage, sa lumière de crépuscule, et l'aspiration la plus profonde de Salina. L'arrêt de mort, en frappant en lui son essence et toute possibilité d'action, l'exhausse en position de sujet souverain, en un regard lointain, ayant renoncé à jouer encore un rôle quelconque dans le monde. Il est plus vaste que tous les destins qu'on pourrait lui offrir et n'a pas besoin d'action ou de contact avec le dehors. Il finit même par se détacher de toute détermination historique : la mort est en lui, en présence d'Angelica, comme l'étiollement de sa propre jeunesse. Par là, Visconti sauvegarde l'identité de l'intérieur et de l'extérieur : un double mouvement de déclin où le passage du temps historique se confond avec le sentiment intérieur du passage du temps, sentiment qui se réalise à travers le monde des objets et par la description. Dans l'église de Donnafugata, la poussière a déjà recouvert les Salina, le *Te Deum* sonne avec la tristesse d'une messe des morts et, derrière les assistants, dans l'ouverture du porche, les calèches passent l'une après l'autre, comme pour mesurer le temps. Ainsi la prolifération des objets et la longueur des plans, le statisme répétitif, l'absence de développement permettent à Visconti de créer un sentiment de durée intérieure, de déclin et de décomposition. À ce titre, le bal du *Guépard* constitue un tournant dans son œuvre, mais aussi un point limite

de cinéma. C'est une longue description, avec une valse pour « intrigue » centrale, tandis que le reste se résume en allées et venues, en déplacements des masses de figures et de couleurs, qui perdent peu à peu leur densité, leur éclat, le visible se vidant pour céder à l'invocation d'une réalité d'ordre différent.

III

L'expression d'une tonalité affective par la description du monde des objets, le retrait dans l'intériorité et à la fois l'existence auprès des choses, la relation entre le désir et la totalité, conduisent à une problématique esthétique, hédoniste et métaphysique, d'Artiste, qui, si elle reste implicite dans *Le Guépard*, va s'affirmer de plus en plus dans *L'Étranger*, *Mort à Venise*, *Ludwig*. Avec pour conséquence la dissolution de la forme dans un pessimisme inconsolable : l'immanence du sens, cette communauté-nature-substance, qui permettait la forme organique et l'équilibre de la partie et du tout dans *La terra trema*, n'est plus possible. La totalité objective de la vie, si tant est qu'on puisse encore employer un tel concept, et sa relation avec la subjectivité, ne possèdent plus rien d'harmonieux. La vie est sans finalité, désorientée. Reste l'intériorité isolée, séparée des autres par un fossé infranchissable. Privé de tout moyen d'agir, l'existence de *L'Étranger* se ramasse à l'intérieur de soi. Meursault est sans ambition, sans projet, il a renoncé à toute forme de lutte pour se « réaliser » dans la vie sociale. À cette indifférence généralisée n'échappe que la partie la plus intime de l'âme : jugement de valeur porté sur le monde et aptitude à l'expérience vécue poétique.

En principe, tout ou n'importe quoi : une couleur, un reflet, un son, un objet quelconque, un personnage,

devrait pouvoir se métamorphoser en objet de jouissance, devenir « intéressant ». Puisque le règne de l'utilité est suspendu, le monde doit prendre une apparence exotique : lumières, couleurs, paysages de la Méditerranée. Mais l'intériorité, fermée sur elle-même et pourtant attachée aux choses, tombe sous leur dépendance. La tendre indifférence de la nature se mue en un lumineux symbole de mort et s'empare de Meursault, qui commet un meurtre, guidé par la force irrésistible du soleil, bien qu'il soit en lui-même sans passion, indifférent et irresponsable. Ainsi Meursault se retrouve au milieu des siens, dans le monde humain qu'il n'a jamais quitté : une prison. Si l'immanence, la nature acquièrent, grâce à la poétisation, une force de destin, le monde humain reste rétif à l'état d'âme. Meursault a beau trouver « intéressants » une rue, un autobus, un coin de chambre, les reflets dans les miroirs, les vieillards de l'hospice, la mort de sa mère, la causalité, les sentiments, la religion, les institutions, le procureur, l'avocat, les juges, ici ce sont les choses avec leurs significations précises qui se vengent de Visconti par la lourdeur caricaturale. La pulvérisation du monde en état d'âme pourrait aboutir à l'épiphanie de l'étant, que permet le cinéma : des séries de moments, d'instant isolés. Et non à une histoire qui doit déboucher, avec la mort et le destin, sur l'affirmation, polémique, de l'immanence comme devoir être, et de l'être-là naïf immédiat comme aspiration. En tentant, bien malgré lui, de réaliser le projet de Camus, Visconti s'est trouvé à ses antipodes, à cause de l'hétérogénéité entre l'écriture et le cinéma. Car, l'identité et la non-identité, l'instant et le tout sont médiatisés chez Camus par le discours, ce qui se trouve en dehors des possibilités du cinéma. Ainsi, on n'a pas, dans le film, de discours indirect, ni d'interruption de la narration par la réflexion au présent, mais l'inefficace et le miroitant éclat d'une sur-

face en mille morceaux, une succession instructurée et dissociée d'état d'âme... La dualité entre l'immanence et l'aspiration, le monde des objets et la subjectivité, n'a pas pu prendre, chez Visconti, une forme dialectique, tant qu'elle n'a pas été thématifiée comme sens de l'esthétique au centre de l'œuvre.

IV

Avec *Mort à Venise*, Visconti a réalisé, à côté de *Senso* et du mélodrame, la forme parfaite de l'autre tendance de *Ossessione* : l'aspiration, le regard contemplatif. Ici, le regard, la description, le paysage et la musique, dans leur pureté et en tant que relation, ont atteint leur accomplissement. Tout le film ressemble au passage de ce bateau des morts, invoqué par la musique, sur le bleu de la mer. D'une constante fluidité : les longues phrases, la mélodie infinie des travellings, des panoramiques, des zooms, comme des mouvements de regard, du regard rendu à celui qui regarde, et devenu regard sur soi-même. La dialectique du regard implicite à la *veduta*, et au cinéma, s'est explicitée ici en dialectique « platonicienne » de l'amour et de la beauté, du sens et de l'image, de l'immanence et de l'aspiration, du désir et de la forme. L'art et la vie, qui étaient identiques dans *La terra trema* – la forme vraie des choses indépendante de la subjectivité – ont donné naissance à la tragédie vécue, subjective, de l'art et de la vie : un rapport d'exclusion et d'attraction dans l'extase et la mort. L'intériorité isolée, cette expérience vécue poétique, limite extrême du *Guépard*, qu'on avait vue dans *L'Étranger* disloquer, morceler la forme, est devenue, pour sa propre perte et grâce à cette dialectique de l'art et de la vie, le lieu de rencontre et d'unité.

Mais l'unité, l'identité, entre la beauté et le monde n'est-elle pas affirmée, l'intériorité poétique à la recherche de l'objet « intéressant » n'a-t-elle pas abouti avec l'esthétisme au triomphe de « l'art nouveau » ? C'est dans l'apesanteur des mondes hors du quotidien que Thomas Mann parachevait cette métamorphose. Avec Venise, l'écrivain disposait d'un univers où la beauté était – fut – réelle. Pourtant, c'est avec Venise, ce lieu où la réalité et les songes se confondent, que Visconti prend ses distances, dès que l'approche, l'ouverture de son film prend fin. Venise, la ville de *Senso*, aurait eu pour lui, l'Italien, un sens différent : ç'aurait été l'appel nostalgique d'un passé lointain, et c'est d'un autre passé qu'il voulait entendre l'écho. Il s'est refusé aussi les facilités que lui offraient le chatoiement d'un monde des apparences déjà préparé, la pierre, l'eau, la lumière et la couleur, qu'il n'aurait eu qu'à filmer. Ce qu'il voulait exposer à la caméra, il fallait qu'il l'ait reconstruit lui-même. Cette aspiration à la beauté était pour lui une forme particulière d'existence, située dans le temps, bien que négatrice de l'historicité et ouverture métaphysique ; quelque chose qui aurait commencé à la fin, au-delà, du bal du *Guépard*, que Visconti semble prolonger dans *Mort à Venise*, dès l'entrée dans le salon de l'hôtel. Pour reconstruire ce moment historique, l'esthétisme de la fin et du début du siècle, Visconti s'est inspiré de Proust et des peintres de plein air, réunissant Mann, Proust, Mahler et l'impressionnisme au sens large.

Ici l'activité utilitaire est mise entre parenthèses, le gris sale, la laideur, l'oppression et la violence des grandes villes ont disparu, l'utopie a été réalisée : mobilier modern-style, lampes, abat-jour, palmiers, chapeaux avec des plumes, des rubans, des fleurs, des voiles multicolores. Protégés par les serviteurs, l'hôtel et sa plage sont un pur décor, les gens y viennent de nulle part pour ne rencontrer personne. Anonymat,

détente, indifférence, langueur, aisance érotique sans objet : c'est le néant de la société civilisée à l'apogée de son développement. Échoués dans leurs fauteuils, couchés sur la plage, les oisifs y sont envahis par un plaisir désintéressé et contemplant le monde qui se produit tout seul. Rien ne doit renvoyer au-delà de lui-même : voilà réalisé l'isolement de la sphère esthétique, la pure sensualité dépourvue de contenu. Mais l'esthétique séparée de force de toute finalité devient antiesthétique, elle est galvaudée. Perdu dans sa caricature, le luxe déchoit en vulgarité : le tape-à-l'œil, la pacotille. Tout est précieux, exquis, comme cette « heure exquise », un air de Franz Lehar, qu'éraïlle l'orchestre de l'hôtel (comme la valse de Verdi jouée faux dans *Le Guépard*), et qui sert à Visconti pour rythmer ses mouvements d'appareil et organiser son montage lors de la première description du salon de l'hôtel. Tant il est vrai qu'il s'agit, pour lui, de composer avec la banalité et le cours du monde. Cependant, comme l'univers des objets oppressait Salina et le portait vers l'ailleurs, ici aussi, c'est comme une rupture dans le cours du monde, un vide, une percée hors de l'hédonisme grand bourgeois, qu'apparaît Tadzio.

Mais comment ? « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de faire lever les yeux. » Ce sont les sens qui doivent conduire à la transcendance, c'est la dialectique de l'immanence et de l'aspiration : l'ambiguïté de la beauté. L'écrivain pouvait indifféremment décrire l'extérieur et exprimer l'intériorité. Visconti ne possède pour tout cela qu'un seul registre : l'extériorité, quitte à ce que l'expression s'y manifeste en grimace. Il doit faire du visible, le rachat de la visibilité et également sa destruction. La brèche dans l'immédiat, la réflexion s'effectuent au moyen de flash-backs, qui introduisent la douleur et la mort dès le départ. Les souvenirs sont provoqués par le présent, ils produisent un

contrepoint, mais révèlent aussi le sens de chaque moment, les étapes du parcours. C'est que la rencontre du désir et de son objet – la beauté – est réminiscence, mémoire et espoir à la fois, qui totalise l'existence, la libère du temps, du lieu et des contingences, métamorphosés dans sa lumière. Ici, le temps est un temps interne, bien plus que dans *Le Guépard*, et le monde indifférent. Ainsi, l'hôtel devient un lieu de séjour au purgatoire. Aschenbach n'y parle qu'avec le chef de la réception, le néant personnifié, il y entend des langues slaves qu'il ne comprend pas. Ici, nous sommes vraiment face au visible, la poésie muette. Mêlée d'étalage de toc. Et c'est un discours du même niveau que tient dans les flashbacks, le disciple d'Aschenbach, son démon familier. Il soutient, contre la conception d'Aschenbach, que la beauté n'est pas un « produit » de travail, une création mentale et spirituelle, mais qu'elle appartient aux sens et que c'est seulement par les sens qu'elle nous atteint. Aschenbach fera l'expérience que la beauté n'appartient ni aux sens ni à l'esprit, qu'elle est un chemin.

Devant le beau, Aschenbach, le purement mental, prend conscience de sa nullité et accède à ce qui est au-delà : l'autre. La douleur que suscite la vue du beau est aspiration, nostalgie de ce qu'Aschenbach s'interdisait et qu'il ressent comme plus vrai que lui-même. Devant l'aiguillon du déplaisir qui s'attache au beau, c'est tout l'enjolivement et le beau plaisir environnant qui paraît du camouflage et du mensonge. L'autre, annoncé déjà par le gondolier, fait irruption avec la présence de la mort et son odeur infecte. Ses messagers sont les gens du « peuple », des saltimbanques, les seuls qui peuvent se présenter devant les grands bourgeois, les narguer de leur rire obscène et leur tirer la langue. Voilà le chemin parcouru depuis *La terra trema* : l'identité s'accomplit par le bas. C'est à ces grotesques qu'Aschenbach finit par ressembler. La grandeur de Visconti vient de ce

qu'il ne recule pas devant les nécessités de la chose même, lorsqu'il faut sauver la beauté au moyen de l'obscène et du grotesque pour protester contre la déchéance du beau en joliesse culinaire. Sabordant la norme esthétique de l'ordre et de la mesure, la grimace est ce qu'il faut payer : « Ce dommage est la marque que laisse dans l'unité immanente de la forme, la transcendance restée hors d'atteinte » (Adorno) ; il détruit la finitude et enfreint le tabou mimétique. L'affect se heurte à la civilisation qui veut lui imposer silence pour son manque d'éducation : on veut bien des belles robes de Visconti, non du pathos, des grimaces et de la mort, qui naissent de la réduction de la beauté à des costumes et à des couleurs. Son *Aschenbach* est un mixte de mesquinerie, de grotesque et de sublime. Ce mélange engendre, comme chez Mahler, le sarcasme, la raillerie du pathos. Car la dualité du sujet épique entre personnage et narrateur tend à disparaître ici : Visconti devient le personnage et *Aschenbach* le narrateur de sa propre histoire, sans pourtant que personnage et narrateur, qui sont les mêmes, soient identiques. Cette dualité produit le regard sur soi, l'expérience esthétique comme prise de conscience. Le rire d'*Aschenbach* naît de sa « pauvreté », de son impuissance devant la beauté, mais aussi du sens d'une beauté mystique qui résulte d'une impasse historique : *Aschenbach* rit de lui-même comme d'un artiste bourgeois. Ainsi, l'élément expressif est objectivé, brisé, il n'est pas le fait du metteur en scène derrière la caméra, mais celui du personnage du drame. La réflexion sur soi du sujet prisonnier de lui-même crée l'étirement dans le temps, la suspension qui tend à congédier l'immanence de la forme sans affirmer positivement la présence de l'Autre. Sauf par une « indication », une percée à la fin, et encore, on y reviendra, faut-il compter là aussi avec la présence d'une caméra.

Mort à Venise, comme toute grande œuvre sans doute, relève d'une gageure. C'est de la description pure, sans même le semblant d'une intrigue. Éliminant l'action et la volonté, il tend vers l'extase et la mort, avec un ton d'adieu, depuis le commencement, contre l'apparence affirmative. Visconti y reconstruit tout un monde pour le voir s'évaporer, se détruire, ne laissant, autour d'un cadavre, à la fin, qu'un chant funèbre, sur une plage de sable abandonnée par ses hôtes. Dès le début, Visconti choisit peu de scènes et les traite dans les moindres détails. Ici avec plus d'insistance que dans d'autres films, parce qu'il n'existe même pas de dialogue. Ensuite, il n'y a quasiment pas de développement, au sens de changement, mais des retours, des répétitions, les mêmes salles, la même terrasse, la même plage, et les mêmes marches dans les ruelles, les mêmes panoramiques, les mêmes travellings, les mêmes zooms : une décomposition et un vide graduel. Le traitement des couleurs de la nuit, avec l'habit noir des hommes comme basse continue d'une profusion de teintes, n'est pas nouveau chez Visconti, comme sont nouvelles les couleurs du matin et leur clarté. Cependant l'essentiel se passe ailleurs : dans le paysage. C'est au-delà des objets que se dirige le regard de l'aspiration, vers les lumières de la mer : le bleu argenté scintillant, les verts, et le feu solaire à l'aube, au crépuscule, jusqu'aux mille éclats, incessants, de la fin, où s'éloigne l'ange indistinct, entre le ciel et la mer. C'est de cette percée, de la limite du paysage et du visible comme chemin, que vient la musique du film : la musique doit toujours contenir une aspiration, une aspiration qui aille au-delà des choses de ce monde, disait Gustav Mahler.

On voit pourquoi la transformation de Gustav von Aschenbach d'écrivain en musicien était une nécessité interne à la démarche de Visconti et nullement la volon-

té d'en faire un portrait de Mahler. Écrivant sa nouvelle, Thomas Mann s'était inspiré de la musique de Mahler, et Bogarde évoque tout autant la physionomie de l'écrivain en 1910, que celle du musicien, sans aucun souci d'être « ressemblant ». Il s'agit d'une œuvre, d'un singulier universel et non pas d'une biographie, aussi imaginaire soit-elle. La musique seule pouvait transcender le culte de la visibilité dépourvue de pensée, atteindre cette dimension interne. Si le monde dans sa pesanteur échappe à la création et ne peut prendre vie que par rapport à l'expérience interne et au regard contemplatif et créateur, dans sa subjectivité représentative et réflexive, il fallait bien que l'expérience de l'artiste – l'objet, son image, l'image de l'image et la réflexion – devienne le centre de l'œuvre. Cependant, ce mouvement de médiation, qui est celle de l'écriture même, la possibilité de revenir à partir d'une expérience de révélation sur l'immédiat, de métamorphoser la réalité la plus triviale, grâce à l'absence et la métaphore, et de l'intégrer à une totalité irréelle et imaginaire – le roman du roman – n'est pas donné au cinéma. Visconti ne dispose pas de l'écriture et de la différence, mais du double, de l'image d'une présence qui est, en fait, celle de l'absence et de la mort, même si elle apparaît, au premier abord, avec une grande plénitude. Il est probable que ce que l'on a appelé « le roman d'artiste », c'est-à-dire « l'art sur l'art », autrement dit toute la modernité – en littérature et ailleurs – provient d'une réaction à l'existence de la photographie (de sa possibilité transcendantale comme avènement historique, sinon de son effectivité immédiate), agent et symptôme d'un désenchantement du monde, de sa réduction à des amas de facticité, et lieu d'une expérience sans recours de la finitude et de la mort. Certes, la photographie est un regard sur la chose, elle est mémoire. Mais la chose photographiée – et à ce niveau il n'y a pas de différence avec le cinéma – a per-

du tout caractère symbolique, elle n'a d'autre signification que son existence – l'avoir été – éphémère devant la caméra. La « présence » cinématographique est l'effet d'un être en acte et d'une action fictive, non un produit de la reproduction technique. Dès que celle-ci devient consciente d'elle-même et cesse de disparaître au service de l'être-là dramatique, le cinéma rejoint non pas la « présence » mais l'effet d'absence photographique. Et le regard qui photographie ne retrouve pas dans son rapport à la chose la certitude sensible, mais éprouve son propre estrangement, son aliénation de spectateur, son extériorité, sa finitude livrée au temps. Le pouvoir fascinant de la photographie tient à cette absence, à la distance qu'elle introduit dans le vécu de l'environnement où rien n'est visible. En mettant les choses à distance, en les frappant d'absence, la photographie les fait objet de désir et de nostalgie. C'est dans la marque même de la dépossession, de l'aliénation et de l'exil que la photographie peut atteindre sa propre dimension esthétique. Dans la perte et non dans la mémoire. Car la mémoire photographique est mécanique, volontaire, c'est la mémoire du temps perdu qui ne pourra jamais devenir du temps retrouvé. Ainsi Proust, comme l'impressionnisme, naissent du refus de la photographie, qui ne permet pas l'expérience de la réalité (irréelle) de l'art et de l'immortalité, mais celle de la destruction de l'art, et de la réalité sans phrase de la mort. On voit mal dans ce cas – quoiqu'il soit dérisoire de se perdre dans les conjectures – comment Visconti aurait pu adapter *À la recherche...* À moins de confondre la reconstruction du passé avec le temps retrouvé, ce que la narration a toujours fait depuis qu'elle existe. Il s'agissait chez Proust, au contraire, de sauver la narration, la mémoire, le passé, le temps et l'art menacés de dangers mortels. Il aurait été difficile de réaliser cela avec l'immédiateté muette de l'image. Même *Mort à Venise* va quelque

part : il n'en revient pas, il tend vers un vide final où précisément l'indication du possible et la présence du cadavre sont séparées par une caméra photographique.

Ainsi, la présence de l'appareil et ce passage à la limite révèlent les fondements du « roman d'artiste », commun à Visconti et au décadentisme européen. C'est l'exigence épique de la totalité, devenue sans fondement, la possibilité que l'âme puisse découvrir son contenu dans les objets du monde, qui se thématise en expérience poétique, d'une dissonance entre l'aspiration et l'immanence, devenue son propre objet. La beauté inhérente de la *mimesis* a pris la forme transcendante d'un absolu, qui ne se révèle plus que dans une vie d'artiste. Ce n'est pas l'amour de l'art qui entraîne directement la nécessité de parler de l'artiste. La réalité de l'art ne devient même objet de nostalgie que parce que le monde des objets s'en éloigne. Le détachement contemplatif du *Guépard*, la poésie de l'instant vécu de *L'Étranger* se dépouillent dans *Mort à Venise* de tous prétextes et entraves extérieurs. Même le caractère polémique de l'aspiration du Spagnolò disparaît : car là, l'éthique, le politique et l'esthétique étaient liés ; ici, le désir fulgurant de la beauté introduit le silence de la mort dans le cours du monde. Ce silence est aussi l'effet de la photographie, mais l'un et l'autre ne sont pas identiques : la beauté est l'apparition d'un lointain, par essence, inaccessible. D'où la nécessité de la musique pour faire pressentir le non-immédiatement visible, l'autre : la réminiscence et l'aspiration. Il ne s'agit cependant pas d'opposition radicale entre le visible et son autre, mais de dialectique, de chemin, de rapport des sens et du sens : toute l'esthétique de Visconti est celle de la *mimesis*, c'est pourquoi on voit Aschenbach composer de la musique d'après nature, s'inspirant de Tadzio devant la mer, ou des couleurs enflammées du crépuscule et de l'aube.

V

« Spectacle pour l'œil assaisonné de musique », voilà l'idée méprisante que Thomas Mann et les gens bien se faisaient et se font encore du cinéma : elle convient à l'auteur de *Ludwig*. Luchino Visconti a hésité longtemps sur le chemin de sa vie : il aurait pu devenir musicien. Violoncelle, harmonie et composition : c'étaient les éléments de base d'une éducation très disciplinée qu'il avait reçue grâce aux soins de sa mère. Il avait même donné un récital de violoncelle, fort remarqué, avant de prendre la tangente, faire des fugues érotiques ou mystiques, et se consacrer, plus longuement et avec grande passion, à l'élevage des chevaux de course. Ce qui lui aura appris à « traiter un cheval comme un cheval, un chat comme un chat », nécessaire pour le travail sur le « matériel humain » : les acteurs ! Luchino Visconti n'a rien oublié de ses expériences, même pas de l'enthousiasme que son père lui avait communiqué à la découverte de Proust. C'est cette diversité d'expériences de l'homme cultivé d'une fin d'époque, de quelqu'un destiné, tout au plus, à être un consommateur, un connaisseur ou, au mieux, un vrai dilettante, qui l'a conduit par la suite à la synthèse des arts : une façon active de précipiter leur mort. Tout autant que du mélodrame, de la littérature et de la peinture, l'œuvre de Visconti dépend de la musique.

Les fonctions de la musique, dans ses films, sont diverses. Elle peut être liée à une figure : le violoncelliste Günther dans *Les Damnés*, la mère pianiste dans *Sandra*. Elle devient aussi un moyen de communication entre les personnages : Tadzio s'adresse à Aschenbach – c'est le seul dialogue entre eux – en jouant *La lettre à Élise*, qui rappelle au musicien Esméralda, la prostituée, son amour de jeunesse. Et dans *Violence*

et Passion, c'est parce qu'il veut écouter Mozart, *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, que Konrad intéresse le Professeur ; plus tard s'y ajoutera sa curiosité pour la peinture d'Arthur Davis. On pourrait rappeler aussi le salon de musique de la Princesse dans *L'Innocent*, ainsi que les innombrables motifs d'opéra. La musique sert également à Visconti pour caractériser des figures, des lieux ; ainsi la différence entre la musique classique et la variété (et le bruit...), dans *Sandra* et dans *Violence et Passion*, renforce l'opposition entre le passé et le présent. Cependant, qu'il s'agisse de motif interne au film, de motif descriptif ou expressif, chez Visconti, la plupart des films sont portés véritablement par la musique, et celle-ci est faite pour être entendue, ce que l'on évite habituellement.

Pourquoi y a-t-il eu d'ailleurs de la musique au cinéma ? Avait-on peur du silence dans le noir, était-ce pour couvrir le bruit de la projection ou pour évoquer le théâtre musical du XIX^e siècle, l'opérette et l'opéra, que le cinéma venait de remplacer ? Ou bien parce que la « photogénie », le mystère de la lumière sur des pellicules sans grande sensibilité, « l'aura » spécifique du cinéma, présentait, malgré tout, un défaut de présence et d'expressivité ? C'est pour pallier cette absence d'aura, pour la restituer, que Visconti fond ensemble la musique et l'image, mais aussi pour atteindre une grande expressivité au-delà des limites de la *mimesis* et de la plasticité des images.

Il y a d'abord l'opéra, le geste, si évident dans *Senso*, jusque dans les paysages magnifiques, où s'éloigne la calèche qui emporte Livia Serpieri. Ce sont des effets de mélodrame que l'on retrouve par moments dans presque tous les films, et plus particulièrement dans *Ossessione*, dans *Rocco et ses frères*, dans *Nuits*

blanches et dans *Les Damnés*. Mais à côté de ces effets, la musique a également pour fonction d'exprimer ce qui n'est pas transposable au niveau des gestes et de la visibilité : l'intériorité, le moment de la réminiscence et de l'aspiration. L'emploi d'un motif tel que le lyrisme désolé des paysages de pluie de *La terra trema* ou de leitmotive nostalgiques dans *Le Guépard*, ou de thèmes de solitude et de mort dans *Violence et Passion*, est courant au cinéma ; plus rares sont, au contraire, les films musicaux, comme « *Vaghe stelle dell'Orsa...* » ou *Mort à Venise* qui, dans leur facture même, ressemblent à la musique de piano ou à la musique symphonique. Là, la musique crée le contenu des films. *Prélude, choral et fugue* de César Franck, dans *Sandra*, est lié à la mère qui la jouait et la joue, c'est une sorte de réévocation à la recherche d'elle-même. Langage de l'intériorité, il rend présente la mémoire et transfigure le monde, lui donnant l'existence d'un mythe nostalgique. Il actualise un contenu abstrait qui, dans le film, qu'il imprègne totalement, s'élargit et se concrétise jusqu'à devenir l'expression d'un drame. Plus discrète, la musique de piano de Schumann, dans *Ludwig*, évoque les scènes d'enfance, nie l'extériorité du monde des objets et ses obligations ; c'est la musique de l'intimité solitaire, disait Barthes, « de l'âme amoureuse et enfermée qui se parle à elle-même ».

Plus massifs et paroxystiques sont les emplois de musiques pathétiques du grand orchestre et du romantisme lourd, qui tendent à produire des mythes, des Images : Wagner, Bruckner, Mahler, chez qui même le déroulement de la symphonie s'effectue comme un opéra. Visconti parlait avec fierté de quelques recoupements étonnants et voyait un signe dans la présence du nom « Mahler » dans *Senso*. On pourrait y ajouter quelques autres étrangetés : la Septième Symphonie de

Bruckner a été dédiée à Louis II de Bavière, et ce qui deviendra chez Visconti l'expression du pathos de Livia Serpieri avait été écrit en prémonition de la mort de Wagner ! C'est *L'anneau des Nibelungen* que Visconti voulait, mais les producteurs s'y sont opposés, comme musique pour *La caduta degli dei (Les Damnés)*, avant l'histoire de famille que Chéreau, grand admirateur de Visconti, mettra en scène à Bayreuth quelques années plus tard. Visconti avait prévu, d'ailleurs, des mises en scène des opéras de Wagner dans *Ludwig*, mais il y a renoncé, en se limitant à certains leitmotifs musicaux...

S'il reste encore dans *Senso*, et dans la musique de Bruckner, des intentions affirmatives, une volonté sensuelle de retenir le moi illusoire et le temps qui s'enfuit, *Mort à Venise* est dépourvue d'illusion et n'oppose pas de résistance à une tristesse sans fond, à une sentimentalité qui ne masque plus sa détresse. La musique de Mahler rend présent le passé, à demi oublié, éphémère, mais comme un présent irrémédiablement perdu. Adorno entendait dans l'extrême lenteur du début de l'adagietto de la Cinquième Symphonie – le début de *Mort à Venise* – « une hésitation qui arrête le cours du temps et invite la musique à regarder en arrière ». À celui qui voit s'ouvrir devant lui l'accès d'un passé révolu, l'entrée ne coûte guère moins que la mort, dont les images viennent s'imprimer sur les images de l'enfance. « O Mensch ! », chante la voix de contralto de la Troisième Symphonie, tandis que Gustav von Aschenbach écrit. Il s'est rappelé son enfant mort ; il regarde Tadzio et sa mère ; il contemple le paysage plus loin que la mer, la lumière flamboyante de la nuit, ce lien au passé, à la terre. Et il écoute, venant de la musique, ce que dit la nuit : lorsqu'elle sera tombée, les hommes sans visage ne seront plus que matière.

VI

La musique, chez Mann, chez Proust, n'est pas seulement une référence extérieure. Le caractère onirique, mystérieux, de la musique, contre la volonté et la représentation, était connu, bien avant qu'elle ne devienne, pour les esthètes et les décadents, le but et le principe même de l'art : la musique de Wagner comme modèle, Louis II de Bavière comme le symbole même du « héros ». Si tant est qu'on puisse encore parler d'héroïsme à propos de quelqu'un qui se refuse au combat, à l'action dans le monde. Musique et atmosphère, voilà l'esthétique comme fin en soi, l'art qu'on relie aux états purement affectifs, au bouillonnement des sentiments : le dilettantisme de la douleur du monde et la grande sensibilité de ceux qui souffrent passivement. Le dégoût métaphysique de la vie : « Je ne crois pas au matérialisme », dit le Ludwig de Visconti. Ici, la souveraineté de la subjectivité isolée, face à l'utilitarisme, a pris une stature royale. Louis II s'enferme, avant qu'on vienne l'enfermer. C'est une pure expérience vécue de l'art, devenue perversion autodestructrice : absence de but, lassitude, désolation de la vie, mélancolie et désespoir, c'est la mort, la mémoire, l'enfance, l'imaginaire et le syncrétisme stylistique.

Si Visconti maltraite la personne de Wagner, il tente de le rejoindre avec le nocturne et la musicalité du paysage. Il s'agit d'éprouver l'ennui et le dégoût, la trivialité, la force invincible du milieu, des choses qui entourent l'homme, et l'oppression intolérable qui engendre en lui l'aspiration, le tourment de l'infini. La fidélité à la chronique a renforcé le côté dissolvant de la décadence : il n'existe pas dans *Ludwig* cette dialectique interne qui liait tous les niveaux dans *Mort à Venise*, pas plus que le regard totalisant, contemplatif, « artiste » d'Aschenbach sur lui-même et le monde. À côté de

séquences affligeantes, attachées au visible dépourvu de substance, d'autres s'en détournent et même les objets et les décors, à la fin, disparaissent dans la pénombre et l'orient intérieur. Ludwig est appelé « l'amant du clair de lune ». Les plus beaux paysages du *Crépuscule des dieux* – *Ludwig* –, d'où tout élément narratif a disparu, sont des paysages du seuil, suspendus entre la chair et les songes. Ce ne sont plus les paysages de l'immanence, solaires, méditerranéens, composés, offerts au regard, mais un lieu où s'enfoncer, se perdre : la forêt des promenades en compagnie de Sissi, avec les bâtiments éclairés au loin, perdus dans le brouillard derrière les arbres ; la brume, lorsque arrive l'acteur Kainz ; la neige, pendant les courses nocturnes, comme « par-delà les montagnes de la lune » ; le lac, au bord duquel Ludwig vient se promener, dans lequel il va « se suicider » ; et toute la dernière séquence, la recherche du corps sous la pluie, dans le parc et sur l'eau, éclairés à la lumière des torches.

VII

Il faut se garder, cependant, de toute survalorisation de cette part nocturne, de ce détournement du visible. L'esthétique de la *mimesis* est fondée sur la tension entre l'immanence et l'aspiration. Si cette tension disparaissait complètement, il se produirait un changement radical dans l'œuvre de Visconti, qui est hors des portées de l'auteur de *Senso*, de *La terra trema*, et même de *Ludwig*. Ainsi, s'étant acheminé vers l'un des extrêmes : l'aspiration, l'imaginaire, l'orient intérieur, « l'immortalité de l'âme », dit précisément Ludwig, Visconti revient avec force à la passion, à l'affirmation de la chair et de la terre – « la terre est ma patrie », dit Tullio –, à l'immanence et « l'être-pour-la-mort », à ce qui était déjà présent dans *L'Étranger*, sinon

comme réalité immédiate, du moins comme revendication. Luchino Visconti n'était pas athée, même s'il ne croyait pas au Dieu du catholicisme. Il en voulait, néanmoins, à Dieu, lorsqu'il préparait *L'Innocent*, pour sa maladie, qu'il ne croyait pas avoir méritée. Tullio sera un héros satanique, l'ennemi déclaré de l'enfant bâtard né à Noël. Après le mysticisme, le romantisme énervé de la mort, le pathos du décadentisme et l'enfoncement dans la douleur et la nuit, après la déliquescence et la dissolution de la forme par le désir, Visconti finit son œuvre avec un formalisme strict, net et clair. L'intériorité poétique, la valeur suprême antiutilitaire et improductive de l'art qui désagrégeaient la forme depuis *Le Guépard*, *L'Étranger*, *Mort à Venise*, trouvent leur mesure avec *L'Innocent*.

C'est un univers d'objets et d'actions, du visible réduit à sa présence, l'Histoire n'étant qu'un ensemble de costumes. « Ta maison te ressemble », dit Teresa à Tullio ; « Les paysans aiment voir leurs maîtres bien habillés », dit Tullio à sa femme. C'est le monde de la classe des loisirs, celui de la richesse ostentatoire. Le costume, la force de disposer du travail d'autrui, démontre la domination, la possibilité de se présenter aux autres et se représenter soi-même par son image en miroir dans le regard des autres, qu'on ne daigne pas regarder, à la différence de ce regard qui venait du monde et perçait le cœur d'Aschenbach. Toute cette élégance offerte aux regards, captant le regard du spectateur et refusant son regard et l'ouverture à l'autre, c'est comme l'image du cinéma classique, mais vidée de tout contenu positif : la belle apparence du néant. La richesse ostentatoire, le culte de la beauté – la distinction – séparent comme une ligne de démarcation le monde des maîtres et le reste.

L'Innocent est volontairement somptueux : dès la séquence dans les salons de la Princesse, inondés de

lumière, avec les marbres, les colonnes, les tapis, les œuvres d'art et l'éclat des couleurs, allant du noir des habits, du piano, au rouge vif, au parme, au beige clair des tissus luxueux des robes. Chaque séquence sera dominée par une gamme de couleur, dans les tapisseries, les costumes, les objets, fortement unifiée par une dominante. Ainsi une perception sensible des détails et de l'ensemble devient possible, sans composition architectonique des cadres, difficile déjà avec l'écran large. Mais c'est parce que ce monde ignore tout autre principe que le goût, l'harmonie des couleurs, extrêmement rigoureux et sans rien de rigide. Il s'agit de savoir s'habiller à chaque moment du jour et de la nuit, un véritable défilé de mode : l'ornement, la forme pure, la belle surface séduisante, un paradis terrestre où tout s'accorde. L'éclat uniforme de la lumière électrique détache chaque couleur dans sa pureté, sans pénombre ou atmosphère, sans mélanges ou reflets, donne aux choses une évidence dépourvue de sentimentalité. Les couleurs du jour sont plus délicates, comme estompées, voilées ; pendant la deuxième partie, située à la campagne, l'extrême transparence des tons du matin ira jusqu'aux limites du noir et du blanc, rehaussés de couleurs, rose, jaune, parme, bleu, et aux tons pastels dans les vêtements. À la villa Lilas, tout est blanc : les murs, les rideaux, les meubles couverts de housses, les draps. S'en détachent les fleurs et l'ombrelle, la veste, les bottines noires de Giuliana. C'est pourquoi, sur les draps, la couleur chair de l'homme, réduit à ce qu'il est, tranche aussi agressivement. Mais rien n'est décrit : tout se fait, se dit, se montre, sans velléité de nostalgie, ni de lourdeur prosaïque. Histoire et culture sont des « pénitences » : seul importe le culte fastueux de l'apparence belle et de la sensualité, ici et maintenant, devant nous. L'attitude des personnages n'est plus le résultat d'une action antérieure, de hors-texte,

d'arrière-monde culturel : elle est le fait du moment, elle n'est pas une « histoire » mais une présence. Tout est vu sur l'écran, rien n'est imaginé et ne fait appel à l'imaginaire : cinéma de champ contrechamp, de dialogue, de plans rapprochés, d'un personnage assis ou statique et d'un autre qui bouge autour de lui et crée des moments de tension.

L'Innocent unit la pureté classique et l'attention à la particularité de chaque chose, chaque instant. Sa correction raffinée a pour fonction de mettre à distance, avec le même mépris, le même orgueil, revendiquant sa singularité, que chez Tullio. Ce n'est pas une existence rongée par le désir, mais dominée par la volonté, la passion : une association de la cruauté et de la volupté. Non pas le monde de douleur d'une aristocratie en deuil de l'Histoire, mais celui des « dandys », qui ont survécu à l'Histoire, ceux qu'on a appelés « les stoiciens du boudoir » et les « corsaires aux gants jaunes ».

