



HAL
open science

Filmer Venise : Imaginaire et interprétation d'un espace urbain fictionnel

Julien Lingelser

► **To cite this version:**

Julien Lingelser. Filmer Venise : Imaginaire et interprétation d'un espace urbain fictionnel. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Haute Alsace - Mulhouse, 2011. Français. NNT : 2011MULH4089 . tel-00730648

HAL Id: tel-00730648

<https://theses.hal.science/tel-00730648>

Submitted on 10 Sep 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE
en vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE MULHOUSE

Délivré par : **Université de Haute-Alsace**
Disciplines : **Langues et Littératures Italiennes,**
Sciences de l'Art

FILMER VENISE

IMAGINAIRE ET INTERPRÉTATION D'UN ESPACE URBAIN FICTIONNEL

Présentée par : Julien Lingelser

JURY

Madame la Professeure Françoise Decroisette (Université de Paris VIII)
Monsieur le Professeur Emanuele Cutinelli-Rendina (Université de Strasbourg)
Monsieur le Professeur Christophe Mileschi (Université de Paris X)
Monsieur le Professeur émérite Oreste Sacchelli (Université de Nancy II)

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Erik Pesenti Rossi
École Doctorale : « Humanités » 520 – composante UHA
Unité de recherche : EA 3437 ILLE

Soutenue à Mulhouse, le 16 septembre 2011
Mention Très Honorable avec félicitations unanimes du jury

FILMER VENISE

IMAGINAIRE ET INTERPRÉTATION D'UN ESPACE URBAIN FICTIONNEL

Thèse de doctorat présentée par : Julien Lingelser

Directeur de thèse : Monsieur le professeur Erik Pesenti Rossi

« A Venezia, come non si può sentire se non per modi musicali,
così non si può pensare se non per immagini.
Esse vengono a noi d'ogni parte innumerevoli e diverse,
più reali e più vive delle persone che ci urtano nella calle angusta. »¹

¹ D'ANNUNZIO Gabriele, *Il fuoco*, Milan, Mondadori, réed. 1930, p. 9.

REMERCIEMENTS

Merci au professeur Erik Pesenti Rossi, sans qui cette recherche n'aurait pu être entreprise et menée à terme. Ses interventions, souvent décisives, m'ont permis de profiter des conditions de vie très agréables du prestigieux Collegio Ghislieri de Pavie, entre autres.

Merci au professeur Roberto Ellero et à Davide Terrin, qui m'ont ouvert les portes de la vidéothèque Pasinetti de Venise.

Merci aux professeurs Gian Piero Brunetta, Leonardo Ciacci, Carlo Montanaro, Michele Gottardi, Giorgio Tinazzi et Camille Gendrault qui, sollicités pour un entretien, ont répondu à mes questions avec une chaleur et des qualités humaines remarquables.

Merci aux professeurs Antonio Costa, Marco Bertozzi et Eleonora Salvadori pour m'avoir communiqué leur incomparable énergie et leur impressionnant savoir.

Merci aux professeurs Nuccio Lodato et Michel Faure, ainsi qu'à Francesca Brignoli, pour leur collaboration et leur fidèle soutien à mes travaux.

Merci au professeur Andrea Belvedere, recteur du Collegio Ghislieri, sans qui je n'aurais pu compléter cette recherche en organisant des événements culturels. Merci à tous les étudiants et résidents du Collegio Ghislieri, plus ou moins proches, dont chaque mot et chaque moment échangés formaient un enseignement précieux sur les caractères de la vie.

Merci à tous ceux qui, rencontrés ou tout simplement croisés à Venise, Pavie ou ailleurs, ont suggéré certains éléments de réflexion et ont encouragé les pages qui suivent.

Merci à Mattia, Serena, Paolo et Manuel pour leur amitié sincère, ainsi qu'à Philippe pour ses relectures. Pardon à tous ceux que j'ai oublié à l'instant et qui auraient mérité d'être cités.

Merci à Sara, pour sa présence et sa personnalité, véritables sources régénérantes.

Enfin, merci à ma famille, parents et grands-parents en particulier, sans qui aucune page de cette recherche n'aurait été commencée.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
1. À LA RECHERCHE DE L'ESPACE VÉNITIEN	32
<i>L'imaginaire de l'espace filmique</i>	
1.1. Imaginaire de la ville au cinéma	32
1.1.1. La représentation cinématographique de la réalité urbaine	32
1.1.2. Venise, une réalité urbaine spectaculaire	45
1.1.3. Histoire récapitulative du cinéma à Venise	69
1.2 Imaginaire du corpus filmographique	93
1.2.1 Productions en décors réels	93
1.2.2. Productions en studio	109
1.2.3. Du sujet littéraire à l'objet scénarique	118
2. L'ESPACE TROUVÉ OU DU PLAN À VENISE	138
<i>Mise en image et mise en scène de l'urbanisme vénitien</i>	
2.1. Du cadre	139
2.1.1. Architecture du cadre et espace architectural	139
2.1.2. L'objet urbain dans le cadre	164
2.1.3. Le personnage dans le cadre urbain	183

2.2. Vers le plan	214
2.2.1. Caméra et objectif mobiles	214
2.2.2. Construction du plan : la scénographie	232
2.2.3. Composition du plan : la photographie	282
3. L'ESPACE À MONTER, L'ESPACE À MONTRER <i>De la dialectique des plans vénitiens</i>	318
3.1. Le montage-récit	324
3.1.1. Montage continu : articulation de l'espace	325
3.1.2. Montage continu : description de l'espace	336
3.2. Le montage-expression	340
3.2.1. Montage discontinu : collage d'espace	340
3.2.2. Montage conceptuel : un espace idéologique	347
3.2.3. Montages de correspondances : l'espace et ses échos	354
3.3. Quelques figures de rhétorique : associations et dissociations d'espace	361
3.3.1. Métaphore	361
3.3.2. Antithèse et synecdoque	364
3.3.3. Ellipses : collures d'espace	366
CONCLUSION	374

BIBLIOGRAPHIE DÉTAILLÉE	383
FILMOGRAPHIE DÉTAILLÉE	407
INDEX DES NOMS CITÉS	430
INDEX DES FILMS CITÉS	438
INDEX DES LIEUX CITÉS	442
GLOSSAIRE ITALO-VÉNITIEN	445
ANNEXES	448
TABLE DES MATIÈRES	489
RÉSUMÉ	494

INTRODUCTION

Indifférence : défi à la sincérité et à la beauté, ce mot spectral hante les destins des hommes et donc des villes, œuvres des civilisations, comme le cauchemar trouble le sommeil. Venise, par-delà l'Histoire, est un lieu où cette absence de sentiments semble impossible : on n'imagine pas qu'elle laisse quiconque indifférent. De Boccace qui la jugeait « hôtesse de toutes sortes de laideurs »¹, à D'Annunzio qui, devant l'*incipit* du Grand Canal, décrit les palpitations du cœur de Stelio Effrena² (le protagoniste de son roman *Le Feu*), nombreux sont ceux qui sont restés stupéfaits par ses charmes ou ses défauts.

Force est de constater que l'on nuancerait ces notions de nos jours : Venise peut laisser indifférent, même si cette indifférence y serait peut-être la plus injuste. Tout d'abord, elle peut désintéresser le Vénitien, lassé de vivre dans une ville encombrée par un tourisme de masse incessant, gangrenée par une exorbitante inflation des prix. D'autre part, elle peut blâmer son visiteur qui l'a peut-être déjà vue plusieurs fois avant de s'y rendre. Comme une conséquence de cette réalité, Régis Debray exhorte les jeunes générations à « en finir avec l'Obligation » touristique magnétisée par les palais, les canaux et autres gondoles³.

En réalité, c'est cette caractéristique essentielle de Venise, toujours tiraillée entre son mythe et son opposé, entre ses amants et ses détracteurs, cité amphibie au visage exprimant l'émotion, la culture, l'extraordinaire, *mais reflétant aussi* l'ordinaire, la vulgarité et l'ignorance du monde, qui fait d'elle une proie idéale pour les yeux de tout chasseur d'image. Nous comprenons aisément qu'elle puisse devenir la terre d'accueil privilégiée de la créativité d'un artiste, et ainsi d'un cinéaste. Toujours à travers les pages du *Feu*, D'Annunzio encensait Venise en des termes passionnés, y percevant la syntonie parfaite entre l'onde et la flamme. De la sorte, cette ville embrase le regard de la sensibilité, tout comme elle peut l'entraîner subrepticement dans le courant d'une vague mélancolie, d'un violent rejet.

Mythe connoté de luxe, de justice et de bien-être durant la Renaissance, anti-mythe aux allures mortuaires et décadentes à partir du Romantisme, il existe encore d'autres masques à cette ville, qui s'affranchissent de ceux de la Venise carnavalesque. Il s'agit de la Venise quotidienne, celle qui associe les usines aux clochers, les graffitis aux édifices, les

¹ « [...] Vinegia, d'ogni bruttura ricepitrice », in BOCCACCIO Giovanni (dir. Vittorio Branca), *Il Decameron*, IV, 2, Turin, Einaudi, 1991, p. 490. Les traductions de l'italien au français sont effectuées par nous-même, et seront dorénavant signalées par l'abréviation « Trad. pers. » (traduction personnelle).

² « Confesso che mi trema un poco il cuore », in D'ANNUNZIO Gabriele, *Il fuoco*, Milan, Mondadori, 1996 (1^{re} éd. 1900), p. 4.

³ DEBRAY Régis, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio », p. 13. Notons que Debray fustige les stéréotypes vénitiens et s'en détourne pour, en fin de compte, aboutir à l'éloge des stéréotypes napolitains.

moteurs aux rames. Les hélices des *vaporetti*¹ se plaisent à faire tourbillonner les eaux de la lagune (Venise n'est pas seulement à considérer comme un centre historique, c'est aussi une succession d'îlots, possédant avec Mestre et Marghera une agglomération sur la Terre-ferme) pour mieux y mélanger l'antique et le moderne. Les mythes sont faits pour être démantelés ou oubliés et Venise-l'assailie, Venise-la-menacée devient la proie de sa propre nature exceptionnelle.

À l'instar de l'attractivité et de la diversité de la cité lagunaire, mais à l'opposé de l'inconscience flagrante y régnant parfois (à l'image d'un trésor contenu dans un coffret dont on n'aurait pas la clef), notre thèse aura comme objectif sous-jacent de ne pas engranger l'indifférence et de chercher cette clef, en démontrant comment ses deux sujets principaux (le cinéma et Venise) sont des éléments tellement enthousiasmants et précieux pour l'Homme qu'il doit bien saisir leur importance afin que le progrès des civilisations n'efface pas leur mémoire. Réflexion qui trouve étonnamment un écho dans la fondation légendaire de Venise : les Venètes, ayant été confrontés à la dimension utopique d'un désert, se sont affranchis en partie de leur histoire antérieure pour créer une fonction urbaine sur ces friches. Pour Sergio Bettini, cette ville désigne un caractère intimement tragique de l'existence car « [...] elle symbolise un ordre unique des formes selon lesquelles nous concevons le monde »² : une plénitude identitaire et existentielle passant idéalement par un déracinement vers un monde *a priori* inatteignable, tout comme le représente la structure oxymorique d'une « cité lagunaire ». Une image métaphysique de la condition humaine a souvent été décalquée à partir de la situation urbanistique vénitienne.

Le cinéma, quant à lui, ne se limite ni à une utopie en soi (mais il peut en diffuser), ni à une « machine à rêves » (mais il peut faire rêver). Son idéal originel, formulé par Ricciotto Canudo³, était celui d'entrecroiser les autres arts : art plastique capable d'intégrer les formes des arts rythmiques. Au final, une théorie bien plus récente⁴, mais trouvant son

¹ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

² BETTINI Sergio, *Naissance d'une ville*, trad. fr., Paris, De l'Éclat, 2006 (1^{re} éd. *Nascita di una città*, Milan, Electa, 1978), p. 18. À la suite de cette citation, Bettini écrit encore : « La surface s'est détachée du fond, l'apparence sous laquelle ne vit plus un être se présente toutefois ici à Venise comme une chose complète et substantielle, comme le contenu d'une vie qui peut être réellement vécue. » Il se réfère ici à une conception de Venise appartenant à l'écrivain allemand Georg Simmel. On retrouve également cette idée de la ville en tant qu'image du caractère transitoire de l'existence chez Goethe, puis chez Nietzsche où Venise est une image pour les hommes de l'avenir.

³ CANUDO Ricciotto, « La théorie des sept arts » (1921), in LHERMINIER Pierre, *L'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960.

⁴ Cf. TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires, coll. « Travaux pratiques », 2009.

origine dans un article d'Elie Faure¹, donne à la *danse* ce privilège esthétique, laquelle introduit « une conscience du rythme dans les actions humaines, et plus encore unifie toutes les harmonies [...] dont l'humanité s'est servie pour s'exprimer »².

Reste que le septième art concilie des dons de créativité comme l'écriture, la musique, la peinture, la danse, etc., et c'est précisément pour cela qu'il n'apporte pas qu'une vision enrichissante du monde, mais « toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles »³. Le cinéma effeuille les différentes pages de la création artistique et de son principal objet, la vie, *en les interprétant* à travers ses *propres* images. Sa polymorphie constitue un Art en soi, pourvu d'une identité autonome dans ses méthodologies et dans sa technique. Sa problématique essentielle se situe plus dans la représentation filmique d'un imaginaire créant une réalité « subjective » que dans celle pure et simple d'une réalité « objective ». Mieux encore, il s'agit de remonter à la source de la réalité filmique, c'est-à-dire le réel perçu à *travers* un imaginaire défini. Grâce à la lentille de l'imagination (documentaire ou fictionnelle, à divers degrés), le cinéma soulève indirectement ou explicitement des questionnements, il révèle les thématiques sous-jacentes d'un univers.

En l'occurrence, notre sujet met le cap sur la réalité vénitienne telle qu'elle est perçue à travers les œuvres filmographiques, deux entités qui sont proprement jugées selon le critère personnel et respectif de la « beauté ». Cependant, nous ne voulons pas étudier cette « beauté » dans les travées de la relativité ou dans la définition d'une norme, mais plutôt à la lumière d'une certaine « logique curieuse », ou de la « bonté instructive » des raisonnements. Bettini écrit que Venise « est belle parce qu'elle fonctionne, c'est-à-dire qu'elle place toutes ses parties dans des informations réciproques cohérentes, [...] elle crée des « significations » qui ont valeur de fondement »⁴ : elle démontre que l'*a priori* illogique contient ses propres aspects rationnels, et une compatibilité avec la « beauté ». Ces formes de « bonté », de « curiosité », d'« instruction » et de « logique », défendues et désirées, devraient être les notions menant à la « création » d'un univers (artistique et urbain), puis à son « esthétique », à ses « significations » (plus ou moins évidentes), à son identité, à son unicité. Nous espérons que ces notions éclaireront également notre réflexion et nos problématiques.

¹ Cf. FAURE Elie, « La Danse et le Cinéma » (1922), in *Fonctions du cinéma*, Paris, Gonthier, 1964.

² VANCHERI Luc, *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2007, p. 15.

³ BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'air de sa reproductibilité technique », in *Essais 2, 1935-1940*, trad. fr., Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 113, repris dans VANCHERI Luc, *ibid.*, p. 174.

⁴ BETTINI Sergio, *op. cit.*, p. 38. Toutefois, le postulat de Bettini sera nuancé au cours de notre rédaction.

En quoi une thèse traitant de Venise est-elle encore légitime, alors que tant d'encriers se sont épuisés à la décrire et à l'analyser avant nous ? Nous accommodons cette ville à sa représentation cinématographique et nous avons l'intime conviction que tout n'a pas été dit sur ce sujet, sans enlever aucun crédit aux publications récentes de ses spécialistes¹, bien au contraire. Cependant, nous nous sommes aperçu du caractère quelque peu inédit de notre démarche analytique : en effet, il n'est aucune monographie, aucun essai, aucune thèse de doctorat qui traite de « Venise au cinéma » sans être un ouvrage collectif, ou sélectif dans la période historique de leur filmographie. De même, ces publications procèdent souvent à des études thématiques, historiques ou critiques, sans développer de manière exhaustive ce qui forme notre axe de recherche : « filmer Venise », non pas au sens d'une simple reproduction, mais en tant que *mise en image* et *mise en scène*² d'un espace urbain dans l'espace filmique (imagination, filmage et montage de la réalité vénitienne), ainsi que l'*esthétique* résultant de ces produits.

Cette thèse est conçue à une époque où l'on se détourne trop souvent des regards sur l'âme, au sein d'une société majoritairement pragmatique où l'impression – malheureuse – de devoir sans cesse justifier la valeur des Sciences Humaines fait légion et occupe les questionnements des chercheurs contemporains. De même, à travers notre travail, nous avons le sentiment de devoir confirmer la « scientificité » (il serait plus juste de mettre en exergue leur « humanité »³) ou du moins l'apport de l'importance des études cinématographiques dans le panorama pluridisciplinaire. Dès notre entrée en matière, nous voudrions exploiter les

¹ Sur le sujet « Venise au cinéma », nous avons recensé dans notre bibliographie les publications suivantes : BORIN Fabrizio, ELLERO Roberto (dir.), *Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti*, Venise, Ufficio Attività Cinematografiche, 1997 ; BRUNETTA Gian Piero (dir.), *La bottega veneziana*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2007 ; BRUNETTA Gian Piero (dir.), *L'immagine di Venezia nel cinema del novecento*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2004 ; BRUNETTA Gian Piero, FACCIOLI Alessandro, *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venise, Marsilio, coll. « Il Veneto e il cinema », 2010 ; CIACCI Leonardo, *Venezia è una città, un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venise, Marsilio, 2004 ; DAMIANI Ludovica, *Set in Venice, scatti, protagonisti, racconti*, Milan, Electa, 2009 ; ELLERO Roberto (dir.), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Venise, Comune di Venezia, 1983 ; GIULIANI Luca, *Venezia nel cinema italiano : allegorie storiche a cavallo degli anni Quaranta*, Udine, Campanotto, 2003 ; ZANOTTO Piero, *Veneto in film*, Venise, Marsilio, 2002.

² Cf. AUMONT Jacques, *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010 (2^e éd.), p. 8 : « [...] les films ne sont plus conçus selon une esthétique de la scène, mais selon une esthétique du plan, et souvent, du plan comme outil expressif, dont le cadrage, la composition, le mouvement propre seront proposés à l'attention du spectateur en même temps que le contenu narratif. »

³ Dans la recherche audiovisuelle, Pierre Sorlin privilégie « tout ce qui touche à la beauté et qui s'actualise, éventuellement, dans un film », tout ce qui s'adresse à la « sensibilité » plutôt qu'aux systèmes signifiants. Ainsi, la scientificité des « productions sociales » ne se limite pas à « une définition de leurs présupposés et de leurs procédures suffisamment claire pour que le lecteur soit toujours en mesure de contrôler la démarche et de la critiquer à partir de ses propres bases. » Cf. SORLIN Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1992, p. 3.

préceptes méthodologiques indiqués par Gian Piero Brunetta, afin d'étudier « scientifiquement » le phénomène cinématographique :

Le cinéma doit être étudié dans tous ses manifestations et à tous les niveaux, avec le recours, si possible, du plus grand nombre d'instruments pour l'enquête, à chaque fois utilisés de façon pertinente. En particulier, la possibilité d'interférences entre diverses disciplines dans l'étude du cinéma se justifie très clairement dans la complexité de ses structures et par la possibilité d'insérer ses divers moments opératoires dans des contextes culturels absolument différents.¹

Paradoxalement, ce n'est qu'à travers une *méthode polymorphe* que l'analyse du film conquiert l'*identité autonome* d'une « approche » (ce qui lui empêche d'ailleurs d'être érigée en véritable « discipline »). Mais si l'empirisme ne l'emporte pas sur l'objectivité de la réflexion et si, à l'inverse, la méconnaissance de la fabrication d'un film n'altère pas la cohérence des conclusions, l'analyse du film devient potentiellement le moyen substantiel d'un savoir-faire, voire d'un idéal : l'éducation du regard. À la suite de Jacques Aumont, nous pensons que « le cinéma est avec le monde dans un rapport d'*interprétation* »², et qu'il ne travaille pas à fabriquer hermétiquement des symboles, des allégories, des métaphores. Notre thèse s'affaira à démontrer les éventuelles visions interprétatives offertes par sa filmographie. Mais l'interprétation suffit-elle au film pour se doter des qualités d'un véritable regard (un savoir-voir), ou d'une rhétorique ? De son côté, Gian Piero Brunetta affirme avec pessimisme que « Venise [...] n'a jamais été vraiment vue ni racontée. »³

Notre axe de recherche – *faire un film* à partir d'un espace urbain particulier – nous permettra de conférer à notre thèse une diversité dans les disciplines abordées : nous emploierons aussi bien des outils fournis par l'histoire, l'esthétique et la sémiologie des films, ou par l'urbanisme (une science également hybride qui fait appel à l'architecture et à la sociologie). Nous pensons qu'il faut tenir compte de ces disciplines, mettant en jeu l'imaginaire et la représentation, afin de percevoir correctement la *mise en film* de Venise : la *conscience* de ces éléments n'est pas une porte à faux, c'est, nous chercherons à le

¹ BRUNETTA Gian Piero, *Alfred Hitchcock o l'universo della relatività*, Cittadella, Delta Tre, coll. « Problemi e protagonisti dello spettacolo », 1971, pp. 8-9. Trad. pers.

² AUMONT Jacques, *L'Oeil interminable*, Paris, La Différence, 2007 (1^{re} éd. Lignes, 1989), p. 11. Souligné par Aumont.

³ BRUNETTA Gian Piero, « Venezia e il cinema », in BRUNETTA Gian Piero, FACCIOLI Alessandro (dir.), *L'immagine di Venezia nel cinema del novecento*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2004. Trad. pers.

démontrer, le passage vers une *poétique*¹ de la réalité vénitienne (et urbaine en général) dans le film. On pourrait se demander si cette poétique passe par la *compréhension* de l'espace vénitien et de l'imaginaire le précédant, et si son *interprétation* et son éventuelle critique sont uniquement perceptibles à travers l'application esthétique (mise en image) et dramaturgique (mise en scène) des connaissances acquises par un regard non superficiel, comme le recommandait Pasinetti².

A priori, cette poétique résulterait de l'*expérience* d'un individu (le cinéaste) dans son propre espace-temps (la production d'un film avec les relations humaines et matérielles qu'elle comporte) et dans une ville qui fait dire à Bettini qu'« aucune sans doute plus que Venise ne possède ce caractère de disponibilité et d'inépuisable « *interprétabilité* » »³. Nous devons définir les modalités de cette « *interprétabilité* » non pas en référence à des catégories d'idéaux (comme la tradition littéraire de la Renaissance et du XIX^e siècle), mais en ce qui s'avère être : d'une part, la structure réelle et formelle de Venise ; de l'autre, sa représentation fictionnelle et sa fonction sémantique. Enfin, l'interprétation montre un visage à trois faces : celle du réalisateur (destinateur), celle de l'œuvre (moyen expressif), et celle du spectateur (destinataire)⁴. Suivant les préceptes d'Umberto Eco, nous ne développerons pas à outrance celle du destinataire mais nous nous pencherons avant tout sur les fondements interprétatifs du destinateur qui, à travers son imaginaire et sa perception/conception de l'espace vénitien en opère la représentation filmique conséquente, la transformant ainsi en *oeuvre*.

Traitant de l'adaptation filmique des textes littéraires, Michel Serceau met en garde contre la confusion entre « sens et interprétation, entre la notion d'interprétation et la notion de lecture »⁵. Cet avertissement est aussi valable pour l'adaptation de la réalité urbanistique à la fiction cinématographique : l'interprétation ne doit ni se limiter au sens de la vision imaginaire, ni s'arrêter aux données contextuelles. Elle suppose donc un cheminement artistique et/ou idéologique de la conscience et de l'imagination, *progressant* vers une concrétisation filmique de ses significations. Le film rejoint à son tour l'ordre de

¹ Cf. AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998, p. 27 : « non plus [une poétique] au sens d'un réglage de la poésie, mais de l'art et de la création artistique en général ».

² Cf. PASINETTI Francesco, « Venezia nel film e nella realtà », *Cinema*, n° 26, 25 juillet 1937, pp. 51-52.

³ BETTINI Sergio, *op. cit.*, p. 8 Souligné par nous.

⁴ Cf. ECO Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, coll. « Studi Bompiani », 1990. La terminologie exacte d'Eco est la suivante : *intentio auctoris* (de l'auteur) ; *intentio operis* (de l'œuvre) ; *intentio lectoris* (du lecteur).

⁵ SERCEAU Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, coll. « Grand Écran Petit Écran », Liège, Céfal, 1999, p. 54. Umberto Eco recommande également la distinction entre sémosis et interprétation dans *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, coll. « Studi Bompiani », 1979, p. 60.

l'imaginaire et s'ouvre vers une interprétation se développant en fonction de la rhétorique de ses significations et de sa *sensibilité*, c'est-à-dire de son résultat artistique.

Ainsi, il nous faudra comprendre l'évolution de l'imaginaire, du traitement de l'image et du montage dans certains films tournés à Venise, des années 1930 à nos jours. Nous tenons à insérer dans notre corpus une vision de Venise provenant de divers horizons (vénitiens, italiens, européens, américains). Nous jugerons alors de l'acuité de leur interprétation de la cité lagunaire (si cette interprétation est réellement effective et intentionnelle). L'étude d'un film, dans un aspect plus critique, doit peser dans la balance la convergence logique ou inconsciente des intentions artistiques vers le résultat effectif. Les intentions sont celles de la conception imaginaire et matérielle du film, le résultat est l'objet potentiellement analytique du film accompli et devenu « intouchable », gravé dans l'espace-temps réel. C'est pourquoi le degré d'auctorialité du cinéaste sera également évalué par rapport aux exigences plus ou moins contraignantes des conditions de productions.

En définitive, notre propos se situe bien au-delà de tout jugement critique, mais il s'intéresse à une sorte de « générosité » intrinsèque de ces films dont nous essayerons de bénéficier. En quoi ces films enrichissent-ils notre vision de Venise ? Peut-on affirmer qu'ils nous imposent un certain regard ? Depuis l'invention du cinématographe, la cité lagunaire semble avoir été dévalisée de ses images dans ses moindres recoins. Par conséquent, existe-t-il encore la possibilité d'y faire naître une vision neuve à travers le film ? Au cours de la dernière décennie, certains réalisateurs (Soldini¹, Costanzo², Mieli³, etc.) ont battu le sentier menant vers une Venise méconnue, cachée, « anti-touristique », mais Pasinetti avait inauguré cette démarche bien avant eux. La volonté de refuser les mythes vénitiens suffit-elle pour se défaire des stéréotypes ? Venise ne serait-elle pas devenu un gigantesque lieu commun, sorte de macrocosme du cliché, de l'imaginaire collectif, où les moindres recoins sont immédiatement identifiables ?

Un autre point sous-jacent de la thèse sera d'étudier la possibilité de partir de l'espace visuel ou visible, pour arriver à l'écrit. En ce sens, la diégèse ne préexisterait plus à la recherche de l'espace filmique. C'est alors l'espace qui offrirait la *matière* même à l'imagination (non plus l'imagination qui trouverait sa concrétisation dans un espace). De même, nous nous attacherons à démontrer en quoi les qualités interprétatives d'un film dépendent du traitement de ses dimensions spatiales : ces dernières déterminent également la

¹ Cf. *Pain, tulipes et comédie (Pane e tulipani)*, de Silvio Soldini, Italie/Suisse, 2000.

² Cf. *En mémoire de moi-même (In memoria di me)*, de Saverio Costanzo, Italie/France, 2007.

³ Cf. *Dieci inverni*, de Valerio Mieli, Italie/Russie, 2009. Non distribué en France.

définition d'un style. La narration et son rythme sont peut-être les éléments les plus fondamentaux d'un film en vue de son appréciation, mais nous expliquerons comment ils s'appuient sur le traitement de l'espace et sur une « force » visuelle (pas nécessairement ostentatoire) afin de définir leur interprétation.

Notre œil analytique s'attardera autour d'une sélection comportant onze films¹, laquelle devrait être en mesure, par son éclectisme, d'assumer le rôle illustratif de nos problématiques. Ce corpus filmographique se devait d'être restreint, car nous pensons que la valeur de son analyse n'en sera qu'augmentée. De même, nous sommes convaincu qu'il est plus intéressant de disséquer minutieusement certains opus, plutôt que de collectionner une imagerie titanesque de la Venise cinématographique dans un catalogue. Ces films ont été choisis afin d'être les chantres (voire les chefs-d'œuvre) d'une vision de la cité lagunaire maintes fois revisitée par les réalisateurs. Un des visages de notre réflexion sera de mener une étude comparative (quand cela se révèlera être pertinent) entre les différents genres, époques et artistes de notre filmographie, ou du moins de tisser des liens transitionnels entre eux.

Par ailleurs, nous avons exclu d'emblée les films antérieurs aux années 1930 (c'est-à-dire en grande partie le cinéma muet) et ce pour les mêmes raisons que Luca Giuliani dans son étude sur la Venise des films historiques italiens des années 1940 et 1950. Il y évoque un grand degré de fascination lors de la période du muet pour le paysage urbain vénitien, mais une absence totale d'attention à la nature emblématique du lieu, ou d'intentions métaphoriques du décor : « Le dessin qui sous-tend ces décors ne recherche donc pas la nature scénique et les caractéristiques emblématiques de l'espace, mais plutôt la fonction photogénique du lieu. »² Dans les films muets, Venise n'est donc qu'une sorte de « fond d'écran », voulue avant tout pour la surprise et l'admiration qu'elle peut susciter au spectateur, prolongeant ainsi la stupeur créée par la découverte matérielle du spectacle cinématographique, du contact insolite qu'inspiraient la toile et le projecteur à l'origine. Est-ce proprement dit l'avènement du parlant qui a permis un regard interprétatif et une description métaphorique de cette ville ? Voilà une question qu'il conviendra de développer dans les pages à suivre.

Étant doctorant en Civilisation Italienne, il va de soi que la prédominance de films transalpins était de rigueur dans notre démarche sélective. Toutefois, au vu de la qualité et de

¹ Cf. Filmographie détaillée et synopsis, pp. 407-429.

² GIULIANI Luca, *Venezia nel cinema italiano : allegorie storiche a cavallo degli anni Quaranta*, Udine, Campanotto, 2003, p. 16. Trad. pers. Constat confirmé lors de notre entretien avec Gian Piero Brunetta, en annexe, p. 466.

l'originalité du regard de certains réalisateurs non italiens, nous avons jugé bon d'insérer quelques productions américaines ou européennes. En outre, ce corpus filmographique recouvre un large éventail temporel, puisqu'il évoquera chronologiquement des œuvres des années 1930 jusqu'à la dernière décennie. On notera cependant un léger creux correspondant à l'absence d'opus produits entre 1976 et 2000, qui coïncide en quelque sorte avec les années de crise du cinéma italien, dont la période noire se situe entre la fin des années 1970 et le début des années 1990, entre la mort de Luchino Visconti (survenue le 17 mars 1976) et la consécration à Cannes de Nanni Moretti¹.

D'autre part, nous avons inséré dans notre filmographie quelques productions « vénitiennes », à différencier des productions « italiennes », comme nous le verrons plus tard. Nous entendons par « production vénitienne » le fait que le réalisateur ou les membres principaux de l'équipe technique et artistique d'un film soient Vénitiens. Cette caractéristique est essentielle pour exprimer la « venezianità » décrite par Gian Piero Brunetta :

Il y a une *venezianità* sur l'écran qui se manifeste dans les réactions émotives aux sons et aux bruits des alentours, dans la façon de raconter les déambulations des personnages dans les *calli*, sur les *campielli* ou devant la mer [...] et il y a une *venezianità* dans la façon de capturer la lumière sur l'image, dans la façon de cadrer un palais, un intérieur ou des extérieurs, dans la façon d'observer le geste du travail d'un artisan.²

La « venezianità » serait-elle alors une sorte de savoir-faire esthétique réservé aux autochtones ou, simplement, une vision particulière ? Le regard de l'étranger, du profane, pourrait-il s'en approcher tout de même ? D'autre part, le langage a également une grande importance dans les films vénitiens, c'est pourquoi nous avons cherché à retenir certains films où le dialecte local était fortement présent (*Il canale degli angeli*³, *La vita semplice*⁴, *Qui travaille est perdu*⁵).

Afin de ne pas réitérer l'étude de Luca Giuliani⁶, qui axait essentiellement sa réflexion sur les allégories historiques dans la cité des Doges grâce à un corpus composé

¹ *Journal intime (Caro diario)*, de Nanni Moretti, Italie, 1993, remporta le Prix de la Mise en scène au festival de Cannes en mai 1994. En 2001, son drame *La Chambre du fils (La stanza del figlio)* y reçut la Palme d'Or.

² BRUNETTA Gian Piero, *Il caso e il destino*, in BRUNETTA Gian Piero (dir.), *La bottega veneziana*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2007, p. 6. Trad. pers.

³ *Il canale degli angeli*, de Francesco Pasinetti, Italie, 1934. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁴ *La vita semplice*, de Francesco De Robertis, Italie, 1945. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁵ *Qui travaille est perdu (Chi lavora è perduto)*, de Tinto Brass, Italie/France, 1963.

⁶ Cf. GIULIANI Luca, *op. cit.*

majoritairement de films italiens de cape et d'épée, nous n'introduisons aucune œuvre issue de la période fasciste dans notre filmographie analytique. Si Giuliani faisait abstraction des films muets pour la faible connotation de leur décor, nous nous voyons contraint d'exclure les œuvres italiennes réalisées sous l'influence du contexte fasciste pour certaines lacunes scénographiques (par exemple, *Fiori d'arancio*¹ de Dino Hobbes Cecchini est principalement tourné en intérieur, ne dévoilant que très rarement des caractéristiques vénitiennes dans son espace), ou pour leur pauvreté scénaristique (dans l'adaptation de la légende populaire du « fornaretto² » de Venise que fait John Bard³, le jeune boulanger est disculpé et l'inquisiteur avoue avoir commis le crime par jalousie ; parallèlement, dans la version plus récente de Duccio Tessari⁴, l'inculpé était exécuté et le coupable se dénonçait, accablant l'erreur grossière de la justice). Mais c'est aussi la difficulté de l'accessibilité matérielle des films commandés par la République de Salò qui a entraîné cette exclusion. Piero Zanotto nous indique que parmi les films tournés à *Cinevillaggio*⁵, seul une oeuvre semble avoir survécu au démantèlement du Régime : il s'agit de l'idéologique *Aeroporto*⁶ de Piero Costa.

Dans un autre registre, nous n'avons pas jugé bon de considérer dans notre corpus analytique les productions télévisuelles, en dépit de la qualité artistique de certaines d'entre elles. Pour preuve, le dramatique *Venise en hiver*⁷ de Jacques Doniol-Valcroze⁸, transmettant attentivement le malaise psychologique créé par l'atmosphère lagunaire, ou encore *Das Ende der Zukunft*, dixième épisode du téléfilm *Heimat2 – Chronik einer Jugend*⁹ de l'Allemand Edgar Reitz, considéré comme un chef-d'œuvre du petit écran et pourtant non diffusé en France. Cet épisode est entièrement situé dans une Venise brumeuse et possède la particularité d'avoir été tourné en noir-et-blanc pour les scènes diurnes, et en couleur pour les

¹ *Fiori d'arancio*, de Dino Hobbes Cecchini, Italie, 1945. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

² « Apprenti boulanger ». La légende populaire remonte à la fin du XVIII^e siècle et nous est parvenue sous diverses formes narratives. Le tronc inaltérable du récit est centré sur l'erreur judiciaire commise par la magistrature du Conseil des Dix au début du XVI^e siècle, entraînant la condamnation à mort de Pietro Tasca, jeune apprenti boulanger. Cf. RADI Sonia, « Il fornaretto di Venezia tra letteratura e cinema », *Acta Historiae*, 2007, vol. 15, n° 2, p. 721.

³ *Il fornaretto di Venezia*, de John Bard (Duilio Coletti), Italie, 1939. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁴ *Le Procès des doges (Il fornaretto di Venezia)*, de Duccio Tessari, Italie/France, 1963.

⁵ À l'instar de *Cinecittà*, son paronyme romain, *Cinevillaggio* est le nom donné aux studios transférés aux Jardins de la Biennale vénitienne, ainsi qu'aux studios Scalera établies sur l'île de la Giudecca, où était tournés les films et les actualités de la République de Salò. Les établissements Scalera restèrent tout de même actifs après la guerre, jusqu'à la fin des années 1950.

⁶ *Aeroporto*, de Piero Costa, Italie, 1944. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle. Une copie du film se trouve à l'« Archivio nazionale cinematografico della Resistenza » à Turin, et une autre se trouve être en possession d'un particulier. Cf. ZANOTTO Piero, *Veneto in film*, Venise, Marsilio, 2002, p. 26.

⁷ *Venise en hiver*, de Jacques Doniol-Valcroze, France, 1982, TV.

⁸ Pour rappel, Jacques Doniol-Valcroze (1920 – 1989) est, avec André Bazin, le co-fondateur de la prestigieuse revue de critique cinématographique les *Cahiers du Cinéma*.

⁹ *Heimat 2 – Chronik einer Jugend*, d'Edgar Reitz, Allemagne/UK, 1985-1992, TV.

scènes nocturnes : il est difficile de reprocher ici le manque de liberté créative que l'on confère habituellement aux productions télévisuelles. De même, leur éviction ne se justifie pas par leur diffusion (en feuilleton ou non) sur petit écran : les études audiovisuelles s'adaptent à l'évolution des moyens communicationnels et contextuels de l'image, afin de s'ouvrir et de rechercher les nouveaux lieux où ces images s'expriment. Ce qui a conditionné notre choix quant à l'absence de téléfilms, c'est – avant des causes purement formelles – la volonté de conserver une unité de productions purement cinématographiques, afin de mieux comprendre la situation de cet art, tel qui nous est présenté aujourd'hui.

De même, notre analyse se concentrera exclusivement sur des œuvres à caractère fictionnel. Bien que nous ne puissions envisager de ne pas faire allusion au filon documentaire (et en particulier aux travaux de Francesco Pasinetti¹), nous nous focaliserons sur la fiction pour mieux comprendre les mécanismes de l'imaginaire, créateur d'images et d'imagerie, et de la mise en scène, conceptrice et régulatrice d'un espace préexistant ou non. Comme le rappelle Marc Augé, « se questionner sur la ville imaginaire revient à s'intéresser à l'existence de l'imaginaire au moment où le tissu urbain se présente à lui [...] : cela revient, en outre, à se poser le problème des conditions actuelles de l'existence quotidienne »². En des termes plus synthétiques : la fiction documente inexorablement sur son contexte spatial³. Par ailleurs, il n'était point dans notre intention de réitérer l'interprétation des documentaires vénitiens qu'effectue la récente étude collective dirigée par Leonardo Ciacci⁴, mais bien de prouver et de délimiter les formes d'une poétique de l'espace urbain, intrinsèque à certaines œuvres fictionnelles.

Quoi qu'il en soit, nous préjugeons que tous les films retenus sont le fruit d'une *vision* particulière dont il faudra définir les modalités. Les études cinématographiques ne se limitent pas aux chefs-d'œuvre et aux grands maîtres. Devant le film et son industrie, la multitude des approches possibles (historique, critique, sémiologique, esthétique, etc.) situe la « scientificité » de ces études sur divers objets. Notre approche, partant de l'imaginaire de la filmographie vénitienne tout au long de l'histoire du cinéma, sera éclaircie ensuite par un regard plus particulièrement esthétique qui devrait nous permettre de mieux cerner le filmage de Venise (et son montage). Nos objets d'étude se trouvent dans des films de divers horizons

¹ Francesco Pasinetti (1911-1949), réalisateur, documentariste et historien vénitien. Cf. 1.1.3.

² AUGÉ Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 8.

³ Il y a là un parallèle évident avec le « mode épistémique » de l'image en soi dont parle Jacques Aumont : « [...] « [...] l'image apporte des informations (visuelles) sur le monde, qu'elle permet ainsi de connaître, y compris dans certains de ses aspects non visuels. » Cf. *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008, p. 53 (1^{re} éd. 1990).

⁴ Cf. CIACCI Leonardo, *Venezia è una città, un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venise, Marsilio, 2004.

et de diverses portées et, sans aucune ségrégation appréciative, nous tenterons de démontrer comment ils peuvent enrichir la connaissance et la conscience du chercheur/observateur.

De fait, nous étudierons aussi bien : des chefs-d'œuvre de grands maîtres (*Eva*¹, *Mort à Venise*², *Le Casanova de Fellini*³) ; des titres plus méconnus (*Le Terroriste*⁴, *Rapt à Venise*⁵) ; la révélation d'un réalisateur (*Pain, tulipes et comédie*⁶) ; des œuvres classiques (*Le Danseur du dessus*⁷ et *Vacances à Venise*⁸, par exemple) ; un opus moderne (le godardien godardien *Qui travaille est perdu*⁹).

De la même manière, nous retrouvons une certaine variété dans la sélection des genres cinématographiques. La comédie est représentée sous diverses formes (dramatique et satirique, *Qui travaille est perdu* ; burlesque, *La vita è semplice* ; sentimentale, *Pain, tulipes et comédie* ; musicale, *Le Danseur du dessus*), tout comme le drame (psychologique, *Eva* ; intimiste, *Il canale degli angeli*). Sur un autre versant, *Le Terroriste* et *Le Casanova de Fellini* nous livrent deux façons différentes d'aborder la reconstitution d'une période historique : réaliste et engagée pour la première, baroque et mensongère pour la seconde. Comme Fellini, Visconti se penche également sur l'Histoire, à travers la biographie d'un artiste et la peinture du monde qu'il côtoie et voit dépérir, c'est-à-dire non pas dans le registre de la « grande fresque », mais du « portrait ». Seul le portrait, comme l'explique Maurizio Grande, peut constituer « le modèle expressif d'une mémoire régénérant ce qui meurt ou est déjà mort »¹⁰, alors que la fresque est une sorte de « témoignage éternel »¹¹.

Malheureusement, certains chefs-d'œuvre ne pourront bénéficier dans notre étude d'une analyse « en grand format », la durée ou la totalité des plans étant mis en scène à Venise n'étant pas assez longues ou volumineuses pour en constituer une « vision » – ou tout simplement un véritable « récit visuel ». C'est le cas d'*Othello*¹², dans l'adaptation qu'en fait Orson Welles. À regret, nous avons aussi écarté *Senso*¹³ de Luchino Visconti, pourtant remarquable, pour conserver le plus lagunaire *Mort à Venise*. Néanmoins, de tels films

¹ *Eva*, de Joseph Losey, France/Italie, 1963.

² *Mort à Venise (Morte a Venezia)*, de Luchino Visconti, Italie/France, 1971.

³ *Le Casanova de Fellini (Il Casanova di Fellini)*, de Federico Fellini, Italie/USA, 1976.

⁴ *Le Terroriste (Il terrorista)*, de Gianfranco De Bosio, Italie/France, 1963.

⁵ *Rapt à Venise*, de Mario Soldati, Italie/UK, 1954.

⁶ *Pain, tulipes et comédie (Pane e tulipani)*, de Silvio Soldini, Italie/Suisse, 2000.

⁷ *Le Danseur du dessus (Top Hat)*, de Mark Sandrich, USA, 1935.

⁸ *Vacances à Venise (Summertime)*, de David Lean, UK/USA, 1955.

⁹ *Qui travaille est perdu (Chi lavora è perduto)*, de Tinto Brass, Italie/France, 1963.

¹⁰ GRANDE Maurizio, « L'ultimo Visconti – Le immagini della storia », *Bianco&nero*, n° 9-12, septembre-décembre 1976, p. 42. Trad. pers.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Othello (Othello)*, d'Orson Welles, USA/Maroc, 1952. Welles relate plus l'univers shakespearien que la réalité vénitienne de l'époque.

¹³ *Senso*, de Luchino Visconti, Italie, 1954.

devront indubitablement être évoqués en contrepoint de notre filmographie principale. Parfois, nous avons dû obligatoirement éliminer de notre sélection des films dont les scénarios font figurer la cité des Doges en protagoniste, mais répétant un canon déjà pré-choisi dans le corpus : il aurait été quelque peu répétitif d'associer *Pain, tulipes et comédie* à *Lundi matin*¹ d'Otar Iosseliani, par exemple, car tous deux abordent le thème de l'évasion de leur protagoniste à Venise dans un style intimiste. De même, certaines oeuvres n'ayant que peu de valeur (il faut bien le dire ainsi) pour l'objet de nos recherches ont été écartées d'emblée : le film d'horreur *Nero veneziano*² et l'érotisme de *La Clef*³ en sont de bons échantillons.

Toujours en raison d'un souci d'éclectisme, il aurait été également inconcevable, dans notre corpus filmographique, d'assortir le film de Pasinetti du policier *Ombre sul Canal Grande*⁴ de Glauco Pellegrini, ce dernier étant en quelque sorte le disciple du premier, prônant prônant l'intérêt pour une Venise méconnue, authentique et intimiste, reprenant ainsi dans ses thématiques et dans sa spatialité certaines directives « pasinettiennes ».

Enfin, on pourrait s'étonner de ne voir apparaître aucun film de réalisation française dans notre sélection. À notre décharge, il suffirait d'affirmer que le cinéma de l'Hexagone a eu souvent une vision carrée de l'espace lorsqu'il exportait ses objectifs à l'étranger, et donc à Venise. En ce sens, les réalisateurs français se sont souvent limités à enregistrer et retranscrire sur l'écran les stéréotypes de la ville lagunaire⁵, à en faire une complice épisodique, une invité d'honneur⁶, mais aucun d'entre eux n'a réussi à développer un regard curieux sur des lieux considérés pour le seul charme de leur scène.

À la lumière de l'éclectisme et de l'intérêt présumés du corpus filmographique, nous entendons éclaircir fondamentalement le diptyque « ville et cinéma ». En soi,

¹ *Lundi matin*, d'Otar Iosseliani, France/Italie, 2002. Le film raconte les déboires de Vincent, quarantenaire fatigué de la routine entre l'usine et son foyer, qui part effectuer un séjour en solitaire à Venise où il rencontre son alter ego, un ouvrier méprisé par sa famille.

² *Nero veneziano*, d'Ugo Liberatore, Italie, 1978. Film d'horreur se déroulant sur l'île de la Giudecca et dont la réalisation, l'interprétation et le scénario sont assez minces. Non distribué en France lors de sa sortie en salle.

³ *La Clef (La chiave)* de Tinto Brass, Italie, 1983. Sur fond d'érotisme, le film relate la vie de deux conjoints tenant une pension à Venise dans les années 1930.

⁴ *Ombre sul Canal Grande*, de Glauco Pellegrini, Italie, 1951. Le film policier centré sur la disparition et la découverte du cadavre d'un fonctionnaire des A.G. Il pose un regard insistant sur la dichotomie entre la réalité d'une Venise riche, touristique (Saint-Marc, Rialto, le Grand Canal) et la pauvreté, l'authenticité d'une Venise excentrée. Non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁵ Récemment, l'exemple le plus flagrant du calque des stéréotypes vénitiens dans le cinéma français nous est apparu dans *Two Days in Paris*, de Julie Delpy, France, 2008. La réalisatrice débutante, en évoquant en ouverture de son film son voyage de noces dans la cité des Doges, se contente de nous montrer un montage de diapositives sur lesquelles figurent San Marco, le Grand Canal, des plats de pâtes...

⁶ Il faudrait citer entre autres *À Venise, une nuit*, de Christian-Jaque, France, 1937 ; *Les Amants de Vérone*, d'André Cayatte, France, 1949.

l'architecture « prédispose et programme les parcours du regard »¹, écrit Antonio Costa, en faisant directement le rapprochement avec la réalisation cinématographique, qui dirige le regard spectatorial. Nous réfléchissons donc non seulement sur les systèmes représentatifs de la réalité urbaine au cinéma (en tant que planification et établissement d'un espace filmique à partir d'autres systèmes représentatifs appartenant à la ville) mais aussi sur sa conséquente direction perceptive, en partant du préjugé – dont nous développerons les raisons – que la cité lagunaire contient, depuis sa fondation, un urbanisme « anormal », bien que paradoxalement conçu afin de retrouver des conditions de normalité. Cette apparente anormalité entraîne tout naturellement Venise vers la sphère du « spectaculaire » (qui accepte mal la banalité). Non pas parce qu'elle suscite l'enthousiasme d'un certain goût collectif qui se divertit en débusquant jusque dans ses moindres recoins des motifs pour s'éblouir – et qui ne voit en elle que le beau et le divertissement, ou le délabrement et la menace – mais parce qu'elle accueille conjointement sur sa scène insulaire le spectacle et son univers : le spectateur (le visiteur et l'habitant curieux, l'« amant » de Venise) ; le figurant (le visiteur et l'habitant blasés), et l'acteur (*toutes* les particules de l'urbanisme vénitien, sans distinction aucune, car toute la matière est prétexte à l'imaginaire).

Cette matière urbanistique dont nous venons de situer la potentielle spectacularité est-elle aussi « photogénique » dans ses moindres recoins ? C'est en travaillant sur ses modalités représentatives que nous saurons répondre à cette question. Si Venise est un théâtre ou un *set* naturel, encore faut-il savoir l'organiser. Afin de définir l'éventuelle photogénie du tissu urbain vénitien (transcendance de sa matière à travers l'image filmique), nous devons être conscient de cette matière même, mise à la disposition de l'artiste dans toute son immanence. Nous formulerons donc quelques considérations topographiques à son égard et, pour cela, nous exposerons dans un premier temps ses éléments naturels et sa domestication humaine, ses composants architecturaux et ses réseaux communicatifs, les origines de la personnalité de son espace et la modernité toujours grandissante de son urbanisme.

À cette exposition de la topographie vénitienne, nous lierons de manière récapitulative le destin du cinéma à Venise, comme une conséquence immédiate du lieu tel qu'il s'est présenté aux cinéastes, comme une conscience nécessaire de l'imagerie du passé afin de mieux comprendre les œuvres du présent. Pour commencer, Venise est une ville intrinsèquement rattachée au septième art, dès les origines de ce dernier. En effet, après le succès de leur invention lors de la première projection publique le 28 décembre 1895, les

¹ COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 2002, p. 97.

frères Lumière confièrent à plusieurs opérateurs le soin d'aller prélever des images mouvantes à travers le monde. Parmi ces techniciens se trouvait Alexandre Promio, lequel se rendit à Venise en 1896. Sur le Grand Canal, il utilisa sa pellicule en filmant sur une embarcation, ce qui lui permit d'effectuer pour la première fois un mouvement latéral avec l'objectif de la caméra et, grâce à ce « travelling » avant la lettre, la machine cinématographique « semble acquérir de nouveaux pouvoirs et inviter à la découverte de dimensions inconnues de la ville. »¹

Les affinités entre Venise et le cinéma ne s'arrêtent pas là : sous le régime mussolinien de la République de Salò s'implantent les productions Scalera, et d'autres studios fondent *Cinevillaggio* au pavillon italien des Jardins de la Biennale, ayant pour but de substituer ceux de *Cinecittà*. De même, en 1932, toujours sous l'égide du Duce, est créé le festival du cinéma de Venise, qui confirme l'engouement du dictateur pour le septième art, découvrant ainsi que le régime détenait deux armes supplémentaires : un grand écran et une ville unique au monde, au beau milieu d'une lagune. La *Mostra*, on le sait, est encore chaque année l'un des rendez-vous cinéphiles les plus attendus. Est-ce suffisant pour qualifier Venise de « ville de cinéma » ? Dans son ouvrage collectif sur l'image et le mythe vénitiens au cinéma, Roberto Ellero répond par la négative. Certes, cette manifestation lui confère de la noblesse, mais « un pathétique mensonge définit Venise « ville de cinéma » juste parce que pendant l'année et chaque année, des dizaines de troupes se succèdent pour tourner en extérieur, alors que les décisions qui comptent sont de toute façon toujours prises autre part »².

Ellero insiste sur le fait que les maisons de production n'ont plus de siège dans la cité lagunaire et qu'il faut regarder ailleurs, en amont, pour retrouver les traces des directives créatives et artistiques concernant les films tournés à Venise. Il nous faudra revenir sur ce point lorsque nous évoquerons plus tard le rôle de l'imaginaire et sa mise en rapport avec l'imagination.

D'autre part, Brunetta indique qu'« à partir du XVIII^e siècle, Venise a été dans le monde la ville la plus représentée et la plus connue à travers les images »³. En conséquence, son imaginaire filmique se réfère plus ou moins explicitement à une tradition iconographique déjà codifiée – ou à un imaginaire littéraire exhaustif – et s'emprisonne ainsi dans un clivage

¹ BRUNETTA Gian Piero, « L'avventura sullo schermo », in BRUNETTA Gian Piero, FACCIOLI Alessandro (dir.), *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venise, Marsilio, coll. « Il Veneto e il cinema », 2010, p. 23. Trad. pers.

² ELLERO Roberto, « Luoghi comuni, illusioni e patetiche menzogne », in ELLERO Roberto (dir.), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Venise, Comune di Venezia, 1983, p. 12. Trad. pers.

³ BRUNETTA Gian Piero, « L'avventura sullo schermo », in *ibid.*, p. 20. Trad. pers.

mythe/anti-mythe, contraignant souvent « à suivre des itinéraires obligatoires »¹. Formellement, la représentation de la ville n'a évolué qu'à travers les avancées technologiques, mais « les canons et l'esprit avec lequel on a cherché à continuer de cueillir la superficie du visible »² ne seraient pas changés, toujours selon Brunetta.

Encore aujourd'hui, par le biais de points de vue amateurs et professionnels, la tradition iconographique d'antan se prolonge vulgairement en déversant un magma quotidien d'images. Historiquement, cette « explosion » commerciale des appareils photographiques et caméscopiques coïncide avec la fin de la Seconde Guerre Mondiale, avec le miracle économique de la fin des années 1950 qui s'assimile à la période d'or du cinéma italien. Pourtant, la vision romantique de la ville et son attraction exercée sur le tourisme étaient déjà consolidées depuis un siècle. Dans un premier temps, l'après-guerre a permis de prendre réellement conscience de la modernité (technologique et morale), puis, dans un second temps, de se l'approprier. Et Venise est devenue ainsi la proie constante de milliers de viseurs optiques.

Parallèlement, portée par le succès financier du développement industriel d'après-guerre, « une envie d'avenir »³ investit le panorama de la cité lagunaire. Les touristes affluent sur la Place Saint-Marc et dans les salles de cinéma. Comme pour une équation économique, la demande du « produit vénitien » devient telle que le cinéma ne sait pas résister à l'envie de rééditer maintes fois son offre d'images *made in Venice*. Avec divers succès, puisque les films situés à Venise ne sont que très rarement des chefs-d'œuvre. Comme l'affirme Roberto Ellero : « [Venise] ne peut pas, par conséquent, ne pas courir le risque du lieu commun, de la stéréotypie, du cliché. »⁴ Néanmoins, la présence ou non de quelques plans montrant Venise peut augmenter la réussite commerciale d'un film et il nous faudra expliquer ce fait.

Toujours selon la même loi de l'industrie cinématographique, la Venise « mineure », « réelle » dans le sens où elle se situe au-delà des mythes et des stéréotypes, promulguée et défendue par le regretté réalisateur vénitien Francesco Pasinetti, est bien moins représentée à l'écran que sa consœur touristique, retraçant sans limites l'axe « Rialto – Grand Canal – Saint-Marc ».

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Cf. DOLCETTA Bruno, « Tra mito e interpretazione della realtà », in CIACCI Leonardo (dir.), *Venezia è una città, un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venise, Marsilio, 2004, p. 8 : « [...] une [vision] qui reconnaît en tant que mission de la ville, envers elle et vers le monde, la capacité de considérer et d'accueillir l'excellence et l'innovation. » Trad. pers.

⁴ ELLERO Roberto, *ibid.*, p. 8. Trad. pers.

Dans son recensement filmographique, Piero Zanotto dénombre en 2002 pas moins de 751 opus tournés totalement ou partiellement à Venise, dont plus de 600 réalisés après 1945¹. À travers notre chapitre récapitulatif sur l'imagerie du passé, nous en commenterons les grandes œuvres, en contrepoint de notre corpus. Malgré cette importance quantitative, nous pourrions nous demander si la ville lagunaire ne figure pas en retrait dans le panorama international du cinéma : comment évaluer la « fortune cinématographique » qu'on lui accorde si souvent ? En Italie, Rome et Naples la dominent dans l'imaginaire collectif pour les films de Fellini, De Sica, et bien d'autres encore, car la liste des cinéastes ayant apposé leurs empreintes oculaires sur la ville Éternelle ou dans les ruelles napolitaines est encore plus impressionnante que celle de la Sérénissime. Celle-ci, à l'opposé de certaines de ses homologues urbaines, n'a jamais vraiment attiré le regard d'un réalisateur capable de s'y attacher, d'en cueillir l'esprit et de savoir la raconter de façon sincère, *avec une continuité dans la logique artistique du regard* (bien que Vénitien, Tinto Brass n'est donc certainement pas cette figure de proue si recherchée, passant du film d'auteur au film érotique).

Bien entendu, un autre Vénitien, Francesco Pasinetti, fait figure d'exception dans ce portrait quelque peu pessimiste, mais sa (trop) courte vie ne lui a donné la possibilité de tourner qu'un seul long-métrage dans sa carrière de cinéaste. Paris (grâce à Truffaut, par exemple) ou New-York (grâce à Allen ou Scorsese) ont connu des chantres bien plus prolifiques sur le grand écran².

Le diptyque « ville et cinéma » expose des problématiques qu'il nous faudra tenter de résoudre. D'abord, pour quelles raisons et par quels moyens l'œuvre cinématographique nourrit-elle son imagination dans un milieu urbain ? Ensuite, comment s'organise la topographie d'une ville et dans quelle mesure le cinéma la modifie-t-elle ? Nous pourrions aussi nous demander à qui s'adresse l'industrie du septième art (et donc notre corpus filmographique) : la culture³ qui a la maligne tendance à être considérée comme un luxe superflu de nos jours, s'enferme-t-elle dans les frontières des agglomérations ?

¹ Cf. ZANOTTO Piero, *op. cit.* Évidemment, presque dix ans après cette publication fondamentale pour notre recherche, la filmographie vénitienne s'est encore copieusement développée, avoisinant ou dépassant certainement le millier de titres.

² Selon Brunetta, il aurait parfois suffi au réalisateur d'apparaître sur l'écran, de sceller ce rôle de promoteur de la cité lagunaire par le biais d'un caméo, sans toutefois aller jusqu'au regard « d'auteur ». Cf. BRUNETTA Gian Piero, *ibid.*, p. 21.

³ Le sens du mot « culture » s'entend ici par la définition pertinente que lui confère Jean-Michel Frodon dans son éditorial du numéro 618 des *Cahiers du Cinéma* : « l'ensemble des activités et des dispositifs qui visent à influencer sur la vie sociale par le biais de biens immatériels ». Cf. FRODON Jean-Michel, « Éditorial », in *Cahiers du Cinéma*, n° 618, 2007.

De même que la nature de Venise semble double, partagée entre ville mythique, idéalisée ou rêvée, et ville réelle, immanente et fonctionnelle, le cinéma n'a à sa disposition que deux moyens pour la représenter. D'un côté s'offre au réalisateur la possibilité – peut-être plus contraignante pour une équipe de tournage – d'un filmage en décors réels ; de l'autre, celle d'une reconstitution en studio, même si aujourd'hui le travail dans les décors des plateaux est souvent délaissé et surpassé par les retouches ou réédifications numériques plus ou moins conséquentes en post-production (dans ce cas, les studios accueillent simplement les « fonds bleus » nécessaires). Quelques problématiques surgissent et il faudra les éclaircir : quelles seraient les différences des modalités de représentation entre le studio et les décors réels ? Au sein même des studios, les impératifs des productions d'Hollywood, de la *Scalera* et de *Cinecittà* divergeraient-ils ? Depuis la Nouvelle Vague (émule du néoréalisme), la production cinématographique a généralisé le tournage des intérieurs en décors réels, sauf exception maniériste (dans notre corpus, *Le Casanova de Fellini* en serait un bon exemple).

De la même manière, il existe une distinction entre la Venise des lieux communs et une Venise « mineure », anti-mythique et méconnue qui a été le plus souvent été idolâtrée par des cinéastes soucieux d'apporter un regard neuf et original sur la ville, un regard que l'on pourrait presque qualifier « d'auteur ». Encore différent est le point de vue des réalisateurs vénitiens, qui insistent souvent sur les contrastes entraînés par la dualité du caractère urbanistique de leur ville natale, aussi mythique que quotidienne (*Il canale degli angeli*, *Qui travaille est perdu*). Cette vision de Venise filmée par les Vénitiens est-elle pour autant un gage de réalisme de l'espace filmique ? Nous devons y réfléchir.

Bien entendu, le tournage en studio peut également recréer une ville stéréotypée ou méconnue (voire méconnaissable pour *Le Danseur du dessus*). Au-delà des possibilités numériques actuellement offertes aux créateurs d'effets spéciaux, le travail en studio a toujours pu inventer un tissu urbain inexistant, ou du moins s'en inspirer. Cependant, il existe des différences dans la manière de procéder à cette reconstitution, par exemple entre le travail opéré par Sandrich à Hollywood, et celui de Fellini à *Cinecittà* : ces distinctions devront être définies.

Dans cette exposition des conditions imaginatives de notre filmographie, l'étude de la relation du cinéma à la littérature nous paraît fondamentale. C'est donc à partir des définitions de cet imaginaire que nous tenterons également de retracer les apports du sujet littéraire au film : le roman, la nouvelle ou la pièce étant à l'origine de l'adaptation cinématographique, ainsi que les diverses méthodologies de cette dernière. Cependant, il

nous faut déjà nous entendre sur un point : le texte littéraire n'a en aucun cas le moyen d'influencer le cinéaste dans la composition d'un plan, laquelle reste une formulation différente de celle employée par l'écrivain. Il influence la représentation du film à travers d'autres codes, partant de l'imagination du scénario ou tout simplement d'un imaginaire immatériel. Il nous semble donc pertinent de situer sa fonction dans cette première partie.

