

La lettre volée ou la trace littéraire dans l'œuvre cinématographique de Visconti

Autor(en): **Liandrat-Guigues, Suzanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268103>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA LETTRE VOLÉE OU LA TRACE LITTÉRAIRE DANS L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE DE VISCONTI

Luchino Visconti a entretenu une relation privilégiée avec la littérature. Sans doute a-t-il été tenté par l'écriture. Un roman resté inachevé et récemment publié, *Angelo*, puis une nouvelle, *Le Chapeau de paille*, écrite et publiée dans les années quarante, sont les témoins dont nous disposons sans que l'on puisse réduire à eux seuls les essais littéraires de cet homme cultivé, par ailleurs grand lecteur qui avait une affinité particulière avec l'univers de Marcel Proust ou celui de Thomas Mann. Toujours associé à l'élaboration du scénario de ses films, le cinéaste avait, entre autres projets, formé celui d'adapter *À la recherche du temps perdu* ainsi que *La Montagne magique*. La maladie survenue en 1972 n'en autorisa plus la réalisation.

La création cinématographique de Visconti est le plus souvent constituée d'un tressage de plusieurs matières d'emprunt (littéraire, musicale, picturale voire sculpturale). Cet agencement est diversement façonné et, si l'on choisit de privilégier la matière littéraire, le statut de la relation entre le texte et le film se renouvelle considérablement au cours du temps sans qu'il soit possible d'indiquer une quelconque évolution ou forme de renoncement.

Sur 18 courts, moyens ou longs métrages réalisés, 6 sont des adaptations dont le texte littéraire d'origine est dûment mentionné au générique. Il s'agit de *Senso*, *Le notti bianche*, *Il Gattopardo*, *Lo straniero*, *Morte a Venezia*, *L'innocente*. Ces films conservent le titre original imaginé par leurs auteurs, Dostoïevski, Tomasi di Lampedusa, Albert Camus, Thomas Mann ou Gabriele D'Annunzio. Seul *Senso* adapte le titre de la nouvelle de Camillo Boito (*Le Carnet secret de la comtesse Livia*). Toutefois, les grandes fresques historiques comme *Ludwig*, *Senso*, *Il Gattopardo* ou *La caduta degli dei*

supposent, outre le recours éventuel à des textes fictionnels, une documentation abondante que le cinéaste n'est pas tenu d'indiquer.

Une troisième configuration est celle représentée par *Rocco e i suoi fratelli* dont le générique cite le recueil de nouvelles de Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, alors que les emprunts ne sont guère identifiables au-delà de la mention du titre du recueil et que, dans certaines déclarations, le cinéaste a comparé Rocco à l'Idiot de Dostoïevski ou que la littérature méridionale (Rocco Scotellaro, Carlo Levi...) vient à l'esprit.

Il existe une autre catégorie de films dont la source littéraire est reconnaissable sans qu'elle ait été précisée au générique : *Ossessione* (dans lequel on découvre l'intrigue policière *The Postman rings always twice* de James Cain), *Il lavoro* (qui s'apparente à la nouvelle *Au bord du lit* de Guy de Maupassant), *La terra trema* (qui s'inspire de *I Malavoglia* de Giovanni Verga). Dans le cas d'*Ossessione*, film de 1942, il est probable qu'il faille compter avec la censure mussolinienne à l'encontre de la littérature étrangère et notamment policière comme en témoigne l'interdiction de publier les romans anglo-saxons dont souffrit la célèbre collection des " gialli Mondadori ". Il ne peut en être ainsi pour *La terra trema* ni pour le sketch de *Boccaccio '70*, *Il lavoro*, réalisé l'un en 1948, le second en 1960. Quoique de façon différente, ils reposent sur l'existence d'un texte sous-jacent plus ou moins activement.

Il lavoro, offre une configuration remarquable où se manifeste une part de référence explicite associée à un texte enfoui, plus discret. Ce sketch qui est le troisième " acte " de *Boccaccio '70*, apparaît tout d'abord comme une adaptation assez fidèle d'une nouvelle de Guy de Maupassant intitulée *Au bord du lit*. Le fait qu'elle ne soit pas mentionnée au générique incite à ne pas se satisfaire de cette évidence.

De fait, un processus créatif complexe est illustré par ce film où se dilue la notion d'origine. Si l'on part de la nouvelle qui forme le contenu principal de l'histoire, on constate que Maupassant a écrit deux textes qui ont pour point commun ce sujet : la nouvelle *Au bord du lit* et une pièce de théâtre de vaudeville *La paix du ménage*. La

nouvelle est une réécriture de la pièce. Il s'agit d'une jeune femme trompée par son mari depuis plusieurs années qui découvre qu'elle peut encore lui plaire. Elle décide alors d'exiger en échange de ses faveurs la même somme qu'il consent à donner à ses maîtresses.

D'autre part, Visconti avait conçu, au début des années cinquante, un projet non abouti d'un film intitulé *Marche nuptiale*. Le scénario publié dans *Bianco e Nero* montre qu'il s'agissait d'un film comprenant plusieurs histoires à tiroirs. L'une d'entre elles faisait déjà allusion au texte de Maupassant. Dans une autre de ces histoires, on reconnaissait un récit, intitulé *Les Morts*, appartenant au recueil de James Joyce, *Gens de Dublin*. *Marche nuptiale* ne fut pas réalisé mais une dizaine d'années plus tard, Visconti tourne *Il lavoro* avec Romy Schneider dans le rôle principal de Pupe¹, figure féminine autour de laquelle se tressent les deux références littéraires.

Mais le tressage emprunte en outre à la tradition italienne. En écho au titre général de cet ensemble de *sketches*, Visconti emprunte à l'esprit de Boccace, la forme et la signification de la *beffa*, cette sorte de farce dont le principe fonde plusieurs nouvelles du *Décameron*². En effet, on pourrait comparer la ruse de Pupe à nombre de *beffe* qui sont conçues pour infliger une punition. Pupe est mal mariée sans doute à ce jeune comte qui a dilapidé sa fortune et qui vit à ses crochets. La jeune femme use du mécanisme de la *beffa* comme symptôme d'une crise sociale et culturelle autant que conjugale. La dimension collective n'est pas absente de la farce dans la mesure où la presse, les avocats et certains cercles milanais entourent de leur présence mondaine le couple. Toute *beffa* est motivée et nécessaire.

¹ Ce surnom de femme a une origine connue dans la vie de Visconti. C'est celui de la jeune princesse autrichienne de Kitzbuhel dont il fut amoureux et qu'il ne put épouser.

² Anna Fontes, " Le thème de la *beffa* dans le *Décameron* ", in *Formes et significations de la " beffa " dans la littérature italienne de la Renaissance*, Centre de Recherche sur la Renaissance italienne n° 1, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 11-44.

Habituellement, elle consacre la supériorité de celui qui a trompé sur le trompé.

Mais le film de Visconti n'impose pas cette impression de supériorité du farceur (*beffatore*). La fin du film montre en gros plan le visage torturé de Pupe, les larmes qui roulent sur sa joue dans l'obscurité de la chambre conjugale où le comte Ottavio rejoint son épouse le chèque à la main. Le désespoir silencieux de Pupe n'appartient ni à l'esprit de la *beffa* ni à la nouvelle de Maupassant.

Le désespoir de Pupe en son excès se dédouble. Il y a de la dérision à vouloir gagner sa vie par le seul travail auquel puisse prétendre la comtesse en vendant ses charmes à son époux. Si la satire sociale est un peu facile, ce désespoir silencieux à une autre origine qui croise le souvenir des livres. Il s'en trouve dans le film qui ont une présence plus ou moins affichée. L'une des premières scènes se déroule dans la bibliothèque. Quelques romans traînent ici ou là dont on peut lire le titre : *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet, la traduction allemande du *Guépard*. Mais on peut risquer l'hypothèse du livre invisible dont l'importance est réelle.

En effet, dans le projet inachevé de *Marche nuptiale* qui rassemblait plusieurs histoires de couples, l'une était inspirée de la nouvelle de Joyce, *Les Morts*. Cette nouvelle est constituée dans sa quasi totalité du récit d'une fête de famille à laquelle assiste le couple central de l'histoire. La fin du texte coïncide avec le surgissement inattendu de la tristesse éprouvée par la jeune femme dont les sanglots semblent inextinguibles quoique discrets. Cette mélancolie est liée au sentiment du temps, à une chanson entendue, à la réminiscence d'un amour de jeunesse, à la pensée de la mort, à la neige qui se met à tomber silencieusement. La liste des motifs de cette tristesse ne peut combler l'écart entre cette fin et le reste de la nouvelle. Cet écart fait toute la beauté du texte joycien. Le gouffre qu'il creuse paraît infini et sans commune mesure avec les explications qu'on peut lui donner. De façon comparable, la douleur de Pupe ouvre un abyme que la dérision ni la satire sociale ne peuvent combler. Elle permet de reconnaître un même effondrement narratif et de faire l'expérience d'un retrait du sens, comme d'une note

suspendue. On pourrait également vérifier un retour discret de la nouvelle de Joyce dans le pré-générique de *Vaghe stelle dell'Orsa*. Cette fois, la réunion et les invités de la soirée à Genève permettent que Sandra reconnaisse dans le *Prélude Choral et Fugue* de César Franck l'équivalent de la " musique lointaine " ³ qui provoque l'ébranlement du personnage féminin de Joyce.