Le dépouillement de la salle d'armes, à l'ouverture du film, et par la suite le combat de Tullio avec Filippo d'Arborio, l'amant de sa femme, et avec son frère qu'il confond avec lui, le duel impossible avec le poète et le duel qu'on ne voit pas avec l'amant présumé de Teresa, indiquent bien l'essence de ce monde : une société de duel. Un reste des fonctions guerrières des maîtres et, en absence de destin, la mort sans transcendance comme vérité de la vie, le seul moyen d'atteindre au style. Cet être-pour-la-mort est la condition de l'immanence, de l'existence physique des objets et de la jouissance des maîtres. « Ta maison te ressemble... » dit Teresa à Tullio, la dernière nuit. Le noir de sa chevelure et de sa robe, le noir de l'habit de Tullio et les chrysanthèmes blancs partout présents – Luchino Visconti était né le jour des morts : le 2 novembre – introduisent un ton funèbre au milieu de l'élégance des objets. L'envers du

décor, sa condition, c'est la brutalité vide d'un tiroir de bois, que Tullio ouvre pour y prendre un pistolet. « Seuls les purs peuvent se permettre certains excès, seules les intentions comptent », avait-il dit, mais aussi en réponse à sa maîtresse qui l'avait traité de monstre, égoïste, orgueilleux, despotique, amant et maître : « Tu verras comment je sais finir. » L'être-pour-la-mort donne non seulement une netteté, une solennité à chacun des gestes de Tullio, mais c'est grâce à cela aussi que, dans ce film, les choses se dépouillent de leur ambiguïté atmosphérique et prennent des couleurs précises et des contours très fermes. Même les vitres des portes et des fenêtres découpent nettement la lumière du matin : Tullio ouvre une porte, s'avance vers la lumière de la fenêtre, le pistolet à la main. La force de la décharge le fait se retourner. Il gît, éclairé par l'aube, sur les dalles d'un couloir vide. Et c'est la femme qui, à l'image de la mort, s'éloigne et s'enfonce dans le paysage extérieur, surchargé encore des couleurs de la nuit.

Un cercle se referme par le rejet de cette dimension de l'aspiration, mystico-politique, le regard vers l'ailleurs, la contemplation et le paysage, que lo Spagnolo avait introduit, dans *Ossessione*, contre le monde de la propriété, de la passion et de la violence, qui est aussi celui du cinéma classique. Au début et à la fin de sa vie de cinéaste, Visconti raconte deux histoires d'adultère, dépourvues de références à l'historicité. À la différence que le monde de la fin est celui du mari, du maître, du propriétaire : c'est l'affirmation du cours du monde et du visible – du maître, de l'immanence et de l'image – contre l'appel d'autre chose.

Mais Tullio et lo Spagnolo sont frères dans l'absolu, opposés à la famille, la procréation, le pur exister. Ils sont proches par les mêmes consonances ascétiques, « aristocratiques » et sacrificielles. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une éthique dans la vie, du refus

du compromis avec l'existence, la sociabilité et l'être avec autrui fondé sur l'arrangement. Sans médiation, sans suite, chacun a choisi un principe, le oui ou le non, la terre ou le ciel, et le vit jusqu'au bout, la pureté des innocents n'étant rien d'autre que l'unité, l'homogénéité de l'esprit, l'absence de bavardage, de faiblesse, de clair-obscur. Ce sont des a-prioristes et ils se situent en dehors du mauvais infini, informe, de l'existence. Leur inhumanité est celle de l'éthique devenue une esthétique, par laquelle les hommes s'élèvent au-dessus de la vitalité animale. Car la seule tragédie du monde bourgeois, la volonté de vivre quelque chose jusqu'au bout n'est plus que le tragique de l'art. Au début et à la fin de l'œuvre de Visconti, lo Spagnolo et Tullio se définissent par rapport à l'art, des artistes sans œuvre, bohème révolutionnaire et aristocrate dandy, les deux extrémités de la société bourgeoise. Pauvre, platonicien, lo Spagnolo vit dans l'attente, l'espoir, l'aspiration, il est toujours sur le chemin ; tragique, sans espoir, sans crainte, sans recherche de signification, Tullio a transformé sa vie en œuvre d'art. L'aspiration chez l'un s'ouvre au possible, devient politique ; la vie chez l'autre trouve sa clôture et sa limite dans l'immanence de sa propre souveraineté. Mais cette opposition interne, l'antagonisme de ses deux frères ennemis – la relation du désir et de la forme – sous-tend l'ensemble de l'œuvre de Visconti.

MYTHE ET ALLÉGORIE :
L'HISTOIRE EN PORTRAITS
DE FAMILLE

I

La plupart des scénarios originaux de Visconti, écrits avec un ou plusieurs collaborateurs, sont des drames et concernent le présent : *Rocco et ses frères*, *Sandra*, *Violence et Passion*, et, par ses caractéristiques formelles, *Les Damnés*. Visconti n'a pas adapté de drame ancien, ni, après *Ossessione*, de roman contemporain : Verga a été actualisé dans *La terra trema* sans être atteint par le contemporain, le monde industriel. Mais l'absence de source n'implique pas une plus grande originalité, et les films historiques – *Le Guépard*, *L'Étranger*, *Mort à Venise*, *Ludwig* – adaptés ou non d'œuvres existantes, sont les plus proches de leurs auteurs. Car, dans ces œuvres, à la différence de *La terra trema*, la totalité extensive, objective, ne se déploie plus selon l'ordre de la substance, par l'identité du sens et du phénomène, mais grâce à une dialectique de l'immanence et de l'aspiration, liée nécessairement à une subjectivité connaissante et poétique. Il s'agit d'un « romanesque » qui produit une relation d'identité et de non-identité entre le personnage et le sujet de la narration : le discours du film. Le point de vue de la caméra cesse d'être totalement objectif, sans se situer à l'extérieur, à la manière de *Citizen Kane*, en regard dé-

miurgique constituant : il est regard interne à l'univers du film, à son espace, et le totalise pourtant de l'extérieur. Une telle expérience esthétique, l'expérience même de l'esthétique, ne peut se produire – semble-t-il – chez Visconti – *Ossessione* excepté – qu'à l'égard du passé, tandis que le présent constitue essentiellement, pour lui, un lieu de collision. Pourquoi ?

Il existe une relation entre la narration et l'absence, la mémorisation, l'évocation des morts. Le passé forme un tout défini, clos, entouré d'aura poétique, offert à la contemplation à distance : la route est commencée, le voyage est terminé. Le récit romanesque est un masque qui suspend l'identité profonde, la proximité avec le personnage, et sauvegarde l'objectivité de la forme, ce prémodernisme dont participe Visconti. Mais la narration comme mise à distance, en tant qu'expérience esthétique dans l'ordre de la vision et du regard, serait possible aussi dans le présent : elle a été réalisée, en Italie même, par Antonioni. Cette réalisation montre précisément qu'une telle expérience du présent obéit à des normes qui se situent au-delà de l'horizon de Visconti. Raréfaction du récit, dédramatisation, regard insistant de la caméra, indépendance des plans dans la durée : la dissémination, le vide, l'absence, les effets de la réification s'introduisent chez Visconti dans la passivité, le pathos de la mort et conduisent à la dissolution d'un monde substantiel et de ses formes. Antonioni, dont les personnages ne sont pas seulement des sensibilités poétiques mais des créateurs, et pour cause, prend en charge activement ces effets de la réification et de la modernité pour créer de nouvelles formes. Visconti est « esthète », il croit à la plénitude des formes héritées ; Antonioni est « formaliste » dans le sens où l'est tout l'art moderne, qui libère de sa pesanteur, par le travail de la forme, un monde réifié et dépourvu de sens. C'est cette absence, comme réalité fondamentale et point de

départ, que Visconti ne peut admettre, même s'il doit reconnaître la dissolution de l'humanisme, devenu masque fardé et grimace. Pour lui, la beauté ne surgit pas d'un travail formel : c'est par les sens qu'elle nous atteint : elle est inhérente au monde, immanente aux objets, même si elle s'en détache, sous l'effet de la réification, pour devenir aspiration subjective. Elle reste donc incompatible avec la modernité : la laideur, l'incohérence, l'inhumanité. Pour Visconti, le monde moderne est frappé d'une telle distorsion que rien en lui ne permet de prendre la distance nécessaire à sa vision globale. Ainsi la totalité extensive comme constitution esthétique d'un monde univoque devient impossible pour Visconti dans le présent. Car une telle vision esthétique du présent impliquerait aussi qu'on tient l'ensemble des choses existantes pour l'ultime réalité, condamnée au néant si elle n'est pas rachetée par la création artistique, comme par un malgré tout. Or, pour Visconti, du présent, rien ne peut être sauvé. L'esthétique a chez lui un contenu précis – nostalgie ou combat – très loin des modernes « malgré tout ». À l'absence, Visconti ne réplique donc pas par le travail de la forme, mais par la forme la plus anthropomorphique qui soit : la collision dramatique.

Visconti est « conservateur ». Il espérait du communisme la destruction de la modernité, refusant le monde industriel contemporain, qu'il a critiqué non pas au nom de l'utopie, d'un « principe espérance », mais à partir d'une vision nostalgique. Cette nostalgie du passé, en tant que tout, peut donc se réaliser en forme de contemplation esthétique lorsqu'il s'agit du passé effectif, mais dans le présent, le passé n'existe plus que comme « nostalgie », c'est une attitude subjective parmi d'autres, en contradiction mortelle avec l'actualité, lieu du combat du passé et du présent, et de rencontres catastrophiques : l'envers de l'historicisme des films

épiques, qui retracent les événements à partir de la fin. La dualité de l'immanence et de l'aspiration, surgissant de la destruction de la totalité, liée en une dialectique de la durée, vécue par une subjectivité dans les films historiques, se transforme dans le présent en une lutte objective et dramatique de deux principes différents et proches, à la fois, comme le sont les frères ennemis : Simone et Rocco, Sandra et Gianni.

De là cette double tendance de l'œuvre de Visconti entre le passé et la narration d'une part, et l'action dramatique actuelle de l'autre. Mais ces changements de configuration sont constants et ne peuvent se ramener à des principes identiques ; comme dans tout développement stylistique, il existe des anticipations, des mélanges, des continuités : *La terra trema* est un film actuel et épique, *Ludwig* un film historique à partir d'un scénario original, *Ossessione* comporte des éléments de drame, *Rocco et ses frères* n'est pas seulement dramatique, ni *Senso* uniquement un film historique. La coexistence même de deux dimensions contraires – le mélodrame et la prose descriptive – jouant l'une contre l'autre, caractérise certaines œuvres de Visconti, tandis que, dans d'autres films, ces deux principes sont séparés et poussés chacun à leur limite. C'est avec la séparation de ces éléments, par leur jeu l'un contre l'autre, que Visconti devient un décadent qui décompose ce que le cinéma classique unifie. Car, au cinéma, il est difficile de distinguer l'épique et le drame, l'être-en-acte et la narration, puisque les acteurs ne sont pas vraiment présents et qu'il existe un point de vue de la narration, le regard de la caméra, sans qu'il s'agisse de narration véritable : l'évocation par des mots d'un irréel faisant appel à l'imaginaire de l'auditeur, du lecteur. Cette distinction des genres renvoyait, avec le théâtre et la littérature, à deux cosmos différents : il a suffi que l'idée de destin perde son sens et soit remplacée par la détermination

sociale pour que, dès Ibsen, le drame s'approche de l'épique ; il a fallu que l'objectivité apparaisse de plus en plus comme la relation entre plusieurs subjectivités pour que le roman dostoïevskien devienne dramatique. Au-delà commence l'art moderne, mais le cinéma classique et Visconti n'en font pas partie. Ainsi la synthèse de l'épique et du drame, rendue possible peu avant la naissance du cinéma et que le cinéma classique a réalisée sous une forme dégradée, retrouve toute sa force contradictoire chez Visconti avec la séparation et le lien du destin et de la détermination sociale.

II

Étrangement, c'est dans ses films « contemporains », par la contradiction entre la forme dramatique et notre quotidien, que Visconti devient le plus anachronique, l'anachronisme des films historiques, leur charme, allant de soi. À force d'être plongé dans l'ancien, Visconti n'a plus de mémoire de la vie présente, ignore les privilèges des circonstances, la beauté passagère, fugace, de l'actualité. Avec sa volonté néoclassique de faire œuvre durable, il est insensible à l'éphémère, l'essence du cinéma : destruction du sens, dispersion, absence, singularité, contingence ; la dualité de l'esprit et de son autre, de la fiction et des acteurs avec un monde qui leur préexiste. C'est en dehors des artifices du studio, dans le monde même que Visconti avait voulu lire l'identité de l'idée et du sensible, l'harmonie préétablie de la figure et du lieu, dans *La terra trema*. Par la suite, il s'étonnait lui-même de quelque chose qui semblait impossible, inaccessible désormais : « Ce n'est pas un documentaire, ce n'est pas de l'art », a-t-il dit en revoyant *La terra trema* avant de commencer *Rocco et ses frères*.

Partir d'une œuvre passée, sans se poser la question de ce départ et de la distance qui s'y inscrit, c'est retrouver la perfection tranquille, longuement mûrie par la tradition. Mais le présent résiste et pose des problèmes. Les films doivent créer leurs formes ; ils renvoient, dans leur actualité, à un monde « référentiel » qui est loin d'être le même pour tous, une multiplicité où chacun est pris justement en opposition, en discorde, avec d'autres. La continuité, l'homogénéité spatio-temporelle, le regard panoramique du *Guépard*, indépendants de la caméra, ont disparu avec l'invention de celle-ci : ce n'est pas pour rien que toute la peinture et la littérature du XIX^e siècle, et le concept même de la *mimesis*, ont volé en éclats, ont cédé au divers, aux points de vue, au multiple, à l'analyse et la médiation. L'invention même du cinéma démontre que l'existence du monde et l'existence d'un univers de sens – appelé « fiction » – ne sont pas identiques. Il s'agit maintenant d'une accumulation anarchique de matériaux, d'absence d'expérience, donc de possibilité de récit. Le tout n'est plus inhérent à la partie, la grande ville, ses habitants et les choses sont des totalités brisées de déterminations : gros plan, collage, montage. Entre l'hétérogène du monde et la volonté d'art, le rapport est donc plus que d'antagonisme. Cette dissonance, cette violence même, devient la tonalité spécifique des films contemporains de Visconti, et se thématise en eux comme leur contenu, contre l'harmonie contemplative des films historiques.

Rocco et ses frères, le plus « cinématographique » de ses films, développe pleinement cet antagonisme entre l'idée et l'effectivité, non seulement dans le conflit entre Rocco et Simone, mais en quelque sorte immédiatement, par la brisure contre la ville d'une entité préexistante, venue d'ailleurs, laissée par un train, dans le brouillard sur le quai vide et noir de la

gare de Milan. Lorsque Rocco et Simone se battront dans la boue, après le viol de Nadia, la voix de Rocco, criant le nom de son frère, sera amplifiée par le sifflement du train, qui ne cessera plus pendant toute la scène ; et la musique qu'on entend, au moment où les Parondi s'éloignent dans les escaliers de la gare pour entrer dans Milan, accompagnera l'apparition fatale de Nadia, devant le stade, après le premier match de Simone. Le récit spécifiquement cinématographique consistera ici dans la découverte d'un monde avec les personnages et leur vie : l'hétérogène de la ville, rues de Milan, terrain vague, question de logement, mœurs petites-bourgeoises, la boxe, la pègre, le travail, l'existence ouvrière : c'est la tentative la plus extrême de Visconti pour s'approcher du monde moderne. Sans pouvoir, pour autant, renoncer à ses normes anciennes : ainsi a-t-il voulu produire une « tragédie réaliste », un mythe moderne, un mélodrame cinématographique, avec perversion, déchéance, viol, meurtre, et de la morale, de la nostalgie, beaucoup de larmes : l'héritage du roman populaire du XIX^e siècle. Sociologie descriptive et mélodrame, classe ouvrière et pègre : les deux faces d'une seule réalité. Dispersion et affrontement dans la teneur même des événements, mais aussi dans la forme : c'est ici que le mélodrame se détache sur un fond descriptif, à l'inverse de *Senso*. Ce mouvement contradictoire d'affrontement et de dispersion crée une tension permanente, se développe en une multiplicité de séquences, de tonalités, de qualités plastiques et dramatiques, totalement hétérogènes : l'unité, dans sa nostalgie, devenue le thème du film, ne pouvant se réaliser ici que par l'antagonisme, la dissonance et le combat.

Disparaît de l'horizon citadin, le paysage agraire, ancien, élégiaque. La perte de la substance le métamorphose déjà dans les films historiques en un appel surgi de l'horizon lointain. La raréfaction de la fable y

sépare chacun des moments, exile le regard, suspend la représentation pour instaurer à la limite un rapport avec le visible : l'archéologie du regard de la caméra. Mais à ce style « panoramique », lié à la subjectivité en tant que facteur de perception, située dans le champ comme dans un continuum donné, d'où émergent certaines parties, où les objets ont leur place désignée dans l'espace, dans lequel les vides jouent un rôle croissant, à ce style « optique », cette image dans la distance, cette vision du lointain, les films contemporains – où tout regard panoramique devient impossible – substitue une manière « haptique », tactile, une vision de proximité, sans que l'image puisse prévaloir sur l'événement, qui intègre la caméra comme une présence active. Il va s'agir du contraire du paysage : l'enfermement, le plus souvent dans la maison. Les choses sont ramenées de plus en plus vers l'intérieur, un trou noir, lieu d'affrontement et de destruction. De la terre, de la totalité sociale, l'attention se porte à la collision entre figures humaines. Non plus le déploiement de la substance en train de devenir inessentielle, mais – la signification étant exilée – comment l'essence peut-elle devenir vivante ? Dans les films historiques, un processus de déterritorialisation suit son cours, dissout les formes, résiste à la signification, détache la vision de son lien avec les objets, alors que dans ces autres films – les « contemporains » – tout est, au contraire, submergé par la signification, ramené dans un théâtre d'affect : drame, fable, totalité, mythe et sacrifice : Famille.

Ce transfert de l'extérieur vers l'intérieur est visible déjà dans ce qui sépare *Rocco et ses frères* de *La terra trema*. Et même si *La terra trema* se différencie de Verga par la modernisation et l'actualisation de la situation sociale, un autre changement fondamental s'y opère avec le déplacement de la charge descriptive du village à la famille elle-même. Il y a sans doute le

village, la vie communautaire, le travail en commun, la fête, le rire des vieilles femmes au moment de la salaison, la profondeur de champ créant le rapport à la nature, à la communauté. Mais c'est à la fratrie surtout que Visconti s'attache, quelque chose d'irréductible à la famille triangulaire bourgeoise : la division du travail à la maison et sur les barques, l'accueil des frères par les sœurs, les liens affectifs des aînés et des cadets, les disputes entre les sœurs, le départ du frère. La jeune génération forme un bloc en rupture avec les ancêtres soumis à la fatalité, aux proverbes. Cependant, la mer reste là pour tous, comme horizon de l'existence. Tandis que dans *Rocco et ses frères*, où la terre fait littéralement défaut sous les pieds des frères arrivés à Milan, c'est tout l'univers traditionnel et communautaire qui se cristallise en eux. Un moment, dans un sous-sol, autour de la photo de famille, des chapelets d'oignons, des bouteilles recréent un semblant de souvenir : il n'en demeurera bientôt que la photo sur le mur nu d'un grand ensemble. C'est parce qu'elle est réduite à elle-même que la sauvegarde de l'unité devient un but impossible. La lutte de Lucia et de Mara, qui perturbait, avec le renversement de la lampe, les coordonnées de l'espace dans *La terra trema*, n'y constituait qu'un moment : la lutte fratricide, l'espace hétérogène, la violence de l'éclairage seront la règle dans *Rocco et ses frères*. L'unité perdue, la nostalgie apparaît. Cette nostalgie, celle de la terre natale – le pays du mal de lune, des oliviers..., devenue chanson au début et à la fin du film, dominera Rocco, produira sa tentation de la sainteté : ne rien refuser de ce qui pourrait sauver l'unité familiale. Mais les autres frères sont déjà « modernes », attachés à leur propre sort : Vincenzo cherche l'intégration dans la petite bourgeoisie urbaine, Ciro voudrait jeter les fruits gâtés pour préserver le reste et marcher vers l'avenir, Simone désire tout de la nouvelle

vie et tout de suite. Ainsi la famille n'a plus rien d'une substance immédiate : il ne s'agit plus d'une totalité extensive de la vie, mais d'une totalité conflictuelle de problèmes.

L'absence de territoire bouleverse les normes esthétiques : les figures ne naissent plus à partir d'un fond, n'en sont pas l'incarnation, n'en émergent pas peu à peu. Les personnages de *Rocco et ses frères*, nés ailleurs, sont face à un autre décor : non plus le calme, la clarté, la sérénité de *La terra trema*, mais la violence, la confusion, l'humide, le nocturne, le brouillard, la boue, la pluie. Et un mode de vie enchevêtré. Ces figures ont des contours précis, surgissent d'emblée avec leurs passions, leurs qualités morales distinctes. L'effet sera immédiat : le lent processus de décomposition cède à l'effondrement rapide, dense, concentré. À la différence des autres films épiques de Visconti et de la présence dans ces films de la totalité d'un monde dans ses moindres détails, ces personnages d'exilés ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, sans présupposé esthétique-historico-culturel. La ville moderne ne constitue pas une totalité des objets, mais, encore pour Visconti, la scène des oppositions idéologiques. L'extériorité de l'idée et de l'immanence produit dans *Rocco et ses frères* une multiplicité de systèmes éthiques, les frères y formant une constellation actuelle, l'une de ces « familles de hasard » dont parlait Dostoïevski, auquel se réfère *Rocco et ses frères* (tandis que Verga se réclamait d'Homère) : la dialectique du baiser et du couteau, unité dialogique et dramatique de points de vue opposés et complémentaires, dont chacun est invivable séparément, dont aucun ne saurait être retranché sans que le reste ne se dessèche en perdant sa sève. C'est pourquoi le conflit n'y épuise pas le possible : la nostalgie de Rocco devient même le souhait d'un retour au pays natal, par-delà la modernité

– le projet de Visconti – chez le plus petit des frères, Luca (Luchino en est le diminutif). Ainsi une dimension utopique d'une réconciliation possible différencie ce film populaire de Visconti des drames sans issue de la grande bourgeoisie : *Sandra*, *Les Damnés*, *Violence et Passion*, comme le néoclassicisme distinguait *La terra trema* de sa décomposition dans les films historiques, qui évoquent les rois, les princes, les grands bourgeois.

III

Le lien de la famille et de l'Histoire est l'expérience fondamentale de Luchino Visconti, son héritage personnel. Arrière-plan mythique et contenu historique, idée, thème, situation, motif et détermination stylistique, la famille reste le dernier territoire, la dernière réalité, la réduction à un noyau d'un monde substantiel ancien, en passe de s'évanouir, de se disperser en un agrégat d'objets, d'images et de signes. Mais parce qu'elle existe encore, cette réalité substantielle mythique et fantasmatique rend possible la *mimesis* et sa transparence, unité et nostalgie de l'unité. La famille est lien de sang et de parenté, nature et culture à la fois, tradition et continuité ; elle se situe avant les oppositions, entre l'individu et la communauté, entre la subjectivité et le monde. La famille, dans l'œuvre de Visconti, n'est pas encore la famille triangulaire bourgeoise : elle le devient et Visconti raconte cette destruction, cette réduction. Elle a encore, chez lui, quelque chose de la famille patriarcale agraire, avec l'enracinement naturel et la transmission dans la lignée du nom et de l'héritage. Qu'il s'agisse des Valestro dans *La terra trema* ou des Von Essenbeck dans *Les Damnés*, le capital compte moins que les instruments de travail et la propriété immobilière : barque, usine,

maison. C'est cette immobilité qui produit « le classicisme » de Visconti. Elle unit chez lui les paysans, les aristocrates et les patriciens grands bourgeois. Et cette immobilité du contenu et de la forme se trouve bouleversée de fond en comble par l'apparition de nouveaux modes de production et de reproduction. Si Visconti a adhéré au communisme, c'est qu'il y a entendu, entre autres choses, l'écho réfléchi, interprété, de son propre problème : « La bourgeoisie ne peut exister sans révolutionner constamment les instruments de la production, ce qui veut dire les conditions de la production, c'est-à-dire tous les rapports sociaux. Le maintien sans changement de l'ancien mode de production était, au contraire, pour toutes les classes industrielles antérieures, la condition première de leur existence. Ce bouleversement continu de la production, ce constant ébranlement de tout le système social, cette agitation et cette insécurité perpétuelles distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes. Tous les rapports sociaux, traditionnels et figés, avec leur cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables, se dissolvent ; ceux qui les remplacent vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était sacré est profané... » Dans les pays – l'Italie, l'Allemagne, la Russie et maintenant la quasi-totalité du monde – qui ont subi le capitalisme moderne et ne l'ont pas développé eux-mêmes, l'effet dévastateur de la modernité : la réduction de la communauté au noyau familial et sa destruction, a été plus rapide, d'où l'intérêt de Visconti pour Mann et Dostoïevski. Le choc Nord-Sud, dont il est question dans *Rocco et ses frères*, le fait qu'entre les deux parties de l'Italie existe le même rapport qu'entre pays développés et tiers-monde, n'est donc rien moins qu'une rencontre mondiale. La famille, immigrée, avec ses conceptions antiques d'honneur et de sacri-

fice, s'identifie ici à la tradition qui s'autodétruit parce qu'elle doit réagir, s'adapter.

Dans les films de Visconti, ce changement historique est marqué par l'interruption de la lignée et celle-ci par la mort du père. Au village d'Aci Trezza, les Valestro portent encore le deuil de leur père ; le scénario originel de *Rocco et ses frères* commençait avec les funérailles rituelles du père avant l'adieu à la terre des ancêtres et le départ pour Milan. *Sandra* était consacré, dans le scénario originel, au « nom du père » et, dans la version définitive, à la recherche sur la vérité de sa mort. Dans *Les Damnés*, le seul héritier légitime, le père de Martin, est mort et, au début du film, l'assassinat du patriarche Joachim entérine la fin de la vieille Allemagne. Ludwig a grandi entre sa mère et un père jésuite. Dans *Le Guépard*, bien que le prince de Salina, en chef de famille magnanime, arrange la collaboration des classes, « le changement pour que les choses restent les mêmes », il meurt de ce changement et prend conscience de sa propre fin devant un tableau représentant la mort du père : « Je me demande si ma mort ressemblera à ça. Les draps seront moins impeccables. Ceux des agonisants sont toujours tachés par les potions et la sueur. Et il faut espérer que Concetta, Carolina et les autres enfants seront habillés d'une façon plus décente. Mais je sais que ce sera la même chose, le même tableau. » Le Professeur de *Gruppo di famiglia in un interno* meurt d'avoir voulu donner une réalité aux tableaux qu'il collectionne, du désir tardif d'une paternité symbolique.

Si le passage d'une forme sociale à une autre, là où ce changement est visible, dans l'Histoire, peut conduire à l'isolement de l'individu, à une prise de conscience historique, et s'acheminer, dans un récit épique, vers l'élégie et l'aspiration (*Le Guépard*, *Ludwig*), dans l'actualité, le rapport de l'ancien et du

nouveau est vécu de l'intérieur, comme éclatement et autodestruction dramatique de la substance familiale. L'autre, la société y pénètre et produit des conflits d'intérêts, d'ambitions, de projets : dans *Les Damnés*, tous sont « cousins », parents par alliance. La tradition patriarcale et sa culture conduisent Visconti à retranscrire les problèmes sociaux et politiques modernes en termes de luttes fratricides, en s'inspirant de Sophocle et de Shakespeare et des formes anciennes qui correspondaient à des époques où l'Histoire se confondait effectivement avec l'histoire des familles. Ainsi, à la différence des récits épiques (*La terra trema*, *Le Guépard*, *Ludwig*), plus directement axés sur les conflits de classes, les drames familiaux deviennent des lieux allégoriques, des champs de forces où s'affrontent des positions idéologiques, économiques et politiques, qui viennent du dehors et atteignent la famille dans son unité profonde. De *La terra trema* à *Rocco et ses frères*, à *Sandra*, aux *Damnés*, à *Violence et Passion*, l'allégorisation progressive résulte de l'ouverture de la famille à l'extérieur, de sa détermination complète par le dehors, qui prend possession de son espace interne : la maison. Les Valestro sont expulsés de la demeure des ancêtres ; plus tard, même, dans *Violence et Passion*, la maison fait l'objet d'une véritable invasion. À la fin de *Sandra*, le jardin de la maison paternelle devient un parc public ; et le hall de la résidence des Von Essenbeck, dans *Les Damnés*, se trouve métamorphosé en dancing nazi, envahi par les S. S., les chandeliers, les drapeaux et le va-et-vient des soldats.

« Le portrait de famille », produit d'importation en Italie – chez le Professeur de *Violence et Passion*, les portraits sont d'origine anglaise – est une peinture de genre : par son exigence de totalité, Visconti la transforme en peinture d'Histoire. Avec une dimension allégorique renvoyant à l'extérieur et une profondeur

mythique interne. La nostalgie de l'unité, l'ancrage dans le passé immémorial, les rapports de Gianni et Sandra avec leur mère, la relation inceste-délation, les rapports de Martin avec sa mère dans *Les Damnés*, ceux du Professeur avec Konrad, touchent un fond mythique et symbolique, irréductible à l'interprétation : l'énigme qui a exigé et rendu possible l'existence des œuvres. En revanche, les mêmes films se réfèrent de manière allégorique à des situations historiques et sociales précises. *Rocco et ses frères* évoque la social-démocratie, le communisme à l'italienne, et, au-delà, l'utopie gramscienne d'un dépassement de l'opposition nord-sud, ville-campagne. *Sandra* traite de la situation d'une Italie prise entre l'aristocratie accrochée à ses souvenirs imaginaires, la bourgeoisie compromise avec le fascisme, les nouveaux cadres d'origine populaire et l'Amérique. *Violence et Passion* resterait opaque si l'on méconnaissait ce que sont la Résistance, 68 et l'après-68, le néofascisme et l'histoire des intellectuels de gauche depuis la guerre. Comme la peinture classique, les films de Visconti exigent une iconologie. Ce n'est pas le développement de l'action, mais des indices, quelques attributs qui définissent les figures : ainsi la couleur des uniformes et les manières distinguent dans *Les Damnés* le S. A., le S. S. et l'officier de l'armée. L'allure grossière, brutale, le débraillé vulgaire du S. A. suffit, croit Visconti, à évoquer l'arrière-fond plébéien et petit-bourgeois des « révolutionnaires » du nazisme, si différent de la discipline ascétique, du dandysme noir des élites de l'État S. S. C'est comme le frac de don Calogero Sedara dans *Le Guépard* : pour Visconti, costumier et surtout homme du monde, l'habit fait l'homme. Limites d'une esthétique de l'apparence...

Ces figures allégoriques ne renvoient pas à des idées abstraites, elles représentent des types historiques et politiques que Visconti réunit autour de la

table du dîner, le lieu privilégié de la vie patriarcale, où les membres de la famille se retrouvent ensemble. « À table dans une demi-heure », dit le Prince au début du *Guépard* : « tout le monde sera présent ». Qu'il s'agisse directement de drame familial ou non, presque tous ses films tendent vers une telle situation spécifique, et Visconti se donne un plaisir de la « réinventer » à chaque film selon de nouvelles « dispositions », toujours autres et toujours les mêmes, cherchant, en traditionaliste, moins à créer du nouveau que des variantes qui se réfèrent les unes aux autres et se distinguent entre elles par des écarts, des changements. Tailles de plans, mouvements de caméra, jeux de regards. Il compose des natures mortes avec de la vaisselle, des fleurs et de la lumière ; réunit, en maître de la mise en scène, plusieurs personnages dans le même cadre. Entre le premier dîner de *Ossessione*, l'éloge grotesque du mariage, jusqu'au dîner de Noël dans *L'Innocent*, pendant lequel on annonce la mort de l'enfant, il n'est pas de film de Visconti où la table ne soit le théâtre de quelque chose d'essentiel : comme le déjeuner qui précède le meurtre dans *L'Étranger* ; le banquet avant l'arrestation de Ludwig, ou avant sa mort ; la rencontre de Livia Serpieri et de la prostituée à la table de Franz Mahler ; le dîner pendant lequel les mareyeurs décident la libération d'Antonio dans *La terra trema*, cet autre dîner dans le même film où Antonio choisit de se mettre à son compte ; le banquet des fiançailles de Vincenzo perturbé par l'arrivée de ses frères, au début, et ce dîner, à la fin, pour fêter la victoire de Rocco, la réunion de la famille hantée par l'absent, Simone, qui arrive enfin pour apporter à Rocco la nouvelle du meurtre. Le repas dans *Mort à Venise* lorsque, contemplant Tadzio, le musicien discute intérieurement de beauté avec son disciple, quand il attend l'arrivée de l'adolescent avant son faux départ ; le dîner où Giuliana rencontre Felippo

d'Arborio dans *L'Innocent*, et le face-à-face, dans *Le Guépard*, du prince de Salina et des militaires, les nouveaux maîtres de l'Italie... La table du dîner est en même temps lieu de réunion des intimes et ouverture de la famille au dehors, aux intrus, comme à ce rire gros, vulgaire, de Claudia Cardinale, annonçant la fin des Salina dans *Le Guépard*. C'est cette ouverture au dehors qui transforme le dîner en événement allégorique. Remis une première fois dans *Violence et Passion*, où le Professeur dîne seul, entouré de ses tableaux, le dîner de réconciliation finit, dans ce film comme dans *Sandra*, par des aveux, des accusations et se termine en pugilat. Mais c'est surtout dans *Les Damnés* que la table du dîner acquiert une fonction centrale : il revient à trois reprises au cours du film. *Les Damnés* commence même par la présentation de la table, avec le nom du patriarche, et le fauteuil du maître, au commencement d'un zoom arrière qui les situe dans l'ensemble familial, en haut d'une longue table étincelante. Toute la première partie du film n'est que la préparation de ce dîner d'anniversaire où se réunissent les figures allégoriques, tous les cousins : les différentes tendances des classes dominantes allemandes, le capitaliste patriarcal Joachim, le bourgeois libéral Herbert, le S. A. Konstantin, le technocrate Friedrich, le S. S. Aschenbach. L'ouverture des *Damnés* est magistrale : dans un mouvement continu, tour à tour, différents personnages se lavent, s'habillent, se préparent ou arrivent du dehors pour la fête. Lorsque tout le monde est là, survient la nouvelle de l'incendie du Reichstag et la nécessité, proclamée à table par Joachim, de collaboration avec le régime : la dispute se termine avec le départ d'Herbert. Le deuxième dîner se réfère au premier. Friedrich, l'employé qui était arrivé sur la pointe des pieds le premier soir, a pris la place de Joachim, qu'il a assassiné : il élève la voix, force le ton, menace chacun, sous les yeux fascinés de Lady

Macbeth Sophie. La salle est dans la pénombre, la table clairesemée : les morts sont déjà trop nombreux. Chacun a peur, isolé des autres, tandis qu'au précédent dîner les mouvements de caméra les liaient. Entre un revenant : Herbert, on l'avait inculpé du meurtre de Joachim, il arrive de son exil et va se livrer à la Gestapo pour libérer ses enfants, il reparle du premier dîner et annonce la mort de sa femme Élisabeth, envoyée par Sophie dans un camp de concentration. La troisième fois, la salle est noire, Martin prend la place du patriarche ; maintenant le zoom arrière le découvre devant une table vide, en chef d'une famille dont il est le dernier survivant.

IV

L'ignorance des significations politiques n'entrave pas la participation du spectateur aux effets du drame, mais elle vide les films de leur vérité. Il s'agit de l'allégorie dans le sens classique du terme, coexistant avec le symbole, son complément dans la *mimesis*. L'allégorie moderne, née de la dégradation du monde des choses, de la perte de l'aura, de la destruction de l'organique et du vivant, cette forme qui lie le monde de la marchandise et la reproduction technique, effleure seulement l'œuvre de Visconti : la prostituée dans *Rocco et ses frères*, comme l'allégorie de la grande ville, la boxe, sport populaire, moyen de réussite, mais aussi allégorie de la lutte fratricide qui oppose les opprimés entre eux, au lieu qu'ils s'insurgent contre ce qui les détruit. Cependant l'allégorie implique l'extériorité de l'idée et du phénomène, l'énigme, l'absence d'évidence : un dédain à l'égard de la forme plastique, du sensible, comme le double héritage du picaresque et de la peinture surréaliste dans Buñuel. Or Visconti reste attaché au sensible, au contenu immanent, au thème,

au motif, à la compréhension immédiate, plastique. Ses allégories restent donc plus proches de la catégorie principale du réalisme du XIX^e siècle : le typique, qui correspond au concept de totalité : une constellation de figures réunissant dans une collision typique toutes les attitudes possibles, qui prennent leurs sens les unes par rapport aux autres, dans *Rocco et ses frères*, *Sandra*, *Les Damnés*.

Le cinéma classique aussi fonctionne avec des archétypes, des entités psychologiques et morales, supports d'identification : quelle est l'histoire, qui est le type, qui est la fille, c'est la question des « concepts », préliminaire à tout projet de film hollywoodien. « L'homme, la femme, la femme de la ville », suffisent comme indication dans Murnau. *Rocco et Simone*, par leur manichéisme apparent, sont de telles entités ; les trois personnages principaux de *Ossessione* aussi peuvent être catalogués selon le même schéma ; dans *Senso*, c'est déjà plus difficile, parce qu'il s'agit, malgré tout, de déterminations historiques. Les personnages de Visconti sont plus complexes – plus littéraires ou théâtraux – que ceux du cinéma classique. Mais leurs déterminations historico-politiques demeurent pour une grande part implicites. Il en résulte une perte d'évidence : dans *Les Damnés*, les positions politiques sont posées avant tout développement de caractère. Aussi la totalité, les références historiques, les déterminations politiques et idéologiques empêchent le fonctionnement habituel de l'identification. De plus, l'actuel est constitué par une quantité de motivations contradictoires et, dans chaque individu, par un comportement incertain, ambigu. Si la *mimesis* et les types sociaux ont disparu, c'est qu'ils étaient devenus inadéquats par rapport à la « réalité ». On en voit l'effet chez Visconti même. Le Professeur de *Violence et Passion*, comme figure d'intellectuel de gauche d'après-guerre, reste en-

core plausible ; en revanche, la superposition en Konrad de plusieurs survivants de 68 échoue, tout en laissant de côté les clochards, les terroristes, les écologistes et surtout la majorité : les rangés et les nouveaux cadres supérieurs. À l'égard du monde transformé, le « typique » devient caricature : la disproportion esthétique entre l'ancien et le nouveau, entre les deux figures de *Violence et Passion*, manifeste la difficulté de Visconti à réconcilier ensemble deux mondes hétérogènes.