Comme nous y avons fait allusion plus haut, il faut tenir compte de l'existence d'un imaginaire littéraire vénitien. La littérature a essentiellement fourni les bases d'une Venise mythique ou, inversement, anti-mythique, voire ordinaire. Elle a consolidé tout d'abord une légende dorée (à partir des fastes de la Sérénissime jusqu'au XVI^e siècle), pour ensuite démanteler, tortiller et recomposer ses propres fondements. De la sorte, les auteurs modernes sont passés de la conception d'une Venise festive, aux postulats politiques idéalisés, à l'élaboration au XIX^e siècle de la fameuse légende noire, mortuaire et présentant une cité lagunaire décadente, délabrée, courant à sa perte. À ce propos, l'étude de Luca Giuliani dénombre que « plus de la moitié des films italiens sonores situés à Venise exhibent des ascendances littéraires »¹, à l'image de notre corpus. Giuliani remarque encore que ces œuvres sont particulièrement influencées par la littérature populaire du XIX^e siècle, qui « fixe une définition relativement homogène de la nature de l'espace scénique vénitien »². À l'instar de la thèse de Giuliani, il nous faudra définir les espaces scéniques présents dans notre filmographie en fonction de leurs ascendants littéraires.

Si notre premier chapitre s'attachera au développement de thèmes urbanistiques, à la conscience d'un lieu, de sa formation et de son évolution, ainsi qu'à l'étude de l'imaginaire et de l'imagination (voire de l'inspiration), le deuxième volet de notre thèse sera consacré à l'analyse du plan cinématographique, en tant qu'entité en construction, puis composée. En passant du *visible* au *visuel*, notre démarche revient à rechercher l'espace vénitien dans son imagerie cinématographique préexistante, pour ensuite se concentrer, dans la sélection filmographique à laquelle nous avons procédé, à la compréhension de l'image filmique et à la méthodologie de son agencement. Par conséquent, nous entendons suivre dans l'organisation de notre réflexion certaines conceptions de Pavel Florensky sur la dimension spatio-temporelle dans l'art, que nous synthétisons ainsi :

¹ GIULIANI Luca, *op. cit.*, p. 19. Trad. pers.

² *Idem.* Trad. pers.

La *construction*, donc, est la forme de l'œuvre à représenter ou, en d'autres termes, la possibilité d'interaction et interrelation des forces de la réalité qui doit être retransmise à l'aide de l'œuvre et perçue à travers elle. Au contraire, la *composition* est la forme de la représentation même, telle qu'elle est, ce qui équivaut à la possibilité d'interaction et interrelation des moyens figuratifs utilisés dans une œuvre donnée.¹

De cette manière, la construction est ce qui vient apporter des yeux à l'œuvre, la composition ce qui lui détermine un regard, son unité spatiale et formelle. La construction est l'acte de la recherche et de la découverte (filmer un certain aspect de Venise, en manipuler les fonctions matérielles, par exemple), la composition est celui des choix à insérer dans le cadre (la multitude de moyens figuratifs et plastiques pour représenter cet aspect de Venise). Comme Florensky le résume encore, la construction s'assimile à « ce que la réalité veut de l'œuvre, la composition est ce que l'artiste veut de son œuvre »².

Dans cette seconde partie de notre travail, nous procéderons suivant la dimension évolutive du plan cinématographique, entre mise en « image » et mise en « scène ». En ce sens, nous verrons par étapes les divers postulats fondant la définition et la délimitation d'un cadre, puis la présence explicite ou non du champ³ (ou du hors-champ). Le cadre s'accommode éventuellement de lois géométriques : le réalisateur peut rechercher à retranscrire inlassablement les perspectives d'un lieu, mais il peut aussi faire fi des structures géométriques naturelles que lui offre le même espace. Il faut encore préciser qu'une attention particulière et nécessaire sera apportée à la bipolarité entre paysage rural et paysage urbain dont la différence fondamentale réside, selon Pierre Sorlin, dans le cadre que possède la ville, alors que la campagne en serait dépourvue⁴. Venise, sur ce point, se confirme en tant qu'urbanisme particulier, puisque les paysages lagunaires constituent le prolongement naturel de l'espace urbain et non pas sa limite : il n'y a pas de dichotomie topographique car vivre à Venise, c'est vivre dans la lagune.

¹ FLORENSKY Pavel, *Lo spazio e il tempo nell'arte* (1924), trad. it., Milan, Adelphi, 1993, p. 97. Trad. pers. Souligné par nous.

² *Ibid*, p. 94. Trad. pers.

³ Pour les notions de « cadre » et de « champ », nous renvoyons à la brève définition du théoricien Jacques Aumont, que nous étayerons par la suite : « [...] l'image est limitée dans son extension par le cadre, il nous semble percevoir seulement une portion de cet espace. C'est cette portion d'espace imaginaire qui est contenue à l'intérieur du cadre, que nous appellerons le champ ». Cf. AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 3^e éd. 2008 (1^{re} éd. 1983).

⁴ Cf. SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Histoire », 1977.

Ce sont aussi les « objets urbains », acceptés en tant que corps et éléments matériels animés ou non, fonctionnels ou non, mais liés à la forme et au sens urbanistique qui, par leur présence dans le cadre, le remplissent – et peuvent parfois brusquement l’assujettir de par leur caractère insaisissable, contingent (en particulier les éléments naturels). Ils sont perçus à travers le degré de saturation ou de raréfaction qu’ils imposent à l’espace filmique.

En revanche, les personnages subissent ou délimitent le cadre et le champ (et le hors-cadre et le hors-champ) et confèrent éventuellement une dimension psychologique supplémentaire à l’espace. Un plan nous montrant un coucher de soleil sur la lagune vénitienne ne peut avoir un sens mélancolique (appartenant objectivement au film, non pas à la subjectivité spectatorielle) que si un contexte, une perception ou une intuition nous informent que son observateur le vit en tant que tel, mais dans ce cas, c’est le montage qui nous autoriserait à affirmer cette conclusion. Si nous considérons le plan comme une entité pragmatique, nous remarquons encore que, grâce à la psychologie, le personnage lui apporte divers éléments narratifs comme l’activité et l’inactivité, l’isolement et la solitude (au milieu d’un groupe ou non). Le cinéma peut aussi souligner la perception sensorielle de l’espace par l’humain, le regard de l’objectif devient ainsi subjectif. Enfin, la « mise en jeu » (l’interprétation de l’acteur) permet au personnage d’évoluer dans le cadre et, par sa mouvance et son interrelation avec les objets urbains, de délimiter ainsi un espace dramatique.

Les notions de champ et de hors champ entrevues plus tôt nous autorisent à concevoir le cadre comme étant assujetti aux mouvements de la caméra. Dans la phase de représentation (perception « créatorielle »), le plan fixe est lui aussi une image mouvante (en soi) et le réalisateur imagine *a priori* ses dynamiques. De même, au moment du filmage et des mouvements de l’appareil, il prévoit *a priori* où le champ se conclura. À l’inverse, pour la perception spectatorielle, le mouvement (du plan, de la caméra, etc.) constitue ou amène inexorablement vers la découverte ou la surprise : il entraîne en quelque sorte une dialectique de l’espace filmique sans montage. Par conséquent, nous devons nous intéresser à ce clivage perceptif en le confrontant à l’interprétation de la topographie vénitienne.

Au-delà du cadre, composé par la présence (ou paradoxalement l’absence significative) de la perspective et de la géométrie, des objets et de l’être humain, il y a donc le champ. Cet espace scénique nous permet de nous pencher sur la « scénographie », plus communément appelée le « décor » du film. Précisons d’emblée que les décors étudiés seront exclusivement urbains, filmés en extérieurs (parfois fictifs lors d’un tournage en studio). Ces

sets extérieurs contiennent des éléments dénotatifs ou connotatifs (informatifs ou symboliques). Le hors-champ influence également leur conception. Tout comme le cadrage et la photographie, le décor est aussi ce qui déterminera le degré de réalisme de l'espace filmique. Le réalisateur exprime ainsi sa volonté de documenter ou de styliser la réalité ambiante. Autre cas intéressant sur lequel nous nous attarderons : la reconstitution scénographique de Venise à une certaine époque historique. Dans quelle mesure les cinéastes ont-ils pu reconstruire une époque révolue à Venise ? Comment le présent pense-t-il le passé ?

Par-delà les diverses intentions du décor urbain (symbolique ou documentaire, stylisé ou non), l'espace scénique appelle inexorablement à sa mise en lumière, ce qui aboutit à un travail sur la plasticité filmique. Plusieurs paramètres entrent dans la composition de cet aspect fondamental. Dans la définition de la photographie du film, le réalisateur (secondé le plus souvent par son directeur de la photographie et son cadreur) doit tenir compte de la perspective et de la géométrie, des accessoires et des personnages, des mouvements de caméra, de l'interprétation qu'il veut donner à son décor. Pour cela, il dispose de divers « outils » qui lui donneront la possibilité d'achever l'esthétique de son plan : l'utilisation de la pellicule (ou de l'enregistrement numérique) en couleur (ou inversement en noir-et-blanc), l'agencement de la lumière (ajoutée ou naturelle).

Ce n'est qu'une fois terminée la création du plan, devenu identité intrinsèque du film, que nous pourrons poursuivre notre approche esthétique en évaluant l'interaction avec la peinture dans les images filmiques du corpus. Suivant les préceptes de Jacques Aumont, c'est au-delà de la pure citation iconique qu'il nous faudra réfléchir, car la relation du cinéma à la peinture « ne peut intéresser que si elle signifie quelque chose par rapport au cinéma comme art d'image – c'est à dire comme autre chose que la narration et la représentation, et comme une modalité très particulière de la fiction »¹. En ce qui concerne la peinture, nous devons rester attentifs aux influences exercées sur l'imagerie du corpus par les *vedutisti* vénitiens du XVIII^e siècle (Canaletto, Guardi, etc.), par l'impressionnisme (comme celui de Monet), ou encore par Guglielmo Ciardi, grand-père de Francesco Pasinetti.

Si notre deuxième chapitre utilise le matériel filmographique en isolant les plans (la pragmatique du film), l'ultime volet de notre étude en forme de triptyque sera consacré à au montage (la syntagmatique) et précisément à la dialectique des plans – une nouvelle

¹ AUMONT Jacques, *Matière d'image*, Paris, Images modernes, coll. « Cinéma », 2005, p. 8.

dimension esthétique dans la création d'un espace filmique. C'est justement son acceptation protocolaire dans la fabrication d'un film qui a permis au montage, en partant du découpage des plans en pré-production (plus ou moins respecté en post-production), d'« inventer » l'espace du cinéma, comme nous le rappelle le théoricien Jean R. Debrix :

En passant à l'intérieur du drame, en s'installant au cœur de l'action, « sur la scène » pour ainsi dire, au milieu des personnages et dans leur univers même, le spectateur avait accès à un nouvel espace dramatique, l'espace cinématographique proprement dit, dont la structure acquérait [...] une profondeur et une perméabilité inconnue du théâtre.¹

Par ailleurs, selon la théorie d'Arnheim, le montage est l'aspect le plus créatif dans la production (mais pour d'autres, cela peut être la composition du plan, comme chez Tarkovski ; ou le découpage du scénario, par exemple chez Hitchcock) :

L'image seule, après tout, naît d'un processus reproductif dominé par l'homme, mais qui, en le considérant superficiellement, se limite à reproduire la nature. Par contre, quand on arrive au montage, l'homme participe au procès ; il fractionne le temps, il unit des choses séparées dans le temps et l'espace ; et ceci ressemble beaucoup plus à un processus tangiblement créatif et formatif.²

Si les considérations d'Arnheim paraissent datées lorsqu'elles parlent de la composition d'une image comme d'une simple « reproduction de la nature », oubliant tous les paramètres entrant en jeu dans sa formation et que nous analyserons dans notre second chapitre, il n'est pas moins vrai que le montage termine la conception spatio-temporelle globale d'une scène, d'une séquence ou de tout le film. En ce sens, il constitue l'étape majeure dans la définition d'une esthétique du film, puisque spécifique au seul septième art, au travail du monteur (dirigé éventuellement par le cinéaste).

Processus centré autour de l'utilisation plus ou moins marquée de l'ellipse, entraînant un jumelage – exclusif à cet art – entre l'espace et la durée, notre regard sur le montage – sur ses cheminements méthodologiques dans la fondation d'un espace (devenu

¹ DEBRIX Jean R., *Les Fondements de l'art cinématographique*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1960, p. 113. Toutefois, nous préférons, comme André Gardiès, la terminologie d'« espace filmique » pour définir l'ensemble des espaces internes au film, plutôt qu'« espace cinématographique », que Gardiès conserve pour traiter de la salle de cinéma, de l'espace spectatorial, en somme. Cf. GARDIÈS André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

² ARNHEIM Rudolf, *Film come arte [Film als Kunst]*, Berlin, 1932], trad. it., Milan, Il Saggiatore, 1959, p. 115. Trad. pers.

espace-temps) dans la scène d'un film (délimitée par l'unité de lieu ou de temps) – sera fragmenté en rapport à ses diverses fonctions, telles que les a exposées Vincenzo Buccheri : fonction narrative, descriptive, conceptuelle¹.

Notre définition de l'urbanisme vénitien au montage ne doit pas s'arrêter à ce recensement. Le produit dialectique se fait à travers des courants « classiques » (fondés sur le respect des règles spatiales des raccords) ou « modernes »² (recherchant la discontinuité spatiale et la désorientation du spectateur), et qui s'adressent d'abord au montage plutôt qu'aux autres moments de la conception d'un film, de même qu'ils peuvent transmettre des contrastes, des correspondances, des métaphores. C'est pourquoi nous répartirons cette phase de la fabrication d'un film (et de notre étude) entre montage-récit et montage-expression, selon que le geste du monteur et sa rhétorique soient ostentatoires ou non.

C'est encore en disséquant le montage que nous pourrions nous intéresser à l'espace sonore du film. En effet, sur la table de montage, nous comptons a priori quatre types de bandes sonores, comme nous l'indique Buccheri : prise directe, bruits de l'environnement, bruitages et musique³. Ce qui reviendra à nous poser les problématiques suivantes : comment cet espace sonore se greffe-t-il sur l'espace visuel, et dans quelle mesure réussit-il à fournir une interprétation de la cité lagunaire ? Cependant, nous nous concentrerons exclusivement sur les apports rythmiques et signifiants du son pour l'image, n'ayant aucune prédisposition pour mener à bien une étude acoulogique ou musicologique. Enfin, à la lumière de ces différentes fonctions, de ces diverses possibilités énonciatives qu'offre le montage, existe-t-il une dialectique qui domine l'espace vénitien, une manière générique de la raconter ? Nous devons y réfléchir.

Au vu de l'exposition et de l'explicitation de notre cheminement analytique, et considérant l'allure que prendra la division de nos chapitres, il nous est aisé de conclure quel sera notre axe de recherche. La ville et le cinéma relèvent tous deux du domaine de l'espace, c'est-à-dire de la conception, de la maîtrise et de l'évolution de la dimension spatiale. Par ailleurs, comme nous en informe le théoricien Henri Agel, étudier le cinéma n'est pas tenir compte en premier lieu de la littérature, mais de ce qui concerne l'espace :

Un film est avant tout définition d'un espace, insertion de personnages dans un décor naturel ou reconstitué en studio. C'est dans la mesure où les coordonnées spatiales de

¹ Cf. BUCCHERI Vincenzo, *Il film, dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Rome, Carocci, 2003, p. 219.

² Il faudrait également citer une esthétique post-moderne du découpage/montage, mais elle est absente de notre corpus.

³ Cf. BUCCHERI Vincenzo, *ibid.*, p. 271.

ce décor sont tracées avec force et efficacité, qu'une histoire prend une valeur significative : dramatique, poétique, politique ou cosmique.¹

L'Homme vit l'espace soit en le dominant (plus ou moins réellement ou imaginativement), soit en le subissant. Néanmoins, il reste toujours une dimension insaisissable, une réticence sur laquelle l'échelle humaine n'a qu'un pouvoir éphémère. L'espace forme un dépassement de l'ontologie humaine. Parallèlement, faire un film requiert une capacité d'organisation de l'espace, mais cette domination n'est peut-être qu'une illusion. Ou mieux encore : sa domination a pour moyen et/ou pour objectif l'illusion.

Ne perdons pas de vue Venise. Pour le cinéaste qui doit se poser en tant que concepteur de son image, en tant que réorganisateur de son urbanisme, la tâche s'annonce ardue : avant d'être le créateur d'un espace filmique, le réalisateur, posant dans la cité lagunaire sa caméra comme on y pose ses bagages, doit se soumettre aux contingences de son espace matériel. De la sorte, nous chercherons à évaluer l'écart perçu entre la réalité transcendée de la Venise fictionnelle et celle de la Venise actuelle, immanente, « naturelle », serions-nous tenté de dire. Mais au-delà de cet écart entre réalité et fiction, à partir de quel imaginaire le film (ou le filmeur) fournit-il une véritable interprétation et, dans le meilleur des cas, comment impose-t-il une vision particulière de cet espace urbain *déjà* particulier ? En dernier lieu, qu'advient-il de cette interprétation, de ce (nouvel ?) imaginaire ? Est-ce bien lui qui désigne une place au monde ou le monde qui lui destine sa place ?

Finalement, nous avons exposé à la manière d'un long travelling les problématiques, les enjeux et les domaines majeurs de notre thèse : ils sont multiples et diversifiés. À l'origine de notre rédaction, nous nous retrouvons peut-être sur la même embarcation qu'Alexandre Promio et, en nous servant de nos dons d'observations comme de l'objectif d'une caméra, nous tenterons de percer le mystère que renferment les pierres et les eaux lagunaires : peut-on se demander s'il est différent de filmer Venise plutôt qu'une autre ville ? Qu'apporte-t-elle à l'œuvre cinématographique, une fois ses contours décalqués sur l'image ?

* * *

¹ AGEL Henri, *L'Espace cinématographique*, Paris, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 9.

1. À LA RECHERCHE DE L'ESPACE VÉNITIEN

L'imaginaire de l'espace filmique

1.1. La ville au cinéma

1.1.1. La représentation cinématographique de la réalité urbaine

Il nous préexiste une abondante littérature sur le diptyque « ville » et « cinéma ». Le thème sous-jacent de ces études (qui est aussi le nôtre) cherche à comprendre les différences entre un site « naturel » (la ville en soi) et sa représentation artistique. Pierre Sorlin explique que ces différences sont considérables :

[...] le tableau a son cadre, la sonate ou le film leur durée, rien ne borne le paysage ou les scintillements du soleil sur l'eau. Pourtant, dès que l'on passe à l'architecture, la distance diminue, Venise n'est pas davantage cernable qu'un lac ou une forêt, dans les deux cas l'œil, en son parcours, définit une forme, une des innombrables formes possibles.¹

Or les fondations humaines offrent à l'observateur des *repères*², potentiellement interprétables par l'art. Cette partie de notre recherche considérera alors les repères pris par le regard cinématographique sur la ville, leur rapport de connivence, d'échange et d'attraction, afin de mieux comprendre par la suite les fonctionnements urbanistiques et la spectacularité de la ville faisant l'objet de nos préoccupations, c'est-à-dire Venise. C'est en étudiant tout d'abord les modalités de certaines esthétiques urbaines au cinéma que nous saurons ensuite définir en quoi il est différent de filmer à Venise plutôt qu'ailleurs.

Connivences et divergences entre réalité urbaine et fiction cinématographique

Dans sa formulation technique, mais aussi dans ses principes esthétiques et politiques, l'urbanisme est contemporain de l'invention du cinématographe. De plus, les deux disciplines relèvent des sphères de l'espace, du temps et de la mobilité. Ainsi, la ville s'assimile aux fondements narratifs du cinéma : elles sont des films où s'entrecroisent des

¹ SORLIN Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, op. cit., p. 24-25.

² C'est également le mot employé par Sorlin in *idem*.

myriades d'intrigues, de scénarios, peut-être sans début ni fin. Tout comme la ville, le cinéma déplace et concentre des énergies, des personnes, des capitaux (même si son économie se développe dans une moindre mesure). Le volontarisme de l'équipe de tournage d'un long-métrage adopterait donc la forme d'une municipalité miniaturisée.

À l'instar de la réalité urbaine, le cinéma produit et offre des espaces : il les habille, il les masque. Mais contrairement au septième art qui, au final, exige et expose une succession d'opérations planifiées *a priori*, la fabrication d'une agglomération relève aussi bien de l'aléatoire que de l'intentionnel. En bref, comme le précise le philosophe Thierry Paquot : « la ville se fait et se défait selon plusieurs logiques, souvent contradictoires, ou peu harmonisées, et selon des temporalités non synchronisées »¹.

Par conséquent, l'espace urbain offre un éventail de décors temporels au cinéaste, que nous pouvons délimiter ainsi : l'image réelle du passé, l'image réelle de la modernité, l'image du présent (qui amalgame les deux options précédentes) et enfin les images d'un futur ou d'un passé imaginaire. Cela dit, même si le cinéma est parfois considéré comme une source historique (surtout à partir de la Première Guerre Mondiale), si l'on peut y retrouver « l'environnement, les styles de vie, les modèles de comportement »² du passé, il faut bien avouer que cet art peine à retranscrire intégralement les changements de rapports spatio-temporels entre l'Histoire, le monde et la ville : il se limite à enregistrer la complexité de ce qui est visible, mais s'arrête souvent à la superficie des choses. Art de la métonymie, il n'établit qu'une relation présumée entre le tout et la partie, entre l'infiniment grand et l'infiniment petit : en ce sens, il n'exposera que les vicissitudes et les problèmes d'une partie des citoyens, qui représenteront implicitement un contingent majeur.

Force est de constater que le point de vue subjectif d'un habitant ou d'un visiteur est le même que celui du cinéma (sa connaissance matérielle et culturelle d'une cité et de ses citoyens ne sera jamais achevée, puisque son urbanisme est en perpétuelle évolution), à cette différence près que l'expérience temporelle de l'homme dans la ville est parfois limitée à quelques années et celle du personnage d'un film à quelques minutes (celles de la durée d'un film ou d'une séquence, ...). Parallèlement, pour connaître une ville, le promeneur paie le prix physique de la réalité, alors que le spectateur d'une salle de cinéma paie le prix du ticket. Si, pour Costa, « le cinéma a la possibilité d'intervenir de diverses façons sur l'instabilité et la

¹ PAQUOT Thierry, « Urbanisme », in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry, *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, p. 115.

² CIACCI Leonardo, *Progetti di città sullo schermo*, Venise, Marsilio, 2001, p. 12.

mutabilité sémantiques de la forme architecturale »¹, pour Faccioli et Brunetta il « ne réussira jamais à représenter en un sens positif la nouveauté, à voir profondément le changement des rapports entre la ville et le monde et son histoire au cours du siècle »². Tranchons avec Fellini qui affirmait que le réalisateur devait *exposer* les problèmes, poser les questions et non les résoudre³... Par conséquent, le cinéma se doit d'être un art sélectif, et son intelligence consistera principalement en l'élaboration de liens formels et conceptuels entre les différentes unités de ce tri.

Presque paradoxalement, outre une fonction fictionnelle et diégétique de la présence de l'espace urbain dans le film, nous remarquons encore une fonction didactique, documentarisante : l'image cinématographique nous renseigne sur l'espace de la ville, sur son urbanisme, sur son architecture, sur les citoyens, comme le théorise Argan :

Le cinéma visualise l'espace urbain par rapport à un événement existentiel, symbolique ou symptomatique de l'existence humaine dans son ensemble. Le cinéma influence profondément nos habitudes psychologiques : il nous met « en situation » par rapport à la réalité. [...] En plus de nous « informer » sur la forme ou sur l'espace visuel de la ville, *le cinéma fournit une clef de lecture du phénomène urbain*.⁴

L'urbanisation de plus en plus importante de la société est, tout comme le septième art, une soif de construction. Cette volonté de bâtir (un peu comme la « fabrication » d'un film) se traduit d'abord par une nécessité qui peut être collective et matérielle, ou par l'envie personnelle de laisser une trace à la postérité. La reformulation incessante d'un cadre urbain (édifications, destructions, travaux...) peut être entrevue comme la manifestation d'une lutte contre l'ennui, la proposition d'un mode de vie meilleur, et l'un des objectifs primaires du septième art est d'offrir un divertissement. Cette constante promesse (relative et non impartiale) d'une existence améliorée au sein d'une cité trouverait son parallèle dans le côté moraliste de certains films. En effet, l'œuvre filmique retranscrit le plus souvent la pensée de son créateur (ils sont éventuellement plusieurs), lequel se donne en spectacle aux yeux d'un public, mais ne peut s'exprimer qu'à travers des concepts, des notions ou des idées provenant

¹ COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, op. cit., p. 104. Trad. pers.

² FACCIOLO Alessandro, BRUNETTA Gian Piero, « Introduzione », in *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, op. cit., p. 14. Trad. pers.

³ Cf. « Intervista con Federico Fellini », in *L'Europeo*, n° 5, dicembre 2002, p. 78.

⁴ Cf. ARGAN Gian Carlo, « Lo spazio visivo della città : "Urbanistica e cinematografo" », in AA. VV. *Lo spazio visivo della città. Urbanistica e cinematografo*. Rocca San Casciano, Cappelli, 1969, pp. 9-16. Trad. pers. Souligné par nous.

de la réalisation (le découpage, la mise en scène, la mise en image, le montage), non pas par un « message » synthétique, formulé explicitement, et signifiant de façon autonome comme l'on a trop souvent tendance à le croire¹. En ce sens, nous convenons avec Marcel Martin que « l'image « implique » plus qu'elle n'« explique » »², et que les films sont lisibles à plusieurs niveaux.

Si le cinéaste ne résoudra pas les problèmes du spectateur, ce dernier peut s'enrichir en tentant de comprendre les intentions du film ; il devient ainsi un spectateur « éclairé » par la lumière d'un écran, par la pensée gravée sur la pellicule. De la sorte, le cinéma ne peut que collaborer à la compréhension des enjeux urbanistiques mais non pas les expliquer de façon abstraite et, de la sorte, nous voudrions nuancer cette indication du théoricien Guido Aristarco :

Le cinéma peut collaborer au problème urbanistique, à l'explication la plus approfondie possible de la crise qui investit l'espace de la ville, l'homme et son habitat, à faire comprendre les lois du processus existant derrière la variété de chaque fait, à extraire quelque chose d'universel du chaos générique de chaque élément caractéristique des phénomènes.³

La ville au cinéma, par le truchement de l'identification, peut aussi devenir une invitation au voyage, une « possession qui dépossède »⁴, qu'elle soit réduite à une simple toile de fond ou pourvue d'une forte personnalité. Les deux entités entretiennent un rapport impur de connivence, fondé sur la fameuse impression de réalité de l'image, sur l'imaginaire. Les mots d'Antonioni nous avertissaient déjà : « Le péril le plus grand pour celui qui fait du cinéma consiste dans l'extraordinaire possibilité qu'il a de mentir. »⁵ Cela dit, l'espace urbain moderne offre au septième art de quoi alimenter ses « mensonges » : selon Henri Lefèvre, la « logique de la visualisation »⁶ de cet espace s'articule en un double procès, aboutissant à la

¹ À ce sujet, Christian Metz indique avec des mots très justes que le « message » [...] ne peut avoir de structure propre que si *plusieurs* codes sont conjointement à l'œuvre en lui, car la combinaison de ces codes, en ce cas, instaure un niveau d'articulation autonome [...]. Mais on voit du même coup que [le message] est fort mal nommé : on n'a plus affaire à *un* message, mais à un fragment contenant en lui plusieurs messages, puisqu'il y a plusieurs codes. » Souligné par Metz. Cf. *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1971, p. 66.

² MARTIN Marcel, *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1955, p. 86.

³ ARISTARCO Guido, « La città, possibilità del cinema e i film », in AA. VV. *Lo spazio visivo della città. Urbanistica e cinematografo.*, op. cit., p. 63. Trad. pers.

⁴ AA. VV., « Ville et cinéma », *Espace et société*, n° 86, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 8.

⁵ Cf. EVENO Claude, « Michelangelo Antonioni », in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry, *La Ville au cinéma*, op. cit. pp. 655-658.

⁶ LEFEVRE Henri, in AA. VV. *Actes du colloque de novembre 1974, Décor urbain et cadre de vie en Italie, de l'Antiquité à nos jours*, Strasbourg, Bulletin du C.I.R.I. n° 2, février 1976, p. 110.

métonymie et à la métaphore : l'homme est réduit à une voiture, l'habitat à un immeuble. Voici comment Reitz applique cette logique aux films :

Cette logique [...] on la retrouve sous des formes multiples au cinéma, entre autres : dans le déroulement spatio-temporel du film attendu et reçu par le consommateur comme un ensemble logique, où chaque unité discrète représente la totalité du film [...], qu'elle soit objet, plan, séquence. De fait que les personnages, les situations et les paroles du film soient matière à substitution et identification, vidant en quelque sorte le spectateur par les yeux.¹

Reste que la ville et la symbolique de son espace traversent le film et le produisent, probablement davantage que le film ne produit l'image de la ville. Néanmoins, le cinéaste se retrouve toujours face à un choix crucial : faire fructifier les capacités mensongères de l'espace urbain à l'aide de la caméra ou, à l'opposé, réaliser une œuvre qui se rapprocherait du documentaire social. D'un côté comme de l'autre, ce choix n'entraînera pas automatiquement la justesse de la spatialité du film, car seules comptent la sincérité et la cohérence des intentions artistiques. Au cinéma, le mensonge peut être vraisemblable et instruire, alors que le réalisme peut se révéler erroné et désinformer².

Comme l'affirme à ce propos Thierry Flamand, « tourner, c'est aussi détourner »³. Ainsi, adapter la ville au cinéma, dès la focalisation à travers le cadre de l'objectif, c'est donc en donner irrémédiablement une *interprétation subjective*. Celle-ci devient alors une vision inexorablement créative et artistique, par le biais des sélections conscientes ou inconscientes lors de la prise de vue, dans les « choix importants et délibérés de cadres, de focales, d'ambiance lumineuse »⁴. La ville est ici complice du cinématographe car comme lui, elle se nourrit de lumières (naturelle et artificielle) pour exister, de jour comme de nuit : l'objectif capte les rayons des éclairages pour imprimer une image sur une pellicule ; les rues, les édifices et les locaux doivent être éclairés pour être viables. Par la diversité de ses sources lumineuses, la ville a « révolutionné l'esthétique du cinéma »⁵, lequel peut désormais réunir dans une seule image « un néon bleu-vert, une ampoule jaunâtre de faible intensité, un

¹ REITZ R., in *ibid.*

² Du côté « mensonger », nous pourrions citer *Edward aux Mains d'Argent* (*Edward Scissorhands*), de Tim Burton, USA, 1990, qui en réalité documente sur les petites villes de la bourgeoisie américaine dans un style fabuleux, alors que d'autre part, nous pourrions accabler le réalisme désinformateur de *Slumdog Millionaire* (*Slumdog Millionaire*), de Danny Boyle, UK/USA, 2008, sur la pauvreté de la société indienne à Bombay.

³ FLAMAND Thierry, « Adapter la ville à l'écran », in NIALY François (dir.), *Visions urbaines : villes d'Europe à l'écran*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. COPANS Richard, « Lumière », in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry, *ibid.*, pp. 81-84.

éclairage public au sodium diffusant une lumière orangée »¹, provenant de l'urbanisme environnant.

Apparemment, il serait tout de même faux d'affirmer que le cinéaste, dans la ville, construit son cadre comme l'architecte a construit les édifices qui se présentent à lui. La raison en est simple : la représentation cinématographique de l'espace urbain et architectural est toujours approximative, il subsiste implacablement quelque chose de la réalité matérielle qui ne peut être transféré par le langage filmique, comme l'étoffe Franco Purini :

L'essence bidimensionnelle du photogramme ne peut en aucune façon se mesurer avec les deux éléments qui fondent l'événement architectural et urbain, c'est-à-dire le vide et le remplissage des membrures. Même si souvent les architectes ne réussissent pas à lire et à sentir l'espace comme une entité visible, cet espace est le matériau avec lequel est construite toute la ville, après que son paysage même se soit défini comme un collier d'espaces.²

Bien que l'espace urbain et l'espace filmique possèdent des frontières, même s'ils contiennent une succession de lieux ou de plans définis par un espace-temps précis et départagé, il est indéniable qu'au bout du compte la sphère spatio-temporelle de la ville au cinéma s'efface, laissant au spectateur et à la postérité les images d'une cité visible mais insaisissable. L'évolution, la disparition des réseaux et des formes urbanistiques (et de leurs résidents) n'est pourtant plus définitive. Ainsi, ces cités-fossiles, figées dans les pierres de leur époque, vont pourtant continuer à vivre de façon abstraite, dans l'imaginaire, grâce aux pellicules du septième art, véritables archives de la vie.

Imagination et imaginaires de la ville au cinéma

Les cités occupées et (re)formulées incessamment par l'homme sont d'authentiques fourmilières. En réalité, une ville s'apparente aujourd'hui à une succession infinie de bombes à retardement miniaturisées que symboliseraient les symphonies en écho des klaxons. Chaque seconde y renferme son lot d'incidents, et l'aliénation que suscite un rythme de vie parfois frénétique a dégénéré les relations humaines en les simplifiant à

¹ *Ibid.*

² PURINI Franco, « La città delle città », in BERTOZZI Marco, *Il cinema, l'architettura, la città*, Rome, Dedalo, 2001, p. 108. Trad. pers.

collection successive de minuscules agressions : où nous cacher dans une ville ? Le citoyen est contraint de prendre part à l'ensemble, de répondre aux sollicitations, de réaliser ses objectifs le plus rapidement possible. Comme nous l'avons évoqué en amont, notre analyse ne devra pas perdre de vue que le regard du cinéaste est obligé de sélectionner dans cette fourmilière. Impossible pour lui d'envisager un scénario englobant la totalité des scénarios : quels liens tisse-t-il entre ces différents éléments choisis dans la réalité urbaine, et comment cette toile prend-elle une signification ?

Nous l'avons vu plus haut, le cinéaste semble plus proche du peintre que de l'architecte. Tout d'abord, il doit composer son cadre avec des formes architecturales déjà présentes puisque, comme nous l'enseigne Rohmer, l'espace architectural « préexiste à l'acte de filmer, il a une existence concrète, qu'il s'agisse d'architectures réellement existantes [ou] d'architectures factices, reconstruites en studio »¹. Le travail du réalisateur consiste donc à décalquer cet espace, à s'adapter au signifiant pour ensuite lui conférer les signifiés voulus. Il existe différents types de signifiés selon les typologies architecturales (monument, château, jardin, etc.), selon leur style (gothique, renaissance, baroque, moderne, etc.) et selon leur fonction (habitable, décorative, ludique, etc.), que le cinéma utilise à sa guise. Cependant, en architecture, ce système de signifiés n'est jamais isolé : il est « toujours lié à la fonctionnalité de l'organisme architectural dans le *contexte* (historique et urbanistique) dans lequel il se situe »², comme nous le rappelle Antonio Costa.

Or la fiction cinématographique utilise l'architecture comme un contexte, comme un *objet* : dans l'espace du film, les formes géométriques sont photographiées comme des accessoires. Pourtant, cet objet architectural devient proprement filmique seulement si « sa présence correspond à une certaine intentionnalité »³. Tout d'abord, cette intentionnalité peut avoir des visées diégétiques (afin de définir et de circonscrire l'espace de l'action) ou citationnelles (afin d'activer des significations symboliques et de relier le sens de l'action au second degré de signification)⁴. Puis, au-delà de l'enregistrement de la simple fonction de l'architecture, le film peut donc référer à un style architectural en attribuant un sens métaphorique ou métonymique (ou les deux) à ses typologies : une comédie jouée dans des décors baroques peut accentuer le côté burlesque de celle-ci, par exemple. Les matériaux des

¹ ROHMER Éric, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, coll. « 10/18 », 1991 (1^{re} éd. UGE 1977), pp. 57-90.

² COSTA Antonio, « Architettura per film: istruzioni per l'uso », in *Cinema&cinema*, janvier/avril 1993, n° 66, p. 12. Trad. pers. Souligné par nous.

³ CERCHI USAI P., KESSLER F., « Avant-propos », in *Iris*, n° 12, p. 8.

⁴ Cf. COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, op. cit., p. 101.

structures, comme par exemple le verre, peuvent aussi bâtir la valeur emblématique du plan cinématographique :

L'emploi du verre et des surfaces transparentes est un des modèles les plus connus et les plus commentés du langage moderne de l'architecture, laquelle l'interprète comme une forme symbolique entre extérieur et intérieur, comme un dépassement et une transcendance de l'opacité des matériaux traditionnels de construction.¹

Considérant le même matériau, un objectif symbolique similaire peut être accaparé par le septième art : une scène se jouant devant de larges vitres ou au milieu d'un jeu de miroirs renforce souvent la dualité des personnages, ou leur envie inassouvie d'évasion. La matière en appelle alors à des codes cinématographiques. Mais d'autres résonances sont encore possibles : les espaces architecturaux et filmiques sont faits pour être habités, mouvementés. Si leur cadre formel est délimité, le contenu de ce cadre est volubile.

L'architecture est un art s'adressant à plusieurs sens mais le cinéma peine à être précis dans le compte-rendu de cet espace sensoriel. Il lui convient de palier à ce handicap en développant au maximum ses capacités de représenter les sphères visuelles et auditives (souvent dans un but émotif), puisqu'il lui est impossible d'offrir au spectateur les sensations réellement perceptibles dans « l'expérience architecturale ». En ce sens, le cadrage cinématographique devra parfois imaginer ce que l'œil humain ne peut cueillir de la réalité urbaine, lui montrant ses formes géométriques, sa perspective, ses détails – comme il ne les a jamais vécus – et lui apprenant ainsi à regarder à sa façon (à faire une nouvelle « expérience » du réel). L'espace sonore du film sera également plus nuancé, plus balancé, plus étudié que ce qu'il est normalement donné d'entendre dans la ville : ses coordonnées physiques ne sont pas fidèlement retransmises, puisqu'il choisit dans la réalité les sons à mettre en relief ou à effacer (grâce au doublage et aux bruitages, le cinéma peut même inventer ces sons).

Le cinéma se sert paradoxalement de l'architecture comme pour prouver ostensiblement sa conscience historique d'un urbanisme : il nous montre ce que l'homme a su bâtir par le passé et le sort de ses œuvres au présent du tournage. D'autre part, il a la possibilité d'utiliser des œuvres architecturales réelles en changeant leur fonction et leur sens dans la fiction : Costa détermine ce processus comme « dé-historisant » premièrement l'espace architectural, pour mieux ensuite le « re-sémantiser »². Un château peut ainsi devenir un hôtel, une rue quelconque se transformer en quartier chinois, etc. Toutefois, l'aspiration la

¹ COSTA Antonio, « Architetture per film: istruzioni per l'uso », *op. cit.*, p. 18. Trad. pers.

² Cf. COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, *op. cit.*, p. 112.

plus flagrante du septième art est de fantasmer des événements fictifs dans des lieux communs et réels (citons en guise d'exemple le meurtre d'un diplomate aux Nations Unies à New York dans *La Mort aux trousses*¹). Autre paradoxe : il est intéressant d'observer comment la reconstitution de périodes ou de faits historiques (non fictionnels) se déroulent au cinéma dans des espaces inventés (fictifs), réaménagés selon les désirs du réalisateur, ne se souciant pas de la véridicité événementielle du lieu (Kubrick nous en donne un aperçu en reconstruisant dans des studios en Angleterre une ville détruite par les combats de la guerre du Viêt-Nam²).

Nous voyons ainsi comment l'espace urbain devient aisément diégétisé par le cinéma, comment il lui impose *une identité dans sa fiction*. Le développement du scénario se sert des apports du réseau urbanistique sous ses formes horizontales et labyrinthiques (ruelles, rues, boulevards, places, fleuves, etc.) ainsi que sous ses formes verticales et morphologiques (édifices aux diverses fonctions plus ou moins récents et plus ou moins hauts). Quand ils ne les construisent pas, les films utilisent aussi le mythe et la magie des villes pour nourrir leur imaginaire, mais nous y reviendrons plus particulièrement en évoquant le cas vénitien dans les chapitres à suivre.

Nous venons d'étudier comment l'imagination s'approvisionnait dans la ville, mais il faut bien constater qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Le cinéma des origines utilisait paradoxalement la ville réelle pour en faire un simple décor théâtral. Que dire des pans décoratifs de Méliès, qui tentaient de reconstituer une *forma urbis* réaliste (mais simpliste) en toile et en carton ? C'est grâce au manifeste de la dialectique des plans, à la formulation d'un cinéma classique (dont Griffith est le pionnier) que les cités sont montrées comme « une grande organisation structurelle. »³

Par la suite, l'avènement du parlant dans les années 1930 délèguera à la ville un rôle fonctionnel et emblématique au cinéma (nous l'avons déjà évoqué pour Venise en introduction), comme l'explique ainsi Licata et Mariani-Travi :

Dans le cinéma classique, la ville est vue comme le lieu de la peur, du mystère, et en quelque sorte comme un espace insondable : les lignes urbaines renforcent le concept

¹ *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*) d'Alfred Hitchcock, USA, 1959. Si l'intérieur du bâtiment des Nations Unies à New York est reconstruit en studio, Hitchcock a filmé l'entrée extérieure en décor réels, mais en cachant sa caméra pour échapper aux unités de contre-espionnage.

² Cf. *Full Metal Jacket* (*Full Metal Jacket*), de Stanley Kubrick, UK/USA, 1987.

³ LICATA Antonella, MARIANI-TRAVI Elisa, *La città e il cinema*, Rome, Testo e immagine, 2000, p. 5. Les auteurs font référence à la structure de Babylone dans *Intolérance* (*Intolerance*), de David W. Griffith, USA, 1916.

de plan, comme la fusion organique d'espaces, de clairs-obscur, de champs et de contre-champs.¹

C'est pourquoi le cinéma classique se détache du tournage en décor réels dans la ville pour la reconstituer (ou la réinventer) en studio : par utopie, toute la réalité urbaine doit pouvoir entrer dans le champ de la caméra et le spectateur en reconnaître ses grands traits et son imaginaire en quelques plans, en quelques coups d'œil. Quelle que soit l'importance diégétique de ces cités, il en va ainsi à Hollywood (*Casablanca*² n'a bien entendu pas été tourné dans la Marrakech de l'époque) comme en France pour le réalisme poétique (la ville du Havre étrange et étrangère du *Quai des Brumes*³).

Une vision plus moderne de la ville au cinéma est amorcée en 1929 avec le ciné-œil de Vertov⁴, puis chez Welles, qui s'intéresse à l'évolution urbanistique proprement dite dans *La Splendeur des Amberson*⁵, avec tout ce que ces changements impliquent symboliquement pour les personnages : la ville se développant et la vie se modernisant, elles laissent aux oubliettes les temps anciens. Dans la séquence finale, Welles s'attache à nous montrer des plans descriptifs de cette industrialisation grandissante entre deux siècles, de cet urbanisme nouveau qui s'élargit de façon menaçante, creusant une dichotomie de plus en plus profonde entre deux époques.

Quelques années plus tard, le néoréalisme prônera un retour aux origines (au sens propre et métaphysique). Dans l'histoire du cinéma, cela se traduit par des tournages en décor réels, même si la ville néoréaliste contient en un sens une dimension mythologique⁶, en plus d'être documentaire : si ses rues ne sont pas stylisées, ses citadins sont parfois des figures fabuleuses, voire monstrueuses ; ses protagonistes, eux, semblent épiques et cela déteint sur le regard que l'on peut forger sur les lieux de leurs vicissitudes. De même, ce courant se détache des événements situés traditionnellement dans les centres historiques (ou centre ville) pour situer son action de façon humaniste dans les zones périphériques des villes (plus tard, c'est plus particulièrement Pasolini qui reprendra cette verve « banlieusarde »).

¹ *Ibid*, p. 10. Trad. pers.

² *Casablanca* (*Casablanca*), de Michael Curtiz, USA, 1943.

³ *Le Quai des Brumes*, de Marcel Carné, France, 1938.

⁴ Cf. *L'Homme à la caméra*, de Dziga Vertov, URSS, 1929, qui raconte la journée d'une ville réelle mais indéfinie. En réalité, il s'agit du morcellement de formes urbaines existantes dans diverses villes (Moscou, Kiev, etc.)

⁵ *La Splendeur des Amberson* (*The Magnificent Ambersons*), d'Orson Welles, USA, 1942.

⁶ Cf. FLAMAND Thierry, in *ibid.*, p. 9. « Même chez les néoréalistes, il y a toujours une dimension particulière, presque mythologique. »

En tant qu'émules déclarés de Rossellini, certains réalisateurs de la Nouvelle Vague suivront ses directives réalistes, dont l'évolution technique consistera parfois en l'adjonction de scènes tournées caméra à l'épaule. Toutefois, pour eux, l'urbanisme n'est plus le condensateur de phobies, la ville est le complice de leur protagoniste. Dans *Les Quatre cents coups*¹, Antoine Doinel se montre très débrouillard dans Paris, même en fugue. Ce n'est qu'une fois en captivité dans la maison de correction – à la campagne – qu'il ne peut plus avancer, comme le traduit le plan final : un demi-tour devant la mer, l'obstacle naturel. Aujourd'hui, ce sont encore ces deux derniers courants (classique, trouvant son origine chez Griffith ; moderne, s'inspirant du néoréalisme et de la Nouvelle Vague) qui influencent les regards cinématographiques sur l'urbanisme, du docu-fiction à la science-fiction. Le tournage en studio en est réduit à la volonté d'un regard maniériste, l'utilisation des effets spéciaux numériques surpassant les possibilités représentatives de la réalité urbaine d'une époque, qu'elle soit fictive ou non : on peut restituer avec exactitude le Paris des années 1970 en filmant la ville contemporaine², ou à l'inverse créer une ville virtuelle, modifiable à souhait – mais jamais totalement imaginée car toujours *référéncée*.

Quoi qu'il en soit, qu'elle soit filmée en décors réels ou recomposée en studio, la ville au cinéma est « toujours au service d'une histoire et de son atmosphère, elle oscille entre réalité et fiction, entre architecture et peinture³ ». Que la cité ait peu de personnalité, ou des traits topographiques notoires (comme c'est le cas à Venise), elle est indéniablement pourvue de caractéristiques culturelles qui transparaissent sur l'écran, et qui sont au service de la diégèse filmique. Qu'elle soit plus ou moins exotique, la culture d'une ville s'exprime à travers les quatre grands types d'espace se trouvant inexorablement dans son urbanisme, et qui regroupent l'une des quatre grandes activités humaines⁴ : les lieux de la production sociale (lieux du travail, bureaux, usines, laboratoires, écoles, etc.), les lieux de loisir (salle de spectacles, installations sportives, parcs, etc.), les lieux privés (chambre, toilettes, etc.), et enfin les lieux du transport (gare, aéroport, port, taxi, etc.). Il existe encore des lieux « inclassables » comme le cimetière ou l'hôpital, même si finalement on aura relevé le côté hybride de toutes ces typologies.

Par ailleurs, le cinéma reste le puissant *créateur* d'un imaginaire urbain et le transforme, comme nous l'explique l'urbaniste Leonardo Ciacci, en un imaginaire collectif :

¹ *Les Quatre cents coups*, de François Truffaut, France, 1959.

² Par exemple, cette restitution mêlant réalité de la zone urbaine et effets spéciaux numériques est appliquée dans *Mesrine : l'ennemi public N° 1*, de Jean-François Richet, France, 2008.

³ FLAMAND Thierry, *ibid.*, p. 8.

⁴ L'énonciation de ces quatre grands espaces est opérée par MAILLOT Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 35.

en voyant dans *Manhattan*¹ le pont de Brooklyn, le spectateur reconnaît inévitablement New York. Ciacci nous précise encore que cet imaginaire collectif peut devenir un imaginaire intime² : en reconnaissant New York, le spectateur se créera par connotation une autre image de cette ville qui lui sera propre (il pourrait avoir une image mentale d'un taxi jaune, par exemple). Michel Chion va même jusqu'à constater qu'« invoquer le nom d'une ville, c'est mobiliser toute l'histoire de cette ville, tout ce que le nom évoque »³. La réciproque est parfois tout aussi valable : évoquer le nom d'une ville fait rejaillir un imaginaire filmographique et mobilise l'histoire du cinéma. Venise, à l'instar d'autres lieux significativement visités par le cinéma, suscitent fortement cette assimilation à une mythologie urbaine propre au septième art : pour certains, le pont de Brooklyn ne se réfère pas immédiatement à New-York mais au film de Woody Allen.

Paradoxalement, cet imaginaire collectif (et éventuellement cinéphilique) de la ville, ne coïncidant point avec la réalité urbaine du monde « matériel », ne demande pas que celle-ci soit « matériellement » ou « physiquement » connue : c'est justement « l'absence qui crée la répétitivité [d'une ville] qui se bloque ainsi dans une fixité codifiée »⁴. Cette image mentale se trouve bien hors du temps et de l'espace réels, et porte vers une cognition purement virtuelle.

L'imaginaire urbain (et donc collectif) ne s'adresse pas qu'au spectateur mais aussi aux créateurs des films, puisqu'il préexiste à ces derniers. Souvent, l'auteur du film (cinéaste et/ou scénaristes) élabore de façon hétérogène et personnelle une ville qui se veut réelle (mais pas forcément réaliste) dans un cadre homogène et communicant où il est influencé par d'autres imaginaires (passés ou actuels), dont il se sert pour les transmettre à des individus qui assimileront la vision urbaine du film selon *leur* imaginaire, intime ou collectif. De la sorte, l'imagination dans la ville au moment de la création filmique s'alimente dans une réalité aussi bien physique, culturelle, qu'imaginaire.

Enfin, topographiquement parlant, l'industrie cinématographique ne se trouve jamais loin du centre convergent de la ville : aux yeux de ses habitants, il se veut être le grain de beauté éclot sur l'épiderme des agglomérations. Les premières salles de cinéma s'étaient installées dans les cafés, dans les magasins, à l'intérieur des music-halls. Les grands studios se trouvent aujourd'hui en périphérie des grandes métropoles. La culture et la ville n'ont jamais

¹ *Manhattan (Manhattan)*, de Woody Allen, USA, 1979.

² Cf. CIACCI Leonardo, *ibid.*, p. 134.

³ CHION Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007 (éd. définitive), p. 147.

⁴ CORTI Maria, « La città come luogo mentale », in *Strumenti critici*, a. VIII, fasc. 1, n° 71, janvier 1993, pp. 1-18. Trad. pers.

cessé d'être prétextes à des rassemblements de foules, de produits, d'actes et de symboles. Par conséquent, l'industrie cinématographique fait elle aussi partie de cette culture citadine : c'est à ce rôle productif que nous mesurons l'importance des affinités nourries entre le septième art et le phénomène urbain.

À présent, il est temps pour nous d'appliquer ces considérations sur la ville cinématographique à la réalité urbaine qui nous intéresse particulièrement – celle de Venise – en démontrant la spectacularité (et son contraire) de ses caractéristiques topographiques.

1.1.2. Venise, une réalité urbaine spectaculaire

Nous venons de conclure un volet de notre étude concernant les modalités de la représentation de la ville au cinéma. De la sorte, nous savons maintenant comment le promeneur (résidant dans la ville réelle), le cinéaste et le spectateur appréhendent l'espace urbain, et quelles connivences et divergences existent entre leurs diverses perceptions. Nous avons exposé comment le cinéma puisait dans la ville pour trouver son « inspiration », ce que la réalité urbaine lui offrait de caractéristique pour faire fructifier son imagination, et enfin comment l'imagerie urbanistique mise à disposition du spectateur par les œuvres filmiques a créé parfois un véritable imaginaire urbain et cinéphilique.

Nous allons appliquer ces mêmes considérations à Venise, en définissant tout d'abord les origines, les éléments et l'évolution de son urbanisme, afin d'aboutir à l'exposition de son éventuelle spectacularité. Indiquons tout de même que notre regard sur cette présentation topographique de la cité lagunaire sera principalement celui de l'analyste des films et dans une moindre mesure celui de l'urbaniste ou de l'historien. En ce sens, nous tenterons d'explicitier comment le réalisateur peut tirer son parti de cette réalité urbaine si particulière et quelles peuvent les conditions immanentes d'un imaginaire à Venise.

Une construction insolite

La légende bien connue raconte que les habitants de la Terre-ferme vénitienne, fuyant les diverses invasions barbares, migrèrent du littoral vers les îles de boue et de sable de la lagune. Ces îles abandonnées n'étaient donc pas fortifiées et les fugitifs trouvèrent refuge dans les « misérables cabanes des pêcheurs, des maraîchers et des saliniers »¹. Un document padouan² atteste que Venise a été fondée officiellement le 25 mars 421, jour de la construction de l'église de *San Giacomo* sur le canal de *rivus altus* (Rialto). Toutefois, ce document tentait d'établir l'exclusivité du royaume de Padoue dans la fondation de Venise, alors qu'en réalité, la naissance de celle-ci est bien plus « autonome et indépendante »³.

Cette première occupation sédentaire de la lagune ne donne pourtant pas lieu à la formation d'un urbanisme stable. Une fois passé le danger des invasions barbares, certains

¹ BRUSEGAN Marcello, *Miti e leggende di Venezia*, Rome, Newton Compton, 2007, pp. 17-20. Trad. pers.

² Document conservé à l'Archivio civico di Padova, dans le *Liber partium Consilii magnifice comunitatis Padue (Liber Tabularium – 1494)*.

³ BRUSEGAN Marcello, *ibid.* Trad. pers.

Vénètes vont même jusqu'à retourner sur la Terre-ferme. Il faut attendre l'établissement d'un pouvoir politique et militaire pour que l'urbanisation vénitienne – telle que nous la voyons aujourd'hui – prenne forme, progressivement.

Ce pouvoir politique naît en 697, lors de l'élection du premier Doge de Venise, Paoluccio Anafesto (697-717). Ce dernier introduit la notion de défense du territoire lagunaire : on lui attribue « l'exécution des premiers travaux de fortifications pour défendre Venise des pirates, ainsi que la construction de l'arsenal militaire »¹.

Venise ne commence cependant à modeler une véritable apparence urbaine qu'à partir du IX^e siècle et de façon peu orthodoxe. Si les autres villes se forment autour d'un noyau qui en constitue le cœur vital, développant leur réseau de rues comme le ferait une araignée pour sa toile, la Venise des origines comprend un archipel de petits centres urbanisés, comme l'explique Franco Mancuso : « La ville se forme à travers un agrandissement organique de cellules primitives et élémentaires – les *insulae* – et en saturant petit à petit les espaces aquatiques qui les séparaient. »²

Ces « cellules » se définissent auprès des paroisses insulaires, premières composantes de l'urbanisme, et favorisent la croissance de la ville. Néanmoins, l'épaisseur de ces centres et leur densité apparente conduisent « à la formation d'un tissu caractérisé par une grande homogénéité »³, laquelle n'est rompue que par les *campi*⁴ et l'élément aquatique, caractère que l'on retrouve en grande partie de nos jours.

Dans son expansion, la difficulté fondamentale rencontrée par l'urbanisme vénitien a été l'absence presque totale de sol. Mis à part l'île du Rialto et la partie rocheuse du quartier de Dorsoduro qui constituaient les cas les moins défavorables à la construction, un embryon de terrain existait, formé de boue et de vase flottant entre l'eau de la lagune et la nappe phréatique.

Pour bâtir sur cette « éponge », il fallut élaborer une nouvelle technique : « enfoncer des pilotis de 2m de long et espacés de 60 à 80cm, pour renforcer l'argile ; par-dessus, un radeau de bois, en poutre croisillonnées (appelé *zatterone*) ; puis les blocs de fondation en calcaire, sur lesquels on édifie le soubassement en brique et mortier »⁵. À présent, le nombre de pilotis ayant été nécessaire au soutien des édifices peut sembler

¹ *Ibid.*, p. 34. Trad. pers.

² MANCUSO Franco, « Venezia », in MANCUSO Franco, MIONI Alberto (dir.), *I centri storici del Veneto*, Milan, Silvana Editoriale, 1979, p. 342. Trad. pers.

³ MANCUSO Franco, *Venezia è una città : come è stata costruita e come vive*, Venise, Corte del Fontego, 2009, p. 8. Trad. pers.

⁴ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

⁵ BRAUNSTEIN Philippe, DELORT Robert, *Venise portrait historique d'une cité*, Paris, Seuil, 1997 (1^{re} éd. 1977), p. 199.

exorbitant : le Pont du Rialto en a demandé douze mille, à seize pieds de profondeur ; le Campanile de Saint-Marc, au moment de sa reconstruction, exigea cent mille arbres ; les énormes courbes de l'église de la *Salute* sont soutenues par plus d'un million de pieux, disposés concentriquement ; en tout, une forêt engloutie de plus de douze millions de troncs porte seulement les constructions anciennes... Nombreux sont ceux qui se sont demandés comment les constructions à Venise ne s'écroulèrent pas répétitivement au cours de leur histoire, à cause de ce soubassement « forestier ». La réponse est simple : avec le temps, « les poteaux en bois submergés subissent un processus de minéralisation qui en consolide la structure »¹. Les rares écroulements survenus (le plus marquant étant celui du Campanile de Saint-Marc en 1902) ont été causés par l'usure des pierres.

En 1172, Sebastiano Ziani, richissime et très influent, devient Doge de Venise. Cette élection, ajoutée à la création du Grand Conseil, constituera un nouveau tournant dans la façon d'appréhender l'urbanisme vénitien. Peu à peu, les conceptions architecturales miseront moins sur les aspects défensifs que sur les atouts esthétiques. C'est en quelque sorte à cette période que se joue *la vocation esthétique et spectaculaire de la ville*. Ce postulat est symbolisé de manière ostentatoire par la reconstruction du Palais des Doges (sur initiative du Doge Ziani ; la forme actuelle du palais date du XV^e siècle) qui passe du statut de *castrum* (dans sa version antérieure le Palais des Doges était une fortification difforme) à celui de *palatium*.

Grâce à une meilleure organisation des chantiers, le XIII^e siècle voit se développer « un processus de recentrement de l'ancien territoire ducal qui fait de l'île du Rialto sa capitale »². L'urbanisation complète du centre historique de Venise (composé des *sestieri*³ de San Marco, Santa Croce, San Polo, Dorsoduro, Cannaregio et Castello), ainsi que celle de ses principales îles lagunaires (Torcello, Murano, Burano, la Giudecca, le Lido et l'île de Saint-Georges-Majeur), est menée à son terme au cours du XIV^e siècle. Depuis, la cité se trouve comme prise au piège dans sa lagune ; elle ne peut que redéfinir ce qu'elle a construit dans un périmètre bien délimité par l'eau (cela équivaldrait à la délimitation d'un *set* cinématographique en plein air). De là découle l'impression d'immobilisme ou d'involution que donne cette ville : ses concepteurs doivent nécessairement procéder à une optimisation de l'espace disponible.

¹ MANCUSO Franco, *ibid.*, p. 10. Trad. pers.

² CONCINA Ennio, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII^o al XX^o secolo*, Milan, Electa, 2^e éd. 2003 (1^{re} éd. 1995), p. 17. Trad. pers.

³ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

D'autre part, l'allure étonnante du tissu urbain, conçu sans « projet » (au sens architectural du terme), ne répond à aucun plan connu. Ses développements concentriques les plus remarquables se situent donc autour de San Marco et du Rialto. Le lacis de ces petites rues forme un réseau de trois mille *calli*¹, tortueuses, pensées pour les piétons, et semble complètement désordonné. Unique certitude : ces ruelles aux relations aléatoires relient les paroisses entre elles au prix d'un incroyable parcours labyrinthique. On comprend que le promeneur ressente aisément les aspects mystérieux et déraisonnés de cet urbanisme.

Si, partout ailleurs, le manque de sol aurait favorisé rapidement la généralisation des édifications à étages (Tokyo ou Manhattan seraient alors des anti-thèses de la Sérénissime), nous relevons qu'en dehors du Ghetto juif, dont la structure relativement verticale est une anomalie singulière dans la cité, il est peu de bâtiments dépassant deux étages et que leur grande légèreté est aussi fonctionnelle qu'harmonieuse.

De fait, nous pouvons nous demander si, topographiquement et symboliquement, Venise constitue une ville horizontale. À l'opposé, la ville verticale serait hétérogène, oppressante, le temps y semblerait accéléré, l'évolution et la régénération des masses, incessantes. La cité lagunaire, bien qu'étant parfois étroite, suivra donc une ligne horizontale : le temps trouve sur son tracé l'espace pour s'y détendre. On pourrait entrevoir dans cette géométrie un caractère calme et froid. Cependant, il nous faut sortir de ce préjugé : de tous temps, Venise a régénéré son urbanisme (même au sein d'un périmètre définitif), elle fut éternellement le lieu d'un envahissant trafic de masses. Venise est une ville d'eau et ses flots, symbolisés par la crinière sauvage d'un lion ailé, créent des courbes qui s'assimileraient tant à la chaleur des flammes qu'à l'incertitude et au danger.

Force est de constater que le cinéma n'a jamais été très attentif aux dimensions emblématiques de la construction originelle et inespérée de l'urbanisme vénitien. Même si sa longue et laborieuse édification tient du prodige, cette ville est plus qu'une simple proue architecturale flottante. Avant tout, le caractère exceptionnel de cette cité s'affirme en tant qu'il symbolise l'héritage culturel commun à toute l'humanité, comme l'explique Richard Goy :

[Venise] est devenue l'archétype de nombreuses cités historiques dispersées dans l'espace et le temps, fragiles mais d'une richesse incomparable. Pourtant, fait paradoxal, cette cité reste unique en elle-même, exemple le plus éclatant de la

¹ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

créativité collective humaine dont le génie a su créer un ordre triomphal à partir d'un désert marécageux couvert de roseaux.¹

Comme toutes les manifestations de la créativité de l'Homme, cet ordre urbanistique établi est sujet à une disparition totale, étant esclave d'éléments naturels qui mettront indubitablement en péril les trésors contenus dans ses pierres. Paradoxalement, c'est ce qui rend encore plus indispensable l'éphémère action humaniste qui œuvre pour la survie de Venise.

Les pierres de Venise

À Venise, l'itinéraire de n'importe quel promeneur se retrouve facilement confronté aux principaux éléments constitutifs du paysage urbain. Ce dernier donne l'impression que la ville a vieilli sans se transformer. Vue du ciel, cette isotropie du tissu urbain se révèle encore plus flagrante :

Vue d'avion, la ville apparaît comme une sorte de plaque – homogène et compacte – flottante sur l'eau, pourvue d'un tissu urbanistique isotrope et continu qui s'arrête soudainement aux marges de la lagune.²

La façon de construire les édifices, de déterminer un réseau communicatif (de ponts, de *calli*, de canaux) et de générer *campi* et *fondamenta*³ semble commune à toute la ville, de même que la hauteur des édifices et la couleur rougeâtre de leurs toits.

Toutefois, si l'on s'y penche de plus près, cette homogénéité s'avère réelle mais elle peut être nuancée. Tout d'abord, nous constatons d'emblée une diversité dans les styles architecturaux et dans leurs influences sur l'urbanisme vénitien.