*

* * *

La terra trema pose d'une autre manière la question des références littéraires. Elle-même, liée au cours du temps, à la critique génétique qui tend à modifier la réception de ce film. Dans un premier temps, elle a privilégié l'aspect documentaire réaliste sur la Sicile, ou encore le film de commande du PCI pour la campagne électorale de 1947. Troisième métamorphose, elle a insisté sur les sources littéraires, le roman de Giovanni Verga *I Malavoglia*, qui pourtant n'est pas au générique. Aucune de ces informations n'est erronée. Prises ensemble, elles se relativisent entre elles tout en rendant plus énigmatique le projet viscontien. Il ne serait pas souhaitable de préconiser l'une de ces interprétations alors que le fait de les relier fait naître un espace interstitiel entre leurs orientations contradictoires. Cet espace permet d'accueillir un réseau textuel supplémentaire qui, sans les réconcilier, les ferait tenir ensemble.

Au cours de l'été 1947, à Ischia, Visconti se consacre à la relecture des *Malavoglia* et prend de nombreuses notes. Si le statut documentaire du film s'en trouve évidemment modifié, ainsi que la notion de commande, il faut imaginer comment la demande du PCI rejoint un désir ancien, chez Visconti, d'adapter certains textes de Giovanni Verga. Ce projet qui courait depuis le début des années quarante ⁴ connaît un brusque développement au cours de l'année 1947, suivi

³ Je me permets de renvoyer à mon analyse dans *Le couchant et l'aurore. Sur le cinéma de Visconti*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1999.

⁴ Notamment, Visconti se voit refuser son scénario tiré de *L'amante di Gramigna*.

d'une grande extension avec l'idée d'une trilogie sicilienne qui prévoyait d'ajouter aux pêcheurs, les mineurs du soufre et les paysans. Puis l'ensemble sera réduit à l'épisode de N'Toni Valastro, dit " Episodio del mare ". Enfin l'idée disparaît de la surface de l'œuvre viscontienne malgré les déclarations que le cinéaste fait encore dans les années 1959⁵, quand il dit vouloir revenir en Sicile, retourner à son " vieux style " et achever son projet.

De cette familiarité avec le texte de Verga, le film porte de nombreuses traces, au-delà du contenu du seul roman des *Malavoglia* car Visconti a puisé dans quelques nouvelles de l'auteur sicilien des éléments pittoresques ou des traits de caractère comme ceux de la jeune fille appelée Nedda que courtise N'Toni. Je n'en ferai pas le relevé car ce serait fastidieux mais il faut se souvenir que ce cadre romanesque est important. Beaucoup d'éléments narratifs et stylistiques sont repris à Verga (notamment l'omniprésence des proverbes dans le film comme dans le roman). Certains changements se produisent. Le plus important étant le déplacement du cadre historique de la deuxième moitié du XIX^e siècle vers la période de l'après-guerre contemporaine du tournage. À l'évidence, la description de la condition des pêcheurs est absorbée dans une exigence intérieure qui ne se réduit pas à l'intérêt porté à l'univers de Verga.

La bande-son de *La terre tremble* repose sur deux choix formels : l'emploi du dialecte sicilien local et le recours à une voix *off*.

S'interroger sur le commentaire parlé en voix *off* nécessite d'" entrer dans une zone d'ombres, de silences, de refoulements "⁶

⁵ *Cahiers du cinéma*, n° 93, mars 1959, pp. 1-10.

⁶ Cf. Stefania Parigi, " Il dualismo linguistico ", in *La Terra trema. Analisi di un capolavoro*, a cura di Lino Micciché, Lindau - Torino, Philip Morris Cinema, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, 1993, p. 147. Précisons que Lino Micciché a établi que, malgré une idée répandue, le commentaire parlé était présent dès la projection à Venise (*Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 108). Pourtant l'édition du scénario due à Fausto Montesanti dans la revue *Bianco e Nero* de 1951, ne fait pas état du commentaire dont la disparition est soulignée par l'absence du carton du générique indiquant " commentaire parlé de Luchino Visconti et Antonio

tant demeurent confuses les déclarations d'époques différentes. La voix *off* du film tel que nous le connaissons aujourd'hui, est en italien courant. Elle évoque tout d'abord le détachement des voix des documentaires qui paraissent toujours émaner d'un univers distinct de celui dont elle parle. Le commentaire en voix *off* est généralement fait par quelqu'un qui n'est pas du même monde, quelqu'un qui a voyagé et qui est reparti. Cependant, dans le film de Visconti, la voix *off* s'écarte de l'usage documentaire par la manière de lier son propos à ceux des personnages du film. Le contenu du commentaire est uni à leurs pensées au point qu'il peut les devancer, les accompagner, les reprendre à son compte, les répéter en écho. Il entretient une relation originale avec la langue étrange des acteurs. Ce dispositif modifie la distance habituelle instaurée par le documentaire entre deux univers, le proche et le lointain.

Les dialogues du film étant entièrement en dialecte sicilien enregistrés en direct par les habitants du village qui interprétaient les différents rôles, " ce gigantesque *parlant sicilien* " selon l'expression de Jacques Doniol-Valcroze, déconcerta les spectateurs de Venise lors de sa présentation publique. Le recours au dialecte, s'il s'apparente à la littérature régionaliste qui perdure dans l'Italie contemporaine, constitue une tentative unique qui va bien au delà des recherches réalistes.

Dans une lettre à Mario Serandrei, de 1948, Visconti évoque le travail accompli avec ses personnages pour leur faire composer eux-mêmes leurs répliques : " J'écris les dialogues à chaud, avec l'aide des interprètes eux-mêmes, c'est-à-dire en leur demandant de quelle manière instinctive ils exprimeraient un certain sentiment ou quelles

Pietrangeli ". Montesanti s'en est expliqué en précisant qu'il avait obéi à la demande du cinéaste pour qui la voix *off* constituait une atteinte à la pureté linguistique du film. Par ailleurs, dans un entretien avec les *Cahiers du cinéma*, n° 93, mars 1959, le cinéaste évoque une version originale " qui est passée à Venise avec des sous-titres ". Franco Zeffirelli précise que Visconti aurait préféré le sous-titrage pour ne pas masquer l'écoute du dialecte mais qu'il dut y renoncer (in *La Terra trema. Analisi di un capolavoro*, op. cit., p. 30).

paroles ils utiliseraient. " Le cinéaste a tendance à exagérer le rôle des interprètes car le plus souvent les dialogues proviennent ou dérivent du texte romanesque. Dans la mesure où il choisit, à la différence de Verga, de faire parler le dialecte local à ses pêcheurs, il a fallu traduire les dialogues du roman, leur demander de les adapter et de les reformuler en dialecte (c'est principalement à ce travail que renvoie la lettre à Mario Serandrei) puis les faire apprendre aux pêcheurs d'Aci Trezza (ce fut la tâche de Franco Zeffirelli)⁷. Cette fastidieuse élaboration montre que le cinéaste ne recherche pas l'authenticité réaliste. Il veut incorporer à la description des pêcheurs une matière culturelle, comme le roman de Verga l'avait fait avant lui mais différemment.

En effet, une forme de contradiction se dégage du fonctionnement du parler dialectal que Pio Baldelli⁸ analyse en ces termes : il constate que la langue locale forme " un filet verbal et sonore jeté sur les pêcheurs, il les éloigne de nous (tandis que transparait la nature du metteur en scène, l'autonomie de son style), au lieu de nous les rendre plus proches ". " Le langage utilisé par Visconti ne me paraît pas – ajoute Pio Baldelli – être la langue des pauvres, ni de la Sicile ni d'ailleurs, durant l'après-guerre : c'est la langue de Visconti, la langue du cinéaste quand il crée une forme populaire entre archaïque et épique ".