Les archétypes du cinéma classique accèdent à une vie singulière grâce au désir du spectateur, à son amour pour les vedettes, qui ont perdu tout leur caractère personnel au profit d'une « aura » de studio. Mais le typique, dans ses déterminations générales, entre en contradiction avec le matériau cinématographique : le contingent. Comment rendre présentes les déterminations socio-historiques sinon au moyen de la parole ? Dans une dangereuse proximité du théâtre. Loin de toute « non-signifiante », les dialogues des films dramatiques de Visconti – tandis que les films historiques aboutissent au silence de *Mort à Venise* – tendent à détruire ce que ces mêmes films doivent, avec la stylisation nécessaire de leurs images, à la tradition picturale : la poésie muette. À l'acteur incombe, dans sa contingence, de devenir ici le lien entre l'image et la parole.

Si les films épiques tendent vers le romanesque et le pictural et assimilent à la fin les figures et les objets, c'est dans *Rocco et ses frères*, *Violence et Passion*, *Les Damnés* qu'apparaissent le côté théâtral, les dialogues dramatiques et l'affrontement des acteurs. Mais partout l'acteur, la figure humaine, est au centre de son cinéma, que Visconti a qualifié d'anthropomorphique, parlant de sa conception d'une réalité faite par les hommes et transformée par eux. « L'expérience m'a surtout appris que le poids de l'être humain, sa "présence" est la seule "chose" qui remplisse vraiment l'écran, que

l'ambiance est créée par lui, par sa vivante présence, et que c'est par les passions qui l'agitent qu'elle acquiert vérité et relief. Au point même que son absence momentanée du rectangle lumineux ramènera tout à une apparence de nature morte. Le geste le plus humble de l'homme, son pas, ses hésitations et ses impulsions donnent à eux seuls poésie et vibration aux choses qui l'entourent et au milieu desquelles il se situe. » C'est l'acteur qui crée la réalité de l'art, lorsque l'homme-acteur et l'homme-personnage ne font plus qu'un. Cette identité, on le sait, est l'un des fondements de l'illusion cinématographique, l'un des points de départ de celle-ci et non comme au théâtre le résultat. Là, par sa présence, son geste, sa parole, l'acteur crée l'espace symbolique ; il s'irréalise pour actualiser un irréel : la présence de l'acteur et du spectateur en est l'essence et le théâtre peut se passer de décor, l'acteur y apparaître masqué. Le cinéma n'est pas d'abord cette cérémonie symbolique, mais la reproduction de ce qui a été ; il dépend de l'image, et la force de celle-ci, de son effet de réalité. L'acteur de cinéma est d'abord une apparence, parmi d'autres apparences : un fragment de l'image, à moins de devenir lui-même un fragment, corps morcelé en gros plan. Le rôle et l'acteur ne parviennent jamais à l'identité sans reste au théâtre, comme l'exige l'illusion cinématographique : ici l'apparence de l'acteur importe plus que sa présence. Il y a donc toujours une tension entre cette apparence et l'être-acteur de l'acteur – qui consiste à pouvoir se néantiser pour actualiser un irréel – sa capacité de jouer, sa professionnalité, à laquelle Visconti a consacré un film, *Bellissima*. L'acteur de cinéma « brûle vif », c'est une image et une marchandise, dépourvues d'humanité. Qu'il soit d'abord une apparence, une image, Visconti l'a montré lui-même dans *À la recherche de Tazio pour Mort à Venise*. Mais le lien à l'image de cinéma est d'abord

une relation spéculaire, non seulement pour les spectateurs, comme dans le cinéma classique, mais aussi pour le metteur en scène. Dans cette « recherche », on voyait Visconti transporté par le même enthousiasme devant l'acteur qui deviendra Tazio, qu'Aschenbach devant l'apparition de celui-ci. Le rapport à l'acteur, capable de devenir image, de créer par son apparence la réalité de l'art, est un rapport de désir, d'amour. Luchino Visconti misait donc moins sur l'amour du public pour telle ou telle vedette reconnue que sur son propre désir.

Visconti n'avait jamais de programme préétabli, de cadrage dessiné d'avance, bien que chaque film fût toujours pensé, dans son « dessin » général, au « millimètre près ». Il attendait de la présence du décor et de l'acteur les suggestions de détails nécessaires à la réalisation de l'œuvre. Dans sa direction d'acteur, il restait fidèle au principe de l'imitation ; il ne donnait pas d'indication aux acteurs : tant qu'il a pu se déplacer, il a joué tous les rôles ! En ne laissant rien à l'improvisation, Visconti était devenu maître dans l'emploi, le terme est suffisamment clair, du « matériau humain ».

Pour chaque film, il établissait un répertoire sur-signifiant de gestes, de poses, d'attitudes stylisées. Admirateur du roman classique et de Balzac, Visconti travaillait avec précision le « gestus » social et psychologique, surtout pour les personnages secondaires, grâce aux acteurs de sa troupe théâtrale : il suffit de se rappeler, entre autres, les dîners dans *Rocco* et *Le Guépard*, le salon de l'hôtel et la plage dans *Mort à Venise*, ou les éclats de rire que provoque, chez les boxeurs, l'apparition, en caleçon long, rapiécé, de Simone, Rocco, Ciro, dans la salle d'entraînement. Ce sont les détails qui font la richesse et l'authenticité de ses films. Visconti a formé beaucoup d'acteurs, au

théâtre comme au cinéma, et les premiers rôles de ses films n'ont pas toujours été confiés à des vedettes, bien que le choix ne fût pas exempt des complaisances personnelles du moment et des impératifs de la production. De la même façon qu'il se trouvait chez lui dans un sous-sol habité par des immigrés ou dans les châteaux de Louis II de Bavière, avec la même perfection qu'il pouvait régler les fastes d'un couronnement ou la tension d'un match de boxe, Luchino Visconti dirigeait avec aisance les acteurs d'origine, de formation et de talent très différents. Il a travaillé avec les non-professionnels d'Acì Trezza et avec les acteurs les plus chevronnés, allant, selon les nécessités du film et du commerce international, du souci documentaire dans *La terra trema* à l'invraisemblable réunion de figures hétérogènes dans *Les Damnés* – perceptible surtout dans la bande sonore de la version anglaise – où seule la force de l'illusion peut faire croire encore qu'il s'agit d'une histoire de famille. Mais tout l'effort de Visconti visait à créer cette illusion, avec la fable, les décors, les acteurs, les images. Cependant, si l'illusion est la condition de possibilité de la *mimesis*, d'un film à l'autre ses moyens et ses fins ne sont pas identiques : de *La terra trema* aux *Damnés*, la *mimesis* va de l'imitation d'une œuvre et d'un monde « préexistant » jusqu'à l'invention de la fable : l'imitation de ce qui n'a jamais été.

V

Difficile à trouver dans le cinéma moderne, et pour cause, la fable est essentielle à la *mimesis* : elle agence les faits en système, leur donne une signification. Plus philosophique – plus universelle – que les faits et leur chronique, elle réalise en acte ce que toute chose est en

puissance, conduisant celle-ci à son terme, à ce qu'elle pourrait être. Ainsi l'insignifiant, le chaotique, le clair-obscur et le multiple sont conduits à la cohérence, l'homogénéité et l'accomplissement. Mettre en forme, au-delà de la référence, ce qui autrement ne serait même pas reconnu, ne deviendrait pas visible, telle est la fonction de l'imaginaire à l'intérieur de la *mimesis* : manier les faits pour provoquer, quand il le faut, des effets de pitié, de peur, de grandeur, de vraisemblance. C'est grâce à la fable que *mimesis* et catharsis sont possibles : libération douloureuse et jubilatoire, dans la distance, des souhaits et des craintes implicites, parce que non encore advenus, la forme achevée, purificatrice, de ce qui suit son cours et n'a pas de solution. L'essence par rapport à l'inachèvement de la vie, l'action contre l'évocation, la figure humaine à la place de la substance épique et du monde des objets, la crise urbaine contre la communauté : le drame, c'est l'accession de l'actualité à la forme, l'existence et le dialogue avec d'autres, l'effondrement tragique d'un monde, la lutte de l'ancien et du nouveau, des décisions qui s'affrontent. Non pas le monde des objets, mais celui des actions. Ici l'ampleur du cadre matériel, la possibilité de s'étendre dans la durée, de s'arrêter à chaque moment de la démarche, générerait autant qu'il est nécessaire pour les films épiques : il faut une atmosphère générale, raréfiée, des moments extraordinaires, intenses, des coups de théâtre, des retournements, un mouvement ininterrompu de développement dans un sens unique, où le caractère fatal des enchaînements marque le lien de la *mimesis* avec la nécessité. C'est dans les drames que la rage de destruction, apaisée ailleurs par la nostalgie qu'inspire l'harmonie des temps anciens, se donne libre cours : l'impuissance devant les temps nouveaux, l'impossibilité de les transformer devient autodestruction.

Depuis l'origine de la tragédie, le conflit familial a été conçu comme l'essence poétique du drame : non la lutte avec l'autre, le dehors, mais la guerre civile, la lutte intestine. Car il n'y a d'opposition que là où existent unité et identité : « Le surgissement de la violence au cœur de l'alliance – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère... voilà le scandale qui fait trembler et inspire terreur et pitié » (Aristote).

Si, chez Visconti, le destin devient politique, celle-ci ne se substitue pas au destin, ce qui rendrait impossible et le drame et la représentation. Là aussi, il existe chez lui un rapport dramatique entre deux termes, dont aucun n'est sacrifié. Il n'est pas, pour Visconti, de famille en dehors de l'Histoire et celle-ci est vécue par des hommes. Dans sa conception patriarcale, vie privée et vie publique ne sont pas séparées ; la famille constitue l'unité médiate de l'Histoire et des individus, comme la « culture » celle du cinéma et du monde. Ce que l'on a appelé le « réalisme » de Visconti tient à son refus des positions unilatérales : l'intérieur ne devient pas victime d'agression, ce qui y pénètre et en prend possession est sollicité par l'intérieur même. Dans *Les Damnés*, le Reichstag brûle pendant que Martin travesti chante : « Je veux un vrai homme qui me mettrait en feu... », les S. S. apparaissent en ombres chinoises derrière les vitres, courent dans les escaliers, investissent la maison, comme pour répondre aux cris de Thilde violée par Martin. Mais, chez Visconti, le mouvement de l'Histoire n'a pas comme origine les perversions sexuelles, les structures économiques et sociales ne sont pas des effets extérieurs d'impulsions psychiques et de constitutions instinctuelles a-historiques. Il ne s'agit pas non plus d'introjection de facteurs économiques et sociaux en absence de toute structure pulsionnelle

ou imaginaire et culturelle. Pour Visconti, mythe et Histoire sont inextricablement liés : une sorte d'impu- reté, dont il ne se cache pas. Il ne distingue pas comme deux blocs étanches les déterminations historiques et les structures pulsionnelles, le social et le psychique. Dans *Les Damnés*, les hauts fourneaux qui reviennent constamment dans le film insistent sur la logique de la production, devenue un destin. Mais ce destin est, pour les protagonistes, leur propre culpabilité : l'ambition de chacun des groupes pour s'emparer des forces productives déclenche, à travers les luttes, les meurtres, les viols, cette descente destructrice qui atteint l'existence du groupe familial dans son fond.

Le moment culminant dans l'histoire de la destruction de la famille, par l'intrusion du dehors et le meurtre du père, c'est le fascisme : dans *Sandra* comme dans *Les Damnés*. Ce qui peut étonner lorsqu'on pense à l'importance de la famille dans l'idéologie fasciste. Mais la « famille » selon Visconti, c'est essentiellement l'institution fondamentale d'un capitalisme traditionnel agraire ou patriarcal, et le nazisme en a été le mouvement de destruction ou plutôt d'autodestruction. Cette conception crée le lien cohérent, dans *Les Damnés*, entre l'allégorie politique du dîner familial, la bacchanale des bouchers et la violence de l'inceste. L'existence patriarcale se définit par un certain nombre de normes : l'affection, le respect mutuel, la protection des enfants, les interdits sexuels. Ainsi la famille du libéral Herbert, le seul opposant au fascisme, qui reviendra d'exil pour se livrer à la Gestapo et sauver la vie de ses filles, répond à de telles normes. Par contre, la confusion générale replonge les hommes dans l'indifférenciation mythique : travestisme, parricide, viol, homosexualité, inceste engendrent, selon cette interprétation traditionnelle de la crise, la peste nazie. Le meurtre du patriarche se produit dans *Les Damnés*, pendant que le Reichstag

brûle, en même temps que le viol de Thilde et l'arrivée des S. S. La maison entière devient un lieu de crime et ses habitants ne s'y rencontrent plus que pour comploter ou commettre des exactions : il a été difficile cependant de ramener une histoire aussi complexe dans les limites d'une résidence patricienne sans que la chose ne déborde forcément au dehors. Tandis que la presque totalité du film se déroule dans des intérieurs, avec de petites scènes qui avancent sans halte vers la catastrophe finale, la fête et le massacre des S. A., tourné en allemand, référentiels, paraissent trop longs. D'un ton descriptif, cette séquence brise l'unité dramatique du film. Pourtant, d'un point de vue dramatique, c'est l'obstacle qu'il faut détruire pour le retournement et la catastrophe. Elle est nécessaire et complète la figure paranoïaque de Martin par une subversion de masse contre « la civilisation des mœurs » patriciennes. Atmosphère, vapeur de bière, concours de tir, accordéon, hymne, fraternité virile, viol des servantes, naturisme, travestisme, homosexualité : la fête des S. A., l'osmose et l'indifférenciation, c'est la fête de « la révolution antibourgeoise », la communauté plébéienne, qui a « nettoyé » l'Allemagne et voudrait « réveiller le monde ». L'ordre S. S. lui répond et la machine détruit ceux qui l'ont mise en marche. Ici aussi, les S. S. arrivent sur l'eau, sur la route, comme en écho à l'attente de ce jeune éphèbe travesti, écoutant l'aube se lever sur les collines du bord de l'eau, au lointain.

L'unité, l'identité mythique, mimétique, du dehors et du dedans, fonctionne à tous les niveaux. La destruction des normes patriarcales, le défoulement absolu de tendances déjà perverses par leur répression, aboutit à l'instauration de l'ordre absolu. Le S. S. Aschenbach peut savourer tranquillement son raisin : ce n'est pas Martin qui l'intéresse, mais le violoncelliste Günther, le pur romantique, l'intelligence et la culture à l'ombre

du pouvoir, l'intériorité et la discipline pour conquérir le monde. Avec le nazisme, la rationalité a atteint un tel degré qu'elle ne se contente plus de réprimer les instincts rebelles latents dans l'inconscient : elle les utilise. Contre la soumission absolue à la nouvelle autorité, le S. S. Aschenbach offre la possibilité d'abattre l'autorité ancienne. L'obéissance au pouvoir totalitaire constitue sa seule exigence : il ne connaît plus de complexe d'Œdipe, mais le meurtre du père et l'inceste avec la mère. La société a pénétré la subjectivité et l'a détruite, elle a rejeté Martin dans l'archaïque. Le mélange d'une haute maîtrise technique et de l'appel à l'archaïsme caractérisent les nazis : c'est l'usage que fait le cousin Aschenbach, maître en domination de soi, des perversions de Martin. La mythologie de la terre et du sang devient ici l'union avec la mère cruelle. L'interdiction de l'inceste, la règle de la sociabilité et de l'échange avec l'autre, est levée comme l'allégorie d'un monde qui refuse l'autre, recherche l'archaïque, l'originaire et ce qui lui est « propre ». Ainsi se réalise dans la folie et le meurtre l'idéal endogamique et suicidaire de la pureté raciale. Mais cette vision patriarcale de la réalité mythico-totalitaire, magico-persécutrice du nazisme finit par en perdre la spécificité. Dans cette allégorisation familiale, « le problème » juif – pivot central du nazisme – ne peut avoir d'autre fonction que périphérique : le viol et la mort d'une petite fille.

VI

L'œuvre de Visconti commence avec le meurtre d'un père, « imaginaire », Bragana, dans *Ossessione*, tué par Gino, qui se libérera de la culpabilité en apprenant que Giovanna attend un enfant, et se termine avec un infanticide, dans *L'Innocent*, par Tullio, qui se veut

unique, sans ancêtres ni descendance. La famille et l'enfance s'introduisent, chez Visconti, dans des contextes, tel que *Mort à Venise*, où elles étaient originellement absentes. Si le père mort et la mort du père articulent la famille à l'Histoire et marquent la destruction dans l'un et dans l'autre, s'il y a une présence familiale partout dans les films de Visconti, et une nostalgie du passé, cette main sculptée que Sandra caresse, sur le bureau de sa mère, préfigure donc ces mains de Martin et de Sophie qui se cherchent sur le lit, et la folie de la mère de Gianni, la folie de Sophie ayant retrouvé l'enfance de Martin, ses cahiers, ses souliers, sa casquette de marin, ses boucles de cheveux identiques aux siennes.

Un déplacement s'effectue donc de l'Histoire à une logique interne dramatique, la déterritorialisation transporte toute la dimension mythique à l'intérieur de la famille. Il est possible que le moderne comme négation de l'expérience et succession uniforme, prédéterminée, ravive la régression et ce qui reste des archétypes infantiles. Étrangement, chez Platon, *mimesis*, propriété et famille étaient liées dans le même contexte. La « représentation » dramatique ayant partie liée au parricide, à l'inceste, c'est de la tragédie qu'Œdipe a émigré dans la psychanalyse, en perdant l'essentiel : la dimension tragique. Il est donc justifié de le retrouver partout, en latence, dans le fonctionnement du cinéma classique, destiné aux classes moyennes, lié à leur imaginaire : l'Histoire y est sous-jacente, retranscrite en termes de désir, qui reproduit par un procès de déplacement sa structure latente : le familialisme. « Dans ce travail de clôture d'un imaginaire sans distance intérieure qui ne cesse de renvoyer à lui-même », l'Histoire et la famille n'apparaissent que sous des aspects métaphoriques. Un rapport historique et social occulté, un Œdipe caché produisent l'univers fantasmatique du cinéma classique : son charme magico-onirique.

Visconti, en mettant au centre de ses films cette double structure cachée des fables, déchire le voile ; nous sommes affrontés dans ses films « à la face immobile et far-dée sous laquelle nous voyons les morts ». L'effet est une double désarticulation : dans la direction de la référence historique qui n'est pas un arrière-fond de décor pour des conflits « humains » permanents, mais la substance de ces conflits ; et dans la tentative de rendre évidente la structure familiale de ces conflits. L'aspect fantasmatique cède donc sous la pression d'un contenu qui fait appel à la conscience et d'une violence de « réalisation » des fantasmes qui perturbent l'onirisme inoffensif du cinéma classique.

Dans les films épiques de Visconti, où le regard impose une distance, le désir tend à une forme contemplative de suspension, de mort et de sublimation, par rapport à l'objet. Là il s'agit de la quête d'un héros principal, représentant conscient-inconscient de l'instance narrative esthétique, d'un chemin de désillusion interne quant à la possibilité de réalisation, qui crée en même temps l'impersonnalité, la neutralité de la narration, le point de vue surplombant de la caméra. Tazio peut être un phantasme de Gustav von Aschenbach – même s'il existe effectivement – mais son avenir n'est pas affecté par lui ; Konrad n'a rien d'un phantasme du Professeur – même s'il le devient – et il meurt de leur rencontre. *Mort à Venise* est, et à la fois n'est pas, le point de vue de Gustav von Aschenbach, mais *Violence et Passion* possède formellement une dimension objective, malgré le rapport de Luchino Visconti à son personnage. Le drame exclut le narrateur, même par procuration, parce qu'il implique la rencontre violente de plusieurs figures. Les affects sont agis, d'où la violence : l'efficacité symbolique de l'un dépendant du pouvoir symbolisant des autres, chaque créature, chaque représentant cherche à s'affirmer, se

mettre au premier rang, dans une lutte à mort qui doit aller jusqu'au bout. Dans les films épiques, il y a un passage des hommes et des événements à un niveau théorique et contemplatif : dans ce devenir spectacle, l'espace perd toute construction, l'histoire se déroule en épisodes successifs, se dilue en élégie poétique ; dans les films dramatiques, l'histoire se constitue par la construction d'un espace dramatique : inter-relation des personnages dans une action définie, progressive, irrévocable. Le désir ne s'y trouve pas suspendu, mais articulé aux fantasmes dans un espace imaginaire : jusque dans son fonctionnement, le drame dépend du public, de ses identifications successives. Ici le regard ne reste pas extérieur, c'est la condition, le liant implicite du « montage invisible » ; il est happé, pris dans l'engrenage de la fiction, entraîné dans l'espace du drame. *Les Damnés* commence, comme d'autres films de Visconti, par la mise en place d'un spectacle – un décor, la table du dîner, une scène, un rideau, une salle – et se termine, comme d'autres films, par une fête, une cérémonie finale. Seulement, ici, la fermeture sur soi est complète, aucune distance interne ne sépare ce monde de lui-même qui va vers sa destruction. Le désir du spectacle ne concerne pas seulement le spectateur, mais ce monde dans son intégralité : les Berlinoises se réjouissent, dit le S. S., en regardant de leurs balcons l'incendie du Reichstag. Quelque chose émerge sur la scène, au début, avec Martin travesti en Lola-Lola, sa mère se tenant en coulisse, à côté de la scène. On interrompt le spectacle de Martin : il mettra en scène la cérémonie de la fin.

Lorsque Herbert et Élisabeth, quittant leur appartement, sortent dans le couloir au début du film, ils entendent derrière une porte les rires de Martin et de Sophie : ce secret derrière la porte n'est rien d'autre que leur mort en tant que personnages normatifs. La porte

close refuse quelque chose, produit ce désir de voir, de savoir, qui organise le film. La porte tiendra un rôle important dans les relations de Martin et de sa mère : quand Sophie vient chez Martin, dans la séquence de l'inceste, ou bien lorsque le fils ira, dans la profondeur d'un espace, encastré par une porte, chercher sa mère pour la conduire au mariage. Pour que ce secret derrière la porte devienne visible et se réalise, il faut tout un processus fictionnel de déplacement : le meurtre de Joachim, le viol de la petite fille, la mort de Konstantin, mais il est nécessaire aussi qu'il n'y ait plus de porte : celle de la résidence des Von Essenbeck sera grande ouverte à la fin du film, au va-et-vient des S. S. et des soldats, sous l'effet de la transformation sociale. Avec ce désir de voir articulé à l'espace, c'est le système des regards internes qui se met en place, dès la scène du dîner, avec les changements d'angle pour arriver à la collision. Au sein de cette dialectique, le hors-champ sera nécessairement le lieu de la terreur absolue d'où viendront les S. S., le champ un espace hanté de cauchemars. « Vous êtes mon cauchemar, mère », dit Martin à Sophie, dans la scène de l'inceste, qui reprend, de manière dispersée, des éléments iconographiques et plastiques des tableaux shakespeariens de Füssli. Meurtre, perversion, folie, inceste, tout l'arrière-fond de la famille patriarcale, arrivée à sa fin, sortie de ses gonds, remonte à la surface, suinte des murs, empeste l'air de la résidence des Von Essenbeck : hall, couloirs, escaliers, appartements, profondeurs, univers de vie privée, d'ombre, de renfermé, de lumière artificielle, de serviteurs aux pas feutrés toujours présents. Ces gens se lavent, se parfument constamment comme s'ils voulaient se purifier de l'odeur du sang.

Il y a une dissonance permanente, dans l'image, entre l'architecture de la maison, dont les cadrages accusent la solidité rationnelle, et les couleurs troubles,

les ombres violettes. Cadrages serrés ou profondeurs en diagonale, mouvements de zoom, créent une tension constante, physique, entre les figures et l'espace. Et l'on s'attend, à chaque instant, à ce qu'ils se jettent les uns sur les autres : des corps d'un érotisme pervers, inapaisés, tendus, arqués, à la limite de la transgression et du crime. Grâce à la violence de ces forces partout latentes dans l'espace, *Les Damnés* devient un véritable mélodrame, Visconti dépasse la mesure pour atteindre l'intensité par la véhémence émotionnelle, l'emphase des gestes et leur artificialité. Cadre, composition, rythme des plans produisent un monde d'angoisse suffocant, opprimé par les ténèbres : non pas le jour de *La terra trema*, ou l'éclairage uniforme du *Guépard*, de *L'Innocent*, mais les effets violents d'ombres et de lumières sur les couleurs : des images qui ne peuvent être contemplées et frappent.

VII

L'allégorie de la famille, comme relation du mythe et de l'Histoire, touche dans « *Vaghe stelle dell'Orsa...* » à quelque chose de plus profond que la famille elle-même ; un fond tragique et cosmique. La rupture est déjà consommée, le fascisme a eu lieu : la famille et le passé ne sont plus des réalités vécues actuelles. La déterritorialisation a continué et continue, irréversible. Ce n'est plus le mouvement d'exil qui conduisait de *La terra trema* à *Rocco et ses frères*, mais un retour à la maison natale. Cependant, à Volterra, où l'on revient, même la terre s'effrite. L'Histoire prend, dans *Sandra*, la dimension mythique de la fatalité naturelle. Il ne s'agit pas de passage d'une classe sociale à une autre, comme dans *Le Guépard*, ou de la lutte pour le pouvoir à l'intérieur des sphères dirigeantes,

comme dans *Les Damnés*, mais du progrès comme d'une catastrophe. Le devenir, temps inexorable, est plus fort que tout. Ici, l'allégorie réunit la plus vieille civilisation de l'Europe de l'Ouest, la capitale d'un peuple fataliste – qui croyait à la fin de son Histoire et ne s'est pas protégé de ses ennemis – Volterra, devenue une nécropole où l'Histoire s'est sédimentée au cours des siècles, et l'Amérique, comme elle réunit la plus vieille pratique de l'humanité, la narration imaginaire, et la reproduction technique. Les médiateurs sont les Juifs : le plus ancien peuple de l'Histoire de l'Occident. Mais une fois de plus, l'allégorie est fautive, puisque les Juifs – Visconti a parlé du « complexe de supériorité de la race hébraïque » – tiennent dans *Sandra* la place du patriciat agraire italien ; mais elle est justifiée par rapport à la déterritorialisation : les Juifs n'ont à la terre qu'une relation rompue, à jamais extérieure, d'exil et de nostalgie, c'est pourquoi ils ont reporté la dimension mythique à l'intérieur de la famille, dans un sentiment renforcé de « sang réservé ». Face à la délation, à la destruction de la famille dans *Sandra*, l'inceste devient une résistance. Mais y a-t-il eu délation ou inceste ? En atteignant la dimension mythique, l'allégorie devient ambiguë, énigmatique.

Le dîner de réconciliation, la réunion, vers la fin du film, de l'Amérique et des différentes tendances des groupes dirigeants italiens, éclate par l'émergence de ce fond archaïque, qui trouve dans *Sandra* sa plus parfaite figuration imaginaire. Si la table du dîner constitue le lieu privilégié de l'existence de la famille patriarcale, son ouverture vers l'extérieur et la configuration allégorique, il y a, en opposition avec lui, dans l'espace de la maison, des lieux cachés, fermés, internes. « Depuis l'enfance », a dit Luchino Visconti, « et ceci reste en moi comme un fait "freudien", dès que j'avais un différend avec mon père ou les autres j'allais me réfugier

au grenier. » De tels refuges sont nombreux dans ses films : le grenier où Livia Serpieri cache Franz Mahler qui vient de rêver de son enfance ; celui où Sophie retrouve Martin dans *Les Damnés*, après le viol de Lisa ; cet autre grenier, dans le même film, dont la petite Juive monte les escaliers pour aller se pendre. La chambre secrète de la mère dans *Gruppo di famiglia in un interno* où l'on cachait les résistants, où le Professeur emporte Konrad blessé dans ses bras. Les parties secrètes, abandonnées, du palais de Donnafugata dans *Le Guépard*, lieu fréquenté par les ancêtres qui venaient y chercher des plaisirs défendus, où Tancredi et Angelica jouent à cache-cache : salles vides, murs aux peintures passées, portes secrètes, vitres brisées des fenêtres donnant sur les couleurs floues de l'extérieur. Par la composition de ses cadrages, qui isolent les personnages dans un espace vide, cette ruine avec figure prend déjà dimension de mémoire, d'enfance, de lointain. Elle prépare la citerne de « *Vaghe stelle dell'Orsa...* » : lieu archétypal, mythique par excellence, reliant le présent à sa préhistoire originelle, à son passé imaginaire, sans date, réalisant dans son langage fantasmatique l'unité désirée, retrouvée, perdue. C'est en quelque sorte la cachette du grenier, le lieu de l'enfance, encore plus caché, plus enfoui, transposé dans les entrailles de la terre. Pour s'y rendre, Sandra accomplit un cérémonial particulier, elle se fait une natte, se donne un visage antique, avant de descendre l'escalier en spirale, le colimaçon, espace de l'écoute, de l'écho, qui la mène au souterrain. Là, sa voix réveille Gianni accroupi dans le lointain, derrière les hauts piliers de brique, au-delà de la surface de l'eau, au fond de l'image. À ce moment, Sandra n'est elle-même qu'une petite fille perdue dans un univers fantastique. Gianni essaie vainement de la retenir au fond du souterrain, qui fut, pour toutes les mythologies, le séjour des Mères. Il lui parle de leur

enfance, lorsque la porte de la citerne s'étant refermée ils y étaient à l'abri. Transférant l'anneau de Sandra à son propre doigt, il l'emmène devant l'eau stagnante d'oubli et d'innocence, la substance inconsciente de leur unité, pour qu'ils regardent leur propre image : l'identité, la fratrie comme source créatrice, étrangère à l'inceste destructif, paranoïaque, de Martin. Cependant, Sandra ne peut s'empêcher d'évoquer leur mère vivante et folle. L'intrusion soudaine de celle-ci, la mémoire volontaire, suffit pour détruire l'unité imaginaire et pour engager Sandra à repartir. Mais Gianni reste dans le souterrain et regarde sa propre image dans l'eau, tandis que sa sœur remonte à la lumière, son reflet s'enfonçant comme englouti dans le gouffre. Chacune des marches de la spirale l'éloigne de la profondeur centrale, du passé où elle était descendue en elle-même, de cette autre partie d'elle qu'elle livre à la mort pour pouvoir suivre désormais d'autres chemins. Cependant, un zoom avant isole, de plus en plus, à côté du reflet de Sandra, l'image de Gianni ; maintenant le passé de Gianni n'a plus d'existence hors de lui, la perspective temporelle du passé a disparu et il ne reste plus que la surface présente où Gianni se regarde : il est devenu son propre passé et son image, l'image centrale du film.

Tout converge dans *Sandra*, vers l'apparition d'une telle Image, archétypale, génératrice, fondamentale, et tend à sa destruction, par la relation de l'archaïque immémorial et de l'actuel, par le rapport de l'image et de la parole dramatique : jusqu'à la découverte du cadavre de Gianni. Le drame qui se passe au niveau politique porte sa part de mort et de violence, mais le politique n'est pas tout. Même *Violence et Passion*, le film le plus théâtral de Visconti, le premier qu'il ait tourné dans un fauteuil roulant après sa maladie, dépasse le théâtral par l'importance que Visconti y

donne à la transformation de l'espace, au rôle que tient dans ce film la démolition de la maison, défigurée par les néofascistes. Car chez Visconti, les histoires sont comme les émanations des lieux, il s'agit de créer un hors-champ, où décors, objets, personnages, intrigues coexistent. Le mouvement de l'Histoire, la déterritorialisation atteint à la fois les lieux et les hommes et leurs relations, jusqu'à cette extériorité des figures et des lieux dans *Rocco et ses frères*. Pourtant dans aucun film de Visconti comme dans *Sandra* – parce que la déterritorialisation, l'extériorité et le retour y touchent au plus profond et de manière inexorable – les lieux ne sont chargés d'aura, de mémoire, du lointain dans le proche inaccessible : comme ce qui naît de la musique, conduit à travers les routes de l'Europe devant les murs étrusques, face au portail monumental de la maison, à l'entrée du pays des ombres. Il n'y a pas de fantôme ici, dit Sandra pour rassurer son mari, et pourtant : les arbres du jardin secoués par le vent, la statue voilée du père, l'arrivée de Gianni derrière la porte grillée ; et la nuit profonde sur Volterra, condamnée à mort, l'ombre où disparaît Gianni en parlant ; les passions de province, la famille et la maison ; tout est hanté de mémoire, chargé d'écho, de fantôme, face à « la volonté de savoir » d'Andrew, à la parole discursive, à la lumière. C'est à l'égard de cette exigence d'éclaircissement que, dans *Sandra*, l'image se charge du non-dit, du diffus, avec une gamme extrêmement riche de gris, de blanc et de noir traités comme des couleurs. « Ce que l'on sait devoir bientôt disparaître de notre vue devient image. » Ce qui ailleurs se détachait des objets, des lieux comme atmosphère devient ici l'humus où tout se replonge. En général, Visconti cherche des lieux, des objets, des costumes anciens existant, pour retrouver cette sédimentation affective et imaginaire constitutive de l'être des choses, l'expérience qui y a été accumu-

lée. Dans *Sandra*, le passé est moins un contenu matériel qu'il n'est tonalité et éclairage. C'est la pénombre vers laquelle on s'avance : une infusion omniprésente de souvenir qui imprègne la maison entière, l'élément de mémoire qui rôde comme des taches d'ombre. Quelque chose effleure la surface, l'objet actuel acquiert soudain le sens ancien de cet objet, s'immerge dans le passé qui reflue sur le présent et se dissout. De là la fonction irréaliste de l'espace et du temps par le zoom, que partout ailleurs Visconti utilise comme moyen d'intégration ou de détachement de la figure et du lieu dans l'image, et qui se hausse ici au niveau du matériau expressif de la temporalité, de l'imaginaire, de la mémoire. Le zoom est pour Visconti lien de la partie au tout, du regard et de l'objet, de l'homme et de l'espace, un lien, dont la substance, avec la déterritorialisation, se transpose, peu à peu, dans ce rapport d'imprégnation imaginaire de l'espace et de l'unité familiale. Un seul plan pourrait symboliser le film : lorsque Sandra pénètre pour la première fois dans l'appartement de la mère, son visage est en gros plan peu éclairé ; un mouvement de zoom arrière accompagne son entrée et recule rapidement pour montrer toute la pièce, non éclairée, où elle vient d'arriver. Cependant, Sandra éclaire les lieux et s'y avance : le mouvement de zoom avait créé un espace de projection mentale ; la lumière « irrealise » l'imaginaire tout en donnant à l'espace un caractère de réalité. Ici, comme dans la totalité du film, on passe d'une qualité de l'espace à une autre qualité de l'espace. Le temps n'est qu'une abstraction, la distance entre l'ombre et la clarté. La temporalité disparue de l'espace est devenue la marche fatale de la vérité et de la lumière qui envahiront la maison pour en chasser jusqu'aux ombres : la maison ne sera plus à la fin cette présence hantée de fantômes et un espace mental chargé de souvenirs qu'elle était au

début, mais un espace réel et décanté, un palais ancien surchargé de vieux objets.

« *Vaghe stelle dell'Orsa...* » n'est rien d'autre que ce mouvement d'exorcisme, plus précisément cette destruction de « l'aura », de ce qui des objets rend à l'homme son regard, l'ensemble des images surgies de la mémoire involontaire, de tout ce qui ne vaut que par ce que l'homme y ajoute de son âme, l'image d'un monde antérieur, du lointain voilé de nostalgie, du fond même des temps d'où l'art le fait surgir (Baudelaire et Benjamin). L'aura, ici, c'est *la ricordanza*, symptôme d'absence et parcours intérieur, la poésie de Leopardi – qui a donné son titre au film – détruite par le certificat de « présence », l'image cinématographique. C'est comme dans le roman de Gianni, l'imaginaire du futur qui devient du déjà été, mortel. C'est tout ce qui échappe à la caméra portative d'Andrew Dawson, ce qui n'est pas visible pour lui, n'est pas enregistrable, ni de la maison qui lui semble un musée, ni de l'épouse qu'il ne comprend plus, ni de la beauté de son corps à la Titien qui se fige à l'approche d'Andrew ; de son visage qu'elle cache à l'objectif, auquel elle tire la langue ; c'est tout ce que Sandra veut détruire pour survivre en réduisant le passé à la mémoire volontaire, l'équivalent de la photographie.

Le dévoilement symbolique, la figure de pierre du père mort, vers laquelle tend le film dans un mouvement continu, semble mettre de l'ordre dans la maison, en détruisant les résidus « infantiles », en calmant la folie coupable de la mère, mais quelque chose survit dans la musique, comme l'écho de ce qui a été réduit au silence. Ce que l'on a retranché de l'ordre humain par la violence gouverne la terre comme un destin. Le vent souffle la tempête du progrès qui ne cesse d'amonceler ruine sur ruine. Dans la maison des Valastro, « la maison du néflier », un arbre était debout, symbole de l'enracinement et de la permanence, auquel Mara

venait s'appuyer pour pleurer leur expulsion. Ici, rien ne relie le ciel et la terre : le vent agite l'arbre du jardin des Luzzati, transformé en parc public. La source littéraire de « *Vaghe stelle dell'Orsa...* », *Électre* de Sophocle, est la plus archaïque, sa forme la plus moderne de l'œuvre de Visconti : entre l'imaginaire et la reproduction technique, il s'agit d'une véritable dialectique paradoxale de mythe et de raison, du présent et du passé devenu souvenir, là où l'allégorie de la famille rencontre la relation incestueuse imaginaire à l'origine, devenue source de fiction : le rapport contradictoire, le lien profond entre la déterritorialisation et le cinéma d'où procèdent les films de Visconti.