Dès le premier millénaire, Venise entretient d'importants rapports commerciaux avec Constantinople, ville dont elle fait une sorte de « succursale », exportant « vers l'Orient quelques produits occidentaux (dont le bois), et [important] en Occident du sel, du poisson, des épices et des soieries »⁴. Par la force des choses, l'architecture byzantine inspire les Vénitiens lorsqu'ils érigent la Basilique de Saint-Marc entre le IX^e et le XI^e siècle. L'image visuelle la

¹ GOY Richard, *Venise, la ville et son architecture*, Paris, Phaidon France, 2002, p. 9.

² MANCUSO Franco, *Venezia è una città*, op. cit., p. 43. Trad. pers.

³ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

⁴ BEC Christian, *Histoire de Venise*, coll. « Que sais-je ? », Paris, P.U.F., 1993, p. 11.

plus commune de cet édifice est celle de ses quatre coupoles aux arceaux pointus, reléguant injustement au second plan ses mosaïques. Il faut encore noter que cette basilique ne constitue pas le monument saillant dans l'urbanisme de toute la cité lagunaire, alors que cela est le cas pour les cathédrales de la plupart des grandes villes d'Europe. Non, du haut de ses 97 mètres, accompagné des charismatiques résonnements de la *mandragona*¹, c'est peut-être bien le Campanile de Saint-Marc qui serait recherché par les amateurs de verticalité, synonyme euphémistique de ce qu'est la Tour Eiffel à Paris, de l'*Empire State Building* à New-York, de la *Mole Antonelliana* à Turin.

Comme nous l'apprend John Ruskin :

Pendant les IX^e, X^e et XI^e siècles, l'architecture de Venise fut celle du Caire sous les califes : les ouvriers étaient byzantins, mais ils furent dirigés par des maîtres arabes, qui leur imposèrent des formes transportées ensuite par eux dans les différents pays où ils travaillèrent.²

Il faut toutefois signaler que cette connivence avec le monde musulman reste laïque : si les Vénitiens consentent à recevoir des enseignements de leurs adversaires, s'ils trouvent naturel d'imiter leurs habitations, « ils n'auraient accepté qu'avec répugnance de copier les mosquées »³.

Cette influence orientale explicite se remarquera encore plus tard dans le gothique vénitien dont les ogives se terminent en mauresque. Au-delà de la conception d'une ville indéfinissable entre mer et ciel, c'est aussi pour cette relation particulière avec l'Orient que Venise « a toujours été un lieu marginal, aux frontières de l'Italie⁴ », surclassant dans cette partie Ravenne, son éphémère rivale des premiers siècles de notre ère.

À Venise, les premières manifestations du style gothique se font ressentir à partir de la première moitié du XIV^e siècle. La ville accueille cette architecture nouvelle en même temps qu'une série d'autres mutations importantes de son histoire, concernant « les techniques de la mer, l'organisation du commerce maritime, la structure de la société et des institutions »⁵. Parallèlement, l'expansion de l'urbanisme s'intensifie rapidement dans cette période, à l'image de la démographie qui augmente. En conséquence, les édifices gothiques sont conçus dans des dimensions plus grandes que les précédents, la Basilique des Saints-

¹ Nom donné à la grande cloche du Campanile de Saint-Marc au son grave et envoûtant.

² RUSKIN John, *Les Pierres de Venise*, Paris, Hermann, 2005 (1^{re} éd. 1851-1853), p. 20.

³ *Ibid.*.

⁴ GOY Richard, *op. cit.*, p. 14.

⁵ CONCINA Ennio, *op. cit.*, p. 75.

Jean-et-Paul (*basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, construite et remaniée entre 1234 et 1430) en étant une expression parmi les plus imposantes, sa charpente surplombant les bâtiments des alentours. La verticalité et l'espace vide étant plus importants, le style gothique ne s'embarrasse pas excessivement du détail, à l'inverse des églises byzantines. Comme le commente Ruskin :

Une église gothique peut produire une profonde impression par une simple succession d'arceaux, une accumulation de niches, ou des enchevêtrements de contours ; mais une église byzantine exige une décoration intéressante et expressive sur ses vastes espaces unis.¹

L'ogive sublime l'élan vertical du style gothique, dont le raffinement et le spiritualisme sont poussés à leur extrême. Historiquement, l'arrivée de ce courant coïncide avec l'épidémie dévastatrice de la Peste Noire qui atteint Venise en 1348, provenant de l'Orient. Au XV^e siècle, le gothique n'est pas que religieux, il inspire aussi à Bartolomeo Bon, son grand chantre vénitien, des habitations comme la Ca' d'Oro, le Palais Barbaro ou encore la *Porta della Carta*, entrée majestueuse du Palais des Doges. Le gothique « civil », celui des palais, se détache de la variante « lombarde » que la Terre-ferme a inspirée aux églises. Il est « fleuri », c'est-à-dire que ses arcs se terminent en mauresque, surplombés par des corolles de quadrilobes².

Toujours en confrontant la réalité historique de Venise avec son développement urbain, nous remarquerons qu'au XVI^e siècle, la cité *a conscience de soi*, de sa réussite et de sa splendeur. Elle ne connaît que peu d'agitation sociale, son niveau de vie est élevé, son commerce florissant, sa justice est efficace : ces constatations contribueront à créer le « mythe doré » vénitien. La République reste pleinement indépendante malgré la descente de Charles VIII en Italie en 1494. En ce qui concerne les beaux-arts, Venise attire une foule d'artistes, dont certains sont des grands maîtres (Titien, Tintoret, Véronèse, entre autres). Dans la littérature, des écrivains comme l'Arétin ou Sansovino en ont fait les louanges, puisque la ville leur assure liberté d'expression et marché éditorial. C'est aussi l'époque où Pietro Bembo et Andrea Navagero rédigent leurs « Histoires de Venise », témoignant d'un rayonnement artistique offert à la postérité.

Le Doge Andrea Gritti (1523-1538) veut faire de la Sérénissime une nouvelle Rome, produisant une architecture au classicisme nouveau, bien qu'elle soit l'unique ville

¹ RUSKIN John, *op. cit.*, p. 91.

² Cf. ARSLAN Edoardo, *Venezia gotica. L'architettura civile.*, Milan, Electa, 1986 (1^{re} éd. 1970), pp. 9-12.

importante en Italie à être dépourvue de passé romain. On retrouve ces intentions dans la dominante politico-religieuse du complexe de Saint-Marc. L'architecte Jacopo Sansovino se charge d'édifier entre autres les Procuratie anciennes (*Procuratie Vecchie*), la Bibliothèque Marciana (*Biblioteca Marciana*) et l'Hôtel de la Monnaie (*la Zecca*) dans le pur style de la Renaissance. À Venise, ce courant, porté par la conscience humaniste et l'envie de magnificence, emploie comme matériau principal le marbre.

Toutefois, selon Ruskin, dans l'art de la Renaissance, « la nature morale était corrompue¹ », n'exprimant qu'orgueil et infidélité : orgueil de « science, de caste, du système² ». Cette froide recherche de la perfection que Venise croit avoir atteint au XVI^e siècle lui déplâit, alors que le gothique « pénétrait les cœurs, [et] était universel comme la nature³ ».

Si Mauro Codussi fut l'architecte qui introduisit les formes classiques à Venise (avec la construction du Palais Loredan, par exemple) à la fin du XV^e siècle, au siècle suivant, le principal rival de Jacopo Sansovino est bien sûr Andrea Palladio. Ce dernier se montre très novateur dans ses conceptions des façades des églises (celle du Rédempteur et de Saint-Georges-Majeur restent ses plus grands chefs-d'œuvre vénitiens) aux portiques à frontons grandioses, s'inspirant des temples de l'Antiquité. Néanmoins, Palladio ne trouve au sein de la cité des Doges aucun client désireux de lui confier la construction d'un palais. En revanche, aucun de ces deux architectes ne s'occupera de l'édification du Pont du Rialto entre 1588 et 1591, puisque le projet d'Antonio Da Ponte en remporte le concours.

C'est pourtant à cette époque que la fonction de ces *palazzi* prend une nouvelle envergure, et doit sublimer l'image évocatrice qu'ils déclenchaient chez leurs visiteurs, comme le rappelle Goy :

Ces palais devaient égaler ceux des souverains de la Rome antique, centres du pouvoir politique, grandioses, somptueux et solennels, mais aussi des lieux de débats intellectuels et esthétiques.⁴

Enfin, pendant la Renaissance, le développement de l'urbanisme vénitien est conçu de façon plus humaniste. Jamais accompli avec insouciance, le renouvellement architectural de la ville n'empêche donc pas une réflexion sur le destin de celle-ci.

¹ *Ibid.*, p. 168.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ GOY Richard, *op. cit.*, p. 281.

Paradoxalement, si les édifices recherchaient la magnificence absolue, l'exaltation de cet espace urbain vient après son entretien et sa sauvegarde :

L'espace aquatique est donc observé et soumis à des contrôles, étant plus un objet de soins permanents venant d'organes publics détenteurs de savoirs techniques qu'un site symbolisant la *miraculosissima civitas*.¹

Le XVII^e siècle est celui de l'apogée du baroque. La forme globale de la ville étant fixée, il constitue une période de consolidation de sa structure urbaine. Le mythe de prospérité éternelle est sereinement ancré, et cela se ressent dans l'architecture. En 1630, Venise est frappée par une épidémie de peste dévastatrice qui dure seize mois. Lorsque la ville est enfin épargnée, le doge émet le souhait de construire une église, en remerciement à la Vierge. L'architecte le plus brillant en ville est alors Baldassare Longhena, à qui l'on confie ce travail, et qui de 1630 à 1687 érige la Basilique de Sainte-Marie-du-Salut (*basilica di Santa Maria della Salute*), symbolisant de façon grandiose le triomphe de Venise sur la Mort. Baroque, Longhena « dépasse la rigueur et l'ordre de Palladio pour s'attacher à un usage plus plastique et illusionniste de l'espace »².

Dans la réalité tout comme à l'intérieur du plan cinématographique (éloigné ou rapproché), l'opulence de ce style crée souvent une désorientation de l'œil du spectateur. D'ailleurs, les commanditaires de la Basilique de la *Salute* veulent que le regard « domine dès l'entrée tout l'espace du temple, et que la luminosité soit diffusée de façon homogène »³. L'architecture organise ainsi la mise en scène d'un spectacle sensoriel, sans que celui ne soit pour autant l'exclusivité du baroque : réciproquement, la mise en scène *est* architecture. Simplement, le style baroque déchaîne et pousse à saturation l'activité perceptive.

Le baroque vénitien se présente encore à Saint-Moïse (*chiesa di San Moisè*) ou à Sainte-Marie-du-Lys (*chiesa di Santa Maria del Giglio*). Les palais majeurs de cette époque se trouvent sur le Grand Canal (comme l'illustrent la Ca'Rezzonico et la Ca'Pesaro) ainsi que sur le *Campo San Geremia* dominé par le Palais Labia. Ces habitations remplissent une nouvelle fonction au XVII^e siècle : non seulement résidentielles, elles deviennent un moyen d'expression pour l'aristocratie. Sur la façade sont présentes les armoiries des familles, le jardin est plus social, plus important quand l'espace le permet, tout comme les intérieurs qui

¹ CONCINA Ennio, *op. cit.*, p. 179. Trad. pers.

² GOY Richard, *op. cit.*, p. 201.

³ CONCINA Ennio, *ibid.*, p. 245. Trad. pers.

sont prétextes à des « salons » : on consacre beaucoup plus d'efforts à leur décoration que lors des siècles précédents.

Cependant, le XVIII^e siècle confirme le déclin politique et commercial de la Sérénissime, lequel s'était amorcé dès les premières années du siècle précédent. Dans cette période, les Vénitiens ont étonnamment un engouement grandissant pour les fêtes, les concerts, les spectacles (le Carnaval va même jusqu'à durer six mois). Cette phase de décadence et de tension se traduit dans l'architecture par le conflit entre les émules du baroque et les adeptes de formes sévères (comme celles du Palais Diedo). Le néo-classicisme illustre cette tendance à la rigueur et à la rationalité qui est celle du siècle des Lumières. Ce style détermine les formes épurées et blanchâtres du Théâtre de la Fenice et du Palais Grassi. Cet édifice est le dernier grand *palazzo* conçu à Venise, par celui qui sera son ultime architecte important, Giorgio Massari. L'exemple le plus frappant de cette dichotomie architecturale entre courant baroque et néo-classicisme se situe sur le Grand Canal, où face à la façade baroque de l'église de Sainte-Marie-de-Nazareth (*chiesa di Santa Maria di Nazareth*, communément appelée *chiesa degli Scalzi*) on construit en 1718 l'église néo-classique de Saint-Siméon-le-Jeune (*chiesa di San Simeone Piccolo*).

Nous le savons bien, la République de Venise est déchue en 1797 après le Traité de Campoformio, puis livrée par Napoléon I^{er} aux Autrichiens. Couronné Empereur, il la récupéra de 1806 à 1814, en inaugurant et en imposant par la même occasion l'entrée de la modernité dans l'urbanisme vénitien, manœuvre que nous étudierons dans les pages à suivre.

Dans cette évolution architecturale au sein de la cité des Doges, nous nous sommes attachés particulièrement à l'évocation des palais et des églises, omettant certains édifices pourtant notoires comme les *scuole*¹ de la Renaissance, parmi lesquelles figurent entre autres celles de *San Marco*, de *San Rocco* et de *San Giovanni Evangelista*. Nous aurions également pu citer les couvents, les hospices, le *Fontego*² *dei Turchi* (un des plus beaux exemples du style byzantin à Venise), ou celui *dei Tedeschi*. Ces deux *fonteghi* (ou *fondachi*) sont les seuls à avoir survécu. Ils constituaient les habitations, les sièges sociaux et les entrepôts des marchands vénitiens. Enfin, il faut encore noter la survie de certains *squeri*³, dernières constructions en bois présentes à Venise, ateliers destinés à la fabrication et à la réparation des embarcations (en particulier des barques et des gondoles), dont les chantiers étaient directement axés sur les canaux.

¹ Entendue au sens de « confrérie vénitienne ecclésiastique ». Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

² Cf. *Ibid.*

³ *Ibid.*

Nous avons opéré cette sélection et cette énonciation des édifices et des courants majeurs au sein de la cité lagunaire, afin d'exposer comment l'esthétique du cinéma pouvait tirer parti de ces trésors. L'architecture vénitienne a toujours été consciente de la réalité de son époque et elle fut donc souvent pensée en considérant l'évolution historique de la Sérénissime. Le cinéaste, avant de poser sa caméra sur le sol vénitien, devrait faire de même. Il pourrait ainsi prendre profit de la force géométrique des bâtiments, afin de concevoir ses angles et ses perspectives. Il devrait avoir la possibilité de s'intéresser au détail et à l'ensemble de ces édifices, lesquels lui donnent la possibilité non négligeable de jouer avec formes, couleurs et effets de lumières, puisqu'à Venise cette architecture est elle-même fondée à partir de caractéristiques identiques.

Autre élément urbain incontournable, le réseau communicatif « terrestre ». Même si l'homogénéité des *calli* est frappante, étant pour la plupart étroites (il est rare qu'elles atteignent dix mètres de largeur), il faut bien avouer que leurs variantes sont multiples.

La plus voisine reste la *salizzata*¹, une rue recouverte d'un pavement. Non point que les *calli* en soient dépourvues aujourd'hui, mais elles le furent par le passé, leur sol étant alors composé de terre battue ou de briques. La *salizzata*, elle, était pavée dès l'origine.

À Venise, il se peut également que le promeneur doive passer sous un *sotoportego*², sorte de ruelle en forme de tunnel creusée sous le premier étage des habitations.

Plus récents, puisque datant de l'époque moderne, les *rio terà*³, anciens canaux rembourrés de terre et transformés en rue, tout comme il en fut pour l'unique *via*⁴ de la ville, la *via Garibaldi*, que nous évoquerons encore plus tard. Enfin, les *fondamenta* (ou *riva*), sortes de quais plus ou moins larges qui étaient utilisés pour déposer des matériaux ou des objets destinés au commerce (de nos jours, on dirait au tourisme). Sur les contours du centre historique, ces *fondamenta* sont prétextes à de magnifiques horizons.

Toutes ces articulations circulatoires sont souvent coordonnées par des ponts. Cette juxtaposition sert tout d'abord à relier les *insulae* originelles, après que la viabilité de chacune d'entre elles fut définie. Il est donc peu fréquent qu'ils forment une continuité axiale avec les voies piétonnes. À l'origine construits en bois et plats, ces ponts s'accordaient mal avec les palais voisins et créaient fréquemment des obstacles au passage des gondoles. De la sorte, ils furent progressivement substitués par des ponts en pierre, bombés pour permettre aux gondoliers de passer sous la voûte, et on en dénombre aujourd'hui environ quatre cent.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Un des plus célèbres et atypiques demeure le Pont des Soupîrs : il constituait le passage des condamnés entre le tribunal du Palais des Doges et les *Piombi*¹, les redoutables geôles vénitîennes. Un roman bien connu de Michel Zévaco le dévisage comme « le pont de la mort [...] ; quiconque passe là dit adieu à l'espérance, à la vie, à l'amour ! ».² Notre corpus filmographique ne manquera pas de montrer le côté photogénique et symbolique de ces ponts et du réseau « terrestre », d'autant plus qu'ils contiennent un autre élément structurel souvent emblématique au cinéma : un escalier de part en part.

En réalité, tout ce parcours labyrinthique concorde à relier un espace collectif majeur, le *campo*. Parfois garni d'arbres et de jardinets, il constitue la place devant le parvis d'une église, et devient un lieu de rencontre ou de promenade. Il répond également à des besoins évidents : permettre le rassemblement de foules, phénomène vital au sein d'une cité. Sa version réduite est nommée *campiello*³ et si c'est une cour profane, entourée d'habitations, cette dernière sera appelée *corte*⁴. Force est de constater que la surface du *campo* forme des parallélogrammes pour le moins insolites, irréguliers et hétérogènes.

En fait, toute la configuration spatiale du *campo* est déterminée selon un élément autrefois fondamental pour l'approvisionnement en eau des habitants, le puits. Sa situation sur la place, « la modélisation du pavement extérieur pour recueillir l'eau de pluie, la position des bouches d'entrée, sont souvent prétextes à une résolution formelle très riche »⁵. La *vera da pozzo*⁶ est donc l'épicentre de la partie la plus vaste du *campo*, sculptée avec soin dans la pierre d'Istrie, ce qui la rend particulièrement photogénique.

En outre, le *campo* n'est presque jamais circulaire et en ce sens l'église ne se trouvera jamais au milieu de la place. De même, un de ses côtés peut paraître très étroit et intimiste, serré contre un canal, alors que l'espace devant le parvis sera beaucoup plus ample.

L'impressionnante Place Saint-Marc (*Piazza San Marco*) semble plus régulière, sentiment accentué par la profonde perspective linéaire créée par les Procuratie anciennes, nouvelles (*Procuratie Nuove*) et l'aile napoléonienne (*l'Ala Napoleonica*). Mais là aussi, sa forme rectangulaire n'est qu'apparente puisque imparfaite. De plus, elle bifurque sur la mer grâce à la petite Place Saint-Marc (*Piazzetta San Marco*), entourée du Palais des Doges et de la Bibliothèque Marciana. En réalité, la Place Saint-Marc est un lieu de contrastes, puisque la verticalité du campanile en brique rouge détonne avec le style byzantin de la basilique, le

¹ *Ibid.*

² ZEVACO Michel, *Le Pont des Soupîrs*, Paris, Fayard, 1972, pp. 8-10.

³ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

⁴ *Ibid.*

⁵ MANCUSO Franco, « Venezia », in *op. cit.*, p. 355. Trad. pers.

⁶ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

gothique du Palais Ducal et la blancheur négligée des Procuratie construites durant la Renaissance.

Ainsi, séparant les parcours à pied de ceux des transports en commun, Venise semble conçue pour les piétons, ce qui fera dire à Le Corbusier : « Je prends Venise à témoin »¹, l'exposant comme modèle pour les villes du futur.

Les eaux de Venise

Si Venise préserve les piétons de la promiscuité parfois dangereuse avec les transports en commun, c'est avant tout parce qu'elle est à fleur d'eau et elle n'aurait pas ce même statut de ville sacrée sans l'omniprésence de cet élément. Dès ses origines, la lagune s'est formée en jonction des estuaires de plusieurs rivières provenant de la plaine vénète. L'eau lui préexistait et elle sera encore présente sur le site vénitien lorsque, dans une ère indéfinie, toutes les civilisations seront décimées. Inversement, la lagune vénitienne aurait complètement disparu sans les interventions successives de l'homme qui lutta en quelque sorte contre les forces de la nature. Il domina la mer et dévia les rivières afin d'empêcher la submersion des infimes parties insulaires qui émergeaient des eaux lagunaires².

Tout d'abord, penchons-nous sur le Grand Canal (*Canal Grande*), élément urbanistique fondamental, sorte de large S inversé de quatre kilomètres autour duquel paraissent se définir Venise et ses nombreux *rii*³. Cette avenue liquide est bordée des plus beaux palais et des plus belles églises (en particulier la Basilique Sainte-Marie-du-Salut) du centre historique. Passée la Pointe de la Douane (*Punta della Dogana*), elle débouche sur une immense étendue d'eau, le Bassin de Saint-Marc (*bacino di San Marco*), devant le Palais des Doges. Sur cette colonne vertébrale de Venise s'alternent des architectures variées et somptueuses et des édifices plus anonymes, donnant lieu « à des espaces continuellement conclus et différents »⁴. À l'époque du mythe doré de la Sérénissime, le Grand Canal était le centre de la vie commerciale de la ville. À présent, il conserve son prestige grâce à la présence

¹ LE CORBUSIER, cité dans MANCUSO Franco, *Venezia è una città*, op. cit., p. 15.

² Cf. ZUCCHETTA Gianpietro, *Venezia e i suoi canali*, Venise, Marsilio, 1998, p. 7 : « Les espaces d'eau constituent environ 67% de la superficie de cette lagune qui est occupée à 25% de terrains recouverts par l'eau à marée haute et découverts à marée basse. Seul environ 8% de la superficie lagunaire est constitué d'îles émergées de façon permanente. » Trad. pers.

³ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

⁴ MANCUSO Franco, *ibid.*, p. 51. Trad. pers.

inaltérable de nombreux musées, de palais, d'églises et de l'université Ca' Foscari, malgré sa circulation parfois tumultueuse.

L'autre canal à Venise est celui de la Giudecca, dépourvu de courbes et plus large que son homologue. Ainsi, l'île de la Giudecca paraît plus excentrée, donnant l'impression de voguer à la dérive, d'autant plus que vue depuis le canal, elle est perceptible dans sa globalité. Suscitant une polémique, c'est également par ce canal que transitent à présent d'immenses paquebots. Ces gigantesques immeubles sur hélices perturbent le niveau des eaux dans le centre historique, chassant d'importants flux aquatiques dans les canaux avoisinants.

Bien avant cela, les nécessités du site lagunaire ont amené le développement urbain à s'adapter aux voies naturelles qui lui étaient offertes : ainsi s'était créé un réseau de cent soixante dix-sept *rii* et de petits bassins. On pourrait croire que leur développement serait plus ou moins hasardeux ou dicté par le tracé des canaux naturels, mais des études récentes démontrent que tous les canaux vénitiens « suivent des lignes bien précises, qui coïncident avec l'ancienne centuration romaine »¹. Par conséquent, nous pourrions entrevoir *a priori* en Venise une certaine syntonie entre la nature et la civilisation – c'est en réalité un combat incessant – et à la première impression, l'eau se présente au sein de la lagune comme une couverture réconfortante pour l'urbanisme.

Reste que si l'on peut passer des heures à écouter et à regarder le clapotis de l'eau, on apercevra de même une vie végétale proliférante sous la ville, présente à découvert contre les pieux, les piquets, au bord des escaliers en pierre sur les quais. Emprisonnée dans l'élément liquide, cette Venise au visage dupliqué est emprisonnée par un grouillement d'algues, de déchets et de rejets pourrissants qui peuvent rendre la cité glauque, repoussante et angoissante, ce que ne laisse pas toujours transparaître le bleu incomparablement turquoise des canaux.

L'observateur commun ne s'en rend pas souvent compte, mais ce réseau labyrinthique de *rii* constitue le moule des égouts de Venise. Les déchets provenant des habitations sont directement déchargés dans les canaux et y subissent une série de réactions physiques et bactériologiques, comme le décrit l'urbaniste Gianpietro Zucchetta :

¹ ZUCCHETTA Gianpietro, *op. cit.*, p. 10. Trad. pers. Malgré les origines légendaires de la ville (ayant conduit à la dénomination de *sestieri*), on a retrouvé à la fin du XX^e siècle des traces d'un passé romain (peu prestigieux) dans la lagune. Tel est également le sujet évoqué par l'un des premiers archéologues ayant découvert ces traces dans le documentaire *Sei Venezia* de Carlo Mazzacurati, Italie, 2010. Non distribué en France à ce jour.

Grâce à leur pouvoir lytique dû à la remarquable concentration saline des eaux de la marée haute, [les canaux] sont capables, dans certaines mesures, d'éliminer une grande partie des micro-organismes pathogènes présents dans les purins.¹

La vase créée par l'accumulation de dépôts dans ces égouts « romantiques » implique logiquement l'assainissement périodique des canaux que les amants de Venise ont peine à voir. Cette purge est cependant nécessaire pour que le système naturel d'épuration continue de fonctionner.

Par ailleurs, il arrive que Venise se laisse envahir par la marée, lorsque le niveau de la mer monte : c'est un phénomène qui a pour nom l'*acqua alta*². À ce moment, la lagune « fait sentir sa loi ».³ C'est peut-être un des rares instants anti-touristiques et anti-cinématographiques du lieu : parapluies, bottes et pantalons retroussés sont de rigueur, et font rechigner visiteurs et équipes de tournage.

Ainsi, Venise est une ville menacée par sa propre condition lagunaire et attractive, car si « la marée est indispensable à la vie et au nettoyage de la lagune, donc de Venise, elle peut aussi être une dangereuse menace pour la cité »⁴. Un des effets de ces marées est le rehaussement des chaussées, ce qui entraîne le rétrécissement des édifices et un engoutissement progressif de l'urbanisme. Venise a donc pour reflet l'image éphémère de toute beauté ; l'Homme doit saisir l'essence précieuse de cette œuvre qui reste la sienne et espérer que le creux de sa main suffira à la sauvegarder.

Souvent utilisée visuellement, l'eau est également un élément significatif pour le film. À partir de là, nos problématiques devront chercher quels sont les moyens ou les raisons d'occulter l'eau ou de la faire apparaître dans l'espace filmique.

La modernité et l'avenir

Avant le tourisme, le trafic et le commerce maritimes ont toujours été le poumon régénérant de la Sérénissime. Ainsi, le « miracle économique » italien et l'exceptionnelle

¹ *Ibid.*, p. 31. Trad. pers.

² Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

³ SOLLERS Philippe, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon, 2004, p. 29.

⁴ BEC Christian, *op. cit.*, p. 106.

situation topographique de la lagune ont vu naître et s'accroître une jeune Venise, dont l'existence « menace l'antique cité des Doges plus qu'elle n'assure sa survie ».¹

Cependant, les premiers signes de la modernité se font sentir au début du XIX^e siècle. Le passage de Napoléon à Venise ne se résume pas qu'au pillage de ses richesses : l'empereur avait déjà évoqué l'idée d'une Venise tournée vers le futur, ravivant son activité portuaire et émettant la possibilité d'un lien avec la Terre-ferme. En pratique, cette première modernisation du tissu urbain s'applique dans la création de jardins (en particulier les *Giardini Pubblici* de San Marco et de Castello), les espaces verts faisant singulièrement défaut à la ville, puis dans l'assèchement de canaux qui sont recouverts par des dalles afin de faciliter la circulation piétonne. On démolit également des édifices (en priorité les institutions monastiques) dans le but d'aménager des rues plus amples, la *via Garibaldi* étant l'exemple le plus explicite de ce phénomène. Enfin, en 1807, Napoléon fait détruire l'église de *San Gemignano* sur le côté ouest de la Place Saint-Marc pour y ériger en lieu et place l'aile napoléonienne, s'inspirant du classicisme des Procuratie nouvelles voisines.

L'occupation autrichienne (de 1797 à 1806, puis de 1814 à 1866) a également conduit à la destruction de l'image de la ville sur l'eau – c'est-à-dire l'âme de Venise, le fondement de son mythe – afin de l'uniformiser aux autres villes, à celles du continent. Les Autrichiens remplirent de terre au moins vingt-cinq canaux², dont certains étaient très importants pour le bon fonctionnement des courants et des égouts.

Plus tard, au fil du XIX^e siècle, le processus d'industrialisation développera la croissance et la redéfinition de la ville, tout d'abord sur la Giudecca (comme en témoigne l'imposant *Mulino Stucky*, construction en neuf étages érigée en 1894) et à Castello où s'implantent manufactures, usines et chantiers navals. Mais l'architecture industrielle, apportant dans le paysage urbain force et sévérité, c'est aussi à Cannaregio celle du *Macello Comunale*, l'abattoir vénitien. Par ailleurs, c'est au cours de ce siècle – où Venise, n'étant plus une République fastueuse, est harcelée de considérations anti-mythiques – que l'on aménage un nouveau réseau communicatif, grâce à l'édification de deux nouveaux ponts sur le Grand Canal : le *Ponte dell'Accademia* (construit en bois en 1852) et le *Ponte Scalzi* (construit en pierre en 1854). Ces ponts semblent conçus une nouvelle fois pour la commodité des piétons, défavorisant ainsi l'ancien réseau de canaux et son utilisation mythique de la gondole.

¹ BRAUNSTEIN Philippe, DELORT Robert, *op. cit.*, p. 227.

² Cf. ZUCCHETTA Gianpietro, *op. cit.*, p. 34.

L'entrée de Venise dans le XX^e siècle sonne l'heure de la révolution de l'organisation, de la fonction et de l'évolution de son urbanisme. Le centre historique ne suffit plus, il faut partir à la conquête de la Terre-ferme, comme l'avait fait le gouvernement de la Sérénissime quelques centaines d'années plus tôt. À cette même époque émerge aussi une nouvelle classe dirigeante, composée d'industriels italiens alliés à des membres éminents du patriarcat vénitien. C'est le cas du comte Giovanni Volpi qui conceptualise le port de Marghera lors du *Piano regolatore* (projet de contrôle de l'aménagement) de 1917. Ce projet prévoit aussi la création d'une « zone urbaine de Venise », prévue pour accueillir une population de 30 000 habitants¹.

Avec les quelques 200 000² résidants actuels à Mestre et Marghera, nous percevons la portée évolutive de l'initiative du comte Volpi, ainsi que ses conséquences, à presque cent ans de la création de cette zone portuaire. Aux jeux labyrinthiques des canaux et des ruelles du centre historique, la Terre-ferme expose aujourd'hui un urbanisme moderne désordonné et un réseau routier encombré. Aux silhouettes des palais et des églises mythiques s'opposent les cheminées des usines portuaires de Marghera et les hauts immeubles de Mestre. Prônant, à l'instar des futuristes, la modernisation de Venise au détriment de la valeur de son passé, le régime fasciste agrandit en 1933 le pont ferroviaire pour en faire un pont automobile débouchant sur *Piazzale Roma*, étroite gare routière, ultime refuge des quatre roues, dernier endroit où serait admise la vie « normale », celle des villes qui ne vivent pas sur l'eau. Tout ceci forme un panorama qui peut englober et choquer le regard du spectateur dans la zone limitrophe entre la lagune et la Terre-ferme, depuis ce *Ponte della Libertà* qui scella l'émergence d'une Venise problématique, ou encore depuis la Giudecca, Dorsoduro et Santa Croce.

L'insécurité, la prostitution, l'industrialisation, l'agitation de la Terre-ferme en contrepoint à la staticité apparente et des chefs-d'œuvre artistiques du centre historique ont bien entendu créé un sentiment d'hostilité vis à vis de Mestre et Marghera. Toutefois, leur unité administrative et communicative avec Venise fait de ce littoral un territoire vénitien. La cité lagunaire gagne ainsi en complexité et en contraste. Elle doit être considérée *avec* cette zone et non pas contre elle, si elle ne veut pas tenir le rôle de « banlieue de Mestre », car la réalité économique et sociale de la Terre-ferme est de nos jours bien plus variée, fonctionnelle et dynamique qu'au sein de l'antique cité des Doges.

¹ Cf. MANCUSO Franco, *ibid.*, p. 75. Trad. pers.

² 180 507, selon la municipalité de Mestre en 2009. Il est toutefois impossible de délimiter les limites exactes de l'urbanisation de Mestre et Marghera, et par conséquent, son nombre exact d'habitants.

L'architecture moderne s'est tout de même installée au cœur même du centre historique, par bribes disparates. Sa concentration la plus forte se trouve parmi les pavillons des Jardins de la Biennale (*Giardini della Biennale*) ou parmi ceux du Lido. La gare ferroviaire actuelle, édifice d'un blanc et d'une rigueur dits « fascistes » (sa construction fut d'ailleurs prévue par le régime dans les années 1930), s'est greffée au bord du Grand Canal au début des années 1950.

Récemment, l'édification du quatrième pont sur le Grand Canal, reliant la gare de Santa Lucia à *Piazzale Roma* fut polémique. À présent, l'urbanisme vénitien est planifié « de façon partielle et sectorielle, [...] on ne s'attache plus à une vision d'ensemble de la ville »¹. Comme nous l'évoquions plus haut, la dernière grande idée urbanistique fut le choix de concevoir Venise non plus dans sa dimension insulaire mais bien complémentaire, voire dépendante de la Terre-ferme, au début du siècle dernier.

Aujourd'hui, nous pouvons affirmer que la dépendance de Venise aux zones portuaires surdéveloppées de Marghera constitue l'un des problèmes centraux de son écologie. Diminuant l'espace consacré aux marées, le régime hydraulique de la lagune se retrouve altéré et son niveau augmente. La pollution engrangée par les déchets industriels contamine l'air et la température de l'eau est en hausse. Si, dans un premier temps, la création de ce port a aidé Venise à retrouver une dimension européenne, cette organisation complexe et dissonante est entrée en crise à la fin des années 1960, pour différents motifs dont témoigne D'Agostino :

[...] à cause du dépassement des typologies et des modes productifs de Porto Marghera, des modèles touristiques du Lido, à cause de l'évidente inadéquation de la structure urbaine de la Terre-ferme, et de la transformation profonde des modes d'usages et de vie de la cité lagunaire.²

La modernité à Venise ne se ressent pas que dans l'évolution de son urbanisme ou dans l'hétérogénéité de ses styles architecturaux, elle devient ostensible par le truchement de sa *quotidienneté*. Pour commencer, bon nombre de monuments historiques ont une fonction différente de nos jours. La plupart des palais et des habitations deviennent des musées, des écoles, des hôtels et des boutiques (entre autres). Certaines églises accueillent diverses

¹ D'AGOSTINO Roberto, « I nuovi scenari urbani », in DE MICHELIS Marco (dir.), *Venezia. La nuova architettura*, Venezia, IUAV, 1999, p. 11. Trad. pers.

² *Idem*. Trad. pers.

expositions. Seul le marché aux poissons du Rialto paraît conserver sa saveur (et son odeur !) d'antan.

La cause de cette évolution n'est pas qu'historique, elle est aussi économique : le tourisme s'accroît de façon menaçante, les Vénitiens délaissent leur ville un peu plus chaque jour. Comparé à sa population en 1950, le centre historique a perdu aujourd'hui près de deux tiers de ses habitants : on en recense moins de 60 000¹. En ce sens, la quotidienneté et l'authenticité ne peuvent qu'espérer survivre dans l'actuelle réalité vénitienne, étouffée par la monoculture touristique. « Habiter est le trait fondamental de l'être »² constatait Heidegger, mais la cité lagunaire tient plus couramment le rôle de ville où l'on n'est que « de passage », où l'« être » n'existe pas et s'éclipse le temps d'un séjour au profit du « paraître », peut-être parce qu'un postulat de la condition humaine empêche de vivre dans un mythe. Cette idée est confortée par les 21 millions de touristes³ qui arpentent Venise chaque année.

En 1860 est publié un nouveau guide touristique, le *Baedeker*, qui fait autorité. C'est ainsi que selon Christian Bec, « Venise est depuis plus d'un siècle la victime d'un voyeurisme esthétisant et touristique »⁴, son visiteur ne la voit plus d'un œil neuf, il y aperçoit toujours le même spectacle. La mise en scène d'une Venise devenue destination obligatoire du tourisme de masse peut également être considérée comme une désacralisation du mythe de la Sérénissime, lequel s'oppose à cette agitation « fastfoodienne ».

Au cours des dernières années, Venise offre toujours plus l'image d'une ville entourée d'observateurs, d'admirateurs, mais non plus d'acteurs. Les dernières œuvres architecturales, isolées et décousues du tissu urbain original, semblent être expérimentales. Comme nous le rappelle l'urbaniste Vittorio Gregotti, le temps des lieux communs et de la nostalgie doit être révolu, car il entraînerait une mauvaise interprétation du passé. Voici ce que devrait être la cité lagunaire moderne :

Non pas une ville spécialisée dans le fait de devenir un lieu commun de la nostalgie [...], mais une ville extraordinaire qui démontre comment l'on peut utiliser un contexte historique exceptionnel pour construire une vie normale, et ne pas normaliser cette ville pour en homologuer la ressemblance à toutes les autres villes.⁵

¹ Récemment, un article du *Corriere della sera* daté du 24 octobre 2009 était intitulé : « A Venezia meno di 60 mila veneziani ». [À Venise, moins de 60 000 Vénitiens].

² HEIDEGGER Martin, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 173.

³ Cf. MANCUSO Franco, *ibid.*, p. 142. « [...] i turisti che giungono a Venezia in un anno sono ormai più di 21 milioni. »

⁴ BEC Christian, *op. cit.*, p. 115.

⁵ GREGOTTI Vittorio, « Venezia e la modernità », in DE MICHELIS Marco (dir.), *Venezia. La nuova architettura*, *op. cit.*, p. 95. Trad. pers.

Une forte personnalité en danger

Nous devons nous abreuver de ces considérations topographiques et architecturales afin que notre réflexion sur le sort de la lagune vénitienne au cinéma ne corresponde pas à l'entrée dans une pièce obscure.

Au vu de ces considérations, Venise ressort comme l'exemple parfait d'une dualité identitaire, d'une dichotomie persistante entre l'image d'une ville mythique, sublimée, culturelle et celle d'une (fausse) quotidienneté, matérialiste, parfois tristement banale et vulgaire. Comme si elle voulait illustrer l'expression « bouillon de culture », la cité lagunaire trempe dans cette accumulation de contrastes.

Il se détache un grand paradoxe social à Venise : être une ville d'une beauté exceptionnelle ayant un tissu urbain favorisant une qualité de vie paisible et difficilement réitérable, mais gangrenée par une masse inconsciente et irrespectueuse, par un tourisme trop envahissant, comme l'explique Mancuso :

[Une ville] aux espaces publics extraordinairement attractifs et confortables [...], et toutefois, une ville en déclin, qui paraît avoir changé, [...] non tellement pour la variabilité de son atmosphère magique, mais plutôt parce qu'elle est envahie toute l'année par des hordes de touristes.¹

Dans son ensemble, l'agglomération vénitienne contient des quartiers différents, ainsi qu'un archipel d'îles aux atmosphères diverses. La quiétude régnant à la Giudecca n'a pas de comparaison possible avec sa voisine du Lido, véritable station balnéaire surchargée de vacanciers (ou de festivaliers lors de la *Mostra del Cinema*). De même, comment imaginer trouver une agitation aussi forte que celle de Saint-Marc ou de *Piazzale Roma* après s'être perdu dans les ruelles silencieuses de l'île de Saint-Pierre, à Castello ? En termes d'isolationnisme, Venise aurait encore pour rivales l'île de Burano, plus authentique ou celle de Torcello, plus désertique. La Venise « mineure » dont Pasinetti fut le chantre, n'est-elle plus qu'un lointain souvenir ? Elle existe toujours d'un point de vue architectural – comme toutes les Venise mythiques – même si sa fonction, sa société et ses résidants ne sont parfois plus les mêmes de nos jours.

En fait, cette opposition typologique entre une Venise « majeure » (celle des palais et des églises historiques) et une Venise « mineure » (celle des habitations de la petite

¹ MANCUSO Franco, *ibid.*, p. 140. Trad. pers.

bourgeoisie ou des quartiers encore plus humbles) n'est pas aussi nette que l'on peut le croire. En effet, selon Agnoldomenico Pica, « dans aucune autre partie de l'Italie on ne vérifie un phénomène de correspondance morphologique aussi fidèle entre les palais et les maisons¹ », comme si leur proximité entraînait un échange de sentiments affectueux. Cette osmose se retrouve aussi bien dans le détail architectural que dans la vue d'ensemble, ce qui fait que toute la ville semble être une œuvre d'art, et inspire à l'urbaniste Egle Trincanato cette description admirable :

[Dans la Venise mineure] les cheminées aux formes les plus variées et pittoresques, les belvédères fleuris, les balcons qui réunissent des fenêtres géminées entre de larges blocs de mur, les crépis colorés par des teintes chaudes et disposés de façon irrationnelle, donnent un incomparable caractère artistique aux édifices les plus pauvres, ainsi qu'une idée plus intime de la vie vénitienne.²

Il en découle une des problématiques fondamentales de Venise : doit-on la considérer comme un musée en plein air ou un lieu de vie contemporain et moderne ? Doit-on la concevoir comme une ville « ouverte », capitale de la culture, ou confronter cette vision à celle d'une ville isolationniste, néo-insulaire ? À topographie complexe, condition physique et sociale complexe. Il va de soi que l'œil du cinéaste devrait subir les mêmes questionnements.

Venise n'est pas un centre historique à la manière de ceux des réalités urbaines traditionnelles, elle est une ville historique, mais vivante. Elle possède elle-même un centre (voire plusieurs centres, entre San Marco et Rialto) et des zones périphériques comme la Gare Maritime (*Stazione Marittima*) ou l'île de Sainte-Hélène à l'est. Il serait faux d'affirmer qu'elle se réduirait aux couloirs d'une ville-musée. Nous l'avons vu, elle a sa propre évolution territoriale et sociologique et vit dans le présent. Elle n'est pas plus figée dans le temps qu'une autre, elle est même plutôt « organique et cyclique »³, nous dit Goy. Son atemporalité n'est effective que dans une expérience subjective, celle du promeneur et de son imagination, et par conséquent la cité lagunaire « reste souvent admirée pour ce qu'elle n'est pas⁴ » (ou ce qu'elle n'est plus).

¹ Cf. PICA Agnoldomenico, « Presentazione », in TRINCANATO Egle Renata, *Venezia minore*, Venise, Filippi, 1948, p. 20. Trad. pers.

² TRINCANATO Egle Renata, *Venezia minore*, op. cit., p. 49. Trad. pers.

³ GOY Richard, op. cit., p. 303.

⁴ MAHEU René, « Sauver Venise », in TRINCANATO Egle Renata, FRANZOI Umberto, *Venise au fil du temps*, Boulogne-Billancourt, Joël Cuenot, 1971.

La dimension temporelle de Venise est évidemment particulière. Par le biais de l'architecture, son promeneur est entouré des traces d'un passé qui semble encore être glorieux, justement parce que la nature urbanistique de la ville se montre toujours exceptionnelle. Les voies piétonnes ne s'accrochent presque jamais des voitures (sauf à *Piazzale Roma*), ce qui fait conserver au sein de la ville « pavée » des modes de déplacement vieux de plus d'un siècle. Parallèlement, les témoins de la modernité assaillent constamment cette reconstitution historique.

À l'opposé de l'exceptionnalité s'exposent les traces de la quotidienneté ou de la vulgarité, synthétisées par les sachets poubelles disposés en file sur les paliers des habitations ou par les graffitis insultants les palais, les églises comme les édifices plus modestes. D'un point de vue physiologique, peut-on dire que les murs qui suintent l'humidité, rongés par le sel, font aussi partie du trésor artistique ? Ce sont des phénomènes qui nous aident à la compréhension de l'évolution temporelle de la ville. L'écart temporel entre la magnificence architecturale d'un passé sublimé et la trace la plus insignifiante de la modernité ou de la vulgarité est parfois englobé et anéanti en un seul regard au cours de la promenade vénitienne : dans cet espace, une durée de quelques centaines d'années peut être perçue en une seconde, ce qui renforce la dimension atemporelle évoquée plus haut.

Par ailleurs, fait non négligeable bien que souvent inconsidéré, la perception subjective des formes architecturales et de l'imaginaire d'une réalité urbaine (cinématographique ou autre) est souvent liée au temps périodique ou météorologique. Dans sa topographie, Venise a une vaste palette de couleurs, dont l'impression visuelle varie selon les tons de l'eau et de l'air, selon les conditions diurnes ou nocturnes. De nuit, elle varie de l'obscurité parfois complète de ses *calli* à des éclairages jaunâtres plus tamisés, plus parsemés, voire à des effets de lumière majestueux et grandiloquents sur les édifices les plus notoires, dont les reflets dans l'eau devenue noire ajoutent encore à la magie de leur vision. Par ailleurs, l'ancienne cité des Doges a toujours eu cette complicité avec le soleil qui la sublimait, selon qu'il se levait ou bien qu'il se couchait, puisque l'horizon est très large de part en part de la ville. La brume et la pluie rendent la cité lagunaire moins chaleureuse, moins méditerranéenne, même si Robert Ferras la juge malgré tout « ostentatoire et théâtrale¹ ». Son incontournable carnaval contribue fortement à cette théâtralité, bien que sa plus grande fonction reste publicitaire et caricaturale.

¹ FERRAS Robert, « Ville et cinéma », *op. cit.*, p. 8.

La personnalité d'une ville ne s'exprime pas que par le spectacle qu'elle offre aux yeux du promeneur : il s'agit d'une expérience immanément sensorielle et sans détours : auditive, olfactive, tactile et parfois gustative. À Venise, les parois s'effritent à leur toucher ; la salinité, la putréfaction des canaux sont diffusées dans l'air ; l'âme silencieuse de certaines ruelles se mêle aux clapotis des flots et s'alterne avec le tumulte des moteurs : l'eau est à l'origine de beaucoup de ces expressions des sens, elle est donc *le sens* de la cité lagunaire. Nous allons le voir, un véritable enjeu serait peut-être de la supprimer du film. L'imaginaire de l'auteur de film devrait affronter ce type de problématiques quasi expérimentales, afin que sa représentation du contexte vénitien progresse vers la *découverte*.

Autre disposition en double face dans la ville : être dotée sur le *recto* de charmes indiscutables, contenir un pouvoir photogénique saisissant et une personnalité imprégnante grâce à la force de son passé historique et sur le *verso* montrer un visage fébrile, une prédisposition qui pousse Venise à devoir être constamment sauvée. Dans la pratique, cela se solde par la mise en chantier de plus de 70% des projets de restaurations architecturales au cours de la dernière décennie¹. Quoi qu'il en soit, la sauvegarde de la « perle de l'Adriatique » doit être opérée dans son environnement global et envisagée à long terme si l'on veut conserver sa splendeur, car c'est dans une pensée locale et éphémère qu'elle périt.

Certains observateurs fatalistes prédisent la disparition inexorable de Venise, à l'instar des cités antiques du Moyen-Orient, si nous ne lui trouvons pas un moyen d'être animée et active : « la rigidité physique est signe de mort pour les cités et les civilisations comme pour les hommes »². L'essence du septième art, c'est le mouvement, sur l'écran comme dans la concentration d'énergie et de volontarisme de l'équipe d'une production cinématographique : il fait donc partie des activités qui maintiennent le centre historique vénitien en vie.

On a pu évaluer que la Sérénissime (et l'appellation par antonomase est ici bien ironique) perdait chaque année « 6% de marbre, 5% de fresques, de mobilier et d'art décoratif sacré, 3% de peinture sur toile, et 2% de peinture sur bois »³, sans compter la ruine accélérée des bâtiments en eux-mêmes. De fait, Xavier Tabet nous met en garde sur le sort d'une ville qui « doit se défier de son propre mythe, de la séduction même qu'elle continue à exercer »⁴.

¹ Cf. BARBIANI Elia, *Cantiere Venezia*, Venise, Marsilio, 2002, p. 11.

² MAHEU René, in *ibid.*

³ BRAUNSTEIN Philippe, DELORT Robert, *op. cit.*, p. 230.

⁴ TABET Xavier, *Pierre Daru et la vision historique et politique du passé vénitien*, in *Actes du Colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Le mythe de Venise au 19^{ème} siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

Cependant, déjà durant la Seconde Guerre Mondiale, on se refusa à bombarder le centre historique vénitien : des accords secrets avaient été assurés entre les Alliés et le Saint-Siège à la fin de l'année 1942. Ainsi, pour relever ce défi de sauvegarde imposé par le temps et affronter la cruelle fragilité de la cité lagunaire, l'Homme a toujours mis en œuvre des techniques de consolidation et de restauration, ainsi que des moyens financiers et sentimentaux considérables.

Le cinéaste, lui, n'est pas contraint à la mise en jeu des mêmes moyens, mais nous lui posons comme gage une conscience de l'espace et une connaissance de la complexité topographique et sociale de la lagune vénitienne, qu'il respecte ses caractéristiques, ou qu'il en prenne le contre-pied. Du moins, il devra en tirer la part qui lui sera la plus utile – celle du sens du film – afin d'obtenir une cohérence entre ses intentions et le résultat final de son œuvre. En substance, Spielberg pouvait se permettre d'inventer un souterrain à Venise puisqu'il y tournait un film d'aventure¹. Parallèlement, Enrico Maria Salerno a su exploiter au mieux sa conscience de l'espace vénitien pour prendre le parti (voire le risque) de l'exposer de façon aussi grise et lugubre dans *Adieu à Venise*. Les films acceptent mal la banalité et, nous n'avons cessé de chercher à le démontrer au cours de ce chapitre, Venise est une réalité urbaine spectaculaire, comme une réaction due à l'incessante miscibilité entre l'exceptionnel et le quotidien.

* * *

L'objectif de cet *excursus* urbanistique était d'apposer en filigrane à notre recherche une sorte de « loi » de l'imaginaire cinématographique : celui-ci crée à partir d'un matériau qu'il n'a pas créé à l'origine². La ville (en l'occurrence, Venise) est inexorablement soumise à un « tiers interprétant »³ qui la stylise à divers niveaux (vers un pôle réaliste ou artificiel), et lui confère un rôle plus ou moins décisif (la ville-personnage) ou simplement décoratif (la ville-décor). Les pages à suivre vont tenter de retranscrire dans leurs grandes lignes les choix de ce « tiers interprétant » et de retracer les « pôles » ayant suscité plus ou moins d'attractions, tout au long de l'histoire du cinéma à Venise.

¹ Cf. La scène de la bibliothèque dans *Indiana Jones et la dernière croisade* (*Indiana Jones and the Last Crusade*), de Steven Spielberg, USA, 1989.

² Telle est la clef de lecture de l'esthétique du cinéma selon Michel Mourlet. Cf. *Sur un art ignoré : la mise en scène comme langage*, Paris, Ramsay, 2005 (1^{re} éd. 1968).

³ On retrouvera cette notion de « tiers interprétant », empruntée à Clerc et Carcaud-Marcaire, lorsque nous évoquerons l'imaginaire littéraire. Cf. 1.2.3.

1.1.3. Histoire récapitulative du cinéma à Venise

Naissance d'une scène cinématographique

Le septième art mélange indubitablement la vie quotidienne, réelle, mais aussi imaginaire, rêvée et la mémoire s'y régénère. Bien qu'il soit avant tout un spectacle et une illusion, il ne se détache jamais complètement de la réalité. En fin de compte, nous voyons sur l'écran la réalité d'un monde parallèle, qui représente et réinvente à sa façon les images des phénomènes du réel. Par analogie, Venise, dans sa structure urbaine et topographique, prend logiquement l'apparence « d'un monde parallèle, où chaque événement a un effet particulier »¹. Sa représentation cinématographique paraît *d'emblée* naturelle, découlant des affinités entre spectacle urbain et situation imaginaire.

Le 26 août 1896, une foule de Vénitiens se rue vers le théâtre Minerva² où est donné un spectacle du cinématographe, dont le programme comprend des vues de leur ville tournées depuis un *vaporetto*. Ce public assiste donc au *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau*, réalisé par Alexandre Promio. Ce dernier est un opérateur des frères Lumière, mandaté, comme tant d'autres, à travers le monde afin de le filmer grâce à leur appareil cinématographique. Dans ses Mémoires, Promio relate ainsi son arrivée à Venise :

En Italie, j'eus pour la première fois l'idée de filmer des panoramas. Dès que je fus arrivé à Venise, alors que je me rendais en gondole de la gare à l'hôtel, parcourant le Grand Canal et observant les rives, je pensai que si la caméra immobile pouvait représenter les choses en mouvement, on pourrait aussi faire le contraire : représenter des choses immobiles en faisant bouger la caméra.³

L'opérateur place ainsi son appareil sur la gondole et, dans un sens latéral, son objectif dévoile progressivement une succession de palais : il découvre – plus qu'il n'invente – le travelling. Il est difficile de parler d'invention puisque matériellement Promio n'apporte rien de nouveau, il prend seulement conscience d'une possibilité esthétique de l'invention des

¹ ELLERO Roberto, « Luoghi comuni, illusioni e patetiche menzogne », in ELLERO Roberto (dir.), *ibid.*, p. 10. Trad. pers.

² Anciennement, il fut aussi nommé *Teatro San Moisè*, un des plus influents de Venise. Il se trouvait près de l'église de Saint-Moïse et du Palais Giustinian. À présent, c'est en partie un magasin et un bloc d'appartements.

³ Cf. PROMIO Alexandre, *Mémoires*, cité in ARNHEIM Rudolf, *Film come arte*, Milan, Il Saggiatore, 1959, p. 187. Trad. pers.

Lumière, c'est-à-dire d'enregistrer le paysage en mouvement, d'éloigner le septième art du plan fixe de la photographie pour en élargir les possibilités représentatives.

Le cinéma sort grandi de cette expérience et sa physique se développe, puisque l'on s'aperçoit que le mouvement est toujours rapporté à la position de la caméra, ce qui contribuera à en faire un art. Venise, elle, se retrouve intrinsèquement liée à l'histoire du cinéma, dès les origines de celui-ci. L'arrivée du septième art à Venise, au début du XX^e siècle, coïncide également avec l'entrée de la ville dans la modernité. Grâce au cinématographe, les Vénitiens peuvent avoir l'orgueilleuse impression d'occuper encore plus grandement les pensées du reste du monde, mais aussi d'en faire vraiment partie.

Dans les toutes premières années du XX^e siècle, le cinéma vénitien est représenté par deux autochtones, les frères Roatto. Très actifs et passionnés par le septième art, ils créent leurs propres studios, décrits de la sorte par Marco Quagnolo :

Il s'agissait en fait d'une petite cour, au milieu de laquelle se trouvait une scène. Des décors, des costumes de l'époque de la Sérénissime, des lances, des tables et des chaises étaient empilés dans un coin. Non loin se trouvait une installation rudimentaire pour le développement et l'impression.¹

Les frères Roatto tournent dans leur ville natale (en décors réels pour les extérieurs) quelques bobines qui, à Venise, resteront parmi les plus marquantes de l'époque : *Biasio el luganegher*, *Disgraziate avventure della Signora Marietta da Belluno* (1906), *L'anima santa* (1907), et *Il processo dei Russi alle Assise a Venezia* (1910). De plus, ils fondent à Venise l'une des premières salles de cinéma permanentes en Italie, au théâtre Ridotto².

La topographie vénitienne devient peu après une scène cinématographique au sens propre, grâce au choix des tournages en extérieur. Si le cinéma incite à la découverte de nouvelles dimensions dans la cité lagunaire (laquelle n'a été jusqu'ici inlassablement représentée que par la peinture, la littérature et la photographie), les premiers cinéastes s'inspirent des tableaux des peintres paysagistes. C'est pourquoi ils utilisent la même méthodologie, allant filmer en « plein air » la vie quotidienne avec la précision du documentaire :

¹ QUARGNOLO Mario, « Ciak : si gira dai fratelli Roatto », *Il Messaggero Veneto*, 1983, cité dans BERNARDINI Aldo, « Venezia capitale mancata », in BRUNETTA Gian Piero (dir.), *La bottega veneziana, op. cit.*, p. 29. Trad. pers.

² Ce théâtre se trouve aujourd'hui *calle Vallaresso*, San Marco 1332.

Depuis les années 1910, on tourne en décors réels, également en dehors des studios, oubliant les constructions souvent maladroites et grossières opérées à l'origine, des scénographies au goût purement théâtral qui ont accompagné le développement des débuts du cinéma, allant même (dans les toutes premières années) jusqu'à truquer des actualités impossible à filmer autrement.¹

Néanmoins, oubliant la trouvaille de Promio, les pionniers font apparaître Venise en plan fixe, comme une simple toile de fond – à l'exception peut-être de Max Reinhardt, où la ville réelle et « mineure » tient le rôle de baromètre des tribulations sentimentales dans son film expérimental *Eine venezianische Nacht*². Des films issus du divisme comme *L'ultima Dogaressa*³ confèrent également à la scénographie vénitienne une fonction de « protagoniste », selon Gian Piero Brunetta⁴, mais ils restent des cas isolés.

Par ailleurs, dans le cinéma préclassique, Venise se présente aux yeux des réalisateurs comme un lieu favorisant d'abord l'adaptation plutôt que l'imagination, une scène idéale pour réaliser des films tirés de la tradition littéraire et théâtrale, plutôt qu'un point de départ pour un scénario original. Par conséquent, dans les deux premières décennies du siècle dernier, on assiste à une profusion d'œuvres filmographiques adaptées de classiques romanesques, théâtraux et de drames populaires. On recense ainsi pas moins de treize versions de Casanova, dont le plus célèbre et le plus réussi à l'époque reste celui d'Alexandre Volkoff, et qui comporte dans sa version originale quelques séquences colorisées⁵. Plusieurs récits issus « des comédies de Goldoni, les tragédies de Shakespeare⁶, ainsi que des opéras de Verdi »⁷ sont aussi en vogue. Les pionniers du septième art s'inspirent également de la légende de Piero Tasca, dit « Il fornaretto⁸ », dont la version de Luigi Maggi possède l'une des plus belles photographies jamais réalisées en ce temps-là pour représenter la cité des

¹ MONTANARO Carlo, « Appunti per una storia del cinema muto a Venezia », in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, op. cit., p. 193. Trad. pers.

² *Eine venezianische Nacht*, de Max Reinhardt, Allemagne, 1913.

³ *L'ultima Dogaressa*, de Luigi Maggi et Filippo Butera, Italie, 1914.

⁴ Cf. BRUNETTA Gian Piero, « Venezia e il cinema », in op. cit., p. 12.

⁵ Cf. *Casanova*, d'Alexandre Volkoff, France, 1927. En 1985, le film a fait l'objet d'une importante restauration, dont l'adjonction des séquences originellement colorisées et celle d'une musique composée pour l'occasion par Georges Delerue.

⁶ Dont l'*Otello* de Gerolamo Lo Savio, Italie, 1909, un des premiers films situés à Venise à avoir été colorisé à la main.

⁷ LAURENCIN Magali, « Venise », in JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry, *La ville au cinéma*, op. cit., p. 630.

⁸ Cf. *Il fornaretto di Venezia*, de Mario Caserini, Italie, 1906 (9 min.) ; *Il fornaretto di Venezia*, de Luigi Maggi, Italie, 1914 (51 min.). Sa photographie est signée Giovanni Vitrotti. Ces films n'ont pas été distribués en France lors de leur sortie en salle.

Doges. Parfois, certaines adaptations situent leurs intrigues dans des lieux inédits, comme *La nave*¹ de Gabriellino D'Annunzio, qui transcrit la tragédie « adriatique » de son père en décors réels sur l'île de Torcello, afin de narrer les jours qui précèdent la naissance de Venise. À travers cette fidélité à l'atmosphère proprement lagunaire, nous apercevons une volonté réaliste (avant l'heure), mais aussi une conscience marquée de la diversité spatiale au sein de la lagune vénitienne.

En 1914, deux films tournés à Venise et détachés de toute référence littéraire (ils proviennent de deux sujets originaux) sont distribués, *L'eredità della laguna*² et *Ma l'amor mio non muore mai*³. Le premier oscille entre le genre historique et policier, le deuxième est un récit sentimental dans un cadre contemporain. Comme en conclut Carlo Montanaro, « la route est toute tracée »⁴ : désormais, dans la cité lagunaire, le septième art se prédestine à développer principalement soit des thèmes mystérieux, dans une époque historique, soit des aventures romantiques, vécues dans la ville actuelle.

Au début des années 1920, l'arrivée de Mussolini au pouvoir stérilise la créativité des réalisateurs italiens, par la faute évidente d'une censure pointilleuse, qui interdit de traiter de thèmes subversifs, politiques ou sociaux, dans les adaptations comme dans les sujets originaux. À partir de 1923, les autorités municipales vénitiennes pouvaient même refuser le tournage d'un film pour « atteinte à la moralité ou à la véracité historique de la ville »⁵. La filmographie des années précédant la Seconde Guerre Mondiale considérera souvent Venise comme une scène prédestinée au genre comique, à des intrigues amoureuses ou romantiques conclues par des *happy ends* classiques, diffusant majoritairement une image solaire et touristique de la ville.

Dans les productions italiennes comme à l'étranger, la Venise réelle n'a plus de fonction scénographique, elle est donc presque toujours reconstituée en studio⁶. La thèse de Luca Giuliani nous affirme que « le rapport du cinéma muet avec Venise était essentiellement conditionné par un haut degré de fascination pour la ville »⁷, l'avènement du parlant et l'ère des studios utilisent cette admiration désormais ancrée pour y évoquer (à quelques exceptions

¹ *La nave*, de Gabriellino D'Annunzio, Italie, 1921. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

² *L'eredità della laguna*, d'Enrico Novelli, Italie, 1914. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

³ *Ma l'amor mio non muore mai*, de Mario Caserini, Italie, 1914. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁴ MONTANARO Carlo, *ibid.*, p. 194. Trad. pers.

⁵ *Idem.*

⁶ Citons en exemple dans les productions hollywoodiennes *Haute pègre (Trouble in Paradise)*, d'Ernst Lubitsch, Lubitsch, 1932 ; *Le Danseur du dessus (Top Hat)*, de Mark Sandrich, 1935 ; *Anna Karenina*, de Clarence Brown, 1935.

⁷ GIULIANI Luca, *op. cit.*, p. 15. Trad. pers.

près) « le rêve préfabriqué, le conformisme des peines de cœur, le sentimentalisme mondain, [...] mièvreries, passéisme débilisant, démagogie culturelle, populisme douceâtre »¹, en particulier dans les productions fascistes et nazies².