Ce dialecte d'Aci Trezza, Visconti l'a comparé à la langue grecque. La référence à la Grèce antique constitue dans le film un réseau textuel souterrain. Allant tourner dans le village, non loin de Catane, où Giovanni Verga avait situé l'action du roman, Visconti est séduit par le petit port aligné entre la violence de la mer et la noire terre volcanique dominée par l'Etna. Il filme l'attente des femmes en trois plans montrant les silhouettes noires immobiles que l'on a comparées aux figures féminines de la tragédie antique (toutefois leur résignation est bien différente des " colères noires " des " mères en

⁷ Pour plus de détails se reporter aux différents textes qui composent l'ouvrage de référence sur le film, *La terra trema. Analisi di un capolavoro*, op. cit.

⁸ Pio Baldelli, *Luchino Visconti*, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 91-93.

deuil " étudiées par Nicole Loraux). Elles évoquent la statuaire grecque en raison du " geste tenu " si l'on pense à la description que fait Bergotte du jeu de scène de la Berma, dans *À la recherche du temps perdu*, dont un geste est comparé au mouvement du bras de la stèle d'Hegesio.

Les allusions à la culture grecque ne sont pas de pure convention dans le film. L'appellation Aci Trezza croise une légende. Le terme *Aci* constitue la particule initiale du nom de plusieurs villages siciliens. Il renvoie à la légende d'Acis amant de Galatée que Polyphème jaloux écrase sous les rochers. D'autre part, *Trezza* signifie tresse. Visconti tisse à son tour ces références. En 1941, il déclarait : " La Sicile de Verga m'était apparue comme l'île d'Ulysse " ou parlait de la " Sicile homérique et légendaire " tout en convoquant les mots " primitivisme " et " gigantisme ". Selon la légende locale, les rochers des *faraglioni* dressés dans la baie d'Aci Trezza, ont été jetés par le Cyclope contre Ulysse et ses compagnons. Malgré l'actualisation du cadre historique, Visconti évoque cet horizon culturel dans la composition de son film, en 1947.

Les premiers plans d'ouverture montrant la ligne des embarcations étirée entre les deux masses rocheuses au centre de la baie tandis que les grossistes vocifèrent depuis la berge, peuvent aussi être appréciés en référence à cette légende. Visconti suggère une comparaison entre les mareyeurs et les Cyclopes. Plusieurs poètes ont considéré les Cyclopes comme les premiers habitants de la Sicile et les représentent comme des anthropophages en raison de leur cruauté et de leur barbarie. L'intention de la scène entre les grossistes et N'Toni humilié au moment où il vient demander du travail s'en trouve éclairée. Cette scène a souvent été jugée excessive ou caricaturale. Antonioni, par exemple, écrit :

L'éthique de Visconti est d'une grande humanité et s'identifie avec son art. Mais quand, entre l'un et l'autre se révèle une fracture, alors, c'est la rhétorique qui pointe, dans tout ce qu'elle peut avoir de mauvais. Les riches commerçants de poissons attablés devant un monceau de victuailles, le rire gras de l'homme contre un mur où apparaît un slogan mussolinien, certains discours de N'Toni : ces

images là ne naissent pas du même bonheur expressif qui inspire au contraire l'évocation des deux sœurs, des frères⁹.

Le passage où N'Toni se présente à l'embauche débute par un rappel de la présence des rochers dans la baie si bien que les trois frères semblent venir de la mer avant que ne se produise le contre-champ qui montre le local des mareyeurs et son enseigne. Au mur du bureau, une reproduction des *faraglioni* réintroduit l'allusion au Cyclope. Le nom de Mussolini se lit également. Ce qui apparaît au premier abord comme un simple portrait-charge a été préparé plus haut dans le film au moment où est utilisé le proverbe " Le ver dit à la pierre : je finirai par te percer. " Prononcé par un grossiste, cet énoncé est accompagné du geste de l'index tournant à l'intérieur de la main refermée. Il paraît tout d'abord obscène et il donne à penser l'esprit de revanche qui anime les mareyeurs face à la volonté de N'Toni de secouer le joug. Mais il faut aussi le rapprocher du nom " Cyclope ", visible dans le haut du cadre de l'image. Ainsi le geste peut-il se lire comme une évocation en réduction du pieu enfoncé dans l'œil du personnage mythologique. L'obstination est alors à reverser du côté d'Ulysse et le principal personnage de propriétaire devient une figure de cyclope.

L'excès formel qui se lit dans l'épisode de l'embauche est motivé par la référence au gigantisme et à la cruauté aveugle des monstres. Les cyclopes sont présentés dans leur multitude comme des êtres affamés et dévorateurs, sans pitié. L'insistance mise sur le repas, la goinfrerie et la voracité des grossistes (ou à l'inverse sur le geste d'enfourner de force un morceau de pain dans la bouche d'un des malheureux qui vient au bureau d'embauche) gagnent en puissance par rapport à un simple tableau réaliste de la condition des pêcheurs. Le nom de Mussolini qui se devine sur le mur se justifie par l'oralité, la puissance de la mâchoire du *Duce* plus encore que par les traits de fascisme ordinaire des grossistes. La description viscontienne et la répartition simpliste entre riches et pauvres n'acquièrent une force que

⁹ *Bianco e Nero*, n° 7, juillet 1949.

par la manière d'en rapporter les traits à un monde qui gronde au fond de la peinture réaliste du milieu. Le naturalisme pointe avec sa référence implicite à des mondes originaires et archaïques. Il y a quelque chose de sourdement irrationnel qui se devine dans la puissance de la scène et qui indispose. Ce qui incommode le spectateur, tel Antonioni, ce n'est pas précisément l'évidence du portrait-charge mais justement ce qui lui échappe, ce point aveugle de l'avidité humaine qui confine au monstrueux le plus archaïque.

La référence à la mythologie, dans le film, n'est pas à interpréter en termes passéistes. Elle suggère d'autres horizons littéraires que le roman vériste qui lui-même évoque une mémoire ancestrale et immémoriale (par le jeu des nombreux proverbes et de la répétition circulaire). Visconti conserve un grand nombre de proverbes mais leur traitement tend à combattre le ressassement. Ils circulent de la bouche des personnages à celle de la voix *off*. Repris, répétés, plus ou moins modifiés par l'intonation et l'affrontement des langues, ils constituent un système d'échos impressionnants mais aussi l'expression d'un événement qui fait effort pour émerger.

En changeant le cadre historique des faits imaginés par Verga, Visconti actualise la peinture des pêcheurs dans le monde de l'après-guerre. Peut-être, comme il l'a dit, veut-il souligner que leur condition économique n'a guère évolué. Mais en introduisant, ne serait-ce qu'en filigrane, le souvenir des péripéties d'Ulysse, Visconti change profondément la relation au temps et s'écarte de l'immobilisme de Verga. Par la référence à *L'Odyssée*, Visconti engage une réflexion sur les événements. Le temps des mythes n'est ni linéaire ni chronologique mais au contraire tumultueux et organique. Les héros mythiques connaissent des morts nombreuses et variées, ce qui les distingue des personnages romanesques. Les histoires qu'ils vivent se répètent mais sont métamorphosées d'un récit à l'autre. Cesare Pavese, qui porte au mythe un intérêt constant, écrit dans son journal que le retour des événements est en somme " une conception évolutionniste. Les événements essaient de se produire, et chaque fois ils se produisent plus satisfaisants, plus parfaits " (*Le Métier de vivre*, 18 février 1945). Ainsi serait nié le principe d'identité car au mythe

est liée la puissance du changement par le jeu des métamorphoses. Au cours de *L'Odyssée*, le temps pour Ulysse se plie aux circonvolutions mises à parcourir ce qui le sépare de son but.

La révélation d'un texte mythologique souterrain pose le problème du statut de l'action de N'Toni. Il faut revenir au titre et au sous-titre du film en raison du couple de termes antagonistes (terre/mer) qu'ils rassemblent : *La terra trema. Episodio del mare*. Le souvenir de la *Théogonie* d'Hésiode¹⁰ semble s'imposer. Poseidon, Dieu de la mer, est surnommé par Homère, " l'Ébranleur du sol " ; il a pour fils Polyphème et pour rival Ulysse. Dans la pensée des Grecs anciens¹¹, seul l'homme à la *mètis*, Ulysse par exemple, est capable de vaincre les pouvoirs extraordinaires des êtres tels dieux, titans ou cyclopes. Pour affronter ce monde polymorphe et pour triompher d'un adversaire changeant, lui-même doué de *mètis*, il faut opposer une intelligence semblable, qui n'exclut pas la ruse et implique certaines valeurs attribuées au courbe, au fourbe, au tortueux. Ces valeurs culminent dans l'image du cercle. Ainsi Ulysse, pour mieux vaincre, adopte-t-il un air abattu et fatigué, pliant l'échine. Revêtu de haillons, il semble comme N'Toni se plus pouvoir résister aux puissants et devoir s'incliner. C'est la tactique adoptée par Ulysse. Si la ligne d'action de N'Toni a manqué par trop de souplesse, ne peut-on voir se profiler une stratégie dans l'attitude de perdant (momentanément) adoptée par le personnage pendant la scène de l'embauche ? Après avoir montré N'Toni de face, apposant sa signature sur le registre d'embauche, Visconti change la position de la caméra, la déplace à 180°, de façon à venir filmer le dos qui se courbe ostensiblement et s'exhibe aux yeux du spectateur. Le changement d'axe de la caméra exprime au mieux la duplicité : d'un côté le ploiement de l'échine pour feindre l'humiliation face aux grossistes ; de l'autre, la montée

¹⁰ Cf. " Voici que faisaient rage, gonflées autour des falaises, de hautes vagues, sous la ruée des immortels, une trépidation s'était élevée, inextinguible " (*Théogonie*, traduction Annie Bonnafé, Paris, Rivages Poche, 1993, v. 840).