VIII

De la photographie qui, par ses retours dans *La terra trema*, scande le film, et, avec la réduction progressive de la famille, devient la marque d'une réalité perdue, le souvenir absent des disparus, des défunts ; à cette autre photographie, objet rituel ou épave sauvée d'un monde ancien, qui réaffirme en effigie l'unité pulvérisée de la famille dans *Rocco et ses frères* ; à ces tableaux, groupes de famille dans un intérieur, que collectionne le Professeur dans *Violence et Passion*, comme l'utopie idéale et irréalisable ; photographies et tableaux, des portraits de famille dessinent l'arc de la transformation de l'œuvre de Visconti. Du vécu à l'idée, la famille devient une trace, et ensuite œuvre d'art, nostalgie. Elle est atteinte de part en part, traversée par ce qui la nie : la socialisation et l'historicité. Au début, dans *La terra trema*, c'est la substance de la vie ; à la fin, dans *Violence et Passion*, elle n'a plus d'existence qu'allégorique, c'est la réunion impossible de tendances sociales qui s'entredéchirent.

L'esthétique de la *mimesis*, l'identité de la forme et du phénomène, de l'idéal et de l'historicité, éclatée, partagée, la déterritorialisation complète, transforment la forme inhérente en idée, en utopie, en forme esthétique, en tableau, en œuvre suspendue au mur, autre qu'une réalité, vécue en elle-même comme non-existence et vie pour les œuvres. Ainsi, l'identité de l'art et de la réalité, de l'héritage pictural et du cinéma, présente dans *La terra trema*, s'est scindée en deux mondes hétérogènes. Dans *Violence et Passion*, la substance mythique s'est décantée : la famille n'existe plus. La famille constitue une fable, une réunion de hasard, une volonté de semblant : la rencontre tragique, perverse, d'un ancien intellectuel de gauche et d'un gauchiste de 68 devenu le toutou d'une grande bourgeoise fasciste. La famille c'est, tout au plus, une maison et une atmosphère : conflit de générations, fratrie, inceste.

De là la prédominance de l'allégorie, un schématisation démonstratif, digne du « théâtre de gauche de boulevard », celui de Sartre ou d'Arthur Miller, etc., que Visconti avait montés au théâtre. L'expression du contenu constitue l'essentiel. Tout vient à la parole dans la transparence du discours du film : le secret derrière la porte, qui restait enfoui dans la profondeur de la citerne et créait la musicalité, l'espace de l'écho dans *Sandra*, ou qui envahissait la résidence des Von Essenbeck et produisait la rencontre dynamique des corps et de l'espace, rendait inquiétant le familier, ne concerne plus ici que les corps et la parole, c'est un espace au contenu manifeste, une chambre cachée, qui communique avec le bureau du Professeur : à la fois, lieu du politique, la Résistance, et du désir, la mère, Konrad. L'imaginaire, le désir et la mémoire, leurs liens, le cycle de leurs déplacements, occupent le centre du film, sans provoquer de zones d'ombre, suggérer l'informulé, créer un véritable espace qualitatif, deve-

nir rythme, musique, image. Là où la mort du père engendrait les conflits, les luttes politiques, idéologiques, et faisait éclater la famille, ici le mouvement de retour atteint le patriarche lui-même : un intellectuel, héritier en cela du prince de Salina et de Wald Luzzati, homme de science, se pose en figure de père et meurt de vouloir réconcilier les conflits politiques comme s'il s'agissait d'un problème de famille. La volonté l'emporte dans *Violence et Passion* qui, en ce qui concerne le discours idéologique et politique, reste sans doute le testament de Visconti et l'un de ses films les plus émouvants. Cette volonté d'éclaircissement, volonté de donner forme et signification à l'expérience de toute une vie, de créer une œuvre cohérente dans un monde qui ne l'est pas, beaucoup plus que la maladie, a imposé son schématisme au film. La métamorphose du fond mythique en œuvre héritée du passé, et le lien du passé au présent comme rapport de l'art à la réalité, rendent manifestes chez Visconti et l'amour des œuvres et l'expérience, recommencée à chaque film, et vouée à l'échec, de les incarner dans la réalité. Ce qui se révèle et se brise dans cette allégorie, c'est à la fois le désir de réaliser les œuvres – « de l'imaginaire au cinéma » – et l'idéal patriarcal qui considère la société comme une grande famille. Visconti réaffirme, redécouvre la permanence du fascisme, envahissant de nouveau la maison du Professeur, menaçant la culture humaniste patricienne, détruisant la demeure qui apparaît ici très nettement comme l'identité de la culture, de la propriété immobilière et de l'Histoire. La déterritorialisation, la destruction de la substance ont conduit Visconti, dans les limites de l'esthétique classique et de la *mimesis*, à l'autoréflexion, à l'autobiographie imaginaire. Le drame dans *Violence et Passion* s'est rétréci par rapport à *Rocco et ses frères* ou *Les Damnés*, il concerne moins directement le monde que le destin des œuvres

et des intellectuels. Le plus proche de l'actualité vécue, *Gruppo di famiglia in un interno* devient ainsi un lieu d'exposition de la problématique de son auteur : l'antagonisme entre l'œuvre et la vie, l'ancien et le nouveau, l'anthropomorphisme et l'historicité.

LE DÉsir ET LA FORME : LA VIE POUR LES ŒUVRES

L'amour des œuvres, de leur différence avec la réalité, est vécu, dans les films de Visconti, comme tragédie. S'il n'existe plus d'identité entre l'idée et les phénomènes dans la forme, la relation de la forme et de la vie n'est pas d'exclusion, d'étrangeté. Ce qui est ne se suffit pas simplement d'exister. Les idées et les œuvres ne sont pas dans l'éternité, inaccessible et indifférente, d'un ciel lointain. L'unité de la *mimesis* s'est scindée en un rapport contradictoire, dont les termes sont liés : l'aspiration et l'immanence. L'aspiration à l'autre chose, comme regard, porte au-delà des phénomènes, vers ce qui les éclaire de là-bas : une lumière qui en révèle la beauté, mais en tant que chemin. L'immanence s'attache à l'ici-bas, elle voudrait posséder immédiatement l'absolu et prend le phénomène pour une « réalité » plénière : dans la passion.

I

Beauté et passion : la dialectique de ces deux termes produit l'œuvre de Visconti. La représentation et ses distances n'ont d'autres buts que de susciter des émotions fortes, cette puissance poignante et fatale, dépassant la mesure, qui ne cesse d'agir au-delà de di-

zaines de visions des films, d'engendrer le même étonnement devant l'inattendu. De la passion vient l'amour de l'opéra, qu'elle crée : force d'illusion, de fatalité, se mouvant dans l'idéalisation imaginaire : « théâtre » et mise en scène. Principale source poétique, la sensibilité, chez Visconti, trouve dans la passion son achèvement et sa transfiguration. La passion, « nature irrépressible », donne son énergie à la beauté, la dépouille de l'académisme aseptisé, décoratif. La beauté révèle le caractère d'absolu de la passion : la réalité devient Image et l'Image s'incarne.

La passion n'admet pas de distance et la représentation crée la distance en s'attachant à la beauté. Mais tout art n'est pas lié à la beauté : celui qui, le premier, parla de l'Idée de Beauté refusa à l'art le droit à l'existence, et le premier théoricien de la *mimesis* et de la forme n'évoqua jamais la beauté comme finalité de l'art. La beauté est objet de désir – *Mort à Venise* – liée à la mort qui détruit la forme : elle tend à la contemplation, dans la distance respectueuse de l'objet évanescent. Mais la contemplation seule n'a jamais suffi pour produire des œuvres, pas plus que la passion : l'aspiration esthétique vagabonde du Spagnolo a besoin de la passion de Gino, et cette passion-là de la contemplation, pour pouvoir prendre forme. Le désir constitue le présent dans sa présence et le rend lointain comme quelque chose d'inaccessible, la passion veut posséder la présence jusqu'à sa destruction. Cette dialectique de l'aspiration et de l'immanence conduit de la religion comme art, l'héritage grec et renaissant de *La terra trema* à *Ludwig*, à l'art comme religion du décadentisme européen : dans la passion s'effectue l'autodestruction, la mort de la volonté ; dans la beauté se produit l'assomption de la nostalgie. L'une et l'autre s'opposent chez Visconti à l'existence « bourgeoise » : « la médiocrité ».

Forme exacerbée, tardive, d'une esthétique du sensible : pour Visconti, tout doit pouvoir se dire au moyen de l'image. L'attachement au visible, à la forme plastique, à la matière, la couleur, les robes, les chevelures, les objets, le sensible corporel a d'autant plus de force chez Visconti que la passion ne relève pas seulement du sensible. La passion est « fureur érotique », vient d'une conscience de la mort et conduit à la mort ; qu'on se rappelle le cadavre au bord du canal dans *Senso*. Chair-esprit, présent-éternité, la passion est l'élément démoniaque de la nature, la part mystérieuse, la folie inhérente à la sexualité humaine : ce qu'il y a de plus « subjectif », égoïste, étant à elle-même sa fin, la passion tient à l'objet irremplaçable qu'elle veut posséder ; elle est en même temps, sortie de soi, participation à l'être : passion de l'infini dans le fini. Négation du dualisme – dont l'aspiration est la forme de conscience – indifférence de la pensée et du corps, intrication de l'éros et de la mort, dans son essence même, la passion est violence. Quelque chose de brusque frappe de l'extérieur, produit l'emportement, l'abandon, l'autolacération sensuelle. La passion abdique tout souci d'autoconservation, d'honneur, Simone, de fierté, de dignité, G. von Aschenbach, ou Ludwig soumis à ses laquais. Livia Serpieri furtive, entrouvre la porte, regarde dans l'embrasement, s'avance au milieu des officiers, dans un espace qui reprend les éléments d'une ancienne représentation picturale de bordel ; elle se fait appeler « Mademoiselle », et bientôt « traînée ». Avilissement, soumission servile, débordement impulsif, irrationnel, folie : la passion a quelque chose d'irréversible, de parfait, de total, qui échappe à l'aléatoire et engendre chez le spectateur un sentiment de consternation. Contradiction mortelle, menée à son terme, harmonie de la dissonance, la passion qui est la passion du corps, du visible, du sensible, se libère, chez Visconti, dans l'acte même de la création

esthétique : cette destruction comme destin enfin révélé, devenue objet de représentation extérieure, concentrée et intense, se rend libre à son propre égard, et ainsi accède elle-même à la beauté.

Car la liberté rencontre dans la passion son ennemi irréductible : c'est un ensorcellement sans remède, une maladie dont on ne veut pas guérir, bien qu'un être sans volonté ne puisse être atteint de passion. Or, la volonté se veut elle-même, elle est conservation de soi, projet d'avenir. Et la passion ne veut pas d'avenir : elle n'en a pas. Chez Visconti, attachement au passé et passion sont liés : refus du changement, du temps, du devenir, refus de l'autre et de l'aspiration comme chemin de l'Autre. Ainsi la passion est rejet du politique libérateur dans *Ossessione* comme dans *Senso*, elle est identique à la politique de l'autodestruction dans *Les Damnés*. La violence de la passion lui est inhérente, elle ne vient du dehors que dans la mesure où la passion se réclame d'elle-même : la passion est refus de l'Histoire, l'exact contraire donc du « progressisme », auquel Visconti adhère avec une égale force de conviction. À la fois réalité finie, « historique » donc, et chiffre présent de l'incommensurable, la passion, chez Visconti, est un désordre qui équivaut au mal, se préférant elle-même à toute visée supérieure, à ce projet « éthico-politique », dont parle le Professeur dans *Violence et Passion*. L'éthico-politique exige l'action, non le pâtre de la passion. L'idéal du corps de beauté est l'idéal d'un corps en action : *La terra trema*. Le corps de passion ébranle dans sa racine le concept de beauté anthropomorphique, le corps atteint de subjectivité est traversé d'infini : la religion de la beauté, l'esthétique anthropomorphique, a sa limite exacte dans l'idée de *péché*. L'amour du sensible, du corps, opposé à la finalité éthico-politique, devient ainsi concupiscence,

déchéance, perte d'innocence : d'où un perpétuel balancement, chez Visconti, entre le doute moraliste et la certitude charnelle, entre l'image plastique et la musique.

La passion est scandaleuse, et son scandale vient de son rapport à l'interdit, à la loi sexuelle qui fonde non seulement le désir, mais tout l'ordre social. Par son dérèglement, la passion sexuelle déborde l'institution ; à la limite, dans *Les Damnés*, elle détruit le social même et la vie. Cependant, lois et institutions se transforment ; ainsi le défi de la passion comme négation du social porte chaque fois sur un objet, une règle, différents : maintenant, disait Visconti, il n'y a de tabou véritable que l'inceste. Visconti souscrit dans ses films à la définition donnée par l'un des pères de la morale bourgeoise : « La puissance génitale et la fécondité appartiennent à l'argent » (B. Franklin). Mais ce n'est pas pour autant que Visconti participe de notre société « libérée » : chez lui, la passion puise sa force dans son défi à l'interdit, elle fonctionne dans la lumière du tabou, du défendu, du péché, qui lui donnent une dimension morale et métaphysique. Ainsi seulement la passion existe et peut accéder à la forme esthétique.

La violence de la passion est, chez Visconti, déni de réalité : une manière de l'éprouver en la niant. Le passionné ne veut pas savoir, renoncer. Aussi bien la passion comme déni de réalité, mise en scène, artificialité, travestissement, « opéra », la passion en tant que passion corporelle irrépressible se rattache à la perversion. Il serait faux cependant d'interpréter passion et perversion l'une par l'autre, ou de faire de la perversion une entité : car dans la première figure de perversion qui apparaît dans l'œuvre de Visconti – lo Spagnolo – la perversion, l'esthétique, l'éthique et la politique se trouvent du même bord, opposées à la passion.

II

Ossessione se présente comme un manifeste programme, un paradigme du genre « Sexe et caractère ». Seulement Visconti est un poète et non un « métaphysicien » suicidaire, atteint de « virilomanie » et pourfendeur de la décadence ; son œuvre a une substance contradictoire, comme l'existence de Gino. Le choix est simple, en apparence, entre l'éthique et la vie : amour céleste, amour terrestre ; Gino-androgyne – et moitié saint, moitié canaille, selon le curé – doit opter pour l'un ou pour l'autre. Au schéma habituel : Giovanna prise entre le mari, vieux, laid, propriétaire, et le bel amant jeune et pauvre, se superpose un autre : Gino à la croisée des chemins entre l'aspiration contemplative et la passion de l'immanence.

Lo Spagnolo, nom générique pour les anciens de la guerre d'Espagne, avec qui la résistance au fascisme avait commencé en Italie, devait, selon les scénaristes communistes de Visconti, proposer un idéal politique contre la tentation de s'intégrer dans une société, où la vie n'était pas possible. Ils ont été dépités par la métamorphose de leur personnage « positif » dans les mains du réalisateur : voilà donc Gino et Spagnolo, avec l'ombre de leurs chapeaux bien encadrée sur le mur, disant à la logeuse qu'ils « ne saliront pas ses draps de noce », et la valise qui s'ouvre pour faire dégringoler des sous-vêtements féminins, et lo Spagnolo ironique qui se penche pour ramasser un bas : « Tu fais commerce d'articles de dame ? » Il y aura toujours la même déception à propos des personnages « positifs » de Visconti : parce que le réalisateur n'a pas la même conception du « positif » que ses critiques et parce que le « positif » dans le monde existant ne peut être qu'en accord avec lui et demeure donc inacceptable, sinon comme forme « négative ». On ne peut faire entrer un

élément différent dans une structure préexistante sans leurs mutuelles perversions : Visconti ne révolutionne pas les formes, il les pervertit. Ainsi lo Spagnolo à l'égard de tous les termes : par rapport à l'immobilier, il est le vagabond, par rapport à la propriété, la pauvreté, par rapport à la légalité, la politique, par rapport à la sexualité, la perversion. Il est cette figure de l'autre que le monde donné tolère : l'artiste. « Je suis un artiste », dit-il pour se présenter.

« On m'appelle lo Spagnolo, parce que j'ai longtemps travaillé en Espagne. » Dire le destin sur la place du marché suffit, dans ce contexte, pour désigner l'artiste, comme parler de la montagne pour sous-entendre le maquis. Chez ce Socrate sentimental et métaphysicien, politique et esthétique sont liées, libres de la soumission à l'existant. L'homosexualité a pour lui le sens de l'amitié grecque, de pédagogie, d'apprentissage de la vertu, du bien, de la liberté. Lo Spagnolo veut libérer Gino de l'objet de sa passion, lui enseigner la générosité et la pensée, lui réouvrir l'horizon du monde : « Embarque-toi, viens avec nous à la montagne, on ne marche pas sur les routes pour faire l'amour avec les femmes », dit-il : « L'amour dont je te parle tend vers les hauteurs ; l'amour pour une femme en est trop dissemblable, et cette ardeur ne convient pas à un cœur sage et viril. L'un tire au ciel, l'autre à la terre ; l'un habite l'âme, l'autre les sens et nous ploie à des réalités basses et viles » (Michel-Ange), pourrait-il répéter selon l'antique tradition.

Aspirant à autre chose, lo Spagnolo est l'essence de la route, l'extraterritorial, le théoricien de l'infini du chemin. En lui, l'aspiration, élevée au-dessus de tout objet, a perdu son assujettissement à un but. Il est réservé, ascète, désincarné, un aventurier anachorète, qui connaît la dualité et, pour cette raison, reste toujours seul, sans patrie : même avec Gino, il s'en va vers la

mer pour regarder un lointain. « Quand on pense comme moi, on ne peut jamais s'arrêter. » Pauvre, faible, ne sachant rien garder, il passe à côté de chaque chose et croit qu'il ne veut rien. La passion de Gino sera donc nécessairement plus forte que lui : Visconti est infiniment attaché à la terre, à l'immanence, sans quoi la beauté n'existerait pas, comme le montre Tullio, l'autre innocent, l'exact opposé et le frère terrestre du Spagnolo, à la fin. Ici, à côté du Spagnolo, l'immanence, l'immédiateté de la possession, sera Giovanna, le féminin.

Dans cette perspective, la véritable femme devient la mère, l'antithèse la plus profonde de toute aspiration à l'infinité : rattachée à la propriété, une femme vagabonde serait tout au plus une prostituée. Chez lo Spagnolo, l'aspiration a tué la vie ; Giovanna sera la vie même, pratique, voulant l'amour, l'enfant, les biens de ce monde. Elle refuse de suivre la route, sauf lorsqu'elle sera enceinte, devenue elle-même une demeure en danger : « Tu ne peux pas savoir ce que j'éprouve, ce que je sens, bientôt mon ventre deviendra gros, je veux que tous le voient... C'est la vie, Gino... ». Nourriture, lait, maternité apparaissent aussi chez Anita, la jeune prostituée. La cuisine avait été le premier lieu de rencontre de Gino et de Giovanna, elle donnera l'occasion à l'une des images les plus misogynes de l'histoire du cinéma : les piles d'assiettes sales, les pelures de pastèques, Giovanna mangeant au milieu, s'endormant à la lecture des faits divers, tandis que, quelques plans plus tôt, lo Spagnolo avait parlé de l'air pur de la montagne. Dans cette opposition, chaque principe atteint sa limite. La violence de la passion est le chemin de la nature barrée, mais Gino et Giovanna se réconcilient dans la nature ; en concevant, ils se libèrent de la culpabilité ; cependant, à la « nature » répond son complément, la loi : les policiers qui suivaient Gino depuis l'accident

viennent pour l'arrêter, après le témoignage de deux camionneurs. La médiation, l'argent, la propriété règlent l'existence sociale et la vie. Avec la loi qui les protège, ils s'opposent à la passion, qui se voudrait, comme à l'opéra, « la voix de la nature dans l'homme ». Ici, la situation présente donc nettement ce côté « œdipien », qu'on n'a pas cessé de lier à la famille bourgeoise : avec la figure bonhomme de Bragana, chantant constamment l'air du père de *La Traviata*, traitant Gino comme l'enfant de la maison, « assez grand », dit-il, « pour savoir ce que mari et femme font ensemble », lui vantant les joies du mariage : « C'est inutile, mon cœur, il faut te marier... » Ainsi, Gino se trouve donc entre une impasse et un chemin qui ne mène nulle part, entre la violence et la perversion, la « vie » et la marginalité.

À partir de là, il faut voir les métamorphoses du double, l'opposition de l'aspiration et de l'immanence, dans son rapport à la sexualité. *Senso* reprend le schéma à quatre personnages de *Ossessione* : Bragana, Giovanna, Gino, Spagnolo ; le comte Serpieri, le lieutenant Mahler, Livia, Ussoni. Livia occupe la place de Gino.

Au début, elle prétend protéger Ussoni et rencontre Franz Mahler ; ensuite elle va à la recherche de Franz et retrouve Ussoni. Cette fois, la dimension politico-historique est très claire ; elle renvoie même à cette Résistance qui ne pouvait être nommée dans *Ossessione*. Par contre, tout prétexte d'absolution par la vie a été effacé de la passion traître et scandaleuse, de Livia, passion sensuelle pure et simple contre tout projet politique et historique. Cependant, l'amour de Livia pour le lieutenant Mahler, bien qu'il s'agisse de l'avalissement courant de « quelqu'un de bien » pour un voyou, fonctionne ici comme une passion homosexuelle, sans que Livia ou le Risorgimento,

métaphore de la Résistance, soient là pour autre chose que pour eux-mêmes : ce déplacement, ce travestissement donnent d'ailleurs à *Senso* son caractère d'opéra. Dans *Nuits blanches*, les quatre personnages forment deux groupes de trois figures : Natalia entre son aspiration pour le Locataire et la vie terre-à-terre de Mario ; celui-ci entre son amour pour la rêveuse et la prostituée sous le pont. Rocco, Nadia, Simone révèlent encore plus cette relation interne, fraternelle d'identité incestueuse entre l'aspiration et l'immanence. Le triangle se retrouve aussi, mais sans violence, dans *Le Guépard* : le prince de Salina, Angelica, Tancredi. Dans « *Vaghe stelle dell'Orsa...* » : Andrew Dawson, Sandra, Gianni, et dans *Violence et Passion* : le Professeur, Konrad, Bianca, le triangle sera mortel. *L'Innocent* superpose de nouveau dans quatre figures une double structure triangulaire : Teresa, Tullio, Giuliana, Filippo d'Arborio. Au début de ce film, le visage de Teresa en gros plan succède immédiatement à la salle d'armes : le combat entre hommes, comme la lutte fratricide de Rocco et Simone, a les femmes pour cause et pour objet.

Affirmation de l'existence physique : l'immanence est une culture de Maître, les femmes n'y sont que des objets de possession : « Tu parles comme si je n'existais pas », disent Giovanna dans *Ossessione*, Giuliana dans *L'Innocent*, dont la vérité, non dite, est peut-être que les femmes ne sont pas immanentes à elles-mêmes, et que le « Maître » n'existe pas... Au début et à la fin de l'œuvre de Visconti, en dehors de toute historicité, les femmes apparaissent dans leur relation à l'existence bourgeoise : propriété, adultère, maternité. Le père industriel d'une jeune fille autrichienne, que Luchino Visconti avait voulu épouser, lui refusa sa main en arguant que Luchino n'avait pas de « métier » ; Visconti s'en inspira, des années plus tard, pour faire un petit chef-d'œuvre d'atmosphère et de couleur, d'un

érotisme frivole et raffiné, avec aristocratie décadente, scandale, avocats internationaux et contrat en bonne et due forme, sur le « travail » et le « métier » de la femme dans le mariage : *Il lavoro*.

Peu s'en faut, cependant, que toutes les femmes soient traitées par Visconti avec autant de tendresse caressante que Romy Schneider dans le rôle de Pupe, ou Claudia Cardinale, dans *Sandra*, lorsque celle-ci parle de son frère et de leur attachement. Elles ne sont pas particulièrement belles, ni des victimes, à commencer par Giovanna, méduse et vampire. La petite fille dans *Ossessione*, les jeunes filles dans *La terra trema*, dans *Violence et Passion*, consolantes et messagères d'une justice différente, font exception. En général, les femmes et surtout les mères – contrairement à la figure du Père, lien du présent avec l'Histoire, d'autant plus idéalisé que mort – sont objets de récrimination. D'un côté elles sont petites, raisonnables, la voix de la réalité médiocre, à laquelle elles s'accordent, contre l'idéal imaginaire : Sandra critiquant le roman de Gianni, Élisabeth le mécénat coûteux de Ludwig. En même temps, part inhumaine de « l'homme », elles renvoient au théâtre, à la représentation : la mère, dans *Bellissima*, veut transformer son enfant en vedette ; dans *Les Damnés*, Sophie se tient en coulisse à côté de la scène et Martin lui reprochera de l'avoir toujours déguisé, maquillé. Ce sont des Lady Macbeth : Giovanna réclamant le meurtre avec des baisers, Sophie utilisant ses bras et son corps pour encourager Friedrich dans *Les Damnés*. Dans *Sandra*, la sœur condamnera son frère à la mort, répétant le geste de leur mère, et Gianni viendra mourir dans la chambre maternelle. *La terra trema* oppose aux deux belles jeunes femmes du film, dénigrées comme des putains, Mara, la sœur dévouée, effacée, couverte de noir des pieds à la tête. Mario crie dans *Nuits blanches* que si « elles ne sont pas déver-

gondées, elles sont folles ». C'est Rosaria, la mère de Rocco qui désirait venir dans le Nord, et qui utilise ses fils comme instruments de sa promotion sociale. Ici, les femmes veulent s'emparer des frères dès leur arrivée : ce sera Nadia la cause de leur perte, toujours présente au moment décisif, leur parlant de la boxe, exhibant ses jambes pour les aguicher, introduisant la main dans la chemise de Rocco ; ce qui ne l'empêchera pas d'être crucifiée, victime expiatoire de la lutte du bien et du mal dans leur identité. On condamnera Meursault dans *L'Étranger*, moins pour le meurtre que pour son inconduite envers sa mère. Le lieutenant Mahler accuse Livia Serpieri de l'avoir détruit ; le généreux et romantique Konrad a été transformé en toutou par la grande bourgeoise Bianca. Dans *Ludwig*, il y a la scène pénible avec la prostituée envoyée par les ministres et l'amour idéal pour Élisabeth qui, refusant de venir en aide au jeune roi, le conduit à la déchéance : amour désespéré, incestueux, narcissique, comme l'était l'amour de Gianni pour Sandra. Dans *Les Damnés*, l'inceste consommé aura une fonction de revanche, de destruction. Mais les récriminations, les accusations, les plaintes et les manifestations agressives à l'égard des mères et des femmes se complètent d'identification, de jalousie. Ludwig a pour rival Cosima, intrigante, serpentine, et il verse des larmes en apprenant sa liaison avec Wagner. Dans *Violence et Passion*, le Professeur découvre avec gêne et surprise la passion de Bianca, qui ne manquera pas de l'accuser de s'intéresser lui aussi à son « protégé » Konrad.

L'essence familialiste de ces relations se manifeste dans *Gruppo di famiglia in un interno*, avec le Professeur qui, par familialisme, n'a pas voulu fonder de famille et parle de l'amour de Lear pour ses enfants. Ici la métamorphose comme négation des différences – et toute la force de Visconti tient à ce qu'il ne re-

cule devant rien – atteint l’une de ses formes limites : l’inceste père-fils, rencontre narcissique, impossible et mortelle de l’Idéal du moi, B. Lancaster, et du Moi idéal, H. Berger. La figure du père idéalisé, présente aussi dans *Le Guépard*, a eu déjà l’un de ses représentants dans le Locataire de *Nuits blanches* : objet d’aspiration absolue féminine, l’incommensurablement autre par rapport auquel Mario est « pauvre, dit-il, vraiment pauvre, insignifiant ». Cependant, ce qui caractérise la perversion, c’est qu’aucune des figures, des places, n’y est stable : la présence de Konrad ramène le Professeur au souvenir de son mariage raté, de son enfance, de sa mère, à sa chambre secrète, à son lit. Tandis que, dans la nouvelle de Thomas Mann, le héros était solitaire, Visconti a ajouté à *Mort à Venise* des scènes de famille, qui n’ont pas seulement pour but d’insister sur la vie respectable d’Aschenbach, mais de conduire au souvenir d’enfance, à ces années d’avant la Première Guerre mondiale, où Luchino Visconti, petit garçon, venait avec sa mère au Lido, vivait les derniers jours de la grande bourgeoisie internationale. Elle est là, la mère de Tadzio, la seule figure de mère idéale de l’œuvre de Visconti, belle, merveilleusement habillée, toujours en train de lire, attentive à son fils, pleine de sollicitude pour lui. C’est ce regard de la mère pour son fils qui s’introduit dans le regard d’Aschenbach pour Tadzio, atteint lui aussi de la même sollicitude, d’une féminisation qui va jusque dans le maquillage, et de la « maternité masculine » : celle de l’artiste.

Entre le premier « artiste », lo Spagnolo et G. von Aschenbach, s’effectue un déplacement. De l’amour ascétique qui veut libérer les jeunes gens et les conduire à la vertu, jusqu’à la forme néoplatonicienne, l’amour médiateur entre la beauté et la métaphysique, exposé au mal : « l’éros adolescent », avec un côté nettement winckelmannien – statue d’éphèbe, référence à la Grèce

– d'érudit collectionneur dans *Violence et Passion*. Lo Spagnolo et le Professeur, deux représentants de la même culture éthico-politique, réaffirment par leur attitude que, seuls, les hommes savent aimer, les femmes étant incapables de s'élever au sentiment éthico-esthétique, au désir qui porte l'objet à sa perfection et lui découvre son Idée. Ce credo a pour conséquence que dans l'anthropomorphisme esthétique, le corps de l'homme peut seul accéder à la beauté : depuis le torse nu de Gino dans *Ossessione* à celui de Tullio, au corps nu du poète dans *L'Innocent*. L'image miroir étant le lieu de l'apparition du corps parfait, de cette beauté, le corps, le visage des femmes n'y participent que voilés (à l'exception de *Il lavoro* et *Sandra* pour des raisons évoquées plus haut) : d'où les voilettes d'Alida Vali dans *Senso*, de Silvana Mangano dans *Mort à Venise*, de Laura Antonelli dans *L'Innocent*. La forme visible de la femme doit être cachée pour être belle, disait la tradition grecque, mais aussi l'humanisme renaissant jusqu'à son crépuscule, à Venise : « En même temps qu'elle se dépouille de sa chemise, une femme se dépouille aussi de sa pudeur. » Le nu est masculin, dans cette tradition, la nudité féminine : le corps sans vêtement et sans défense. Ainsi, dévoiler une femme, la mettre à nu, a une fonction de destruction, de viol, surtout d'enlaidissement : Franz Mahler arrachant le chapeau et la voilette de Livia Serpieri, Gianni déchirant la robe de sa sœur et Martin celle de sa mère, ou Giuliana mise à nue par son mari.

Ainsi, les corps masculins sont fortement sexualisés chez Visconti, ils apparaissent souvent dans le regard des femmes. Mais, par là même, la passion de l'immanence prend une force exacerbée, entre la déchéance physique et l'aspiration infinie. Cet attachement au visible, à l'apparence sensible, à la splendeur physique de la vie, qui n'a pas sa finalité dans la vie

même, entraîne facilement une séparation entre la vie et la forme. Lien de l'apparence à l'idée, du corps à l'âme, la « beauté » nous atteint par les sens, mais n'est pas seulement sensuelle. Puisqu'ici le féminin reste lié à la reproduction de l'existence, « l'amour » de la beauté devient coupable par rapport à la vie, quelque chose d'inutile, de stérile, de funèbre : de là, cette intrication de l'éros et de la mort dans la passion qui domine l'œuvre de Visconti. Et le mal, l'immoralité, la mort, attachés à cette passion de la beauté, ne peuvent être rachetés que par la beauté elle-même, sacralisée, par l'amour des œuvres devenu une nouvelle religion : l'art autre que la vie dans l'existence de l'artiste bourgeois, et l'art dans la vie du décadent. *Violence et Passion*, *Mort à Venise*, *Ludwig* seront centrés entièrement sur le refus-reconnaissance du désir homosexuel et de sa relation à l'art : le chemin de la mort.

III

Visconti hérite du décadentisme européen, de l'esthétisme fin et début de siècle, au moment où naissait un autre monde avec le cinéma. Mais son « progressisme » n'est pas un leurre : sans cela Visconti n'aurait même pas pu faire ses films tardifs. Il aurait vécu la vie d'un aristocrate décadent – un Ludwig en miniature – et n'aurait jamais réalisé cette élégie qui en rachète l'existence. Un aristocrate grand-bourgeois ne « travaille » pas, ne devient pas artiste et intellectuel, mais jouit des œuvres réalisées au service de son monde. Que Luchino Visconti soit devenu créateur était déjà en soi un phénomène de décadence : il n'a pu recueillir, avec nostalgie, ce qui disparaissait qu'en acceptant des normes tout à fait opposées à celles de son monde, en croyant même, un moment, que ce qui

était condamné pouvait revivre, sur un plan culturel. Sa venue en France, lors du Front populaire, l'exemple de Gide entre autres, a-t-on remarqué avec raison, a libéré en lui l'homme, tout en transformant l'aristocrate en progressiste et le dilettante en créateur. C'est le mouvement historique, on y reviendra, c'est son « réalisme » même, puisque réalisme il y a, qui conduira par la suite Visconti à la réactualisation de la décadence. Comme le prince de Salina, il avait la conscience d'être un phénomène d'interrègne entre ce qui meurt et ce qui n'est pas né, entre l'aristocrate qui s'enfonce dans l'ombre du matin pour mourir et les rouges qu'on fusille à l'aube, parce qu'il le fallait pour l'Italie, pense Tancredi, répète don Calogero, c'est-à-dire pour la nouvelle bourgeoisie ; entre G. von Aschenbach et Tadzio, entre le Professeur intellectuel de gauche de l'après-guerre et Konrad, le rescapé de 68. À partir du *Guépard*, la décadence comme vieillissement et certitude de la mort se superpose au conflit social : impossible d'en faire abstraction dans les derniers films. Mais en tant qu'aristocrate, Visconti parle d'une Histoire qui n'est plus la sienne, ni celle de son monde. Que le prince de Salina aille au bordel à l'annonce de la Révolution, que la comtesse Livia Serpieri cherche son plaisir là où elle le trouve et trahisse le Risorgimento, que la guerre ne soit pas pour Ludwig « sa guerre », le dit clairement : la mort est là, non pas comme la mort de tout un chacun, mais comme la mort d'un monde : « notre monde », disait Franz Mahler. Il ne reste plus qu'à se perdre dans le plaisir (Livia), contempler sa propre mort (Salina) ou les deux à la fois (Ludwig).

La contradiction spécifiquement bourgeoise oppose l'économie et la dépense. Sur le fond des dualismes de la société bourgeoise, la contradiction de la vie des aristocrates, chez Visconti, devient la contradiction du plaisir et de l'Histoire, celle-ci n'étant plus « le bon

plaisir du Prince ». D'où cet attachement passionnel à la jouissance, contre la nouvelle Histoire et contre le principe de conservation et de l'économie bourgeoise. Dans la passion, en tant que destruction de soi de la subjectivité séparée, l'individualité accepte sans doute son impuissance, il abdique devant le processus social, en connivence avec les forces inconscientes de sa propre déchéance, mais ceci fait éclater en même temps la carcasse de la personne autonome, s'appartenant à elle-même et dégradant sa propre vie en chose (Adorno). Ainsi, la passion exacerbée du plaisir, comme destruction de soi de l'individu séparé, conduit Visconti au communisme, qui n'a pas seulement pour lui – tout en l'ayant aussi – une dimension progressiste, optimiste, rationnelle et morale. Ainsi la communauté pénètre chez celui qui fait ses adieux au monde.

« La décadence est la *fata morgana* du progrès », qui n'a existé jusqu'ici qu'en tant que fausse finalité, comme régression universelle, domination, principe d'autorité, de conservation de soi, ennemis du progrès et du bonheur. C'est seulement dans l'extrême différenciation, l'individuation, et non comme concept superficiel et global – « le bonheur pour tous » – que l'on peut penser l'humanité, qui n'a pas encore été réalisée. Et la décadence cherche ce bonheur, cette individuation, dans le refus de la domination de soi et de la nature. La transgression du tabou sexuel devient son rituel antinomique, la prophétie de son propre déclin et celui du monde, le sauvetage de la vérité. Mais, par rapport à un progressisme vide, qui n'existerait que pour autre chose, la décadence, à elle seule, deviendrait un principe tout aussi abstrait, si elle identifiait son propre bonheur avec l'utopie d'une humanité réalisée, tandis qu'elle est elle-même déformée par la non-liberté, les privilèges, la domination de classe, que Visconti reconnaît, excuse parfois, tout en y montrant, pour le

décadent comme pour tous, la perpétuation de l'esclavage. Décadence et progressisme sont deux contraires liés chez Visconti, car pour lui aussi « la décadence est le point névralgique où la conscience s'approprie pour ainsi dire concrètement la dialectique du progrès » (Adorno).