L'apparition du cinéma permit à un large public d'avoir une connaissance visuelle des mythes architecturaux vénitiens, dont la littérature et les arts picturaux ne donnaient un aperçu qu'à un groupe de *happy few*. Comme le rappelle l'urbaniste Magali Laurencin :

Le mythe de la Venise romantique, symbolique, est né avec les peintres, les poètes et les écrivains du romantisme qui nous ont fait naviguer entre la réalité et ses illusions. [...] Le mythe de la ville s'appuie sur les archétypes que sont surtout la place Saint-Marc, les gondoles, l'église de la *Salute* vue du pont de l'Accademia, le pont des Soupirs et l'île de San Giorgio Maggiore, les balades romantiques au clair de lune, le carnaval et ses masques.³

Si, lors des premiers pas du cinéma, le processus imaginaire se fait en partant de la tradition littéraire et picturale pour arriver au photogramme (non pas à la photographie), l'enthousiasme que suscite dans les années suivantes la *vue* des mythes susdits (le fait de les voir sur l'écran) implique le passage de l'image à l'imaginaire filmique, et en ce sens l'urbanisme vénitien devient rapidement une sorte de photocopie inlassablement répétée d'un passé cinématographique, à chaque fois que le septième art vient poser ses caméras au sein de la cité lagunaire. L'imaginaire vénitien n'évolue donc pas depuis le XIX^e siècle⁴ et son imagerie filmographique amoncelle des thèmes et des espaces identiques.

À cette époque de l'entre-deux-guerres, rares sont les cinéastes curieux et courageux qui tentent malgré tout d'échapper au conformisme, aux stéréotypes et à la corruption artistiques. L'un d'entre eux s'appelle Francesco Pasinetti, il est Vénitien.

Francesco Pasinetti, les yeux de Venise

¹ LAURENCIN Magali, *op. cit.*

² En guise d'exemple, *Barcarole (Barcarole)* de Gerhard Lamprecht, Allemagne, 1935 ; *Le Baron de Münchhausen (Münchhausen)*, de Josef von Backy, Allemagne, 1943. Ces deux films ont été financés par la Babelsberg, l'unité de production cinématographique berlinoise fondée par Joseph Goebbels.

³ LAURENCIN Magali, *op. cit.*, pp. 629-631.

⁴ La photographie suit aussi les traditions figuratives déjà en place. Cf. RONCANA Elena « « Noi siamo riflessi degli antichi » Mito e realtà nella fotografia del XIX secolo », in BRUNETTA Gian Piero, *La bottega veneziana*, *op. cit.*, pp. 113-126.

Francesco Pasinetti est né à Venise en 1911, au sein d'une famille aisée de la bourgeoisie. Dès le plus jeune âge, il fut élevé dans un milieu d'artistes, puisque sa mère Maria était la descendante d'une importante famille vénitienne de peintres, les Ciardi. Son grand-père Guglielmo, sa tante Emma et son oncle Giuseppe s'adonnaient donc tous trois à la peinture, ce qui conditionnera évidemment la formation artistique du futur cinéaste. De la peinture des Ciardi, il retiendra principalement une « réinterprétation du paysage lagunaire et des *vedute* de la ville »¹.

La fréquentation de ce milieu cultivé l'amènera en 1933 à convaincre son maître en histoire de l'art de lui laisser soutenir la première thèse universitaire au monde sur le cinéma, laquelle traitait plus précisément du rapport théorique entre les arts figuratifs et le cinéma². Rappelons que c'est l'époque où, suivant l'initiative de Rudolf Arnheim³, on ressent le besoin d'affirmer et de théoriser le cinéma en tant qu'art, à l'égal des six autres, et les arguments allant dans ce sens se réfèrent souvent à l'intervention de différents arts dans la fabrication d'un film. Le thème de la thèse annonce aussi les résonances picturales présentes dans l'esthétique des films que tournera par la suite le jeune Vénitien.

Il est donc facile de percevoir comment l'œuvre filmographique de Francesco Pasinetti sera pourvue d'un regard particulier, prenant le contre-pied des productions traditionnelles et provenant du cœur de Venise : le produit artistique de ce qu'on appellera plus tard un « auteur ». Dès 1934, en entreprenant *Il canale degli angeli*, le jeune Vénitien se lance dans la réalisation de son premier film, pour lequel il revêt également le rôle de scénariste, de producteur indépendant et de monteur.

Dans ce qui restera son unique long-métrage, les thèmes abordés par Pasinetti sont pour le moins insolites par rapport aux productions filmographiques tournées à Venise sous le régime fasciste. En effet, *Il canale degli angeli* évoque entre autres la peur de perdre son travail ou la difficulté d'en trouver (le chômage, donc), ainsi que l'adultère. D'un point de vue spatial, Pasinetti défriche une Venise cinématographique inédite, situant son histoire sur les îles de la Giudecca et de Saint-Georges-Majeur. Le centre historique y est toujours aperçu à l'horizon, comme un rêve lointain. Le regard que porte le réalisateur sur ses personnages et sur leur société est réaliste, intimiste, mais conserve toujours une dimension symbolique et

¹ ELLERO Roberto, « Breve nota introduttiva » in PELLIGRINI Glauco, « A Parigi con Pasinetti », in *Cinema 60*, n° 169, 1986. À présent dans BORIN Fabrizio, ELLERO Roberto (dir.), *Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti*, Venise, Ufficio Attività Cinematografiche, 1997.

² Cf. BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Rome, Editori Riuniti, 1979, p. 314. La thèse de Pasinetti a malheureusement été perdue.

³ Le théoricien germano-américain Rudolf Arnheim (1904-2007) publie son *Film als Kunst* [trad. fr. *Le Cinéma est un art*] en 1932.

quasi métaphysique qui semble à l'avant-garde du néoréalisme. Force est de constater que les paysages mélancoliques et les personnalités insatisfaites ne font pas légion dans le cinéma vénitien de l'époque (qui subit l'influence mussolinienne).

Pasinetti est donc ce cinéaste courageux qui manquait à la cité des Doges. Par la suite, au début des années 1940, il réalisera une série de petits documentaires¹ sur sa ville natale, animé par la critique suivante, qu'il publie dans la revue *Cinema* :

Vraiment Venise n'a pas eu de chance sur l'écran. Le mauvais goût des producteurs et des réalisateurs a été son pire ennemi : comme par le passé chaque Vénitien était un *bon cortesan*, Venise a été trop accueillante et trop gentille, mais elle n'a pas révélé ses secrets : les lieux éloignés, les ponts, les *calli*, les canaux, les *campi* inaccessibles aux cinéastes ayant un regard superficiel.²

Après sa première réalisation, le cinéaste vénitien se pose subjectivement comme le chantre logique de sa ville, le seul pouvant avoir un regard sincère et original sur la cité lagunaire. Malgré l'importance quantitative des films tournés à Venise, il reproche un défaut qualitatif aux réalisateurs, concernant particulièrement l'authenticité et la curiosité, comme il l'explique encore dans son article théorique « Film d'atmosfera » :

Même les monuments habituels de Venise, les points de vues les plus fréquentés et les plus connus pourraient offrir encore des choses nouvelles à des yeux attentifs ; par ailleurs, il n'est pas inadmissible que ceux qui n'ont pas vécu longtemps, ou même ceux qui ne sont pas nés à Venise, ne puissent découvrir cette ville ou la révéler d'une nouvelle manière.³

Il mettra cette théorie en pratique dans ses documentaires, lesquels lui permettent de multiplier les points d'observations et les sujets observés, devant ainsi un réalisateur citadin, avant d'être vénitien.

Parallèlement, son oeuvre dans le milieu du septième art suit plusieurs chemins : on l'aura deviné, Francesco Pasinetti théorise Venise et le cinéma, en particulier grâce à deux

¹ Parmi ceux ayant pour sujet Venise, retenons : *La gondola* ; *I piccioni di Venezia* ; *Venezia minore* (réalisés en 1942) ; *Venezia in festa* ; *Piazza San Marco* ; *Palazzo dei Dogi* (réalisés en 1947) ; *Città sull'acqua* ; *Il giorno della Salute* (réalisés en 1948).

² PASINETTI Francesco, « Venezia nel film e nella realtà », *Cinema*, 26 juillet 1937, p. 51. Trad. pers.

³ PASINETTI Francesco, « Film d'atmosfera », in *La gazzetta di Venezia*, 14 avril 1935, in IERACE Ilario et GRIGNAFFINI Giovanna (dir.), *Francesco Pasinetti, L'arte del cinematografo. Articoli e saggi teorici*, Venise, Marsilio, 1980, p. 248. Trad. pers.

publications fondamentales : la *Storia del cinema dalle origini a oggi*¹, et la *Guida a Venezia*². Nous pouvons encore évoquer son activité d'historien à travers le *Filmlexicon*³, ou dans l'ouvrage *Mezzo secolo di cinema*⁴. Il fut aussi un critique prolifique, publiant des centaines d'articles sur une ample filmographie. La reconnaissance de son travail arrive en 1946, lorsqu'il est nommé directeur du *Centro Sperimentale di Cinematografia*⁵.

Cette polyvalence l'amène inévitablement à des comparaisons plus ou moins justifiées, puisqu'il est difficile de retracer l'aveu explicite de ses influences. Toutefois, on retrouve chez Pasinetti une similitude avec Eisenstein, pour l'attention accordée au montage, pour ses publications théoriques, mais aussi avec le Walter Ruttmann d'*Acier*⁶, pour le côté avant-gardiste et moderne du *Canale degli angeli* ; un côté néoréaliste (avant l'heure), pour le caractère documentaire de son œuvre et pour le choix de travailler avec des acteurs non-professionnels dans la fiction ; enfin, un parallèle évident est à faire avec Jean Vigo, réalisateur disparu prématurément après le tournage de son long-métrage *l'Atalante*⁷, et contemporain du réalisateur vénitien. Tous deux produits en 1934, *l'Atalante* contient un environnement similaire à celui de *Il canale degli angeli* (la péniche, le cours d'eau), ainsi que des thématiques identiques (le rêve, le travail, l'adultère, entre autres). À l'instar de son collègue français, Francesco Pasinetti quitte (trop) tôt la scène, puisqu'il meurt le 2 avril 1949.

Pour la Venise cinématographique, cette disparition résonne comme un mauvais tour joué par le destin, car Pasinetti avait en projet la réalisation d'un deuxième long-métrage, fruit d'une adaptation de *l'Éventail* de Carlo Goldoni qui, s'il avait été concrétisé à l'époque, aurait pu devenir le premier film italien entièrement tourné en couleur⁸. Son frère romancier, Pier Maria Pasinetti, conclurait peut-être ainsi :

¹ Cf. PASINETTI Francesco, *Storia del cinema dalle origini fino ad oggi*, Rome, Bianco e Nero, 1939.

² Cf. PASINETTI Francesco, *Guida di Venezia*, Venise, Rialto, 1946. Le guide comprend un annuaire historique des endroits remarquables se trouvant dans les six *sestieri* vénitiens, illustré par cinquante-quatre cartes topographiques.

³ Cf. PASINETTI Francesco, *Filmlexicon. Piccola enciclopedia cinematografica redatta sulla base del Kleines Filmlexicon di Charles Reinert*, Milan, Filmeuropa, 1948.

⁴ Cf. PASINETTI Francesco, *Mezzo secolo di cinema*, Milan, Poligono, 1946.

⁵ Créé en 1935 et siégeant à Rome, le *Centro Sperimentale di Cinematografia* est la plus ancienne fondation italienne d'enseignement et de recherche en matière de cinématographie.

⁶ Cf. *Acier (Acciaio)*, de Walter Ruttmann, Italie, 1933.

⁷ Cf. *L'Atalante*, de Jean Vigo, France, 1934.

⁸ Cf. MONTANARO Carlo, « La Venezia di Pasinetti », in BRUNETTA Gian Piero (dir.), *L'immagine di Venezia nel cinema del novecento*, op. cit., pp. 166-170. Curieusement, la première utilisation d'une pellicule couleur (Agfacolor) dans l'histoire du cinéma italien est également opérée à Venise, lors de la séquence finale de la *Regata storica* dans *Canal Grande*, d'Andrea Robilant, Italie, 1943. Toutefois, il ne s'agit que d'un épisode, le reste du film étant en noir-et-blanc. Cf. ZANOTTO Piero, op. cit., p. 64.

Peut-être eut-il le temps de nous indiquer que la Venise mineure est en réalité la Venise majeure, plus riche en originalité, en révélations : plus riche de vie.¹

Le cinéma fasciste : des allégories historiques aux productions vénitiennes

Dès les premiers pas qui suivirent la mise en place du régime fasciste, Mussolini savait qu'il devait partir à la conquête de son peuple et que pour remporter cette bataille, comme il le scandera plus tard, « la cinematografia è l'arma più forte »². L'industrie cinématographique transalpine devient intégralement étatisée. En 1932, le dictateur italien avait projeté de confondre l'Italie dans le panorama international en organisant³ la première édition de la *Mostra del cinema* sur l'île du Lido. Il embellit ainsi l'image de son pouvoir par le biais d'un rayonnement intellectuel, culturel et artistique en s'ouvrant au monde extérieur. Au début des années 1930, Mussolini veut également diffuser l'impression que l'Italie est pacifique et en accord avec elle-même, dominée par une idéologie de petite bourgeoisie⁴. Par cette initiative, il a aussi pour objectif une modernisation de la vie vénitienne, en la rendant plus active. Lors de la soirée d'inauguration de la *Mostra* le 6 août 1932, le cinéma est « officiellement consacré comme art »⁵, nous indique Brunetta.

À l'origine, toute forme de fascisme s'affiche comme la volonté totalitariste d'un seul homme (soutenus par des personnes stratégiquement influentes), celui qui se pose comme chef absolu du peuple (par la force ou par une fausse évidence) et dont le discours vise à « laver les cerveaux » afin d'entraîner la masse à le suivre aveuglément. Par conséquent, la rhétorique de ce discours doit être imparable, aiguisée, puissante et rabâcheuse.

Dans les films vénitiens tournés dans les premières années de la Seconde Guerre Mondiale⁶ (précédant le coup d'État du 25 juillet 1943 et la République Sociale Italienne), l'idéologie n'est présente que de façon allégorique et implicite. Gageons tout de même que leur esthétique et leur thématique conservent le côté rébarbatif de la propagande.

¹ PASINETTI Pier Maria, « Venezia minore, Venezia maggiore », in ELLERO Roberto (dir.), *ibid.*, p. 13. Trad. pers.

² « Le cinéma est l'arme la plus forte ». Cette phrase prise à Lénine fut le slogan affiché lors de l'inauguration des studios de *Cinecittà*, le 21 avril 1937.

³ En réalité, l'initiative de l'organisation de ce festival revient au comte vénitien Giuseppe Volpi qui, nous l'avons vu, avait pris en charge la construction de *Porto Marghera* en 1917. Cette grande réunion mondaine servit de modèle aux festivals cinématographiques créés par la suite (Cannes en 1947, Berlin en 1951).

⁴ Cf. BRUNETTA Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 88.

⁵ BRUNETTA Gian Piero, « Venezia e il cinema », in *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, op.cit., p. 7. Trad. pers.

⁶ Nous faisons particulièrement allusion à *Il fornaretto di Venezia*, de John Bard (Duilio Coletti), Italie, 1939 ; *Il ponte dei Sospiri*, de Mario Bonnard, Italie, 1940 ; *Il bravo di Venezia*, de Carlo Campogalliani, Italie, 1941 ; *I due Foscari*, de Ennio Fulchignoni, Italie, 1942. Films non distribués en France lors de leur sortie en salle.

Ces films sont pour la plupart de genre « cape et d'épée », se déroulant au XVI^e siècle, période où Venise est au faîte de sa magnificence et amorce sa décadence. Le passage allégorique avec le régime fasciste se fait d'abord entre les diverses entités du pouvoir politique : le Conseil des Dix s'assimile au Grand Conseil mussolinien ; le Doge est le Duce ; les Génois, les Turcs et les pirates représentent les ennemis de l'Axe. D'autre part, c'est également la Renaissance vénitienne qui se pose comme le symbole logique de la fin du pouvoir mussolinien à travers sa corruption, ses abus de pouvoirs, ses trahisons et son déclin.

Comme l'a étudié profondément Luca Giuliani¹, le paradoxe des productions filmographiques de cette époque est qu'elles s'inspirent des textes provenant de la tradition littéraire du XIX^e (de la légende noire) en les situant scéniquement dans un espace se référant à la Sérénissime du XVI^e siècle (au mythe doré). Si les thèmes évoqués sont sombres, la Venise filmée est lumineuse. Les réalisateurs des films évoqués situent souvent leurs histoires dans le cadre d'une architecture gothique, mais sous une atmosphère solaire, comme pour mieux révéler ce contraste entre le mythe positif et les valeurs artificielles, trompeuses et décadentes de la spatialité vénitienne. D'où la conclusion de Giuliani :

Ce passage peut être compris à la lumière du démantèlement du projet fasciste qui, après une période fastueuse et des rêves impériaux, disparaît lentement dans un régime de corruption, devant une défaite qui se fait toujours plus évidente et qui trouve des références allégoriques presque naturelles dans la relecture anti-mythique de l'image de Venise, opérée par la culture du XIX^e siècle.²

Pour certains, les studios italiens ne sont identifiés que par les structures de *Cinecittà*, à Rome, et les années de la République de Salò constituent un trou noir dans la production cinématographique transalpine. En réalité, il en est tout autrement.

Dès 1942, alors que les puissances alliées ne présentent pas encore une réelle menace pour le régime, on pense déjà à Venise comme une sérieuse alternative aux studios romains. Depuis dix ans, la *Mostra* a amplifié la séduction scénographique de la cité lagunaire aux yeux de l'industrie du septième art. Certaines personnes soutenaient même que « Venise, avec ses décors pittoresques, ses jardins et ses *calli*, offrait encore plus de possibilités que *Cinecittà*, et qu'elle aurait pu devenir une magnifique capitale du cinéma italien. »³

¹ Cf. GIULIANI Luca, *op. cit.*, pp. 32-38.

² *Ibid.*, p. 24. Trad. pers.

³ GEROSA Guido, *Da Giarabub a Salò. Il cinema italiano durante la guerra*, Milan, Cinema Nuovo, 1963, p. 64.

Au fur et à mesure que l'avenir glorieux du fascisme et la victoire semblent incertains, les dirigeants de la *Scalera Film*¹ conçoivent l'idée d'une délocalisation de leurs structures dans une ville à l'image prestigieuse qui, de plus, serait épargnée des attaques aériennes. En novembre 1942, ils choisissent comme lieu d'implantation un terrain agricole de l'île de la Giudecca. Cependant, durant toute l'année 1943, pas un mètre de pellicule n'y est utilisé.

La capitulation italienne et la création de la *Repubblica Sociale Italiana* (le 15 septembre 1943) accéléreront le déménagement (et la fermeture provisoire) des studios romains de *Cinecittà*. En octobre de la même année, les autorités allemandes font pression pour contraindre Luigi Freddi, directeur de la *Cines* (la société de production cinématographique du régime fasciste), au transfert des structures, du matériel et des institutions cinématographiques italiennes (parmi lesquelles la *Cines*, l'*Istituto Nazionale Luce*, et l'*Enic*) à Venise, considérant donc cette ville comme la plus adaptée à recréer la splendeur des studios de Rome. Le 16 octobre 1943, un convoi de seize wagons part de la capitale vers la cité lagunaire, mais une partie du matériel est perdu et envoyé à Prague, occupée par les Nazis².

À Venise, en bon dirigeant mussolinien, Luigi Freddi réquisitionne tout d'abord les studios de la Giudecca, sous prétexte qu'ils étaient inactifs, mais la *Scalera* récupérera ses établissements par décret ministériel en février 1944. Le directeur de la *Cines* s'affaire alors aux Jardins de la Biennale, où il fait annuler la traditionnelle manifestation artistique pour transformer les pavillons en studios cinématographiques lesquels seront nommés euphémiquement *Cinevillaggio*. Lors de l'inauguration organisée le 21 février 1944, on assiste également au premier tour de manivelle de *Fatto di cronaca*, de Piero Ballerini, ayant pour protagonistes Osvaldo Valenti et Luisa Ferida, les deux *divi* du régime³, amants célèbres

¹ Société de production cinématographique italienne qui possédait alors les plus importants studios après ceux de *Cinecittà*.

² Cf. GHIGI Giuseppe, « Il sogno di « Cinevillaggio ». Le attività produttive dal 1952 al 1956 », in ELLERO Roberto (dir.), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema, op. cit.*, pp. 203-227. Le matériel sera retrouvé et restitué le 17 juin 1944 grâce à Arrigo Usigli, ingénieur du son et collaborateur de Luigi Freddi. L'épisode du transfert du matériel de *Cinecittà* et de l'implantation de l'industrie cinématographique italienne à Venise est relatée de façon exhaustive dans FREDDI Luigi, *Il Cinema. Il governo dell'immagine*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994 (1^{re} éd. 1949), pp. 353-366.

³ Cf. COSTA Antonio, « La Venezia di Valenti e Ferida », in *Il Corriere del Veneto*, suppl. régional du *Corriere della sera*, 17 avril 2003. Osvaldo Valenti et Luisa Ferida étaient connus pour être nihilistes, ils furent fusillés le 30 avril 1945 pour haute trahison.

au mode de vie peu orthodoxe qui accentuent le côté publicitaire de *Cinevillaggio*. En revanche, le premier film tourné dans les studios vénitiens a un succès critique mitigé¹.

À présent, quiconque veut réaliser un travail cinématographique doit rejoindre la lagune vénitienne et la République de Salò. Pourtant, peu de comédiens « émigrent » de *Cinecittà* à Venise, pour des raisons bien compréhensibles : ceux qui acceptent de venir à *Cinevillaggio* deviennent des « collabos » et ceux qui restent à Rome ne subissent plus de compromis avec le régime fasciste. Par conséquent, la production italienne de ces années-là comporte souvent des castings formés d'acteurs locaux (et pas toujours compétents) dont certains refusent des rôles si le sujet du film est propagandiste. Tel est le cas de Maurizio D'Ancora qui décline le rôle principal d'*Aeroporto*, de Piero Costa, défini comme « le seul film d'inspiration fasciste (il s'agit d'un récit centré sur la fidélité au nouveau régime démontrée par les aviateurs après le 25 juillet et le 8 septembre) et dont les intentions sont claires et évidentes »².

Le cinéma de *Cinevillaggio* et de la Giudecca n'est pas intégralement vénitien puisque la réalisation des films est toujours confiée aux anciens « romains » de *Cinecittà*. Cependant, ces cinéastes sont souvent connus pour des œuvres de série B, brillants par leur inexpérience et leur mauvais goût (comme Marcello Albani, Ferruccio Cerio et Max Calandri, par exemple). Pourtant, à *Cinevillaggio*, certains réalisateurs apprendront à sortir des studios pour aller tourner en extérieur, en ayant pour cadre la lagune vénitienne. Le mot d'ordre institutionnel est de faire renaître au plus vite une structure cinématographique normale. Ainsi, tourner un film à Venise devrait coûter trois fois moins cher qu'à Rome.

Du côté de la Giudecca, les productions *Scalera* se mettent en marche avec la réalisation de *Senza Famiglia*³ (suivi du second épisode intitulé *Ritorno verso il nido*), de Giorgio Ferroni, adaptation d'un roman aux tonalités tragiques d'Hector Malot⁴. Par miracle, les auteurs réussissent à transvaser la France du XIX^e siècle dans la Venise contemporaine, allant jusqu'à offrir des aperçus de la vie quotidienne. Le sujet exalte une vie humble et critique l'univers bourgeois, ce qui sera récurrent dans les thèmes des œuvres fascistes de l'époque. La République de Salò critique ouvertement les classes dirigeantes capitalistes,

¹ La critique de C. Manganiello du 4 février 1945 parue sur le *Gazzettino* juge l'action du film « lente, froide, se délectant de lieux communs puériles, loin de la réalité. » Cf. ZANOTTO Piero, *op. cit.*, p. 112. Trad. pers.

² GHIGI Giuseppe, *ibid.*, p. 213. Trad. pers.

³ Cf. *Senza famiglia* (1^{er} épisode), *Ritorno al nido* (2^e épisode), de Giorgio Ferroni, Italie, 1944.

⁴ Roman intitulé *Sans famille*, paru en 1878. L'histoire est celle de Rémi, un orphelin qui part à travers l'Europe à la recherche de sa famille.

qu'elle accuse d'avoir trahi le régime en sabotant l'effort de guerre¹. En contrepartie, son idéologie loue la quiétude du monde rural et la modestie de l'artisanat. Une telle thématique se retrouvera encore plus tard, dans le film manichéen de Francesco De Robertis, *La vita semplice*, dont le tournage commença peu de temps avant l'exécution de Mussolini : les deux ouvriers du *squero* vénitien remportent leur conflit contre le dirigeant milanais grâce à leur flegme et leur humilité, des armes pacifiques.

Sur environ treize films tournés à Venise à cette période (à *Cinevillaggio* et à la Giudecca), moins de la moitié restent visibles aujourd'hui, les autres ayant été perdus à jamais². Cependant, ces oeuvres n'auraient pas constitué un document historique, puisque leur scénario n'évoquait pas l'actualité. *Fiori d'arancio* de Dino Hobbes Cecchini ne montre presque rien du décor vénitien, il se contente de narrer un quiproquo dont on sait d'avance sa résolution positive³.

Il existe une exception à cette désinformation ambiante voulue par la R.S.I. : *Ogni giorno è domenica* (1944), de Mario Baffico. Le film montre tout d'abord la permission d'un soldat – un après-midi romantique avec sa petite amie au milieu des canaux vénitiens – puis, après son amputation d'une jambe survenue à la guerre, il n'ose plus la revoir. L'évocation du bonheur du couple est épisodique, alors que les conséquences de l'implication de l'Italie dans le conflit mondial sont terribles. C'est alors que surgit la morale rassurante du film : la femme continuera malgré tout sa relation avec l'homme diminué. Dans *Ogni giorno è domenica*, Baffico a inauguré au cinéma le traitement de l'amputation physique produite par la guerre, et il faudra attendre la sortie de *Johnny s'en va-t-en guerre*⁴ de Dalton Trumbo pour être confronté plus violemment à ce thème et à ses conséquences impitoyables.

Par ailleurs, Luigi Freddi supervise les réalisations des *cinegiornali*, ces actualités filmographiques à la gloire de Mussolini. Produits par l'*Istituto Nazionale Luce* délocalisée à Venise, les *cinegiornali* de la République de Salò évitent de donner des nouvelles du front et concentrent leur attention sur les nouvelles internes.

Quant à Francesco Pasinetti, il ne prend part à l'aventure des productions vénitiennes de la République de Salò que dans une infime mesure : il écrit le scénario de

¹ Cf. Le discours de Mussolini prononcé au Teatro Lirico de Milan le 16 décembre 1944, où cette accusation de trahison (en particulier envers la bourgeoisie du Nord de l'Italie) devient officielle.

² Cinq films ont été produits à la Giudecca par la *Scalera*, et huit à *Cinevillaggio*, dont deux par la *Cines*. Les films encore accessibles au visionnage sont (probablement) ceux qui ont été étudiés ici, à l'exception de *Fatto di Cronaca*, de Ballerini.

³ Le film raconte le manque de courage du fils d'un ingénieur, qui n'ose pas révéler qu'il a épousé sa secrétaire. Au final, il ose. Nous retrouvons à nouveau la valorisation des classes modestes.

⁴ *Johnny s'en va-t-en guerre* (*Johnny got his gun*), de Dalton Trumbo, USA, 1971.

Buona fortuna de Ferdinando Cerchio¹, financé par la Cines, et il refuse la réalisation d'un film à *Cinevillaggio*². Malgré cela, le réalisateur vénitien se réjouit que sa ville natale soit dotée d'implantations cinématographiques stables³. Pendant la libération de Venise, son disciple Glauco Pellegrini nous indique qu'il enregistre sur le vif l'insurrection des partisans, dont certains plans appartiendraient au documentaire collectif *Venezia insorge*⁴. D'autre part, dès la fin de la guerre, Pasinetti s'affaire pour que le matériel des différentes sociétés de productions reste au cœur de la cité lagunaire et milite pour le maintien des activités liées au septième art, ainsi que pour la création d'un musée du cinéma⁵. Il n'obtiendra pas satisfaction.

Toutefois, à la Libération, le démantèlement de *Cinevillaggio* n'empêche pas la *Scalera* de continuer à oeuvrer au sein de la lagune jusqu'en 1952. D'où la poursuite du tournage de *La vita semplice*, alors que la plupart des autres projets sont avortés. Par la suite, les studios de la Giudecca se mettent à la disposition des réalisations de certains films comme : *Othello* (1952) de Orson Welles, *Senso* (1954) de Luchino Visconti, *Rapt à Venise* (1954) de Mario Soldati et *Vacances à Venise* (1955) de David Lean. Leur *set* extérieur a été encore utilisé pour quelques plans d'*Adieu à Venise* (1970) d'Enrico Maria Salerno.

Le recyclage de l'imaginaire cinématographique vénitien

Force est de constater qu'en 1949, à la mort de Francesco Pasinetti, les principales visions esthétiques et thématiques de Venise ont déjà été filmées. La ville a été restituée en noir-et-blanc comme en couleur, en muet comme en sonore, en décors réels comme en studio. De la même manière, elle fut représentée au cinéma par ses recoins authentiques et méconnus (la Venise « mineure »), ou au contraire par ses monuments les plus stéréotypés et les plus mythiques (la Venise « majeure »). À la fin de la Seconde Guerre mondiale, presque tous les

¹ Cf. PELLEGRINI Glauco, *Il maestro veneziano*, Venise, Corbo e Fiori, 1981, p. 49.

² Cf. REBERSCHAK Maurizio, « Francesco Pasinetti, i giovani, Venezia », in *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, op. cit., p. 143. L'auteur évoque une lettre de Pasinetti datée du 24 avril 1944 où il relate la proposition de la réalisation d'un film à *Cinevillaggio* ayant une ambiance nocturne.

³ Cf. *Ibid.*, p. 145. L'auteur cite deux lettres écrites en mai et septembre 1944, dans lesquelles Pasinetti s'exprimait ainsi : « E' bene insomma che a Venezia ci siano stabilimenti cinematografici che non abbiano carattere di precarietà. » ; « Certo una produzione cinematografica a Venezia è cosa importante e se le circostanze hanno voluto che oggi a Venezia si facesse del cinema, io spero bene che anche in seguito ciò possa continuare. [En somme, c'est une bonne chose qu'à Venise il y ait des établissements cinématographiques qui ne soient pas précaires. [...] Évidemment c'est important qu'il y ait des productions cinématographiques à Venise, et si les circonstances ont voulu qu'aujourd'hui à Venise on fasse du cinéma, j'espère bien que par la suite on pourra aussi continuer.] Trad. pers.

⁴ Cf. PELLEGRINI Glauco, *ibid.*, p. 50.

⁵ Cf. REBERSCHAK Maurizio, *ibid.*, p. 148.

genres cinématographiques et bon nombre d'époques historiques ont été abordés au sein de la cité lagunaire. À l'aube des années 1950, âge d'or du cinéma italien, comment les cinéastes peuvent-ils éviter le recyclage de cet imaginaire vénitien ? Assujettie aux directives économiques plutôt qu'artistiques, la plupart d'entre eux ne se pose même pas la question.

Pourtant, la fin de la guerre aurait pu permettre un renouvellement des typologies et des dialectiques, comme cela se concrétise dans le reste de l'Italie avec le néoréalisme puis dans les œuvres d'Antonioni et de Pasolini, à Paris pendant la Nouvelle Vague ou en Suède dans les œuvres de Bergman, par exemple. Au lieu de cela, à Venise, le cinéma du miracle économique conforte et ressasse l'imaginaire bourgeois des années 1930, celui des comédies sentimentales¹ aux clichés classiques, devenant très vifs à l'image par le biais de l'utilisation des pellicules couleur (en particulier avec les progrès et l'adoption en vogue du procédé Technicolor trichrome).

À l'opposé, des drames comme *Ombre sul canal grande*², *La Dame sans camélias*³ ou *Mambo*⁴ se situent dans une Venise grise, détremmée, parfois inattendue. En outre, nous aurions pu penser que les reconstitutions historiques et les films de cape et d'épée appartenaient au cinéma d'un autre temps, mais *Le Voleur de Venise*⁵, un nouveau remake du *fornaretto*⁶ et *Italienisches Capriccio*⁷, biographie de la vie de Goldoni, sont des exemples qui viennent nous démentir. Enfin, en cette période de guerre froide, les espions sont à la mode à la fin des années 1950 et ils le resteront pendant la décennie suivante. Adapté d'un roman de Graham Greene, *Rapt à Venise* avait amorcé le tir, dans une Venise qui passe du rôle d'ennemie à celui de complice pour l'enfant-protagoniste. *Voir Venise et crever*⁸ est tiré d'un roman de James Hadley Chase et l'urbanisme vénitien s'y révèle fondamental quant à la qualité du suspense. Au même moment, James Bond⁹ pose ses valises dans la cité des Doges, mais avec moins de réussite, puisque sans originalité il passera en revue les clichés les plus usités.

¹ Pour aperçu, citons *Vacances à Venise* de David Lean ; *Souvenir d'Italie* d'Angelo Pietrangeli, Italie, 1957 ; *Venise, la lune et toi (Venezia, la luna e tu)*, de Dino Risi, Italie, 1958.

² *Ombre sul Canal Grande*, de Glauco Pellegrini, Italie, 1951. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

³ *La Dame sans camélias, (La signora senza camelie)*, de Michelangelo Antonioni, Italie, 1953.

⁴ *Mambo*, de Robert Rossen, Italie/USA, 1954.

⁵ *Le Voleur de Venise (Il ladro di Venezia)*, de John Brahm, Italie, USA, 1950.

⁶ Il s'agit de *Le Procès des Doges (Il fornaretto di Venezia)*, de Duccio Tessari, Italie, France, 1963.

⁷ *Italienisches capriccio*, de Glauco Pellegrini, Italie, 1961. Le set vénitien fut entièrement reconstitué à Berlin dans les studios de la société est-allemande D.E.F.A. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁸ *Voir Venise et crever*, d'André Versini, France, 1963.

⁹ Cf. *Bons baisers de Russie (From Russia with love)*, de Terence Young, UK/USA, 1963. Nous n'y voyons qu'une scène dans un hôtel, puis en gondole devant la Place Saint-Marc. Plus tard, *Moonraker*, de Lewis Gilbert, UK/France/USA, 1979, se situe entre le quartier et les canaux de San Marco, ainsi que dans un magasin de verreries.

Ces typologies cinématographiques seront reprises dans les mêmes codifications (avec de légères variantes) jusqu'à nos jours : si Venise est le *set* d'une comédie, celle-ci doit être colorée ; si c'est un drame ou un policier, elle doit être livide ou nocturne ; si l'on y filme l'Histoire, elle devra être plus ou moins reconstituée en studio ; s'il s'agit d'un film réaliste, intimiste, celui-ci sera situé dans la Venise « mineure », plus cachée et insolite.

Néanmoins, quelques exceptions subsistent, comme *Le Terroriste* (de Gianfranco De Bosio, 1963), unique fiction sur la Résistance vénitienne, tourné dans les décors hivernaux de la Giudecca. Citons aussi son contemporain, *Qui travaille est perdu* (de Tinto Brass, 1963), joignant l'esthétique moderne du film au quotidien d'un Vénitien, mélangeant des aperçus de la Venise touristique et des scènes se déroulant dans des lieux périphériques. Brass, fils de la lagune, ayant défrayé la chronique italienne lors de la sortie de son film provocateur et politique (on lui demandera même d'en changer le titre qui deviendra *In capo al mondo*), fait croire que la suite de sa carrière vénitienne se poursuivra avec le même brio. Il n'en sera rien. Émules ou théoriciens du néoréalisme, les cinéastes des deux décennies suivant l'après-guerre incitent à la décentralisation du tournage dans les banlieues et à un cinéma plus engagé dans les contenus. Or Venise n'est considérée à l'époque que comme un centre historique, avec ses monuments plus ou moins majeurs : les thématiques proposées par le septième art à cette époque n'y sont jamais « sérieuses ».

À la fin des années 1960, la libéralisation des mœurs s'appliquant aussi à celles du cinéma, nous assistons dans la filmographie vénitienne à un intérêt croissant pour l'insertion de scènes érotiques, qui ensuite donnera lieu à un genre cinématographique en soi. Tout d'abord *Casanova, une adolescence à Venise (Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova Veneziano* de Luigi Comencini, 1969), plus évocateur dans le titre original. La reconstitution historique y est plus nuancée, à cheval entre le réalisme du documentaire et le maniérisme de l'influence picturale. Par la suite, l'érotisme sera souvent mêlé aux films d'horreur dans leur acception mystérieuse (*Nero veneziano*, d'Ugo Liberatore, 1978), paranormale (*Ne vous retournez pas*, de Nicholas Roeg, 1974), ou psychologique (*Ames perdues*, de Dino Risi, 1976), dans lesquels Venise endosse à nouveau son manteau hivernal, ses ruelles lugubres, ses palais délabrés, ses canaux pollués. Ce filon érotique sera encore plus profondément assumé dans les années 1980 avec *La Clef* (de Tinto Brass, 1983) se déroulant sous le pouvoir mussolinien, puis *La Vénitienne* (de Mauro Bolognini, 1985), où la caméra utilise parfois la sensualité de l'architecture et des costumes pour être plus suggestive. Quoi qu'il en soit, il en ressort une image de la ville constituant un nid douillet pour des amants aux sexualités diverses et déviées.

Après l'exceptionnelle *acqua alta* du 4 novembre 1966, où le monde prit conscience que Venise était en danger et qu'il fallait réellement la sauver, le cinéma redécouvre le thème de « la mort à/de Venise, en accentuant sa décadence, et faisant du motif thanatologique le fil conducteur principal, voire exclusif, des histoires vénitiennes »¹. À l'instar de leurs collègues sous le régime fasciste, durant les années 1970 les réalisateurs s'intéressent à nouveau au mythe vénitien de la « légende noire » créé par les romantiques. À ce sujet, a-t-on besoin de citer l'œuvre de Visconti qui, dès 1954, sublima l'instinct funèbre de la ville à travers les halos bleutés de la Venise de *Senso* ? Faut-il encore évoquer l'ode funéraire synthétisée par sa vision impressionniste d'une cité lagunaire rongée par le choléra dans *Mort à Venise* ? Pour son dernier film, Vittorio De Sica (qui lui-même se savait condamné par un cancer) adapte la nouvelle de Pirandello *Le Voyage*², où le protagoniste féminin met à terme le voyage de son existence, étendu sur le lit d'une chambre de l'Hôtel Danieli. De même, il fallut attendre la version fellinienne de 1976 pour que Casanova, ce gaillard traditionnellement robuste et incorrigible bourreau des cœurs, meurt (implicitement) au cinéma.

Cette conception d'une ville-cercueil ne va donc pas sans parallèles socio-historiques :

Après avoir touché le plafond historique du nombre de résidents en 1951 (presque 175 000), la ville se dépeuple de façon inquiétante dans les décennies suivantes, jusqu'à descendre sous le seuil des 100 000 habitants à la fin des années 1970 (97 280 en 1979).³

Par conséquent, l'imaginaire cinématographique devient inexorablement influencé par la matérialisation du mythe décadent de Venise, lequel prend une forme réelle. Cette veine mortuaire perdurera jusqu'aux années de plomb, à travers l'assassinat d'un magistrat sur un *campielo* par les terroristes de *Segreti Segreti*⁴. Curieusement, le déclin de la réalité démographique et urbanistique de la cité lagunaire coïncide avec la fin d'une période (dorée) du cinéma italien, lequel entre de plein fouet dans une crise artistique à la fin des années 1970 et dont il peine toujours à sortir.

¹ ELLERO Roberto, « Arrivi e partenze. L'immagine di Venezia nel cinema degli anni Sessanta e Settanta », in *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento, op. cit.*, pp. 287-288. Trad. pers.

² Cf. *Le Voyage (Il viaggio)*, de Vittorio De Sica, Italie/France, 1974.

³ ELLERO Roberto, *ibid.*, p. 289. Trad. pers. Pour rappel, nous sommes descendus à présent sous la barre des 60 000 habitants.

⁴ *Segreti segreti*, de Giuseppe Bertolucci, Italie, 1985. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

En contrepoint, même après le drame du 4 novembre 1966, Venise est toujours perçue comme une ville propice à la comédie. Toutefois, le rire n’y est plus franc. En 1971, Dino Risi avait déjà développé un certain *umorismo* (au sens pirandellien du terme) dans *La Femme du prêtre*¹, où le personnage de Sophia Loren, suicidaire, s’entiche du prêtre qui lui vient en aide. Deux ans plus tard, le grand réalisateur de la comédie italienne associera à nouveau le binôme érotique et psychologique dans un épisode de *Sexe fou*². Dans *La cosa buffa*³, Antonio (le protagoniste masculin), venu chercher la femme de sa vie dans la célèbre ville des amoureux, ne trouvera pas son compte. À travers l’épisode *Vacances intelligentes*⁴, Alberto Sordi préfère les pavillons de la Biennale à la réalité urbaine stéréotypée afin de se moquer de l’art contemporain. À l’inverse, Fantozzi⁵ utilise les clichés de la Venise romantique pour les prendre en dérision : dans la mignonne *calle dei Colombi*, les touristes deviennent les cibles d’un bombardement de crottes de pigeons. De fait, Fantozzi n’osera pas s’aventurer dans la *calle delle Vacche* par superstition ! Tout au long du film, nous assisterons à une sorte de parodie de l’urbanisme vénitien. Enfin, citons encore le grinçant *Viaggi di nozze*⁶, où le mythe mortuaire est lui aussi sujet de moqueries. L’admiration effrénée et étouffante qu’il suscite au pointilleux Dottor Raniero Cotti Borroni poussera sa nouvelle conjointe à se jeter du haut d’une fenêtre de l’Hôtel Danieli.

Une nouvelle fois, il nous faut rappeler la condition sociologique d’une ville sur l’eau dont l’âge moyen des habitants dépasse à présent les quarante-six ans⁷, et qui doit subir l’assaut de 20 millions de touristes chaque année. Parallèlement, le film d’action (ou d’aventures) a souvent considéré l’urbanisme vénitien comme une vieille éponge se désagrégant, en le maltraitant volontairement. James Bond et Indiana Jones y perturbent la tranquillité de la lagune en causant des courses-poursuites en bateau. Le film de Spielberg invente également en studio un souterrain (inexistant) infestés de rats, comme si le malaise de la ville la rongerait de l’intérieur. *Braquage à l’italienne*⁸ détruit le sol d’un palais et farfouille dans les canaux. La science-fiction accoste également aux rives de la cité lagunaire, tout

¹ *La Femme du prêtre (La moglie del prete)*, de Dino Risi, Italie, 1971.

² *Sexe fou (Sessomatto)*, de Dino Risi, Italie, 1973.

³ *La cosa buffa*, d’Aldo Lado, Italie, 1972. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁴ Episode final du triptyque *Où es-tu allé en vacances ? (Dove vai in vacanza ?)*, de Mauro Bolognini, Luciano Salce, Alberto Sordi, Italie, 1978.

⁵ Cf. *Fantozzi va in pensione*, de Neri Parenti, Italie, 1988. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁶ *Viaggi di nozze*, de Carlo Verdone, Italie, 1995. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

⁷ Cf. GHIGI Giuseppe, « Maschere, Mac Donald’s e semicupi romantici. Il cinema a Venezia dal 1980 al 2002 », 2002 », in *L’immagine di Venezia nel cinema del Novecento, op. cit.*, p. 315.

⁸ *Braquage à l’italienne (The Italian Job)*, de F. Gary Gray, USA, 2003.

comme le vaisseau spatial de *La Ligue des gentlemen extraordinaires*¹ débarquant devant le Pont des Soupirs. *Casino Royale*² fantasme explicitement l'effondrement progressif et la disparition de la ville en recréant numériquement l'engloutissement d'un palais dans le Grand Canal.

À présent, la représentation de l'urbanisme en studio est devenue incapable de démêler l'antagonisme entre visualité réaliste et action spectaculaire. Elle est remplacée par un mélange de décors réels et d'images retravaillées à l'ordinateur – sans que ceci constitue pour autant une règle. Malgré les possibilités offertes par l'image virtuelle ou virtualisée, Venise en décors réels ne contente pas toujours les réalisations de films d'époque. La reconstitution urbanistique n'est pas inexorablement confiée aux potentiels du numérique : une tendance récente récréée – pour certaines scènes – une Venise historique dans un « village-studio » de 800m² près d'Esch-Belval au Luxembourg³. Faite de palais et de caractéristiques urbanistiques immédiatement reconnaissables, cette fausse cité lagunaire est plus crédible que les reconstitutions en studio de Mark Sandrich et de Federico Fellini, tout en restant « clairement factice et uniforme, voire même interchangeable [...] »⁴.

Toute cette filmographie se pare sans complexe des décors d'une Venise de carte postale, à l'image du mythe vénitien qui, au-delà d'une distinction entre la légende dorée et la légende noire ou entre le passé glorieux et le déclin de l'époque romantique, s'adapte et contente les goûts du tourisme de masse, lequel « cherche deux ou trois endroits typiques où l'on peut prendre une photo, aujourd'hui numérique, à emporter à la maison, véritable trophée post-moderne »⁵. Dans la réalité comme sur l'écran, Venise perd de ses mystères. En suivant le jogging à travers *calli* et *campielli* dans *Tout le monde dit I love you*⁶, nous remarquons que le fait de s'aventurer dans le labyrinthe vénitien mène à bon port : le rendez-vous calculé entre Woody Allen et Julia Roberts a bien lieu, même si le New-yorkais lui donne intentionnellement des allures fortuites.

¹ *La Ligue des gentlemen extraordinaires* (*The League of Extraordinary Gentlemen*), de Stephen Norrington, USA, 2003.

² *Casino Royale* (*Casino Royale*) de Martin Campbell, USA/UK, 2006.

³ Le site est une ancienne friche industrielle appelée « Terres Rouges » à Esch-sur-Alzette. Ses décors ont été conçus par Miljen Kreka Kljakovic. Le premier film « vénitien » à avoir été tourné dans les studios à ciel ouvert du Luxembourg fut *Secret Passage*, d'Ademir Kenovic, Italie/Luxembourg/Portugal, 2004. Suivirent *La Jeune fille à la perle* (*Girl With a Pearl Earring*), de Peter Webber, UK/Luxembourg, 2003 ; *Le Marchand de Venise* (*The Merchant of Venice*), de Michael Radford, USA/Italie, 2004 ; *Casanova*, de Lasse Hallström, USA, 2005.

⁴ ELLERO Roberto, « Morta e risorta : la Venezia di oggi, dal set allo schermo », in BRUNETTA Gian Piero, FACCIOLI Alessandro (dir.), *Luci sulla città. Venezia e il cinema, op. cit.*, p. 128. Trad. pers.

⁵ GHIGI Giuseppe, *ibid.*, p. 317. Trad. pers.

⁶ *Tout le monde dit I love you* (*Everyone Says I Love You*), de Woody Allen, U.S.A., 1996.

Paradoxalement, c'est peut-être l'asphyxie mentale engendrée par les aspects mythiques, touristiques et économiques de l'actuelle cité lagunaire qui, au cinéma, entraîne un regain d'intérêt pour la Venise « mineure », insolite et intimiste. Tel est le cas pour *Pain, tulipes et comédie*, *Italian for beginners*¹ et *Lundi matin*, où la ville sur l'eau est prétexte à l'introspection, au (re)commencement d'une vie différente et meilleure, dans un cadre parfois inédit, fuyant les lieux communs et les itinéraires tracés à l'avance. Dans le récent *Dieci inverni*, l'espace diégétique se situe aussi bien dans des endroits plus reculés et méconnus (les appartements d'étudiants, les îles de la lagune, etc.) qu'au marché aux poissons de Rialto : le lieu touristique n'est pas rejeté, mais il est simplement filmé pour ce qu'il lui reste d'authentique. D'autre part, Mieli ne s'y intéresse pas seulement pour des velléités documentaires ou réalistes et le marché aux poissons devient un espace narratif où les deux protagonistes se rencontrent à nouveau, se cherchent du regard puis s'évitent : ils remarquent que malgré leurs sentiments passés, leur vie quotidienne se poursuit. Dans ces films, nous apercevons une certaine cohérence entre l'espace dépourvu de ses traits pittoresques et les thématiques exemptes d'actions superficielles.

Reste que dans ce panorama historique de la filmographie vénitienne, quelques opus sont inclassables. Si certains réalisateurs ont su cueillir par de brefs aperçus la complexité topographique de la cité lagunaire, la majeure partie fit un choix exclusif *a priori*, (définissant ainsi un programme, à la manière d'une visite touristique) entre la Venise des clichés et une autre à l'environnement méconnu mais identifiable. À l'opposé, un film comme *L'altro Dio*² d'Elio Bartolini se situe entièrement dans le port de Marghera, tout en conservant pour horizon le centre historique. Enfin, dans sa scénographie, la comédie musicale *Fais vite avant que ma femme revienne !*³ demeure peut-être l'exemple le plus innovant et complet, résumant et expérimentant toutes les représentations possibles de l'espace vénitien, éparpillant les clichés et leur contraire, alternant le tournage en décors réels et en studio, composant la photographie sur des couleurs vives et monotones.

Par ailleurs, signalons que la Venise cinématographique a parfois une autre valeur identitaire. Dans les années 1950, Renato Castellani recréa la Vérone de Roméo et Juliette à partir des fragments urbains de plusieurs villes, dont la Ca d'Oro et le cloître de Saint-

¹ *Dogme # 12 – Italian for beginners (Italiensk for begyndere)*, de Lone Scherfig, Danemark, 2000. Le film respecte le Dogme 95 promu sous l'impulsion des Danois Lars Von Trier et Thomas Vinterberg en 1995 : caméra à l'épaule, lumière et sons directs, accessoires trouvés sur place, etc.

² *L'altro Dio*, d'Elio Bartolini, Italie, 1975. Film non distribué en France lors de sa sortie en salle.

³ *Fais vite avant que ma femme revienne ! (Yuppi du)*, d'Adriano Celentano, Italie, 1975.

François de la cité des Doges¹. Quant à Luchino Visconti, il s'inspira en partie de la *forma urbis* vénitienne pour inventer la ville imaginaire des *Nuits blanches*². En outre, la Venise réelle fait aussi figure de studio cinématographique, en ce sens qu'elle ne joue pas « son propre rôle » dans le cas du film *Il était une fois en Amérique*³, puisque la plage du Lido vise à restituer celle d'Atlantic city en Californie, et que l'Excelsior devient un grand hôtel avec vue sur l'Océan Pacifique. Enfin, l'un des monuments du septième art s'ouvre par l'évocation de caractéristiques vénitiennes : *Citizen Kane*⁴ débute par une célèbre séquence où l'on découvre la partie extérieure du palais de Xanadu, pourvue de gondoles et de fenêtres géminées. Avant de prononcer le fameux « Rosebud », le magnat américain agonise dans une atmosphère gothique dérivée du traditionnel mythe mortuaire appartenant à Venise.

Gottardi signale encore que dans le très récent *The Tourist*⁵, le protagoniste Johnny Depp, devant jouer la scène d'une chute dans un canal, « a préféré plonger dans la piscine de Mestre [...], plus hygiénique, Mestre qui ensuite a servi à recréer quelques scènes devant être tournées dans le centre de Paris, comme si la Terre-ferme était le parfait reflet du Faubourg Saint-Honoré ».⁶

La place de Venise

Au vu des précédentes considérations architecturales et historiques, nous nous rendons compte d'un paradoxe flagrant : la Venise cinématographique offre un décor parmi les plus photogéniques au monde, mais en même temps son iconographie semble avoir été épuisée et est inexorablement vouée à la répétition. Une autre contradiction incomberait à ce recyclage de l'imaginaire : géniteur d'une immense filmographie, il n'a en fin de compte pas permis à la ville de figurer parmi les « grandes villes de cinéma », dans un sens aussi bien artistique qu'industriel.

Venise peine à créer la surprise, puisque de nos jours son image est disponible par divers médias, son imagerie abondante est présente dans les consciences, mais elle est généralement laissée en friche. Par conséquent, le centre historique, dans sa physionomie

¹ Cf. *Roméo et Juliette* (*Giuletta e Romeo*), de Renato Castellani, Italie/UK, 1954.

² *Nuits blanches* (*Le notti bianche*), de Luchino Visconti, Italie/France, 1957.

³ *Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*), de Sergio Leone, Italie/USA, 1984.

⁴ Cf. *Citizen Kane*, d'Orson Welles, USA, 1941.

⁵ *The Tourist*, de Florian Henckel von Donnersmark, USA/France, 2011 (en post-production au moment où nous rédigeons).

⁶ GOTTARDI Michele, « Mistero e avventura della casa veneziana », in LINGELSER Julien, LODATO Nuccio (dir.), *L'immaginario della casa nel cinema*, Côme/Pavie, Ibis/Collegio Ghislieri, 2011. Trad. pers.

« majeure » ou « mineure », s'est imprégné topographiquement d'un cliché envahissant. La critique de Francesco Pasinetti (« Venezia non ha avuto fortuna sullo schermo »¹) en résulte-t-elle toujours valable ? Elle reste tout du moins à nuancer.

Nous avons calculé la somme des titres en catalogue pour le mot Venise et nous y avons trouvé un résultat importante : 380 000 extraits. Nous avons, à la RAI, trois cent quatre-vingt mille enregistrements – de l'extrait des actualités au spectacle de renommée mondiale – qui ont pour sujet Venise.²

Si le succès quantitatif des films tournés dans la cité lagunaire demeure indéniable, leur sort qualitatif est plus polémique. L'impression qu'il se dégage de la filmographie vénitienne conduit à regretter le manque d'un véritable chef-d'œuvre dédié à la ville, et à sa magie. Ce film-chantre pourrait se retrouver par bribes dans la popularité et l'esthétisme raffiné de *Mort à Venise* de Visconti, mais son regard reflète un certain cynisme envers la cité des Doges. Beaucoup d'autres œuvres possèdent des visions justes et originales de Venise, mais leur intérêt se limite à quelques séquences, quelques lueurs où les intentions artistiques de la caméra deviennent curieuses et s'accordent avec l'espace filmé. L'impossibilité d'aller au-delà d'une imagination sélective de la ville est imputable à la restriction spatiale opérée par le cinéaste lors du découpage et du montage des plans : formellement, le septième art ne montre jamais un Tout mais il en donne l'illusion. En conséquence, le contenu de la réalité urbaine vénitienne devient lui aussi difficile à totaliser.

Nous le voyons bien, ces constats sont universels, valables pour les représentations cinématographiques de bien d'autres villes, pourvues elles aussi de lieux communs ou insolites. D'autres urbanismes affichent des imaginaires filmographiques bien « usités ». Il n'empêche que certains possèdent ce chef-d'œuvre ou ce chantre, comme l'attestent les travaux de Woody Allen dans *Manhattan* ou de Wim Wenders dans *Les Ailes du désir*³. Des films qui ne proposent qu'une vision particulière parmi toutes celles mises à disposition par la ville, mais qui savent en cueillir la substantive moelle, au delà de la distinction entre le cliché et l'inédit, entre le mythe et la quotidienneté.

¹ Cf. Annexe 1 : article de Francesco Pasinetti, p. 449.

² VASCON Nino, in ELLERO Roberto (dir.), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, op. cit., p. 7. Trad. pers. Signalons que ce chiffre date de 1983 (nous imaginons donc son évolution jusqu'à aujourd'hui), et qu'il considère un ample matériel, au-delà des fictions cinématographiques, qui ne nous concerne pas toujours. Néanmoins, nous apercevons comment l'imagerie vénitienne en résulte omniprésente et foisonnante.

³ *Les Ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*), de Wim Wenders, Allemagne, 1987.

En outre, les cinéastes ont peu fréquemment situé leurs intrigues au cœur de la vie des Vénitiens, les protagonistes provenant majoritairement d'une réalité extérieure et différente. Dans toutes les autres villes du monde, c'est souvent l'inverse qui se produit : les héros sont les autochtones. Toutefois, lorsque le cinéma occidental développe son action dans un contexte exotique ou oriental, les protagonistes restent la plupart du temps des Occidentaux. Venise, considérée comme la plus orientale des villes européennes, subirait-elle inconsciemment les effets de ce phénomène ? Au cours de l'évolution du septième art, ses habitants ont surtout revêtu les rôles de personnages historiques (Casanova, le Doge, les aristocrates, etc.), de héros de la littérature (Shylock, Othello, le « Fornaretto »), voire de gondoliers, de personnes liées à l'activité touristique.

Encore une fois, il revient à Francesco Pasinetti de dévoiler un nouveau visage du cinéma à Venise, lui qui s'intéressa en premier au quotidien des modestes habitants de la Venise « mineure ». Quelques exceptions subsistent, représentées entre autres par le chef d'orchestre d'*Adieu à Venise* qui, accompagné de son ex-femme, dirige également leur flânerie à travers la ville ; dans le quartier de Rosalba dans *Pain, tulipes et comédie*, mais qui semble peuplé de personnages irréels. En ce sens, *Qui travaille est perdu* est aussi un film à contre-courant : son protagoniste est un chômeur vénitien de trente ans, contestataire, qui parle en dialecte vénitien de sa vie, de sa famille, en les confrontant avec le système politique dans lequel il se trouve. Cela reste l'un des rares films traitant de Venise et de ses habitants en les insérant dans un contexte social précis, et dans lequel ils sont insatisfaits.

Ailleurs, le dialecte vénitien est souvent occulté et, quand il apparaît sur la bande-son, sa vraisemblance n'est pas toujours respectée et sa présence se résume à une stéréotypie linguistique, tout particulièrement dans les comédies sentimentales. Dans *Haute pègre*, le gondolier-éboueur¹ chante « O sole mio », figure de proue de la chanson napolitaine : pour les Américains, Venise synthétise avant tout une conception de l'italianité. À l'opposé, les dialectes méridionaux jouissent dans le cinéma transalpin d'un tout autre prestige, ils ont une place de choix pour créer l'ambiance d'un film. En outre, la cité lagunaire n'a, à ce jour, enfanté aucun(e) acteur(trice) devenu(e) par la suite « mythique ». Venise ne met jamais en scène un autochtone qui s'assimilerait à ce que sont Alberto Sordi et la Magnani pour Rome, ou Totò pour Naples.

¹ Le personnage devient comique par son ambiguïté même : ramant en pleine nuit sur un canal, chantant une chanson romantique dans la pénombre, le spectateur croit à un gondolier. Lorsqu'il entre sous un faisceau de lumière, nous remarquons que c'est en fait un éboueur : parfaite synthèse de l'humour lubitschien !

Il faut bien avouer que le documentaire a enregistré l'évolution urbanistique, sociologique et culturelle de Venise avec plus de curiosité que la fiction. Néanmoins, Ermanno Olmi en nuance sa vérité présumée, ce qui le rend peut-être plus artistique :

Ce que le documentaire montre est sans doute une interprétation, même quand la volonté d'adhérer le plus possible à la réalité est sincère. Le sentiment qui nous dirige est déjà un fait partial, il constitue donc une trahison de la réalité. Au moment où, de bonne foi, nous opérons une synthèse et donc un choix des plans et de leur montage, il y a déjà une trahison de la réalité, la vérité dépend seulement du *degré de trahison*.¹

Dans son documentaire *Venezia città moderna*², en un raccord entre deux plans en contre-plongée, l'un sur le Campanile de Saint-Marc, l'autre sur la cheminée d'une usine de *Porto Marghera*, le réalisateur lombard réussit à illustrer la modernité et à la lier à la complexité topographique de la lagune vénitienne. Le regard des documentaristes se pose souvent avec une certaine poésie sur l'architecture, sur le détail matériel, comme le démontrent les gros plans de *Venise et ses amants*³. Parfois, l'urbanisme est leur unique sujet : le projet architectural de l'*Ospedale Nuovo* est présenté par Le Corbusier en personne dans le court-métrage de Glauco Pellegrini⁴, et Ragghianti tire son inspiration du réseau fluvial vénitien dans *Canal Grande*⁵.

D'autres documentaires savent dénoncer les problèmes sociaux de Venise, provenant du tourisme ou de l'écologie⁶. *Venezia. Una città che affonda*⁷ va jusqu'à anticiper l'urbanisme de la ville dans les prochains siècles, en montrant numériquement des plans futuristes et provocateurs d'une Place Saint-Marc totalement submergée, où il ne reste plus que quelques mètres pour apercevoir le campanile hors de l'eau. De son côté, Didier Baussy-Oulianoff réussit à imaginer avec originalité un documentaire sur un essai dédié à la cité des

¹ OLMI Ermanno, in *Venezia è una città, un secolo di interpretazione del cinema documentario*, op. cit., p. 50. Trad. pers. Souligné par nous.

² *Venezia città moderna*, d'Ermanno Olmi, Italie, 1958.

³ *Venise et ses amants*, de Luciano Emmer et Enrico Gras, Italie/France, 1948. Le commentaire du film est de Jean Cocteau.

⁴ *L'Ospedale Nuovo di Le Corbusier a Venezia*, de Glauco Pellegrini, Italie, 1965.

⁵ *Canal Grande*, de Carlo Ludovico Ragghianti, Italie, 1963.

⁶ *Robinson in laguna*, de Mario Brenta, Italie, 1986. Le documentaire montre l'abandon inquiétant des petites îles de la lagune et la vieillesse de ses habitants.

⁷ *Venezia. Una città che affonda*, de Gianfranco Pannone et Marco Visalberghi, Italie, 2001.

Doges, *Le Séquestré de Venise* de Jean-Paul Sartre¹. Enfin, le Padouan Carlo Mazzacurati recherche dans la Venise contemporaine les vrais habitants de la lagune, alors que ceux-ci délaissent de plus en plus le centre historique. Dans une réalisation qui insiste sur la mise en scène de son point de vue, *Sei Venezia* (2010) retrace les dernières manifestations d'une identité vénitienne, démasquée par l'« effet-documentaire ».

À l'inverse, l'imaginaire fictionnel paraît se dégager de certaines de ces thématiques. Nous allons devoir en déterminer les causes dans une analyse d'ordre esthétique de notre filmographie. Malgré sa destinée cinématographique qualitativement nuancée et n'ayant produit « aucune scène-mère destinée à entrer dans l'imaginaire cinématographique du XX^e siècle »², la réalité vénitienne au cinéma et l'intérêt de notre thèse ne s'en retrouvent aucunement altérés, bien au contraire.