¹¹ Cf. Marcel Détiéne et Jean Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1974.

en force de la pensée du courbe et de la ruse tandis que la caméra permet de découvrir une nouvelle fois la photographie des *faraglioni* posée sur le mur. Au-delà de la représentation des événements, les images de Visconti donnent à penser une tactique possible. Il y a nécessité pour N'Toni d'admettre le courbe et la ruse, de faire le dos rond (comme on dit en français), d'être comme Ulysse doué de *métis* pour affronter le monde cyclopéen. C'est ce que l'on peut entrevoir dans le montage adopté. La dernière image de N'Toni le montre ramant vigoureusement, fièrement redressé.

Ainsi, de l'événement mis en scène, on passe au discours sur l'événement (la manière qu'a le film de l'envisager) puis à la formation d'une pensée par une élaboration esthétique, une figuration *pour* l'abstraction. Il s'agit de faire penser la nécessité de la *métis* alors même que le concept n'est pas filmable. L'exemple d'Eisenstein sera utile ici si, comme le pense Barthélemy Amengual¹², " contrairement à ce qu'on a trop souvent voulu y voir, *Octobre* montre la *tactique* révolutionnaire (contenu noétique, abstrait) et non les *événements* (l'anecdote) ".

*

* * *

Il est d'autres types de relation textuelle illustrés par un film comme *Vaghe stelle dell'Orsa* qui ne mentionne aucune œuvre littéraire au générique, qui n'est à proprement parler l'adaptation d'aucune bien que le cinéaste et la scénariste aient fait allusion à *Électre* de Sophocle au cours d'entretiens et alors que d'autres références littéraires sont évidentes (non seulement le poème de Leopardi dont le titre italien est une citation, mais le roman de D'Annunzio *Forse che sì, forse che no*, ou encore la pièce du dramaturge élisabéthain *Domage qu'elle soit une putain* et d'autres

¹² Cf. *Qué viva Eisenstein*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 589 et sq. ; " L'aventureux projet d'Eisenstein : filmer *Le Capital* ", *Vertigo*, n° 3 : L'Infilmable, Paris, novembre 1988, pp. 19-20.

encore). On est amené à penser que toutes ces références condamnaient le cinéaste à privilégier le miroitement des sources possibles comme autant de *vaghe stelle...* (Belles étoiles de l'Ourse...). Un film comme *Gruppo di famiglia in un interno* ne renvoie à aucun texte littéraire singulier mais foisonne d'allusions à Mario Praz, à Marcel Proust, à Dostoïevski dont il propose une synthèse. Ces observations engagent la réflexion sur la réception de l'œuvre cinématographique dans une relation au multiple et instaure la saturation comme principe de la création viscontienne.

Il est devenu commun de dire que le personnage principal de *Vaghe stelle dell'Orsa* (intitulé *Sandra*, en français), film de 1965, ressemble à Électre. Il semble que la comparaison ait précédé le film. Dans un texte introductif au scénario du film publié aux éditions Cappelli, le cinéaste déclare *qu'on a parlé* d'une Électre moderne à propos de Sandra. L'ouvrage a été publié en août 1965, soit juste avant la sortie publique, le 3 septembre 1965. Une déclaration à peu près identique est réitérée par le cinéaste lors d'un entretien publié le 2 septembre¹³. Il s'agit aussi d'un propos que répète volontiers la scénariste Suso Cecchi d'Amico, encore bien des années plus tard¹⁴. Or la référence à Électre ne peut être séparée d'un processus

¹³ " L'idée initiale du film m'a été fournie par l'Orestie, c'est vrai. Agamemnon, juif, a été tué par les nazis, il ne pouvait pas en être autrement. Clytemnestre est une pianiste déséquilibrée qui a peut-être dénoncé son mari pour pouvoir s'unir à Égisthe, pâle avocaillon de province. Oreste est un anti-héros comme le sont les jeunes gens d'aujourd'hui : venger son père ne l'intéresse pas ; dans le fond il ne veut que gagner de l'argent ; il a justement écrit un roman osé sur ses rapports avec sa soeur. La fureur vengeresse qui, dans la tragédie grecque animait Oreste, s'est transférée à Électre, la seule qui agisse avec précision, qui veuille regarder les choses au fond, qui aspire à la clarté et devient ainsi une ennemie pour tous. C'est l'histoire de gens déjà condamnés... " (entretien avec Lietta Tornabuoni, " Aux confins de l'amour ", *L'Europeo*, n° 37, 2 septembre 1965, cité par Giuseppe Ferrara, *Visconti*, Paris, Seghers, 1970, p. 88).

¹⁴ Geoffrey Nowell-Smith juge que le film n'a guère de points communs avec la tragédie de Sophocle, in *Luchino Visconti*, New York, The Viking Press, p. 139.

beaucoup plus complexe qui participe de la " saturation " viscontienne.

Le contexte de la création du film est connu. Visconti voulait retravailler avec le producteur Franco Cristaldi avec lequel il avait réalisé *Les Nuits blanches*. Il voulait également à nouveau faire tourner Claudia Cardinale, devenue l'épouse de Cristaldi depuis *Le Guépard*. Le rôle de Sandra a été conçu pour l'actrice. Pour cela, les scénaristes Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, ont cherché un sujet qui puisse convenir à la jeune femme. C'est ainsi que s'est imposée pour eux la référence à *Électre* ; la conscience de la famille attachée à ce nom leur a paru pouvoir être incarnée par Claudia Cardinale. Ces précisions sont données par Rinaldo Ricci, assistant à la mise en scène, dans son journal de bord du tournage publié aux éditions Cappelli.

Visconti ne semble pas renier cette source d'inspiration mais il l'associe peu à peu à d'autres motifs mythologiques dans ce texte de préface déjà évoqué. Plus qu'à *Électre*, il se réfère à *Œdipe-Roi* pour indiquer que son film est un " giallo ", autrement dit un film-policier, parce que *Œdipe-Roi* est le premier récit policier. Visconti précise en même temps qu'il s'agit d'un policier différent de ceux que l'on connaît habituellement dans la mesure où " les coupables ne sont pas les vrais coupables, les victimes ne sont pas les vraies victimes ". On a déjà évoqué dans le domaine du cinéma les policiers " à rebours " que seraient *Cronaca di un amore* et *L'avventura* d'Antonioni (ce qui permet de comprendre pourquoi la séquence d'ouverture de *Sandra* fait si fortement penser à un film d'Antonioni). Enfin, Visconti conclut " un policier où tout est clair au début et obscur à la fin ", si bien que, écrit-il, " la référence à l'Orestie est plus que tout, une référence commode "¹⁵. Ainsi Visconti a-t-il tendance à " compliquer " la procédure. Il envisage diverses strates sans réfuter l'allusion à *Électre* et replace l'ensemble dans l'horizon tourmenté de l'Orestie

¹⁵ Cf. " Un drame du non être ", *Cahiers du cinéma*, n° 174, janvier 1966, pour une traduction du texte de Visconti.

(pour en rester momentanément au mythe qui nous occupe car dans la préface de Visconti figurent d'autres allusions littéraires).

Il y a plusieurs manières d'envisager l'histoire de Sandra. Le souvenir du père mort est très présent mais la relation ambiguë de la jeune femme avec son frère Gianni occupe le premier plan. Certains gestes font penser à l'inceste possible. Le rôle de la mère est opaque : présentée comme ayant perdu la mémoire, elle semble avoir des souvenirs très précis lors de sa première apparition. Les diverses références signalées par Visconti font hésiter, à l'intérieur de la problématique du frère et de la sœur, entre le thème de l'inceste et celui de la piété filiale.