L'œuvre de Visconti naît de cette conscience contradictoire des temps de la fin : procès social-historique objectif, réalisme, et en même temps manifestation suprême de la dissolution, déni de réalité, aspiration à l'absolu, à la beauté dans la mort ; et cette œuvre doit être regardée dans cette double perspective, à la fois. Visconti est un décadent, antimoderne et contemporain des modernes. La modernité veut la destruction de la tradition et son sauvetage : la reconnaissance de ce qui n'était pas reconnu ; elle pose la suprématie de la signification, de l'éthique, de la connaissance, au détriment de l'image, de l'apparence esthétique. Chez Visconti, l'amour de l'apparence, la sensualité et la sentimentalité doivent au contraire rétablir l'unité perdue du sujet avec le monde. Visconti voudrait prolonger la tradition, mais celle-ci s'éloigne. La fin est accomplie, la déperdition en cours. La tradition n'existe plus que dans la mémoire et la nostalgie. Un moment, l'alliance politique, l'espoir, permet la restauration de la tradition. Dans *La terra trema*, dans *Senso*, un équilibre immédiat entre ce qui vient de l'extérieur et ce qui vient des hommes, entre la force et la souffrance, préserve une attitude héroïque, mais, à la fin, le tourment érotico-esthétique ne permet plus la mise en ordre du monde en un espace souverain. Le récit s'avance péniblement comme un cortège funèbre, un enterrement pompeux, dominé par la tonalité affective du tardif : un mixte de mysticisme sensuel et d'inquiétude spirituelle. L'art devient autre que la réalité et l'on s'y attache en tant que tel ; contre ceux qui calculent et veulent

survivre, on fait de l'apparence l'autre de rien, on met l'art – et les œuvres existantes – à la place de la vie et on en supporte les périls. L'expérience de l'art et celle de la perversion, deux jouissances interdites par l'utile, se font identiques. Ainsi la perversion devient protestation contre le cours du monde, l'exaltation de ce qui accélère la fin, la forme inversée, dégradée de l'aspiration à l'infinité, le tourment de Dieu comme désastre personnel. C'est le vice aristocratique des élus de la vie spirituelle, inséparable d'un sentiment de mort, de culpabilité, de beauté, éminemment différent donc, opposé absolument, à la horde « émancipée » en tant que société réduite à sa propre caricature, cette communion des corps nus dans la nature que l'on voit dans la bacchanale des bouchers (*Les Damnés*).

« Victime chef-d'œuvre », Ludwig réunit, entre le néant de l'illusion et le non-être de la réalité, tous les thèmes de la décadence : le déclin de l'aristocratie, l'indifférence à l'égard du monde, le dégoût de la vie, la faiblesse et le dilettantisme, la religion de l'art et la fétichisation de la beauté, le songe, la poésie, la musicalité et l'extrême conscience de soi destructrice. Ici, sans les détours de *Senso*, du *Guépard*, l'alcôve précède l'Histoire, la parade du couronnement. Un mouvement de caméra, au début du film, décrit la chute : d'un ange de stuc peint au plafond vers le lit jusqu'au visage, à moitié dans la pénombre, du jeune roi en confession, entre un père jésuite et son âme. Ludwig croit à l'Idéal : l'amour d'Élisabeth, l'art de Wagner, et aussi la royauté, le plus sûr chemin de la folie. Élisabeth ne veut pas de lui, Wagner le trahit avec Cosima, la nouvelle bourgeoisie trouve son amour de l'art inutile et coûteux, la royauté exige qu'on fasse la guerre, des traités et des enfants.

L'idéal et l'impossible sont contre la vie, qui demande la sécurité matérielle et morale : celui qui aime la vie ne peut donc désirer l'impossible. Chercher

l'inaccessible, lui dit le fidèle colonel Durkheim, c'est le meilleur moyen de tomber dans la solitude immonde : une seule possibilité d'y échapper, la « médiocrité ». « Marie-toi », répète Sissi, qui lui offre sa sœur. Mais Sophie ne sait pas chanter.

Dans *Mort à Venise* et *Violence et Passion*, la dignité morale de l'artiste ou de l'intellectuel de gauche, mise en jeu, est sauvée malgré tout par les spéculations sur la politique, la beauté et l'amour platonique, intellectuel. Mais la « souveraineté » pour Ludwig a un sens absolu, sans commune mesure avec cette « souveraineté » de rechange, résultat d'un travail harassant, à laquelle prétendent les artistes, et dont ils parlent, dans leurs œuvres, en évoquant la folie et le crime. Ludwig refuse « la sublimation ». Il n'est même pas l'architecte de ses châteaux, ne se donne pas un but et un lieu qui seraient l'œuvre. Il voudrait faire de la vie une fête immotivée, être libre réellement et non dans l'irréalité des œuvres, réaliser le bonheur dans l'impossible, contrairement à son frère Otto, qui devient fou, par crainte d'accorder ses idées et ses actes.

Pour Ludwig, la dignité, concept bourgeois, n'a pas cours. Ce qui l'entrave ce n'est pas la moralité, mais l'idée catholique de péché, qu'aucune forme idéologique, aucune idéalisation ne vient absoudre. Ludwig est amoureux, mais non de ses valets et serviteurs qui le dégoûtent. Il projette ses désirs sur les objets et sait pertinemment qu'ils ne se correspondent pas. Lorsqu'Élisabeth vient visiter les châteaux et veut le voir, il refuse, regarde son reflet, sachant bien que c'est l'annonce de la fin. La force de sa passion pour l'absolu fait de lui un être faible et sans passion dans la vie. Dès le premier plan jusqu'au moment du passage à l'acte, le film se développe en relation au catholicisme, que Luchino Visconti connaissait bien, par rapport à la tentation et à la culpabilité. Ce qui suit la chute fait

figure de punition : Bismarck exige immédiatement la soumission du roi, les valets deviennent des maîtres, les bourgeois complotent son enfermement et Ludwig se perd dans la nuit, à contempler les mouvements de la lune, comme il l'avait fait en regardant les images d'une lanterne sur les murs de sa chambre d'enfance, en plein jour, au lieu de conduire la guerre. C'est dans cette même chambre qu'on l'enfermera pour folie, lui qui aura atteint la lucidité la plus profonde dans son refus d'un monde imparfait. C'est sous la lune, dans un lac, qu'il a vu un garde se baigner, c'est au bord d'un autre lac qu'il a connu son valet, et c'est dans un lac que ce « narcisse irresponsable », amoureux de l'autre soi-même – on dit que nous nous ressemblons, répète Élisabeth – ira mourir. Comme si dans sa mort – la noyade, une belle mort, on n'est pas défiguré, dit-il – s'accomplissait cette fusion de l'image et du reflet dans l'élément liquide, ce vertige et ce vestige des apparences, ce lien mortifère, abyssal, au miroir, que l'on retrouve chez Visconti : les canaux dans *Nuits blanches*, dans *Senso* ; lo Spagnolo allant toujours vers la mer et le fleuve dans *Ossessione* ; la répétition presque identique du même cadre : le reflet dans l'eau de Simone s'avancant pour tuer Nadia, repris dans *Mort à Venise*, lorsqu'Aschenbach maquillé poursuit une dernière fois Tadzio ; et surtout au centre de « *Vaghe stelle dell'Orsa...* », l'image de Gianni, un autre artiste raté, dans les eaux dormantes du souterrain.

Lo Spagnolo était immédiatement lié à l'Idée, en marge, sur les routes ; le roi Ludwig ne peut y tendre que sous une forme dégradée, à travers sa passion de l'impossible dans le monde : la passion de l'art et son désir d'immortalité. Ils sont l'un et l'autre esthètes et sentimentaux, des contemplatifs, mais non des créateurs, les hommes de l'aspiration, non de la forme. Mais depuis *Ossessione* Visconti réaffirme que, sans la

vie active et la passion de l'immanence, l'œuvre n'est pas possible. À côté de Ludwig-chef-d'œuvre, il y aura donc Wagner, le créateur, maître dans les combines de la vie bourgeoise, capable de ménager ses amours et ses intérêts pour aboutir aux œuvres : et, dans la relation de l'un à l'autre, dans la différence et l'opposition de l'œuvre et de la vie, *Ludwig*, le film de Luchino Visconti, fin de race et praticien de la synthèse des arts.

IV

La passion emporte la vie, détruit son objet, l'aspiration dans sa pureté ne possède pas, n'a pas d'objet, ne peut constituer de forme, mais là où elles se rencontrent : dans le « neutre » – le rêveur, il est écrit dans *Nuits blanches*, n'est pas un homme, mais un neutre – passion et aspiration deviennent productives d'œuvres d'art. Plaisir désintéressé, sublimation : le renoncement, l'ascèse des anachorètes modernes : « Tu serais un héros... », lui dit le disciple d'Aschenbach : le « neutre », c'est le romantique tard venu, qui s'est retiré de la vie pour l'amour des œuvres et de la forme, à la fois contre la banalité quotidienne de la vie bourgeoise, et contre la dissolution, le désordre décadent des sens et des sentiments. Le Professeur dans *Gruppo di famiglia in un interno* : figure complémentaire – symétrique – de Ludwig, non pas l'aristocrate décadent, dilettante, esthète sensuel et mystique, mais la « culture » éthico-politique dont on a beaucoup parlé en Italie depuis la Résistance : « l'intellectuel de gauche », héritier de l'humanisme et des artistes bourgeois. Et cette culture éthico-politique de l'intellectuel de gauche est, en soi, aussi peu productive d'œuvre que le dilettantisme esthète de l'aristocrate décadent : c'est de leur rencontre contradictoire que sont nées les œuvres de Visconti.

L'esthète et l'érudit ne peuvent se frayer un chemin vers les œuvres qu'en niant l'amour des œuvres et de la culture : par la vie. La tradition dominait Luchino Visconti. Mais aucun « chameau de la culture » n'a jamais produit une œuvre en imitant les Anciens. Les œuvres en tant qu'absolu déterminent l'expérience chez Visconti, mais ce sont seulement des médiatrices ; car aussi peu spontanée soit-elle, sans l'expérience, il n'y a pas d'œuvre. « Je pars d'une idée précise des films et j'attends les suggestions de la réalité », disait Visconti, qui parlait souvent d'œuvres existantes. Il connaissait la figure du neutre, et comme chacun aujourd'hui « les théories psychanalytiques » : le désir inconscient derrière la porte de la chambre secrète et la sublimation dans les tableaux accrochés au mur – chez le Professeur de *Violence et Passion* – ainsi que leur dynamique : l'arrivée d'un nouveau tableau et des locataires qui, pour pénétrer chez le Professeur, lui offrent le tableau, objet de son désir, l'entraînant ainsi, et peu à peu, mais chaque fois à partir d'une œuvre musicale ou picturale, hors de la sphère du renoncement. Jusqu'à la révélation dans la mort du lien du désir et de la sublimation : cette bande de cardiogramme qui se déroule – telle une pellicule – et devient, avec l'effondrement de Luchino Visconti, le chiffre de sa production cinématographique.

L'art n'est qu'un domaine parmi beaucoup d'autres et ne peut devenir un but en soi que dans un monde complètement effondré : « La vie n'est rien, l'œuvre est tout. » Le Professeur reprend cet impératif catégorique de l'art post-romantique en disant que « la vie nous détourne des œuvres ». « Les corbeaux volent en bande, les aigles sont solitaires », répond encore le Professeur, lorsqu'on lui demande pourquoi il a toujours vécu seul au milieu de ses livres. Comment le monde des œuvres qui n'est pas humain peut-il naître

des conditions humaines ? Le refus d'une existence réduite à la production de l'utile, et n'ayant d'autre utilité que sa propre reproduction élargie, constitue la condition d'accès au monde des œuvres. En même temps, c'est sur une faiblesse, une impuissance à l'égard de la vie – qui se répète dans les rapports du Professeur avec Konrad comme avec sa femme – que se fondent les hautes solitudes, le dessèchement inhumain, l'égoïsme spirituel d'ascète intellectuel retranché du monde des vivants. Double culpabilité donc, d'avoir gâché complètement sa vie et d'une présomption insoutenable : dans le « neutre », il faut distinguer le renoncement stérile de la sublimation. Le Professeur est tout aussi proche et aussi éloigné que lo Spagnolo de « l'innocent » Tullio, qui a transformé la faiblesse en force, en transposant dans la vie l'inhumanité inhérente à l'amour de la forme.

Lo Spagnolo et Gino représentaient l'unité contradictoire du « bohème » ; ceux qui se situent dans les marges de la société bourgeoise et de son principe : l'éthique du travail productif, l'obstacle que même le jeune Luchino Visconti avait rencontré sur le chemin de sa vie. Visconti devait se définir par rapport à diverses formes d'existence socialement coupables, « improductives » : entre autres, celle du rentier et de l'artiste. Il n'avait pas besoin de travailler pour vivre, mais ne se réclamait pas non plus de l'éthique de la « génialité créatrice ». L'ancienneté de « sa maison » étant en soi une garantie suffisante, il n'a pas eu à se fabriquer un blason, comme les « von » Stroheim et Sternberg ou Orson Welles, revendiquant des « origines » nobiliaires italiennes par son prénom ! Il n'a pas dû, non plus, exhiber sa personne et l'offrir sur la place du marché – comme Welles, Fellini, Pasolini, Godard – pour pallier la perte de l'aura, attirer l'argent des producteurs et les faveurs du public : il lui a suffi

de travailler. « Je n'ai jamais pris un jour de vacances », a-t-il dit après son accident, et le médecin l'a renvoyé de la clinique pour qu'il puisse mourir en travaillant. « Le travail d'un artiste, c'est ce qui reste de lui », dit Ludwig. « Je ne peux rien faire que travailler, je n'ai rien appris d'autre au cours de la vie », disait Gustav Mahler, qui avait tout sacrifié à la recherche de « l'Idéal », en laissant la vie passer à côté de lui. « La beauté est le produit de notre travail », répète Gustav von Aschenbach, le poète, selon Thomas Mann, de « tous ceux qui travaillent à la limite de l'épuisement, de tous ceux qui sont accablés, épuisés et qui se tiennent encore debout ». Ceux qui ont repris au service du rien, l'éthique bourgeoise du travail et de l'autodiscipline pour lutter contre la culpabilité d'être socialement improductifs. Ceci reste encore vrai des héritiers de « l'art absolu », surtout s'il s'agit « d'intellectuels de gauche », qu'ils aient entrepris de démythifier « l'idiot de la famille », ou bien de faire des films sur le peuple. C'est par ascétisme, faisait remarquer Visconti, qu'il avait élevé des chevaux de course, « un métier qui demande de l'effort et de la discipline », exige un travail collectif comme le cinéma. Les gens bien n'écrivent pas de poèmes, ne font pas de tableaux, disait Thomas Mann, l'art c'est la forme que « l'inconvenance » assume dans la vie pour pouvoir vivre. La forme en tant qu'éthique de devoir, le fouet qui contraint le négateur de la vie au travail forcé : ascèse, renoncement à toute la splendeur de la vie, pour que celle-ci puisse être récupérée ailleurs dans l'œuvre (Lukács). Le travail devient le moyen de rendre « sublime », de racheter ce que le monde établi ne peut admettre. Mais derrière le masque de la dignité, de la sagesse et du travail, il y a encore la danse orgiastique, l'ivresse des états d'âme, la nostalgie de tout ce qui est beau, désirable, tout ce dont sont assoiffés les instincts de la vie.

À la fin de l'ère bourgeoise – la Première Guerre mondiale – chez Mann, Proust, et au moment où l'existence de l'intellectuel de gauche arrive à son terme – 1968 – chez Visconti, « le maintien », la forme craquent et apparaît la connivence avec le mal, qui fait l'abjection secrète de l'artiste aux yeux du monde établi : « Il nous faut nécessairement errer, nécessairement être dissolus et demeurer des aventuriers du sentiment », se disait Aschenbach, dans Thomas Mann. La prétention à la vertu est une imposture, l'art va ensemble avec la corruption ; c'est de là qu'il tire sa substance, du déchet, de l'inférieur rejeté par les normes de la culture, de l'obscène, du vulgaire, du grotesque, du bestial, qui font irruption dans un décor solennel, comme les musiciens saltimbanques de *Mort à Venise*, au milieu des grands bourgeois. La mort, intériorisée auparavant pour la production des œuvres, apparaît à l'horizon : c'est l'appel déchirant de la sirène du bateau qui conduit G. von Aschenbach, en prémonition de l'arrêt du cœur qui terrassera Luchino Visconti.

V

Tard venu, Visconti retrouve, dans leurs contradictions dialectiques, plusieurs moments de la tradition grecque et renaissante de l'esthétique de la *mimesis* et de la beauté : du monde de l'action physique au pathos d'un univers décrépiti ; de l'œuvre liée à un combat collectif au salut de l'âme individuelle par l'amour de la beauté, devenue fin en soi, Image, réalité allégorique. Affirmation de l'immanence dans *L'Innocent*, que l'être pour-la-mort fait accéder une dernière fois à la forme ; idéal néoclassique qui du ciel des œuvres doit s'incorporer au monde : *La terra trema* ; aspiration se détachant de ce qui est pour faire retour dans la nos-

talgie : *Le Guépard* ; apparence contre les apparences, Image contre les images dans *Mort à Venise*. La mystique de la beauté tend à l'invisible, mais elle se substitue à la religion de la beauté, son origine, à l'identité de l'idée et du phénomène. La beauté nous atteint par les sens, elle est trop spirituelle cependant, ou céleste, pour leur être livrée complètement. Ainsi la transcendance chez Visconti reste attachée à l'immanence : la beauté et la mort, mythes de la dialectique négative, protestent contre la réalité extensive, le cours du monde dégradé ; mais elles engendrent dans l'amour la théophanie de l'Ange : la vision de l'Absolu comme objet. « Toute image est de notre monde, et sa force rayonne du bonheur de cette existence : elle se rappelle et nous rappelle pourtant quelque chose du passé, un lieu, sa patrie, la seule chose importante et pleinement significative au fond de l'âme » (Lukács).

Amour et beauté sont liés à la vision : la transmutation du visible en symbole. L'adieu à l'existence endurecie en elle-même : ce qui simplement existe prend conscience de son manque, atteint le silence, la lumière blanche de la mort et rompt toute relation externe avec un monde qui « se donne du bon temps ». Aschenbach, frappé déjà, se sait mortel, prêt pour l'attaque surprise de la beauté qui lui indiquera, dans l'éblouissement, sa place à sa propre mort. L'artiste et l'amant, le désir et la passion, la contemplation et la création deviennent identiques en lui, et l'art, l'amour, les tourments de sa vie et de son intellect : il sera fécond en éprouvant le grand désir, la beauté du corps humain par les yeux de la chair. Tazio jouant *La lettre à Élise*, lui rappelle Esmeralda, la belle prostituée de sa jeunesse, qui a donné son nom au bateau des morts : chacune des deux figures – Tazio et Esmeralda, délaissée jadis pour la respectabilité – est donc autre et plus que ce qu'il paraît aux yeux de la vie ordinaire. Mais la beauté ne peut

être possédée. « Quiconque désire et ne satisfait pas son désir produit la peste » : le choléra, le désinfectant, les ordures, la fumée, Venise abandonnée, lépreuse, sale, labyrinthique, où tourne Aschenbach sur les pas de l'ange. La présence de la beauté révèle le déchet, le cadavre, « ce sépulcre que nous promenons avec nous et que nous appelons corps » (Platon) : désir, mort et pérennité. Mais la beauté reste seulement un chemin, seulement un moyen : Tadzio, que son ami jette dans la boue à la fin pour le « soumettre », se relève, rentre dans la mer et se perd dans la lumière. La beauté n'a pas d'être et ne peut être possédée ; elle désigne un lointain, l'avoir et le non-avoir à la fois : la détresse du mortel.

Éros doit son nom à la vision : aspiration au travers des formes de l'apparence en train d'éclater. Manque d'être. La vision de la beauté est une levée du regard (Lacan), condition de l'amour. Dans le salon de l'hôtel, Tadzio se retourne pour regarder Aschenbach qui ne croyait pas qu'il l'avait vu : « Que me veux-tu ? », semble-t-il demander et, désormais, Aschenbach n'aura pas d'autre objet à contempler : « La beauté, signe du ciel posé sur le front des élus ; toute-puissance narcissique dans la perfection accomplie du corps : défi au temps, à la décrépitude de l'âge, à la déchéance fatale du corps mortel. » La connaissance de la beauté est réminiscence, la connaissance de l'être que je suis sans le savoir. Mais à l'époque qui a suivi la grande industrie, Marx (l'art grec, disait-il, le passé heureux de l'humanité, l'enfance inaccessible après la domination de l'économie et de la technique), Freud et la photographie, l'Ange ne peut avoir d'autre visage que celui de l'enfance : la recherche du temps perdu. La présence du souvenir chez Visconti exige le flash-back, de plus en plus fréquent dans ses films. Ici cependant le présent ne se découvre à lui-même que comme être voué à la mort et accueille ainsi le souvenir : l'expression tourne

au sanglot. La généralité d'une vie et l'instant présent se pénètrent l'une l'autre. Si la beauté caractérise, selon Visconti, le passé historique, et les arts du passé, au niveau de la vie personnelle, la beauté sera le contenu de l'amour nostalgique et sans espoir de l'enfance : la beauté du visage angélique et serein avec lequel toute vertu fut ensevelie. « Le long regard » : tel est le regard de l'œuvre pour elle-même, remplie d'envie et de doute, se tournant vers le passé avec une tendresse infinie, disait Adorno à propos de la musique épique et romanesque de Mahler, qui, comme Aschenbach, lorsqu'elle croit atteindre l'absolu, rit de sa propre fausseté. Ce que l'immanence de la société interdit reste inaccessible à l'immanence de la forme qui lui est empruntée. Ainsi l'esthétique de la *mimesis* – la fiction, la représentation – se décompose dans *Mort à Venise* et aboutit à l'allégorie : l'appareil photographique, le geste indiquant la lumière et le cadavre.

L'appareil photographique se trouvait à la même place chez Thomas Mann, mais seul le cinéma pouvait en révéler la fonction. En installant, à la fin de son film, un appareil photographique braqué vers le hors-champ, à l'intérieur de ce qui pourrait être un champ-contrechamp, c'est le troisième terme implicite – « le cinématographique » – que Visconti expose au regard. Aschenbach reste cloué dans son fauteuil, comme le spectateur du cinéma, tandis que l'Ange, l'autre lui-même, se déplace dans la lumière : relation de désir et d'amour du spectateur solitaire pour l'objet désirable dans l'image miroir ; « effet-cinéma », nostalgie de l'époque où l'hallucination et la réalité ne se distinguaient pas d'un monde de miroir où ne serait visible que l'image idéale du moi. Ce n'est pas un hasard, si l'unique geste fantasmatique d'Aschenbach est celui de toucher : impossible au cinéma, où il existe des images, mais non de la matière,

du sensible. L'objet de la passion cinématographique est une image qui ne peut être physiquement possédée comme un objet donné. *Mort à Venise* expose le regard cinématographique sur le spectacle du monde. Regard capté par le spectacle, sans qu'il s'agisse de cette intégration du regard qui produit en général, dans le cinéma classique, la fiction. Ici le regard se rend visible, parce qu'il vient du monde même, du fond de l'image à la rencontre du regard contemplatif, de ses mouvements de zoom qui vont vers lui. « La béatitude se fonde dans l'acte de voir et non dans l'amour qui en dérive : si on voit des beautés corporelles, il faut savoir qu'elles sont des images, des traces et des ombres », disait la tradition platonicienne, dont le mythe de la caverne ouvre un chemin qui conduira au cinéma. Le visible dématérialisé comme lieu de traversée : absence et mise à mort, la caméra de *Mort à Venise*, véritable archéologie du cinéma, nous révèle ce qui est en jeu dans cet amour de la beauté et dans ce désir du voir : quelque chose apparaît ici comme une fin, là où le récit littéraire tend au silence, la composition picturale à la transparence de la lumière. Au-delà de ce classicisme, arrivé à son point limite, qui montre la mort, parce qu'il se veut immortel, commence le cinéma dans sa modernité (et toute la modernité), en rompant avec la beauté, l'œuvre et l'éternité, en prenant sur soi la mort présente dans l'existence de la caméra.

LE PRÉSENT COMME HISTOIRE : L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

I

Le beau, en tant qu'apparition, dans *Mort à Venise*, surgit d'une expérience historique, d'une vie dans un monde donné et contre lui. Son apparition totalise le temps, la totalité de l'existence de l'artiste, et la nie. Catastrophe et plénitude, rencontre fulgurante, intemporelle, dans le présent, de la nostalgie du passé et du possible du désir, cette apparition transmue une expérience historique, dans une dimension horizontale, en une autre verticale, atemporelle. La nécessité du sens, celle de la forme, ne sont pas temporelles, seulement leur possibilité, leur modalité d'être : de là le caractère paradoxal, miraculeux, de l'œuvre d'art. Parce qu'elle est liée à l'expérience, dans ce qu'elle a de plus spécifique, de plus profondément attaché à l'existence, une œuvre est historique, mais de par son existence comme œuvre, en ce qu'elle fait accéder l'expérience au sens et à la forme, l'œuvre se rend libre à l'égard de son historicité. Absence d'œuvre, trace d'expérience vécue, finitude, historicité sont des catégories de la modernité. Une œuvre, dans le sens classique, celui de Visconti, n'existe que si elle ne doit plus rien à ses conditions historiques de production, ni à celui qui l'a engendrée, que si, en elle, l'expérience a vraiment disparu au sein

de la forme. Permanence dans la vie de ce qui aurait dû appartenir à la mort, « hors temps dans le temps », une œuvre peut survivre à son surgissement, être réactualisée à partir d'une autre expérience, d'un autre contenu, d'un autre moment : ainsi Visconti peut reprendre, dans un autre contexte, un écrit de Thomas Mann et en faire un film qui lui soit propre. À la différence de la vie et des concepts, les œuvres ont cette particularité paradoxale d'être à la fois des objets du monde et des idées : elles sont atemporelles et de part en part historiques (Lukács).

Cette dissonance détermine les époques que définit leur sens de l'historicité, celui d'une transformation qui n'est plus simplement de l'ordre mythique du cycle et de la chute. Quelque chose n'est plus, le passé existe, non pas comme paradis ou paradigme, mais comme différent d'un présent qui s'en distingue. Les civilisations closes, celles qui étaient contemporaines d'elles-mêmes, et ne vivaient pas, comme nous, dans les meubles des autres, ne disposaient, à la rigueur, que d'un modèle et non des œuvres de tous les temps, ni de musée réel ou imaginaire. Pour nous, en revanche, l'historicité est si pressante qu'elle fait partie de l'existence des œuvres, et elle a fini par menacer leur « irréalité » et leur intemporalité... Ce sens de l'ancien et du nouveau traverse l'œuvre de Visconti après *Ossessione*, avant *L'Innocent*. C'est la tension entre les films épiques historiques et les drames actuels, et surtout un conflit interne dans *La terra trema*, *Senso*, *Nuits blanches*, *Rocco et ses frères*, *Le Guépard*, *Sandra*, *Les Damnés*, *Ludwig*, *Violence et Passion*. Il détermine aussi la position de Visconti, attaché à des formes anciennes, dans un temps qui se veut résolument nouveau.

La réception des œuvres fait partie de leur existence, qui perdure tant qu'elles sont l'occasion de malentendus, d'interprétations contradictoires, consti-

tutives de leur contenu de vérité. À l'époque de *Rocco et ses frères*, Visconti lui-même rejetait *La terra trema* ; peu avant sa mort, il lui arrivait de le considérer comme le meilleur de ses films. Ainsi, les œuvres changent, même aux yeux de leurs auteurs... Pendant un temps, Luchino Visconti était tenu pour l'un des plus importants parmi les cinéastes européens. Après *Rocco et ses frères*, il s'était conquis un public populaire ; avec *Le Guépard*, il était devenu l'une des valeurs sûres du marché des biens culturels. Mais, à partir de là, jusqu'à la fin des années soixante-dix, ceux-là mêmes qui le redécouvrent aujourd'hui reprenaient, à son propos, ce qu'il avait écrit en 1941, en parlant de « cadavres qui s'obstinent à se croire vivants », de la « décomposition en marche », des gens qui « vivent déjà morts, ignorant les progrès du temps », qui « souffrent de terribles cauchemars » et réveillés en sursaut « ne savent plus s'ils sont encore vivants ou s'ils sont morts », des gens à qui les jeunes forces voudraient dire : « Les cadavres au cimetière » et qu'ils voudraient aider à « mettre l'autre pied dans la tombe »... Ayant écrit en 1943 qu'il aimait le cinéma parce que « le cinéma n'est pas corrompu par une vision décadente du monde », Luchino Visconti savait qu'il était devenu le synonyme de la « décadence », et n'ignorait pas ce que les nouvelles générations pensaient de lui ; « Tu peux aller, avec ton art, dans ta tombe maintenant », faisait-il dire, par son disciple, à Aschenbach, se réveillant d'un dernier cauchemar, dans *Mort à Venise*.

Cette existence dans le temps caractérise toutes les œuvres, et le conflit ancien-nouveau, présent dans les films de Visconti, n'épuise pas sa relation à l'historicité, vécue et niée dans la passion. Quelque part survit en Luchino Visconti la mémoire d'un certain passé perdu de l'Europe. Au-delà de son premier film, il s'est identifié avec l'Histoire de l'Italie, où le poids

de l'Histoire et de la tradition est plus grand que partout ailleurs : il a parlé de « l'Italie qui demeure dans l'Italie qui change ». De par ses traditions féodales, Luchino Visconti ne se pensait pas comme un individu, une libre volonté cause de soi, mais dans une lignée, attachée à une terre. Sa passion de l'Histoire – et c'est peut-être la même chose – tenait également à son amour du récit, à la nécessité que l'image soit une « histoire » – un sens – dans la tradition d'Alberti. Après la guerre, le cinéma ayant cessé, peu à peu, d'être le véhicule de fables et de mythes, dissous par les événements, Visconti a donné à « l'histoire » le sens de l'Histoire, selon Marx et Gramsci, mais interprétée dans sa propre perspective : ici, également, il a cherché l'harmonie du passé et du présent, en intégrant le nouveau dans un schéma historiciste très large, repris des Anciens, de Vico, de Croce, et surtout du roman classique. L'historicisme, par ses origines, est une conception anticapitaliste, passéiste, aristocratique – la bourgeoisie parlait de nature, de droit naturel, d'individu, de liberté –, le passé historique et la « nature » ont eu un autre sens pour Marx, dans une dialectique d'émancipation, assez étrangère à Visconti. Ici encore, il s'agit d'« imitation », non de conformité. Peu d'auteurs ont été objet de jugements aussi académiques : à partir de normes extérieures et non de règles propres à leurs œuvres. C'est qu'en invoquant la « spécialité » contre la vocation romantique, en parlant d'Histoire, de « réalisme », de « marxisme », en adaptant des œuvres connues, avec la « représentation », Visconti s'expose au jugement. Ce sont pourtant des catégories inhérentes à ses films qu'on mutilerait en en faisant abstraction. Aborder d'un point de vue historique l'œuvre de Fellini, par exemple, serait une question d'interprétation, mais le rapport de l'ancien au nouveau est le principal problème de Visconti, la relation à l'Histoire, une dimension interne, essentielle chez lui.

L'Innocent, l'un de ses plus beaux films, le complément et l'envers de *Ossessione*, se situe à bien des égards en deçà de celui-ci. De son cosmopolitisme d'abord, de cette ouverture au dehors, qui lui a permis de révéler sur l'écran les paysages et les gens de l'Italie : l'influence du cinéma français et du cinéma et surtout de la littérature américaine – l'élémentaire, le quotidien, le simple –, qu'on avait accueillie avec enthousiasme, contre la pose « satanique et surhumaine » de D'Annunzio, compromise avec le fascisme, en espérant que cette « littérature universelle en une seule langue » (Vittorini) aiderait « la lutte contre les idoles » et la naissance de la démocratie, libérerait de l'élégance, de l'hermétisme, de l'esthétisme, et serait un nouveau commencement, en rendant sensible aux drames communs de la vie actuelle (Pintor, Pavese). Dans *L'Innocent*, il n'y a plus trace d'ouverture, d'actualité, de politique, de peuple et d'aspiration, mais le retour à D'Annunzio, l'enfermement dans le « propre », l'affirmation de la richesse et de l'élégance : du maître, de l'immanence et de l'image. Une revendication, en fin de parcours, du monde dans lequel Luchino Visconti était né : « Nous étions ceci. » Du premier au dernier film, il y a également le passage de *Ossessione*, capable d'aller au-delà des archétypes du cinéma classique, à la restauration dans *L'Innocent* de l'idéal du studio : un classicisme, disparu de longue date, et dont le cinéma avait toujours rêvé, que personne n'avait jamais pu réaliser, manquant cette expérience interne du monde de la richesse et des loisirs, et cette maîtrise hautaine de l'image et de la couleur.

Pendant longtemps, on jugeait les nouveaux films de Visconti par rapport aux anciens, cherchant le moment où la « décadence » avait commencé. Immédiatement après *Ossessione*, selon certains, lorsqu'un programme de culture nationale-populaire métamorphosa complète-

ment, et jusqu'à la fin, l'œuvre de Visconti, qui cessa d'être, comme *Ossessione*, une expérience actuelle, spontanée, de la vie et du matériau cinématographique... Maintenant, on a pris l'habitude inverse de juger les anciens films à partir des nouveaux, réduits au pathos de l'homosexualité, de l'art et de la mort. Il faudrait voir tous les films dans les deux perspectives, et à la fois. Il est vrai que la souffrance, comme l'arrière-plan inexplicable des œuvres finales, leur donne un ton autobiographique. Il arrivait à Luchino Visconti de dire qu'il avait suffisamment servi la cause commune pour avoir le droit de faire des films plus personnels. Ce qui ne l'empêchait pas d'estimer que, s'il restait quelque chose de lui, ce serait peut-être les premiers films. Avant le tournage de *L'Innocent*, Luchino Visconti affirmait que, s'il le pouvait, il aurait préféré, au lieu de D'Annunzio, faire un autre *Rocco*, mais que « les producteurs ne sont pas des ascètes, mais de sordides affairistes, soumis au capital étranger, que dans ce cas il vaut mieux ne pas entreprendre ce qu'on n'a pas la liberté d'accomplir ». En même temps, il répétait qu'il était né avant la Première Guerre mondiale, à l'époque de Mann, Proust, Mahler, qu'il en avait une « mémoire involontaire », qui lui permettait de retrouver certaine ambiance, tandis que le monde contemporain était trop gris, trop peu esthétique, ce qui le rendait incapable d'en faire un film. Ces affirmations contradictoires sont vraies en même temps. On doit donc se garder de trancher les paradoxes dont les œuvres dépendent.

Visconti était traditionaliste ; il pensait que chacun devait pouvoir regarder un film selon sa sensibilité et ses capacités de lecture, que le « sérieux » ne s'opposait pas au « grand public ». Cette transparence de la représentation a déplu aux théoriciens, lorsque « l'art » en général était identifié dans une conception moderne, à l'« illisibilité ». Mais ses premiers films ont été,

malgré leur transparence, des désastres financiers ; il aurait préféré continuer de faire des films qui ne plaisent pas nécessairement au public, mais n'arrivait pas, disait-il, à trouver de producteurs ! Luchino Visconti avait besoin, même pour faire un film sur le peuple, de temps et de matériel. Son cinéma est inconcevable sans la richesse, l'ostentation, l'éloquence, le grandiose et le pathos du chef-d'œuvre. Le contraire absolu de « l'art pauvre », dans les moyens et dans l'effet. Il ne faut jamais oublier que les films sont d'abord des marchandises et très rarement des œuvres. Dans la production cinématographique, la part des contingences est trop grande : beaucoup de projets pour peu de résultats. La plus grande partie du génie d'un auteur sert à monter « une affaire » et c'est un miracle s'il y a encore un film et s'il est bon. Au cinéma, plus que dans d'autres formes d'activités artistiques, on ne sait jamais exactement ce que les circonstances ont imposé : mais pour cela même la part des déterminations objectives y est plus grande. On doit donc, parce que l'œuvre de Visconti est close maintenant, éviter de tomber dans l'illusion d'une fatalité rétrospective : se rappeler le moment où les films n'existaient pas encore, restaient inconnus, engagés dans le possible ; et se rappeler ces moments non pas avec nos idées actuelles, mais dans leurs propres perspectives.

Puisqu'il y a des changements dans l'œuvre de Visconti, peut-on y voir aussi un sens, une « histoire », en termes de « temps et récit » ? Même lorsqu'il s'est agi, précédemment, de formes, de structures, de thèmes, il n'a pas été possible de se cantonner dans l'analyse immanente des films. « L'œuvre complète » reste cependant une illusion d'essayiste : il n'y a jamais eu que des films singuliers, surtout chez Visconti, moins attaché à des expériences formelles qu'à l'élaboration de contenus précis. C'est une nécessité de l'interprétation,

pourtant, de les lire à partir de structures plus vastes : celles-ci ne font pas moins partie de l'être-devenu des œuvres. L'importance de l'Histoire dans les films de Visconti implique l'historicité de son œuvre : le rapport entre une trajectoire et une situation historique, qui ne se situe pas au niveau de tel ou tel motif, mais dans les relations de sens établies entre matériaux et motifs, pouvant ne pas être repérables immédiatement. Ce n'est pas parce que la représentation se donne pour transparente qu'elle ne relève pas de l'énonciation et de ses actes : elle est même « transparence de la représentation », par ce qu'elle occulte en même temps que par ce qu'elle révèle. L'Histoire, comme récit et signification, telle qu'on l'entend ici, est une constellation mouvante – technique, économique, politique, culturelle – dont les axes changent constamment, mais aussi les champs et l'importance des éléments qui les constituent. La relation est circulaire, réciproque : ce sont les œuvres qui produisent, découvrent une Histoire en tant que sens ; les films de Visconti donnent forme à leur temps, tout autant qu'ils en reçoivent. Ce sont eux qui nous introduisent dans un lieu et un temps. L'Italie est loin d'être une « société » comme il en existe en France, en Angleterre, aux États-Unis. Une telle socialisation et intégration capitaliste n'existe pas dans ce pays très divers, aux rythmes inégaux, qui est à peine une nation, en tout cas un État très jeune, marqué par des traditions anciennes, où l'exigence de modernisation et ses effets dévastateurs – ce que Luchino Visconti appelle « l'ancien et le nouveau » – se sont imposés avec plus de force qu'ailleurs.