¹ *Tintoret d'après Jean-Paul Sartre où la déchirure jaune*, de Didier Baussy-Oulianoff, France, 1982. Le documentaire s'inspire de SARTRE Jean-Paul, « Le Séquestré de Venise », in *Situation IV*, Paris, Gallimard, 1964.

² BRUNETTA Gian Piero, « L'avventura sullo schermo », in *op. cit.*, p. 21. Trad. pers.

Si notre précédent chapitre traitait de l'histoire du septième art à Venise, cette nouvelle partie se penchera sur le destin et plus particulièrement sur les conditions de production de l'imaginaire de notre corpus filmographique. Dans ces représentations de l'urbanisme vénitien, nous pensons qu'il est juste de distinguer une dichotomie spatiale exclusive au cinéma, se situant entre le choix d'un décor réel et le *set* d'un studio.

1.2. Imaginaire du corpus filmographique

1.2.1. Productions en décors réels

La Venise des lieux communs

Conséquence directe de l'industrie du septième art, nous avons supputé des causes purement économiques dans l'inlassable attrait du cinéma pour les clichés vénitiens. Les films doivent répondre aux désirs du public, à ses envies de voyage et de tourisme par le biais de l'écran. Pour cela, la ville doit être reconnaissable et s'assimiler à l'imaginaire commun que nous en avons.

Certains films acceptent ces lieux communs sans réticence et tentent même de les sublimer. C'est le cas de *Vacances à Venise*, où l'espace filmique devient une succession de cartes postales de la lagune vénitienne. Nous voyons en décors réels et en couleur la Place Saint-Marc, le Grand Canal, le *Campo San Barnaba* et son *rio*, les gondoles, Murano, etc. Dans sa carrière de cinéaste, encore dépourvue des superproductions bien connues, Lean n'a jamais quitté les studios anglais avant d'entreprendre ce film. Les difficultés financières de sa maison de production, la *London Film*, le poussent à concevoir un projet en partenariat avec la *United Artist*¹. Les producteurs américains lui confient l'adaptation d'une célèbre pièce de Broadway située dans un lieu capable d'attirer le public : Venise. N'ayant encore que très peu voyagé, Lean arrive dans la cité des Doges sans savoir que dorénavant « il y passera tous ses moments de villégiature »².

Choisi pour faire recette, le décor consensuel et stéréotypé du film est difficilement critiquable : il se trouve en adéquation avec les thématiques de la diégèse, laquelle relate les vicissitudes amoureuses d'une touriste américaine dans la cité des Doges. Dès l'*incipit*, David Lean suit la masse, montrant l'arrivée du protagoniste féminin en train, puis à la gare de Santa

¹ Cf. PRATLEY Gerald, *The Cinema of David Lean*, New York/London, Barnes/Tantivy, 1974, p. 122.

² *Ibid.*, p. 121. Trad. pers.

Lucia, où des visiteurs affamés de clichés débarquent par centaines. De même, le regard du réalisateur anglais insiste fortement sur l'élément aquatique et procède à quelques gros plans sur les canaux. Dans toute sa surface, le plan final est envahi par les eaux lagunaires, confirmant l'inexorable séparation entre le centre historique « féérique » et la Terre-ferme « fonctionnelle ».

Étrangement, les objectifs lucratifs, qui étaient *a priori* la raison même du projet vénitien, n'empêcheront pas l'imaginaire commun de la ville d'être l'objet d'un regard attentif et curieux de la part du cinéaste anglais. Son film utilise Venise en tant que protagoniste et tente d'en interpréter les conditions urbanistiques. Katharine Hepburn disait de David Lean qu'il cherchait à intégrer littéralement la ville et à se l'approprier¹. Littéralement fasciné par la cité lagunaire, « par la possibilité infinie de compositions de figures, d'espaces, d'aperçus et de couleurs offertes par la ville-symbole de l'imaginaire touristique par excellence [...] »², le cinéaste anglais décalque ironiquement la perception urbaine de la protagoniste de son film, ce qui va parfois jusqu'à donner l'impression que la fiction s'arrête pour laisser place à un documentaire urbanistique. Grâce aux décentrement au sein de la diégèse et à la velléité extatique sur laquelle se suspend le sentimentalisme de *Vacances à Venise*, l'admiration déclamée à la ville dans les segments descriptifs ne forme pas un aparté narcissique mais bien une cohérence nécessaire entre le caractère des personnages, de leurs vicissitudes et des lieux, et le lyrisme du réalisateur.

Nous voyons donc sur l'écran une expérience subjective qui en réalité s'assimile à celle vécue *in loco* par David Lean. Ce dernier se sert encore de l'ironie en dévisageant avec insistance les monuments et les statues³, lorsque Jane (la touriste américaine interprétée par Katharine Hepburn) se retrouve avec tristesse face à sa solitude. La cité lagunaire possède ainsi un double visage, à l'instar de l'antiquaire vénitien qui badine avec Jane alors qu'il est marié. Enfin, *Vacances à Venise* alterne emblématiquement les séquences diurnes et nocturnes : curieusement, alors que le jour magnifie les monuments touristiques, la nuit occulte en partie ces lieux communs et dévoile un visage plus authentique de la ville et de ses protagonistes.

À l'inverse, *Rapt à Venise* fait découvrir les endroits les plus fréquentés de Venise (Saint-Marc, le Rialto, le Grand Canal) avec un détachement frappant. L'expérience subjective du petit Roger, l'enfant-protagoniste, reste indifférente à l'urbanisme vénitien. Ses

¹ Cf. HEPBURN Katharine, *Moi – Histoires de ma vie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1991, pp. 195-197.

² SESTI Mario, *David Lean*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Il castoro cinema », 1988, p. 52. Trad. pers.

³ Cf. LANOCITA Arturo, « Tempo d'estate », in *Corriere della sera*, 21 dicembre 1955, p. 4.

monuments grandiloquents et ses espaces labyrinthiques sont peuplés d'un monde ignorant et chaotique, enfouissant des problématiques qui semblent insolubles : la perte de l'innocence et la quête du père. Roger ne s'émerveille pas devant les attractions architecturales que lui offre la Sérénissime, il évolue dans une sphère plus moderne. Au final, il sera plein d'enthousiasme en contemplant l'activisme des pompiers de Venise et les remous causés par leurs puissants *motoscafi*. Cette Venise chaotique et populaire résiste en quelque sorte aux atmosphères mystérieuses du récit policier et aux possibilités dramatiques et visuelles qui lui sont habituellement dénotées. Elle fait place à des éléments neutres et inertes dans lesquels subsiste une empreinte néoréaliste, comme l'étaye parfaitement Luca Malavasi :

[...] le film, servi en cela par une ville évanescence et provisoire, cosmopolite et « de passage », entre hôtels, consulats et bateaux au départ, déserre rapidement les cordes de l'enquête pour faire de Roger le miroir réfléchissant d'un drame identitaire et de l'appartenance à une actualité historico-politique.¹

Les stéréotypes vénitiens ne figurent pas toujours comme une célébration positive de la ville et sont souvent malmenés. *Mort à Venise* utilise l'urbanisme « majeur » de Venise, ses monuments et ses lieux les plus connus dans une acception anti-mythique, vulgaire, mortuaire – mais néanmoins stéréotypée. Lors de la lente séquence d'ouverture, l'arrivée du personnage principal (Gustav Von Aschenbach) se déroule dans une cité lagunaire aux allures menaçantes, malgré l'évocation du Bassin de Saint-Marc et de la Basilique de la *Salute*, comme la décrit avec justesse Gian Piero Brunetta :

Nous retrouvons les éléments et les motifs de la mort, du destin qui doit s'accomplir à travers la connotation produite par le brouillard, l'obscurité, le noir de la gondole, le sentiment de vieillesse et de maladie que nous communique la vision du personnage.²

L'espace architectural et réel est immédiatement reconnaissable et pourrait devenir rassurant pour son spectateur. Cependant, la connotation mélancolique et mortuaire que lui impose la composition de l'espace filmique crée puis développe un regard méfiant envers les lieux communs vénitiens, vision issue tout droit de la « légende noire » diffusée par le Romantisme au XIX^e siècle. Grâce aux décors naturels, Visconti expose cette « ville de la

¹ MALAVASI Luca, *Mario Soldati*, Milan, Il castoro cinema, 2006, p. 128. Trad. pers.

² BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, Rome, Editori Riuniti, 1982, p. 359. Trad. pers.

mort » dans ce qu'elle a de plus visuellement efficace et dans le but, selon Maurizio Grande, de « construire l'observatoire de la décadence et de la décomposition des pulsions intellectuelles et érotiques déviées vers une enfance impossible, vers une mémoire déjà morte dans sa conversion illusoire des déchirures du temps et dans son impossibilité d'annuler la durée se consumant »¹.

Paradoxalement, ce sens de la décadence et de la mort communiqué par un urbanisme majestueux, imprégné de couleurs pasteltes, rend Venise encore plus attrayante. Par conséquent, la réalité urbaine de la cité lagunaire exalte l'esthétique du mystère, comme l'étaye encore Fabrizio Borin :

Une ville-symbole des inquiétudes nocturnes, des peurs, des mystères, de la mort et de l'angoisse, une ville qui semble être un *set* déjà accessoirisé, prêt et illuminé pour raconter la terreur, une ville qui mieux que n'importe quel studio américain ou anglais peut restituer l'essence même des jeux de lumière et d'ombre dans l'atmosphère mystérieuse de son décor naturel, une ville qui malgré elle reste la seule capable de transmettre ou d'inventer l'idée de décomposition, de putréfaction et de mort.²

Trois temps, trois « présents » appartiennent intrinsèquement à chaque film : le premier est un présent diégétique, le second est celui du jour du tournage et le dernier survient au moment où le spectateur visionne l'œuvre. Or *Mort à Venise*, adaptation globalement fidèle à la nouvelle de Thomas Mann parue en 1913, est une reconstitution historique du début du XX^e siècle. Si *a priori* l'urbanisme vénitien vu dans son ensemble ne paraît guère avoir évolué lors du tournage en 1971, une analyse minutieuse dément la conception de la ville comme une scène naturelle, et donc de la ville-musée : la modernité et la société de consommation contemporaine constituent des obstacles tenaces, palimpsestes inexorables dont le film d'époque doit tenir compte. Les câbles électriques, les antennes de télévision, les écriteaux anachroniques (entre autres) font déchanter une vision sublimée et passéiste de Venise.

Toujours dans la veine anti-mythique, *Eva* se sert paradoxalement d'une Place Saint-Marc déserte pour y développer des plans séquences insistant sur la grisaille de la lagune et sur la lividité des pierres de Venise. Les clichés sont ainsi enveloppés dans une

¹ GRANDE Maurizio, « L'ultimo Visconti – Le immagini della storia », *Bianco&nero*, n° 9-12, septembre-décembre 1976, p. 43. Trad. pers.

² BORIN Fabrizio, « Una sequenza gotica », in ELLERO Roberto (dir.), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, op. cit., p. 40. Trad. pers.

atmosphère hivernale dont la fonction répulsive contrarie toute tentative d'identification ou d'empathie, et détruit en quelque sorte l'imaginaire commun de la ville.

Enfin, au-delà de leur acceptation ou de leur démystification, il se peut que les stéréotypes vénitiens soient simplement reniés, tout en étant évoqués. Ce processus est appliqué dans *Pain, tulipes et comédie*, où la Place Saint-Marc, véritable passage obligatoire du cliché touristique (et filmographique), n'est aperçue qu'à travers le reflet des vitrines et des lunettes de Rosalba, sa visiteuse. Du cliché, le réalisateur milanais ne conserve que le premier impact, la stupeur, l'incrédulité, comme si « toute la ville était absorbée par le gros plan sur son visage, l'émotion de la première fois. Confier un discours sur Venise à ceux qui la voient pour la première fois, en jouir une nouvelle fois à travers des yeux non habitués et s'identifier grâce à eux, nous aide à nous défaire des stratifications inévitables »¹. Ainsi, lorsqu'elle est brièvement entraperçue, la Venise des cartes postales est subitement repoussée pour mieux s'intéresser aux quartiers plus authentiques et originaux : Soldini nous montre l'embarcation des personnages qui passent indifféremment devant le Bassin de Saint-Marc pour s'en détacher et se réfugier vers une petite île inhabitée de la lagune.

Concluons que le cinéma ne doit pas fuir la Venise des lieux communs, sans pour autant recycler fidèlement son imaginaire. Si le contenu peut être ressemblant, les formes représentationnelles de la réalité urbaine vénitienne restent infinies. Dans *Vacances à Venise*, dévoué à l'atmosphère d'une Venise exempte de tous mystères, David Lean témoigne d'une certaine conscience de l'imagerie des cartes postales, qu'il parvient à retranscrire avec une certaine ironie, présentant une ville qui n'existe pas concrètement. Il en résulte une volonté de partir à la recherche d'un étrange oxymore, celui du « cliché insolite », au sein même des endroits les plus fréquentés par l'imaginaire cinématographique. Nous reviendrons sur ces constats dans une étude morphologique du plan. Pour l'instant, il nous faudra définir comment le cinéma fixe une limite entre un urbanisme stéréotypé et, à l'inverse, insolite.

La Venise des lieux insolites

Même si ses lieux communs sont parfois démystifiés par le cinéma ou abordés par un préjugé négatif, le caractère d'exclusivité de l'urbanisme vénitien demeure intact. Cette *forma urbis* unique, ville sur l'eau immédiatement identifiable, définit une personnalité

¹ SCARPA Tiziano, cité par DAMIANI Ludovica, *Set in Venice, scatti, protagonisti, racconti*, Milan, Mondadori Electa, 2009, p. 84. Trad. pers.

urbaine qui envahit presque intégralement le centre historique, et dont la représentation cinématographique peine à se défaire. Le septième art réussit à capturer ces lieux insolites, mais ils perdent à chaque citation un peu plus de leur originalité : pour les cinéastes cherchant à marquer de leur empreinte le *set* naturel vénitien, il est paradoxalement devenu habituel de vouloir créer (ou du moins évoquer) sur l'écran une Venise inhabituelle.

Francesco Pasinetti exhortait les cinéastes à s'éloigner de la Venise « majeure » en faveur de la Venise « mineure », laquelle serait plus apte à offrir des aperçus inédits de la ville. Toutefois, gageons qu'il faut avoir la patience de les chercher et, comme le précise Giampaolo Bernagozzi, de « posséder tout d'abord une intuition artistique et cinématographique, soutenue par une certaine dose de culture »¹. D'autre part, toujours pour des raisons économiques, la règle générale veut que les réalisateurs posant leur caméra au cœur de la cité lagunaire se contentent de travailler sur les espaces de tournage proposés par les *locations managers* : loger une équipe technique et artistique à Venise se révèle être coûteux, la solution pragmatique est donc souvent privilégiée au détriment de la curiosité artistique.

À l'inverse des autochtones, les réalisateurs ont peu de proximité et d'attaches avec la ville. C'est pourquoi ils n'ont su que rarement débusquer les détails les plus secrets de la cité lagunaire. Certains ont tout de même réussi à filmer une Venise « parallèle », sorte d'inépuisable « variation sur le thème ». Même si les plans cinématographiques des sites magiques paraissent plus nombreux, David Lean insert également dans *Vacances à Venise* des fragments urbains plus méconnus (découverts par l'héroïne grâce à son compagnon vénitien) : le labyrinthe de *calli* très étroites forme un (court) passage obligatoire dans une réalité populaire pour arriver jusqu'à la touristique *Pensione Fiorini*. Jane est heurtée par le contraste entre le chant du gondolier et la ménagère qui jette ses ordures dans le canal. De même, le cinéaste anglais situe parfois quelques scènes dans les quartiers désertés de Venise pour retranscrire l'isolement de la touriste américaine. Sur les ponts ou sous les *sotoporteghi*, plongées dans l'obscurité, les scènes nocturnes témoignent aussi d'une volonté d'effacer les contours les plus communs de la Venise mythique et d'en dévoiler un nouveau visage.

Par conséquent, les lieux insolites sont souvent utilisés dans un but symbolique, celui d'une Venise à la double nature qui illustre parallèlement la complexité des intrigues et des personnages. Ce phénomène est reproduit dans *Rapt à Venise*, où le petit Roger doit fuir l'organisme touristique pour pénétrer dans un inquiétant labyrinthe afin de retrouver son père.

¹ BERNAGOZZI Giampaolo, « La Venezia del cinema « corto » », in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, op. cit., p. 50. Trad. pers.

Durant son vagabondage, Roger passe à côté d'une classe d'écoliers qui chante. Ce plan démontre qu'il existe une quotidienneté à Venise, c'est une image de la ville veillant sur le bonheur de la postérité, indifférente et opposée à l'abandon subi par le petit Anglais. Mario Soldati restitue même l'atmosphère du Parc des Buttes-Chaumont sur une *fondamenta* vénitienne à travers la séquence du spectacle de guignol, où l'on se rend compte que Roger retrouve petit à petit le monde de l'enfance, en se mélangeant parmi les autres enfants. D'une manière générale, Venise possède dans cette œuvre une identité forte et authentique, amplifiée par la vie active et l'élocution dialectale précise de ses habitants. Dans un clair-obscur urbanistique inédit à l'époque, les séquences lumineuses sont alternées par une vision nocturne d'une cité déchue et pauvre (étrangère au miracle économique), mais incontestablement humaine.

Dans *Eva*, Joseph Losey dilate une atmosphère livide jusqu'à l'île de Torcello, refuge incolore de l'infidèle protagoniste masculin (l'écrivain Tyvian Jones interprété par Stanley Baker), lequel évolue dans un monde dominé par le mépris, souffrant lui-même du cynisme d'Eva, la prostituée dont il s'est amouraché. *Eva* prend ainsi à contre-pied le cliché romantique vénitien. Une nouvelle fois, le cinéma considère l'urbanisme vénitien par les deux côtés de la médaille. La temporalité du film n'est pas linéaire et le flash-back initial nous expose Tyvian Jones qualifiant Venise de « sa propre Babylone ». À l'instar de l'antique métropole, Venise est un lieu faste, où l'écrivain a réussi à rencontrer le succès lors de la *Mostra del cinema* (son dernier roman vient d'être porté à l'écran), mais une fois ce sommet atteint, sa vie s'écroulera en un lent morcellement. À ce moment du film, la réussite du personnage est illustrée par la lagune vénitienne ensoleillée où Tyvian fait du ski nautique. Cette image insolite dépeint une Venise en adéquation avec sa contemporanéité, lieu de villégiature de la jet-set : la lenteur de la gondole devient ringarde, les effets du miracle économique ne passent pas inaperçus auprès du communiste Joseph Losey. Au-delà de la réflexion sur la dichotomie mythe/anti-mythe, son film affiche une cité lagunaire entrant de plein fouet dans une nouvelle société égoïste, hypocrite et snob.

Le réalisateur américain relate ainsi les premiers jours de tournage :

Nous avons commencé par aller à Venise avec une troupe réduite pour tourner quelques scènes avant le tournage principal, car nous devions filmer le vrai Festival de Venise. Ainsi nous avons tourné pendant deux semaines durant le festival de

1961. C'était l'idéal. Absolument sublime. La troupe était bien organisée, ça se passait bien, j'obtenais tout ce que je voulais.¹

À travers ces quelques lignes anecdotiques, nous remarquons un fait qui n'est pas si anodin : l'importance d'obtenir tout ce que veut le réalisateur, en particulier en décors réels (dans ce cas, également en *faits* réels), témoignant à la fois de l'adversité ambiante dans la confrontation de la troupe avec la ville contemporaine et avouant les compromis inexorables, conséquences de ce rapport de force entre l'imaginaire du créateur et de son support urbain.

Mort à Venise brosse le tableau d'un urbanisme et d'une société en décomposition, et pour le nuancer Visconti découpe la lagune vénitienne en trois espaces scéniques bien distincts : la Venise monumentale, bien que sombre et infestée par le choléra ; l'ambiance festive, artificielle et pompeuse de l'Hôtel des Bains ; la plage du Lido, zone en marge, neutre, où l'instinctivité de la nature humaine s'assimile aux jeux des enfants et où la solitude est mise en avant par le vent. Endroit peu représenté au cinéma, il s'anime sur ce littoral un complexe tourbillon entre l'insouciance et la mort, un subtil jeu visuel et thématique entre la clarté et l'obscurité. Au début du XX^e siècle, Venise est déjà un lieu touristique où se rend une aristocratie guindée. Cependant, si les apparences laissent supposer que ces gens sont heureux – impression renforcée par les couleurs vives de la plage et la clarté des costumes – en réalité, le film met en scène des personnages qui s'ennuient et flânent entre l'Hôtel des Bains et les installations balnéaires : leurs jours semblent tous se ressembler. Par ailleurs, le littoral est aussi la première porte à franchir vers un horizon abyssal : c'est là que meurt Gustav Von Aschenbach en contemplant le jeune Tadzio, la perfection, comme si l'on ne pouvait cueillir éphémèrement la beauté parfaite que sur cette infime parcelle où la terre se conjugue avec la mer.

Selon les dires de Roberto Ferrucci, *location manager* vénitien pour *Pain, tulipes et comédie*, Silvio Soldini effectue ses repérages au sein de la cité lagunaire sans incertitude ni tension, mais avec calme et flegme, comme s'il avait immédiatement compris ce qu'était cette ville². Le réalisateur milanais a en tête une déclaration sceptique de Win Wenders sur la Sérénissime, disant qu'il est impossible de filmer une ville qui a été aussi souvent représentée, et qui est devenue une carte-postale. En revanche, Soldini croit que l'on peut aller au-delà de ce constat désabusé et, pour cela, il va littéralement *chercher* « sa » Venise, et se poser

¹ CIMENT Michel, *Il libro di Losey. Un dialogo autobiografico* [*Le Livre de Losey*, Stock, 1979], trad. it. Lorenzo Codelli, Rome, Bulzoni, 1983, p. 207. Trad. pers.

² Cf. SOLDINI Silvio, LEONDEFF Doriana, *Pane e tulipani. La sceneggiatura, i protagonisti, le immagini del film dell'anno* (dir. Roberto Ferrucci), Venise, Marsilio, coll. « Gli specchi del presente », 2000, pp. 7-8.

comme principe méthodologique de *découvrir* la ville, de « comprendre quelque chose de la vraie âme de la ville, un peu comme si elle fut elle aussi l'un des personnages »¹.

Les lieux de tournage ne sont donc pas simplement décalqués sur le scénario, mais ont pour mission d'apporter un surplus narratif au film, et les paysages urbains doivent eux aussi jouer le rôle de personnages. Pourtant, au cours du filmage, le réalisateur se rend compte de la difficulté de tourner dans les décors réels vénitiens mais, au-delà de la fiction, il est convaincu de l'influence matérielle et humaine, sur l'ambiance au sein de l'équipe de tournage, due à la « complicité » de la ville :

Se lever le matin et aller travailler à pied, peut-être en traversant la Place Saint-Marc à huit heures [...] est comme un rêve... Peut-être que c'est cette stupeur qui a influencé le climat qu'il y avait entre nous car, malgré tous les problèmes [...], ça a été un très bon moment, un moment de réel plaisir.²

Au final, la Venise de *Pain, tulipes et comédie* tient le rôle de (libre) arbitre entre deux mondes bien déterminés, non superposables : l'un authentique, synonyme de liberté ; l'autre surfait, règne des contraintes. Soldini la décrit par ces mots : « C'est une cité sur l'eau, inactuelle, qui s'oppose à la vitesse des sociétés « développées » de l'an 2000. »³

Choisie pour sa potentielle irréalité et sa fantaisie, cette vision de la ville s'inscrit dans une perspective qui va à l'encontre de son acception mythique, cherchant à attirer l'espace filmique vers d'autres horizons esthétiques, comme le raconte encore Soldini :

Nous avons été à Venise pendant plus de deux mois pendant lesquels, en tournant comme d'habitude aussi bien les extérieurs que les intérieurs au même endroit, nous l'avons vécue profondément, en faisant de grands déplacements à pied alors que le matériel arrivait par barque. Pour construire le monde du film, il me semblait devoir en utiliser des endroits méconnus. Par exemple, nous avons trouvé une petite île dans la lagune, [...] et j'ai découvert un monde que je ne connaissais pas.⁴

L'art du cinéaste quitte donc les sentiers battus et les itinéraires touristiques pour trouver des formes de beauté dans les simples contours des îlots désertiques et de la flore lagunaire, qui deviennent sereines et ressourçantes. De la physionomie proprement urbaine,

¹ Silvio Soldini cité par Roberto Ferrucci in *ibid.*, p. 17. Trad. pers.

² *Ibid.*, p. 21.

³ AUDINO Emilia, MEDOSI Francesco, *Silvio Soldini*, Rome, Dino Audino, 2000, p. 77. Trad. pers.

⁴ SOLDINI Silvio, cité par DAMIANI Ludovica, *Set in Venice, scatti, protagonisti, racconti, op. cit.*, p. 83.

Silvio Soldini retient la personnalité antimoderniste de Venise, sans pour autant en montrer une vision passéiste. De plus, l'histoire de Rosalba, cette mère de famille délaissée par les siens, et qui recommence sa vie avec un serveur islandais au sein de la lagune vénitienne, est une invitation à l'imagination. Ce choix aurait pu être réalisable n'importe où, pour peu que l'on fasse le premier pas vers une créativité enfouie. En ce sens, le réalisateur milanais rend légitime la mise en scène d'une Venise quasiment réinventée :

Nous voulions emmener [Rosalba] dans un endroit un peu surréel, dans une réalité éloignée de la sienne, où elle pouvait rencontrer des gens différents d'elle [...]. Au début, nous avons pensé à Marghera, à cette zone sur la Terre-ferme où nous croyions trouver des quartiers populaires, ouvriers, dans le sens d'un dépaysement. Nous avons ensuite pu constater que Venise nous offrait déjà ce dont nous avons besoin.¹

Cependant, si la ville perçue par Soldini nous apparaît concrète et dépeinte avec des traits de quotidienneté, elle n'est pas toujours réaliste et topographiquement reconnaissable ; si cette cité lagunaire a un caractère populaire, au final, elle résiste fortement à l'homologation et à la banalité. Ce film est avant tout une exhortation au rêve et à leur réalisation, mais aussi à la recherche et à la découverte qui, nous l'avons vu plus haut, constituaient le postulat méthodologique du réalisateur. Logiquement, c'est en ce sens que la Venise cachée de *Pain, tulipes et comédie*, méconnue et anti-conformiste, se retrouve indélébilement pourvue d'une âme.

Encore plus univoque, *Le Terroriste* tourne complètement le dos à l'imaginaire de la Venise « majeure ». Pour certains, il s'agit d'une Venise « pasinettienne », non plus inédite, mais « pertinente en rapport avec le climat spirituel, humain et civil dans lequel se déroulent les faits »². Comme le déclare De Bosio lui-même, l'imaginaire du film s'adresse directement à ses décors vénitiens : « Dès le moment où j'ai pensé au film, j'ai pensé à Venise [...] ; car le film n'existait pas sans cela. »³ *Le Terroriste* traite avec rigueur du combat de la Résistance vénitienne contre les Nazis, en dépit de l'avis défavorable des politiques. En conséquence, De Bosio tourne sa première œuvre dans des lieux volontairement insipides, dépourvus de l'attractivité du centre historique. Il décrit de la sorte l'aspiration spatiale du film :

¹ *Ibid.*, p. 84. Trad. pers.

² DORIGO Francesco, « Il terrorista », *Cineforum*, n° 45, juin 1965, repris dans AA. VV., *La Resistenza nel cinema italiano 1945-1995*, Gênes, Istituto Storico della Resistenza in Liguria, 1995, pp. 210-211. Trad. pers.

³ DE BOSIO Gianfranco, « Pour provoquer une réflexion », *Jeune Cinéma*, n° 1, septembre-octobre 1964, p. 7.

Nous avons cherché à donner une dimension précise et réaliste aux faits et aux lieux. Venise aussi est « vraie », non pas monumentale, mais plus fermée, plus distante pour ceux qui ne sont pas Vénitiens. Nous avons tourné le film avec l'aide des Vénitiens qui nous ont introduits dans les zones les plus impensables et que moi-même, connaissant pourtant bien Venise, je n'avais jamais vu : des zones actives, où habitent ouvriers et cheminots, des communautés non contaminées par le tourisme.¹

À l'écran, la ville en ressort déserte, pétrifiée sous ses sols détrempés par la pluie. Selon les dires de Gianfranco De Bosio, cette atmosphère continuellement macabre et pesante est le fruit d'une méthodologie imaginative particulièrement originale, s'inspirant de l'urbanisme pour écrire dans un second temps le scénario, alors que le processus contraire est normalement en vigueur :

Nous sommes allés à Venise, nous avons habité dans la ville et nous avons écrit le sujet du film en choisissant en même temps les lieux de tournage : une fois décidée une certaine action, nous cherchions d'abord la maison où nous voulions la situer, et ensuite nous l'écrivions...²

Puis, dans les *Cahiers du Cinéma*, le cinéaste véronais déclare encore :

Cette manière d'écrire le scénario et les dialogues pendant que nous faisons les repérages, c'est-à-dire sur les lieux mêmes du tournage, nous a permis une plus grande précision, si bien que, quand nous avons commencé à tourner, quatorze mois après le lancement du projet, nous avons pu travailler très vite : il y a eu dix semaines de tournage.³

À travers cette méthodologie consistant à imaginer le film à partir de l'observation de la ville et de sa perception consciente (la mise en image de l'espace opérée par le dispositif oculaire), le réalisateur et son scénariste ont pris le sujet vénitien en tant qu'objet expérimental de leur imaginaire. De Bosio, selon ses dires, avait même essayé « de circuler avec une barque en recherchant le chemin [qu'il aurait] pris pour aller déposer des bombes ».⁴ Des expériences qui seront transcrites visuellement et filmiquement par la suite : la caméra « mise en proue de la barque [faisant] voir une Venise tout à fait « extraordinaire » – c'est la

¹ DE BOSIO Gianfranco, « Intervista con V. Pagliero », in *Sipario*, n° 207, juillet 1963, pp. 12-13. Trad. pers.

² *Ibid.* Trad. pers. De Bosio s'est précisément retiré deux mois à Venise pour écrire le scénario tout en faisant le repérage des décors.

³ COMOLLI Jean-Louis, « Entretien avec Gianfranco De Bosio », *Cahiers du Cinéma*, n° 164, mars 1965, p. 38.

⁴ DE BOSIO Gianfranco, « Pour provoquer une réflexion », *ibid.*

Venise où on vit, où les gens passent avec des bateaux, où ils habitent... »¹. Il est remarquable que pour De Bosio, la spectacularité de cité lagunaire ne s'exprime pas à travers sa monumentalité (la Venise « majeure ») mais que l'« extraordinaire » scénographique résulte d'une poétique de l'espace insufflée par la ville des habitants, bien plus originale que celle des touristes (du moins en 1963). L'éblouissement suscité généralement par les lieux communs, devenus « ordinaires », ne constitue plus le propos du metteur en scène : celui-ci se limite à l'expérience de la ville, à sa découverte, à l'harmonie visuelle.

Enfin, cette préparation attentive dans le choix des lieux de tournage, alliée à un filmage efficace, ont permis une *unité esthétique* fondamentale dans l'agencement d'une Venise linéairement grise, froide et anti-touristique, afin d'ankyloser la cité lagunaire dans un espace homogène, n'acceptant aucune évolution, comme une scène paradoxale pour des partisans voulant modifier la réalité de leur époque. D'ailleurs, De Bosio lui-même est conscient de ce contraste entre une ville donnant une sensation d'étouffement par le biais de ses ruelles resserrées et de ses quartiers enfermés, et l'importance dramatique du cadre d'action qui est confié à la réalité urbaine. Nous le citons une nouvelle fois pour conclure :

[...] j'ai choisi de tourner à Venise parce que j'ai pensé que le rapport entre une ville immobile dans le temps et même dans l'esprit, et une situation très dynamique, pouvait provoquer un choc dramatique.²

Venise filmée par un Vénitien

La représentation cinématographique de Venise par ses autochtones et la vision de l'habitant sur sa propre ville sont inévitablement à différencier de l'interprétation qu'en font ses visiteurs. Walter Benjamin le constatait ainsi :

La stimulation épidermique, l'exotisme et le pittoresque ne font effet que sur l'étranger. Bien diverse, et plus profonde, est l'inspiration qui représente la ville dans la perspective de celui qui y est né. C'est l'inspiration de celui qui se déplace dans le temps plutôt que dans l'espace.³

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ BENJAMIN Walter, *Immagini di città*, trad. it., Turin, Einaudi, 1971 (1^{re} éd. 1955), p. 8. Trad. pers.

Par conséquent, l'imaginaire de l'étranger est fondé sur la découverte spatiale, alors que celui de l'habitant se forme dès les premières réminiscences de l'enfance, ou du moins sur une ligne temporelle plus importante. La phénoménologie est donc opposée : dans le premier cas, c'est un imaginaire extérieur qui doit s'adapter à une réalité nouvelle et qui généralement ne réussit qu'à frôler les images intérieures de la ville pour n'en capturer que les plus superficielles ; dans le second cas, les images de la ville sont capturées de l'intérieur pour être diffusée dans un imaginaire extérieur. Il en découle que les films des Vénitiens utilisent souvent « des environnements fortement adhérents à la situation et aux personnages qui y agissent, dépourvus de toutes décorations dispersives »¹.

Il canale degli angeli est une œuvre fictionnelle mêlant des accents intimistes et documentaires dans une Venise quelque peu surréelle. Selon Giovanni Calendoli, son réalisateur vénitien « tend à stabiliser, sur la base d'une sensibilité nouvelle, le rapport entre le film d'inspiration fantastique, qui doit nécessairement partir d'une réalité humaine, et le documentaire, qui à partir de la réalité va se transfigurer en une image fantastique »². Pasinetti s'attache donc à trouver les éléments spectaculaires dans la vie vénitienne profonde. De la sorte, le film ne se contente pas de narrer la simple histoire des personnages, mais il est centré sur l'interprétation de son environnement particulier. Le rôle gestuel des acteurs est parfois délaissé au profit de l'aspect psychologique et onirique des paysages lagunaires. Mais si l'île où vivent les protagonistes semble irréelle, la fiction se crée dans une optique réaliste, mêlant diverses caractéristiques topographiques vénitiennes, rappelant une « Venise des origines, encore liée au rythme des saisons et des marées »³. La conception spatiale du film est majoritairement paysagère, composée d'espaces verts, d'arbres et de champs abandonnés qui apparaissent bien insolites et impensables dans l'imaginaire commun de cette ville. En outre, elle est dénuée d'éléments architecturaux significatifs. Ces paysages ruraux sont côtoyés par un urbanisme industrialisé et actif : on y aperçoit usines, cheminées et drague. Enfin, le troisième espace primordial est le *Canale degli angeli* proprement dit. Lieu s'ouvrant vers un horizon promettant une vie meilleure, cause principale de la tension diégétique (la femme pourrait quitter son mari ouvrier pour partir en Amérique), unique composant spatial liant l'œuvre filmographique à la topographie vénitienne grâce à l'élément aquatique, ce canal est

¹ PASINETTI Pier Maria, « Venezia minore, Venezia maggiore », in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, op. cit., pp. 12-13. Trad. pers.

² CALENDOLI Giovanni, « Italia », in AA. VV., *Vent'anni di cinema a Venezia*, La Biennale di Venezia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, pp. 81-82. Trad. pers.

³ BORIN Fabrizio, ELLERO Roberto (dir.), *Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti*, op. cit., p. 103. Trad. pers.

une frontière entre deux mondes, un accès vers le rêve, selon l'analyse de Giovanna Grignaffini :

Près du canal, le travail, la famille, une quotidienneté humble mais laborieuse, faite de sentiments simples mais solides. Au-delà, le voyage, l'aventure, l'utopie d'une vie entrevue à travers les lumières, la fascination imposante et le sillage joyeux laissé par les paquebots partant pour l'Amérique.¹

Contée par la vision de son chantre vénitien, la Venise du *Canale degli angeli* est donc une réalité en évolution et sa vie n'est plus catégoriquement enlisée dans ses mythes, elle mêle tradition et modernité : deux facteurs sociologiques qui, à l'époque, n'ont été ressentis, liés et portés à l'écran que par Francesco Pasinetti, un autochtone.

Quant à *La vita semplice*, il oppose diamétralement deux mondes sociaux très différents, celui des bourgeois et des entrepreneurs à celui des artisans et des prolétaires. De fait, la vision de la réalité urbaine est également double : d'un côté nous voyons un aspect quasiment rural de la vie vénitienne, illustrée par la quiétude du *squero* et de la Venise mineure, et de l'autre l'agitation et le volontarisme destructeur de la ville monumentale, sorte d'autoroute pour *motoscafi*, de métropole économique sur l'eau, dressée symboliquement contre la lenteur des gondoles. Venise joue également un rôle réconciliateur entre les deux classes, le Bassin de Saint-Marc étant le point de départ d'une idylle entre le gondolier Totò et Migia, la fille de l'entrepreneur milanais. Au final, entre le Palais des Doges et l'église de Saint-Georges-Majeur, nous retrouvons ces mêmes personnages au moment de leur mariage. Quant au Grand Canal, la splendeur de ses palais et la paisible admiration qu'ils suscitent entraîneront une utopique rédemption chez l'homme d'affaires.

Francesco De Robertis, réalisateur de *La vita semplice*, est originaire des Pouilles, mais en 1944 il suit la République de Salò, s'installe au cœur de la cité lagunaire et travaille pour les productions vénitiennes *Scalera*. Sa vision de Venise est donc celle d'un habitant pourvu des yeux du visiteur, admirant l'architecture, défendant la ville authentique, celle des pauvres et des autochtones, plutôt que les quartiers résidentiels, ceux des riches et des touristes, selon de vagues préceptes mussoliniens. D'ailleurs, les profascistes se sont d'ailleurs toujours méfiés du potentiel occulte d'une réalité urbaine massive, difforme et désorganisée, comme l'écrit avec véhémence Marcello Galliani en 1936 :

¹ GRIGNAFFINI Giovanna, « Pasinetti minore », in PASINETTI Francesco, *L'arte del cinematografo. Articoli e saggi teorici, op. cit.*, p. 38. Trad. pers.

La ville doit disparaître, où elle ne restera qu'une étape, un lieu de passage et de visite. La ville est un non-sens, une chose monstrueuse et inutile, un agglomérat fictif et despotique, une construction anormale. La ville est un produit bourgeois illogique, sentimental, douceâtre et cruel qui a pour but la destruction des hommes et tout particulièrement des enfants.¹

Pour des raisons similaires, De Robertis situe l'épicentre spatial de son film au sein du *squero* vénitien, conférant ainsi une impression rurale à la ville, blâmant les velléités industrielles provenant des grands centres urbains. C'est la terre (le patrimoine), la passivité et la simplicité qui sont mises en avant, sublimées par l'immobilisme de l'urbanisme vénitien. Parallèlement, dans un ton fabuleux, la Venise « majeure » inspire amour et postérité, concrétisées par le couple romantique Totò-Migia, sorte d'allégorie de la morale finale.

Qui travaille est perdu s'intéresse encore de plus près à des zones périphériques de Venise, tout en évoquant aussi un centre historique étouffé par une idéologie capitaliste. Ses thématiques ne sont donc pas si éloignées que celles de *La vita semplice*, dénonçant l'absurdité de la société du miracle économique, valorisant l'inactivité et l'indifférence de Bonifacio, le protagoniste. Ce dernier semble blasé face à l'espace urbain routinier qui l'entoure : il ne consomme pas la ville, ce qui reste une caractéristique essentielle de l'expérience faite par l'autochtone. À l'inverse, la stupeur suscitée généralement par la Venise mythique est ici impossible. La vision subjective de Bonifacio/Brass n'en est pas moins curieuse : Venise est scrutée dans des lieux très variés puis interprétée. Cette flânerie nous porte des canaux aux *calli*, du Rialto à Saint-Marc, des quartiers populaires à la plage, de l'île du *Manicomio*² à celle de la Giudecca. Brass cueille l'évolution (ou l'involution) sociologique et urbanistique de ces lieux, autrefois terrains d'affrontements entre partisans révolutionnaires et soldats fascistes. Quel avenir peut avoir un jeune homme refusant de suivre la marche de la société, dans cette Venise devenue le carrefour du monde ? En réalité, le réalisateur vénitien va puiser dans le caractère de sa ville natale pour l'accuser d'indifférence : cette ville-microcosme oublie son passé et n'a plus conscience de son présent. Venise est devenue un fourre-tout incohérent, cadre des maux encore imperceptibles provoqués par le capitalisme. Étrangement, son personnage le plus soucieux est celui voudrait vivre dans l'insouciance.

En parallèle à ces réalisations « vénitiennes », il nous faut signaler que d'autres fonctions techniques ont été remplies par des professionnels du cinéma originaires de la cité lagunaire, capables d'ajouter un peu plus d'authenticité, de conférer un peu plus d'intériorité

¹ GALLIANI Marcello, « Fine delle città », *L'Italia letteraria*, n° 8, 15 mars 1936, p. 3. Trad. pers.

² « Asile », en italien.

dans le regard des productions de notre corpus filmographique. Par exemple, pour *La vita semplice*, Francesco De Robertis était secondé par un chef-opérateur local, Bruno Bacarol. Mais le nom le plus évocateur reste celui du décorateur vénitien Luigi Scaccianoce, lequel travailla (entre autres) avec Mario Soldati pour *Rapt à Venise* et avec Joseph Losey sur le set d'*Eva*.

1.2.2. Productions en studio.

Dès les prémices de notre réflexion sur l'espace du studio cinématographique, gageons que la méthodologie de réalisation n'y diffère guère par rapport au tournage en décors réels. Nous y retrouvons la même logistique, les mêmes employés, le même plan de travail. D'ailleurs, des divergences plus importantes surviendraient entre la méthodologie de tournage à l'époque du muet et à celle du parlant, ou entre la réalisation d'un documentaire et celle d'une fiction.

La différence principale résiderait dans l'utilisation de la lumière faite dans le travail en extérieurs : la lumière du soleil ne peut être réglée et, dans un incessant duel entre le technicien et l'élément naturel, les projecteurs et les réflecteurs sont presque toujours employés pour parer aux problèmes d'éclairages. Si les aléas météorologiques sont excessivement défavorables (pluie, etc.), le plan de travail peut parfois être remodelé : on choisit alors de tourner les scènes d'intérieur, ou celles se déroulant dans les mêmes conditions illuminatives, quand cela s'avère possible.

Enfin, contrairement à l'intimité offerte par le studio, l'équipe de tournage travaillant en extérieurs est soumise au regard des quidams. Bien sûr, un périmètre est tracé autour de l'équipe, créant dans la réalité une sorte de scène virtuelle, mais la réalisation évolue plus ou moins directement devant un « public », dans un espace contingent, ce qui contrarie l'imaginaire de certains cinéastes (Hitchcock, qui considérait le tournage comme une « besogne », forme l'un des exemples les plus frappants de cette réticence). L'espace du studio, quant à lui, serait comme la page blanche d'un cahier : le cinéaste en connaît les marges. À l'inverse, le support représentationnel au sein de l'espace réel doit être trouvé avant d'être délimité : soumis à la contingence de la découverte, ses multiples facettes ne peuvent jamais être totalement maîtrisées ou explorées dans leurs moindres recoins.

Venise à Hollywood

D'une manière générale, le studio de cinéma est un « non-lieu »¹, un tableau noir auquel se confronte le cinéaste, et n'existe que grâce à son infinie capacité transformatrice, créant à chaque recomposition un nouveau lieu imaginaire plus ou moins vraisemblable.

¹ Difficilement acceptable dans le sens entendu par AUGÉ Marc dans *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, c'est-à-dire comme un espace interchangeable où l'être humain reste

La reproduction d'édifices plus ou moins connus est réalisée par le biais de trucages optiques ou dans les jeux de perspectives qui permettent ainsi d'inventer des architectures et d'en éradiquer les effets nuisibles du temps. L'équipe de tournage peut aussi travailler en toute tranquillité dans un environnement qui, nous l'avons évoqué quelques lignes plus haut, serait chaotique et inconfortable en décors réels, ou à l'accessibilité problématique et difficilement accordée.

D'autre part, la possibilité de rendre contrôlable (même dans les excès atmosphériques) des scènes d'extérieurs reconstituées dans l'espace clos d'un hangar aide l'équipe artistique et la production à rationaliser le budget du film, puis le planning de travail : dans un studio, grâce aux effets spéciaux et au paramétrage de la lumière artificielle, une hypothétique scène nocturne sous la neige peut être tournée en été pendant la journée.

En outre, l'organisation du studio hollywoodien prévoit l'installation d'ateliers spécialisés dans la menuiserie, le modélisme, les costumes, les accessoires. Un autre laboratoire technique s'occupe de réparer ou d'améliorer l'outillage des machinistes et des électriciens. Enfin, des bureaux règlent les problèmes administratifs et les acteurs se maquillent dans des loges adjacentes. Les *sets* deviennent ainsi de véritables usines à fabriquer les films.

Il en résulte qu'un plateau « apporte une impression d'extrême réalité et une sensation de rêve »¹. Par cognition, les éléments scénographiques nous communiquent leurs aspects proprement matériels et, ainsi, nous nous rendons compte de leur existence (à la différence de certains effets numériques plus ou moins discernables). En revanche, l'impression d'irréel et de factice est soulignée « par le fait que de somptueuses constructions débouchent souvent sur du vide et révèlent ainsi leur absence de réalité »². Même si l'espace est clos, délimité, l'*intention* (sartrienne) de notre imaginaire nous pousse à percer les murs³. En quelque sorte, nous devenons conscients du pourtour, alors que le décor réel semble infini.

Lorsqu'il s'agit de mettre en scène une comédie musicale, les studios hollywoodiens ne conçoivent pas leurs décors de la même façon. Ceux de la Warner effacent les décors derrière les numéros musicaux, alors que ceux de la RKO, qui produisent *Le Danseur du dessus*, opèrent des choix scénographiques créant « un univers uniformément

anonyme. C'est en sortant du studio que les « être humains » retournent – pour la plupart, c'est-à-dire excepté pour les vedettes – à l'anonymat.

¹ AGEL Henri et Geneviève, *Précis d'initiation au cinéma*, Paris, Les Éditions de l'École, 1956, p. 70.

² *Idem*.

³ Cf. SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 (1^{re} éd. 1940), pp. 40-47.

déréalisé, où il ne peut y avoir de hiatus entre la vraie vie et la vie dansée »¹. Il y a donc une méthodologie proprement matérielle qui précède et prédomine l'imaginaire de l'entité filmique, ainsi que le contexte isolé de chaque œuvre, ce qui aboutit à la création d'un imaginaire cinématographique commun à plusieurs oeuvres. Jean-Pierre Berthomé relate si bien la fabrication des décors de la RKO pour les comédies musicales « de Fred Astaire » que nous restituons ci-dessous sa description, que nous ne saurions paraphraser avec plus de précision :

En accord parfait avec la sophistication teintée d'ironie du comédien-danseur, les espaces déclinent uniformément un luxe indissociable d'une modernité qui est aussi celle des chorégraphies d'Astaire. L'Art déco s'impose donc, mais dans une variante tardive connue sous le nom de « style paquebot » (*streamline moderne*) qui apparaît au début des années 30. Un style dont la prédilection pour les lignes courbes s'accorde bien à la sinuosité sans effort des danseurs, et qui affectionne les surfaces lustrées.²

Bien entendu, *Le Danseur du dessus* exploite ces caractéristiques jusqu'à leur paroxysme dans sa reconstitution en studio de Venise, cette dernière étant encore pourvue de ses éléments urbains caractéristiques (ponts et canaux), lesquels sont révisités par les styles architecturaux évoqués par Berthomé ci-dessus. La critique Arlene Croce nous raconte encore que :

Pour reconstruire Venise, on joignit deux studios adjacents, et pour les relier on construisit un canal sinueux qui, d'un côté, donnait sur deux ponts et un escalier et, de l'autre, sur un pont plat... Le *set* fut réalisé sur deux étages et peint avec des couleurs laquées. L'eau fut teinte en noir... Tout était pure fantaisie, les décorateurs tentaient délibérément d'exagérer, de faire un travail artificiel [...].³

Cette description du *set* du *Danseur du dessus* diminue en quelque sorte le rôle de Mark Sandrich, le réalisateur, au profit du travail des décorateurs, des techniciens, voire même des danseurs, puisque cette Venise-là semble conçue pour le confort des deux stars du film, Fred Astaire et Ginger Rogers. La dimension du cinéaste est diminuée, mais elle n'est

¹ BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 130.

² *Ibid.*, pp. 129-130. Berthomé précise encore que ces surfaces utilisaient souvent des matériaux nouveaux, fraîchement utilisés en architecture, comme la bakélite, une résine synthétique appliquée sur les sols en bois (et qui, malgré cela, laissaient d'importantes rayures et traces de pas).

³ CROCE Arlene, *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*, New York, Galaghad, 1972, pp. 62-63, à présent in DAMIANI Ludovica (dir.), *op. cit.*, p. 250. Trad. pers.

pas annulée : malgré la participation de Sandrich aux corrections du script¹, il ne serait peut-être qu'un « technicien », cette catégorie que Pasinetti et Puccini ont défini comme étant celle des « réalisateurs-organiseurs », en l'opposant à celle des « créateurs »² (les critiques des *Cahiers du Cinéma* les qualifieront plus tard d'« auteurs »). D'ailleurs, François Truffaut décrit ainsi le travail de réalisation à Hollywood (en faisant une exception pour Hitchcock) :

Les réalisateurs d'Hollywood, presque tous, règlent une séquence comme si le plateau de tournage était une scène de théâtre. Les acteurs occupent le décor, ils bougent, ils parlent et la caméra les filme en pied, puis le metteur en scène décide de tourner différents plans rapprochés et enfin des gros plans des différents acteurs, chaque phrase de dialogue étant « couverte », c'est-à-dire filmée et refilmée jusqu'à seize ou vingt fois, sous des angles différents.³

Pourtant, il existe tout de même un travail de réalisation dans l'œuvre de Sandrich. Certes, ce dernier laisse les acteurs libres dans leur exhibition, en se limitant à les suivre avec la caméra, mais ce retrait devient une qualité qui met les protagonistes et les danseurs en valeur. Comuzio définit la caméra de ce cinéaste américain comme n'étant « pratiquement jamais immobile, et corrigeant continuellement le tir pour garder dans le champ le personnage en mouvement. »⁴ Partis pris qui, nous le verrons plus en détail au cours de notre étude, épurent le traditionnel découpage en champ/contre-champ, et qui témoignent explicitement d'une décision de *mise en scène*.

Nous l'avons signalé plus haut, sur le plateau du *Danseur du dessus*, par cognition, nous percevons des composantes topographiques, urbanistiques et culturelles de Venise qui sont dérivées dans une acception hollywoodienne. Nous reconnaissons la lagune, le Grand Canal, le Rialto et les gondoles grâce à l'imaginaire commun que nous avons de la ville. Selon Comuzio, l'hôtel du film ressemble également à l'architecture kitsch d'un hôtel vénitien réel, l'Excelsior⁵ : ainsi, ce choix non innocent et sélectif de la matrice du futur lieu de tournage se détourne d'emblée d'une Venise visuellement authentique (d'ailleurs, le kitsch de l'Excelsior constitue une exception architecturale) mais son paradoxe réside dans sa visée

¹ Cf. COMUZIO Enrico, *Mark Sandrich. Cappello a cilindro*, Turin, Lindau, coll. « Universale Film », 2002, p. 61.

² Cf. PASINETTI Francesco, PUCCINI Gianni, *La regia cinematografica*, Venise, Rialto, 1945, pp. 11-12.

³ TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma* (dir. Jean Narboni et Serge Toubiana), Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2000, pp. 119-120.

⁴ COMUZIO Ermanno, *ibid.*, p. 25. Trad. pers.

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 97.

cognitive et symptomatique des italianismes. Du reste, il règne sur le plateau de Sandrich une confusion constante entre les espaces de l'hôtel, du casino, du canal et du Lido.

Le studio américain déforme l'exactitude et la précision de la reconstitution, mais en suivant les intentions et les exigences de la production. Dans une ère cinématographique où le réalisateur n'est pas encore considéré comme l'« auteur » du film, il est aisé de comprendre le choix d'une Venise aux allures de pièce-montée, afin d'y situer une comédie musicale. Par opposition, il suffirait de citer *Tout le monde dit I love you*, œuvre d'un artiste autonome et doté d'une forte personnalité, dont la autre comédie musicale se déroule en partie à Venise, mais dans des décors réels.

En fait, la cité lagunaire réinventée à Hollywood pouvait très bien ne pas être aussi fantaisiste. Venise synthétisant l'image populaire que les Américains se faisaient de l'Italie, la reconstitution aurait pu être plus réaliste afin de satisfaire moins illusoirement l'envie de voyage du public. Dans le film de Sandrich, il est vrai que l'on perçoit « une idée de Venise, plutôt qu'un lieu, une abstraction imaginée par des Américains qui n'y ont jamais été, tout comme le numéro de *The Piccolino* est le triomphe d'une « italianité » imaginaire »¹.

Or, dans *Le Danseur du dessus*, on ne rêve que de l'univers idéalisé et grandiose du *musical*, ainsi que de ses richesses, non pas des trésors architecturaux et culturels vénitiens. En effet, il semble que la production ne voulait pas que l'image de Venise soit associée à celle de l'Italie fasciste de l'époque. Quoi qu'il en soit, d'une manière générale, Hollywood a toujours revêtu le rôle de « lanterne magique », et en ce sens elle a toujours su se détourner du contexte historique (défavorable) pour faire oublier au public les problèmes du quotidien. Ainsi, l'usine hollywoodienne des années 1930 doit affronter les traces de la terrible récession due au crash boursier de 1929 : dans l'espace du film de Sandrich, le spectateur moyen s' imagine mimétiquement dans ce cocon vénitien emprunt de luxe...

Venise à Cinecittà (et à Londres)

Un phénomène inverse à celui du *Danseur du dessus* anime la production du *Casanova de Fellini*, lequel est dirigé par un auteur ayant un contrôle quasiment absolu sur la direction artistique de son œuvre. Paradoxalement, Fellini assume pour la première fois la

¹ *Ibid.* Trad. pers.

réalisation d'un film aux moyens financiers hollywoodiens, l'« ultime kolossal du septième art »¹ comme il fut surnommé à l'époque, tourné d'ailleurs en langue anglaise.

Fellini utilise les studios de *Cinecittà* pour reconstruire l'atmosphère de la Venise du XVIII^e siècle (mais aussi celle de Paris, Londres, etc.) La piscine de *Cinecittà* est ainsi employée afin de modéliser lagune et canaux, car le réalisateur conçoit sa version de la Sérénissime avec plus d'eau qu'il n'en paraît dans l'urbanisme vénitien, « de l'eau partout, comme si la ville avait l'air d'être emprisonnée dans un sac amniotique, dans une vessie humide. »² Mais c'est surtout la maîtrise de la lumière, la raison physique du cinéma, qui incite Fellini à travailler en studio : la cité lagunaire lui était apparue « *trop* « solaire », même aux heures les plus sombres, ce qui lui fit exclure un tournage en décors naturels »³, et il étaye ainsi ce choix récurrent dans son esthétique :

L'image à laquelle je pense pour mon Casanova est un type d'image qui doit être contrôlée de près, et c'est ainsi que je me sens plus à l'aise – avec plus de garanties et de protections – si j'ai la possibilité de réaliser, seulement selon ma fantaisie et sans soucis provenant de l'extérieur, les perspectives, les volumes, les couleurs et surtout la lumière. La lumière est une chose fondamentale.⁴

Christian Deshoulières y entrevoit « une vision totalement pétrifiée, « plastifiée » de Venise, dans le mouvement même de sa perpétuelle représentation théâtrale »⁵. Pourtant, cette association entre l'univers factice et hypocrite du séducteur vénitien, évoluant au cœur d'un décor fellinien tout aussi artificiel – et pourtant *vraisemblable*⁶ – se révèle être d'une extrême cohérence. Borin rappelle que, pour Fellini, cette « exhibition intentionnelle du faux, présenté comme étant plus riche et, d'un point de vue fantastique, plus réaliste de ce que serait la réalité, est l'une des données caractéristiques de son œuvre »⁷.

D'autre part, comme le confie le cinéaste romagnol, l'adaptation à l'écran des tribulations de Casanova fut laborieuse. Cet opus filmographique devait être le moyen pour son auteur de mettre sur pied d'autres objectifs artistiques, plus personnels : ce « Casanova »

¹ Cf. RIVA V., « Casanova arte in Pinocchio », in *L'espresso* XXII, 30 mai 1976, n° 22., à présent in BORIN Fabrizio, *Casanova*, Palerme, L'Epos, 2007, pp. 19-20.

² FELLINI Federico, *Un regista a Cinecittà*, Milan, Mondadori, 1988, p. 88. Trad. pers.

³ BORIN Fabrizio, *ibid.*, p. 46. Souligné par Borin.

⁴ FELLINI Federico cité par ANGELUCCI Gianfranco, BETTI Liliana (dir.), *Il Casanova di Fellini, dal soggetto al film*, Bologne, Cappelli, 1977, p. 35. Trad. pers.

⁵ DESHOULIERES Christian, « Notre portrait à contre-temps », in ABIRACHED Robert, *Casanova ou la dissipation*, Marseille, Titanic, 1996, p. 10.

⁶ Selon Fabrizio Borin, in *ibid.*

⁷ BORIN Fabrizio, *ibid.*, p. 52. Trad. pers.

aurait consisté en une sorte de monnaie d'échange avec ses producteurs, ce qui lui aurait permis de mener à bien *Amarcord*¹, en 1973.

En 1971, le producteur Dino De Laurentiis est convaincu de la viabilité du projet, et s'imagine une grandiose réalisation en costume, exaltant les récits érotiques de l'insatiable amant. Méditant un film sur Casanova depuis plusieurs années, Fellini veut quant à lui se raconter lui-même : ses propres rêves, ses propres obsessions.

Cinq années plus tard, *Amarcord* a été tourné et De Laurentiis se retire de la pré-production du *Casanova*, laissant ainsi une marge décisionnelle plus importante au réalisateur. Par le biais du producteur Alberto Grimaldi, des financements venus de trois *major companies* d'Outre-atlantique entrent en jeu et permettent de mener à bien le projet, malgré certaines tentatives d'« américanisation ». Le réalisateur choisit ainsi intentionnellement un acteur américain peu connu, et surtout privé du physique du rôle, Donald Sutherland. Ce choix dévoile une réelle prise de position négative dans l'abord du personnage vénitien. Prenant le contre-pied du protocole, Fellini n'a lu ses Mémoires – le point du départ du scénario – qu'après avoir signé le contrat de réalisation.

Pourtant, ce refus et cette nausée mêmes suscités par le personnage du séducteur vénitien vont suggérer le sens essentiel du film. Venise tient un rôle maternel pour Casanova, et Fellini se met en tête de raconter l'histoire d'un homme qui n'est jamais venu au monde, restant emprisonné métaphoriquement et mentalement dans un état foetal, s'y inventant une vie sublimée et artificielle. Selon ses propres dires, le cinéaste veut décrire « les aventures d'un zombi, d'une funèbre marionnette sans idées personnelles, privé de sentiments et de point de vue »².

Du reste, dans cette adaptation de *l'Histoire de ma vie*, la vérité ne trouve ni sa place, ni sa justification. En revanche, le titre dénote une extrême sincérité envers le spectateur : *Le Casanova de Fellini* reste plus que jamais l'œuvre de son re-créateur, c'est-à-dire un maître de la fabulation, lequel se définissait lui-même comme un grand menteur³. En indiquant en exergue (dans le générique d'ouverture du film) que le tournage eut entièrement lieu dans les studios de *Cinecittà*, Fellini avoue l'inutilité des plans réels de la ville. Même si Venise est sombre, toujours nocturne, image de l'embarras et de l'hostilité du réalisateur à

¹ *Amarcord*, de Federico Fellini, Italie/France, 1973.

² FELLINI Federico, *Fare un film*, Turin, Einaudi, 1993 (1^{re} éd. 1980), p. 176. Trad. pers.

³ Cf. FELLINI Federico cite par PETTIGREV Damian, *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo*, Rome, Elleu Multimedia, 2003, p. 71 : « J'ai toujours su que j'avais une bonne raison d'être le menteur que je suis. La vérité peut être plus étrange qu'une fiction, mais un mensonge est toujours plus intéressant. Pour ce qu'il révèle du menteur. » Trad. pers.

l'abord de ce film, ce dernier ne trouve pas de sens à employer une Venise concrète (et mythique) dans une histoire qui démantèle un des grands mythes vénitiens.

Lors d'une interview, Fellini se penche sur *Mort à Venise* de Visconti en ces termes :

Le cinéma n'a pas besoin de la littérature. Bien sûr, il y a de magnifiques exceptions comme *Mort à Venise* de Visconti, mais dans ce cas, le réalisateur se trouvait dans une autre dimension par rapport au roman de Mann. Il prit un chef-d'œuvre pour en créer un autre, en utilisant la fantaisie magique du langage cinématographique, mais de façon si essentielle qu'elle devient une pure alchimie.¹

Rappelons que dans son adaptation cinématographique, Fellini n'a eu que partiellement recours à la lecture des Mémoires de Casanova. Pour reprendre son terme, c'est grâce à une savante « alchimie » qu'il nous emporte dans une Venise réinventée. En ce sens, même si la cité lagunaire issue de l'imaginaire fellinien est pourvue d'éléments cognitifs, elle reste d'autre part inimaginable, puisqu'emplie de la personnalité de son créateur.

La scène finale est tournée en avril 1976, alors que la saison est bien inclémente : la pluie et le vent s'engouffrent dans les ruelles de *Cinecittà*. Si la Sérénissime était pour Casanova l'image urbaine de la mère, Fellini modèle « sa » Venise en studio, métaphore du cocon tout aussi valable pour le réalisateur. Sa reconstitution se veut identifiable, alors qu'elle est ouvertement absurde : son architecture est faite de bois et de peinture. Sorte de palimpseste ironique, une église en construction a été peinte sur ce qui fut le squelette factice du cinéma « Rex » dans *Amarcord*, juste à côté de la piscine de *Cinecittà*. Dario Zanelli, présent le jour du tournage, décrit le *set* fellinien avec ces mots :

D'autres édifices fantaisistes, pour la plupart sévères, jouxtent l'église, mais allégés ici et là par quelques fenêtres et par de la dentelle de marbre coloré, dans le plus typique style vénitien.²

Enfin, la scène finale se déroule dans une ville gelée, blanchâtre, reluisante de neige et de glace, imprégnée de la lueur lunaire et des effets d'ombres « produits par les réflecteurs en forme de rond que les techniciens font passer lentement devant l'œil des

¹ *Ibid.*, p. 77. Trad. pers.