Assurément l'histoire d'Électre, est au fondement de la culture occidentale. On retiendra surtout l'idée de pluralité attachée désormais au personnage de l'Orestie. À la trilogie d'Eschyle qui ne mentionne ni Iphigénie ni Électre, s'ajoutent l'œuvre de Sophocle qui illustre la tragédie d'Électre et celle d'Antigone, ainsi que l'œuvre d'Euripide. Les relations du frère et de la sœur ont été diversement composées : la tragédie de Sophocle donne une sœur à Électre, dans celle d'Euripide, elle est mariée à un laboureur. Pour ne suggérer qu'un développement, il faut redire, à la suite de Françoise Frontisi-Ducroux, que le personnage d'Électre, dès 420 avant notre ère, est pluriel.

Le public était accoutumé à voir, d'un festival à l'autre, revenir les mêmes héros, avec des traits changeants, diversement accommodés par les poètes [...] Antigone, Hécube, Œdipe et quelques autres ressurgissent ainsi, à travers les tragédies, avec des visages et des caractères différents. Mais c'est Électre qui [...] nous a, plus que tout autre, été conservée dans sa pluralité¹⁶.

Même si certaines œuvres ont disparu, on comprend que la reprise, la modulation autour des mêmes légendes, permettent l'engendrement

¹⁶ Françoise Frontisi-Ducroux, " Contexte ", in Sophocle, *Électre*, Paris, Actes Sud, coll. Répliques, 1992, p. 163.

de telles figures qui, comme toute l'histoire des Atrides, sont prises dans de perpétuels agencements mobiles. Où l'on vérifie que le mythe n'est pas ce qui se reproduit intact dans la tradition. Roberto Calasso note : " Les figures du mythe vivent plusieurs vies et plusieurs morts, à la différence des personnages de roman, chaque fois enchaînés à un seul geste. Mais dans chacune de ces vies et de ces morts, toutes sont présentes et résonnent en même temps "¹⁷. À celles d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide, de nouvelles Électre sont venues s'ajouter jusqu'à l'époque moderne. Soit que de nouvelles pièces aient vu le jour, soit que les interprétations produites par le jeu des acteurs et la mise en scène en multiplient les effets. Ces nombreuses Électre sont à la dimension de la légende, elle-même plurielle. Antoine Vitez, qui de 1966 à 1986 a trois fois mis en scène la pièce de Sophocle, désigne plusieurs niveaux de lecture de la fable d'*Électre*¹⁸. C'est une histoire d'amants maléfiques, de désir de vengeance et d'outrage au père, c'est une histoire de famille menacée d'extinction, c'est une relation fraternelle dédoublée en Électre entre l'amour du frère Oreste et l'hostilité à sa soeur Chrysothémis, c'est un problème de légitimité du pouvoir politique...

Avant le film de 1965, Visconti s'est déjà intéressé à ce sujet. Une photo de plateau montre Oreste (Vittorio Gassman) et Électre (Rina Morelli), dans une mise en scène de 1949 pour le théâtre, de l'*Oreste* de Vittorio Alfieri. Le frère est à demi allongé sur le sol, la tête sur les genoux de sa soeur, assise, dans une pose que répèteront Gianni et Sandra dans la chambre de la mère. L'œuvre de Visconti offre ses propres reprises.

La démesure qui caractérise le tragique antique n'est pas absente du climat du film. Le deuil, qui sied à Sandra comme à Électre, est

¹⁷ Roberto Calasso, *Les Noces de Cadmos et Harmonie*, Paris, Gallimard, pour la traduction française, 1991, p. 33.

¹⁸ Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, coll. Le Messenger, 1991, p. 478.

l'occasion de manifestations excessives¹⁹. Elles sont le fait des femmes qui dans le climat de misogynie grecque se voient néanmoins confier un rôle important dans le rituel funéraire. Comparable à l'histoire des Atrides, le scénario ne se prive pas d'emphase. Il accumule la trahison du père et sa mort, la présomption d'inceste entre le frère et la soeur, la folie de la mère, l'empoisonnement du frère, l'extinction de la famille, sans oublier l'incertitude qui plane autour de l'avenir de Sandra. Les malheurs futurs, annoncés par Égisthe, étaient connus du public grec parce qu'ils avaient été mis en scène par Eschyle et qu'ils furent repris par Euripide. La folie d'Oreste, son errance, la poursuite des Érinyes, la culpabilité, l'indignation du peuple exposée par le Choeur ou la lapidation de celui qui a commis le matricide, sont la conclusion attendue de la pièce de Sophocle qui se tait sur ce point. Sandra, seule à la fin du film, pleure devant le buste consacré du père. La vengeance est peut-être accomplie dans la reconnaissance publique de la figure paternelle mais l'avenir de Sandra, que sera-t-il ? " Le héros tragique n'est pas un modèle. Le héros tragique est un monstre, un être à montrer, à contempler de loin, avec stupeur "²⁰. Dans le plan final, la vue prise au grand angulaire accuse la distance. Blanche comme une statue, Sandra pleure dans la gangue de pierre de Volterra qui l'a reprise.

L'emprisonnement dans une tombe souterraine est le sort qui menace Électre selon sa soeur qui lui annonce : " Si tu persistes à les importuner par tes lamentations, ils vont t'enfermer loin d'ici dans un lieu souterrain, une tombe de pierre où tu pourras gémir tout à ton aise "²¹. L'emmurée vive, c'est surtout Antigone, autre expression tragique de la fidélité familiale et de l'amour du frère et de la soeur. Le devenir de Sandra s'inscrit entre ces deux hautes figures d'" ense-

¹⁹ Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, La Librairie du XX^e siècle, 1990, pp. 67-86.

²⁰ Françoise Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 168.

²¹ Sophocle, *Électre*, Paris, Actes Sud, coll. " Répliques ", 1992, vers 380 et *sq.*, p. 24, traduction de Jean Lacarrière. Pour une autre traduction, plus littérale, voir l'édition Garnier-Flammarion des oeuvres de Sophocle, 1964, p. 155.

velies vivantes "²², l'une au sens propre, l'autre murée dans sa piété filiale comme l'est Sandra qui transforme l'expression d'Électre : " J'ai toujours parlé ainsi (de vengeance) " en " Je n'oublie rien ". Comme Électre et Antigone, Sandra peut s'imaginer être la descendante d'un père ayant donné naissance à une progéniture souillée (c'est le sens des paroles de la mère et c'est celui que revendiquent les ultimes propos de Gianni) mais à la différence de ces dernières, le personnage viscontien finit par condamner à mort son frère.

La dimension plurielle du sujet n'a pu échapper à Visconti qui sait que la tragédie n'est pas réductible, comme on le croit parfois, à un engrenage bien huilé, régi par la nécessité et le destin. Son cheminement connaît l'écart et la dérive, ce dont témoigne l'ensemble des figures d'Électre. À ce dispositif, Visconti ajoute les références proches comme celle d'Antigone ou plus lointaines (qu'il mentionne dans la préface au scénario) et d'autres encore. L'évolution du mythe favorise ces ajouts qui paraissent des emprunts à d'autres récits et ainsi prolifère.

Les images élaborées par le réalisateur illustrent un principe que Gilles Deleuze énonce ainsi : " Les grandes compositions de Visconti ont une saturation qui détermine leur obscurcissement "²³. Une anecdote retient l'attention. En procédant aux repérages nécessaires au tournage dans Volterra, la cité toscane d'origine étrusque où se déroule la majeure partie du film, Visconti et son équipe découvrent une antique citerne romaine. Aussitôt le site est incorporé au scénario et donne naissance à l'une des scènes centrales du film. Sans rapport avec l'histoire d'Électre, elle participe de la saturation viscontienne.

Dans cette séquence au fond de la citerne, un geste est surprenant. Gianni et Sandra entrelacent leurs bras de manière particulière. On peut le rapprocher d'une autre gestuelle remarquable, Sandra presque en perte d'équilibre, à demi allongée sur un lit dont la tête en ferronnerie déploie ses volutes comme des ailes de papillon. Ainsi se

²² Pour reprendre l'expression utilisée par Murielle Gagnebin, in *Les Ensevelis vivants*, Paris, Éditions du Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 1987.