II

Les circonstances externes déterminent déjà, chez Visconti, le passage au deuxième film, ainsi que sa

forme. *Ossessione* n'avait été, d'ailleurs, que la première réalisation, après de nombreux projets : *Tosca*, *Le Grand Maulnes*, *Billy Budd*, *Adrienne Mesurat*, *L'Amante di Gramigna*... Mais le roman de James Cain a eu l'avantage d'être proche de l'immédiateté cinématographique : un univers transparent, sans arrière-fond culturel, ni héritage historique. Il a été transformé, avec l'introduction du Spagnolo, plus dans la forme et la teinte qu'au niveau du détail : le héros est devenu passif, pris entre lo Spagnolo et Giovanna, chargé de sentiment de culpabilité ; l'atmosphère, ambiguë, perverse, s'est alourdie, le temps s'est ralenti. Dès cette première adaptation, la matière d'une œuvre existante a été complètement appropriée par l'auteur du film. Elle a reçu de lui sa tonalité spécifique : la dissonance entre l'aspiration et l'immanence, le désir et la passion, le mélodrame et la narration, les mouvements libres de la caméra, le paysage et le gros plan, la composition plastique. C'était nouveau au cinéma, et non seulement en Italie, mais non une rupture flagrante, encore moins dans l'ordre politique. Car la Résistance n'avait pas encore pris forme, et Visconti, qui ne faisait pas de film clandestin, avait respecté les limites politiques. *Ossessione* ne dépasse pas l'horizon immédiat de la vie bourgeoise : propriété, mariage, adultère et marginalité. Le fascisme n'y est sensible que par l'omniprésence de la police, et surtout par la négation de son idéologie : la pauvreté générale, le vagabondage contre le travail, l'adultère et la passion contre la famille, l'errance, le cosmopolitisme contre la patrie. *Ossessione*, que Visconti avait financé en partie, n'avait en commun avec les films, à venir, de Rossellini et de De Sica que de ne pas ressembler aux productions italiennes, de sortir des studios : c'est du « néoréalisme » au sens large « d'une culture qui protège l'homme au lieu de se borner à le consoler » (Vittorini), proche, par moments, des histoires de vagabonds de Pavese.

Le cinéma ne se situait pas à l'écart. Peu de pays, peu d'époques, la Russie des années vingt exceptée, lui ont donné une telle importance. Ce qui commence autour de la revue *Cinema*, dans les groupes de travail ou de production, devient rapidement aussi essentiel que n'importe quelle autre pratique ou discussion intellectuelle. On croit, et Visconti en aura conscience, jusqu'à la fin, que chaque film doit être un événement d'ordre national, et toucher la réalité italienne dans ce qu'elle a de plus profond. L'accord, autour d'un humanisme très vague, masquait des discordances qui se feront jour plus tard, mais personne ne se concevait en dehors d'un mouvement général de renouveau, qu'on envisageait aussi comme une renaissance culturelle. Le mot d'ordre de Vittorini en 1945 : « La culture au pouvoir », avait un autre sens que la question de l'engagement, et il aura un écho, chez Visconti, jusque dans *Violence et Passion*, où le Professeur parle de notre attitude « éthico-politique ». Car, en Italie, l'antifascisme avait une portée différente que dans les pays où la Résistance luttait seulement contre l'occupation étrangère. Il s'agissait d'une véritable naissance de la démocratie. Le mouvement ouvrier, les forces populaires que le fascisme était venu pour écraser, renaissaient, entraînaient d'autres groupes dans leur sillage et beaucoup d'intellectuels espéraient une hégémonie populaire. L'antifascisme concernait donc l'ensemble de la société, tous ses modes d'être, et il a rendu évident pour chacun ce lien entre culture et politique, qui était présent déjà chez Antonio Gramsci.

C'est d'une idée gramscienne que Luchino Visconti – qui avait participé à la Résistance et avait eu des déboires à cause des fascistes, y compris un séjour en prison – voulait partir, cinq ans après *Ossessione* et une carrière théâtrale, pour réaliser son deuxième film, *La terra trema*, aidé par le PCI. La métamorphose à

l'égard de *Ossessione* est indéniable, effet du compromis « historiciste » avec la culture et la politique : l'*a priori* idéologique et formel remplace une expérience actuelle personnelle, dans sa spontanéité, capable d'accéder au sens et à la forme. Ce ton épique universel aurait pour fonction, pense-t-on, de racheter, au sein du mouvement politique auquel il avait adhéré, la mauvaise conscience d'un aristocrate non conformiste. Sa persistance jusqu'au bout, sa ré-appropriation autobiographique dans *Senso*, et surtout dans les films tardifs, indiquent cependant qu'il s'agit d'une transformation interne, radicale. Désormais un prisme historico-culturel, qui détermine chaque détail à partir d'un tout, va s'interposer ostentatoirement entre Luchino Visconti et le monde. D'une certaine manière, ce prisme était implicite dans *Ossessione* : la nécessité de transformer l'anecdote en exposition de principe. La comparaison entre le projet de *La terra trema* et le film réalisé va montrer qu'il aurait aussi bien pu former d'autres images, dans un spectre différent. *Ossessione* et *La terra trema* se distinguent suffisamment entre eux pour qu'on puisse penser que le chemin qui a abouti au deuxième film n'avait rien de fatal.

Face au Nord industriel, c'est le Sud agraire, « arriéré », qui avait été dans l'Italie d'après le Risorgimento, producteur d'œuvres et de pensée. C'est là qu'on allait chercher de nouvelles inspirations. Le retour au « vérisme » était à l'ordre du jour, mais chacun l'interprétait différemment : au début des années quarante, Pintor avait vu dans *I Malavoglia* une proximité avec le cinéma américain (hypothèques, dettes, expulsions, prolétarianisation, c'étaient des thèmes courants de la littérature américaine de l'époque), Visconti une épopée homérique ! Cependant, à l'origine, celui-ci ne voulait pas adapter Verga, mais réaliser un projet inspiré de Gramsci : la question méridionale au centre du programme politique et le « national-populaire »

comme objectif culturel. Le rapport entre le Nord et le Sud constitutif de l'Italie moderne consistait, selon Gramsci, en une contradiction entre ville et campagne et ne pouvait se résoudre que par l'alliance révolutionnaire des ouvriers et des paysans, qui supprimerait l'exploitation semi-coloniale du Sud, unirait véritablement l'Italie, tout en créant de nouvelles possibilités culturelles. C'est un tel idéal que devait réaliser, selon son projet, la trilogie de *La terra trema* : des pêcheurs en révolte s'attaquaient à de grands bateaux de pêche à moteur, qui rendaient impossible leur travail avec leurs barques ancestrales, et ils entraient en lutte contre les grossistes ; des mineurs en chômage, aidés par un ingénieur du Nord, découvraient un nouveau filon dans une mine désaffectée ; des paysans misérables occupaient des terres incultes, se trouvaient en butte aux crimes de la Mafia et devaient soutenir un siège contre les carabinieri, tandis que de grandes manifestations politiques dans le Nord obligeaient l'État à soutenir les paysans. Tel était le scénario original. Trois histoires mêlées : deux réussites (les mineurs et les paysans), qui impliquaient une dimension politique, un échec, parce que les pêcheurs s'en tenaient à la lutte purement économique. Mais Visconti a dû se contenter de possibilités réelles. Puisque la situation politique, le plan Marshall aidant, avait pris en Italie un chemin contraire à l'Idéal gramscien, il avait affaire non pas à un commencement de révolution, mais à l'extension du capitalisme en Italie, et il ne pouvait faire autrement que de le montrer. *La terra trema*, tel qu'il existe, ne correspond pas au scénario primitif et n'en constitue d'aucune manière une première partie : le film contredit même son titre ! Du projet initial ne reste dans le film réalisé que l'échec des pêcheurs dans leur lutte contre les grossistes : tous les autres aspects, y compris l'apparition de la pêche industrielle, ont disparu. Or cette absence de l'indus-

trie est le fondement de l'harmonie avec la nature : la condition de possibilité de l'esthétique néoclassique du film.

La première version du scénario, ne respectant pas le monde empirique et sa continuité, n'était soumise ni à sa temporalité, ni à son espace homogène. Le sens, résultat d'une constante production, n'y paraissait pas continu et transparent. La caméra passait d'un endroit à l'autre, d'un événement à un autre événement. C'était l'ensemble des relations qui intéressait Visconti, et les spectateurs aussi devaient participer au mouvement de totalisation en cours, éclairant les parties. Ainsi, l'échec et les réussites s'éclairaient mutuellement, non pour Antonio, mais pour les spectateurs. « Antonio reprend la mer », écrivait originellement Visconti, « c'est un isolé et ce sont seulement des expériences nouvelles qui, peut-être plus tard, lui apprendront qu'il a perdu parce qu'il a été un isolé. » Mais dans le film, c'est Antonio qui comprend l'échec et se l'explique : l'histoire d'Antonio devient par là un tout autonome fermé sur lui-même et ramène le sens de l'Histoire au niveau d'une expérience personnelle, condition nécessaire à la clôture d'un récit homogène et à sa représentation. La démarche esthétique originelle était ouverte et dialectique, plus moderne, plus cinématographique, fondée sur la technique et le montage discursif ; le propos initial pouvait se généraliser de plus en plus et intégrer la société entière jusqu'à son État. Ce projet montrait des situations particulières socialement et historiquement déterminées ne pouvant être transposées dans le temps et l'espace. Ici, le générique prévient que ce qui se passe sur l'écran n'a pas lieu seulement à Aci Trezza, mais également partout et toujours, « où il y a des hommes qui exploitent d'autres hommes ». Dans l'acception classique du terme, le film devient l'analogon de l'univers, un monde clos, où son sens se lit en transparence.

De là la nécessité de cette élaboration esthétique, qu'on a si souvent incriminée, comme si ce n'était pas une dimension interne et essentielle du film, mais un esthétisme emprunté. Unité du sens et du phénomène, du sentiment et de l'apparence, de la culture et de la réalité immédiate : les gestes quotidiens des pêcheurs sont essentiels pour leur existence, leur révolte essentielle pour la continuation de leur vie ; elle implique un sens humain universel, dont elle est elle-même la manifestation. Les visages léonardiens des femmes, la beauté plastique des images manifestent un monde humain, naturel, anthropomorphique, d'où la communauté réalisée bannirait un jour le corps étranger : l'exploitation de l'homme par l'homme. Ce monde familier et toujours neuf, complet dans ses détails et d'une clarté architectonique dans son ensemble, d'un rythme ample, d'une précision, d'un lyrisme constant et dépourvu de tension, cette réalisation du rêve classiciste de l'unité entre l'antique et la nature immédiate, *La terra trema* a-t-il été le résultat d'un choix esthétique ou bien l'effet de circonstances ? Le film récuse la dualité d'une telle question ; il aurait pu être autre, mais tel qu'il est, il a conduit les discordances à l'accord : l'improvisation, le dialecte, le jeu d'acteur non professionnel et la tradition la plus élaborée, l'image cinématographique et l'héritage de la Renaissance, l'ancien et le nouveau.

La volonté d'être progressiste en politique a introduit, chez Visconti, le passéisme et l'historicisme culturel, ce qui n'a rien de paradoxal. Mais l'identité entre culture et réalité s'est brisée rapidement : *Bellissima*, *Senso*. Le « classicisme », que seul *La terra trema* a réalisé, était une idée partagée par d'autres, l'utopie d'un moment historique extrêmement fugace. Visconti va retrouver, à un niveau différent, la faille irréparable, présente déjà dans *Ossessione*. Au-delà de *La terra trema*, tout classicisme signifierait

qu'il hypostasie consciemment l'esthétique en pure métaphysique et contre tout ce qui, dans le monde, en nie la possibilité. Mais Visconti ne se détourne pas du monde pour chercher la paix dans une Arcadie éternelle. L'harmonie de *La terra trema* n'était possible que parce que certaines illusions politiques restaient permises. Mais en exaltant la substantialité de l'art, Visconti n'oubliera plus ni la distance qui la sépare du cinéma, ni la dissonance entre la réalité actuelle et ce qu'il appelle « la réalité de l'art ». Dans les deux films qui suivent, la discordance ne caractérise plus seulement les rapports humains, mais oppose entre elles la volonté historico-culturelle de la forme et la prose de la réalité. *La terra trema* proclamait la possibilité d'une rencontre entre la tradition historique et culturelle de l'humanisme et la vie du peuple, *Bellissima* et *Senso* séparent l'ancien et le nouveau, la tradition des maîtres et la vie grise du peuple des grandes villes : le cinéma industrielle culturelle et l'opéra, l'Histoire, la couleur et l'image plastique.

Luchino Visconti, l'un des seuls cinéastes qui soit né en dehors des classes moyennes, est l'un des seuls aussi à ne parler que des deux extrêmes de la société, à l'exclusion de cette existence moyenne qui produit en général les scénarios, les émotions et les styles des films.

Ne retrouvant pas ce misérabilisme chaleureux et réconfortant, qui se dégageait du cinéma néoréaliste, on a taxé *La terra trema* de froideur et de formalisme. C'est que Visconti recherche le sens et sa représentation, non la proximité du « réel », de là la fonction du cinéma et de l'opéra, mais aussi de toutes les autres formes culturelles dans ses films, comme médiation entre l'expérience et le sens. Si rien ne peut devenir Image dans la ville de *Bellissima*, c'est à Magnani qu'incombe de porter toute la dimension non discursive du film : c'est elle qui déploie une totalité de multiples

déterminations. Le jeu élaboré, diversifié, de Magnani devient l'extrême opposé du simple joli visage dont on a besoin pour un nouveau film. Le « professionnalisme », inhérent à la démarche de Visconti, se concentre ici sur le travail de l'acteur, pour montrer son amour de l'art, contre le penchant au commerce et à « l'improvisation » du cinéma, qui n'est pas l'autre scène de l'utopie mais une industrie de mystification. Son scénariste, Zavattini, voulait qu'on termine le film avec l'échec ; Visconti est allé au-delà de cette critique sociale dérisoire, dans un refus humaniste. Et il le réitérera plus tard : lorsqu'on décide de relancer Silvana Mangano, Visconti, en collaboration avec Zavattini, commence le film, consacrant la vedette, par un sketch critique : *La sorcière brûlée vive* parle d'elle comme d'un être humain sacrifié au désir de tous, dans sa fonction de marchandise. Pour Visconti, et c'est l'expérience de Magnani dans *Bellissima*, l'écran est un double lieu de fantasmagorie et de désillusion. Une double fonction qui n'est que la double face d'une même relation entre le cinéma et la réalité actuelle. Mais la dualité entre l'art et la réalité a un autre sens qu'un rapport à la fantasmagorie de la marchandise, un autre lieu, une origine plus lointaine : une unité impossible, qu'on croyait réalisable avec la Résistance, parce qu'elle n'avait pas eu lieu avec le Risorgimento.

Dès le moment que les liens noués pendant la Résistance se sont rompus et les rapports capitalistes ont été affermis, le thème gramscien du Risorgimento comme révolution inachevée a remplacé la question méridionale. Il y avait eu un retour de l'historiographie et une glorification de l'Histoire – le Parti comme « Nouveau Prince », l'organe culturel du Parti : *Rinascita* – mais on ne se référait pas qu'à la Renaissance : la Résistance était vécue, pensée, comme un second Risorgimento, les partis avaient repris les

tactiques, les formes organisationnelles anciennes, et Garibaldi était revendiqué par le bloc populaire. Dans *La terra trema*, les possibilités d'action avaient réactualisé le passé, et permis une adaptation de Verga au présent. Le désenchantement va projeter, au contraire, l'actuel – la Résistance – dans le passé, *Senso*. Toute Histoire est anachronique, le présent est Histoire, l'Histoire est toujours au présent, avait dit Gramsci.

Seulement, l'idée commence à pointer qu'il ne s'agit pas uniquement de la préhistoire de l'actuel, mais d'un échec comme l'effet d'une contrainte de répétition : la défaite des partisans de Garibaldi pendant le Risorgimento – la séquence censurée de *Senso* – préfigurant la défaite des espoirs révolutionnaires avec la Libération. La critique de la Résistance ravive celle du Risorgimento – une modernisation provinciale, informe et inhumaine – que les intellectuels italiens, sortis d'une culture humaniste pluriséculaire, n'avaient réellement jamais acceptée.

Le néoréalisme, au sens d'un mouvement culturel très large né de la Résistance, entre en crise. Le cinéma revient au studio, et Visconti réagit avec *Bellissima* à cette restauration. On s'interroge sur le « réalisme ». Vittorini oppose le roman actuel à l'opéra : le mélodrame, dit-il dans son *Journal en public*, était capable de dépasser le « réalisme » immédiat et d'atteindre un sens général au-delà de l'événement, mais le roman n'y parvient plus maintenant, car le naturalisme actuel se cantonne dans les limites de l'apparence. De ce rapport entre opéra et roman, présent déjà dans *Ossessione*, naît *Senso*, qui reprend certains éléments de *Ossessione*, y compris le problème de la forme, et les thématise sur le plan politique, culturel et historique. Ce retour en arrière ouvre le passage vers un lieu différent. Grâce au chemin parcouru, la dialectique de l'aspiration et de l'immanence s'est vraiment trouvée une scène.

Luchino Visconti est enfin chez lui : un aristocrate qui tient du progressisme le droit de critiquer la dégradation historique. Il avait disparu dans l'objectivité épique de *La terra trema*, ici l'homme de l'Europe centrale, le cosmopolite hypercultivé, esthète du XIX^e siècle, celui qui avait voulu épouser une Autrichienne, revient avec ce lieutenant, « qui déserte le combat de retrait, l'âme remplie d'un sentiment de fin du monde ». La sérénité de *La terra trema*, où la nostalgie des paysages de *Ossessione* avait été apaisée, cède à l'irruption de la passion, à la fureur meurtrière. La tendance homosexuelle de *Ossessione* a été effacée, mais aussi le prétexte de la vie salvatrice selon la « nature » : il ne s'agit plus de « Sexe et caractère », mais de l'autodestruction égoïste des maîtres en passe de perdre leur pouvoir, opposée à l'optimisme politique, aux projets d'avenir, aux causes communes. Toutefois, l'aspiration, l'éthique et le politique restaient trop liés au Spagnolo – « Je suis un artiste », disait-il – pour que ce soit un contenu implicite ancien qui trouverait ici sa véritable formulation, sous le masque du passé historique. Les deux films sont différents : *Ossessione* se situe avant la Résistance ; *Senso* après les désillusions de la Libération. Mais les œuvres permettent de réaliser, en développant leur contradiction mortelle, ce que les convictions, ou la vie, ne tolèrent pas, ou n'autorisent qu'en les édulcorant par des compromis.

Toutes les difficultés consistent, et de là naissent des œuvres, à métamorphoser cette intolérance réciproque en harmonie du plaisir privé et de la cause publique. *Senso* est l'un des moments les plus hauts de cette harmonie chez Visconti, d'équilibre de sensualité et de volonté, de passion et de regard sur la passion, d'action aux contours précis et de passéisme sans nostalgie : l'un des films – avec son contemporain, *Othello*, de Welles – qui ont porté à leurs extrêmes les possibilités du matériau cinématographique. Cette harmonie résulte ici d'une tension

autrement forte que dans *La terra trema*. La dissonance a la configuration esthétique d'une différence entre l'opéra et le film, et la nette survalorisation de l'opéra marque le choix du passé comme motif et thème.

Nuits blanches sera perçu comme une volte-face : un « nouveau cinéma », a dit Visconti, un recommencement. Son œuvre se développera de plus en plus en référence à son passé : *Rocco et ses frères* voudra être une version différente de *La terra trema*. Ici, Clara Calamai, la Giovanna de *Ossessione*, revient dans les mêmes postures pour hanter, en prostituée, les nuits de Mario, tandis que lo Spagnolo énigmatique réapparaît dans le personnage mystérieux du Locataire. L'essentiel, c'est pourtant Mario lui-même, que Visconti va initier à la rêverie, de même qu'il va opposer à la pension néoréaliste où il vit, l'univers du studio cinématographique : la magie du décor, de la lumière, des échos sonores et des mouvements d'appareil. *Nuits blanches* est un apologue sur le nouveau et l'ancien. Le nouveau, c'est le monde utilitaire du jour, des objets ordinaires, désordonnés et vulgaires, soumis aux horaires de l'usine et du bureau. L'ancien devient le lieu de l'histoire, du temps pour de longues rêveries où, dans l'atmosphère nocturne, les choses perdent leur précision, avant que la vision, convertissant le monde en réalité fantastique, ne transfigure même la nuit, en conférant au monde une présence lumineuse. Au-delà de la critique historique de *Senso*, son ampleur, son tumulte, l'entreprise esthétique pour se sauver s'avoue et se veut entreprise esthétique, création d'un univers de fable, récupérant du même coup, dans et par l'imaginaire, l'espoir et l'histoire qui n'existent plus dans la réalité. C'est parce que celle-ci est d'une nature ingrate et dénuée de belles formes que Visconti appelle l'imaginaire à son aide, s'enferme dans la nuit, comme Ludwig, produit un film onirique, une suite de

variations sur le thème des promenades de *Senso*, avant *Mort à Venise*, mais qui prépare, d'une certaine façon, *Hiroshima* et *Marienbad*. Dans *Nuits blanches*, Visconti réalise clairement son désir des fables et sa nostalgie du passé, et il le dit encore au « peuple » – et non pas pour le peuple, comme il le fera plus tard – à travers l'histoire de Mario. Afin que le peuple aussi s'y convertisse : telle était la fonction de l'esthétique et de la réalité de l'art pour Visconti. Le peuple doit comprendre, comme Mario, qu'il existe une autre réalité que celle qu'il vit dans sa pauvreté et sa misère. Cette réalité de l'art, de l'espoir et de la croyance, l'héritage du passé, ne paraissait pas comme telle dans *La terra trema*, parce que Visconti voyait dans le peuple la possibilité de sa réactualisation. En absence de possibilité objective, de présence dans le futur, et de transformation du monde, le passé et le retour reviennent comme transfiguration et fantasmagorie, sur un mode ironique et dans une fable. Ensuite, il ne restera que le désenchantement face au nouveau, et la nostalgie de l'ancien.

III

Entre 1953 et 1956 – *Nuits blanches* est de 1957 – se termine l'expérience du renouveau politique : les « dix-hivers » de l'antifascisme et du progressisme italiens (Fortini – Asor Rosa). Commence, vers la fin des années cinquante, un essor de la technique, une industrialisation à un rythme sans précédent, qui change le pays de fond en comble : c'est ce que l'on a appelé la voie italienne du capitalisme, miracle économique, ou tout simplement le « boom ». L'effet de ce renouveau se déploie dans trois axes différents, et la force des choses marque les trois films ultérieurs de Visconti, non seulement sur le plan intentionnel formel, mais déjà

au niveau des motifs. La transformation technique est plus spectaculaire ici, parce que l'Italie était restée en marge, un pays à dominante agraire et artisanale. Tout le contexte « national-populaire, vériste, méridional, “résorgimental” et gramscien » se trouve mis en cause, avec l'exode du Sud vers le Nord et le changement de la vie et de la mentalité des ouvriers, qui accèdent à la consommation : « L'existence des ouvriers de Fiat devient un modèle pour le réformisme » (Fortini) : *Rocco et ses frères*. Tandis que se termine l'effondrement complet de la propriété foncière, dans laquelle la grande bourgeoisie italienne avait investi depuis la Renaissance, au lieu de tendre vers l'industrialisation : un capitalisme agraire et patriarcal de culture humaniste, comme celui du prince de Salina dans *Le Guépard*. On déplore de plus en plus le « provincialisme » économique, politique et culturel de l'Italie, qui, perdant son autarcie économique relative, s'intègre rapidement au marché mondial, en se liant étroitement aux États-Unis : non seulement Gianni parle dans « *Vaghe stelle dell'Orsa...* » des « passions de province », au mari américain de Sandra, mais les coproducteurs américains du film ont exigé que Sandra choisisse l'Amérique, au lieu de rester dans la province italienne, comme l'avait prévu le scénario originel.

Sur le plan culturel aussi se développe une crise de « l'identité italienne » (Germano Celant). On se veut résolument moderne, on regrette que le Risorgimento n'ait pas accéléré l'industrialisation et la destruction de l'ancienne Italie, qu'il n'y ait pas eu d'art moderne en Italie, mais seulement le « décadentisme », qui, sans remise en question romantique et critique, n'a été qu'une extension, une dégradation et une décomposition esthétisante du classicisme (Asor Rosa). Les perspectives politiques changent également ; il est question désormais non plus de « lutte de classes », mais de

« complexité des rapports sociaux », de « vérification de pouvoirs », de nouveaux rapports entre « intellectuels et peuple ». Des critiques de l'unanimisme de la Résistance s'ébauchent, qui ne feront que s'amplifier. On dénonce le fait d'avoir accordé les discordances, entre autres celles de l'ancien et du nouveau, du traditionalisme et de l'avant-garde. On reproche aux intellectuels d'avoir accepté sans critique les projets culturels de Gramsci – vérisme et méridionalisme –, de ne pas avoir compris l'importance destructive de Svevo, de Pirandello, d'avoir intégré – comme Luchino Visconti – leur « marxisme » dans une tradition culturelle « attardée », qui renforce le *statu quo* au lieu de l'attaquer dans ses fondements. Il faut privilégier, au contraire, pense-t-on, l'assomption du négatif, nier l'élément harmonieux de l'art, passer d'un système de monoculture littéraire, humaniste et académique à un système hétérogène, qui ne croit pas à une vision totalisante, ni à l'omnipotence de l'idéologie. Ce n'est pas la culture qui est au pouvoir, comme l'avait proposé Vittorini, mais les mass media et l'industrie culturelle, dans laquelle on range, non sans raisons, Luchino Visconti comme producteur de « marchandise de luxe ». Car le livre de Lampedusa, et ensuite le film qui s'en inspire, *Le Guépard*, deviennent le symbole même de ce qu'il faut haïr et mépriser pour être vraiment de son temps. Les attaques viennent de tous les côtés, du groupe d'avant-garde 63 et de Pasolini, parmi d'autres, qui dénoncera le « scandale du réalisme ».

À la fin des années cinquante, le cinéma se modifie également, sous l'effet du développement de la télévision et du matériel léger. Une autre période commence, libérée de l'après-guerre et de ses séquelles, qui aboutira à 68. Antonioni sera, en Italie, le cinéaste moderne, celui qui parle de la vie bourgeoise du Nord, de la réification, de l'aliénation, celui qui crée avec le regard insistant de la caméra et le silence une nouvelle aura

cinématographique. Les autres restent tributaires de la tradition, même si, à l'encontre de Visconti, ils espèrent pouvoir la dilapider : de Fellini qui inaugure son cirque autobiographique, la carnavalisation baroque de l'ancien système de représentation, à Pasolini qui cherche à corrompre et à subvertir celle-ci avec « le point de vue du sous-prolétariat ». Seul Luchino Visconti reste attaché à « l'Italie qui demeure dans l'Italie qui change ». On dit qu'il se survit, qu'il ne voit plus rien de ce qui arrive, oubliant que parfois l'attachement au passé est une bonne place pour voir ce qu'il y a de véritablement « nouveau », que la raison du moderne, si elle est indubitablement la plus forte, n'est pas pour cela la meilleure, que les œuvres ont aussi pour fonction de racheter la part inaccomplie du passé, de réveiller les morts, d'arracher l'historicité au temps. Il est significatif que, pour parler de sa ville natale – Milan – Luchino Visconti ait choisi un point de vue de paysans immigrés, de gens d'un autre monde, d'un autre temps, qui doivent affronter une réalité tout à fait étrangère, comme cette ville l'était devenue pour lui-même.

Pêcheurs, paysans, gens de service, comme le garde-chasse don Cicio dans *Le Guépard* – en l'absence de prolétaires, Ciro excepté et Antonio à la fin de *La terra trema* – le peuple pour Luchino Visconti est le peuple de la terre, lié à l'aristocratie, par la tradition patriarcale. Il comprend aussi peu les ouvriers que la vie bourgeoise moderne. Ciro n'a rien de magnanime, d'héroïque. Avec des larmes, il évoque les « droits et devoirs » (Mazzini) de la république bourgeoise, et un futur qui sera plus juste. Cependant, il répond à l'appel des sirènes, qui ne chantent pas le désir ou la nostalgie du pays natal, mais l'obéissance au travail. Une même haine contre la nouvelle bourgeoisie – don Calogero Sedara du *Guépard* – réactualise pour Visconti l'ancien lien patriarcal avec le peuple devenu victime. Mais

Luchino Visconti n'a jamais été l'adepte de ce que l'on appelait « le socialisme féodal », espérant simplement le retour des choses, même s'il en a été question, dans *Nuits blanches*, sur un mode fantasmagorique. Le Locataire était, bien qu'ironiquement, l'homme des livres, de l'opéra : le retour de l'ancien avait, chez Visconti, un sens strictement culturel. Il n'était pas un réactionnaire pour prétendre que du temps de l'aristocratie le peuple avait participé à la richesse et à la beauté : la Sicile des pauvres dans *Le Guépard* vit de la misère extrême. *La terra trema* n'esthétisait pas la misère : sa beauté manifestait la possibilité du possible, l'espoir que la pauvreté et l'exploitation puissent prendre fin. *Rocco et ses frères* et *Le Guépard*, en se référant directement à *La terra trema*, séparent le nouveau et l'ancien, et plus clairement encore que *Bellissima* et *Senso* la besace du pauvre et le blason héraldique. De la plénitude de l'ancienne culture humaniste ne reste, dans *Le Guépard*, que la garde-robe, et dans *Rocco et ses frères*, que des reproductions de peinture, qui remplissent « les intervalles » à la télévision. Petits-bourgeois, ouvriers, pègre, le peuple se brise contre la violence, la pauvreté, le choc, la laideur non transfigurée, l'hétérogène de la grande ville. L'espace-temps homogène, la beauté de l'apparence, la transparence de la représentation retournent au passé, reviennent à ceux qui les avaient possédés, les maîtres d'autrefois, dont il ne demeure justement que ceci : « la représentation ».

Comparé à *Senso*, *Le Guépard* apparaît comme un livre d'Histoire, un film entièrement au passé. Chose difficile au cinéma, où n'existe qu'un temps : le présent. Cette aura particulière tient moins aux costumes et couleurs qu'à l'écran large, à l'absence d'intrigue, au rythme : ce lent écoulement de la durée, la nudité des paysages, la profusion des choses, la dégradation des couleurs. Elle est due surtout à une conscience actuelle projetée

dans le passé, en tant que regard contemplatif totalisant : le prince de Salina voit son époque comme finie, avec les sentiments d'un homme d'aujourd'hui. Livia Serpieri disait : « Le temps n'existait plus » ; *Senso* était le spectacle constant de la non-adéquation entre conscience et réalité, le spectacle d'une fausse conscience comme le produit de cette réalité même. Le Risorgimento ne devenait pas une totalité fermée, jugée de l'intérieur par l'un de ses « acteurs », mais par l'esthétique du film. Son auteur voulait même que le rapport du marquis Ussoni à la bataille fût aussi fragmentaire que celui de Fabrice del Dongo avec Waterloo. Ussoni échouait parce qu'il avait un espoir, mais Salina n'a pas d'illusion, c'est un spectateur de l'Histoire, d'un pessimisme incurable : « Ça ne devrait pas durer, mais ça durera toujours. Le toujours humain évidemment, un siècle ou deux. Après les choses seront différentes, mais pires. Nous étions les guépards, les lions, ceux qui nous remplaceront seront les chacals, les hyènes... » Livia vivait d'une passion, même fausse inspirée par l'opéra ; Ludwig aura besoin d'illusion esthétique, d'acteur, d'opéra, de châteaux, pour survivre. Dans le parcours de Visconti, *Le Guépard* est comme une borne, un lieu d'adieu à l'Histoire d'une conscience historique. Le prince de Salina s'enfonce dans l'ombre, pensant à la mort, en même temps qu'on fusille les Rouges à la caserne : ainsi l'ancien et le nouveau véritables, qui se rencontraient déjà dans la personne d'Ussoni et échouaient avec lui, et qui auraient dû produire une nouvelle unité, disparaissent ensemble. Avec le prince de Salina, l'humanisme de Visconti oppose une figure polémique, idéalisée, au reste. Bien que Salina ne soit lui-même qu'un reste : la chasse au lapin, un frac, une valse, et ce regard sur les pots de chambre, comme plus tard celui de Ludwig sur ses serviteurs dans la hutte de montagne. Cependant, ce prince est le « sujet » de la représentation, dans les divers sens de ces

deux termes. Mais, chez Visconti, « l'homme » ne s'efface pas simplement dans l'ordre des choses « comme à la limite de la mer un visage de sable », il réapparaît avec « la face fardée et immobile sous laquelle nous voyons les morts ». En absence d'espoir, et d'un « sens de l'Histoire », l'héritage de Marx et de Gramsci s'éloigne à l'arrière-plan sans s'effacer ; l'historicité devient finitude – désir, folie, mort – et l'œuvre d'art, la seule possibilité de la vivre.

Il y aurait une sorte de relation par contiguïté : la scission art-réalité conduirait à *Bellissima*, le cinéma et la vie, et ensuite à l'opéra et la vie dans *Senso*, et au renversement de cette relation, au sein d'une fable, dans *Nuits blanches* ; la référence à Dostoïevski introduirait à *Rocco et ses frères*, et la nostalgie du pays natal, la Sicile de ce film, au *Guépard* ; tandis que les fidèles étoiles lointaines, qu'invoque Salina avant de disparaître, se référeraient à *Vaghe stelle dell'Orsa* de Leopardi, comme à la figure emblématique d'un humaniste, qui avait conclu à la fin de l'humanisme. Dans *Sandra*, le nouveau s'oppose à l'ancien, comme dans *Nuits blanches*, mais de manière tragique : l'esthétique n'est plus cette conquête de l'imaginaire par laquelle la vie sans histoire pouvait être transfigurée et vécue, mais le langage de la réminiscence, l'exorcisme de l'Histoire, qui rendrait la vie impossible, si elle ne s'en libérait pas. Le fils du paysan, le Dr Fornari, et le seigneur Gianni ne sont pas floués, dans leur amour pour Sandra, par l'avocat Gilardini, le bourgeois compromis avec le fascisme, venu « mettre de l'ordre dans la maison » – comme ce fut le cas pour le père de Gianni et Sandra – mais par l'Américain Andrew, qui a gagné la partie, et ne peut voir que musée et passion de province incompréhensibles. Le nouveau, niant l'ancien – Histoire, ville étrusque, passé, mémoire, tradition poétique, narration imaginaire – n'est rien d'autre que la caméra. Luchino

Visconti, très sensible toujours aux événements sociaux et aux recherches cinématographiques, ne faisait pas de films réflexifs sur la caméra ou sur le temps (comme les modernes, ses contemporains, Antonioni, Resnais, Godard), mais les intégrait dans un récit – la substance de l'Histoire – où des personnages s'affrontent. Peu de films ont créé ce sens du temps, ce rapport à la mémoire, cet affleurement du passé dans le présent et cette double existence du passé comme pétrification, glorification, hommage volontaire, et comme imaginaire surchargé et sensibilité poétique, malade, invivable. « *Vaghe stelle dell'Orsa...* » ne produit pas de l'aura avec une tonalité de passé, comme *Le Guépard*. Il montre l'effet de la caméra : la perte de l'aura dans le présent. Avec Gianni, plus encore que chez Franz Mahler, l'attachement au passé devient décadence, lâcheté, sensualité, perversion, inceste, suicide, art : l'antihéroïsme, l'irresponsabilité, l'indifférence envers tout ce qui se passe dans le monde. Il est difficile de savoir à quel résultat aurait abouti la transposition de *L'Étranger* à l'époque de la guerre d'Algérie. Tel qu'il est, cette marche vers la mort dans un labyrinthe de soleil et de mer, qui préfigure *Mort à Venise*, déploie tout ce qui, au niveau de Gianni, restait à l'état d'esquisse : le monde méditerranéen, le refus de l'engagement, et l'affirmation de l'immanence, que Luchino Visconti aurait voulu revendiquer encore plus dans son propre projet, tout en le condamnant, peut-être, en « intellectuel de gauche », au nom d'une position « éthico-politique ».

IV

Après « *Vaghe stelle dell'Orsa...* », seul *Gruppo di famiglia in un interno* se réfère directement à l'actualité : l'histoire d'un Italo-Américain, dont la

mère était italienne – voir *Sandra* – revenu en Italie, un homme de science, que les dangers de la technique ont converti à la culture humaniste ! Mais d'une actualité – *Sandra* (1965) – à l'autre – *Violence et Passion* (1974) – beaucoup de choses auront changé dans le monde et apparemment Visconti n'en a rien su. Car ses autres réalisations sont des films historiques. Luchino Visconti, croit-on, s'est retiré dans la mémoire, organise des cérémonies culturelles et des visites au musée. Pour ses anciens admirateurs, il a définitivement trahi « le réalisme », pour les jeunes – ceux qui comptent, selon Visconti, parce qu'ils ont ébranlé les choses en 68 – Visconti n'a jamais compté. Il ne comptera que plus tard, lorsqu'eux-mêmes seront revenus de leur activisme politique, pour découvrir – revanche du pessimisme sur l'enthousiasme ancien – que se retirer dans le passé permettait à Visconti, d'une certaine manière, d'être en avance sur son temps ! À ceux qui se croyaient supérieurs de droit de naissance, parce qu'ils étaient nés cinquante ans plus tard, Visconti avait fini lui aussi par opposer son droit de naissance, en répliquant qu'il n'y pouvait rien d'être aristocrate et si ses projets souvent rationnels et tournés vers l'avenir se réalisaient dans le sens contraire. À la fin de sa vie, il préparait un film sur Puccini, comme le dernier représentant d'une longue tradition ; trop lucide, inquiet, tourmenté et riche en doute, trop intelligent, disait-il, pour ne pas savoir que les temps changent, qu'une nouvelle musique naît avec Debussy et Schönberg. Une idée simple de révolution permanente a guidé la modernité. La certitude de l'arrivée fatale en terre promise faisait que quiconque ne se précipitait pas au premier rang de « l'avant-garde », s'exposait au dédain, au mépris. Même Mahler n'a été réhabilité que tardivement. On a dénié à Luchino Visconti la sensibilité à l'égard du présent : certes, il était passéiste, il restait attaché à la beauté, et la beauté n'est ni une catégorie

de la modernité, ni le but de l'art moderne ; sauf dans le modern style, revenu à la mode autour de 68, que Visconti reprendra dans le décor de *Mort à Venise*. On a oublié jusqu'au sens de la beauté comme promesse du bonheur. Pour Visconti, la beauté était devenue l'aura de l'ancien. Mais, depuis *Senso*, tous ses films historiques ont été de l'Histoire anachronique. Ceux de la dernière période sont liés directement à 68 et au post-68, comme l'indique explicitement son dernier film « actuel » : *Violence et Passion*.