² ZANELLI Dario, *Nel mondo di Federico*, Turin, Rai, 1987, p. 83. Trad. pers.

projecteurs »¹. Le réalisateur demanda de rajouter de la neige en polystyrène pour cacher les figures de l'installation. La glace est explicitement faite de bâches en plastique. Certains observateurs s'offusquèrent de l'évidence de tels trucages et du refus catégorique des avancées technologiques de l'époque, ne comprenant pas que l'intention de Fellini était justement de rendre visible à l'œil nu tous ces artifices. Le spectateur doit pouvoir reconnaître Venise, tout comme il doit pouvoir retrouver les marques identitaires du cinéaste, et être conscient qu'il pénètre dans un univers qui ne lui appartient pas : l'imaginaire commun de la ville est anéanti.

Pour conclure, rappelons que David Lean, réalisateur anglais de *Vacances à Venise*, se rend aux Shepperton studios de Londres pour y tourner les scènes de Jane Hudson à la *Pensione Fiorini* (inexistante en réalité et donc inventée). Cette dernière est départagée entre deux plateaux de tournage pour les extérieurs (un balcon et une terrasse), et un seul pour les intérieurs (le vaste hall d'entrée). Par exemple, pour la scène de l'arrivée à la pension et de la découverte du panorama vénitien par l'Américaine, l'espace du studio permet, grâce au trucage bien connu de la « transparence » (une vue de Venise qui est projetée sur un écran en arrière-plan), de filmer l'actrice jouant l'émerveillement à Londres, alors que l'objet de son émerveillement ne forme qu'un fond sur une toile, et se trouve en réalité à quelques milliers de kilomètres. Du point de vue du filmage urbanistique, il en résulte que le positionnement de la caméra et les perspectives ne sont pas toujours très réalistes. De même, cela crée l'impression que l'édifice abritant la pension est bien trop élevé par rapport aux hauteurs traditionnelles des hôtels vénitiens.

¹ *Ibid.*

1.2.3. Du sujet littéraire à l'objet scénarique

Il n'est plus constructif d'énumérer les différences entre langage cinématographique et littéraire, de même qu'il est désuet d'estimer la littérature comme étant une forme d'expression souveraine au cinéma, l'argument le plus rabâché étant que « les images de l'écran viennent fâcheusement *bloquer* l'imagination d'un excès de réalité »¹. Un autre lieu commun, indiqué par Antonio Costa, affirme qu'« un film, même s'il est issu d'une œuvre littéraire, est un produit autonome qui doit être évalué en tant que tel »², tout comme « on n'adapte jamais rien au cinéma, et surtout pas une œuvre littéraire »³. Pourtant, nous concordons sur le fait qu'il est impossible « de nier le jeu d'interactions qui s'établit entre le cinéma et la littérature »⁴.

Notre réflexion ne s'enrangerait donc pas sur de faciles considérations appréciatives, tellement fréquentes lorsqu'il s'agit du binôme « cinéma et littérature », où le film est proprement jugé selon qu'il respecte ou non le roman adapté. Si le film dénature ce dernier, il est trop souvent la victime d'une incrimination lui reprochant, à cause de sa volonté d'autonomie, de briguer une création indépendante de l'œuvre originale au lieu de l'illustrer. En revanche, plutôt que de les vitupérer, nous expliquerons les causalités de l'imaginaire précédant l'adaptation cinématographique, évaluées en fonction de leur cohérence artistique plutôt que de leur respect du texte.

Si le jugement critique délimite les degrés de fidélité de l'adaptation, l'analyse des films ne doit pas établir de hiatus dichotomique entre loyauté et trahison, entre illustration et originalité, car même un parti pris « fidèle » peut entraîner des écarts : d'une part, en raison des divergences entre les moyens d'expression des deux arts (bien sûr, ces langages possèdent aussi des points communs, bien exploités par la sémiologie du cinéma) ; de l'autre, parce qu'« un film peut se présenter comme l'adaptation d'un ouvrage et puiser en réalité à côté »⁵. Si le sujet du film de Losey part d'un roman policier américain, en réalité, il fait le plus souvent référence à la symbolique biblique ; de même, les traces de Proust dans les films de

¹ LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson & Cie, 1964, p. 13. Souligné par Laffay. Michel Serceau fustige également les spécialistes littéraires ne voyant pas dans le cinéma un « véritable moyen d'expression, [...] pas apte à véhiculer autre chose que des messages stéréotypés. » Cf. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, coll. « Grand Ecran Petit Ecran », Liège, Céfal, 1999, p. 7.

² COSTA Antonio, *Imagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Turin, UTET Libreria, 1993, p. 9. Trad. pers.

³ GUIGET Jean-Claude, *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 101.

⁴ COSTA Antonio, *ibid.*

⁵ LEUTRAT Jean-Louis, « Deux trains qui se croisent sans arrêt », in LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma&littérature. Le grand jeu*, Le Havre, De l'Incidence, 2010, p. 30.

Visconti « témoignent de la passion inextinguible que portait le cinéaste à l'auteur de la *Recherche* »¹ (Visconti évoque aussi implicitement l'opposition entre des motifs hégéliens et nietzschéens dans sa conception de l'artiste). Une réminiscence et un imaginaire littéraires peuvent plus ou moins consciemment être transposés dans un film, sans que le cinéaste y fasse clairement référence dans le générique, et en lui empruntant potentiellement « autre chose que des actions ou des personnages »².

L'adaptation cinématographique est donc le lieu d'une transformation et d'une herméneutique, pas seulement « une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de *réception* et d'*interprétation* des thèmes et des formes littéraires »³. Elle est l'intersection de modes artistiques et expressifs différents et de divers cheminements de la signification : « elle pose le problème de l'articulation, du retour, de l'obsolescence »⁴. Il s'agit également d'un rapprochement (ou d'une distinction) du style et de l'écriture, qui renvoient tous deux à une individualité, à une personnalité régisseuse à identifier. Comme le préconise encore Serceau, il ne faudrait pas démontrer la polysémie d'un texte, les différences d'interprétation préfigurées, mais opérer une herméneutique des différentes *manières d'interpréter*⁵.

La littérature influence et sert le cinéma, mais l'inverse est tout de même moins fréquent (un « roman visuel » n'est pas une adaptation proprement dite)⁶. Dans cette relation quasiment unilatérale, nous voyons la confirmation de nos premiers constats : si, par nature, la littérature ne peut pas être l'interlocutrice du cinéma mais seulement sa « fournisseuse d'imaginaire », le cinéma n'a aucun compte à lui rendre. Si, à partir du visionnage d'une scène adaptée d'un roman ou d'une pièce, nous cherchions à reformuler les images filmiques à l'écrit, nous aurions soit une forme scénarique, soit un texte littéraire, mais à la stylistique complètement éloignée de l'original : ce cheminement serait donc absurde, et il ressasserait le lieu commun susdit – à savoir que le film se suffit à lui-même, comme entité artistique totalement autonome. Il reste pourtant un élément à éclaircir : pour quels motifs le cinéma, malgré sa potentielle indépendance, va-t-il puiser dans la littérature ? Avec Costa, nous

¹ LEUTRAT Jean-Louis, *ibid.*, p. 39. Leutrat fait référence à un article de Suzanne Liandrat-Guigues, « La lettre volée ou la trace littéraire dans l'œuvre cinématographique de Visconti », *Versants*, Slatkine n° 42, 2002, pp. 111-142.

² *Ibid.*, p. 38.

³ SERCEAU Michel, *ibid.*, pp. 9-10. Souligné par Serceau.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 62. Serceau fait lui-même référence à JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1978.

⁶ Sur ce point, Leutrat nous met pertinemment en garde : « Il faudrait d'ailleurs ne pas confondre l'influence d'un moyen d'expression sur l'autre avec les influences ponctuelles d'un écrivain sur un cinéaste (ou l'inverse). » Cf. LEUTRAT Jean-Louis, *ibid.*, p. 61.

pensons qu'il faille « comprendre quelles configurations filmiques se produisent à partir de la littérature [et], en même temps, quel type de circulation le référent littéraire finit-il par avoir à l'intérieur de la dimension scénographique et globalement *spectaculaire* des films [...] »¹. C'est ce à quoi nous allons nous employer dans les lignes suivantes, *spécifiquement* à la lumière de l'espace vénitien transposé de l'écrit à l'image.

De l'imaginaire pour l'image

Costa remarque que certains films ne sont pas ostensiblement littéraires : « de façon discrète, ils laissent transparaître leur origine littéraire »² (dans notre corpus, *Le Danseur du dessus*, *Eva* et *Vacances et Venise* en sont les exemples). À l'opposé, d'autres films explicitent cet ascendant : « ils exhibent leur source et opèrent une spectacularisation de la rencontre entre cinéma et littérature »³ (dans notre corpus, *Mort à Venise*, *Rapt à Venise* et, selon des modalités allant contre la source littéraire, mais y faisant tout de même référence pour mieux la contrer, *Le Casanova de Fellini*).

Fellini en appelle aux Mémoires de Casanova pour jouer finalement sur une opposition totale à la vie de son protagoniste et à sa société – et donc aux trois tomes de *L'Histoire de ma vie*, d'où un renversement spatial et idéologique conséquent au sein de la représentation filmique (le personnage est grotesque et les lieux sont factices), ce qui met en exergue et justifie sa part d'« infidélité ». Nous savons qu'en réalité Fellini veut donner forme à son propre imaginaire. Seulement après avoir signé le contrat de réalisation, le cinéaste italien divise la lecture des imposants volumes entre ses deux co-scénaristes, Bernardino Zapponi et Tonino Guerra (méthodologie pour le moins inhabituelle⁴). Il n'aura donc qu'une connaissance superficielle de l'œuvre de Casanova, ce qui renforce l'idée d'un cinéma pur, voire antilittéraire dans le panorama filmographique fellinien.

Puisque l'existence de Casanova est tout sauf intéressante pour Fellini, la matrice romanesque est négligée et, en anticipant ses conséquences sur le transfuge de l'espace vénitien du livre au film, nous pouvons d'ores et déjà imaginer que sa représentation sera entièrement imprégnée par la forte personnalité de l'homme de cinéma. Pourtant, si Fellini

¹ COSTA Antonio, *ibid.*, p. 13. Souligné par Costa. Trad. pers.

² *Ibid.*, p. 12. Trad. pers.

³ *Ibid.*

⁴ Ce qui n'empêchera pas Zapponi d'être nommé à l'Oscar en 1977 pour le Meilleur Scénario.

refuse de célébrer Casanova, il a besoin des particularités de Venise¹. Fabrizio Borin va jusqu'à affirmer que le cinéaste fut enthousiasmé par le pari d'un tournage sur la vie du séducteur justement parce que celui-ci est Vénitien, et parce qu'« il a transposé dans *Le Casanova* le stéréotype sexuel de l'italien, en même temps que les idées et le ton de son sujet, *Venise*, lieu de l'inconscient et de la mémoire fantastique »².

Toutefois, Borin nous rappelle l'inanité d'une étude comparée entre le texte de Casanova et le film de Fellini : « [...] il serait tout à fait vain de tenter une quelconque opération de comparaison entre la source littéraire casanovienne et la pellicule de Fellini, même si elle tire son origine de son voyage autonome à partir de ces flots de pages interminables »³. De plus, dans son avertissement au lecteur mis en exergue à l'édition de 1960 de *L'Histoire de ma vie*, Robert Abirached nous informe que « [...] non seulement le texte littéral des Mémoires nous est inconnu, mais, de l'adaptation même, il n'existe pas d'édition courante qui soit à la fois complète, maniable, attentivement établie et annotée pour l'usage du « profane » »⁴. Par conséquent, nous devrions montrer la plus grande prudence quant à l'authenticité du texte autobiographique et, par ricochet, à l'éventuelle validité de son adaptation cinématographique : mais si l'exactitude de la source est mise en doute, quel souci accorder à la fidélité du film, incapable comme sa consœur littéraire de restituer sans failles l'imaginaire de Giacomo Casanova ?

Pourtant, pour certains traits spécifiques relatifs à la représentation filmique de la cité lagunaire, nous devons affronter la comparaison avec l'ordre spatial des Mémoires. L'un des plus flagrants retraçages aboutit à l'épisode de l'évasion des *Piombi*. Voici les mots de *L'Histoire de ma vie*, caractéristiques de la vision/perception du protagoniste, attendant le bon moment pour s'évader :

Mettant alors la tête hors du trou, je vis avec douleur la grande clarté du croissant qui entrait à son premier quartier. [...] Pendant une nuit superbe, toute la bonne société devant se promener dans la place Saint-Marc, je ne pouvais m'exposer sur le toit. [...] À quatre heures et demie, je lui [Soradaci, un complice] dis d'aller voir dans

¹ L'attrait exercé par la cité lagunaire sur le cinéaste romagnol est bien connu. Outre les collaborations avec des artistes et des intellectuels vénètes et un projet (avorté) de clip musical à Venise pour Paul McCartney. Cf. DELLA CORTE Carlo, « Fellini a Venezia », in ELLERO Roberto (dir.), *Amor di cinema (1954-1966)*, Venise, Circuito Cinema Comunale e Università Ca' Foscari, 2005, pp. 67-74. Par ailleurs, Fellini avait écrit un sujet pour la télévision, intitulé *Venezia*, jamais réalisé mais ayant probablement servi de référence au *Casanova*. On en trouve la publication dans TORNABUONI Lietta (dir.), *Federico Fellini*, Milan, Rizzoli, 1995, pp. 57-65.

² BORIN Fabrizio, *Casanova, op. cit.*, p. 25. Souligné par Borin. Trad. pers.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ ABIRACHED Robert, « Avertissement », in CASANOVA Jacques, *Mémoires* (dir. Robert Abirached, Elio Zorzi), t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. XLV.

quel endroit du ciel était le croissant. Il obéit et revint me dire que dans une heure et demie on ne le verrait plus, et qu'un brouillard très épais devait rendre les Plombs fort dangereux.¹

Peu avant minuit, la lune ayant disparue, Casanova s'extirpe de son trou avec ses complices et grimpe jusqu'au sommet du toit des *Piombi* :

[...] nous arrivâmes sur l'arête supérieure, où je m'établis commodément à califourchon, et le père Balbi m'imita. Nous tournions le dos à la petite île Saint-Georges-Majeur, et, à deux cent pas en face nous avions les nombreuses coupoles de l'église Saint-Marc qui fait partie du palais ducal [...] et il n'y a pas de monarque qui puisse se flatter d'en avoir de plus belle.²

Puis, peu après, alors que le jour est déjà bien entamé et que Casanova est contraint à l'exil :

Très satisfait, je regarde derrière moi le canal, qui me parut plus beau que je ne l'avais jamais vu [...]. La matinée était superbe, l'air pur, les premiers rayons du soleil magnifique [...].³

Alors que Casanova décortique grassement chaque détail de l'épisode, la traduction filmique opérée par Fellini est pour le moins succincte. Borin compte exactement cinq plans, « en bleu, entre le brouillard et les coupoles de Saint-Marc, avec la voix-off de Casanova. »⁴ Si l'espace diégétique du film semble irréel, les actions du personnage sont en revanche bien plus réalistes que certaines postures relatées par (le vrai) Casanova : l'admiration du panorama sur le toit « à califourchon » laisserait subsister quelques doutes, alors que dans le film, l'héroïsme du personnage, s'il est évoqué explicitement par la voix-off, est contrarié par le visuel où la pénibilité et l'hystérie causées par l'emprisonnement et l'évasion sont ostensibles.

Deux plans (l'un gros, l'autre d'ensemble) prouvent que la lune est bien présente dans la scène fellinienne. Elle est même le déterminant commun de cette dernière, ce qui permet de comprendre comment la représentation filmique se sert des éléments visuels de la

¹ CASANOVA Jacques, *op. cit.*, pp. 1045-1049.

² *Ibid.*, pp. 1051-1052.

³ *Ibid.*, p. 1064.

⁴ BORIN Fabrizio, *ibid.*, p. 89. Trad. pers. Nous renvoyons aux pages 80-89 du même ouvrage pour une comparaison plus détaillée de l'évasion de Casanova dans le film et dans les Mémoires.

narration littéraire pour les transmettre à ce qui créera la mise en image significative des plans : sa plasticité et ses textures, c'est-à-dire la nuit bleutée, la lumière de la lune, le brouillard ; ses structures, la silhouette froide des coupes de la basilique. Notons bien que le réalisateur conserve l'élément « lune » – qui devient un « signe », un symbole temporel dont la luminosité conditionne l'espace vénitien, et guide par sa froideur et son immobilité toutes les péripéties du protagoniste. À l'inverse, l'écrivain, peut-être pour transmettre un certain réalisme dans le récit de son évasion (dans l'obscurité, personne ne le voit sur le toit), attend explicitement la disparition du « croissant » (dans ce cas, mobile) et l'apparition du brouillard – l'astre lunaire est simplement dénoté par son contexte narratif.

En réalité, c'est également tout l'espace urbain filmé qui prend une signification, du toit des *Piombi* au panorama de la Place Saint-Marc (qui reste, hormis les coupes, hors-champ) : le personnage du film a vu quelque chose de « plus grand » que lui-même, berceau trop grand pour en être séparé (même en étant exilé de force), ce qui entraînera l'impossibilité mentale de choisir ou d'évoluer à travers un schème logique. Le narrateur de l'autobiographie littéraire est évidemment aux antipodes d'une autodétermination ou de la conscience d'une telle interprétation psychologique.

Bien que le récit de Casanova soit visuel et perceptif, Fellini n'a pas la même vision que l'auteur de *l'Histoire de ma vie* et sa caméra ne peut donc pas être subjective. Il *déplace* alors certains éléments appartenant au texte littéraire en les dirigeant vers ce qui servira *sa propre vision du film*. De la sorte, nous retrouvons l'authenticité de certaines situations ou de certaines perceptions inscrites dans l'autobiographie, mais que le cinéaste accommode à sa *propre* personnalité artistique, à sa *propre* perception de l'espace filmique. Le caractère de l'œuvre cinématographique devient ainsi nocturne et ne magnifie plus comme le faisait Casanova l'illumination solaire de la ville, tout comme une scène (plus ou moins « fidèle » aux Mémoires) où le séducteur est en proie au chavirage et à de très fortes bourrasques¹, devient pour Fellini le prétexte à une intervention sonore du vent, obsédante et symbolisant la vacuité du monde, comme dans toute l'œuvre du cinéaste romagnol. De même, nous savons que la reconstruction plastifiée de Venise, cité maternelle défendue et chérie instinctivement par Casanova dans ses écrits, est cohérente dans le panorama de la

¹ Cf. CASANOVA Jacques, *op. cit.*, pp. 862-863. La situation n'est donc pas « totalement inventée par Fellini », comme l'affirme Fabrizio Borin in *Casanova, op. cit.*, p. 89. Certes, dans le film, Casanova est seul sur son embarcation au moment de son arrestation, alors que dans le livre, on vient le chercher chez lui à l'aube.

filmographie fellinienne, puisqu'elle exploite ici le studio pour témoigner de la vie artificielle d'un homme – le vrai Casanova, précise le réalisateur – « qui n'est jamais vraiment né »¹.

Par conséquent, Fellini n'a aucun intérêt à mettre en place la grande fresque d'une période historique, alors que l'autobiographie de Casanova est considérée comme l'une des plus authentiques sources à propos des coutumes et de la vie sociale de l'Europe du XVIII^e siècle. Le réalisateur évite aussi de consolider les approximations, stéréotypes et lieux communs des autres « Casanova » filmiques, issus des « stratifications idéologiques découlant des modes et des contextes du moment »². Son oeuvre ne s'affiche pas comme « la représentation d'une représentation »³, postulat traditionnel du film d'époque selon Ellero, mais comme une pure représentation de l'imaginaire fellinien.

Dans *Casanova, une adolescence à Venise* de Luigi Comencini, les intentions allaient vers une découverte, tant au sein de l'urbanisme (réel) vénitien que dans les mécanismes des relations sociales. À l'opposé, l'adaptation de Fellini n'en est pas une, car « il ne s'agit plus de se lancer dans une recherche des correspondances et des affinités, ni de trouver les traces du XVIII^e siècle dans notre siècle »⁴ : les motifs du cinéaste ne sont plus l'Histoire ni l'histoire en tant que fiction, mais proviennent d'un « savant dosage de plusieurs tableaux pour une exposition, présentés dans leur inachèvement, dans leur matérialité »⁵. En ce sens, l'espace diégétique du film s'assimile à un théâtre de marionnettes, pour ainsi dire « momifié dans sa propre vacuité : il ne nous dit rien [de Casanova] ni de ses géniales contradictions »⁶.

À l'inverse, Soldati, qui est aussi un écrivain relativement réputé, fut interpellé par la lecture de (seulement) deux paragraphes rédigés par Graham Greene⁷. Le réalisateur était convaincu que ces quelques lignes feraient un très bon début pour un scénario : « il est rentré de Trieste, où il avait entendu parler de la recrudescence d'enlèvements par des agents

¹ FELLINI Federico cite par PETTIGREV Damian (dir.), *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo*, Rome, Elleu Multimedia, 2003, p. 119. Par ailleurs, avant le tournage, Fellini avait dessiné Casanova en position fœtale (exposé dans le *back stage E il Casanova di Fellini ?*, de Gianfranco Angelucci, Italie, 1975).

² ELLERO Roberto, « Casanova, il cinema e la solita storia », in ELLERO Roberto (dir.), *Il cinema ai tempi di Casanova*, Venise, Marsilio, 1998, p. 7. Trad. pers.

³ *Ibid.*, p. 8. Souligné par Ellero.

⁴ ALBERTI Carmelo, « Quadri per una esposizione del mito », in *ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ PUGLIESE Roberto, « Le tante facce del gran seduttore », in ELLERO Roberto (dir.), *ibid.*, p. 17.

⁷ David Parkinson nous explique qu'« en mai 1949, Walter Allen organisa le Concours du Week-end n° 999 du *New Statement*, qui offrait une récompense d'une guinée à la meilleure imitation ou parodie des premières lignes d'un roman dont l'auteur aurait pour nom Green ou Greene. [...] La seconde place revient à Nathan Wilkinson [...]. Nathan Wilkinson n'était autre que Graham Greene. » Cf. « Note de David Parkinson », in GREENE Graham, *No man's land et autres histoires* (dir. David Parkinson), trad. fr., Paris, Cahiers du Cinéma, 2004 (1^{re} éd. Penguin Books, 1993), pp. 148-149.

yugoslaves qui utilisaient des drogues pour endormir leurs victimes avant de les embarquer clandestinement à bord de bateaux de marchandises »¹. Pourtant, si l'auteur italien conserve visuellement l'esprit de la nouvelle (la Venise du policier n'est pas stylisée plastiquement, tout comme Greene amalgame réalisme descriptif et fictionalité/spectacularité de la narration), il ne rend pas explicitement hommage à l'ascendant littéraire, tout comme il l'avait fait pour Balzac dans *Eugénie Grandet*², en montrant dès l'*incipit* du film une page ouverte sur le premier chapitre du livre.

À la demande de Soldati, Greene commence à établir un traitement manuscrit d'une trentaine de pages mais, peu motivé par le fondement de sa plaisanterie, la nouvelle restera inachevée³. Soldati demande à son scénariste Guy Elmes de la compléter en consultant consultant Greene. Elmes opère donc quelques changements dans sa version scénarique (sans révolutionner pour autant le sujet original), dont les plus intéressants proviennent du point de vue urbanistique, car le scénariste avait le sentiment « que le récit était beaucoup trop dépendant d'énormes coïncidences – les personnages semblant se cogner les uns sur les autres comme s'ils étaient les habitants d'une petite pension, et pas d'une ville labyrinthique »⁴.

Elmes va également imaginer une partie du scénario à partir de la recherche des lieux de tournage, ce qui se fera ressentir, en particulier dans la scène où le petit Roger part à la recherche de son père, jouant avec l'espace urbain et se fiant au *hasard* des rencontres et des découvertes – preuve d'une analogie méthodologique entre le scénariste et son personnage. De plus, ce stratagème dans la définition des décors du film permettra de « renforcer la vraisemblance de l'histoire auprès des spectateurs »⁵.

Graham Greene, qui fut également critique et passionné de cinéma, est considéré comme un écrivain « visuel », dont les fictions détenaient indéniablement un style filmique⁶. L'auteur déclarait lui-même :

¹ *Ibid.*, p. 149. Cependant, Luca Malavasi précise qu'un accord fut également passé entre les producteurs John Stafford, Peter Moore et Graham Greene (également producteur du film), qui espéraient réitérer le succès du *Troisième homme* (*The Third Man*, UK, 1949), en répliquant les motifs les plus significatifs de l'œuvre de Carol Reed et de l'univers de l'écrivain anglais. Cf. MALAVASI Luca, *op. cit.*, p. 125.

² *Eugénie Grandet* (*Eugenia Grandet*), de Mario Soldati, Italie, 1947.

³ Le manuscrit de Graham Greene relate la fin sous forme de notes (témoignant de la pensée « cinématographique » de l'auteur qui conclut par : « Le film s'achève sur un gros plan de la « main de l'étranger » qui porte qui porte à son doigt l'anneau fabriqué par le médecin. »). Le récit en lui-même se termine au moment où Roger et Roberto (Roberta, chez Soldati) vont trouver Joe dans le port de Venise. Cf. GREENE Graham, *No man's land et autres histoires*, *op. cit.*, pp. 146-148. Trad. fr. Hélène Frappat.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. ALLAIN Marie-Françoise, *Conversations with Graham Greene*, Londres, Penguin, 1991, p. 146.

Quand je décris une scène, je la capture davantage avec l'œil mobile de la caméra qu'avec l'œil du photographe – qui la laisse froide. Je crois que le cinéma m'a influencé dans ce domaine précis. [...] Je travaille avec une caméra, avec laquelle je suis mes personnages et leurs mouvements. [...] L'influence que le cinéma a eue sur mon écriture provient des films eux-mêmes, plus que de mon activité de critique.¹

Le manuscrit de Greene serait donc imprégné *a priori* d'un imaginaire filmique, préjugé devant lequel il faut toutefois rester prudent : par exemple, dans le texte littéraire, l'arrivée du petit Roger à Venise ne fait aucunement part d'une scène dans un avion ou sur un bateau. Dans le film, au contraire, cette arrivée est le prétexte à une prise de vue aérienne de Venise et à un long travelling en bateau sur le Grand Canal, montés en fondus : filmage et montage ont des possibilités spectaculaires qui n'attirent pas indubitablement l'écriture, puisque celle-ci ne peut les imaginer.

Cela dit, *Soldati* – et le scénario d'Elmes – conservent d'autres éléments urbains propres au manuscrit, dont le plus remarquable est celui de la surprise créée entre le passage d'une Venise touristique, programmée en tant que telle par le père de Roger, vers celui d'une Venise opaque et froide, sorte de nid d'espions durant la guerre froide. Par moment, Greene évoque une ville peut-être encore plus mystérieuse et contrastée que celle représentée par *Soldati* :

La marée était presque basse, et il n'y avait aucune grandeur dans les fondations verdâtres et envahies de mauvaises herbes des palais : seuls les spécialistes de la décadence les appréciaient. [...] Les palais, les gondoles pourries, inutilisées et s'agitant au gré des vagues, le sentiment d'être face à une ville en train de couler [...]. Il aperçut un rat sortant à toute vitesse du canal pour entrer dans un égout que la marée basse avait laissé à découvert [...].²

Puis, quelques lignes plus bas, décrivant l'alternance puis la sélection opérée par l'activité perceptive du major Court au sein de la réalité vénitienne, variation conséquente de son dégoût initial :

¹ *Ibid.*, p. 132. À présent dans GREENE Graham, *op. cit.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 96.

Puis il se mit à nouveau à contempler le spectacle, ne regardant que ce qu'il était résolu à voir – une lanterne en fer aux contours délicats, un jardin suspendu sur un toit éclairé par les derniers rayons du soleil, une magnifique façade mauresque.¹

Une telle introspection, une telle interprétation subjective de l'urbanisme venant des personnages est imperceptible dans le film de Soldati, qui ne retranscrit un regard conceptuel sur la ville que par le dialogue (le docteur Vivaldi tient un discours sur l'inexorable décadence de Venise), ou par la mise en image *objective* de la scénographie (par exemple des graffitis qui, en revanche, ne sont pas évoqués dans le livre). Nous le répétons, chez Greene, la découverte et l'interprétation de l'urbanisme vénitien passe obligatoirement par la vision subjective des personnages. Chez Soldati, le plan subjectif n'amène jamais à une interprétation ou à l'adjonction de qualités connotatives au sein de la ville, mais à une mise en évidence énonciative d'un élément de l'espace diégétique. Nous entrevoyons ainsi les différences entre les modalités expressives des langages littéraires et cinématographiques : si l'introspection est révélatrice dans le manuscrit (à travers l'observation de Venise, elle caractérise souvent une image désenchantée de l'avenir), elle n'a pas cette fonction dans le film (où Venise est *objectivement* et alternativement corrélée à une image tantôt touristique, tantôt inquiétante, puis à nouveau positive lorsque Roger rejoint son père), mais seule l'étude spécifique de la représentation filmique pourra nous éclairer sur ses réelles conditions.

En attendant, nous remarquons que Soldati insère dans cette œuvre des préoccupations (autre forme introspective) *qui lui sont propres*. Le critique Fernaldo Di Giannateo relie l'intérêt provenant du dernier roman de Soldati (publié la même année que la sortie de *Rapt à Venise*), *Les Lettres de Capri*², qui est « assez aisément encadré par une thématique catholique »³, au drame de son dernier film (*Rapt à Venise*), réparti entre « ceux qui « ne croient pas » (le médecin, surtout) et ceux « qui croient » (l'officier et son fils), même si l'on ne parle pas de foi dans ce film, et que la religion n'intervient que dans une brève scène située dans une église, quand l'enfant invoque Saint-Antoine »⁴. De la sorte, nous retrouverions dans *Rapt à Venise* les traces d'un autre imaginaire littéraire, celui appartenant à l'activité romancière du réalisateur même (voire d'Antonio Fogazzaro, dont Soldati a déjà mis à l'écran trois adaptations).

¹ *Ibid.*

² Cf. *Le lettere da Capri*, Milan, Garzanti, 1954.

³ DI GIANNATEO Fernaldo, « La mano dello straniero », *Rassegna del film*, 22 juillet 1954, p. 41. Trad. pers.

⁴ *Ibid.* Cette scène se déroulant dans une église est absente du livre.

Di Giammatteo critique la présence de cette « complexité « littéraire » qui semblait devoir cacher de gros problèmes spirituels [et qui] pèse plus qu'il ne le faut sur la consistance, même spectaculaire de « l'histoire » »¹. Avec plus de neutralité, nous pourrions conclure que la charge emblématique confiée à l'urbanisme vénitien par l'imaginaire catholique de Soldati est, certes, mise en valeur : la recherche du père par l'enfant se référant à un cheminement « biblique », révélateur et purificateur, mais s'effectuant à travers les « voies du péché »², dans une Venise mettant en jeu le contraste entre la brutalité du monde des adultes et l'ingénuité de l'âme enfantine – qui par conséquent perd son innocence durant ce parcours initiatique à travers les ruelles vénitiennes. Malgré cette intervention consciente du symbolisme et cette affinité implicite avec la morale religieuse³, l'adaptation résultant de la Venise réelle et de celle vue par Greene (exempte des connotations évoquées ci-dessus) vers la mise en scène de l'espace par Soldati, témoigne inexorablement de la création d'une « personnalité »⁴ retracée dans l'interprétation filmique de l'urbanisme vénitien.

Mort à Venise, dont les rapports entre la nouvelle et le film ont été abondamment étudiés, semble indissociable d'une confrontation avec sa matrice littéraire, sans quoi « le *sens* de l'œuvre de Visconti ne pourrait être saisi au-delà de son déroulement factuel »⁵. Cependant, nous ne nous attarderons pas sur une exégèse exhaustive de la poétique des deux artistes, afin de recentrer une nouvelle fois notre attention sur ce qui est révélé de l'interprétation urbanistique, à travers son adaptation de la littérature au cinéma.

D'emblée, une différence flagrante se fait sentir entre les deux œuvres : « Le contexte historique et la datation du récit sont beaucoup plus présents dans le livre que dans le film »⁶, ce qui aboutit à une utilisation de Venise plus mythique et irréelle chez Visconti. Mythe bien connu de la « légende noire » forgée par la tradition littéraire du XIX^e siècle, celle qui inspira à Barrès des mots empreints de décadentisme pour une ville où « tant de beautés

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 42.

³ En 1982, Soldati déclare que « le monde entier souffre d'avoir perdu la religion ». Cf. CALLEGARI Giuliana, LODATO Nuccio (dir.), *Mario Soldati*, Pavie, Amministrazione provinciale di Pavia, 1986, p. 27. Trad. pers.

⁴ Certains définissent le cinéma de Soldati comme un « cinéma d'auteur », en ce qu'il cherche « d'autres références et modèles que ceux offerts par la cinématographie italienne, d'autres logiques opératoires et linguistiques, et délimite des approches différenciées, des polarités opposées, créant ainsi une image intentionnellement contrastée et polymorphe. » Cf. BARBERI SQUAROTTI Giorgio, BERTETTO Paolo, GUGLIELMINETTI Marziano, « Mario Soldati, la scrittura e lo sguardo », in AA. VV., *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Turin, Lindau, 1991, p. 18. Trad. pers.

⁵ TORRI Bruno, « Luchino Visconti e Thomas Mann », *Cinema 60*, n° 81/82, janvier-avril 1971, p. 57. Souligné par Torri. Trad. pers.

⁶ DANÉY Serge, OUDART Jean-Pierre, « Le Nom de l'Auteur (à propos de la « place » de *Mort à Venise*) », *Cahiers du Cinéma*, n° 234/235, décembre 1971, janvier-février 1972, p. 80.

qui s'en vont à la mort nous incitent à jouir de la vie »¹. Mais pour sa nouvelle, Mann était également attiré par les reflets morbides de la cité lagunaire, par la Mort considérée comme « une puissance séduisante et immorale : une histoire sur la volupté de périr »². L'écrivain pensait même s'inspirer d'un épisode de la vie de Goethe³, autre grand conteur de la légende noire, d'une ville insalubre et sale, symbole du caractère éphémère et transitoire de la vie humaine⁴.

En raison des divergences expressives entre cinéma et littérature commentées à l'*incipit* de ce chapitre, Miccichè constate que l'écriture mannienne, c'est-à-dire la tonalité du texte littéraire, « caractérisée par une périodisation ample, un phrasé classique que l'intervention de l'ironie déterminait dans un style parodique »⁵, n'était pas reproductible par Visconti. En lieu et place de l'ironie, on entend le contre-chant de la pitié, de la « désagrégation opérée par la vie (c'est-à-dire la réalité) sur l'harmonie intérieure (c'est-à-dire l'artifice) de l'homme de culture »⁶.

Toujours selon Miccichè, le déplacement le plus remarquable dans l'adaptation viscontienne consiste en une objectivisation du point de vue :

Chez Mann [...] le visage décrépi de la ville douce et infestée est une expérience fondamentalement « subjective », toujours conjuguée à la troisième personne (et du point de vue) du protagoniste ; chez Visconti [...] la lumière exténuée de la Venise diurne a comme composante « objective » la pâleur du visage malade d'Aschenbach, tout comme la pénombre tuméfiée de la Venise nocturne a comme composante « objective » le regard éteint du musicien qui s'égare dans le mystérieux dédale de sa pourriture.⁷

Par contre, Gianni Rondolino (autre grand spécialiste du réalisateur milanais) perçoit le cheminement inverse, c'est-à-dire celui menant vers une Venise subjective,

¹ BARRÈS Maurice, *La mort de Venise*, in *Amori et dolori sacrum*, Paris, Plon, 1921, p. 35 (1^{re} éd. Juven, 1903).

² MANN Thomas, *Lettera del 6 settembre 1915 a Elisabeth Zimmer*, in MAZZUCCHETTI Lavinia, *Tutte le opere di Thomas Mann*, trad. it., Milan, Mondadori, 1963. À présent in MICCICHÈ Lino, *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Bologne, Cappelli, 1971, p. 100. Trad. pers.

³ Cf. MANN Thomas, *Lettera del 6 settembre 1915 a Elisabeth Zimmer*, in *ibid.* : « À l'origine, je ne projetais rien de moins que de raconter l'histoire du dernier amour de Goethe, l'amour d'un vieillard de soixante-dix ans pour une jeune fille qu'il ne voulut jamais épouser, ce que ni elle ni ses parents ne voulaient, d'ailleurs. » Trad. pers.

⁴ Cf. LEROY du CORDONNOY Eric, « Venise, ville d'évasion et de reconstruction : Goethe à Venise », in *Actes du colloque de Caen 19-20 novembre 2004. Le mythe de Venise au 19^{ème} siècle*, op. cit., p. 21.

⁵ MICCICHÈ Lino, *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, op. cit., p. 74. Trad. pers.

⁶ MICCICHÈ Lino, « Morte a Venezia », *Avanti !*, 6 mars 1971. À présent in BALDELLI Pio, *Luchino Visconti, Visconti*, Milan, Gabriele Mazzotta, coll. « Cinema e informazione visiva », 1973, p. 294. Trad. pers.

⁷ MICCICHÈ Lino, *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, op. cit., p. 92. Trad. pers.

visualisation à travers Aschenbach (auquel s'identifie Visconti) de la mélancolie, et qui « confèrent aux lieux une image fortement connotée en signification émotionnelle et sentimentale (et mémorielle) »¹.

Quant à la critique de Bruno Torri, elle tend à réconcilier l'antithèse objectif/subjectif, avec à l'appui le médium proprement technique de Visconti, lequel effectue fréquemment des « plans subjectifs qui, après un mouvement circulaire de la caméra, « deviennent » souvent des plans objectifs avec le personnage dans le champ »². Mais le point de départ du récit viscontien resterait indubitablement « à la première personne », en raison d'une vocation autobiographique et de l'identification univoque du réalisateur à son personnage : nous ne retrouvons plus le regard ironique et critique qui était présent dans la nouvelle.

Et pourtant, à travers cette transposition et cette composition particulière de la mise en scène, nous pouvons voir « la signature lisible d'un auteur »³, qui *reconstruit et critique*⁴ la fiction mannienne (plus en tant que stylistique narrative que d'un point de vue diégétique), tout comme l'énonciation filmique se situe dans un aller-retour entre Visconti (témoin privilégié *conscient* et *organisateur* de l'espace) et Aschenbach (avatar égaré dans un espace immaîtrisable). Nous pourrions synthétiser en affirmant que le drame se joue entre l'intériorité (subjective) et la double fonction représentative du personnage (également apparenté au réalisateur) d'une part, et l'énonciation objectivée de la caméra (narratrice mais aussi réalisatrice) de l'autre, le vecteur commun de cette équation restant l'*interprétation* de l'auteur du film. Clerc et Carcaud-Macaire définissent ce vecteur comme un « tiers interprétant » :

On constate donc que la problématique de l'adaptation ne concerne pas seulement, comme on le croit trop souvent, deux termes – le texte et le film – mais qu'elle postule un troisième terme, qu'on peut appeler le tiers interprétant et qui sert de lieu

¹ RONDOLINO Gianni, « Venezia nel cinema di Visconti », in ELLERO Roberto (dir.), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, *op. cit.*, p. 35. Trad. pers.

² TORRI Bruno, « Luchino Visconti e Thomas Mann », *op. cit.*, p. 58. Trad. pers.

³ DANEY Serge, OUDART Jean-Pierre, « Le Nom de l'Auteur (à propos de la « place » de *Mort à Venise*) », *op. cit.*, p. 81.

⁴ Nicola Badalucco, co-scénariste de Luchino Visconti pour *Mort à Venise*, déclarait qu'« il s'agissait de trouver la juste ouverture pour entrer dans le récit de Mann et puis de tracer la route la plus courte, la plus sûre, la plus authentique, la plus nécessaire en somme, pour arriver au film. En substance, un travail moins créatif que *critique*, moins d'invention que de *construction*. » Cf. MICCICHÈ Lino, *ibid.*, p. 131-132. Souligné par nous. Trad. pers.

d'affrontement et d'ajustement d'éléments préconstruits, intertextes culturels propres à chacun des deux objets, étant donné leurs contextes spécifiques différents.¹

Nous l'avons déjà évoqué plus haut, dans le film, la reconstitution du début du XX^e siècle à Venise n'est pas « historicisée », mais plutôt « archéologique », au sens où Visconti défriche une « terre morte » et ses occupants au sein de la cité lagunaire, mais en les dépouillant des composantes historico-idéologiques, c'est-à-dire sans ambitions théoriques de sa part. Dans sa critique, Moravia remarque aussi que le choléra, chez Visconti, n'a plus l'importance symbolique qu'il avait dans la nouvelle et n'est plus qu'un commentaire du décor vénitien : le drame ne se situe plus au niveau de l'éthique et du social, mais selon les phases intellectuelles et culturelles traversées par Aschenbach². Ceci contribue à anéantir l'effet de réel présent chez l'écrivain naturaliste, au profit d'une irréalité et d'une abstraction ambiantes dans l'œuvre cinématographique.

Cet effet d'irréalité est instauré dès l'entame du film, lors de l'arrivée du bateau glissant sur la lagune, et qui « apparaît comme surgissant du néant »³. En revanche, l'*incipit* de la nouvelle n'était pas d'emblée situé dans le cadre vénitien, et mettait en place « un certain nombre de repères stables permettant l'identification par le lecteur d'un hors-texte déjà connu lui facilitant l'entrée dans une fiction qui, se donnant avec tous les points de repère du réel, se confondra sans peine avec lui. [...] Dans le film, au contraire, la macroséquence de l'entame ne fournit pas au spectateur ces repères stables nécessaires à la mise en place de l'effet de réel »⁴. Dès l'ouverture, l'énonciation viscontienne semble être tirée vers des sphères abstraites et sensorielles. Le récit commence alors que l'action est déjà en cours et, à la différence de la nouvelle où le narrateur omniscient retransmettait au lecteur la psychologie d'Aschenbach⁵, l'énonciation est identifiée au regard du spectateur, non pas au regard où à la réflexion du personnage qui devient « le point d'origine de la focalisation par la caméra »⁶.

Comme dans la nouvelle, Venise n'est pas seulement un décor, elle est un élément dynamique fondamental pour la fiction. L'espace y évolue au fur et à mesure que le protagoniste le contemple en tant qu'entité présente, alors que persistent parallèlement les

¹ CLERC Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'Adaption cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 117.

² Cf. MORAVIA Alberto, « Morte a Venezia », *L'Espresso*, 14 mars 1971. À présent dans BALDELLI Pio, *ibid.*, pp. 330-331.

³ CLERC Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE Monique, *ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 108-111.

⁵ Clerc et Carcaud-Macaire précisent que chez Mann : « La légitimation interne du récit vient donc du personnage, et la vraisemblance psychologique entraîne la vraisemblance narrative. » *Ibid.*, p. 111.

⁶ *Ibid.*, p. 112.

réminiscences d'un passé parfois mythique : « Double image, donc : celle laissée dans l'imagination par les souvenirs et la culture, c'est-à-dire un ensemble de préconstruits, et celle du présent, la déconstruisant. »¹ Visconti conserve cette bipolarité perceptive dans sa représentation de la cité lagunaire, en la liant (toujours selon la clef de l'identification à l'artiste mannien) à des souvenirs d'enfance personnels de vacances familiales à Venise ou à Rimini à partir de 1912.

D'autre part, la relecture du réalisateur opère une « expansion narrative » de certains passages du livre (comme la séquence de l'arrivée et de l'installation, bien plus longues dans le film) qui a le plus souvent pour objectif, nous y avons déjà fait allusion, d'accentuer la mise en forme mythique et la signification symbolique de l'espace vénitien. Toutefois, Clerc et Carcaud-Macaire éveillent notre attention sur le fait que cet espace diégétique substitue une bonne partie de l'urbanisme vénitien (présent chez Mann) en faveur de l'univers clos de l'Hôtel des Bains ou de celui de la plage, qui « renforcent le caractère insolite de ce rapprochement entre deux solitudes, celle du vieillard, celle de l'adolescent, au milieu de la foule agressive et bruyante »². Ce contrepoint spatial renforce la dichotomie entre les lieux de la vie (hôtel familial et plage lumineuse) et la Venise mortifère, à laquelle Aschenbach est lié, et qui cherche à l'investir.

En somme, outre l'imaginaire de Thomas Mann, nous pourrions conclure avec Mino Argentieri que le cinéaste milanais a également réinventé Proust : « Nous voulons dire que Visconti a restitué à l'image la force pénétrante d'un discours, dans lequel l'aide insistante de la parole et du dialogue aurait été superflue, en plus d'être dangereuse pour les fins artistiques du film. »³ Ainsi se formule une certaine homogénéité de l'imaginaire filmique – qui est aussi la preuve de l'élaboration d'une *personnalité* – dans son abord de l'adaptation de textes littéraires.

Venise « inventée »

David Lean se sert fidèlement de la pièce d'Arthur Laurents *The Time Of the Cuckoo*, presque comme s'il s'agissait du script final, son travail d'adaptation consistant principalement dans la découverte de lieux de tournage au sein de la ville réelle, puis dans la

¹ *Ibid.*, p. 113.

² *Ibid.*, p. 117.

³ ARGENTIERI Mino, « Morte a Venezia », *Rinascita*, 12 mars 1971. À présent dans BALDELLI Pio, *op. cit.*, p. 325.

redéfinition stéréotypée d'une scène théâtrale pour le *set* naturel, et dont nous avons exposé les modalités dans un précédent chapitre (cf. 1.2.1.). À présent, nous tenons à séparer les œuvres du corpus « adaptant » la Venise de la source littéraire vers l'espace filmique, de celles « inventant » un espace diégétique au sein de la cité lagunaire, alors que le texte original en est dépourvu : cette distinction nous paraît nécessaire car nous pensons que l'approche de l'imagination est différente entre les deux cas de figure.

L'un des exemples les plus éloquents sur ce phénomène est l'adaptation du roman de James Hadley Chase, *Eva*, qui ne contient aucun passage se déroulant au sein de la cité lagunaire, et que Joseph Losey traduit en une intrigue majoritairement vénitienne. En réalité, Venise est évoquée une seule fois dans la source littéraire, plus précisément dans ses dernières lignes, lorsque le protagoniste Clive (Tyvian dans le film) cite un passage de *Candide* de Voltaire, qui lui paraît s'appliquer à Eva, et qui relate les tribulations d'une courtisane décidant d'« aller exercer la profession à Venise »¹. Mais le lecteur n'aura pas d'autres informations sur la ville.

De fait, nous en déduisons que le choix de la réalité urbaine vénitienne s'est imposé consciemment pour le réalisateur, comme la conséquence d'intentions qui l'ont amené à « inventer » un nouveau décor pour le film, à partir d'une matrice littéraire dont Losey conserve principalement le quatuor de personnages et la nature de leurs interrelations. De même, nous pouvons convenir que l'énonciation à la première personne est retranscrite cinématographiquement, puisque nous suivons presque exclusivement (mais souvent implicitement) le point de vue du protagoniste féminin (même lorsqu'il s'agit de celui de Tyvian, il est difficile qu'il soit indépendant, sorte de médium aboutissant à Eva).

Dans la Venise filmique, le contexte américain du roman est occulté et Losey opère un « dépouillement de la réalité et sa reconstruction à travers un choix de symboles-réalité »². Dans le décor vénitien, le réalisateur trouve le prétexte à un symbolisme emphatique, à des allégories qui ne pouvaient prendre forme qu'à travers la spectacularité d'un urbanisme particulier et surtout personnellement choisi, comme l'illustre James Leahy :

Comme toujours dans les films de Losey, le décor est un symbole et un paramètre pour les actions humaines et leurs motivations. Bien que les églises de Venise puissent rappeler la stabilité des traditions morales du passé, la ville elle-même [...] est un symbole de la décadence et de la vénalité du passé et du présent [...]. Elle

¹ HADLEY CHASE James, *Eva*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 2007 (1^{re} éd. 1946), p. 327.

² HOVEYDA Fereydoun, « L'eau et le miroir », *Cahiers du Cinéma*, n° 142, novembre 1962, p. 36. En réalité, Hoveyda cite ici plus ou moins fidèlement une déclaration de Losey.

ressemble à une toile dans laquelle s’emmêlent les personnages et vers laquelle ils reviennent sans cesse, incapables de s’en défaire. Losey utilise l’eau – la mer, les canaux, la pluie – de très belle manière afin de suggérer un destin se jouant en dehors des personnages.¹

Nous comprenons ainsi comment l’imaginaire du réalisateur s’orientait vers un espace scénique (donc clos et hétérogène) pour représenter le destin des âmes à la lumière des allégories, que la théâtralité de l’urbanisme vénitien pouvait lui offrir mais que les mégastructures homogènes et fonctionnelles de l’urbanisme américain auraient contredit.

Plutôt que l’influence d’un romancier qu’il n’aimait pas (« I started from a book which I don’t believe I ever was able to even read completely [...] »²), les affinités littéraires seraient à rechercher chez Brecht, dont Losey avait mis en scène (au théâtre) le *Galilée* en 1945 – et dont l’admiration pour les méthodes théâtrales avait conforté sa position d’artiste « engagé ». Certes, dans *Eva* l’idéologie communiste se fait discrète, étouffée qu’elle est par un symbolisme omniprésent, et se diffuse implicitement entre la bipolarité maître/servant (qui sera plus explicite dans *Le Valet*³, par exemple), c’est-à-dire entre l’entité psychologique dominatrice et celle, perdante, qui est dominée.

Si le cinéma est généralement réfractaire aux techniques brechtiennes, Losey conserve un comportement privilégiant la pensée du spectateur en dépit de ses émotions, où l’identification aux personnages – et par conséquent à leur espace dramatique – est impossible : la distanciation s’effectue également en relation avec l’urbanisme vénitien, démythifié, attitude qui se justifie encore par le reniement de l’industrie cinématographique hollywoodienne. Afin d’illustrer l’influence de Brecht sur le cinéaste américain, Paolo Gobetti ajoute : « [Losey] demande au spectateur de réfléchir, et pour cela il propose une réalité sans euphémismes, sans oripeaux. »⁴ Puis, en citant Losey, il définit cette représentation de la réalité qui « différencie le calme du statisme », qui « fluidifie la composition », « juxtapose les contrastes et la contradiction » à travers le montage et le texte, afin d’obtenir le plus directement possible le fameux effet de distanciation : « L’exaltation de la réalité pour l’ennoblir. »⁵ Mais cette « exaltation » de la réalité est à concevoir dans la part d’abstractivité de sa représentation formelle et non pas dans son éventuelle attractivité

¹ LEAHY James, *The Cinema Of Joseph Losey*, Londres/New York, Zwemmer/Barnes, 1967, p. 117. Trad. pers.

² Leahy cite cette déclaration de Losey à propos de l’adaptation d’*Eva*. Cf. *Ibid.*, p. 106. [J’ai commencé [à travailler] à partir d’un livre dont je n’aurais jamais pensé être capable de le lire complètement.] Trad. pers.

³ Cf. *Le Valet (The Servant)*, de Joseph Losey, UK, 1963.

⁴ GOBETTI Paolo, « Joseph Losey », *Cinestudio*, n° 18, mars-mai 1967, p. 26. Trad. pers.

⁵ Gobetti citant Losey, in *ibid.*, p. 27.

psychologique et émotionnelle. C'est à la lumière de ces constats qu'il faut donc percevoir Venise telle qu'elle est filmée dans *Eva*.

D'autres œuvres de notre filmographie imaginent un décor vénitien sans référents dans le sujet original, comme c'est le cas pour la production du *Danseur du dessus* (adaptation de *The Girl Who Dared* d'Alexander Farago et Aladar Lazslo¹). Le film de Sandrich nous intéresse particulièrement car il ne s'agit pas d'une transposition d'un récit *a priori* non vénitien dans la Venise réelle (comme chez Losey) mais bien d'une « réinvention » matérielle et nécessaire de la topographie vénitienne pour les besoins de l'histoire.

Cependant, Comuzio précise que retracer « philologiquement les fils noués dans l'origine complexe du *Danseur du dessus* est une entreprise difficile car les sources se superposent et se contredisent »². Le scénario a été conçu à partir d'une comédie « hongroise » (écrite en anglais) qui a été adaptée dans un premier temps par Karl Noti. Il existe aussi une seconde source, plus officieuse : *The Gay Divorce*, pièce co-écrite par le scénariste du *Danseur du dessus*, Dwight Taylor, et qui fut portée à l'écran en 1934 sous le titre *The Gay Divorcee*³. Arlene Croce avait dénoncé la répétitivité de certaines méthodologies scénaristiques des comédies musicales hollywoodiennes :

Les scripts pour les films d'Astaire et Rogers s'appuyaient lourdement l'un sur l'autre pour les idées. Alors qu'un film sortait, un autre était en production et les auteurs pour le film suivant regardaient souvent sur le film précédent.⁴

Il reste le fait qu'aucune des deux sources n'évoque la réalité vénitienne. Les modalités de son « invention » scénographique sont donc à chercher dans les conditions de sa production cinématographique, que nous avons étudiées plus haut (cf. 1.2.2.).

Le Terroriste de Gianfranco De Bosio part d'un sujet original, mais nous voudrions l'évoquer à ce stade de notre réflexion, car l'imaginaire le précédant possède sous certaines formes des ascendants littéraires et les conditions particulières d'une adaptation

¹ Lazslo a également écrit la comédie *The Honest Finder*, que Lubitsch adapta pour *Haute pègre* en 1932, film dont l'ouverture se situe à Venise (reconstruite en studio).

² COMUZIO Enrico, *op. cit.*, p. 57. Trad. pers.

³ Cf. *La Joyeuse Divorcée (The Gay Divorcee)*, de Mark Sandrich, USA, 1934. Si le producteur, le réalisateur et les vedettes de ce film sont les mêmes que ceux du *Danseur du dessus*, il est curieux de remarquer que Dwight Taylor, qui en a fourni le sujet original, n'a pas participé à l'écriture de son script.

⁴ Comuzio citant Croce, in *ibid.*, pp. 60-61. Trad. pers.

vouée à l'urbanisme vénitien (dont nous avons déjà explicité la plupart des modalités en 1.2.1.).

Selon les dires de son réalisateur, le film comprend plusieurs aspects autobiographiques, des expériences marquantes de sa vie partisane, qui ont été transposés au sein de la cité lagunaire :

[...] le film renvoie à des expériences que j'ai vécues pendant la Résistance, mais qui ne se sont pas déroulées exactement dans la même dimension, dans les mêmes proportions. Rien de ce qui se passait dans mon expérience n'avait lieu à Venise : avoir déplacé l'action dans une ville convenue est dès lors une invention utile à la démonstration que je voulais que le film apporte. Il fallait présenter un personnage lucide sur le sens d'une histoire politique.¹

Cet intérêt pour un point de vue lucide sur l'histoire peut apparaître paradoxal puisqu'il se développe dans un espace urbain ordinairement défini par l'égarement et la partialité que suscite sa spectacularité. Mais la force du film réside justement dans sa construction d'un espace diégétique aux antipodes des convenances (mais au sein d'une « ville convenue » de par son inertie), sans songer à une « reconstitution » et sans pour autant se contraindre inlassablement au postulat d'une Venise inédite. Ranieri note que :

Si l'on a exalté la Résistance de masse, *Le Terroriste* montre des rues vides. [...] *Le Terroriste* a choisi Venise, la ville la moins bombardée, Venise qui n'est ni campagne ni montagne, ni même une vraie ville, qui est surtout une régression humaine, solennel ramollissement de la nature tout comme de la tradition.²

L'écriture du scénario étant contemporaine aux repérages, De Bosio aborde le territoire vénitien comme une scène théâtrale à édifier selon le script confié par la recherche historique et pédagogique, par certains imaginaires littéraires, par la matérialité et l'empirisme au sein même de la réalité vénitienne. Ranieri décrit encore dans la méthodologie du réalisateur :

[...] le choix des *calli* et des *sottoportici*, l'émotionnante relecture des livres de Longo, Codignola, Gavagnin, Battaglia, la recherche des vieux numéros du

¹ COMOLLI Jean-Louis, « Entretien avec Gianfranco De Bosio », *op. cit.*, p. 38.

² RANIERI Tino, *Il terrorista di Gianfranco De Bosio e Luigi Squarzina*, Vicence, Neri Pozza, 1963, p. 111. Trad. pers.

Gazzettino de 1944, un scénario qui s'enrichissait petit à petit d'une bibliographie conséquente.¹

Le propos de De Bosio qui, dans son approche du cinéma, postule la conscience et la connaissance en lieu et place de l'affectivité spatiale ou narrative, se développe ainsi dans une perspective visant à « provoquer une réflexion, une discussion du public. »² Selon le réalisateur – dont l'activité formatrice et principale est celle de metteur en scène de théâtre (elle le restera après cette première expérience cinématographique) – c'est surtout en cela que *Le Terroriste* est marqué par des ascendants théâtraux. Dans cette recherche d'un échange dialectique avec le public, il dénote aussi une perspective brechtienne, c'est-à-dire que le film « essaie de lui donner une possibilité d'intervenir dans les matériaux qui lui sont présentés »³. Gili explique alors que l'œuvre filmique « fait appel à la réflexion en considérant la résistance comme un phénomène actuel, non figé, susceptible d'apporter à l'intelligence politique du public une matière à interrogation sur le temps présent »⁴. Curieusement, l'élément dynamisant le discours reste bel et bien le cadre vénitien, aux allures pourtant pétrifiées : par son imaginaire naturaliste et l'interprétation qu'en propose *Le Terroriste*, il n'en est pas moins corrélé à la réalité contemporaine.

Dans sa méthodologie scénaristique comme dans sa visée spectaculaire, De Bosio ne vise pas la sphère sentimentale ou commémorative même si paradoxalement, pour l'imagination du script, les repérages spatiaux effectués par les deux scénaristes suivent ces directives refoulées : retranscrire l'espace visuel à l'écrit requiert mémoire et affect.

¹ *Ibid.*, p. 112. Trad. pers.

² DE BOSIO Gianfranco, « Pour provoquer une réflexion », *op. cit.*, p. 5.

³ *Idem.*

⁴ GILI Jean-Antoine, *De la Résistance à l'anti-fascisme : la génération de 1960*, in GILI Jean-Antoine (dir.), « Fascisme et résistance dans le cinéma italien », *op. cit.*, p. 84.

2. L'ESPACE TROUVÉ OU DU PLAN À VENISE

Mise en image et mise en scène de l'urbanisme vénitien

Nous l'avons indiqué dès notre introduction, Jacques Aumont commente et interprète le passage d'une esthétique de la scène à celle du plan, calqué sur l'arrivée de la modernité dans l'art cinématographique¹. Le « premier cinéma » serait donc celui des « calculs et des espoirs de gain »², où l'acteur n'est qu'une pièce mobile comme au théâtre ; un « deuxième cinéma », auctorialiste, se servant de la mise en scène « comme slogan, mais en la redéfinissant de fond en comble »³, devient un cinéma du plan⁴ (et de son montage) ; enfin, un cinéma contemporain, « oubliant ses racines théâtrales, refusant d'être la parlure du monde, flirtant de nouveau avec l'image »⁵ se raccroche à l'« entre-images »⁶.

Chez Aumont, le concept de mise en scène doit « s'efforcer d'atteindre un accord authentique entre le monde et l'action »⁷, il peut « faire sens, et ne pas le montrer »⁸. Qu'en advient-il alors pour le rapport entre l'« action » et le « monde urbain » ? La « mise en scène » de la ville se définit-elle par un projet d'ensemble (au-delà du plan mais à partir du plan), tant au niveau structurel que plastique ? Quelle valeur confère-t-on à une pure « mise en image » de l'espace vénitien ? C'est ce que nous chercherons à délimiter au cours de ce nouveau chapitre.

¹ Cf. AUMONT Jacques, *Le Cinéma et la mise en scène, op. cit.*

² *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*

⁴ Dans les années 1960, Metz se demandait déjà si le cinéma moderne était un « cinéma du plan », en opposition au cinéma classique qui serait un « cinéma de la séquence ». Cf. METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Paris, Klincksieck, coll. « d'Esthétique », rééd. en un volume, 2003 (1^{re} éd. en deux tomes 1968-1972), pp. 200-201.

⁵ AUMONT Jacques, *ibid.* Sur cette critique de l'histoire du cinéma, on peut également consulter AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « 21^e siècle », 2007.

⁶ Cf. BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990. La notion d'« entre-images » pourrait se rattacher aux passages et aux échanges entre les diverses natures iconographiques (nature photographique, cinématographique, analogique, numérique, mais aussi peinture, publicité, clips, etc.).

⁷ AUMONT Jacques, *ibid.*, p. 105.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

2.1. Du cadre

2.1.1. Architecture du cadre et espace architectural

Dans son essai sur le *Faust*¹ de Murnau, Éric Rohmer distingue trois types d'espaces coexistants dans le film, dénommés respectivement « espace pictural » (l'image cinématographique comme représentation d'un monde), « espace architectural » (les parties du monde, naturelles ou fabriquées, pourvues d'une existence objective), « espace filmique » (un espace virtuel reconstitué dans l'esprit du spectateur, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit²). Cependant, comme le notifie à juste titre Aumont, l'écart entre l'architectural et le filmique n'est pas toujours clairement partagé (ou partageable)³. Selon Bonitzer, la fabrication d'un plan, en soi, est tout d'abord « un agencement de volumes, de masses, de formes et de mouvements »⁴. Sa conception n'est donc pas une perception, même si le plan fonctionne ensuite comme une image-perception.

Par ailleurs, notre acception de l'espace architectural ne se limitera pas à l'agencement de l'urbanisme (l'espace réel) vers le cadre et la mise en scène (l'espace profilmique). La composition de l'image, plus ou moins expressive, est difficilement extraite de ses intentions signifiantes et de sa propre sensibilité. Notre œil analytique devra en être conscient, même s'il cherchera autant que possible à ne pas empiéter sur une interprétation ou une corrélation de l'espace filmique qui seront approfondies dans nos chapitres sur le champ et le montage (cf. 2.2. et 3.).

Nous jugeons bon, après avoir évoqué la part de l'imaginaire vénitien préexistant aux films abordés, de définir dans un premier temps le plan en tant que cadre, fragment de la réalité scénographique et plastique qui sera étudiée par la suite : le champ, le décor, la photographie. Selon Debrix, sans cette limitation dans l'espace, « il serait impossible au cinéaste de composer une image valable, de créer sur l'écran une réalité visuelle signifiante »⁵. Le cadre cinématographique est certes délimité par ses bords, mais il est en perpétuelle évolution interne, développant ainsi les notions de hors-cadre puis de hors-champ (cf. 2.2.2.), faisant entrer en jeu une dimension spatio-temporelle (la durée du plan) et introduisant la dialectique des images (cf. 3.).