²³ *L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 125

compose une figure, qu'un certain nombre de détails²⁴ incitent à rapprocher de la Psyché sculptée par Antonio Canova qui se trouve au Musée du Louvre (et dont une copie est à la Villa Carlotta sur le bord du lac de Côme non loin de la Villa Erba qui appartient à la famille Visconti). Le sculpteur a représenté le couple mythologique dans plusieurs œuvres. *Psyché ranimée par le Baiser d'Amour* du Louvre est donc une configuration de motifs qui s'est actualisée dans ce groupe de marbre avec sa gestuelle particulière. À d'autres moments du film, Sandra évoque Vénus ou Pandora ou encore Mélisande en raison de la pose penchée sur l'escalier de la citerne, mais aussi à cause de l'eau, du motif de l'anneau perdu à quoi participe le *Prélude* de César Franck qui annonce la musique de Debussy. Mais l'anneau échangé c'est aussi un motif de la pièce de John Ford, *Domage qu'elle soit une putain* que Visconti a mis en scène avec Alain Delon et Romy Schneider dans le rôle du frère et de la sœur. L'ensemble fait jouer l'image et la diffracte. La visée interprétative est mise en échec devant ce réseau de configurations dont aucune figure n'est stable. Le réseau est constitué d'images actualisées dans la diégèse et d'autres qui sont seulement postulées, autrement dit virtuelles, créant un au-delà des apparences.

En même temps, l'on doit reconnaître que ces références entraperçues ne sont pas dues aux accidents d'une lecture ou d'une culture, c'est-à-dire un intertexte qui varie selon le lecteur. Il s'agit de traces impératives qui prennent l'aspect d'une aberration voire d'un paradoxe comme le remarque Michael Riffaterre²⁵. Leur nombre autorise à penser que Visconti se refuse à privilégier la référence à Électre. Il a également convoqué l'énigme étrusque, la ressemblance de Claudia Cardinale avec ces femmes ; on ne saurait oublier le roman de D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*, ni le poème de Leopardi auquel emprunte le titre original, etc. L'accumulation est impressionnante et divergente.

²⁴ Pour plus de précisions, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Les Images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. L'œil vivant, 1995.

²⁵ " La trace de l'intertexte ", *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.

La particularité de ces images est de ne pas se résorber dans un sens caché, de n'apporter aucun indice décisif sur le contenu de l'intrigue (le problème du secret des jeunes gens, ou celui de la délation du père, ne sont jamais résolus). Ce sont autant de pistes qui se perdent si l'on veut s'en tenir au schéma de l'enquête, valable pour le cinéma classique à quelque genre qu'il appartienne. Elles en obscurcissent plutôt le sens, entendu comme un ensemble de relations logiques. Ces images ont deux faces, l'une actualisée dans la diégèse (souvenirs d'enfance de Gianni et de Sandra, par exemple), l'autre échappant à cette actualisation, s'opposant au flux narratif (évocation de Mélisande ou de Psyché). Par cette nature double, toute image ajoutée à l'ensemble de la composition entre dans le jeu infini des virtualités du film. On peut vérifier qu'elles ne sont jamais mentionnées dans le scénario.

Ce mouvement de glissement d'une référence à une autre, d'une image actuelle à une image virtuelle s'apparente à un vaste processus de métamorphose. Le corps même de Sandra devient une image du temps (elle fait alterner la femme des années 60, par son vêtement, sa coiffure... avec de multiples autres figures). Elle fait parcourir l'empilement du temps qui va d'Électre jusqu'au temps présent. En cours de route, le film de Visconti croise le thème littéraire des "enfants terribles", la constellation du frère et de la sœur (Robert Musil), la saga des familles en voie de disparition, l'inceste comme dans le théâtre de John Ford. Le film plonge dans l'épaisseur du temps à travers l'épaisseur des références. On fait une expérience qui est à la ressemblance de celle des hommes décrits à la fin de *La Recherche du temps perdu*, "juchés sur de vivantes échasses" et touchant simultanément "comme des géants plongés dans les années à des époques [...] si distantes", on traverse plusieurs strates ; celles attachées aux diverses références qu'elles soient ou non de pure commodité et celles qui s'ajoutent à la vision du film dans son temps qui lui-même s'accumule. Le processus élaboré sous l'égide de la figure d'Électre et du mythe, ne cesse de se déployer.

La saturation chez Visconti relève de ce qu'on a appelé l'impureté cinématographique, autrement dit du croisement des arts. La question de la citation appartient à cette réflexion. Elle est complexe au

cinéma. L'œuvre de César Franck est citée, ainsi que les vers de Leopardi récités par Gianni, quoique interprétés. À d'autres moments, les citations procèdent par collage ou montage d'image à image en affrontant leur étrangeté au corps du film, de manière rompue si l'on peut dire, comme les statues du musée étrusque. D'autres sont transformées comme les motifs venus du roman de D'Annunzio. Avec les références virtuelles plus subtilement associées aux images du film viscontien, on glisse au verso des images, vers une autre extériorité du film.

Visconti ne cultive guère les procédures de rupture, d'interruption, liées à la citation : il convoque la virtualité d'images doublant celles qui sont actualisées dans un mouvement continu. La saturation qu'il opère fonde l'image cristalline selon Deleuze, une image-temps. " Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps "²⁶. Le scintillement (qui est un phénomène temporel) est au fondement du film (le titre originel renvoie à la constellation de l'Ourse). Il participe du battement du temps propre à la poésie de Leopardi qui use volontiers de cette épithète " vago ", substantivée, qui résume son expérience du temps, de la mémoire, à partir de phénomènes lumineux ou sonores ; dédoublement du présent entre des directions hétérogènes qui fonde l'infini léopardien. Tel le *zoom* viscontien, le regard chez Leopardi va d'ici à là-bas, du jardin paternel à la voûte céleste. Le parcours est vertigineux, on éprouve " la rumeur des distances traversées ". Mais dans un mouvement oscillant, non dans une linéarité (l'absence de *flash-back* dans ce film est un refus de la linéarité puisque cette procédure du cinéma classique tend à reconstituer la continuité manquante dans le récit).

L'œuvre d'art est alors l'intimité en lutte de moments irréconciliables et inséparables. C'est la vérité de *Sandra* dont la figure commencent avec Électre et la flexibilité mythique développe ses multiples miroitements. Électre, c'est aussi une des étoiles de la constellation des Pléiades. Ainsi fait retour le titre léopardien, " Belles étoiles de l'Ourse... " pour mieux nous égarer. Comme le dit aujourd'hui Jean-

²⁶ *L'Image-Temps, op. cit.*, pp. 108-109.

Luc Godard, avec le cinéma on commence avec le temps retrouvé et on finit avec le temps perdu.

*

* *

L'épithète " proustienne ", appliquée à l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti, semble devoir s'imposer comme une évidence. Ce n'est pourtant qu'à partir de *Il Gattopardo* (1963) que la critique a reconnu la dimension proustienne du cinéma de Visconti. Auparavant, y compris pour *Senso*, Visconti était considéré comme un cinéaste néo-réaliste, ce qui éloignait de la possibilité de reconnaître cette influence. Les formes de l'échange entre l'œuvre de Marcel Proust et les films de Luchino Visconti réduisent considérablement la difficulté qui pourrait aussi consister à savoir dans quel sens se produit l'osmose. Par exemple, Louis-René des Forêts n'hésite pas à proposer une lecture viscontienne du " Malheur au Lido " ²⁷, réinterprétation d'une scène proustienne à la lumière du film *Mort à Venise*. L'échange, dans la création viscontienne, ne peut se produire que selon la chronologie. L'œuvre de Proust est première. Plus de vingt ans séparent la mort de Proust et le début de la carrière cinématographique de Visconti. Proust disparaît au moment où le cinéma n'est pas encore ce qu'il deviendra quelques années plus tard. Ensuite, s'il est évident que Proust ne s'est guère intéressé au cinéma, il est bien connu que Visconti a été un très jeune ²⁸ lecteur et admirateur de Proust. Le rapport s'établit unilatéralement et la question devient quelle sorte d'influence de Proust trouvons-nous dans le cinéma de Visconti ?

Plusieurs thèmes et motifs d'inspirations proustiennes peuvent se déployer dans le cinéma de Visconti. Cet aspect de la question étant le plus connu, il ne nécessite qu'une simple énumération :

²⁷ In Pierre Klossowski, *Cahiers pour un temps*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, pp. 65-78.

²⁸ Gianni Rondolino, *Visconti*, Torino, UTET, 1981, p. 6 ; pp. 473 et sq.

1. Au plus près de l'écriture proustienne, on trouve chez Visconti la tentative romanesque qui fut entreprise dans les années 1930 et resta inachevée sous le titre *Angelo*. Visconti y fait rimer le couple de termes " adolescent-convalescent " pour développer l'idée proustienne d'une acuité nouvelle engendrée par une sensibilité malade. La voix du quartier " barbouille l'âme d'Angelo " et lui déchire le cœur aussi sûrement que le tintement de la sonnette déclenché par l'arrivée de Swann redouble l'angoisse du jeune narrateur à Combray.