Les Damnés, *Mort à Venise*, *Ludwig*, qu'on pourrait réunir sous le titre générique de « Crépuscule des dieux » – *La caduta degli dei*, titre italien des *Damnés* – constituent une trilogie germanique, une remontée dans le temps (à l'inverse de ce que fera Syberberg : *Ludwig*, *Karl May*, *Hitler...*). Il y a eu l'autrichienne, *Il lavoro*, *Senso* et le souvenir, toujours présent, de l'Autriche en Italie du Nord, qui se confond avec le monde d'avant le Risorgimento. Mais l'Allemagne est le paradigme de l'Histoire de l'Europe, plus particulièrement de l'Italie : les mêmes difficultés d'une réunification tardive et toujours inaccomplie ; l'absence d'une bourgeoisie puissante capable de déclencher elle-même et de mener à son terme une révolution bourgeoise ; et, plus tard, l'échec du mouvement populaire et l'arrivée du fascisme. Les drames de l'Italie prennent en Allemagne une dimension apocalyptique et démentielle.

D'où vient cependant ce renouveau d'intérêt pour le nazisme ? L'avance électorale des néofascistes italiens, l'affaire Valerio Borghese en 1971, les rumeurs de coup d'État auxquelles le PCI a cru : ce sont des faits de la chronique. Sur le plan théorique, seul *Fascisme et Dictature*, dont l'auteur se suicida, avait soutenu que l'échec de 68 pourrait aboutir à une nouvelle forme de fascisme. En fait, la Résistance était de l'Histoire ancienne controversée, les données du problème

politique avaient changé ; ce qui s'est produit en 68 ressemblait moins à ce que les intellectuels de gauche connaissaient de l'économie et de la politique, qu'à une dissolution de la civilisation des mœurs bourgeoises. Et c'est pourquoi ceux d'entre eux, qui se rappelaient le nazisme – qui n'a pas été simplement une contre-révolution antijuive et antibolchevique, mais aussi une « révolution » antibourgeoise – ont été les plus déroutés, hésitants : « Je suis venu pour parler », dit Herbert dans *Les Damnés*, « pour que quelqu'un le sache, se le rappelle et le raconte... » Longtemps, les nazis étaient les « autres » ; depuis 68, les autres sont devenus « nous » : un grand nombre de livres et de films sur le nazisme a permis de parler d'un « désir de fascisme », comme de l'utopie d'un « défoulement généralisé », l'enthousiasme révolutionnaire irraisonné, où de telles tendances se mêlent, pouvant, devant le premier obstacle et la crise, se retourner en son exact contraire.

Dans *Eros e Priapo*, en 1967, Gadda avait recherché « les mobiles du crime » des vingt ans de fascisme en Italie : le manque de sens historique et de culture éthico-politique s'y conjuguaient, selon lui, à une prédominance essentielle, sinon exclusive, de « l'Éros sur le Logos », de ses formes inconscientes, ambiguës, basses, productrices de criminalité puérile, horrible, sale et démesurée. Mais *Les Damnés* diffère de cette interprétation de Gadda, qu'il reprend en partie – et surtout des films nostalgiques, plus ou moins conscients, qui l'ont suivi – par une analyse politique interne et des thèses précises. Il insiste sur la nécessité de l'alliance, proclamée par Herbert, de la grande bourgeoisie et du prolétariat, pour empêcher l'union destructrice de la grande bourgeoisie avec les classes moyennes dirigée par celles-ci. C'était l'idée du Front populaire, de la Résistance en Italie, présente encore dans la conception du « compromis historique », que les contestataires ita-

liens de 69 rejetaient en bloc. Mais, subversion, perversion, corruption sont, dans la perspective de Visconti, des passages à la limite qui ne libèrent pas nécessairement. Selon *Les Damnés*, l'appareil de production a sa logique incontournable, et la passion sa place dans la terreur. L'État totalitaire n'exclut plus le crime et la folie, comme le faisait l'État de la raison, mais s'en sert comme d'un moyen pour l'affermissement du pouvoir. Les esclaves peuvent jouir, tout est permis, sauf ce qui caractérisait l'âge de la Raison : prétendre être libre, penser par soi-même, décider, avoir une volonté. Tandis que la pensée et l'action autour de 68 contestaient la Raison – résultat ou plutôt fondement du système répressif –, Visconti réactualise la conception humaniste ancienne qui voyait dans « la destruction de la raison » l'origine du fascisme.

Visconti n'a pas séparé, à la manière des autres films sur le nazisme – et c'est là sa différence spécifique –, la terreur et la pitié : les mêmes personnes, les mêmes gestes sont terribles et pitoyables à la fois. Le kitsch, chez lui, est l'effet du nazisme dans son esthétique, et non le produit d'une esthétisation du nazisme. Rien d'humain ne lui étant étranger, rien n'est traité de l'extérieur, d'un point de vue critique : chaque chose doit accéder à son terme et à sa perfection. Sa représentation devient son jugement. L'esthétique anthropomorphique, qui avait été réactualisée – on y reviendra –, dans la lutte contre le fascisme, rencontre ici son objet contraire et arrive à sa fin. Dans *Mort à Venise*, l'humain sera l'adolescent métamorphosé en Image, l'enfance devenue l'Ange qui indique le chemin d'une sortie de l'Histoire. Car, s'il s'agit de questions historiques, comme celles des *Damnés*, en quoi sont-elles actuelles, productrices d'œuvre d'art ? Si, comme le croit Visconti, ce sont des problèmes actuels, pourquoi alors ce détour par l'Histoire ? Une telle interrogation,

moderne, se situe aux antipodes de la démarche de Visconti, de sa conception de l'art et de l'Histoire, de la possibilité de cet art comme sens et représentation de l'Histoire. Si avec le nazisme, l'art, l'Histoire, l'image, le sens, la beauté ont disparu, si l'humain est sorti de ses gonds et la représentation est devenue impossible, Visconti remonte plus loin, dans le passé, où tout cela ne s'était pas encore tout à fait réalisé. Et il pense pouvoir en sauver quelque chose. D'autant plus que ce qui s'est passé peut se reproduire d'une autre manière : « Ce n'est pas une question de calendrier, les thèmes, l'Histoire se répètent, on espère que ces choses-là ne se répéteront plus. » C'est là le fondement de la *mimesis*, qui imite non pas la contingence des choses, mais leur forme, leur potentialité susceptible d'être en acte : ainsi, selon Visconti, le nazisme devient ce qui est encore en train d'arriver – la technocratie contre l'ancien capitalisme, et l'appareil d'État contre la technocratie – non pas ce qui est advenu une fois pour toutes. Il concerne tout le monde et non seulement l'Allemagne. Et le rapport au nazisme se situe au niveau de la catharsis d'un désir, d'un vécu possible, et non de la nostalgie, du deuil et du commentaire d'un passé obsédant. Le « réalisme » implique une « idée » de la réalité et n'a besoin que de la vraisemblance. Ainsi, malgré un luxe de détails, la trilogie de Visconti – tout entière dans la tradition de la *mimesis* gréco-latine et humaniste – n'aura eu de « germanique » que le nom. Il y manque sa contingence absolue, et le renfermé de sa cave, la peste de ses arrières-cours, ses vapeurs de bière, son grenier sentimental, son âme solitaire et persécutée, son ciel étoilé, sa profondeur et son point de vue de l'absolu : ce tissu mythique imaginaire de l'Histoire, que Syberberg explore avec justesse et complaisance, sans égard, contrairement à Visconti, aux problèmes économiques et politiques qui mirent ce cosmos sens dessus dessous. Dans une

perspective moderne, Syberberg ramène – et c’est là ce qui l’oppose à Visconti – le passé au moyen d’une déconstruction formelle au niveau de la problématique du présent, tandis que Visconti projette le nouveau dans l’ancien, parce que c’est l’unique possibilité de le faire accéder à la forme.

La première réaction devant « la contestation », qui récusait les normes politiques connues, a été la peur d’une répétition possible de l’horreur et la mobilisation de l’ancienne dimension humaniste pour l’accueillir et l’exorciser. Comme le Professeur de *Violence et Passion*, qui en mourra, Visconti met du temps à distinguer dans la déflagration, le néofascisme et ce qui aurait pu être différent. Il reconnaît rapidement qu’il y a eu « une rencontre colossale entre l’ancien et le nouveau qui atteint tout dans le monde » et « que ce nouveau est porté par les jeunes ». Mais ceux-ci l’agacent : « Ils se croient tous Rimbaud, et qu’il est facile de s’abandonner en désordre, de choisir, ou mieux de subir, le chaos, l’arbitraire, la gratuité », c’est-à-dire ce « démonisme » esthétique que le disciple d’Aschenbach veut lui enseigner. Les jeunes agacent Luchino Visconti et le tentent, comme Tadzio séduit Aschenbach. Dans les costumes anciens, il s’agit avec *Mort à Venise* d’une crise actuelle : la bourgeoisie internationale au repos, le modern style, comme image idéale de « la société de consommation », et l’artiste bourgeois pour représenter ses successeurs « les intellectuels de gauche » avec leur quotidien sous le bras. Le disciple et Tadzio entraînent Aschenbach « vers la libération », et son disciple peut lui dire avant sa mort ce qu’on disait à Luchino Visconti, aux intellectuels de gauche qui en mourront : « Tu peux aller dans la tombe maintenant, avec ton art » (et ta pensée). L’irruption du désir contre l’éthico-politique, contre la discipline du travail et du but lointain, contre la dignité et la responsabilité : le

Soi contre l'Histoire – la culture, le passé et le futur étant encore plus répressifs que le reste – tel était l'effet d'immédiateté de 68.

Mort à Venise a provoqué d'abord un refus. Ce « discours amoureux », avant terme, paraissait encore trop historique et culturel. Gustav von Aschenbach vit, selon Visconti, « la dissension entre ses aspirations esthétiques, apparemment au-dessus de l'Histoire, et sa participation aux conditions historiques bourgeoises ». La crise atteint les concepts d'Histoire et d'action. Connaître et agir n'ont pas de sens : l'œuvre n'a plus rien à voir avec un projet communautaire, et l'existence de l'art et de l'artiste deviennent son unique objet. Art, amour, beauté ne sont que le reflet de l'âme, dont le contenu secret se révèle dans la rencontre d'un réel devenu Image, se détachant du reste (G. C. Argan). La forme comme structuration du monde et des actions disparaît devant la belle image, qui transpose la substance usée, finie, sublimée, sur un plan spirituel, mais non sans nostalgie du monde dont cette image a été arrachée. *Mort à Venise* constitue un tour de force cinématographique : il métamorphose les choses en image, en même temps qu'il nie, par l'aspiration qu'il oppose au cours du monde, l'image cinématographique, qui se veut présente et pleine. Son silence, c'est cette solitude essentielle où l'artiste vit dans la lumière de la mort. Sans parole, ni action, le temps semble ne plus être que vagues et ressacs et longues pauses vides ; il s'agit cependant, dans la vie d'Aschenbach, et dans le rapport de Visconti à l'actualité, d'une compénétration du nouveau et de l'ancien : le passé réactualisé par la remémoration involontaire et l'immédiateté vécue par la médiation de la mémoire. Ce n'est plus le moment historique, comme pour *La terra trema*, mais l'art seul et sa dissonance interne qui permettent cette relation entre temps perdu et temps retrouvé, c'est pourquoi

l'art devient le but de l'existence, inséparable de celui qui le produit ou le reçoit.

Toute velléité d'action dans le monde historique s'est éloignée pour devenir impossible, sinon superfétatoire, capable même d'engendrer le pire. La révélation du Soi dans la rencontre fulgurante du désir et de la beauté délivre Aschenbach de l'Histoire. Mais il ne peut s'empêcher de rire : la mystique, dans le monde où nous sommes, n'a d'existence que sur un mode imaginaire et esthétique contre l'historicité. La possibilité de l'œuvre a été son dernier espace. Mais les œuvres tant qu'elles ont été possibles n'ont jamais prétendu se réaliser ailleurs que dans ce monde, qui n'avait pas encore disparu après avoir été réduit simplement à ce qui est. La fonction de l'image de l'artiste, dans un monde effondré, régi par la toute-puissance de ce qui se borne à exister, c'est de représenter l'artiste que chacun voudrait être et qu'il porte en soi : le souhait de vivre dans l'accomplissement du désir et de la beauté. L'absence d'Utopie engendre l'impossibilité de l'œuvre, qui devient une aspiration, une dimension du vécu intérieur, « la réalité de l'art », dans sa différence avec la réalité. Cet amour des œuvres augmente le nombre des archivistés : *Violence et Passion* ; l'éclectisme kitsch et néo-authentique se délectant de la fin de l'Histoire comme s'il s'agissait d'un opéra : *Ludwig* ; et le dandysme esthète qui survit à cette fin : *L'Innocent*.

V

Si *Mort à Venise* produit cette brèche dans le cours du monde, et, contre l'Histoire, affirme que « l'homme est son désir », ce sont chacun de ces termes et leur relation qui vont apparaître comme des énigmes dans *Ludwig*, sans que le cours du monde et l'Histoire,

perdent de leur impact, bien au contraire. À côté de *Ludwig* qui semble, comme son héros, avoir rompu les amarres, avoir voulu sa perte, cherché l'ivresse nocturne par les couleurs et la musique, s'être brisé, incommensurable, contre l'impossible qu'il n'a pu atteindre, *Le Guépard*, avec sa bonté, sa candeur, son héros magnanime, ses belles femmes et ses jolies robes, devient un film pour enfants. Ici, l'intrigue politique est autrement redoutable, meurtrière, le monde des choses plus pesant, la solitude d'une profondeur absolue, et le désir inassignable, comme le pouvoir qui voudrait le réaliser, entre l'extrême de la lucidité et la folie. Dans *Ludwig*, on n'est plus à la périphérie de l'Histoire, mais en son centre, et ses victimes ne sont pas les pauvres, ou les partisans révolutionnaires (*Senso*, *Le Guépard*), mais les têtes couronnées, que l'État et la nouvelle société suppriment, parce qu'ils ne peuvent pas tolérer la « différence », cette nouvelle idée magique, née autour de 68, qui succède à la « communauté » et la « révolution ». Il fallait encore que la différence fût de taille et qu'elle possédât des moyens : le roi Louis II de Bavière, dernier roi absolutiste, redevient le héros éponyme de l'individualité menacée : sa psychologie « excentrique » sert d'anthropologie négative à la société de masse. C'est parce qu'il n'a plus aucune illusion, ni d'amour, ni d'amitié, ni sur ses ministres, ni sur ses valets – la hutte de montagne qu'il quitte à la fin renvoie très nettement à la fête des S. A. dans *Les Damnés* – que le roi Ludwig vit de l'illusion d'un monde qu'il voudrait transfigurer par la musique, l'art et le mythe. Au-delà d'un portrait de roi, d'une autobiographie d'artiste, *Ludwig* ne manifeste plus la possibilité du possible comme les premiers films, mais, en grande pompe, l'impossibilité de l'impossible : le point d'honneur spirituel et humain d'un monde qui a perdu et le souvenir de l'humanité et la trace de l'esprit. Ce mépris

souverain des contingences se réalise, chez Ludwig et Visconti, par le luxe de gaspillage et par l'esthétique devenue fantasmagorie, parce qu'elle est un besoin de l'âme qui ne fait que se survivre : un désir d'immortalité, qui va au-delà de l'esthétique et rend impossible la clôture de la forme. Ce mépris des contingences trouve la contingence – une individualité historique précise – sur le chemin de sa réalisation, comme mesure de la vérité. De là le mauvais infini : la longueur du film. Cet énorme travail de reconstruction, qui a terrassé Visconti, avait aussi pour but de montrer ce qui sépare le monde des objets, en surnombre, de l'intériorité et de sa musique. Comme dans la société de masse, qu'il récuse, la quantité y a remplacé la chose. Tout esprit de mesure et de légitimation technique a été emporté chez Luchino Visconti, par le sens oppressif et à la fois exaltant d'être le dernier à éprouver de tels sentiments, d'appartenir à un tel monde, et d'être le seul à pouvoir faire un tel film. C'est le sentiment du déclin et de la mort, où l'individu se retrouve une dernière fois lui-même en devenant le propre agent de sa destruction sociale, que l'on partage devant cette immense fantasmagorie. Le Soi comme différence, singularité, immortalité, comme énigme non résolue de l'Histoire, et désir de Dieu, c'est aussi, pour l'historiciste Visconti, un objet historique. L'enquête, malhabile, la dimension universelle que nécessite « la chronique d'une vie singulière » pour accéder à la *mimesis*, montre en même temps comment, lorsqu'il est absolu, l'individu n'est plus qu'un jouet – objet de tractations politiques, de prostitution, d'intrigue, d'enquête, d'enfermement – victime d'une illusion que produit l'ordre existant, qui le « laisse faire » pour parvenir à sa fin. Le cours du monde se cache dans le principe d'individuation et dans ce rapport fantasmagorique entre art et réalité.

Violenza et Passione sera le contenu de vérité de *Mort à Venise*. Il révèle cette dimension actuelle, historique, de toute la dernière période de l'œuvre de Visconti, qu'on avait dédaigneusement rejetée pour esthétisme, comme si, après l'effondrement des perspectives politiques, qui espéraient le dépasser et le supprimer en le réalisant, l'esthétisme n'avait pas retrouvé un sens actuel. Visconti était devenu passéiste par historicisme, et historiciste, parce qu'il avait appris à penser le présent comme Histoire. Mais l'Histoire ne signifiait pas chez lui l'avènement du radicalement autre, mais l'effectuation des promesses non accomplies du passé. Le contenu des œuvres d'art, la réalité de l'art, où ces promesses s'étaient cristallisées, devait se réaliser dans un monde délivré de cette exploitation qui, dans l'ancien temps, avait rendu ces œuvres possibles. L'art de la renaissance devenait ainsi le futur comme possibilité présente dans l'existence des pêcheurs de *La terra trema*, et au moment où le progressisme finissait, dans *Nuits blanches*, le peuple devait réapprendre l'imaginaire et dans l'échec et les larmes, la réalité de la promesse. Dans *Gruppo di famiglia in un interno*, l'ancien et le nouveau – qui apparaissent dans leur double détermination identique de passé-présent et d'art-réalité – se rencontrent encore grâce à Mozart, à la peinture anglaise, dans « la dimension esthétique ». Il ne s'agit plus de « peuple », qu'on a vu se briser dans *Rocco et ses frères*, mais d'autres forces prometteuses de nouveauté : la vieille dévoilant ici que la relation de « l'ancien et du nouveau » a toujours été, chez Luchino Visconti, un désir patriarcal. Tout l'univers de la culture humaniste, lorsqu'on prenait conscience que celle-ci n'était plus une réalité vécue, se cristallisait dans l'image du prince de Salina, un aristocrate homme de science, qui découvrait sa mort devant un tableau et disparaissait dans l'ombre, au mo-

ment même où l'on fusillait ses héritiers potentiels. Le Professeur de *Violence et Passion*, qui collectionne des tableaux – et que la présence de Burt Lancaster relie directement au héros du *Guépard* – n'est plus qu'un intellectuel, et celui qui lui fait face également. Le problème de l'Histoire – encore plus par rapport à 68 qui se voulait une « révolution culturelle » – reste, pour Visconti, éminemment éthico-politique et culturel. L'échec politique de 68, la mort qui s'en est suivie pour les intellectuels de gauche et pour les nouveaux qui ont dévié, tenait, selon *Violence et Passion*, à l'absence d'unité entre l'ancien et le nouveau. Et surtout à l'absence de compréhension de la part des anciens, ceux de la culture humaniste et de la Résistance, incapables de voir l'importance de ce qui se produisait dans la vie de la nouvelle génération. Mais aussi, au refus de la part des nouveaux venus, à leur rejet de la culture et de l'héritage anciens, au nom d'une subversion immédiate de la vie. Le résultat a été, une fois de plus, l'élimination de l'ancien et du nouveau par ce que Visconti appelle le néofascisme et qui, dans *Violence et Passion*, dévaste « l'humain » dans son dernier espace bourgeois, l'intériorité : l'appartement.

Avant et après *Violence et Passion*, où la dernière possibilité d'Histoire, de rencontre entre l'ancien et le nouveau échoue, se déploie le pathos de la décadence. Soit l'intériorité qui ne peut jamais s'atteindre dans son déclin et se clôt, parce qu'inadéquate au monde des objets : *Ludwig* ; soit le dandysme : le dernier éclat de l'héroïsme dans la décadence, la clôture parfaite d'un monde où il n'y a plus d'intériorité, mais « la nature morte » : *L'Innocent*. Ludwig et Tullio : deux manières esthètes opposées et complémentaires de vivre la fin de l'Histoire. Que Visconti soit contradictoire, ce n'est pas une tare de sa dernière période, mais l'essence de son œuvre : il vit dans un monde où il n'y a plus d'ex-

périences nouvelles, mais la disponibilité des contenus et des formes anciennes (ou bien leur déconstruction et le possibilisme essayiste : le moderne). Il a fallu une discipline de fer à Luchino Visconti, pour venir tourner encore un film, en costume, avec beaucoup de décors et de figurants, bien plus difficile à réaliser que l'intimisme de *Violence et Passion*. S'imposer à la vie qui l'avait abandonné, rejeter Dieu qui l'avait trahi : « Me voilà sur un fauteuil roulant pour tourner un film, la prochaine fois, ce sera sur un brancard, mais je n'abandonnerai jamais, jamais... » « Je voudrais affronter tout, tout avec passion. Parce qu'il est nécessaire de brûler toujours de passion quand on affronte quelque chose. Et nous sommes là pour cela : pour brûler jusqu'à la mort, qui est l'acte ultime de la vie. » *L'Innocent* a quelque chose de ce défi : l'exaltation, face à la mort, de l'œuvre, non pas comme possibilité d'autre chose, mais comme revendication de soi, instrument privilégié d'autocélébration et de domination.

La mort n'ouvre plus le chemin de l'aspiration, comme dans *Mort à Venise*, *Ludwig*. C'est l'acte ultime, l'affirmation de la finitude, de l'immanence, ce que *L'Étranger* n'avait pas réussi à réaliser. L'aspiration, ce moment éthico-politique lié à la pauvreté, à la lutte antifasciste, qui avait commencé par *Ossessione* et conduit jusqu'au désir d'immortalité d'Aschenbach, de Ludwig, a fait place à l'élégance comme justification de droit à la domination. En finançant ce projet contre d'autres, ce sont les producteurs qui ont choisi cette dernière conclusion de l'œuvre de Visconti. Nous sommes dans une époque post-révolutionnaire qui méprise au plus haut point les tentations « sociales-historiques », le christianisme et l'humanisme qui y ont conduit. Défi, séduction, apparence : un homme est ce qu'il possède. « Ta maison te ressemble, Tullio. » « Qu'y a-t-il de laid dans cette maison, dans ces objets,

ou en moi ? Pourquoi faudrait-il avoir des égards, mauvaise conscience pour la pauvreté du poète ? Les paysans aiment voir leur maître bien habillé », ne cesse de répéter Tullio, qui expose le bâtard au froid pendant la nuit de Noël. L'échec de 68 a remis en question les perspectives politiques de la Résistance, et même tout ce qui s'était passé depuis le début du siècle : un « Nietzsche portatif », comme déjà pour D'Annunzio, sert d'arrière-fond idéologique aux nouveaux cadres supérieurs. Proclamer son « authenticité », son droit à la domination, contre la production industrielle de masse, et contre « l'égalitarisme », là où règnent l'échange équivalent, la télévision, les majorités silencieuses, a quelque chose de désuet : comme pour la Grande Révolution, qu'on prétend renverser, il y faut les habits de parade d'un autre temps. Et nul doute que seul un « maître d'autrefois » – comme catégorie sociale et comme catégorie esthétique – pouvait le réaliser. Étrangement, c'est sans intention évidente, contrairement à *La terra trema*, qu'une fois encore se rencontrent, non dans la réalité actuelle, mais dans l'art et le mythe, l'ancien – « Nous étions ceci » de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie du début du siècle où était né Luchino Visconti – et le nouveau – « Nous serons cela » des nouveaux paganistes candidats à la maîtrise. Une distance immense sépare cependant les possibilités réelles des survivants de 68 – « la dérive » : Ludwig, la maîtrise : Tullio – de leurs représentations imaginaires. Ainsi la relation mythique, productrice d'œuvre comme représentation anachronique de l'Histoire, qui liait toujours chez Visconti l'ancien et le nouveau, l'Histoire et l'actualité, apparaît dans sa nudité dans les films « post-historiques » : dans *Ludwig* et encore plus dans *L'Innocent* où, en absence de changement historique, l'Histoire devient pur décor et pure forme et fonctionne

comme mythe par rapport au monde d'aujourd'hui. Ce qui n'empêche pas celui-ci d'exiger un nouvel arrangement mythique. Visconti a fait se suicider Tullio, « parce que, disait-il, les camps de la mort ont détruit la croyance au Surhomme ».

Il faut le répéter, on ne sait pas quel aurait été le chemin de Luchino Visconti s'il avait suivi la route tracée dans *Ossessione*. Peut-être ce film était-il trop « autobiographique », comme souvent les premières œuvres, pour avoir immédiatement une suite ; peut-être avait-il un caractère trop paradigmatique pour pouvoir être répété sous d'autres aspects. En tout cas, le destin des œuvres est inséparable de leur contexte. On ignore également quelles auraient été la teneur et la forme de la trilogie « gramscienne », ni sa suite. Mais une fois acceptée l'idée de la « culture au pouvoir », en tant que compromis historique, et la croyance que la culture humaniste, celle des maîtres, qui avait été réduite à la représentation vide et théâtrale de l'Histoire, devait et pouvait renaître, de manière substantielle, grâce aux forces populaires, l'œuvre de Visconti a pris un chemin différent : elle est devenue ce qu'elle a été. À mesure que les illusions de la culture nationale-populaire s'évanouissaient, sans qu'un contenu nouveau vienne redonner vie aux anciennes formes, et tout en restant fidèle à ces formes, dont il avait hérité, et à sa conception politique, Luchino Visconti ne pouvait que retrouver peu à peu les formes de la décadence et la représentation théâtrale de l'Histoire, vidée au fur et à mesure, de tout contenu affirmatif, mais explicitée d'un point de vue historique et social. À l'extrême point – après *Ludwig*, qui déploie les fastes de la décadence, après *Violence et Passion*, où Visconti a tenté de totaliser sa propre époque historique, à travers l'expérience et la rencontre manquée de deux générations – de la culture, de l'Histoire et de la politique, réduites au néant, il ne reste, dans *L'Innocent*, que le silence.

Mais le suicide devient la condition de la possibilité formelle de *L'Innocent* : affirmation sobre de la force, de l'intensité, des jeux des couleurs rares, de la puissance et de la jouissance de détruire. En l'absence d'Histoire, d'activité historique, seul le suicide permet d'échapper à la contingence du pur nombre et du pur exister, il crée la possibilité ultime d'élever les objets et les gestes à la forme. Ainsi s'effectue la fermeture du visible sur lui-même, la défense ostentatoire des signes du privilège : le maître, l'immanence et l'image, libérés de la signification. Il n'y a plus de dissonance entre la forme et la réalité, mais l'apparence comme un écran devant le rien. L'aspiration réduite au silence, le sentiment d'une femme, d'un poète, disent que le maître n'existe pas, que cette affirmation de l'immanence n'est qu'un simulacre fondé sur la mort. L'absence de futur, du peuple ou de tout autre force capable d'hériter de l'ancien et de le porter ailleurs, produit ce suicide : la réduction de l'ancien à son ancienneté. Comme point extrême de la culture humaniste, mais aussi comme sa fin, avec l'écroulement des maîtres, de leur mythologie, de leur Histoire, l'œuvre se réduit ici à l'image : l'immanence où se déployait leur monde ne peut avoir d'autre rédemption que dans l'immanence du visible, qui dépasse son immédiateté en ne renvoyant qu'à sa propre plénitude. Il n'est dans l'œuvre, ni ailleurs, d'autre signification que sa présence. Il s'agit de l'esthétique à l'état pur : la transformation de la chose en image, où l'autre chose est à l'œuvre. C'est d'elle-même, de sa possibilité que l'œuvre tient sa substance et l'efficacité de sa promesse. L'abondance des choses, vestiges des morts, marque ici l'absence de « véritable humanité », mais comme moment du devenir de l'humanisme, implicite dans le projet du « cinéma anthropomorphique ».

L'ANTHROPOMORPHISME ET L'HISTORICITÉ

I

« Ce qui m'a surtout conduit au cinéma, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants : des hommes qui vivent parmi les choses et non les choses pour elles-mêmes. Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique. De toutes les tâches qui m'incombent en tant que réalisateur, celle qui me passionne le plus est donc le travail sur les acteurs ; matériel humain avec lequel on construit ces hommes nouveaux qui engendrent la nouvelle réalité qu'ils sont appelés à vivre, la réalité de l'art. Parce que l'acteur est avant tout un homme. Il possède les qualités humaines clefs. Je cherche à me fonder sur elles en les graduant dans la construction du personnage : au point que l'homme-acteur et l'homme-personnage parviennent à un certain point à ne former qu'un seul. [...] L'expérience m'a surtout appris que le poids de l'être humain, sa "présence", est la seule "chose" qui remplisse vraiment l'écran, que l'ambiance est créée par lui, par sa vivante présence, et c'est par les passions qui l'agitent qu'elle acquiert vérité et relief. Au point que son absence momentanée du rectangle lumineux ramènera tout à une apparence de nature morte. Le geste le plus humble de l'homme,

son pas, ses hésitations et ses impulsions donnent à eux seuls poésie et vibration aux choses qui l'entourent et au milieu desquelles ils se situent. Toute autre solution au problème me paraîtra toujours un attentat à la réalité telle qu'elle s'offre à mes yeux : faite par les hommes et continuellement modifiée par eux [...]. Je pourrais faire un film devant un mur si je savais retrouver les données de la véritable humanité des hommes placés devant un élément de décor nu : les retrouver et les raconter » (*Cinema*, 1943, trad. française J.-P. Pinaud).

Ce texte est un programme : l'idée de la réalité de l'art et, pour réaliser celle-ci, l'importance principale de l'acteur, comme figure humaine, fondement des rapports homme-chose-milieu, image ordonnatrice de la *mimesis*, essence de l'anthropomorphisme. Avec cette esthétique normative, Visconti se situe aux antipodes du néoréalisme cinématographique. Zavattini, qui collabora trois fois avec lui (*Bellissima*, *Siamo donne*, *La Sorcière brûlée vive*), ne cite pas *Giorni di gloria*, documentaire sur la Résistance, mais *Siamo donne* (les démêlés de Magnani, à cause de son chien, avec un chauffeur de taxi et la police) comme exemple de néoréalisme : « l'analyse d'un fait qui a eu lieu réellement ». Or, l'anthropomorphisme est d'abord question de sens, la *mimesis*, l'être-en-acte de ce qui pourrait être et non un « fait ayant réellement eu lieu ». Bazin, théoricien du néoréalisme, pensait que le cinéma révèle « la nature artiste en absence d'homme ». Le néoréalisme, disait-il, veut la priorité de l'événement sur son expression, de la réalité sur le style : il veut empêcher la transfiguration de la réalité en représentation imaginaire. La guerre avait détruit les studios, elle avait brisé le miroir idéalisant du cinéma classique et ses mythes : les images de l'horreur avaient fait taire la représentation. La reproduction technique était devenue tout à fait adéquate à un monde qui, ayant fait de l'extermination de masse un principe,

ne reconnaissait d'autre réalité que le cadavre ou l'absence d'homme. Mais pour Visconti, la réalité, qui est du sens de part en part, ne se révèle qu'à la *mimesis* : sens et image – l'histoire – sont liés. Ce n'est pas de Lumière qu'il se réclamerait d'abord, mais de Méliès. Il n'a jamais caché qu'il cherchait non pas la réalité mais la réalité de l'art, la forme et le sens, l'image et la mise en scène, et qu'il y avait, pour lui, dans le rapport de la caméra au monde, non pas l'objectivité, mais le désir.

Rossellini aura eu une grande influence dans l'histoire du cinéma. Visconti était seul et le restera. Il tient sa force de son œuvre, même si son principe, la réconciliation de la tradition et de la reproduction technique, était contraire au cinéma. Pourtant ce qu'on a appelé le cinéma classique, celui des années trente et quarante, visait la même réconciliation. Visconti a accompli ce cinéma, sans y participer lui-même. Ce que le cinéma classique devait à la *mimesis* et à la représentation, aux arts anciens – mais dans leurs formes populaires de littérature de colportage, de chromo, d'opérette – Visconti l'a rendu explicite, en reconduisant ce système de représentation et son réalisme à ses origines, dans les arts du XIX^e siècle, au moment où apparaissait la reproduction technique.

Celle-ci a « accompli » la *mimesis*, en la détruisant, en réduisant le monde au reproductible, lorsque l'homme lui-même est devenu un « anthropomorphisme ». C'est du cinéma, pourtant, que Visconti désirait faire le moyen parfait pour réaliser la *mimesis* et l'anthropomorphisme : lieu de représentation et d'histoire, qui devient lieu de représentation de l'Histoire. L'humanisme se définit par ses attaches à la tradition culturelle. La *mimesis* comme forme et sens du phénomène – l'universel et le particulier dans le particulier –, comme « histoire », devait trouver sa dernière étape dans le « social-historique » : le roman du XIX^e siècle,

comme dissonance entre l'idée et la réalité, l'immanence et l'aspiration, lorsque l'on pensait que leur relation dépendait des modes d'existence des hommes. Ce qui s'est produit ensuite avec le développement capitaliste de la technique et de la reproduction, avec un monde réifié d'objets reproductibles, a mis fin à la *mimesis*. La représentation s'est brisée en image reproductible et en discours sur la représentation. L'esthétique de Visconti, en tant que résistance humaniste contre la modernité, ne pouvait – avec la victoire de cette modernité en Italie même – et avec le cinéma, élaborer d'autres objets qu'historiques : l'Histoire est le dernier lieu du sens, du récit mythique. C'est là aussi que l'anthropomorphisme finit par reconnaître dans l'Image du maître sa figure ordonnatrice. Le récit, la *mimesis* n'ont pas de sujet : la représentation semble s'effectuer d'un point de vue privilégié, neutre, de spectateur universel. C'est dans cette neutralité même de l'énonciation qu'un autre privilège s'annonce : la transparence de la représentation devient le miroir où le maître s'affirme, se contemple¹.

Cette métamorphose de l'historicité en mythe, de l'anthropomorphisme en Image du maître, constitue la tendance interne de la *mimesis*, son contenu de vérité : l'unité du phénomène et de la forme refuse la contingence de l'historicité, la dialectique du particulier. L'anthropomorphisme, en identifiant l'homme avec ce qui a été, au lieu de l'interpréter par le non-identique et

1. Lorsque le maître n'a plus droit à l'existence, que la domination n'est plus fondée sur la naissance, mais sur l'accumulation capitaliste (*Citizen Kane*, l'histoire d'un bâtisseur d'Opéra, qui a aussi son royaume imaginaire, Xanadu, château à la manière de ceux de Louis II, tandis que, comme par hasard, il y a dans *Ludwig* cette femme au piano qui ne sait pas chanter), apparaissent la crise de la représentation et la subjectivité à son fondement, ainsi que le discours sur l'image, le miroir, la fable, le document... Voir *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible*, La Différence, 2001.

le pas-encore, doit restituer une image conservatrice de l'homme. D'admettre le non-encore accompli, l'historicité comme historicité de l'acte artistique et de son matériau, aura conduit l'art moderne à la destruction de la *mimesis*, et à la mise en question de la représentation¹. Mais la contradiction entre l'exigence de la forme intemporelle et l'Histoire réelle, constitutive de l'œuvre de Visconti – qui introduit chez lui le temps comme durée, fin de l'homme et décomposition de l'image – n'est pas seulement la sienne : c'est la dimension esthétique d'une contradiction interne à cette Histoire même.

II

Patricien grand-bourgeois, d'un pays non encore complètement industrialisé, où la culture humaniste et son système de représentation, élaborés au service des maîtres, étaient en décadence, mais vivants encore et nullement bouleversés de fond en comble, comme cela s'est produit là où le capitalisme allait atteindre son apogée, Luchino Visconti restait attaché à ces traditions. Mais un problème personnel ne produit jamais de grande œuvre, s'il ne rencontre pas, en même temps, un problème de matériau et un problème historique. Le cinéma parlant des années trente voulait restituer la représentation et le classicisme, comme la possibilité majeure du cinéma. Mais le retour de la représentation, du classicisme, des « réalismes », était devenu, à cette époque, un objectif artistique général.