¹ Cf. *Faust, une légende allemande (Faust, eine deutsche Volkssage)*, de Friedrich Wilhelm Murnau, Allemagne, 1926.

² Cf. ROHMER Éric, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, op. cit., p. 11.

³ Cf. AUMONT Jacques, *L'Image*, op. cit., p. 178.

⁴ BONITZER Pascal, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, 1985, p. 21.

⁵ DEBRIX Jean R., op. cit., p. 53.

Pour l'instant, nous allons nous intéresser aux notions de points de vue, de cadrage et de décadrage, de centrément et de décentrement.

Construction et composition du cadre

Nous avons déjà pris le parti d'affirmer (et de définir) la photogénie naturelle de l'urbanisme vénitien et sa diversité, dans sa spectacularité et dans sa banalité, favorisant l'imaginaire du film. Le problème ici est de montrer quels choix sont opérés au cours de la représentation de la réalité vénitienne. Le cadre nous offre le témoignage du temps présent au tournage : sa composition, malgré une élaboration parfois longue et laborieuse, reste celle qui fut effectuée au moment du « tour de manivelle », de l'enregistrement sur la pellicule. C'est un aboutissement du travail de l'imaginaire, restituant un temps et un espace « volés » au réel.

Cet espace réel est converti en espace profilmique, lequel en délimite les contours, le compose et le stylise indéniablement (qu'il traite d'aspects fictionnels ou documentaires puisqu'il existe un « style » documentaire¹). Reste à évaluer la valeur artistique du cadre cinématographique. Pour cela, nous allons accompagner son étude de quelques photogrammes pris dans notre corpus filmographique, car l'analyse des films se doit d'être illustrative.

Avant même de définir le cadrage, on s'aperçoit que les éléments urbanistiques contiennent une *géométrie naturelle* dans l'espace réel, propice à l'élaboration de perspectives et de reliefs dans l'espace représenté, puisque eux aussi sont pensés à l'aide des mêmes outils géométriques.

Les ponts, particulièrement fréquents dans la typographie vénitienne, font partie des éléments qui contribuent à tracer les principaux segments de la composition du cadre, qu'ils soient filmés en décors réels ou en studio. Ainsi, les plans du pont en bois dans le *Canale degli angeli* ou ceux du Pont du Rialto dans *Le Casanova de Fellini* utilisent l'élément architectural avec la même intention (cf. Photogrammes² 1 et 2).

¹ André Bazin développa pertinemment cette réflexion dans quelques articles, s'interrogeant sur les aspects fictionnels du documentaire (en particulier dans le « cinéma d'exploration ») et, à l'inverse, sur les aspects documentaires de la fiction (en particulier dans le néoréalisme italien). Cf. BAZIN André, « Le cinéma et l'exploration » et « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 25-34 et pp. 257-285.

² Dorénavant abrégé par « Ph. ».



Ph. 1 Pont en bois
(*Il canale degli angeli*)



Ph. 2 Pont du Rialto
(*Le Casanova de Fellini*)

Dans les deux cas, le point de départ de la perspective se trouve à droite de l'image et finit sur la gauche de celle-ci (par illusion d'optique, la hauteur du pont semble plus importante à droite qu'à gauche). La courbe centrale du pont donne l'impression que la chaussée et les contours tracent une diagonale à l'intérieur du cadre. En réalité, c'est le cadrage qui crée cet effet. Ces deux ponts, filmés de façon asymétrique (plus ou moins de « trois quarts »), dynamisent ainsi le plan et le *composent*, car nous ressentons leur cadrage comme une pensée ou comme un effet de perspective recherché. Gageons cependant que le cadrage du Pont du Rialto est plus abouti, plus « mathématique » que celui du pont en bois : sa descente arrive précisément sur la marge gauche du cadre, alors que celle du pont en bois est légèrement distante par rapport à la marge et débouche au cœur du plan. Cela ne signifie pas que leur cadrage est plus ou moins réussi, mais l'imprécision (intentionnelle) chez Pasinetti souligne en quelque sorte la différence de noblesse des deux architectures.

D'autre part, cette volonté de ne pas englober le cadre permet de l'« aérer » quelque peu, le rendant ainsi plus naturel, alors que la fermeture du cadre dans *Le Casanova de Fellini* correspond en partie à sa stylisation et au maniérisme fellinien. Nous le répétons, la cohérence entre les intentions artistiques et leur résultat n'est jamais blâmable, elle est toujours souhaitable. Dans ce cas, la composition est plus forte chez Fellini que chez Pasinetti mais le choix de l'un et de l'autre est justifié.

Par ailleurs, le cadrage fermé du Pont du Rialto renforce l'impression scénique et, en ce sens, l'utilisation fellinienne du studio cherche à singer les limites données par une scène de théâtre. En revanche, le léger décadrage de Pasinetti prolonge le décor vers un infini et vers un imaginaire : les personnages sur le Pont du Rialto restent enfermés dans la scène, alors que la femme traversant le pont en bois se dirige vers une destination indéterminable.

Dès les premiers pas de notre analyse de l'image filmique, nous nous rendons compte d'un lieu commun, celui de l'importance de la *mesure* du cadrage. Quelques degrés de plus ou de moins influencent la composition du cadre, même si les deux plans étudiés ci-dessus se ressemblent grandement dans l'alignement de leur élément scénographique et de leur perspective. En réalité, les possibilités d'angles de prise de vue sont extrêmement variées : elles formeraient ici une sphère ayant pour épicycle le pont. Par conséquent, ce qui déterminera dans un premier temps la composition du cadre, ce sera à proprement parler les limites plus ou moins prononcées que le cinéaste (ou éventuellement le chef-opérateur ou le cadreur) voudra lui fournir : dans l'image de film, les bords peuvent être aussi bien perméables que tranchants¹.

Parallèlement, ces premières observations confirment la distinction nécessaire entre l'organisation de l'espace et sa composition qui n'en forme qu'un corollaire. Si la réalité est déjà une organisation particulière de l'espace, le devoir de l'art est de « réorganiser l'espace, c'est-à-dire de l'organiser d'une nouvelle manière, à sa façon »², selon Florensky. Or, dès qu'intervient le *choix* d'un point de vue, il y a une réflexion et donc une organisation artistique (plus ou moins simpliste, complexe ou précise) de l'espace représenté. En revanche, la composition du cadre sera évaluée à travers la recherche d'une unité, d'une convergence plastique entre les éléments scénographiques, les lignes et la perspective. Le plan du pont en bois est en partie composé puisqu'il montre en premier lieu la force des droites formées par l'architecture du pont, mais l'unité du cadre est contrariée en quelque sorte par la duplicité de l'espace : d'un côté le pont, de l'autre la rive et la campagne. Dans le plan du film de Fellini, l'espace est totalement unifié, centré sur la géométrie du Pont du Rialto, excluant le reste du décor.

Un constat similaire peut être fait sur les courbes de la *fondamenta* dans *Le Danseur du dessus* et dans *La vita semplice* (cf. Ph. 3 et 4).

¹ Cf. AUMONT Jacques, *L'Oeil interminable*, *op. cit.*, p. 150.

² FLORENSKY Pavel, *op. cit.*, p. 61 Trad. pers.



Ph. 3 *Fondamenta en studio*
(*Le Danseur du dessus*)



Ph. 4 *Fondamenta en décors réels*
(*La vita semplice*)

Dans ce cas, nous ne comparerons pas en priorité l'angle des deux prises de vue ni la précision du cadrage, mais le traitement de la courbe. Nous l'avons remarqué plus haut, la typographie des canaux vénitiens, bien qu'isotrope et homogène, est imprécise dans son tracé, semblant toujours naturelle (cf. 1.1.2.). Dans les deux images choisies, on s'aperçoit que la perspective part du bord inférieur droit de l'image et que son point de fuite débouche au bord supérieur gauche (comme dans l'exemple précédent). Nous voyons aussi que le bord de la *fondamenta* n'est pas rectiligne.

L'intérêt de cet exemple réside dans l'adaptation de l'urbanisme vénitien au *set* du studio hollywoodien, dans l'imaginaire du décorateur de plateau (lequel est parfois appelé « architecte », à plus forte raison). La courbe est dédoublée, plus sinueuse et plus précise qu'elle ne pourrait l'être dans la réalité. Le muret protecteur est supprimé : la Venise du film de Sandrich est une ville où l'on ne craint pas de tomber à l'eau. De même, la scénographie insiste sur la blancheur du rebord, transcription stylisée rappelant la pierre d'Istrie habituellement utilisée dans la réelle cité des Doges.

Là aussi, l'espace est fermé dans le plan du *Danseur du dessus* : le cadrage s'arrête à la fin de la courbe et au dernier danseur ; par contre, il est ouvert dans celui de *La vita semplice* : notre esprit doit imaginer la fin de la courbe, le point de fuite introduisant un nouvel espace, à découvrir potentiellement.

Même si le cadrage de De Robertis n'est pas imprécis et suit globalement les lignes d'une perspective asymétrique, le cadre du studio hollywoodien semble plus géométrique, plus composé. Dans *La vita semplice*, la valeur et l'unité de la perspective sont quelque peu contrariées par la courbe grossière qu'offre la *fondamenta* en décors réels. L'autre élément qui vient perturber la géométrie du cadrage, c'est l'eau, alors que dans le plan

du *Danseur du dessus*, le reflet de l'alignement des danseurs (donc de la diagonale de la perspective) dans le canal renforce la composition, sans pour autant en exacerber la rigidité : la géométrie du décor s'accorde avec la souplesse, la finesse et l'exactitude de la chorégraphie.

Toutefois, d'autres quais au sein de l'espace réel demeurent rectilignes. C'est le cas dans le plan de *Rapt à Venise* ci-dessous (cf. Ph. 5), où l'arrière-plan est prolongé vers l'infini, à la différence de la *fondamenta* de *La vita semplice* où le point de fuite de la perspective butait sur un édifice.



Ph. 5 *Fondamenta (Rapt à Venise)*

Il nous faut démontrer ici comment le segment tracé par l'architecture du quai, allié à celui du canal et au volume rigoureux de l'édifice le joutant (en particulier les segments de la longueur et de la hauteur) confère une plus grande vigueur à la perspective, laquelle était atténuée par la courbe dans l'exemple du film de De Robertis. Les dimensions semblent se rétrécir beaucoup plus fortement dans le cadre du film de Soldati. Toutefois, cette perspective ne joue qu'un rôle secondaire, malgré son évidence visuelle. Le premier plan est bien plus fort, il serait même scindé en deux, puisque nous voyons à l'avant Joe et Roger et, quelques mètres à l'arrière, deux figurants qui discutent, expression édulcorée de montage dans le plan. Cet espace délimité entre les deux petits groupes de personnages, associé à la partie frontale de l'édifice (que nous voyons légèrement de face à la droite du cadre) constituent en soi un premier plan qui porte atteinte à l'importance de l'arrière-plan et à la force des lignes de la perspective. En quelque sorte, la création de la perspective revient plutôt à la géométrie naturelle du quai qu'à l'intention du cadreur. Nous reviendrons plus précisément sur cette dévalorisation lorsque nous aborderons la place du personnage dans le plan (cf. 2.1.3.).

À la lumière de nos premières observations, nous pourrions croire que seul l'espace du studio permet d'offrir une composition pointilleuse, une géométrie et une perspective précises. Il en est tout autrement. Les exemples pris ci-dessus dans les décors réels n'accordaient qu'une importance secondaire aux paramètres de cadrage et de composition. Examinons à présent des cas où la géométrie intrinsèque de l'urbanisme est recherchée pour déterminer avec véhémence la valeur compositionnelle du cadre.

Nous citons ici la représentation d'un lieu commun de Venise, la *Piazzetta* de Saint-Marc, à travers un plan de *Vacances à Venise*, et un autre d'*Eva* (cf. Ph. 6 et 7).



Ph. 6 Palais des Doges
(*Vacances à Venise*)



Ph. 7 Bibliothèque Marciana
(*Eva*)

D'une part, le plan du film de David Lean nous montre la façade ouest du Palais des Doges et son alignement d'arcades¹ ; de l'autre, Losey filme ce qui pourrait être le contre-champ du plan précédent, la Bibliothèque Marciana².

Dans les deux cas, nous pouvons nous demander si c'est l'architecture du décor réel qui sublime la composition du cadre ou l'inverse. L'alignement des arcades crée le point de fuite de la perspective asymétrique, soutenu dans le plan d'*Eva* par les fenêtres de la bibliothèque et par les lignes du pavement blanc de la place. Dans le plan de *Vacances à Venise*, la première colonne de la *Piazzetta* vient renforcer la limite verticale du cadre. Son point de vue « à hauteur humaine » laisse une marge de manœuvre plus importante au premier plan, alors que la légère plongée du cadre de Losey en empêcherait pour ainsi dire sa présence. Toutefois, ce n'est pas le petit groupe d'enfant qui interfère dans la géométrie de

¹ Ce plan du Palais des Doges (son point de vue et son cadrage) est particulièrement fréquent dans la filmographie vénitienne. Par exemple, on le retrouve quasiment à l'identique (mais en noir-et-blanc) dans *Othello* d'Orson Welles.

² En réalité, il s'agit de l'aboutissement d'un court panoramique horizontal sur la *Piazzetta*, mais qui illustre parfaitement nos théories sur le plan fixe.

l'espace architectural représentant la façade du Palais. Lean conserve de la sorte une avancée de sol qui démontre que la perspective est l'un des motifs du cadre, avec la vie qui le corrobore ; dans celui de Losey, la vie vénitienne est inexistante, la rigidité de la composition est le motif principal du cadre, en accord dans les deux cas avec l'esprit et l'atmosphère du film. Il est aussi intéressant d'observer comment le cadre est soumis principalement au traitement de son bord inférieur, point de départ de la perspective, et assume la fonction « de sol et de soutènement perceptifs et imaginaires »¹.

En résumé et pour tenter de répondre à l'interrogation du paragraphe précédent, gageons que la confrontation des deux plans montre comment le cadrage cherche à composer à partir de la géométrie intrinsèque de l'espace et, en se l'appropriant, *crée une nouvelle géométrie* : la diagonale du point de fuite de la perspective n'existe que grâce au point de vue de la caméra. Dans un processus de réciprocité, concédons que l'architecture des deux édifices interpelle la composition et préexiste aussi à la conception du cadre : en fonction du point de vue de l'objectif, leur force géométrique composera le plan à divers degrés. En réalité, nous avons *l'illusion* que c'est l'architecture qui compose le cadre, alors que la composition relève du choix d'un point de vue et d'une cohérence entre les lignes de la perspective et les contours des volumes. Comme le constate Jean Epstein :

L'espace n'est pas doté d'une réalité absolue. Il ne s'agit que d'une convention de reconnaissance plus ou moins précise, plus ou moins facile, selon les conditions de vision de l'œil ou de l'objectif, selon l'habileté et l'habitude de l'esprit qui s'en sert. [...] Chaque structure imaginable dans l'espace est purement imaginaire.²

C'est donc le point de vue et le cadrage qui, à partir du réel, créeront la dimension imaginaire du plan, imaginé et mis en image parmi tous les réels possibles. Le cadre filmique, à la différence des cadres photographiques et picturaux, relève ainsi d'une activité intrinsèque qu'il réussit à faire subsister dans sa perception, celle du cadrage (ou du décadrage)³.

La « contingence géométrique » peut être portée parfois à son paroxysme, si le choix du point de vue concorde avec l'effet de perspective voulu. Dans un plan de la Place Saint-Marc de *Vacances à Venise* (cf. Ph. 8), la caméra a été positionnée sur le toit de la

¹ AUMONT Jacques, *ibid.*, p. 136.

² EPSTEIN Jean, « Drammaturgia nello spazio », trad. it., in GRASSI Carlo (dir.), *Tempo e spazio nel cinema*, Rome, Bulzoni, 1987, pp. 127-128. Trad. pers. Article publié à l'origine sous le titre « Esprit du cinéma », *Jeheber*, Paris/Genève, 1955.

³ Cf. AUMONT Jacques, *ibid.*, p. 150.

basilique, cherchant à opérer un effet de perspective centrale grâce à une légère plongée sur la place.



Ph. 8 Plongée sur la Place Saint-Marc
(*Vacances à Venise*)



Ph. 9 Parallélépipède d'espace
(*Mort à Venise*)

Nous l'avons indiqué en exposant les caractéristiques de l'urbanisme vénitien (cf. 1.1.2.), la Place Saint-Marc ne forme pas une surface parfaitement rectangulaire ou trapézoïdale, bien au contraire. Pourtant, à l'aide de la composition, la perspective offre un centrément donnant *l'illusion* de parallélisme entre les différents segments de la place (en particulier entre les bords inférieurs et supérieurs), illusion renforcée par la profondeur des lignes blanches du pavement. Contrairement au plan du film de Losey analysé précédemment, la plongée clôt ici l'espace et s'arrête à la hauteur des toits, mettant en valeur la perspective géométrique au dépend des éléments atmosphériques. De même, la verticalité s'exprime à travers le campanile, les mâts, les tourelles, les statues, les colonnades des Procuratie et retranscrit l'enfermement ainsi que l'unité du cadre (et l'unité de la composition), dédoublant ainsi les limites de l'écran.

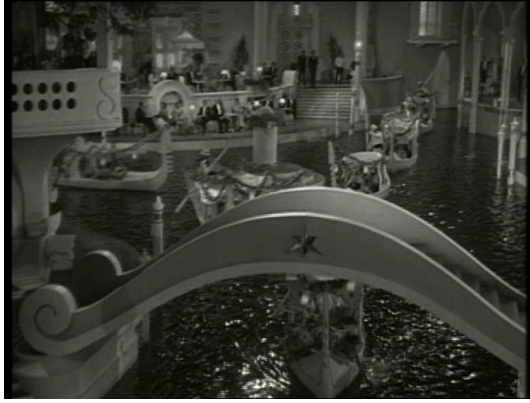
Un plan de *Mort à Venise* a également pour but de géométriser le cadre en sublimant son volume, créant de cette manière un parallélépipède d'espace (cf. Ph. 9). Dans cet exemple et à la différence du plan de la Place Saint-Marc cité ci-dessus, Visconti ne place pas l'objectif au centre du *campiello*, mais il le décale vers la droite. La caméra est ainsi proche de l'édifice situé à droite de l'écran et sa façade contribue à créer une forte perspective géométrique, puisque notre perception monoculaire perçoit mieux l'écart de taille entre le premier plan et l'arrière-plan. À nouveau, l'espace est fermé, cadenassé par le bâtiment frontal, cintré par les pierres définissant l'urbanisme. Par ailleurs, la composition est remarquable dans ce cas, puisqu'unifiée par les éléments solides (les murs, le pavement, les

escaliers) et garnie de plusieurs petits rectangles formés par le contour des fenêtres en pierre d'Istrie, soulignés à leur tour par les portes et les affiches du bâtiment permettant la profondeur de la perspective. Encore une fois, ce n'est pas ce bâtiment qui crée la perspective mais le *choix* du cadrage. Toutefois, nous pourrions observer qu'en ayant placé l'objectif plus au centre du *campiello*, la perspective du cadre aurait été maintenue, tout comme sa composition. Les formes géométriques de l'édifice se trouvant à gauche de l'image auraient également pu contribuer à la création de la perspective, sans l'amoindrir. Certes, mais c'est alors qu'entre en jeu l'aspect diégétique de l'espace : Visconti voulait aussi centrer le cadre sur la famille de Tadzio qui, en profondeur de champ, traverse l'escalier. Les lignes de la perspective, partant ostensiblement de la droite du cadre, mettent ainsi en valeur leur éloignement (par rapport à Aschenbach qui les suit). L'urbanisme et l'espace profilmique résultent une nouvelle fois assujettis aux intentions du cadrage et de l'espace diégétique.

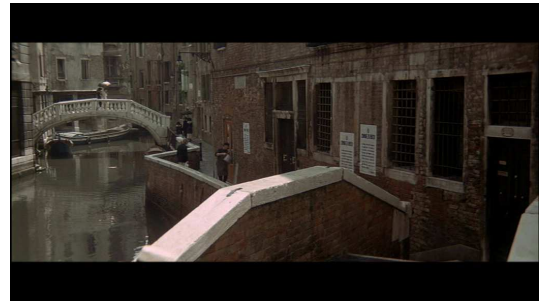
La profondeur *du* champ (appelée également « champ profond » lorsqu'elle est remarquable) imprime à sa manière des lignes et une valeur expressive au plan, mais qui n'est simplement relative qu'à son étendue spatiale. Sa simultanéité descriptive a toujours été sous-entendue dans nos premiers constats sur la perspective, et nous devons à présent nous enquerir de la façon dont elle crée une géométrie au sein d'un espace faiblement pourvu de droites et de courbes. La profondeur *de* champ, quant à elle, est définie par la profondeur de la zone de netteté dans l'image filmique (et photographique). Selon Mitry, elle se différencie du champ profond en constituant une *interprétation* de l'espace, le terrain propice des césures et des contrastes dynamiques et visuels autour d'une même « cause »¹. Nous fournissons ici deux exemples contenant similitudes et divergences dans l'utilisation de la profondeur du/de champ² (cf. Ph. 10 et 11).

¹ Cf. MITRY Jean, *La Sémiologie en question*, Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1987, pp. 86-88.

² D'autres usages de la profondeur de champ seront analysés au cours de notre thèse, car elle peut également entraîner un égarement du regard, ou traduire une absence de perspective géométrique.



Ph. 10 Champ profond
(*Le Danseur du dessus*)



Ph. 11 Profondeur de champ
(*Mort à Venise*)

Tout d'abord, signalons encore que l'intervention de la profondeur de champ découle inexorablement d'un choix technique : l'utilisation d'un objectif grand-angulaire, encore inusités lors du tournage du *Danseur du dessus*¹. La part géométrique du plan de ce film s'exprime à travers ses formes arrondies (pont, balcon, quai et façades) non déformées par le dispositif, tandis que le plan extrait de *Mort à Venise* refuse les courbes jusque dans sa représentation des ponts vénitiens, lesquels sont particulièrement rectilignes, mais leur perspective est accentuée (c'est-à-dire déformée car ses axes parallèles semblent converger) et la mise au point des éléments est totale.

Ainsi, l'espace architectural ne soutient pas la perspective dans le cadre du film de Mark Sandrich, en raison de son éparpillement et de son aspect baroque. Il n'en est pas moins composé d'éléments urbanistiques typiques de la réalité vénitienne, dont les gondoles². L'alignement de ces dernières permet de sublimer la profondeur *du* champ, portant ainsi notre regard vers la scène se déroulant sur le quai à l'arrière-plan. Le cadre n'est cependant pas très large (il manque une partie de la descente du pont) à la différence de la prise de vue dans le plan viscontien qui offre un fort centrément vers le pont à l'arrière-plan, souligné une nouvelle fois par les droites convergentes partant depuis les fenêtres de l'édifice jouxtant le canal. Celui-ci est désert, illustration de l'atmosphère mortuaire, mais le cadre n'est pas moins composé que celui du *Danseur du dessus* (regorgeant de vie), grâce à l'utilisation du champ profond.

¹ Cf. MITRY Jean, *ibid.* Mitry rappelle que la profondeur de champ est un moyen d'expression consécutif à l'apparition des objectifs à court-foyer dits « grands-angulaires » (F. 18 et F.16), utilisés pour la première fois et mis au point par l'opérateur Greg Toland dans *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941).

² Cependant, le dessin des gondoles n'est pas réaliste, celles-ci étant pourvues d'un toit, à la coque très large et peintes d'une couleur claire.

Il nous faut encore remarquer dans cet exemple que la profondeur de champ emploie aussi la profondeur *du* champ, ce qui n'en constitue qu'un corollaire proportionnel. Certes, la focale est très courte dans les deux cas, mais elle cherche à sublimer l'espace architectural, à en renforcer l'effet perspectif en se servant de toute sa profondeur, ce qui n'est pas techniquement obligatoire. Parfois, la profondeur *du* champ étant courte, nous percevons plus directement l'étagement des objets sur l'axe de la profondeur *de* champ. D'autre part, selon Jacques Aumont, « la profondeur peut être très bien suggérée par un arrière-plan flou, et une image très nette peut être composée de façon peu lisible en profondeur »¹. La profondeur de champ deviendrait ainsi « un facteur permanent de l'image filmique »².

Afin d'étayer notre propos, nous exposons deux plans tirés de *La vita semplice* et de *Vacances à Venise*, l'un utilisant une profondeur du champ courte, et l'autre longue (cf. Ph. 12 et 13).



Ph. 12 Profondeur du champ courte
(*La vita semplice*)



Ph. 13 Profondeur du champ longue
(*Vacances à Venise*)

De Robertis ne cherche pas particulièrement à mettre en relief la géométrie et les contours exsangues de l'urbanisme de la Venise « mineure ». Sa focale est courte, certes, mais la profondeur *du* champ s'arrête à quelques dizaines de mètres. Toutefois, le cadre est composé et sa netteté nous permet d'admirer le bois et l'agencement printanier du *squero*, ainsi que les toits du voisinage, situant le lieu dans un espace homogène par la simplicité de ses détails.

En revanche, le plan du train traversant le *Ponte della Libertà* pour se rendre à la gare de Santa Lucia nous montre une profondeur *du* champ longue de plusieurs centaines de

¹ AUMONT Jacques, *L'Image, op. cit.*, p. 172.

² AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film, op. cit.*, p. 25.

mètres. En conséquence, son arrière-plan n'est plus « lisible », et la perception monoculaire ne peut que s'arrêter brièvement sur quelques détails du premier plan comme le voilier, par exemple. Dans la profondeur *du* champ, nous ne pouvons distinguer clairement ni la locomotive, ni la silhouette de Venise à l'horizon, ce qui laisse une marge d'imprécision. Dans ce cas, la profondeur *du* champ est trop importante et ne fait que suggérer en partie la profondeur *de* champ, c'est-à-dire l'action à l'arrière-plan (la locomotive en marche vers Venise) qui, dès lors, importe moins que le panorama lagunaire et urbanistique.

En traitant de la composition du cadre, nous avons déjà évoqué l'angle horizontal de la prise de vue (à travers la distinction entre les perspectives frontales et asymétriques, entre autres), reste donc à observer l'angle vertical du cadrage (à travers la dichotomie plongée/contre-plongée).

Dans ce cas, nous n'illustrerons pas l'utilisation de la plongée de façon exhaustive, car force est de constater que notre corpus filmographique ne nous offre pas d'exemples réellement significatifs. Nous en avons pourtant abordé une variante intéressante (cf. Ph. 8), sorte de légère plongée destinée à fermer le cadre. Une hypothèse possible serait que : Venise étant une ville à l'allure horizontale et comprenant des édifices peu hauts, l'utilisation de la plongée interpellerait moins directement l'imagination du réalisateur.

D'autre part, elle est souvent une volonté formaliste, voire maniériste, de créer une tension à travers sa verticalité. La plupart des œuvres que nous étudions ici sont de facture classique. Enfin, il faut prendre en compte le fait que la plongée puisse « détruire » l'urbanisme. En effet, plus une plongée se rapprochera d'un angle perpendiculaire au sol, plus elle encadrera celui-ci, ne laissant qu'une part infime et difficilement cognitive à l'espace architectural. Nous pouvons observer ce phénomène dans le plan du *Terroriste* ci-dessous (cf. Ph. 14), où la plongée et l'espace architectural sont complètement soumis à la narration et à la subjectivité (l'« Ingegnere » doit tuer le chef de la police fasciste du haut d'une fenêtre d'un bâtiment). Par conséquent la diagonale de la perspective n'a qu'une portée visuelle restreinte, le véritable centrage s'opérant sur le cortège accompagnant le chef de la police, cible de l'« Ingegnere ».

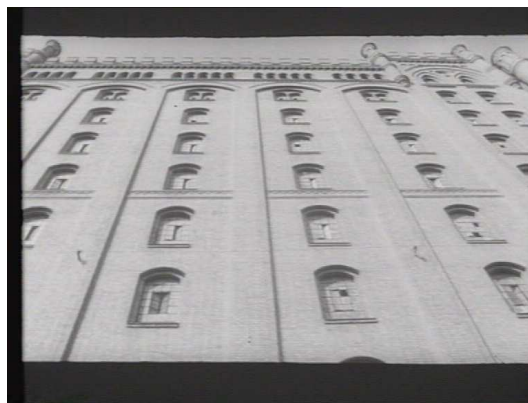


Ph. 14 Plongée en plan subjectif (*Le Terroriste*)

À présent, nous étudierons les apports de la contre-plongée à la composition du cadre à travers deux plans, l'un extrait du *Canale degli angeli*, l'autre de *Qui travaille est perdu* (cf. Ph. 15 et 16). Les deux manières d'aborder cette figure de style y sont divergentes.



Ph. 15 Contre-plongée (*Il canale degli angeli*)



Ph. 16 Contre-plongée (*Qui travaille est perdu*)

Pasinetti ne cadre pas un édifice en particulier mais deux à la fois, en les tronquant en grande partie, ce qui les rend plus anonymes. Au-delà de la contre-plongée, le cadrage est insolite grâce à l'inclinaison de l'objectif¹, ce qui rend les contours des bâtiments encore plus insaisissables, l'horizontalité se désolidarise de la base du cadre et, réciproquement, la verticalité se biaise. Nous retrouvons là quelques caractéristiques de cadrage chères à l'expressionnisme allemand, dont Pasinetti ne se réclame pas particulièrement, mais il est indubitable que le réalisateur vénitien ait procédé à quelques « exercices de style » dus à

¹ Cf. « Sceneggiatura desunta » in BORIN Fabrizio, ELLERO Roberto (dir.), *Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti, op. cit.*, p. 35 : « 73. (C.M. dal basso. Inquadratura obliqua) L'angolo di una strada, con lo spigolo di una casa e un fanale. Sull'altro lato, un mura di cinta in mattoni, su cui svetta una ciminiera. » [(PM en contre-plongée. Plan oblique. Le coin d'une rue, avec l'angle d'une maison et un réverbère. De l'autre côté, un mur d'enceinte en brique, sur lequel se dresse une cheminée.] Trad. pers.

l'enthousiasme de pouvoir mettre en pratique les « leçons » des films visionnés (*Il canale degli angeli* étant le premier long métrage d'un étudiant fraîchement diplômé en histoire du cinéma). Ce constat semble d'autant plus justifié que le plan a une valeur narrative traduisant une tension (les réactions inquiètes après l'accident de Daniele sur la drague) au sein de la Venise populaire.

Dans le plan¹ tiré du film de Tinto Brass, la contre-plongée n'est pas oblique, mais elle s'ouvre sur un angle bien plus abrupt. Ce point de vue n'est possible que dans un rapprochement vers la matière solide : la caméra se trouve au pied du Mulino Stucky. Le cadre troque sa valeur narrative pour une intention descriptive, le quai jouxtant l'édifice étant le lieu de flânerie du protagoniste, mais le réalisateur ne s'intéresse ici qu'à l'imposante architecture industrielle de l'endroit, occupant tout l'espace. L'impression de domination communiquée par le bâtiment est due à l'alignement rigoureux des fenêtres, à la verticalité de son briquetage en relief et de ses cheminées. La composition est épurée, géométrique, fermée, et les lignes verticales (parallèles dans l'espace architectural réel) n'impriment pas un fort regroupement vers un point de fuite précis, centrant seulement la vision sur l'horizon inatteignable situé en haut de l'édifice : ce dernier paraît écraser l'œil de la perception subjective. Voici ce que constate Jean Epstein sur la matière inerte et solide au sein de l'espace cinématographique :

Les aspects stables, les formes fixes n'intéressent pas le cinématographe. Elles ne gagnent rien à être représentées à l'écran, à moins de se trouver fortement grossies ou rapetissées, c'est-à-dire d'avoir subi, elles aussi, un rapprochement ou un éloignement dans l'espace².

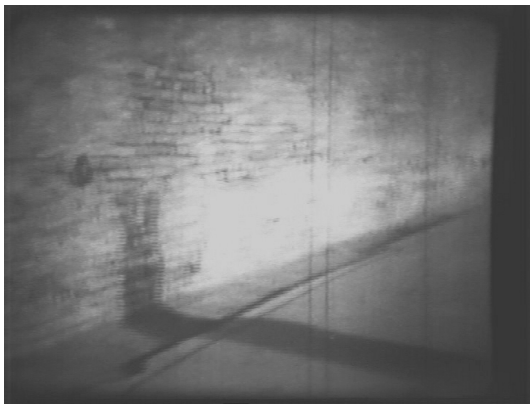
Or, nous devons avouer que dans tous les plans étudiés jusqu'ici, jamais l'urbanisme et l'architecture n'ont été filmés pour leur essence et exemptés de tout mouvement corroborant : soit les personnages venaient y dynamiser le cadre, soit le cadre lui-même bougeait. Le plan de *Qui travaille est perdu* est en réalité un travelling latéral continuant sur ce même cadrage du Mulino Stucky, alliant ainsi la verticalité de l'édifice à l'horizontalité du déplacement. À travers la symbolique du plan subjectif, le sens géométrique de l'espace est en quelque sorte dédoublé entre une soumission transmise par la verticalité (l'autorité, le travail) et l'indépendance transcrite par l'horizontalité (la routine, la flânerie).

¹ En réalité, il s'agit d'un travelling latéral dont nous considérons hypothétiquement une forme fixe, puisque l'architecture du Mulino Stucky rend « isotrope » la succession des photogrammes du plan.

² EPSTEIN Jean, « La photogénie », in LHERMINIER Pierre, *L'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960, p. 92.

Toutefois, nous reviendrons sur le rôle des mouvements de caméra en aval dans notre étude (cf. 2.2.1).

Considérant l'urbanisme, le constat d'Epstein est une donnée phénoménologique sûre, retracée dans toute notre filmographie, d'autant plus remarquable si les structures urbaines filmées sont anonymes, banales, dépourvues de stylisation ou de narration. Le plan du *squero* cité plus haut (cf. Ph. 12) est dépourvu de tout dynamisme, certes, mais la branche fleurie et ensoleillée communique de façon implicite la présence de la vie. D'un point de vue diégétique, l'image étant purement descriptive (elle indique que la scène qui va suivre se passera au *squero*), la durée du plan est raccourcie, presque par rejet de sa stabilité. Ci-dessous, les deux plans deviennent photogéniques (voire cinématographiques) grâce à l'intervention du mouvement au sein du cadre (cf. Ph. 17 et 18).



Ph. 17 Ombres en mouvement sur le mur
(*Il canale degli angeli*)



Ph. 18 Mouvement aux fenêtres
(*La vita semplice*)

Le plan du *Canale degli angeli* serait totalement inerte et insipide sans la présence des ombres des deux personnages sur le mur. Pasinetti utilise tout de même une perspective asymétrique bien délimitée, soulignée par les lignes que créent les contours des briques et le cadrage est fermé puisque dépourvu d'horizon. Le cadre est ainsi composé et ses dimensions sont dynamisées. L'originalité du réalisateur vénitien est d'avoir su tirer parti d'un espace insignifiant, caractéristique de la Venise « mineure », auquel seul un observateur attentif (ici, un autochtone) pouvait conférer un sens et y alimenter sa poésie. Une nouvelle fois, nous sommes contraint d'évoquer la narration et la diégèse afin d'illustrer notre propos. Les deux personnages filmés sont adultérins. Dans un symbolisme explicite, les sentiments cachés sont reflétés et enfouis dans l'ombre d'un décor fermé, rendant celui-ci un peu plus complice des amants impossibles.

En ce qui concerne le plan extrait de *La vita semplice*, l'espace architectural est tiré de sa torpeur grâce aux habitants venus se pencher aux fenêtres. Si nous considérons le cadre sans eux, nous ne verrions qu'une masse difforme de briques délabrées, communiquant une impression mortuaire. Cependant, la contre-plongée vient ajouter un certain dynamisme au cadrage de ce bloc à l'inertie anti-filmique. En réalité, c'est moins l'espace architectural que diégétique qu'il nous est donné d'observer dans ce plan, puisque la contre-plongée part du lieu de l'action (la cour du *squero* où a lieu une altercation entre Marco Bressan et Giulio Cialdri) pour montrer la réaction solidaire des gens humbles du quartier. La fixité du cadre est ainsi largement atténuée.

Il se peut encore que l'espace quelconque devienne, grâce à la composition ou à la perspective, insolite (cf. Ph. 19 et 20).



Ph. 19 Panorama depuis le toit des *Piombi*
(*Le Casanova de Fellini*)



Ph. 20 Arrêt du *vaporetto*
(*Eva*)

Fellini choisit de résumer l'épisode de l'évasion de Casanova en une scène sur le toit des *Piombi*. Certes, le toit n'est pas un lieu parmi les plus insignifiants, mais gageons que le récit complet de l'évasion au sein même de la prison aurait été bien spectaculaire. Du reste, le toit n'est ici qu'un amas de tôle. Toutefois, le cadrage emploie une expression géométrique variée. Tout d'abord, le cadre est divisé en deux dans sa largeur : dans la moitié inférieure, la pente du toit ; dans la moitié supérieure, le panorama sur les coupes de la Basilique Saint-Marc. Le toit des *Piombi* est fait de rainures rectilignes qui ne convergent pas ostensiblement dans l'effet de perspective, au contraire : nous avons l'impression de leur élargissement vers le bas du cadre, percevant ainsi plutôt le danger de la chute que l'ascension du personnage. En contrepoint aux droites parallèles du toit, le panorama est composé des volumes à peu près hémisphériques des coupes de la basilique. Bien qu'elles opèrent un léger effet de

profondeur (diagonale partant de la gauche vers la droite du cadre), on ne peut pas affirmer qu'il y ait une réelle perspective, un réel centrément. Ce dernier se fait au niveau de la perpendicularité entre l'horizon et la verticalité du toit, c'est-à-dire au niveau de Casanova.

De la sorte, nous ne voyons pas exactement le panorama admiré par le personnage, mais un intéressant écart entre l'euphorie de sa vision (symboliquement limité à l'aspect mamellaire des coupoles – Venise tient le rôle de mère pour le séducteur vénitien) et le risque d'une descente périlleuse (la prison est encore bien présente dans le cadre), le tout traduit dans une composition opposant des formes circulaires à des segments rectilignes. Le cliché de la valorisation de Casanova et de son exaltation devant le panorama de la Place Saint-Marc, dont on ne filme que la partie la plus symbolique (celle qui sert réellement le film), est ainsi évité.

Le plan d'*Eva* présenté ci-dessus capte un élément urbanistique qu'on pourrait croire anti-photogénique, mais la composition parvient à renverser la tendance. En effet, cet arrêt du *vaporetto* se situe *a priori* bien loin des canons de beauté stéréotypés de la cité lagunaire. L'objectif de la caméra de Losey s'en rapproche au point de cueillir une perspective géométrique imperceptible autrement. Les barres et les vitres sont dédoublées en arrière-plan, emprisonnant de cette manière l'espace au sein de la perspective asymétrique. Il en résulte un intérêt pour la matière (l'acier, le verre), liée toutefois à la diégèse : le bateau d'*Eva* vogue en arrière-plan. À travers leur répétition dans la perspective, le symbolisme de ces rigoureuses formes rectangulaires est clair : il permet de décrire la froideur et la rigidité de l'espace, sensation réitérée dans tout l'univers diégétique du film. Enfin, il faut signaler ici que la perception de cette perspective géométrique intervient sur le chemin d'un lent mouvement panoramique de l'objectif. Ainsi, bien que le mouvement de caméra fasse disparaître peu à peu la perspective, elle permet paradoxalement de la découvrir alors que le point de départ (le cadre initial) du plan la cachait.

Décadrage, décentrement et déséquilibre du cadre

Nous avons étudié jusqu'ici comment la composition du cadre utilisait la géométrie et la perspective afin de créer un cadrage, un centrément, une unité et une cohérence au sein de l'espace représenté. Le point de vue et l'emplacement de la caméra s'adaptait aux formes géométriques de l'urbanisme mais, une fois la composition du cadre déterminée, l'espace filmé devenait stylisé, profilmique et les formes de son architecture étaient comme sublimées, voire révélées. Inversement, il est aussi aisé de déconstruire cet

espace : à présent, il faut nous pencher sur les phénomènes survenant à l'intérieur du cadre lorsque la géométrie de l'urbanisme n'est ni mise en valeur, ni employée à des fins purement compositionnelles.

Tout d'abord, nous voudrions faire remarquer un processus particulier propre à *Pain, tulipes et comédie* (cf. Ph. 21 et 22).



Ph. 21 Centrement dans la Venise « mineure »
(Pain, tulipes et comédie)



Ph. 22 Décentrement dans la Venise « majeure »
(Pain, tulipes et comédie)

Dans le plan de la Venise « mineure », Soldini cadre un édifice gris en perspective centrale¹, cachant ses côtés et son volume, exploitant ainsi au mieux sa forme carrée. Les habitations jouxtant le centrement créent une certaine profondeur à l'ensemble du cadrage et redoublent les bords verticaux du cadre, rendant ostentatoire l'effet de perspective recherché par le réalisateur. L'espace est également symétrique, puisque ouvert à taille égale de part et d'autre de l'édifice central. De la sorte, le passage symbolique entre deux Venise est renforcé, et le protagoniste féminin (Rosalba, au centre) semble entrer réellement dans une nouvelle dimension urbanistique et sociale, celle d'une ville non plus touristique mais authentique. Soldini a donc maintenu l'utilisation de la composition, de la perspective et de la géométrie pour cadrer la Venise « mineure ».

En revanche – c'est là que le processus devient intéressant – la Venise « majeure » n'est jamais magnifiée dans son cadrage, au contraire : elle paraît banalisée. Certes, ce n'est pas la barque où se trouvent les personnages qui est centrée dans le cadre, mais en contrepartie le panorama du Bassin de Saint-Marc n'est pas mis en valeur. Il ne s'agit pas d'un véritable décadre (le centre n'est pas vidé et le campanile se trouve proche du « nombre d'or »), mais le mouvement inversé des embarcations au premier plan (les touristes en *vaporetto* vont vers la gauche, les protagonistes en barque vers la droite) vient déranger

¹ En architecture, la symétrie de ce cadrage serait peut-être légèrement imprécise, mais nous tenons compte du fait que le cadreur n'est pas un géomètre : sur l'écran, une marge d'erreur de quelques centimètres ne suffit pas à rendre ce cadre asymétrique.

l'attention que nous avons pour l'arrière-plan et entraîne un certain déséquilibre perceptif, une désharmonie ambiante. D'autre part, l'intervention d'un édifice totalement décadré à la droite du plan abîme la perspective atmosphérique, « salissant » intentionnellement le cadre : même si, à travers ce plan de Saint-Marc, notre imaginaire commun nous rappelle vaguement les *vedute* de Canaletto ou quelques panoramas de cartes postales, nous assistons en réalité à la mise à mal du cliché (ce dernier est à entendre également dans son acception photographique, et donc compositionnelle). Les personnages fuient l'agitation de la Venise « majeure » stéréotypée pour se retrouver avec humilité sur une île déserte de la lagune.

D'autres exemples dépourvus de valeurs géométriques fortes s'avèrent plus éloquents sur un traitement parfois inexpressif de l'espace architectural. Tout d'abord, intéressons-nous aux plans fixes et inertes (cf. Ph. 23 et 24).



Ph. 23 Pointe de la Douane (*La vita semplice*)



Ph. 24 Clocher « anonyme » (*Pain, tulipes...*)

Ci-dessus, le plan de *La vita semplice* nous montre l'édifice de la Pointe de la Douane dans une composition peu géométrique. Afin de justifier notre constat, nous mettons le doigt sur la présence d'un élément vertical sur le bord droit du cadre (à l'image du Ph. 22), sans équivalent symétrique, ce qui contribue d'emblée à déséquilibrer l'unité de la composition. D'autre part, ce pilier n'est pas d'une rectitude ni d'un parallélisme exemplaires par rapport aux limites verticales du cadre, et son aspect sombre se détache de la blancheur de la Pointe de la Douane sans être toutefois témoin d'une intention contrastive. De même, les lignes horizontales de l'édifice ne sont pas parfaitement parallèles à celles du cadre. La perspective est inexistante puisque la Pointe de la Douane n'est pas réellement centrée, un triangle de ciel couvrant presque la moitié de la surface de l'image. Nous ne nous hasarderons pas à affirmer si ce léger décadre est volontaire ou non. Cependant, son imprécision et son hétérogénéité concordent avec l'esprit et l'esthétique simplistes du film. Dans la réalité du

film, ce plan de coupe ne sert qu'à indiquer l'heure à Totò Bressan qui est en train d'attendre, il serait donc inapproprié d'y voir une exaltation de l'architecture vénitienne.

Le processus est quelque peu similaire en ce qui concerne le photogramme extrait de *Pain, tulipes et comédie*. Après avoir visité la Venise des monuments grandioses, Rosalba sait que son train va partir car la cloche sonne l'heure du départ. On aura noté qu'à ce moment, Soldini n'utilise pas un clocher (ni l'horloge de la Pointe de la Douane comme De Robertis) de la Venise touristique pour indiquer l'heure. On pourrait presque affirmer que son effort résida dans la recherche de celui qui s'en éloignait le plus. À première vue, ce clocher est intentionnellement montré dans un anonymat flagrant, à l'instar de son cadre, quelconque. En effet, le cadrage ne respecte aucune règle de perspective, la pointe du clocher étant même taillée à son extrémité. De plus, le cadre se permet d'insérer un fil électrique ainsi qu'un aperçu d'un bâtiment jouxtant le clocher. Ce dernier n'est donc ni magnifié par ses contours géométrique, ni cadré dans un espace le valorisant. Étant au centre du cadre, le clocher n'est donc pas décadré, mais ce plan le décrit avec une certaine nonchalance (il n'est d'ailleurs pas éclairé suffisamment) qui autorise la présence d'éléments informels le banalisant.

À travers ces deux exemples de plans fixes, nous entrevoyons comment le réalisateur peut imprimer à son cadre un détachement total par rapport à la matière architecturale. Ce refus de la force des lignes et des formes géométriques enlève en partie à l'espace son aspect profilmique ou du moins, elle le rend plus discret. Nous insistons sur le côté relatif de cette nuance, car le cadre et ses limites sont toujours présents, quelque soit leur organisation interne. Debrix pense que sans limitation de l'espace, le regard risquerait de s'égarer dans une masse inorganisée de personnages et d'objets, et de ne pas saisir ce qu'on voudrait lui faire voir :

Les lignes et les volumes, répartis au hasard, sans relation et sans ordre, seraient dénués de consistance et d'expression. L'image ne serait que confusion et laideur. [...] Grâce à cette limitation, au contraire, prenant appui sur les horizontales et les verticales de l'écran, le cinéaste va être en mesure d'organiser l'espace visuel dont il dispose.¹

Les éléments architecturaux dans les deux plans fixes évoqués ci-dessus prennent donc appui sur la forme rectangulaire du cadre même si, nous l'avons vu, ils ne se balisent pas en suivant le parallélisme de ses bords. De la sorte, leur consistance et leur expression sont

¹ DEBRIX Jean R., *ibid.*

diminuées *malgré* la limitation de l'espace. Ce serait ainsi la limitation à l'intérieur du cadre (le cadrage) qui définirait la valeur réelle de la composition. Les lignes et les volumes de la Pointe de la Douane et du clocher ne sont pas répartis au hasard (ils subissent eux aussi un cadrage), mais l'intention de ces cadrages est d'avouer leur désinvolture même au regard de la géométrie, de la perspective et de la composition.

Parfois, l'absence de géométrie ou de perspective n'altère en rien la valeur compositionnelle, comme c'est souvent le cas pour les plans rapprochés ou le gros plan (cf. Ph. 25).



Ph. 25 PR¹ d'un fronton baroque
(*Vacances à Venise*)



Ph. 26 Les danseurs créent la perspective
(*Le Danseur du dessus*)

Le plan rapproché du fronton baroque extrait de *Vacances à Venise* ne cadre pas le détail architectural frontalement, auquel cas nous apercevriions plus directement sa forme triangulaire. Au lieu de cela, le cadrage en contre-plongée légèrement oblique imprime un déséquilibre à la géométrie et une déformation de l'espace architectural qui s'accordent parfaitement avec l'esprit du style baroque, poussant l'œil de l'observateur à l'abandon dans les détails et désorientant son regard. Ainsi, même si l'ensemble des volumes et des lignes semble décousu, le plan n'en demeure pas moins composé, ce que souligne l'homogénéité créée à travers le contraste des parties blanches et des parties sombres.

En définitive, il est clair que ce qui vient interférer dans l'expressivité de la géométrie et de ses corollaires, ce sont les éléments dynamiques (personnages, bateaux, animaux, etc.) qui sont étrangers à l'intention architecturale du cadre. Même si ces éléments sont eux aussi pourvus de volumes, de lignes et de contours, leur mouvement intervient au

¹ Nous utilisons les habituelles abréviations de l'échelle des plans : TGP (Très Gros Plan), GP (Gros Plan), PP (Plan Poitrine), PR (Plan Rapproché), PT (Plan Taille), PA (Plan Américain), PM (Plan Moyen), PDE (Plan de Demi-Ensemble), PE (Plan d'Ensemble), PG (Plan Général) ; PDC (Profondeur De Champ).

cœur du graphisme propre au plan, atténuant la force des perspectives et des cadrages de l'espace architectural. Le paradoxe, nous l'avons évoqué plus haut en citant Epstein, c'est que la composition du plan accepte mal l'absence de figures « animées ».

Dans quelques cas spécifiques, comme celui de la comédie musicale, les éléments dynamiques (les danseurs) créent eux mêmes la géométrie du cadre. Ainsi, dans *Le Danseur du dessus*, la chorégraphie invente des lignes parallèles et un triangle qui viennent se superposer aux formes circulaires et arrondies de l'espace architectural, orchestrant de la sorte un contraste saisissant et déroutant pour le spectateur : ce sont les personnages qui occasionnent la perspective, sublimant de cette manière la profondeur *du* champ (cf. Ph. 26).

Toutefois, les déplacements des personnages ou des éléments mobiles ne sont ordinairement pas chorégraphiés. Pour certains réalisateurs, pourtant très attentifs au traitement de l'espace cinématographique (Hitchcock¹, Rohmer, Renoir, Bergman, etc.), les personnages restent la fondation sur laquelle poser les autres éléments compositionnels du plan : ils y sont, pour ainsi dire, omniprésents. En réalité, leur présence ne vient pas toujours faire les affaires de la perspective ou de la géométrie, comme on s'en aperçoit dans les deux photogrammes d'*Eva* placés ci-dessous (cf. Ph. 27 et 28). Pourtant, et nous l'étudierons plus en aval (cf. 2.1.3.), l'intervention et les déplacements des personnages dans l'espace du film sont une donnée (voire la principale donnée) compositionnelle du cadre.



Ph. 27 Le personnage obstrue la perspective
(*Eva*)



Ph. 28 La perspective sans le personnage
(*Eva*)

Dans le plan de gauche, le protagoniste masculin obstrue la perspective asymétrique. Nous n'en avons qu'une intuition puisque la profondeur de champ est tout de même perceptible. Cependant, les formes rectilignes sont amoindries et la présence du personnage nous détourne de leur appréciation : l'attention est fixée sur le déplacement de

¹ Hitchcock déclarait même à Truffaut ne pas vouloir « ni d'air ni d'espace autour des personnages ». Cf. TRUFFAUT François, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Laffont, 1969, p. 202.

l'homme, ainsi que sur les personnages de l'arrière-plan. Dans le plan de droite, s'écartant du parallélépipède d'espace créé par la haie en bois du verger, le personnage en libère la perspective et la rigueur géométrique des bâtons aux formes vaguement rectangulaires : l'endroit prend ici la valeur symbolique d'un abîme car l'espace dévoilé est pénétré dans toute sa vacuité.

Enfin, le dernier phénomène remarquable dans notre définition de la déconstruction géométrique et de la perspective du plan serait une conséquence directe des mouvements de l'objectif (en revanche, nous étudierons la façon dont ils construisent le champ en 2.2.1). Alors que le travelling latéral extrait de *Qui travaille est perdu* (cf. Ph. 16) ou le panoramique cité dans *Eva* (cf. Ph. 7) prolongeaient la perception de la géométrie du cadre, la norme veut que les mouvements de caméra « détruisent » le décor et en bouleversent leur perception. Le déplacement, le rapprochement ou l'éloignement de quelques centimètres de l'objectif par rapport à son cadrage initial permettent de créer un nouveau découpage à l'intérieur même du plan (par exemple, le zoom passe aisément du plan moyen au gros plan).

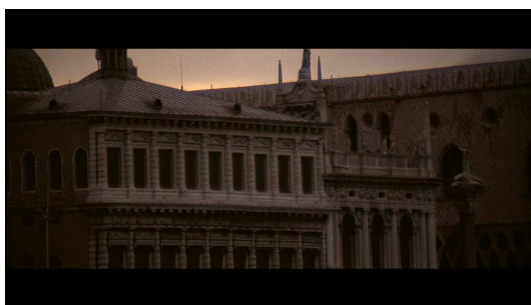
Ci-dessous, nous nous penchons sur un panoramique et un zoom, tirés respectivement d'*Eva* et de *Mort à Venise* (cf. Ph. 29, 30, 31 et 32).



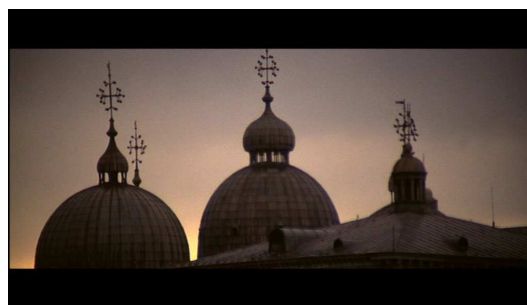
Ph. 29 Panoramique du cortège...
(*Eva*)



Ph. 30... à l'église
(*Eva*)



Ph. 31 Zoom avant de la Bibliothèque Marciana...
(*Mort à Venise*)



Ph. 32 ... vers les coupoles de la basilique
(*Mort à Venise*)

L'intérêt du panoramique issu d'*Eva* est de tisser un lien entre l'aspect narratif du plan (l'enterrement de Francesca) et le côté descriptif de l'architecture (elle sera enterrée dans le beau cimetière vénitien de l'île de Saint-Michel). Ceci étant, le mouvement de la caméra, ajouté aux à-coups dus à la prise de vue sur une embarcation, empêchent le cadrage précis de l'espace architectural, ainsi que la permanence visuelle des formes géométriques et de la perspective (cf. Ph. 20).

De même, le zoom avant issu de *Mort à Venise* expose les mêmes phénomènes formels, bien que dans ce cas l'intention du mouvement de l'objectif illustre l'expérience subjective de Von Aschenbach, le protagoniste masculin du film. Le cadrage est ample au départ (nous apercevons également la façade du Palais des Doges) mais petit à petit il se désintéresse de la géométrie rigoureuse due au classicisme de la Bibliothèque Marciana pour aller se focaliser sur les coupes de la Basilique Saint-Marc en arrière-plan. Comme dans le plan étudié précédemment, l'édifice n'est pas cadré dans son intégralité : il en manque la base, laquelle aurait apporté une stabilité supplémentaire à la composition et ce malgré le mouvement de caméra. En résumé, le cadre n'est ici jamais décomposé, au contraire : l'espace architectural est toujours cohérent – c'est à dire pourvu d'intentions qui coïncident avec le résultat affiché par le cadrage – et unifié. En revanche, la géométrie et la perspective y sont inexorablement démantelées, engrangeant de la sorte la perception d'un espace déformé (non pas difforme, ce qui serait la part de la géométrie), incertain et insaisissable.

2.1.2. L'objet urbain dans le cadre

Dans son essai sur le *Faust* de Murnau, Rohmer divise son chapitre sur l'espace architectural en trois parties : les décors ; les objets ; les costumes. Dans notre précédent chapitre, nous nous sommes intéressé aux décors dans leur acception géométrique. À présent, nous cédon la place à l'analyse des objets. Notre intention n'est pas de singer l'exégèse rohmerienne, puisque ce dernier considérait les objets en tant qu'accessoires. Étudiant la représentation de l'urbanisme au sein de l'espace cinématographique, nous définissons l'objet à travers la matière urbanistique, à la manière d'une masse inanimée et immanente dans le décor : l'objet urbain serait une sorte d'accessoire d'extérieur. Il répondrait à des caractéristiques aussi bien architecturales et topographiques (édifices, rues, places, etc.) que fonctionnelles et sociologiques (une gare, un panneau publicitaire, une grue, des pots de fleurs, etc.). Nous les considérons encore dans leur diversité morphologique (toits, portes, fenêtres, matériaux, etc.).

Enfin, Rohmer réhabilitait la place de l'objet dans l'espace cinématographique malgré son manque de mobilité, alors que le motif privilégié du septième art, « c'est l'être animé, l'homme au premier chef qui non seulement « bouge », mais donne un sens à ses mouvements. »¹ Toutefois, l'objet, bien qu'inanimé, demeure un corollaire de la visualité du film et un complément essentiel de l'espace narratif :

Le monde inanimé ne saurait constituer à lui seul un centre d'intérêt suffisant. Toutefois, l'« objet » [...] arrive à conjurer cet anathème qui pèse souvent, au cinéma, sur l'univers matériel. Par son inertie, il sert à l'ardeur humaine de repoussoir ou d'étalon. Par le mouvement – autonome dans le cas d'une machine – qui l'anime, il se présente comme un auxiliaire de l'homme, un concurrent ou un ennemi.²

De même, Jacques Aumont définit le drame (sous le trait des attitudes, des gestes et des sentiments) comme l'intérêt principal de la création cinématographique, confié aux êtres fictifs que sont les personnages³. Aumont nous indique que « le philosophe-cinéma peut transformer l'inanimé en vivant »⁴, la dramaturgie consistant à faire circuler, à motiver et à

¹ ROHMER Éric, *op. cit.*, p. 76.

² *Ibid.*, pp. 76-77.

³ Cf. AUMONT Jacques, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 1, automne 2003, pp. 179-203.

⁴ *Ibid.*

justifier des objets. Ces derniers sont également pourvus, sous le regard sélectif du cinéma, d'une *attention*.

Ce sont donc les modalités de représentation de cet univers matériel, sa participation dans la composition du cadre et sa définition de l'image filmique que nous allons tenter de démontrer dans les pages qui suivent. Il nous faut encore préciser que cette étude ne sera pour l'instant que purement graphique et donc encore exempte de références sémiologiques : si nous considérons la « chose » devenue « objet » grâce au septième art, nous l'accepterons en tant que « signe » dans un chapitre suivant (cf. 2.2.2.). À présent, nous nous pencherons en particulier sur l'élection de ces objets urbanistiques et sur leur mise en image, que leur présence sature le cadre ou y soit raréfiée.

Saturation du cadre

Par « cadre saturé », nous entendons un grand nombre d'éléments urbanistiques (les « objets » prédéfinis ci-dessus) composant ostensiblement le cadre de façon excessive, que cela soit le produit d'une intention artistique ou non. Une nouvelle fois, cette saturation sera à évaluer en fonction des cadrages (ce qui nous autorise à considérer les plans fixes comme les plans mobiles sans entrer dans l'analyse de la dimension du champ et du hors-champ) et indépendamment de l'interprétation des caractéristiques plastiques qui seront étudiées dans une autre partie de notre travail (cf. 2.2.3.). Par ailleurs, nous ne prenons pas en compte le nombre d'acteurs (ou de figurants) présents à l'intérieur du cadre, auquel cas nous empirerions sur la part du personnage (analysée en 2.1.3.)¹.

A priori, la saturation semblerait plus ostentatoire dans l'emploi d'un cadre large ou d'une focale courte (en plan d'ensemble ou de demi-ensemble et avec la netteté de tout le champ). Les objets sont aperçus dans leur (éventuelle) variété, leur position est éparpillée, et l'œil peine à les énumérer ou à les identifier de façon précise (cf. Ph. 33 et 34).

¹ Quant à Deleuze, il définit la saturation en fonction du « grand écran et [de] la profondeur de champ [qui] ont permis de multiplier les données indépendantes, au point qu'une scène secondaire apparaît sur le devant tandis que le principal se passe dans le fond (Wyler), ou qu'on ne peut même plus faire de différence entre le principal et le secondaire (Altman). Cf. *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 23. Nous chercherons également à nuancer cette définition.



Ph. 33 Courte focale et saturation du cadre
(*Le Danseur du dessus*)



Ph. 34 Courte focale et cadre peu saturé
(*Pain, tulipes et comédie*)

Dans le plan issu du film de Mark Sandrich, la courte focale nous permet d'observer aussi bien le balcon et le canal au premier plan, que la terrasse et la façade à l'arrière-plan. À l'intérieur même de ces « parcelles » de plan, il existe plusieurs sous-divisions d'objets possibles : le balcon est composé d'une rambarde, d'une frise et d'un arbre ; le canal, d'une barque, de sa coque, de sa rame et de son toit ; la terrasse, de la descente du pont, des parasols, des tables, des chaises, d'un muret et d'arbustes ; la façade, d'une entrée, de diverses fenêtres, d'un balcon et de statues.

En réalité, nous comprenons que notre énumération n'est pas exhaustive et qu'elle pourrait comporter encore plusieurs sous-ensembles identifiables par cognition (la tête des statues) ou par intuition (des consommations sur les tables, par exemple). Or les études sur le dispositif visuel nous apprennent que nous ne regardons pas les images globalement, en une fois, mais « par fixations successives¹ », lesquelles « durent quelques dixièmes de seconde chacune, et se limitent assez strictement aux parties de l'image les plus fournies en information². »

De même, le plan cinématographique est défini par une durée, ce qui délimite parallèlement le nombre de « fixations successives » de l'œil lors de sa vision. Par conséquent, comme le remarquait André Bazin à propos de la profondeur de champ utilisée systématiquement par Welles, l'attitude mentale du spectateur doit être plus « active³ », celui-ci devant choisir ce qui dans le cadre donnera un sens à l'espace filmique. Évidemment, *Le Danseur du dessus* étant antérieur à la « révolution » du langage cinématographique lancée

¹ AUMONT Jacques, *L'Image*, op. cit., p. 41.

² Ibid.

³ Cf. BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 75.

par *Citizen Kane*¹, ce rapport au spectateur n'est ni intentionnel ni primordial dans la composition du cadre faite par Sandrich. Néanmoins, sa saturation due au point de vue en plan d'ensemble en constitue une donnée inexorable.