2. Au plus près de l'adaptation cinématographique, il existe un scénario et les photos des repérages du film que, au début des années soixante-dix, Visconti souhaitait réaliser à partir du chapitre *Sodome et Gomorrhe* de *La Recherche du temps perdu*. Le film ne fut pas tourné, mais le scénario est publié ainsi qu'un recueil de photos de repérage.

3. Des effets de citations constituent l'influence la plus clairement avérée. En voici quelques unes ; chacun peut poursuivre la liste :

- le directeur (interprété par Romolo Valli) de l'Hôtel des Bains de *Morte a Venezia* évoque directement le directeur de l'hôtel de Balbec ;
- le refuge contre le monde que le Professeur trouve dans les tableaux de famille anglais (les " conversation pieces ") qu'il collectionne n'est pas sans évoquer le refus de Swann de voir le monde sinon à travers les œuvres d'art : ainsi le visage d'Odette lui rappelle celui de la fille de Jethro peinte par Botticelli ;
- le salon aristocratique de la Princesse (Marie Dubois) de *L'innocente* est à la ressemblance des matinées musicales chez les Guermantes ;
- ces citations peuvent connaître des échos démultipliés qui ne prennent leur sens que d'être rapportés à l'univers proustien. Le rouge de la robe de la Princesse (imité de la robe d'Oriane de Guermantes) fait tache dans le film, se déploie dans les robes des autres invitées, se dilue dans des tons plus roses pour les jeunes filles, et finit par se propager sur les murs et les tapisseries signalant clairement l'opposition entre ce palais aristocratique et la demeure de Teresa Raffo (Jennifer O'Neil), la maîtresse de Tullio Hermil.

4. Des sujets sont proprement proustiens : la fin d'une époque, la décadence de certains personnages ou classes sociales et l'ascension des autres, la ruine de la famille. L'homosexualité toujours dissimulée sous un masque en trompe-l'œil. Le bal du *Guépard* où se révèlent brutalement les atteintes du temps. Le problème de l'art, etc.

5. La mémoire involontaire dans *Gruppo di famiglia...* ou dans *Morte a Venezia* fait naître les retours en arrière (*flash-back*) ou la réminiscence dans *Vaghe stelle dell'Orsa* (le déclic du commutateur, la musique de César Franck rappellent le tintement de la cuillère, la petite phrase de Vinteuil pour Swann, le septuor pour Charlus). Tels sont quelques uns des aspects les plus reconnaissables de la connivence existant entre le cinéma de Visconti et l'univers de Proust.

La difficulté devant la liste des " présences proustiennes " dans le cinéma de Visconti ne tient pas à sa plus ou moins grande exhaustivité mais à la sorte de déception qui résulte de cette énumération. La trop grande généralité thématique n'est guère convaincante : on pourrait trouver de semblables thèmes ailleurs que chez Visconti. C'est au niveau d'autres unités qu'il faut tenter de procéder. En reprenant les choses autrement, il faut commencer par rappeler que parler ou écrire (en mots par conséquent) ce n'est pas voir ni montrer. Il est donc illusoire de chercher dans le film un mode de figuration susceptible d'illustrer ce que le texte littéraire réaffirme toujours, c'est-à-dire que l'écrit (même le style le plus imagé) ne connaît de l'image que son absence radicale. Toute attitude comparatiste est donc inutile ; en revanche, mettre en relation littérature proustienne et cinéma viscontien, c'est convoquer deux termes qui ne supposent aucune équivalence et parier sur " la mise en jeu d'une équivocité "²⁹ qui passe par une esthétique commune.

²⁹ La formule est de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et je renvoie à son propos d'ouverture dans *Écraniques. Le film du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1990, notamment pp. 11-29.

Yves Baudelle³⁰ rappelle que Proust n'aimait pas le cinéma et que les quelques remarques sur le cinéma figurant dans *Le Temps retrouvé* sont appelées par l'exposé que fait Proust de son esthétique personnelle. La conviction proustienne est que le cinématographe ne livre qu'une réalité extérieure et condamne le spectateur à une perception naturelle (dans une sorte de phénoménologie). Ce constat s'oppose radicalement à la conception esthétique de *La Recherche*. Proust connaît mal le cinéma auquel il ne s'est guère intéressé. Il semble méconnaître les lois mentales d'association des plans qu'un Jean Epstein, par exemple, expose dès le début des années vingt. Dans la perspective de Proust, non seulement le cinéma n'est pas un art en raison de sa vocation analogique mais aussi parce que l'écrivain fonde son esthétique sur la métaphore ou, plus singulièrement, sur le " rapport " à établir entre la réalité et l'écriture. Or ce " rapport " (qui n'est précisé qu'imparfaitement par la notion de métaphore) est envisagé de manière étrange dans le texte proustien. En effet, à la fin de *La Recherche*, le narrateur fait cette remarque :

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain *rappor*t entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – *rappor*t que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – *rappor*t unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur *rappor*t, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le *rappor*t unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style³¹.

³⁰ Yves Baudelle, " Proust et le cinéma ", Journée d'études : Roman et cinéma, *Roman 20-50*, Université de Lille-III, 1996, pp. 45-70.

³¹ Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1989, pp. 467-468 (je souligne la répétition du mot " rapport ").

M.-C. Ropars-Wuilleumier³² remarque que si le cinéma est réfuté par Proust, il figure tout de même comme référence majeure dans ce paragraphe. Sa réfutation est donc problématique. Y. Baudelle souligne que ce que reproche Proust à l'image cinématographique, outre son caractère analogique, c'est l'aspect de " défilé " propre au film. (Il faut rappeler que cette impression est causée non seulement par le défilement inhérent à l'image-mouvement mais aussi par les actions représentées dans le cinéma primitif : la course-poursuite, l'emploi de divers mobiles, voitures et autres moyens de transport qui supposent le redoublement du mouvement dans et par l'image).

Dans ce même paragraphe de *La Recherche*, le mot " rapport " fait l'objet d'une sorte de mise en scène particulière. Il est cité plusieurs fois. Aux deux extrémités du texte, le mot s'insère normalement dans la syntaxe de la phrase même si son usage est anormalement répétitif. Mais les deux occurrences centrales sont mises en page de façon singulière puisqu'elles sont précédées d'un tiret typographique qui favorise à chaque fois leur réapparition. Ainsi le mot ou l'idée de " rapport " (dont le concept est si cher à Proust) apparaît comme ce qui est susceptible d'interrompre la linéarité de la phrase. Le mot, dans le flux de la syntaxe, joue le rôle que Proust souhaite voir accomplir par ce fameux " rapport " au sein du " défilé cinématographique " des images de la réalité. Le " rapport " est ce qui peut combattre la continuité du réel. C'est-à-dire qu'il est en mesure de lutter contre le réalisme ordinaire de la description que représentent, par exemple, le récit à la Balzac ou encore le film. Deux formes de réalisme que réfute Proust. Ainsi le mot se dresse dans la phrase à proportion de ce que Proust souhaite accomplir, par le moyen de ce " rapport ", dans son écriture, afin d'interrompre le défilé continu de la réalité mal comprise par le romanesque balzacien ou par le cinéma qu'il méprise. C'est que la vérité poursuivie par Proust lui commande de dépasser la succession apparente des choses dont se contenteraient le film ou le récit dit réaliste. À l'instar de l'emploi du mot " rapport " lui-même dans la phrase proustienne, on peut vérifier que le

³² *Op. cit.*, p. 17.

moyen d'y parvenir sera d'arrêter la continuité temporelle et de multiplier les séries ou les reprises. Telle serait la finalité du style proustien.

Selon la perspective ouverte par cette analyse textuelle, il est possible d'interroger la nature du " rapport " instauré par Visconti pour déceler ce qu'il peut avoir de proustien et en quoi il peut n'être plus seulement analogique à la réalité. Je propose, pour être brève, d'illustrer un exemple de blocage de la continuité et un exemple de série dans son cinéma. En les confrontant à l'écriture que Visconti avait tout d'abord imaginé dans le *Roman d'Angelo*, je fais l'hypothèse que le cinéma de Visconti est plus proustien que sa tentative romanesque.

L'exemple de ce roman inachevé est à rapprocher du *Jean Santeuil* abandonné par Proust alors qu'il a déjà en mains les données de son œuvre. Pour des raisons analogues probablement, Visconti n'achève pas le *Roman d'Angelo*. On pourrait reprendre le commentaire de Jean Rousset expliquant l'abandon par Proust de son manuscrit : " C'est que l'expérience la plus intense, la plus originale, tout indispensable qu'elle est, ne suffit pas à elle seule à constituer une œuvre. Inhabile à construire, incapable d'intégrer organiquement art et mémoire, Proust ne fait qu'une mosaïque [...] "³³.