Dès 1848, les mouvements d'avant-garde artistiques avaient commencé à révolutionner les formes, parallèlement aux mouvements politiques – et parce que

1. « La mise en crise de la représentation », dans *D'une image à l'autre*, Denoël, 1982.

les anciens modes d'être et de penser étaient démantelés par les nouveaux modes de production et de reproduction – en espérant créer du « nouveau » et de changer la vie. La bourgeoisie arrivée au pouvoir avait détruit les bases de ce qui était divin, royal, majestueux, l'édifice de l'Histoire et de la mythologie, le « texte » traditionnel de l'art. Mais « elle entendait que l'irréalité de l'art restât leur domaine sans partage. L'art désormais devait maintenir la présence d'un passé glorieux dont les formes étaient sacrées » (Bataille). Ces survivances de la noblesse n'étaient désormais que la lourdeur et le mensonge de la bourgeoisie tout entière. Un décalage opposait, à la réalité, le monde de la fiction, la représentation théâtrale où l'apparition souveraine devait consoler des pauvretés du monde. C'est contre cette fonction de parade de l'art que s'était accomplie, puisque l'action historique n'était pas possible, la révolution des formes dans l'art moderne (Lefebvre). Depuis la Première Guerre mondiale, les avant-gardes artistiques s'étaient rapprochées des forces révolutionnaires, qui souhaitaient bouleverser « les lois de l'économie politique », avec l'objectif de réaliser le contenu utopique de la sphère esthétique, en supprimant la différence entre les œuvres d'art, devenues les reliques d'une religion, et un monde dépourvu d'esprit. Or, les révolutions échouèrent : il y eut la restauration en Russie, les fascismes et, en face, la nécessité de s'y opposer. Puisqu'on n'avait pas réussi à créer le nouveau, il fallait, devant la crise et la barbarie, se replier sur l'ancien, restituer les certitudes communes, qui permettent l'unité du Peuple, référent universel dans les années trente pour tous les pays et tous les régimes politiques. Afin de produire l'unanimité du « peuple », on cherchait des vérités extra-historiques, qui ne fussent ni d'un temps, ni d'un groupe social. En pays démocratique, on les trouva, entre autres, dans l'humanisme et la culture, dans l'utopie et l'autonomie

esthétique en opposition au monde inhumain. Puisque la contradiction entre l'art et l'économie politique, entre l'utopie et la réalité du monde capitaliste, n'avait pas pu être dépassée, l'art fut restitué dans ses formes d'avant la débâcle, il retrouva sa fonction de religion, et devint, comme « idéologie du classicisme », le jugement de l'Histoire universelle, en tant que « conscience générique de l'humanité ». Ce fut l'époque du « Congrès pour la défense de la culture » ; l'humanisme devint le drapeau de la lutte antifasciste, et à la Libération, une obligation philosophique, car il avait rendu possible le Front populaire, le New Deal, la Résistance, l'alliance Est-Ouest et même l'illusion fondatrice de quelques-unes des « Démocraties populaires ».

La question était politique : d'après les analyses de l'époque, la révolution avait échoué là où il y avait eu les conditions de possibilité d'un développement capitaliste : l'Allemagne, la Hongrie, l'Italie et bientôt l'Espagne. La grande bourgeoisie et la petite s'allièrent, et le fascisme écrasa la révolution. Selon les théoriciens du « Front populaire » – dont le vieux Georges Lukács, revenu de sa jeunesse et de sa période révolutionnaire en politique et esthétique, qu'il qualifia d'apocalyptique – il n'y avait qu'un seul chemin pour éviter le fascisme, c'est-à-dire la prise du pouvoir par la petite bourgeoisie alliée au grand capital : étant donné que la classe ouvrière n'avait pas réussi à prendre le pouvoir, tout en menaçant la petite bourgeoisie et en lui faisant peur, il ne lui restait pour se protéger qu'à s'allier à la grande bourgeoisie pour empêcher l'autre alliance et rassurer les classes moyennes, ceci au nom des mythes fondateurs de la bourgeoisie révolutionnaire – raison, liberté, égalité, humanisme, culture – contre « les tendances réactionnaires réelles de la bourgeoisie ». Il était nécessaire, disait-on, de revenir à l'unité supposée du tiers état, avant l'opposition de bourgeois et de prolétaires

en 1848, qui a abouti à l'impérialisme, la modernité, « la recherche du temps perdu », « la destruction de la raison », et le fascisme. Aucun groupe social n'étant une entité homogène, mais une formation complexe, par sa position différente dans la production de la société, avec des perspectives, des intérêts, des traditions distinctes, surdéterminés par l'ensemble social, on devait pouvoir compter sur cette partie de la bourgeoisie, qui faisait plus confiance à ses traditions de pouvoirs démocratiques – à condition d'avoir la possibilité de les exercer – qu'à la mythologie irrationnelle des petits bourgeois, bohèmes, fonctionnaires et technocrates, dont l'ambition sanguinaire, l'inculture, la barbarie et la vulgarité – en un mot « la révolution du nihilisme » – la menaçaient à la longue, sinon directement. Bien que le fascisme, pensait-on, soit né avec l'aide et sous l'égide du grand capital – « le nazisme, Günther, c'est notre œuvre, nous l'avons créé avec notre argent, dans nos usines », dit Herbert dans *Les Damnés* – c'est aussi une menace pour la grande bourgeoisie. Il y avait donc des fractions de la grande bourgeoisie – en Italie également – qui ne voulaient rien avoir en commun avec ces « gentlemen », comme les appelle Joachim dans *Les Damnés*, et qui ont été éliminées, se sont exilées, ou bien là où cela pouvait se faire sont entrées en lutte contre le fascisme, soit en prenant la direction du mouvement, soit en s'alliant avec des forces populaires, qui avaient inscrit la restauration des valeurs bourgeoises à leur programme. Dans cette exaltation de la « culture » contre la barbarie, l'opposition entre bourgeois et prolétaires se transformait en accomplissement mutuel ; il fallait simplement que la bourgeoisie accepte – comme le rappellera Herbert dans *Les Damnés* – la perspective lointaine du socialisme et, à ce prix, Marx devenait également un humaniste, dernier héritier de la tradition culturelle bourgeoise. Il va de soi qu'une telle analyse et ses implications politiques

et culturelles n'étaient pas acceptées par tous ceux qui en partageaient les présupposés, Brecht et Benjamin, par exemple, même si d'autres, dont Thomas Mann, en agréaient, non les prémisses mais les conclusions, qu'ils trouvaient à leur goût. Cependant l'alliance de classe d'une partie de la grande bourgeoisie et des forces populaires, qui fonda le New Deal, le Front populaire, la Résistance et continua pendant un certain temps, trouvait ainsi son analyse politique et sa justification philosophique et esthétique. La rencontre de Jean Renoir avec le Front populaire, celle, plus conséquente, plus durable et plus théorique – parce que les conditions italiennes étaient différentes – de Luchino Visconti avec les communistes contre le fascisme – et l'antifascisme restera, chez lui, et jusqu'à la fin dans ses déclarations politiques, le liant de cette rencontre – participent de la même conjoncture politique et des mêmes principes.

Luchino Visconti est le seul grand auteur, né après 1900, qui ait choisi consciemment « l'anthropomorphisme » comme idéal esthétique normatif, et qui en ait révélé et le contenu de vérité et les limites historiques. Or, la théorie de cette esthétique a été développée systématiquement et dans des dizaines d'ouvrages, à partir des années trente et de l'analyse politique qu'on vient de rappeler, par le vieux Georges Lukács¹.

1. Il ne s'agit pas d'influences, certaines, mais d'une sorte de communauté, à l'exclusion de la période moderne et révolutionnaire de Lukács (1914-1928). Il serait fastidieux de reconstituer ici l'itinéraire de Lukács, et tous les liens entre cet ex-grand bourgeois patricien hongrois anobli par l'empereur d'Autriche, et Luchino Visconti ; la parenté de *Ossessione*, *Mort à Venise*, *L'Innocent*, avec certains essais de la première jeunesse de Lukács : *L'Aspiration et la forme*, *L'Esprit bourgeois et l'art pour l'art*, *La Pauvreté en esprit*, qui furent parmi les sources d'inspiration de *La Mort à Venise* chez Thomas Mann (voir *Considérations d'un apolitique*) ; la place que Lukács, devenu révolutionnaire, occupa dans l'imaginaire de Mann, sous les traits de Naphta, dans *La Montagne magique*, que

L'anthropomorphisme est l'utopie esthétique d'une réconciliation de l'homme et de la nature, d'une rédemption de l'immanence, du lien sensible, et plein de sens, avec les objets : la conscience générique de l'humanité – ce qu'elle pourrait être – opposée à sa destruction par le développement capitaliste de la technique et de la science, et aux différentes formes de barbarie qui s'ensuivirent. Cet anthropomorphisme, réactualisation de l'esthétique de la *mimesis*, est appelé aussi « réalisme », parce qu'il recherche l'unité de l'immanence et de l'idée, et qu'il a trouvé dans le contenu social-historique du réalisme du XIX^e siècle son moment d'accomplissement. L'anthropomorphisme devient un Idéal atemporel, autonome, un jugement de l'Histoire, opposé à l'historicité. Certes, il ne s'agit pas d'un « idéalisme abstrait », comme on dit, car l'historicité entre au sein de la forme en tant qu'élément de dissonance, mais la forme a pour fonction de conduire cette dissonance à la catharsis et à la réconciliation. S'en tenir à la dissonance, comme le fait l'art moderne – qui, à juste titre, refuse la catharsis et la réconciliation par l'art d'un monde non réconcilié – serait « non réaliste », inhumain : préférer l'hétérogène à l'homogénéité, le contingent au typique, la forme et le matériau au contenu, décrire les choses pour elles-mêmes, ou s'enfoncer dans les abîmes de l'intériorité sans attache. Car si sur le plan esthétique, « le normal doit vaincre le grimaçant » – contrairement

Visconti voulait adapter ; l'importance de Thomas Mann, comme seul écrivain réaliste et humaniste, seul véritable « bourgeois », dans l'œuvre du vieux Lukács, revenu de la révolution, et cherchant à ressembler à l'humaniste italien Settembrini ; la présence du vieux Lukács et de ses théories esthétiques en Italie, où ses œuvres furent traduites souvent avant d'être publiées en allemand, et dans le contexte des débats sur Visconti (voir Aristarco), sur le réalisme, sur *Senso*, *Le Guépard*, etc.

à l'art moderne – il doit en être de même sur le plan éthique : le normal, comme chez Herbert dans *Les Damnés*, signifie capacité d'humanité, de non-égoïsme, de sacrifice. L'anthropomorphisme se charge de maintenir, dans les œuvres et par leur moyen, la positivité de la norme contre sa dégradation. Car, dans cette perspective, la nouveauté en tant que telle n'a d'autre but que la destruction, tandis que le « renouveau » véritable ne s'oppose pas à l'ancien, mais l'accomplit : pour lui, les « classiques » sont toujours d'une actualité exemplaire. Il n'est donc pas question, sur le plan social ou esthétique, de « découvrir quelque chose de radicalement nouveau, mais de s'assimiler tout ce qui était valable dans le développement antérieur et de l'élaborer de manière critique ». Ce n'est pas un hasard si cette esthétique – qui ne peut admettre que des formes narratives et dramatiques traditionnelles et extrêmement élaborées, pleines d'émotion – a eu pour manifeste *Le Roman historique* écrit, par Lukács, en 1935 pour revenir sur l'échec de 1848 (chez Visconti, l'échec du Risorgimento en sera l'écho et l'équivalent) mais aussi parce que, la *mimesis* et l'anthropomorphisme ayant été détruits par l'Histoire réelle, ces formes et leurs contenus esthétiques ne pouvaient plus se réaliser qu'à propos d'objets historiques et des temps anciens.

Ce retour de l'Histoire, on espère l'avoir montré chez Visconti, était en lui-même une nécessité historique de cette esthétique, qui n'a pas réussi, devant le mouvement de l'Histoire réelle, à sauvegarder son sens plein du début. La période « décadente » de Visconti – la description des choses, séparée de la psychologie perverse, au lieu de la narration harmonieuse d'actions héroïques, et la révélation de l'Image du maître comme contenu de l'anthropomorphisme – résulte de sa fidélité au « réalisme », dont elle est la vérité. Ainsi, à l'époque

où ce genre de vocabulaire et d'idée avait cours – autour de 68 – on commença, en Italie, à critiquer la Résistance comme une duperie et à rejeter l'alliance de classes et l'hégémonie de la « culture », sans lesquelles le fascisme n'aurait pas pu être vaincu (quoi qu'on pense, par ailleurs, du fascisme comme instrument de reprise et de rénovation d'un pouvoir menacé). On disait donc que « le prolétariat comme héritier et continuateur de la culture bourgeoise est un point de vue de la culture bourgeoise ». Et Pasolini, qui accusait, à tort, les conciliateurs de complicité avec le fascisme, affirmait que pour eux « la pauvreté était le plus grand mal du monde, et qu'ainsi la culture des pauvres devait être remplacée par celle de la classe dominante, que l'Histoire ne pouvait être donc qu'une Histoire bourgeoise ». C'est ce que l'œuvre de Luchino Visconti a fini par démontrer. Mais les œuvres d'art ne sont pas des manifestes politiques, elles ne se réduisent pas simplement à leurs conditions de production, sans lesquelles elles n'auraient jamais existé. Ce sont la part du futur dans le passé. Elles produisent quelque chose de plus : cette dimension utopique, où le passé, par ce qu'il avait d'inaccompli, rejoint le non-encore advenu. C'est pourquoi les œuvres survivent à leur temps et ne sont pas des documents d'archives.

III

« Dans mes mises en scène, il n'y avait aucun prétendu avant-gardisme. Je déteste ce mot. Il n'y a rien d'ancien, rien de nouveau », disait, à la fin, Luchino Visconti, qui avait voulu, par sa poétique, réconcilier cette différence et même l'opposition de sa poétique avec son matériau.

Car la destruction de la tradition, l'effet du développement du capitalisme, de son industrie et de

sa réification, a été provoqué, au niveau des œuvres d'art, par l'invention de la reproduction technique (Benjamin). La photographie a mis fin au caractère cultuel des œuvres, au rituel, à l'imaginaire, à l'histoire comme représentation et récit, au sens, à la visée intemporelle de la forme : par l'éphémère, le contingent et le reproductible. Dans la société moderne, les choses sont déjà des reproductions, n'ont d'autres essences que les codes sociaux qui les fabriquent. Il n'y a plus de substance, mais des médiations. La grande presse transforme tout événement en un cas susceptible de recevoir explication. L'art séculaire de la narration décline, parce qu'il n'y a plus que des événements et non des expériences, ni de gens capables de les raconter, car le temps nécessaire à la formation de l'expérience et de la narration – retrouvé pour la dernière fois, grâce à la mémoire involontaire, dans *À la recherche du temps perdu* – a disparu avec la guerre du matériel, la vitesse et le choc (Benjamin). Pour se soustraire à la domination de l'existant, à la prolifération dégradée du « sens » et des images, les œuvres ont dû se libérer de la *mimesis* et lutter contre elles-mêmes. On a préféré l'art contre l'esthétique et la vérité contre l'apparence, qui est devenue le chiffre de l'inexprimable. L'interdit du sens et de l'image a produit « l'écriture » comme crise de la représentation où le sens et l'image, dans la peinture, dans la littérature, n'ont survécu, qu'en tant que rêve pétrifié, indéchiffrable, allégorie ou énigme. Écriture, essayisme, réflexivité, montage, productivité technique, historicité du matériau : c'étaient les moyens par lesquels les œuvres modernes ont tenté d'atteindre l'absolu, en l'évitant, en se solidarissant avec lui dans l'instant de sa chute.

La crise de la représentation, du sens et de l'image, dans les arts et dans la littérature, s'est généralisée au moment même où le cinéma, avec Griffith, avait

entrepris de restituer l'esthétique de la *mimesis*, qui ne triompha véritablement qu'avec le parlant. Car la modernité au cinéma – Vertov, Eisenstein exceptés – sera tardive. Les Japonais, Dreyer et quelques autres se situent ailleurs, mais n'ont que faire d'une mise en question de la représentation, qui ne commence au cinéma que dans *Citizen Kane*, avec la négation discursive et déconstructrice du cinéma classique, sous l'effet des media et d'une réflexion sur la reproduction technique¹. Directement influencée par Welles, cette modernité se développe surtout à partir de la fin des années cinquante – lorsque Visconti choisit définitivement le passé – avec la domination de la télévision et des circuits information-communication, qui ont eu, par rapport au cinéma classique, la même fonction que la photographie et la grande presse à l'égard de la littérature et de la peinture². Auparavant, le cinéma avait rêvé de classicisme, que Visconti a reconduit à ses origines, à l'impureté foncière du cinéma, à cette part de synthèse des arts (opéra, roman, peinture, musique, théâtre, architecture – tout ce qui existe chez Visconti dans la synthèse et que le cinéma d'avant-garde d'aujourd'hui déconstruit, reproduit comme tel et expose sur l'écran), à cette impureté qui contredit, dans le cinéma, la reproduction technique.

Maintenant que le mouvement de négation n'a plus rien laissé debout, que la révolution n'a pas eu lieu, même là où prétendument elle a triomphé, maintenant que « le futur est devenu le pays de l'horreur et le présent s'est transformé en désert » (O. Paz), on parle de crépuscule de la modernité, qui est sans doute une

1. Voir *Orson Welles cinéaste*.

2. Sur quelques expériences de cette nouvelle modernité au cinéma (Duras, Godard, Resnais, Straub, Syberberg, Wenders) : *D'une image à l'autre*, et *Cinéma contemporain*.

nouvelle nostalgie de la tradition, au moment même où des techniques autrement destructives entreprennent de dévaster la terre et les hommes. La nature est devenue objet de besoin, la réconciliation avec le monde, le plus pressant des désirs, la nostalgie du passé, la survie de l'âme. Ce dont on cherche le retour était présent chez Visconti dans le déclin. Mais le post-moderne et sa tentative de sortir du cauchemar de l'Histoire – qui a répondu par l'horreur à ses promesses – risque de ressembler à l'autre visage de la fin de l'art dont avait parlé Hegel : non plus le discours essayiste et déconstructif, mais le pêle-mêle muséographique de tous les styles disponibles au choix arbitraire. Luchino Visconti n'était pas un post-moderne avant la lettre, il n'avait pas un rapport éclectique, extérieur et synchrétique à toutes les traditions. C'était un « décadent », contemporain des modernes – sachant bien que « sa » tradition était en train de disparaître définitivement. Son expérience était éminemment historique, c'était à partir d'une tradition vécue qu'il essayait de s'opposer à la destruction moderne. Il pouvait s'adonner sans vergogne – car il savait qu'il était le seul à pouvoir le faire – au bonheur de la *mimesis*, de la représentation, du récit et de l'image, aux plaisirs de la couleur, à l'élément fortement passionnel mélodramatique, à l'apparence sans laquelle il n'est pas de réconciliation possible avec la nature, lorsque tout cela passait pour le kitsch, était regardé avec rancune par un monde déshumanisé, qui ne peut plus supporter le bonheur des sens. Il est vrai aussi que l'art moderne et le cinéma moderne niaient – et nient – tout ce que représentait Luchino Visconti : une somme de privilèges et de domination appelée culture et beauté. L'art moderne a été et sera sans doute, tant que celle-ci existe, la voix de la souffrance d'un monde non réconcilié. C'est le monde terrifiant d'aujourd'hui qui a exigé un art transcendant, disait Klee, « un monde fortuné suscitera un art imma-

ment ». L'œuvre de Luchino Visconti sauvegarde quelques éléments de réconciliation, et le désir de la beauté, sans masquer ce qui, de la promesse du bonheur, a été trahi. « Aussi longtemps que dure le processus d'une quête, qui n'a pas trouvé ce qu'elle cherche, subsiste aussi, pour cette raison même, le passé » (Bloch).

Luchino Visconti était intempestif, un non-contemporain dans le présent – du passé déjà au moment où il faisait ses films : le temps ne fera qu'amplifier leur « aura ». La tradition du moderne cherche toujours en toute chose « la première fois », c'est d'« une dernière fois » qu'il s'agit avec l'œuvre de Luchino Visconti, qui a été, peut-être, « le dernier artiste bourgeois », au sens manien du terme, le survivant d'un monde qui a commencé par disparaître avec la Première Guerre mondiale. Il avait compris l'un des effets de la reproduction technique, du cinéma comme durée : la transformation de toute chose en image de défunt, contre l'autre effet moderne du cinéma : le montage, le choc, l'effondrement de l'aura dans la perception traumatisante de la vie des grandes villes. Luchino Visconti n'avait pas le goût moderne de l'événement, mais du sens et de l'image, de l'expérience comme lente accumulation temporelle. Il parlait de ce temps passé où le temps existait et ne comptait pas, et il le faisait au cinéma où le temps n'existe pas et coûte très cher. Ainsi pouvait-il encore raconter des histoires, en travaillant chaque détail avec la patience, le savoir et l'expérience des « maîtres d'autrefois », pour que quelqu'un se le rappelle et le dise aux autres. Car « il en était ainsi en ces temps-là » (Joseph Roth) : « Tout ce qui grandissait avait besoin de beaucoup de temps pour grandir ; tout ce qui disparaissait avait besoin de temps pour se faire oublier. Mais tout ce qui avait existé un jour avait laissé des traces, et l'on vivait alors de souvenirs comme l'on vit aujourd'hui de la faculté d'oublier vite et définitivement. »

Paris, septembre 1983

FILMOGRAPHIE

Luchino Visconti (Milan, 2 novembre 1906 – Rome, 17 mars 1976).

Il a participé comme assistant, costumier ou co-scénariste à trois projets de Jean Renoir : 1936, *Les Bas-fonds* ; 1937, *Une partie de campagne* ; 1940, *La Tosca*.

1942-1943

Ossessione

Scénario : d'après le roman *The postman always rings twice*, de James Cain ; *adaptation* : Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini et L. Visconti. *Décors* : naturels. *Montage* : Mario Serandrei. *Musique* : Giuseppe Rosati. *Images* : Aldo Tonti et Domenica Scala. *Interprétation* : Massimo Girotti (Gino), Clara Calamai (Giovanna Bragana), Juan De Landa (G. Bragana, le mari de Giovanna), Elio Marcuzzo (lo Spagnolo), Dhia Cristiani (Anita), Vittorio Duse (l'inspecteur). *Production* : I. C. I.

1945

Giorni di gloria

Scénario : M. Serandrei. *Images* : G. Pucci, M. Terzano et divers opérateurs d'actualités. *Réalisation* : G. De Santis, M. Serandrei, M. Pagliero et L. Visconti. *Production* : Titanus.

1948

La terra trema (La terre tremble)

Scénario et adaptation : L. Visconti, librement inspiré de *I Malavoglia* de Giovanni Verga. *Commentaire* de

L. Visconti et A. Pietrangeli. *Assistants à la réalisation* : F. Rosi, F. Zeffirelli. *Décors* : naturels (Aci Trezza, Sicile). *Montage* : Willy Ferrero et L. Visconti. *Images* : G. R. Aldo. *Interprétation* : Pêcheurs d'Aci Trezza. *Production* : Salvo d'Angelo-Universalialia. *Prix international*, Festival de Venise, 1948.

1951

Bellissima

Scénario : Cesare Zavattini. *Adaptation et dialogues* : Suso Cecchi d'Amico, F. Rosi et L. Visconti. *Assistants à la réalisation* : F. Rosi et F. Zeffirelli. *Décors* : Gianni Polidori. *Montage* : Mario Serandrei. *Musique* : Franco Mannino sur des thèmes de *Elisir d'amore* de Donizetti. *Images* : Piero Portalupi et Paul Roland. *Interprétation* : Anna Magnani (Madalena Cecconi), Walter Chiari (l'intermédiaire), Alessandro Blasetti (dans son propre rôle), Tina Apicella (la petite fille). *Production* : Salvo D'Angelo – Film Bellissima.

1952

Appunti su un fatto di cronaca (Notes sur un fait divers)

N° 2 de *Documento Mensile*. Film à épisodes dirigé par Antonioni, Fellini, Lizanni, Lattuada, Moravia, De Sica, sous le titre *Amore in città*.

1953

Siamo donne (Nous les femmes : épisode Magnani)

Scénario : C. Zavattini. *Adaptation et dialogues* : S. C. D'Amico et C. Zavattini. *Montage* : Mario Serandrei. *Musique* : Alessandro Cicognini. *Interprétation* : Anna Magnani. *Production* : Titanus.

1954

Senso

Scénario : d'après la nouvelle de Camillo Boito. *Adaptation* : S. C. D'Amico, L. Visconti, C. Alianello, G. Bassani. *Dialogues* : Paul Bowles, Tennessee Williams. *Assistants à la réalisation* : F. Rosi, F. Zeffirelli. *Décors* :

Ottavio Scotti. *Costumes* : Marcel Escoffier et Piero Tosi. *Montage* : M. Serandrei. *Musique* : Anton Bruckner (VII^e Symphonie). *Images* (technicolor) : G. R. Aldo, puis après la mort de celui-ci, Robert Krasker. *Interprétation* : Alida Valli (la comtesse Livia Serpieri), Farley Granger (le lieutenant Franz Mahler), Massimo Girotti (le marquis Roberto Ussoni), Heinz Moog (le comte Serpieri, mari de Livia), Rina Morelli (Laura, femme de chambre de la comtesse), Marcella Mariani (la prostituée Clara), Christian Marquand (un officier). *Production* : Lux Film.

1957

Le Notti bianche (Nuits blanches)

Scénario : d'après la nouvelle de Dostoïevski. *Adaptation et dialogues* : S. C. D'Amico et L. Visconti. *Décors* : M. Chiari et M. Garbuglia. *Montage* : M. Serandrei. *Musique* : Nino Rota. *Images* : Giuseppe Rotunno. *Interprétation* : Marcello Mastroianni (Mario), Maria Schell (Natalia), Jean Marais (le Locataire), Clara Calamai (la Prostituée). *Production* : Franco Cristaldi, Vides. *Lion d'Argent* : Festival de Venise, 1957.

1960

Rocco e i suoi fratelli (Rocco et ses frères)

Scénario : S. C. D'Amico, Vasco Pratolini, L. Visconti, inspiré librement de *Il ponte della Ghisolfa* de Giovanni Testori. *Adaptation et dialogues* : S. C. D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli et L. Visconti. *Décors* : Mario Garbuglia. *Costumes* : Piero Tosi. *Musique* : Nino Rota. *Montage* : M. Serandrei. *Images* : Giuseppe Rotunno. *Interprétation* : Alain Delon (Rocco), Renato Salvatori (Simone), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (la mère), Roger Hanin (Morini), Paolo Stoppa (l'impresario), Claudia Cardinale (Ginetta, la fiancée de Vincenzo), Max Cartier (Ciro), Rocco Vidolazzi (Luca). *Production* : Goffredo Lombardo – Titanus, les Films Marceau. *Prix spécial du Jury* : Festival de Venise, 1960.

1962

Il lavoro (Le Travail), épisode de *Boccaccio 70*.

Scénario : inspiré de *Au bord du lit* de Guy de Maupassant. *Adaptation et dialogues* : S. C. D'Amico, L. Visconti. *Décors* : Mario Garbuglia. *Musique* : Nino Rota. *Montage* : M. Serandrei. *Images* (technicolor) : Giuseppe Rotunno. *Interprétation* : Romy Schneider (la comtesse allemande Pupe), Tomas Milian (le comte Ottavio, son mari), Paolo Stoppa, Romolo Valli (avocats).

Les autres épisodes étaient de Monicelli, Fellini, De Sica. *Production* : Carlo Ponti.

1963

Il gattopardo (Le Guépard)

Scénario : d'après le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Adaptation et dialogues* : S. C. D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli et L. Visconti. *Décors* : Mario Garbuglia. *Costumes* : Piero Tosi. *Musique* : Nino Rota et une valse inédite de Verdi. *Montage* : M. Serandrei. *Images* (technirama, technicolor) : Giuseppe Rotunno. *Interprétation* : Burt Lancaster (le prince don Fabrizio Salina), Alain Delon (Tancredi Falconeri), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Rina Morelli (la princesse de Salina), Romolo Valli (le père Pirrone, le Jésuite), Serge Reggiani (le garde-chasse, don Ciccio Tumeo), Lucilla Morlacchi (Concetta), Pierre Clementi (Francesco Paolo). *Production* : Goffredo Lombardo – Titanus, Pathé Cinéma.

1965

« *Vaghe stelle dell'Orsa...* » (*Sandra*)

Scénario et adaptation : S. C. D'Amico, Enrico Medioli et L. Visconti. *Décors* : M. Garbuglia. *Costumes* : Bice Brichetto. *Musique* : Prélude, Choral et Fugue de César Franck. *Montage* : M. Serandrei. *Images* : Armando Nannuzzi. *Interprétation* : Claudia Cardinale (*Sandra*), Jean Sorel (*Gianni*), Michael Craig (*Andrew*, mari de *Sandra*), Marie Bell (*la mère*), Renzo Ricci (*l'avocat Gilardini*, mari de *la mère*), Fred Williams (*Dr Fornari*), Amalia Troiani (*Fosca*). *Production* : Franco Cristaldi, Vides.

TABLE

<i>L'impureté du cinéma</i>	9
Ouverture	27
Mimesis, représentation, reproduction technique.....	31
L'image et le sens : le lisible et le visible	47
La réalité de l'art et l'art de la réalité : opéra, roman	93
Aspiration et immanence : musiques, paysages	127
Mythe et allégorie : l'histoire en portraits de famille	159
Le désir et la forme : la vie pour les œuvres.....	203
Le présent comme histoire : l'ancien et le nouveau	233
L'anthropomorphisme et l'historicité	277
 <i>Filmographie</i>	 293

Umberto Orsini (le comte von Holnstein), John Moulder Brown (le prince Otto), Heinz Moog (le professeur Guden), Marc Porel (Richard Horning), Folker Bonhet (l'acteur Kainz), Mark Burns (Hans von Bülow, mari de Cosima). *Production* : Mega Film, Cinétel, Dieter Geissler Filmproduktion, Divina-Film.

1974

Gruppo di famiglia in un interno (Violence et Passion)

Scénario : Enrico Medioli. *Adaptation* : S. C. D'Amico, E. Medioli, L. Visconti. *Décors* : Mario Garbuglia. *Costumes* : Vera Marzot et Piero Tosi. *Musique* : extraits de la Symphonie Concertante K 364 et de « Vorrei Spiegare Vi, oh Dio » de Mozart. *Montage* : Ruggero Mastroianni. *Images* (technicolor, Todd-ao) : Pasqualino De Santis. *Interprétation* : Burt Lancaster (le Professeur), Silvana Mangano (Bianca Brumonti), Helmut Berger (Konrad), Claudia Marsani (Lietta), Stefano Patrizi (Stefano), Elvira Cortese (Erminia, la gouvernante), Dominique Sanda (la mère), Claudia Cardinale (la femme du Professeur). *Production* : Giovanni Bertolucci – Rusconi-Film, Gaumont International.

1976

L'innocente (L'Innocent)

Scénario : adaptation libre du roman de D'Annunzio. *Adaptation et dialogues* : S. C. D'Amico, Enrico Medioli, L. Visconti. *Décors* : Mario Garbuglia. *Costumes* : Piero Tosi. *Musique* : Chopin, Mozart, Liszt, Gluck. *Montage* : Ruggero Mastroianni. *Images* (technicolor, technovision) : Pasqualino De Santis ; *technique de la couleur* : Ernesto Novelli. *Interprétation* : Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Laura Antonelli (Giuliana), Jennifer O'Neill (Teresa Raffo), Rina Morelli (la mère de Tullio), Marc Porel (le poète Filippo D'Arborio), Massimo Girotti (le comte Stefano Egano), Marie Dubois (la princesse), Didier Haudepin (Federico Hermil). *Production* : Giovanni Bertolucci ; Rizzoli-Film, Les Films J. Leitiene, Soc. Imp. Ex. Ci. ; Francoriz Production.

1971

Morte a Venezia (Mort à Venise)

Scénario : d'après la nouvelle de Thomas Mann. *Adaptation* : Nicolas Badalucco et L. Visconti. *Décors* : Ferdinando Scrafiotti. *Costumes* : Piero Tosi. *Musique* : extraits des III^e et V^e Symphonies de Gustav Mahler. *Montage* : Ruggero Mastroianni. *Images* (Panavision, technicolor) : Pasqualino De Santis. *Interprétation* : Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Silvana Mangano (la mère de Tadzio), Björn Andersen (Tadzio), Romolo Valli (le directeur de l'hôtel des Bains), Nora Ricci (la gouvernante de Tadzio), Marisa Berenson (la femme de Gustav von Aschenbach), Mark Burns (Alfred, le disciple), Carole André (Esmeralda), Franco Fabrizi (le coiffeur), Leslie French (l'agent de « Cook »). *Production* : Alfa Cinematografica et Production Éditions Cinématographiques Françaises.

1973

Ludwig

Une première version abrégée de ce film avait été montée par Visconti, imposée en fait par les producteurs qui trouvaient le tout trop long. Cette version, qui a été projetée en France sous le titre de *Crépuscule des dieux*, ne respectait pas l'ordre chronologique. Les collaborateurs de Visconti ont racheté les négatifs originaux et ont remonté le film, en respectant le scénario original, dans un ordre chronologique et en ajoutant évidemment tout ce que Visconti avait été obligé de couper.

Scénario et adaptation : L. Visconti, E. Medioli, S. C. D'Amico. *Décors* : naturels (châteaux de Bavière) et Mario Chiari, Mario Scasci. *Costumes* : Piero Tosi. *Musique* : extraits d'œuvres de Robert Schumann, Richard Wagner et Jacques Offenbach. *Montage* : Ruggero Mastroianni. *Images* (Panavision, technicolor) : Armando Nannuzzi. *Interprétation* : Helmut Berger (Ludwig), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima), Gert Fröhe (le père Hoffmann), Helmut Griem (le colonel Durkheim), Romy Schneider (Élisabeth d'Autriche), Sonia Petrova (Sophie, sa sœur), Isabella Telezynska (la reine-mère),

1967

La strega bruciata viva (La Sorcière brûlée vive), épisode de *Les Sorcières*.

Scénario et adaptation : G. P. Griffi et C. Zavattini. *Décors* : M. Garbuglia. *Musique* : Piero Piccioni. *Montage* : M. Serandrei. *Images* : G. Rotunno. *Interprétation* : Silvana Mangano, Annie Girardot, Francisco Rabal, Massimo Girotti, Clara Calamai, Nora Ricci, Helmut Berger. Les autres épisodes étaient de Bolognini, Pasolini, Rosi, De Sica. *Production* : Dino De Laurentis – Artistes Associés.

1967

Lo straniero (L'Étranger)

Scénario : d'après le roman d'Albert Camus. *Adaptation et dialogues* : S. C. D'Amico, Georges Conchon, Emmanuel Robles et L. Visconti. *Décors* : M. Garbuglia. *Costumes* : Piero Tosi. *Musique* : Piero Piccioni. *Montage* : Ruggero Mastroianni. *Images* (technicolor) : G. Rotunno. *Interprétation* : Marcello Mastroianni (Meursault), Anna Karina (Marie Cardona), Georges Wilson (le juge d'instruction), Bernard Blier (l'avocat de la défense), Georges Géret (Raymond). *Production* : Dino De Laurentis – Raster Films, Casbah Films.

La caduta degli dei (Les Damnés)

Scénario et adaptation : Nicolas Badalucco, Enrico Medioli et L. Visconti. *Décors* : Pasquale Romano. *Costumes* : Piero Tosi et Vera Marzot. *Musique* : Maurice Jarre. *Montage* : Ruggero Mastroianni. *Images* (Eastmancolor) : Armando Nannuzzi, Pasqualino De Santis. *Interprétation* : Dirk Bogarde (Friedrich Bruckman), Ingrid Thulin (Sophie von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach, le SS), Helmut Berger (Martin), Renaud Verley (Günther), Umberto Orsini (Herbert Thalmann), René Koldehoff (Konstantin, le SA), Albrecht Schönhals (Joachim von Essenbeck), Nora Ricci (la gouvernante), Charlotte Rampling (Élisabeth Thalmann). *Production* : Alfred Lévy, Ever Haggiag – Praesidens Film, Zurich ; Pesago, Italnoleggio, Roma ; Eichberg Film, München.

CE VOLUME EST LE CINQUANTIÈME
DE LA COLLECTION « LES ESSAIS »

ISBN : 2-7291-1645-1

Achevé d'imprimer sur les presses de
l'Imprimerie France Quercy à Mercuès
N° d'impression : 62376
Dépôt légal : septembre 2006

imprimé en France

Visconti et Rossellini ont été les deux grandes révélations cinématographiques de l'après-guerre en Europe. La déflagration mondiale avait brisé l'unité du spectacle et du réalisme coexistant chez Renoir et dans le cinéma classique. Sous le vocable de « réalisme », il y eut deux chemins différents : l'acte de filmer, la pureté du cinéma pour Rossellini, et son impureté foncière pour Visconti, le cinéma comme synthèse des arts – peinture, musique, littérature, théâtre, opéra. Les arts traditionnels, tout ce que le cinéma et l'univers industriel avaient détruit, Visconti espérait les faire revivre grâce au cinéma : l'espérance d'une unité de l'ancien et du nouveau, le désir de voir se réactualiser, grâce au peuple, la tradition culturelle humaniste des maîtres d'autrefois – dans le sens historique et esthétique du terme. « L'Italie qui demeure dans l'Italie qui change. »

L'histoire réelle, la modernisation rapide de l'Italie, a transformé cette espérance en une volonté de réconciliation qui se brise : une dialectique du progressisme et de la décadence. Le cinéma de Visconti est devenu la mémoire d'un certain passé perdu de l'Europe : un moyen d'évocation, d'adieu, de long regard sur ce qui est invoqué une dernière fois mais comme pour venir mourir. Un cinéma de temporalité, de remémoration où le sentiment de fin du monde – comme d'une famille qui se déchire, ou de l'individualité qui se détruit pour retrouver sa vérité – est vécu dans le désir et la passion.

Cet essai relie l'analyse thématique, celle des matériaux et des formes, à la dimension esthétique-philosophique et historique. Il propose une synthèse interprétative de ce que Luchino Visconti appelait son « œuvre personnelle ».

De Youssef Ishaghpour, les Éditions de la Différence ont publié plusieurs ouvrages sur le cinéma : Cinéma contemporain : de ce côté du miroir (1986), Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui (1995), Orson Welles cinéaste, une caméra visible (2001), un monumental essai en trois volumes (I. Mais notre dépendance à l'image est énorme..., II. Les films de la période américaine, III. Les Films de la période nomade), qui a obtenu le Prix du livre Art et essai du Centre national de la cinématographie et le Prix de la critique, et Satyajit Ray : l'Orient et l'Occident (2002).

EN COUVERTURE

Burt Lancaster dans *Le Guépard*
de L. Visconti, 1963.

10.06 / 20 €