L'impression de mosaïque est aussi celle éprouvée à la lecture des pages du *Roman d'Angelo*. Cette impression ne résulte pas de l'inachèvement du roman. Elle résulte plutôt de ce qui n'est pas accompli par l'écriture viscontienne. Selon le point de vue de Proust, la sensation décrite doit être métamorphosée par l'instauration du " rapport " qui permet à la fois que la vie se transforme en art et également que la sensation soit prise dans la démultiplication des temporalités.

Soit la série des greniers, chez Visconti, qui commence dès le *Roman d'Angelo* avec le souvenir du grenier de l'enfance. Le jeu des deux frères dans l'avoine préfigure le trouble sexuel ressenti par

³³ Jean Rousset, *Forme et Signification*, Paris, Librairie José Corti, 1962, rééd. 1969, p. 136.

l'adolescent actuel devant le corps du locataire Tanino qui partage sa chambre. Même si certains éléments sont chargés d'établir un lien entre les deux moments séparés par le temps, il n'en demeure pas moins que la forme adoptée ne parvient pas à les rassembler. Exemple d'un certain échec de l'écriture de Visconti, la sensualité exhibée dans cette scène d'enfance, n'a pas le pouvoir de l'érotisme esquissé par la séquence du grenier de *Senso* où rien n'est dit sinon par le corps allongé sur le grain du lieutenant Mahler. Dans *Il Gattopardo* la sensation se double de ce que le grenier est le gardien des choses du passé, traces de vies abandonnées de place en place. Il n'en recèle que mieux la possibilité des jeux interdits quand les jeunes fiancés sont près de céder à l'attraction physique qu'ils éprouvent ou, qu'à l'inverse, Concetta refuse d'y jouer plus longtemps et éconduit son soupirant. Ainsi dans ces deux séquences de film, la manifestation érotique du grenier d'avoine du *Roman d'Angelo* est remplacée par cette pure réserve de sensations et d'émotions que sont les espaces vidés des palais. Le motif se poursuit et se développe au mieux dans *L'innocent*, où la visite à la Villa Lila déserte est troublée par le souvenir des anciens émois surgissant des signes permanents que sont les lourdes grappes de fleurs et les tissus de protection enveloppant la demeure. Ces signes constituent l'illusion du moment présent qui débouchera sur le constat de la fin de l'amour dans une spirale où la conscience prend le relais des sensations disparues. Il y a aussi le grenier de *La caduta degli dei* et la tentative de séduction de Martin sur la fillette ; la chambre secrète de la bibliothèque du Professeur où tournent des jeunes gens en proie à la drogue, à la violence et à l'ivresse. Tandis que les sensations s'émoussent, le sentiment d'échec grandit. Tout se passant comme si, arrivée au terme de la carrière de Visconti, la belle Villa Lila abandonnée, croulant sous les grappes de fleurs odorantes, s'était compliquée des divers lieux imaginés par le cinéaste pour y enfermer le secret d'une sexualité rendue plus diffuse par l'imprécision de son contenu disparu. (La comparaison sous-entendue avec le flacon de parfum débouché est proche de l'idée que Proust donne de la sensualité.) L'accumulation des greniers produit un discours suivi à travers les films, une trace sensible, et modifie peu à peu la significa-

tion jusqu'à dépasser le sens commun attaché à la réalité " grenier ". La réserve de sensations que recèle le grenier se révèle être un signe trompeur comme le sont les signes de l'amour³⁴. On pourrait comparer le discours de cette série " grenier " à celui que distille la récurrence (avec ses diverses métamorphoses) du " cabinet à l'iris " à travers *La Recherche*. Les différentes modulations du " cabinet à l'iris " (les fossés de Roussainville, la haie d'aubépines de Tansonville, l'expression " faire catleya " pour faire l'amour, etc.) distille un parfum entêtant (à proportion des fleurs convoquées) de sensualité indéfinie tout au long de *La Recherche*.

Le deuxième exemple est celui que constitue l'ouverture du roman et le voyage d'Angelo en compagnie de sa mère. Le scénario d'*À la Recherche du temps perdu* commençait aussi par le motif du voyage de l'adolescent avec sa grand-mère. Ce motif compose l'une des plus belles ouvertures cinématographiques en forme de voyage dans *Vaghe stelle dell'Orsa*. Gilles Deleuze a bien noté que les *travellings* qui semblent suivre le parcours de l'autoroute sont l'expression d'un enfoncement dans le temps. L'ouverture de *Il Gattopardo* est encore plus saisissante car elle ne se donne pas *a priori* comme un voyage spatial mais réalise une traversée du temps toute virtuelle.

Accompagnés de l'*adagio* de la Symphonie composée par Nino Rota, les plans du générique et de la première séquence de *Il Gattopardo* semblent s'enchaîner dans une continuité et signifier globalement que l'on s'approche de la Villa du Prince Salina. Cette première impression, produite par le sens commun (qui existe dans la lecture des images comme ailleurs), est niée par de menus phénomènes. Ils signalent, au contraire, que ses plans constituent une sorte de feuilletage temporel imperceptible rompant avec l'impression d'approche spatiale continue. D'une part, toute avancée franche est refusée. Si elle n'est pas fixe, la caméra balaye latéralement l'espace. L'allée du parc, qui invite à la pénétration, ne fait l'objet d'aucun parcours au long de la perspective ouverte dans le plan. Au contraire,

³⁴ Je renvoie à la taxinomie mise en place par Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, rééd. 1976.

la succession des plans refusant de matérialiser une avancée significative suggère la pensée d'une série de coupes (un délitage) dans l'épaisseur du temps. D'autre part, un réseau de signes discrets implique une variation temporelle qui reste indéfinie. Jean Louis Leutrat³⁵, le premier, a remarqué que la position des rideaux de la façade de la Villa change au cours du générique et jusque dans les derniers plans qui précèdent l'entrée dans l'intérieur de la demeure ; entrée encore accompagnée du balancement d'un fin rideau. À ce moment, ce sont les voix *off* de la récitation du Rosaire qui instaurent une temporalité indécise en raison du temps cyclique créé par la reprise des mêmes prières régulièrement alternées. Ce battement visuel (des rideaux) et cette mécanique sonore (de la prière) ont permis de remonter le temps pour atteindre ce moment où un soldat mort a été découvert dans le jardin. Ce moment est radicalement distinct de ceux qui ont précédé et où l'on a pu vérifier qu'il ne régnait aucun tumulte, aucune présence humaine, dans un parc à l'abandon peuplé de vieilles statues.

Ainsi l'ouverture de *Il Gattopardo* repose sur une hésitation dans la perception. À quels temps appartiennent les différentes images de la Villa ? La Villa est-elle la même par-delà son apparence ? Il ne s'agit pas d'ôter à l'image cinématographique sa propriété de ressembler aux choses du monde vues et identifiables sur l'écran, mais de leur donner une double apparence. Tout comme Proust, jouant de l'illusion sensorielle, déplace le rapport entre impressions (visuelles, sonores) et notions nommées par des mots (la zone bleue perçue est-elle la mer ou le ciel ?) au bénéfice de l'instauration d'une troisième piste : " Il ne s'agit ni d'ôter à l'objet son nom ni de lui en donner un autre mais de lui en donner deux et d'hésiter entre eux "³⁶. La perception s'enrichit beaucoup de cette hésitation. Une telle indécision fait osciller entre deux moments " jusqu'à faire

³⁵ Cf. son étude dans *Kaléidoscope. Analyses de films*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 62.

³⁶ Pour plus de précision, voir l'article d'Anne-Claire Désesquelles auquel j'emprunte ces réflexions, " La perception esthétique chez Proust ", *Poétique*, n° 124, novembre 2000.

empiéter le passé sur le présent ³⁷. Ce n'est qu'à la faveur de cette hésitation que le lecteur peut éviter les démarcations de l'expérience ordinaire qui passe par l'identification de notions établies intellectuellement. Ainsi le sens commun fait de l'ouverture du *Gattopardo* un bloc narratif unique et homogène, situé en un seul temps, mai 1860. Alors que, en rapportant la sensation à une hésitation logique, il peut se produire que deux instants ou deux phénomènes contraires soient unis selon un nouveau rapport. C'est ce mélange particulier que fait découvrir l'écriture proustienne. Les plus belles images viscontiennes participent de cette expérience esthétique. Comme on l'aura compris, ces deux types d'exemples, doivent en fait être pensés dans leur association pour parvenir aux images du temps qui sont le propre du cinéma viscontien.

Suzanne LIANDRAT-GUIGUES
Université Paris-7

³⁷ *La Recherche*, IV, p. 450.