En revanche, l'énumération des objets présents à l'intérieur du plan extrait de *Pain, tulipes et comédie*, bien qu'employant un cadrage large et profond (il s'agit d'un plan général de la lagune vers Marghera), paraît fortement diminuée par rapport à l'exemple précédent. Pourtant, les éléments matériels ne manquent pas : grue, quai, bateaux et cheminées pourraient *a priori* encombrer l'image, mais il en est tout autrement. La perspective atmosphérique enlève une grande part de netteté à l'arrière-plan et dilate l'ouverture de l'espace grâce à l'importance réservée aux éléments naturels (le ciel, l'eau). Le premier plan est assimilé d'emblée par le regard – d'autant plus que la grue et les bateaux sont mobiles – mais, en contrepartie, les « fixations successives » du sujet regardant s'égarer moins que dans un espace fermé. Par conséquent, la deuxième opération cognitive du regard s'adresse immédiatement à l'arrière-plan (la zone industrielle de Marghera), lequel paraît flou et « enfumé » en raison de la perspective : il n'est pas disséqué par l'œil et le plan reste facilement assimilable dans son ensemble. De cette manière et en comparaison au plan du *Danseur du dessus*, nous voyons que l'ampleur du cadrage ne définit pas la saturation du cadre de façon certaine. En toute logique, Soldini avait besoin des décors réels et de l'atmosphère (le ciel) pour décrire et mettre en relief l'influence de Marghera sur la lagune.

De même, il serait injuste d'attribuer irrévocablement l'absence de saturation à la présence de l'atmosphère. Dans les deux exemples évoqués ci-dessous, le plan est déterminé par la profondeur de champ et son point de fuite (cf. Ph. 35 et 36).



Ph. 35 PDC, espace fermé, cadre saturé
(Qui travaille est perdu)



Ph. 36 PDC, espace ouvert, cadre peu saturé
(Mort à Venise)

¹ Cf. *Citizen Kane*, d'Orson Welles, USA, 1941.

Le plan de *Qui travaille est perdu*, tout comme celui de *Mort à Venise*, utilise une succession de piquets afin de créer une perspective et de souligner la profondeur du champ. Ceci étant, Brass encombre son cadre de détails (les étals, les caisses, les toiles, etc.) qui détournent la vision du point de fuite. Par ailleurs, la présence humaine contribue à cette charge visuelle. Une nouvelle fois se pose la problématique du cadrage et de son imagination. L'espace urbain représenté est celui de la vie quotidienne, et le réalisateur vénitien confesse ici ses velléités documentaires et réalistes : le marché n'est pas mis en scène¹ et le cadrage s'organise autour des composants de l'espace réel. Le point de vue en plan de demi-ensemble, trouvant sa perspective dans la répétition d'un élément anodin (les piquets) et propre à cet espace populaire, allié à la saturation de l'image, donne l'impression que le plan a été pris sur le vif, « volé » en quelque sorte à la routine des habitants.

En revanche, le processus semble inversé en ce qui concerne le plan extrait de *Mort à Venise*. La succession des piquets et la toile couvrant l'allée, plus ou moins perpendiculaires à la rangée de bungalows, auraient pu donner lieu dans un autre cadrage à une image saturée. D'une part, si Visconti utilise le point de fuite d'une façon qui nous paraît plus ostensible, c'est justement parce que les éléments qui pourraient nous détourner de sa perception sont éliminés : l'espace est unifié malgré ses différents ensembles. L'allée, les bungalows et la plage se définissent tous trois comme un espace portant vers le repos. Le cadrage cherche à capter la verticalité des éléments (homogénéisés également par leur couleur). Ces derniers étant nombreux, l'image semble être barrée. L'horizon est rétréci, mais l'espace ouvert et atmosphérique en donne une intuition qui vient alléger l'impression d'enfermement du cadre. En réalité, seul le personnage est enfermé par la géométrie. Ainsi, la composition matérielle du cadre guide Gustav Von Aschenbach vers la plage et l'horizon (où il finira sa vie). Elle en forme graphiquement et symboliquement un abyme.

L'ouverture de l'espace ne prédétermine pas implacablement le degré de saturation du cadre (cf. Ph. 37 et 38).

¹ En réalité, les styles de mise en scène employés par Tinto Brass dans son premier long-métrage sont expérimentaux et donc variés : les points de vue réalistes sont alternés à des épisodes stylisés et maniéristes, ce qui traduit bien l'influence du cinéma moderne de la Nouvelle Vague exercée sur le réalisateur vénitien, en particulier celle de Godard.



Ph. 37 Espace ouvert, cadre saturé
(La vita semplice)



Ph. 38 Espace fermé, cadre saturé
(Le Casanova de Fellini)

Nous avons choisi de confronter deux plans utilisant principalement le même objet dans sa composition physique du cadre, c'est-à-dire l'élément botanique. La plante grimpante présente dans le photogramme de *La vita semplice* occupe la majeure partie du cadre, tout comme la verdure sauvage dans son homologue fellinien. Ceci étant, leur exposition ne suit pas des modalités identiques. L'espace matériel dans le plan issu du film de De Robertis est éclairé par une lumière naturelle, alors que Fellini filma ce jardinet vénitien grâce aux illuminations du studio. Il en résulte que le point de vue du Grand Canal est assombri par l'augmentation du contraste entre l'ombre et la lumière du jour qu'exerce la présence de la plante, de même qu'elle obscurcit l'ensemble du premier plan. Les feuilles paraissent donc beaucoup plus sombres qu'elles ne le seraient sous un éclairage artificiel dirigé sur elles. D'ailleurs, c'est justement l'artificialité de la source lumineuse que l'on remarque dans le plan du *Casanova de Fellini*, donnant ainsi l'impression contraire : la blancheur et la force de la lumière éclaircissent l'obscurité des éléments botaniques. Mais revenons à la saturation.

La noirceur et les ombres de la plante grimpante, associées à la grille de la terrasse, viennent contrarier la perception de l'arrière-plan. Celui-ci est aussi plongé en grande partie dans l'obscurité en raison de la lumière naturelle. Pourtant, quelques ouvertures vers les éléments physiques subsistent : à droite vers l'eau du canal, à gauche vers le ciel, mais les objets urbains, bien qu'étant homogénéisés par l'obscurité, bouchent le cadre et suppriment l'horizon essentiel à l'ouverture de l'espace cinématographique.

Dans le plan du *Casanova de Fellini*, la saturation est plus relative et provient en majeure partie de la composition physique du cadre (les éléments botaniques précités ajoutés à la brume). Ces feuillages, ces herbages et ces branchages confèrent bien entendu un côté plus inquiétant et plus labyrinthique au jardin qui sera parcouru par le séducteur vénitien,

transcription symbolique de son égarement dans un univers désordonné. En contrepartie, la façade du palais, engendrant la frontalité et la fermeture de l'espace représenté, paraît épurée et désencombrée tout en étant sinistre et délabrée. Par conséquent, la saturation est atténuée par ce contrepoids inerte, creusant un vide au sein de l'image. Si dans le plan du *Danseur du dessus* (cf. Ph. 33) évoqué plus haut, l'arrière-plan constituait implicitement (grâce à la saturation du cadre) un espace vivant, nous en avons ici l'exemple inverse. L'observation de ce cadre fellinien sera adressée en premier lieu à l'ensemble botanique – car il se trouve au premier plan – dont on ressent la palpabilité, parcourant encore la sève frémissante contenue dans cet objet, alors que les pierres inanimées seront moins directement discernées – car elles se trouvent à l'arrière-plan.

Au vu des ultimes constats sur les phénomènes de saturation du cadre, nous avons l'impression que c'est avant tout la surcharge d'objets au premier plan qui coïncide avec sa perception et avec le sentiment de divagation et de désordre l'accompagnant. Parfois, c'est même en saturant le premier plan dans toute la surface du cadre que l'image est volontairement encombrée, comme en témoigne le plan ci-dessous, extrait du *Canale degli angeli* (cf. Ph. 39).



Ph. 39 Le premier plan est entièrement saturé
(*Il canale degli angeli*)

Pourtant, la profondeur du champ est importante dans ce cadre. De fait, nous prenons conscience que le choix de l'« objet » saturant à installer au premier plan lors du cadrage est prépondérant : c'est l'insertion de cette grille, élément matériel souvent photogénique au cinéma, qui permet d'admirer l'ouverture de l'espace (le panorama) tout en grimant le cadre, enfermant ainsi l'arrière-plan derrière ses barreaux.

Jusqu'ici, nous avons illustré la saturation du cadre à travers des plans aux cadrages larges ou profond. Or, force est de constater que le photogramme tiré du film de Pasinetti contient un gros plan de la grille en fer. Ce n'est que l'identité de cet objet (ses caractéristiques, ses proportions) qui permet d'avoir une perception, une conscience de l'arrière-plan et donc du panorama global contenu dans le cadre. De manière générale, dans *Il canale degli angeli*, plus que la volonté de styliser la représentation de l'espace par des cadrages insolites, c'est un intérêt omniprésent pour l'univers matériel de l'urbanisme qui est remarquable, à l'instar du mur analysé précédemment (cf. Ph. 17).

À présent, étudions de plus près une utilisation ostensible des plans rapprochés, conduisant à la saturation de l'image. D'emblée, nous pouvons affirmer que les plans rapprochés ne doivent pas se pencher excessivement sur leur matière, afin que la saturation soit effective : même si son volume et ses contours sont difficilement saisissables, l'objet ne doit pas englober la totalité du plan, ce qui conduirait à la raréfaction du cadre, à moins que le plan soit composé en profondeur de champ. Pour clarifier notre propos, nous avons sélectionné deux plans aux différents paramétrages, l'un décrivant l'architecture baroque, l'autre évoquant le matériau urbain à travers les reflets d'une vitre (cf. Ph. 40 et 41).



Ph. 40 Détail de l'architecture baroque (*Eva*)



Ph. 41 Architecture reflétée (*Pains, tulipes...*)

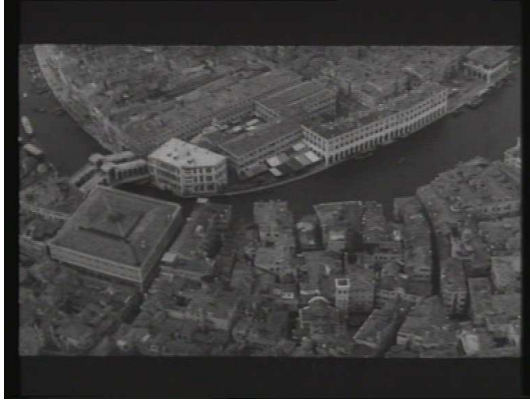
Le plan issu du film de Losey est particulièrement digne d'intérêt puisqu'il démontre comment le style architectural se fait complice de la composition saturée du cadre. En effet, le rapprochement de l'objectif vers les détails baroques de la Basilique de la *Salute* expose clairement l'agencement complexe des frontons, des pilastres, des arcs et des statues. Réciproquement, cette désorientation du regard voulue par l'essence du style baroque, alliée à la diversification des éléments sculptés, créent en soi la saturation du cadre, plus fortement que le cadrage même. À l'inverse, la saturation serait objectivement plus difficile à obtenir dans un plan rapproché de l'architecture classique de la Renaissance, beaucoup plus épurée. Par ailleurs, il faut signaler que ce plan rapproché de la basilique opère en réalité un

panoramique vers la coupole, mouvement qui par son flottement renforce l'encombrement du cadre ainsi que l'effet déconcertant produit sur son observation : les éléments baroques illusoirement désorganisés se multiplient dans l'image.

En ce qui concerne le plan issu du film de Soldini, le processus saturant le cadre est pour ainsi dire inversé, puisque nous n'assistons pas à une approche directe et magnifiante de l'architecture. À première vue, le cadrage est défini par un plan poitrine de Rosalba, le protagoniste féminin. En second lieu, le personnage de Rosalba est portraituré dans un effet de « cadre dans le cadre » que créent les contours en bois de la fenêtre. *A priori*, l'image ne serait donc pas saturée. Cependant, le point de vue est en réalité stylisé par l'intervention des reflets dans la vitre. Le cadrage est ici particulièrement original car il se pose comme un plan fixe, alors qu'en contrepoint, l'image reflétée des édifices trahit le travelling naturel guidé par la marche du *vaporetto*. Cette superposition dans la dynamique du plan et cette hétérogénéité des éléments matériels, associées au grimage naturel qu'impliquent le flou et la clarté des reflets, créent une image ambiguë, fortement composée et saturée. Nous reviendrons plus tard sur l'interprétation symbolique de ce point de vue. Pour l'instant, nous nous contentons de remarquer son originalité dans la représentation de l'espace urbain vénitien et, en quelque sorte, sa volonté de composer un cadre inédit au sein de la cité touristique¹.

Dans notre précédente analyse de l'architecture du cadre, nous avons cherché à observer les phénomènes relatifs aux angles des cadrages. Ce chapitre sur l'espace inanimé pourrait contenir une méthodologie analogue en s'intéressant à la place de l'objet filmé en plongée ou en contre-plongée (cf. Ph. 42 et 43).

¹ De fait, dans ce plan extrait de *Pain, tulipes et comédie*, nous pouvons apercevoir en arrière-plan le « cameo » du réalisateur, Silvio Soldini, sorte de signature apposée à la beauté et à l'originalité de ce cadre.



Ph. 42 Plongée et cadre saturé
(Qui travaille est perdu)



Ph. 43 Contre-plongée et cadre peu saturé
(Eva)

La plongée aérienne issue du plan d'ouverture de *Qui travaille est perdu* est éloquente : nous percevons toute la complexité topographique de la ville, ainsi que ses variations architecturales. L'ensemble est déjà homogénéisé par son isotropie et son encombrement, certes, mais c'est également la diversité des contours et des volumes de cette Venise vue du ciel qui amplifie la saturation du cadre. Si la plongée nous montre la cité lagunaire comme une masse difforme, privée de rigueur géométrique et de perspective, les éléments urbains s'en retrouvent multipliés, invitant à chercher les détails et à ne plus considérer la ville dans son ensemble. Curieusement, la perception spectatorielle devient sélective, alors que le regard de la caméra est large.

En revanche, toute contre-plongée opérée en extérieurs, et donc au sein d'une réalité urbaine, doit tenir compte du fait que son arrière-plan sera en partie atmosphérique, comme l'illustre le plan issu d'*Eva*. Le cadre pourra englober des objets dont il aurait peut-être fait abstraction dans un cadrage à angle normal ou frontal : dans ce cas, il s'agit des fils électriques et de l'ampoule du lampadaire. En réalité, l'espace narratif est celui de l'église Saint-Michel qui sonne le glas, mais le centrage sur le clocher est fortement amoindri par la présence de ces éléments déconcertants, associés à la faible composition géométrique du cadre. Au sens propre et figuré, l'anniversaire de l'enterrement de Francesca est relégué au second plan (Tyvian Jones ne s'en souvient plus). Ceci étant, la présence importante du ciel dans le cadre traduit tout de même la propagation des sons de cloche dans l'atmosphère. Par conséquent, la valeur de la saturation est diminuée, et l'hétérogénéité des divers objets urbains mieux perçue.

Cependant, comme nous l'avons déjà évoqué brièvement, l'homogénéité de l'espace peut également conduire à la saturation de l'image, et ce malgré l'intervention de l'« atmosphère » (cf. Ph. 44 et 45).



Ph. 44 Répétition de l'objet et saturation
(*Vacances à Venise*)



Ph. 45 Homogénéité de l'espace et saturation
(*Vacances à Venise*)

Le cliché méditerranéen du linge pendu aux fenêtres ou en travers des rues constitue une manne inespérée pour l'esthétique stéréotypée de *Vacances à Venise*. Bien entendu, son essence textile diffère du caractère architectural des habitations, mais il demeure que l'ensemble fait partie d'une donnée urbanistique incontestable dans les quartiers populaires vénitiens. Outre la fermeture presque totale de l'espace, causée par les édifices, c'est surtout la répétition de ce linge en profondeur de champ qui implique la saturation de l'image. En dépit du contraste entre les éléments architecturaux et les détails triviaux, l'ensemble reste très harmonieux.

Dans le panorama des toits de Venise, l'espace est également homogène, à l'image de la plongée évoquée plus haut dans le film de Brass. En somme, ce ne sont pas les différentes formes architecturales qui viennent troubler cette syntonie de la topographie urbaine, mais c'est justement cette diversité, alliée à la netteté et à la répétition des détails, qui entrent en jeu dans la saturation du cadre, et ce malgré la perspective atmosphérique.

Raréfaction du cadre

L'espace urbain, qu'il soit plus ou moins organisé ou fonctionnel, est constitué d'une accumulation d'éléments matériels qui favoriseraient *a priori* la saturation du cadre

cinématographique. En réalité, nous allons maintenant démontrer que tout n'est qu'une question de points de vue et de cadrages¹, donnant ainsi lieu à la raréfaction du cadre, au sein de la réalité vénitienne.

Si les plans larges semblaient faciliter la saturation, les plans rapprochés démontreraient l'inverse en dépouillant le cadre de l'ampleur de ses détails, à l'image du gros plan sur l'eau ou de l'isolement d'un pylône ci-dessous (cf. Ph. 46 et 47)



Ph. 46 Gros plan sur l'eau
(*La vita semplice*)



Ph. 47 Isolement du pylône
(*Il canale degli angeli*)

Dans cette confrontation entre deux plans assez différents, il est intéressant de remarquer que tous les deux raréfient leur cadre (en dépit de la « mise en mouvement » du pylône – Ph. 47 est un panoramique horizontal). Dans le plan fixe extrait de *La vita semplice*, un seul élément – l'eau – vient occuper de façon homogène tout l'espace. Le cadre est donc dépourvu de géométrie, il est physique. Son insertion dans le film n'a pas forcément qu'une valeur descriptive², elle témoigne plutôt d'une volonté de s'intéresser à l'élément aquatique, symbole de Venise, et à en communiquer la notion d'apaisement à travers le gros plan.

En revanche, l'intervention de l'objet urbain au sein d'un autre élément naturel, l'air, trouble le cadre physique en y insérant des formes géométriques. La raréfaction reste tout de même perceptible avec la complicité de l'isolement subi par le pylône dans la composition. En somme, la géométrie n'empêche pas que le cadre soit raréfié. Par contre, le

¹ Deleuze, quant à lui, définit la raréfaction par ces mots : « [...] des images raréfiées se produisent, soit lorsque tout l'accent est mis sur un seul objet, [...] soit lorsque l'ensemble est vidé de certains sous-ensembles. » Cf. *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 24.

² Ce gros plan sur l'eau peut aussi avoir une fonction narrative ou symbolique, et nous l'avons retrouvé dans plusieurs plans de notre corpus : dans *Le Danseur du dessus*, lorsque le majordome nage dans le canal ; dans *Vacances à Venise*, lorsque les immondices sont jetées dans un canal, lorsque Jane tombe à l'eau, lorsque le train part dans la scène finale ; dans *Le Casanova de Fellini*, lors du plan d'ouverture du film ; dans *Eva*, gros plan sur le sillage d'un bateau et gros plan dans une mare lors de la scène du pique-nique.

mouvement de l'objectif pourrait venir contrarier ce constat, permettant de passer d'un cadre géométrique à un cadre physique ou d'un cadre raréfié à un cadre saturé, et ceci au sein du même plan.

Il serait erroné de penser qu'une courte focale empêcherait la raréfaction. Le cadre peut très bien s'intéresser à une surface plane ou désencombrée dans toute son ampleur. Reste à savoir précisément, dans le décor urbain et en particulier à Venise, où l'objectif de la caméra peut inventer des cadrages larges propices au dénuement. En voici deux exemples (cf. Ph. 48 et 49).



Ph. 48 Plage du Lido
(*Mort à Venise*)



Ph. 49 Paysage lagunaire
(*Pain, tulipes et comédie*)

L'étendue de sable et la rangée de bungalows sont les seuls composants matériels du photogramme de *Mort à Venise* (nous faisons donc abstraction de la présence humaine, à peine perceptible dans ce plan d'ensemble). Or, nous l'avons vu, la répétition de l'objet pouvait être une donnée de la saturation du cadre. Ce n'est pas le cas ici. La raison en est bien simple : le cadrage est le premier facteur définissant la composition du cadre, bien que dans la méthodologie du filmage, les réglages photographiques et les agencements scénographiques le précèdent souvent, ou lui sont parallèles. Dans cet exemple, il ne s'agit pas seulement de lier la raréfaction à la courte focale (ce qui serait incomplet et aléatoire), mais à l'utilisation de l'élément urbanistique (les bungalows de la plage du Lido de Venise) en tant que soutien au bord supérieur du cadre, allié au cadrage d'un élément naturel pratiquement déserté (l'étendue de sable) qui occupe la majeure partie de l'espace représenté. L'aveu de ce cadrage, c'est de n'avoir pu effectuer la raréfaction en milieu urbain qu'à travers un cadre physique, mettant en jeu la nature ou l'atmosphère.

Il en va de même pour le plan de *Pain, tulipes et comédie*, où la présence d'une structure organisée par l'humain est encore plus restreinte : nous apercevons des piliers en bois, ultime empreinte de l'urbanisme dans ce paysage lagunaire. Cependant, ce n'est pas

seulement la nature qui crée la raréfaction. Comme nous le rappelle Anne Cauquelin, « le paysage n'est « naturel » qu'au prix d'un artifice permanent »¹. De fait, notre vision cognitive du paysage est en réalité l'aboutissement d'un travail accompli par le réalisateur qui l'invente. L'image, divisée équitablement en deux (l'atmosphère dans la moitié supérieure et la lagune dans la moitié inférieure), contient des informations qui permettent de déceler l'intervention du cadrage et la création d'une perspective, et ce au-delà du calcul proportionnel que nous venons d'évoquer.

Bien entendu, ce cadre issu du film de Soldini est physique. Toutefois, nous serions tenté d'affirmer que le cours d'eau, avec l'aide des piliers en bois et des lambeaux de terre, forme une sorte de diagonale, et donc un point de fuite à peine remarquable, principe même de l'établissement d'une perspective. Panofsky, dans son essai *La Perspective comme forme symbolique*², affirmait l'inhérence de la perspective dans tout contenu visuel. Enfin, deux gros nuages se trouvent plus ou moins à l'endroit du « nombre d'or ». Seulement, aucun de ces artifices ne vient troubler la raréfaction du cadre. En quelque sorte – et c'est probablement pour cela qu'il fut particulièrement employé dans l'esthétique du cinéma moderne (cf. *L'Éclipse*³ ou *Persona*⁴, par exemple) – le cadre raréfié témoigne parfois d'une volonté de malmener le spectateur : c'est un parti pris, un excès, une décision d'« auteur »⁵. Le regard sent qu'on le spolie du décor, d'un plaisir visuel auquel il aurait eu droit sans ce parti pris. Il se choque de ne pas voir un espace équilibré ou d'être privé de la relative opulence des cadres traditionnels, mettant en scène un plus grand nombre d'éléments pragmatiques. Mais la raréfaction, souvent intellectualisante et exempte de tout ludisme, offre à la vision moins de divertissement, moins d'émerveillement mais plus de désenchantement (voire d'inquiétude) que la saturation ou qu'un cadre tout simplement plus neutre.

Par le biais de ses propriétés physiques, le paysage lagunaire étudié dans *Pain, tulipes et comédie* n'entre pas dans ce constat car, paradoxalement, les artifices de sa conception paraissent naturels et ne sont pas présentés ostensiblement. Enfin, Henri Agel nous affirme que « les « plein air » peuvent dégager le coefficient dramatique ou lyrique souhaités par l'auteur s'ils sont vus et rendus d'une certaine façon »⁶. Or le cadre raréfié communique

¹ CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000, p. 1. Mis entre guillemets par Cauquelin.

² Cf. PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme « forme symbolique »*, trad. fr., Paris, Minuit, 1975 (1^{re} éd. *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig, 1927).

³ Cf. *L'Éclipse (L'eclisse)*, de Michelangelo Antonioni, Italie, 1962.

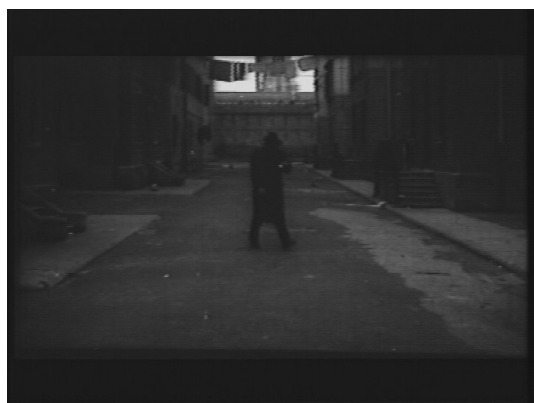
⁴ Cf. *Persona*, d'Ingmar Bergman, Suède, 1965.

⁵ Comme peut l'être également le choix de la saturation, avec des intentions opposées.

⁶ AGEL Henri, *Le Cinéma*, Tournai, Casterman, 1954, p. 173.

inexorablement un certain ascétisme des sentiments, il est aux antipodes de la « jolie toile de fond »¹ ou du « vague élément de poétisation »² dont parle Agel à propos du paysage.

Au vu de nos dernières observations, on pourrait croire que seule l'intervention des éléments physiques permet la raréfaction du cadre en milieu urbain. Nous allons en exposer ci-dessous l'antithèse (cf. Ph. 50 et 51).



Ph. 50 *Calle déserte en décors réels*
(*Le Terroriste*)



Ph. 51 *Quai vénitien en studio*
(*Le Danseur du dessus*)

Ces deux photogrammes opposent d'emblée la représentation de l'urbanisme vénitien en décors réels ou reconstitué en studio. Le plan issu du *Terroriste* cadre frontalement une rue dont les éléments urbanistiques se détachent des stéréotypes et de l'imaginaire commun que l'on a de la typographie vénitienne. Le macadam substitue les pavements et l'on note la présence d'une chaussée, tandis que la rue est rectiligne, large et profonde. L'espace est déserté, mais nous voudrions encore faire abstraction de la place du personnage dans l'image. Bien entendu, ces caractéristiques ne sont pas celles du centre historique de Venise (cf. 1.1.2.), mais celles des quartiers populaires et reculés comme ceux de la Giudecca. C'est donc au milieu d'une Venise anti-touristique que De Bosio réussit à raréfier son cadre, grâce à des composants uniformes, ascétiques et inhabituels dans la réalité urbaine étudiée : le goudron, les édifices « mineurs » et la chaussée déserte.

Nous pourrions croire que la pénombre de la rue se fait complice de la raréfaction du cadre. Dans le plan du film de Sandrich, la clarté de la lumière nous prouve l'inverse. Faisant toujours fi de l'intervention des personnages au sein du cadre, nous observons que ce

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

dernier est composé de cinq objets de natures différentes : deux arbustes contenus dans des pots, un sol luisant, un mur lisse et un banc de couleur claire.

Force est de constater qu'aucun de ces éléments matériels n'entre dans les canons architecturaux vénitiens. Nous savons qu'en dehors des *Giardini pubblici*, la verdure fait cruellement défaut à la cité lagunaire. Que dire alors de ces deux arbustes plantés dans des pots (et dans le décor), éloignés de tout référent contextuel. Que dire encore de ce mur privé de fenêtres, de portes, de briquetages et de détails informatifs, qui semble être un aveu explicite du tournage en studio. Le plan moyen est frontal et le mur ferme l'espace, ce qui favoriserait *a priori* la saturation comme nous l'avons analysé plus haut. Or, il n'en est rien dans ce cadre du *Danseur du dessus*, principalement à cause de l'irréalisme et de l'artificialité du décor. Deux processus viennent étayer notre propos. D'une part, c'est proprement dit cette infidélité faite à la réalité topographique vénitienne qui simplifie et aseptise les éléments urbanistiques, créant ainsi la raréfaction. De l'autre, c'est le cadrage, frontal et resserré sur une partie du décor qui implique ce phénomène car, comme nous l'avons vu en amont, les plans larges du *Danseur du dessus* insistent sur l'aspect baroque et opulent du décor, et par conséquent sur la saturation du cadre.

En dernière instance, et à l'image de notre méthodologie analytique présente tout au long de cette étude de la composition, nous voudrions évoquer plus profondément le rôle des angles de prises de vue dans la conception des cadres raréfiés, et plus spécifiquement celui de la plongée et de la contre-plongée (cf. Ph. 52 et 53).



Ph. 52 Plongée et cadre raréfié
(*Il canale degli angeli*)



Ph. 53 Contre-plongée et cadre raréfié
(*Vacances à Venise*)

Les principales conséquences de la plongée cinématographique dans un environnement urbain ont déjà été abordées quelques lignes plus haut : fermeture du cadre et

disparition plus ou moins totale de l'atmosphère, cadrage du sol comme « tapisserie » du plan et ablation plus ou moins partielle d'éléments composant l'urbanisme. C'est tout particulièrement ce dernier constat qui nous intéresse au regard de la raréfaction du cadre.

Le photogramme issu du film de Francesco Pasinetti opère une plongée relativement prononcée sur le personnage (auquel nous ne prêterons pas plus d'attention). Dans cet exemple, c'est l'homogénéité même du sol et du canal qui délimite des formes géométriques bien définies au sein du cadre, ascétisant de la sorte l'image même. Les objets pierreux et l'élément aquatique semblent unifiés grâce à l'angle de prise de vue, c'est-à-dire la plongée.

Il nous faut encore remarquer la présence d'un objet indépendant, la barque. Cette dernière, isolée sur le bord du cadre, vient troubler quelque peu l'homogénéité ambiante, mais elle n'empêche pas pour autant la raréfaction. Sa représentation prouve que raréfaction et saturation ne sont pas toujours les premières données intentionnelles dans la composition du cadre, mais sont une conséquence *parfois inévitable* (voire inconsciente) du cadrage et de l'angle des prises de vue. En réalité, le cadre est ici centré sur le personnage, prenant appui au passage sur le « L » inversé, formé par les dalles blanches.

La contre-plongée provenant du film de David Lean est accompagnée d'un travelling avant de la caméra. Au-delà du mouvement dont nous n'étudierons pas les effets ici, puisque tout au long de sa marche il montre un espace continu, c'est le choix de l'espace architectural qui s'avère ici déterminant en ce qui concerne la raréfaction. En effet, nous apercevons d'emblée que la *calle* filmée est très étroite, ne laissant qu'une part infime à l'ouverture du cadre. De même, l'obscurité occulte la majeure partie des façades, empêchant ainsi d'en discerner les détails. Une nouvelle fois, l'angle de prise de vue (la contre-plongée), sert en premier lieu à montrer la curiosité urbanistique (l'extrême étroitesse de la *calle*), avant de s'intéresser à la raréfaction due à la pénombre et à la « sécheresse » architecturale des édifices filmés.

* * *

De cette étude de l'espace inanimé ressort un constat inébranlable : sa juxtaposition constante au mouvement, que celui-ci soit interne au cadre, ou qu'il soit dû au déplacement du cadre lui-même.

Alors que les ancêtres du cinéma (chronophotographie, lanterne magique, etc.) placent l'immobilité de l'image au cœur de la démarche de saisie du réel, dès son origine le

cinéma a été perçu comme l'art du mouvement par excellence, comme nous l'indiquions en citant Epstein dans un précédent chapitre (cf. 2.1.1.). Plus récemment, Peter Kubelka privilégie pourtant l'approche chronophotographique du septième art en affirmant que celui-ci n'est pas le mouvement : « le cinéma est une projection d'images – qui ne bougent pas – à un rythme très rapide. »¹ Mais au-delà de cette considération plus morphologique que visuelle, il demeure qu'« au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement. »²

De fait, nous avons pu observer une certaine réticence envers l'image fixe et, par conséquent, une attirance pour le *déplacement*, la manifestation de la vie, l'animation du cadre, qu'il soit urbain et/ou filmique. Tout ce qui relevait de la part de l'inanimé dans les plans qu'étudiait ce chapitre (et donc principalement les éléments urbanistiques vénitiens) se référaient à une certaine image du passé ou du moins en témoignait sa trace.

En outre, Edgar Morin nous fait remarquer que « si les objets exhibés sont immobiles, si la caméra est elle-même immobile, il n'y a plus de films mais une succession brutale et spasmodique de cartes postales³. » Nous reviendrons sur la création et l'intervention proprement dite de l'imaginaire de la carte postale au cours des chapitres à venir (cf. 2.2.2.), plus axés sur le signifié que sur le signifiant.

Si les objets-accessoires étudiés par Rohmer dans sa thèse sur *Faust* de Murnau étaient dotés de qualités magnétiques ou répulsives, s'ils se faisaient les complices de l'humain, lequel les mettaient en mouvement, nous constatons que les éléments de l'univers architectural seraient bien incapables d'une telle mouvance. En effet, les objets urbanistiques sont par définition immobiles et impossibles à déplacer. Leur seule évolution perceptible – dans la réalité – résiderait dans leurs phases constructives ou destructives. En revanche, le « déplacement » évoqué plus haut se réfère à l'ontologie du film, représentant dans un cadre et une image mouvants la vie imaginaire et la ville plus ou moins matérielle ou virtuelle.

Ludovic Cortade corrobore notre problématique sur l'espace inanimé en précisant que « l'immobilité du décor ne peut constituer une modalité de l'immobilité [du plan] dans la mesure où elle n'est véritablement perceptible qu'à la faveur d'un long plan fixe. »⁴ Or, force est de constater que tous les plans cités (dont nous avons volontairement mené une exégèse plus spatiale que temporelle) confirment ce constat – car ils en forment l'antithèse – les plans

¹ KUBELKA Peter cité par BOUHOURS Jean-Michel, *L'Art du mouvement*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 14.

² METZ Christian, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965, à présent in METZ Christian, *ibid.*, p. 19.

³ MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 2007 (1^{re} éd. 1956), p. 197.

⁴ CORTADE Ludovic, *Le Cinéma de l'immobilité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 14.

étudiés n'alliant jamais la durée au statisme. Cet intérêt pour la fixité du décor, pour le statisme des éléments urbanistiques et donc pour l'esthétique de l'espace inanimé et immobile en général, semble donc être condamné à une relégation « au second plan ».

2.1.3. Le personnage dans le cadre urbain

Avant d'aborder ce nouveau chapitre, il nous faut préciser que nous n'étudierons la part du personnage ni d'un point de vue psychologique (les phénomènes d'identification ou de distanciation), ni d'après la « performance » d'acteur, qui serait jugée de façon arbitraire. Si psychologie il y a, celle-ci s'opèrera dans la dialectique entre réalité filmique et présence du personnage : il s'agira alors de nous pencher sur l'espace perçu par ce dernier.

À ce stade de la thèse, nous maintiendrons le regard sur la place du personnage au sein du cadre, sur ses dynamiques, sur ses rapports à l'espace urbain – entre le réel et le diégétique – ce qui reste le motif principal de notre réflexion. De fait, nous entrons de plein fouet dans un espace qui, après avoir été considéré exclusivement selon ses aspects architecturaux, est devenu dramatique.

Mise en scène du personnage : l'espace dramatique

Il existerait la possibilité d'une confusion entre l'espace dramatique, entendu en tant que synonyme de « diégétique » (c'est-à-dire relatif au drame, à l'histoire¹), et l'espace relatif à la mise en scène des personnages, à leur dynamique et à leur rayon d'action : à la spatialité de l'interprétation actérielle, en somme. Dans notre réflexion nous appellerons « diégétique » l'espace relevant de la première acception, et « dramatique » celui de la seconde, qui témoigne proprement du « jeu », et donc de la dramatisation. Sans l'avoir proprement voulu, nous nous inspirons plus ou moins des deux plans compositionnels de la construction filmique selon Mitry : l'un est « dramatique » (celui du « réel » représenté et, pour nous, de la relation entre le personnage et ce réel) et l'autre est « esthétique » (espace organisé au sein d'un cadre et d'un champ contingent, que nous analyserons encore par la suite)². Par ailleurs, en tenant compte de la remarque de Metz (cf. note [1] ci-dessous), nous évaluerons également cet espace « dramatique » lorsqu'il sera en partie « dédramatisé ».

¹ C'est cette même critique d'un double emploi sémantique relativement « indigeste » (*dixit* l'auteur) que formula Jean Mitry à l'encontre du glossaire de *L'Univers filmique* d'Étienne Souriau. Cf. MITRY Jean, *ibid.*, p. 109. À son tour, Christian Metz réfutera le rejet de Mitry et défendra la distinction : « Nous pensons au contraire que la notion de « drame » contient une idée de moins que « diégèse » (idée d'un univers représenté, d'un pseudo-monde) et aussi une idée de plus (celle d'un agencement narratif relativement strict, alors qu'une diégèse peut fort bien être étalée ou même effilochée, comme il arrive dans certains films de Godard ou d'Antonioni). » Cf. METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., t. II, p. 23.

² Cf. MITRY Jean, *ibid.*, p. 113.

Henri Agel nous indique deux intentions possibles du réalisateur envers ses interprètes : soit « il fait un film centré sur le comportement de quelques personnages qui l'intéressent et qu'il aime, [...] ou bien, tout en éprouvant pour ses héros une affection très vive, le cinéaste les intègre dans un drame qui les dépasse »¹. La part du personnage étant considérée dans de tels rapports narratologiques, il semblerait que la part de l'espace soit réduite avec la présence de l'acteur dans le cadre. Mais en citant Auriol quelques lignes plus bas, le théoricien nous précise que c'est proprement l'acteur de cinéma qui définit le cadre : « [il] est avant tout un personnage, un élément du récit, la matière même, et le décor vivant du réalisateur-conteur² ». Le « drame qui dépasse » reviendrait également à intégrer le personnage dans un « espace qui le dépasse ».

Par sa présence même dans l'espace filmique, le personnage définit donc aussi bien les proportions du cadre (gros plan et plan d'ensemble prennent une réelle valeur grâce à la distance de la focale par rapport à la cible humaine) que l'espace diégétique dans certains cas : Agel évoque les décors naturels utilisés inévitablement dans la mise en scène d'acteurs non-professionnels³, par exemple. Ou bien, concernant la filmographie vénitienne, il pourrait être difficile d'imaginer la présence d'un gondolier en dehors de la cité lagunaire. Enfin, dans le cinéma dit « classique », le personnage est au centre de l'espace fictionnel et demeure le garant de l'image, car « c'est à travers lui que commence la lecture de l'image, [...] lui qui donne du sens aux images, par rapport auxquelles il a une fonction d'ancrage »⁴.

Dans un premier temps, nous nous pencherons donc sur cette définition des proportions et de la composition du cadre par le personnage, sur sa mise en scène et sa place au sein du plan cinématographique. Quelques photogrammes exposant la place la plus connue de Venise nous ouvrent la voie vers un matériel analytique satisfaisant (cf. Ph. 54, 55, 56 et 57).

¹ AGEL Henri, *Le Cinéma*, op. cit., p. 193.

² Citant J.G. Auriol, in *ibid.*

³ Cf. *Ibid.*

⁴ Marc Vernet, « Personaggio », trad. it., in AA. VV., *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Longanesi, Milan, 1978, p. 148, cité par RONDINO Gianni, TOMMASI Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Turin, Utet Libreria, 1995, p. 80. Trad. pers.



Ph. 54 PA d'Eva sur la Place Saint-Marc (Eva)



Ph. 55 PM d'Eva sur la Place Saint-Marc (Eva)



Ph. 56 Panoramique vers la Piazzetta et PDE (Eva)



Ph. 57 PE du couple sur la Place Saint-Marc (Vacances à Venise)

À travers la variation de l'échelle des cadrages contenus à l'intérieur de ces plans, nous observons deux phénomènes opposés définissant l'espace dramatique : d'une part, le cinéaste met en scène l'interprète, lui indiquant – ou non, puisque l'improvisation entre aussi dans la direction d'acteur – le parcours qu'il devra faire sur le *set*, c'est-à-dire dans l'espace scénique ; d'autre part, le personnage imprime la valeur du cadrage – passant du plan américain (PA) au plan moyen (PM) jusqu'au plan de demi-ensemble (PDE) – et contraint le cadre à dévoiler une partie encore inconnue du champ à travers le panoramique horizontal opéré vers la *Piazzetta*. Gardiès parle de l'objet filmé (et donc du personnage) comme le sculpteur de l'espace représenté :

Par sa mobilité il parcourt [l'espace représenté], en dessine les lignes de force, en marque aussi les limites, particulièrement lorsqu'il rencontre les bords du cadre puis se perd au-delà d'eux. Au besoin il « contrarie », et par là redessine l'organisation spatiale produite par le code perspectiviste.¹

¹ GARDIÈS André, *op. cit.*, p. 92.

Paradoxalement, nous ne pouvons nous empêcher d'entrevoir une grande « complicité » dans ces oppositions primaires entre réalisateur/acteur et personnage/caméra, car leurs intentions concordent vers la construction du cadre et de la scène. Eva attire l'objectif vers sa démarche, elle l'oblige à le suivre et ce plan, pourtant détaché de tout référent narratif¹, prend une importante valeur symbolique au sein de l'espace diégétique : le personnage est posé comme libre, manipulateur, attractif, et sa relation avec le cadre vénitien est à l'image de son comportement avec les hommes. Le personnage fait corps avec l'environnement, la focale ne varie pas car Eva est insaisissable, et l'objectif subit le déplacement de la femme qui « redessine » l'organisation spatiale (nous voyons un autre visage de la Place Saint-Marc, également synonyme de la dualité caractérielle du personnage). Ainsi, l'interprète n'est pas inexorablement « sujet au rythme du mouvement de la caméra, [...] à ses changements de position et à ceux du cadre »², comme l'affirme Hans Rehlinger. Cependant, précisons que cette volonté de raconter la déambulation d'Eva *en un seul plan* relève exclusivement du choix (et donc de la mise en scène) du réalisateur.

Le cadre issu de *Vacances à Venise*, bien que représentant un espace scénique similaire à celui des cadrages d'Eva (la Place Saint-Marc est à peu près filmée à partir du même angle), est pourvu de significations diverses. À la différence de la prostituée, les deux amoureux du film de David Lean instaurent un rapport de dépendance entre eux et l'environnement urbain : celui-ci semble agencé pour eux. Si Eva est rapprochée à la cité lagunaire par sa féminité ambiguë et corrompue (bien qu'elle reste étrangère à ses charmes), l'espace désert de la place (souligné par le cadrage du couple en plan d'ensemble) revient à sublimer le romantisme de la balade amoureuse et solitaire au sein de « la ville des amoureux ». Les pigeons au premier plan renforcent l'impression sentimentaliste. Venise paraît ainsi appartenir (ironiquement) au couple Jane/Renato. À cause de l'importante distance entre la caméra et les personnages, les sentiments et la dynamique de ceux-ci sont quasi imperceptibles et ils semblent figés dans ce décor à la beauté irréelle (ce qui empêchera la pleine *réalisation* de leur histoire d'amour). À l'inverse, si Eva démontre un cynisme explicite devant la Place Saint-Marc, joyau de la ville, elle y demeure liée par des racines beaucoup plus enfouies, qui prennent forme à travers l'inertie et la froideur même de ses pierres.

¹ L'ellipse est importante puisque dans le plan précédent, Eva assommait Tyvian Jones dans sa maison, le soir.

² REHLINGER Hans, « Il volto cinematografico » [*Der Begriff Filmisch*, 1938], in DI GIAMMATTEO Fernaldo (dir.), *Essenza del film*, Turin, Il Droma, coll. « Intermezzo », 1947, p. 85. Trad. pers.

En réalité, nous nous rendons compte que la dynamique du personnage au sein même du cadre varie l'échelle des plans et crée de la sorte un montage autonome et intrinsèque au plan. Dans certains cas extrêmes, l'acteur se rapproche intentionnellement vers la caméra jusqu'à obstruer entièrement le champ de vision, créant de la sorte un fondu au noir « naturel »¹ ; à l'inverse, le personnage peut partir du premier plan pour s'éloigner jusqu'au point où son action ne sera plus perceptible au sein même du cadre².

Nous pouvons en conclure que l'observation puis l'interprétation du rapport entre le personnage et le décor n'est possible qu'à partir d'un juste équilibre entre le rapprochement vers l'objet (le contingent humain) et l'espace diégétique (le milieu où il évolue dans le plan), c'est-à-dire entre le plan moyen et le plan de demi-ensemble. Ce phénomène est particulièrement remarquable dans la construction scénique des films classiques, où le recours au plan large (le *master shot*, juste équilibre entre le plan de demi-ensemble et le plan moyen, parfois utilisé plusieurs fois au cours de la même scène afin de l'« actualiser ») permet d'informer clairement sur le lieu de l'action et d'y lier sans détours les actions des personnages. Cette « juste distance » révèle encore leur cadre sociologique, comme nous le voyons dans les exemples ci-dessous (cf. Ph. 58 et 59).



Ph. 58 PDE des touristes (*Le Danseur du dessus*)



Ph. 59 PM des Bressan (*La vita semplice*)

Le clivage entre les deux plans est ici évident : d'un côté, il s'agit de montrer un environnement bourgeois et maniéré ; de l'autre, de faire allusion à un milieu pauvre et simple. Dans les deux cas, c'est la mise en situation des personnages à l'intérieur du décor

¹ Par exemple, c'est le principe même du montage des huit bobines de *La Corde (Rope)*, d'Alfred Hitchcock, USA, 1948.

² Il suffit de penser au plan final de *Le Bon, la Brute et le Truand (Il Buono, il Brutto e il Cattivo)*, de Sergio Leone, Italie/USA, 1966, où le héros s'enfuit à cheval vers l'horizon.

vénitien qui nous indique leur situation sociale, par le biais d'un cadrage permettant cette caractérisation.

En dépit de son irréalisme plus ou moins déclaré (auquel nous avons déjà consacré une réflexion), le plan extrait de la comédie musicale de Sandrich contient une terrasse où personnages et figurants prennent des consommations, ainsi qu'un canal où patauge un baigneur. Alliés à l'élégance des costumes, le rapport personnage/décor respecte les codes d'une Venise touristique, lieu de villégiature privilégié d'une clientèle aisée.

Toutefois, l'intervention du baigneur n'implique pas un renversement des normes créant directement le comique. Bates le domestique n'est pas « contraint » à la baignade pour espionner Dale et Madge, mais son action est posée dans la diégèse du film comme une activité plausible. L'effet comique consiste donc dans l'espionnage d'une conversation féminine aux informations erronées. Ainsi, le plan de demi-ensemble (*master shot* concluant la scène) ne se limite pas à ses intentions descriptives (la Venise bourgeoise et touristique précitée) et narratives (il s'agit d'un dialogue conduisant à un quiproquo entre les deux femmes), il devient amplement dramatique en incluant la présence du baigneur (le climax comique), ce qui contribue par analogie à révéler l'incongruité du décor vénitien reconstitué à Hollywood, ainsi que la bouffonnerie de ces personnages dans l'erreur.

Dans *La vita semplice*, le rapport à l'eau des Bressan est totalement différent, même s'il ne se situe pas foncièrement dans la norme des habitants de la cité lagunaire. Là aussi, les interprètes sont ostensiblement mis en scène, à travers la représentation d'une vie simple, « les pieds dans l'eau », confirmée par l'oisiveté des deux compères. Au-delà des questions de salubrité des canaux vénitiens (complètement ignorées dans l'exemple précédent !), c'est l'emploi décalé du *squero* par les personnages qui présente leur condition sociale tout comme il affine leur caractère. Lieu supposé du travail, à travers ce plan le *squero* est transposé en une sorte de plage urbaine et devient le lieu du repos (d'ailleurs, on ne voit jamais les Bressan y travailler).

D'une certaine manière, leur pauvreté est enrichie spirituellement par leur simplicité alors que, toujours dans le film de De Robertis, les puissants sont humainement appauvris par leur sophistication. Grâce aux personnages cadrés dans ce plan moyen, il s'agit de façonner, à partir d'un espace vénitien posé comme réaliste, un espace profilmique allant dans le sens du réalisateur, lequel veut sublimer le mode vie simpliste de ces petites gens, au lieu de documenter sur le travail des ouvriers du *squero*. Ces observations confirment ce que nous présumons plus haut : l'intelligibilité du lieu (pourvu d'une identité) et de l'espace dramatique n'existent qu'au prix d'un point de vue et d'un cadrage adéquats.

Bien entendu, le contexte sociologique ne se définit pas par la seule présence du personnage au sein d'un cadre large : dans un film, la majeure partie de l'espace représenté n'est que le décor plus ou moins cohérent de l'action – dramatique – et sa fonction se limite à sa propre narrativité, comme le démontre l'usage de la *calle* ci-dessous (cf. Ph. 60 et 61).



Ph. 60 Promenade amoureuse
(*Vacances à Venise*)



Ph. 61 Échange de coups de feu
(*Le Terroriste*)

Dans le plan de *Vacances à Venise*, l'atmosphère nocturne de la *calle* et sa composition plastique se prêteraient aussi bien au préambule d'une scène tragique qu'au récit d'un évènement mystérieux. D'autre part, cette impression est renforcée par la mise en situation des interprètes, dont on n'observe que les silhouettes noires, prolongées par leur ombre issue de la lumière en contre-jour. Une certaine distance sépare la femme, posée en victime, de l'homme, posé en prédateur. Pour Lean, l'intérêt de cette composition scénique réside dans la double signification de l'espace dramatique : en réalité, il s'agit d'une promenade amoureuse entre Jane et Renato, laquelle, tenant compte de la crainte de l'Américaine, est filmée comme une scène de meurtre. Peu après, le verrier vénitien portera le coup « fatal » en embrassant Jane, ce qui bouleversera son expérience de la ville comme de la vie.

Comme l'indique Deleuze : « Quand les qualités et puissances sont saisies comme actualisées dans des états de choses, dans des milieux géographiquement et historiquement déterminables, nous entrons dans le domaine de l'image-action. »¹ De la sorte, la *calle* utilisée dans le plan du *Terroriste* ne renseigne en rien sur l'identité sociale ou sur l'affect des personnages puisque tel n'est pas son but. Rue morne et déserte, la *calle* n'est en fait que le

¹ DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 173. Deleuze oppose l'image-action à l'image-affection, cette dernière se développant dans ce qu'il appelle des « espaces quelconques ». Dans les pages suivantes, nous servirons de la même terminologie.

morphème d'un labyrinthe où se poursuivent « terroristes » et soldats allemands. Cet endroit fut choisi en premier lieu pour son intérêt dramatique et scénographique, plutôt que pour ses possibilités informatives : la fusillade prime sur la description des personnages. Le décor rend la scène d'autant plus inquiétante que les issues du dédale vénitien sont incertaines. En ce sens, au sein de l'espace fictionnel, c'est la topographie labyrinthique qui définit l'action périlleuse des personnages, et non l'inverse.

Cependant, l'échange de coups de feu conduira à la mort de l'un des poursuivants nazis, ce qui entraînera une évolution remarquable du récit : l'étau de l'opposition se resserrera au fur et à mesure sur les partisans. Si le décor est choisi pour l'action dramatique parmi d'autres décors possibles, la narration démontre elle aussi une certaine contingence : la scénographie (avec ses rues longues et serrées, ses tournants, ses amas, etc.) se prête à la course-poursuite (elle y est même soumise), mais la *calle* filmée dans l'exemple étudié n'aurait très bien pu être que le lieu d'une promenade.

Ces derniers exemples nous montrent comment l'espace fictionnel, à travers la mise en scène, devient la « représentation audiovisuelle d'une diégèse à travers un réseau d'énonciations »¹, comme le développe Bettetini :

Le mécanisme de la mise en scène, aussi bien dans son aspect profilmique que technique, se cache dans la diégèse et se révèle dans les interventions énonciatives, sans obtenir souvent une différenciation exacte et explicite entre les deux milieux².

Toutefois, l'espace fictionnel peut être plus ou moins « diégétisé » (ou dramatisé), que le personnage y soit inclus ou non. Cela donne lieu à des plans faisant la part belle à l'inaction, à l'inactivité, où l'ennui et la digression sont mis en exergue, comme cela reste souvent remarquable dans le cinéma moderne, et donc dans les plans de *Qui travaille est perdu* et d'*Eva* ci-dessous.

¹ BETTETINI Gianfranco, *Produzione del senso e messa in scena*, Milan, Bompiani, coll. « Nuovi saggi italiani », 1975, pp. 141-142. Trad. pers.

² *Idem*.



Ph. 62 PT de Bonifacio et image-inaction
(Qui travaille est perdu)



Ph. 63 PM d'Eva et image-inactivité
(Eva)

Si le néoréalisme fonda une certaine esthétique dans l'errance de ses sujets, le cinéma moderne prolongea ce discours en s'intéressant à l'homme en quête de son identité. Thème principal du film de Brass à travers le parcours de Bonifacio dans Venise, la recherche indéterminée amène également la mise en scène à suivre ou à inventer de nouveaux motifs compositionnels. En choisissant de raconter son film à la première personne, le réalisateur vénitien dévie la narration classique de l'action vers des plans montrant l'inaction, la solitude du personnage, et n'ayant pour autre caractérisation que sa dynamique. De la sorte, le plan est dédramatisé.

Dans le plan précité, le regard de Bonifacio est inexpressif, sans cible ; son corps est quasiment immobile, tout en étant le centre de l'image. La caméra cadre ce personnage en plan taille pour se situer au-delà de l'affect mais sans être pour autant indifférente. Elle ne met pas en évidence son espace-vie, mais elle en reste dépendante. La négation de l'expressivité et la dépendance de l'acteur au décor – remarquées par Bazin à propos de Welles et de Rossellini¹ – ne rejettent en rien les valeurs esthétiques mais rapprochent celles-ci du réalisme, et par conséquent de la vérité du personnage. Même si Bonifacio semble blasé par ce qui l'entoure, même si l'espace filmique le jouxtant est quelconque, leur corrélation mène le protagoniste à des questionnements métaphysiques et existentiels, lesquels traduisent un attachement profond à la réalité de la cité lagunaire. À l'inverse, dans le cas de la stylisation de l'espace représenté, la place du personnage est plus hétérogène à l'intérieur du plan, les deux entités sont donc souvent indépendantes (comme nous l'avons vu en 2.1.1.).

¹ Cf. BAZIN André, *ibid.*, p. 283.

En définitive, Bonifacio est filmé avant tout *pour ce qu'il ne fait pas*, plutôt que pour ce qu'il fait, et c'est ainsi que l'on arrive à une notion de modernité cinématographique – bien avant de considérer le cadrage et la composition.

En revanche, le plan extrait du film de Losey contient par certains aspects des caractéristiques antagoniques. Il s'agit pour le réalisateur américain de styliser le corps, dépendant lui aussi du décor, mais en les reliant de façon plus homogène. Le personnage joué par Jeanne Moreau, prostituée séductrice se prélassant sur une gondole, fait pour ainsi dire « corps » avec l'espace urbain représenté. Dans l'obscurité, c'est également la noirceur de la gondole qui en efface les contours, et Eva semble littéralement se confondre avec l'élément aquatique la joutant, comme si elle flottait sur le canal vénitien. Ses formes, déstructurées par la faible illumination nocturne, épousent l'espace. Dans le film, le personnage de la prostituée est souvent corrélé à la matière (eau, pierre, verre), avec laquelle il a toujours un rapport tactile et, réciproquement, matériel. D'autre part, le relief des flots est mis en valeur par les lumières de la ville, et corrobore de façon sensuelle les formes charnelles d'Eva, comme une interrelation parfaite entre la posture onduleuse de la femme et la féminité de la matière lagunaire.

Il s'agit à nouveau d'un plan faiblement pourvu d'informations, sublimant (et stylisant) l'inactivité du personnage : de par ses formes purement sculpturales, taillées et magnifiées par les ondes lagunaires, Eva est juxtaposée au glamour accompagnant Venise lors du festival du cinéma. Toujours symboliquement, son inertie s'assimile à une dédramatisation qui a pour image le cynisme dont fait preuve le personnage. Mais à ce moment-là du film, nous ne savons que peu de choses sur Eva, même si nous l'avons déjà aperçue dans deux scènes. De ce plan à la narrativité restreinte, nous ne voyons qu'une femme riche allongée sur une gondole. Son insertion dans l'espace diégétique n'a pour autre but que de faire ressentir la présence du personnage, aussi bien dans le film que dans la ville.

Par ailleurs, la banalisation formelle du décor n'empêche en aucun cas la création d'une image-action, bien au contraire. Dans les deux plans suivants, le lieu de tournage est identique et les dynamiques des interprètes se ressemblent, mais l'espace dramatique est pourvu d'intentions diverses (cf. Ph. 64 et 65).



Ph. 64 Hétérogénéité personnages/décor
(*Rapt à Venise*)



Ph. 65 Homogénéité personnage/décor
(*Vacances à Venise*)

Tout comme Jane dans le film de David Lean, les personnages de *Rapt à Venise* descendent les escaliers se trouvant devant l'église de Saint-Moïse, dans un cadrage plus ou moins similaire – preuve du recyclage de l'imagerie touristique vénitienne opérée par le septième art.

Dans le plan du film de Soldati, l'objectif de la caméra s'intéresse principalement à l'espace dramatique, c'est-à-dire à la descente du pont qui, à l'aide d'un léger travelling latéral effectué afin de recadrer les interprètes, exclura entièrement l'espace architectural et la beauté de la façade baroque de l'église, pour terminer sur un arrière-plan quelconque. La concentration dramatique entraîne ici l'indéfinition des alentours. D'un point de vue narratif, le plan se situe à la fin d'une scène s'étant déroulée sur la Place Saint-Marc et, considérant les rares informations qui y sont données, sa valeur n'est que transitionnelle. Ainsi, le parcours du pont relève d'une légèreté symbolique, puisqu'il prend la forme d'un passage entre deux scènes. D'autre part, il subsiste une certaine hétérogénéité entre la sphère dynamique des personnages et le milieu urbain. Étrangère et indépendante au décor qui s'efface progressivement du cadre (le fond devient un espace indéfini), cette sphère est réduite à de pures (et maigres) fonctions narratives, étant privée au final d'une connexion dramatique ou spirituelle avec le milieu diégétique.

Mitry nous dit que l'espace filmique est toujours engagé dans l'action du drame, inconcevables l'un sans l'autre : « Par les formes du décor, l'espace compose des données plastiques qui contribuent à représenter l'action, à la « constituer en images », en même temps qu'il détermine le cadre dans lequel elle se déroule. »¹ Or, on ne peut affirmer que le choix de cette église et de ce pont ait une quelconque influence ou signification sur le drame que vit le

¹ MITRY Jean, *ibid.*, p. 89.

petit Roger. C'est pourquoi nous citons à nouveau Mitry, nuancé le rôle de l'espace filmique : « On ne saurait dire qu'entre la réalité objective de cet espace et la réalité non moins objective des événements qui s'y déroulent, il y ait toujours une relation de signifiant à signifié [...]. »¹ Par conséquent, seul le milieu urbain plongé dans la nuit évoque le tourment d'un enfant en inadéquation avec le monde des adultes, mais s'y adaptant de force. Ce n'est donc pas Venise elle-même qui détermine le sens de l'image ou de la scène.

Le plan de *Vacances à Venise* nous expose des modalités opposées. La présence de Jane se situe par rapport à un environnement : dans ce cas, la sphère dramatique dépend du décor. Tout d'abord, dans un cadrage initial relativement éloigné, nous percevons aussi bien l'espace diégétique (le pont et les cloches du campanile) que l'action du personnage (sa légère course) ; puis progressivement, son affect (son enthousiasme, son émerveillement – qui amènent à traduire sa course en précipitation), ce qui nous permet de pénétrer dans une sphère plus psychologique (qui sera développée encore plus en aval dans notre étude) : Jane se précipite vers la Place Saint-Marc non seulement parce qu'elle est envoûtée par la ville, mais surtout parce qu'elle ressent sa présence à Venise comme pourvue d'une mission : capturer la beauté de la cité lagunaire grâce à son appareil photographique, profiter de ses plaisirs et de ses artifices grâce à sa disponibilité financière. Elle s'amourache du lieu (bien avant d'y poser ses valises) et s'invente en esthète, cherchant ainsi à « se venger » en quelque sorte de sa solitude. Si la ville ne lui écrit pas de romance, la touriste américaine s'en offre l'illusion en la rédigeant elle-même.

À travers les aspects dramatiques du plan, nous entrevoyons comment se crée le passage entre l'image-action et l'image-émotion. En réalité, il s'agit également d'une évolution compositionnelle, le cadrage étant de plus en plus rapproché grâce à la dynamique du personnage (comme nous l'avons déjà remarqué en début de chapitre) qui s'avance vers l'objectif, comme interpellé par la sphère de ses sentiments.

Il résulte de ces dernières observations que l'image-affection se mesure au rapprochement de l'objectif à son objet, ce qui revient à la corréler au gros plan et, par analogie, à la représentation du visage, comme l'étaye encore Deleuze : « il n'y a pas de gros plan *de* visage, le visage est lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection »². L'urbanisme résiste-t-il à cette image-là ? Une nouvelle fois, nous cherchons des réponses dans le film de Losey (cf. Ph. 66 et 67).

¹ *Ibid.*

² DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 126. Souligné par Deleuze.



Ph. 66 La main sur la ville (*Eva*)



Ph. 67 Architecture du visage (*Eva*)

Bien entendu, il ne s'agit pas du visage lorsque l'objectif cadre en gros plan la main d'Eva, laquelle se trouve en compagnie de son mari sur une navette, pas plus qu'il ne s'agit de son affect¹. La main, l'une des parties les plus photogéniques du corps, remplit l'espace dramatique par sa présence et, à travers sa double fonction qui permet à Eva d'essuyer la buée au sens propre et de caresser la ville au sens figuré, elle se présente comme un signe fondamental du lien entre le protagoniste féminin et son milieu vital : malgré sa froideur qui n'a d'égal, Eva manifeste un certain attachement à la cité lagunaire, sans jamais rendre ce dernier explicite. Sa main qui efface l'obstacle à la vision de Venise confesse son besoin d'une image-perception, d'un reflet d'elle-même, par le biais de l'apparence glacée des pierres de la ville. Se trouvant à l'incipit du film, la forme circulaire créée par le passage de la main sur la vitre embuée équivaut à une symbolique ouverture à l'iris. La mise en scène de la main suffit donc à construire la scène et à nous rendre conscient de la prise de pouvoir du personnage sur la scénographie, sur son milieu ambiant.

Comme le reste du corps, le visage est pourvu d'une architecture intrinsèque qui attire souvent les cinéastes au moment de la réalisation des gros plans (par exemple, Bergman, peut-être son « portraitiste » le plus en verve). Le visage de Tyvian est ici coordonné sinon à l'architecture, du moins à la pierre². Par ailleurs, sa mise en scène est accompagnée de la main, qui vient corroborer en grande partie le dessin de ce très gros plan. La position de la main sur la joue, associée à la bouche disloquée, communiquent la sensation de décomposition du personnage. La blancheur de la pierre sur laquelle le visage de Tyvian prend appui déteint sur celui-ci : la juxtaposition entre l'humain et la matière permet d'entrer dans la sphère du symbolisme.

¹ En réalité, grâce à un panoramique le cadre se tournera vers la gauche où l'on apercevra deux mimiques dramatiquement opposées de Jeanne Moreau – l'une exprimant la détente et l'autre la raideur.

² Dans le récit, le plan se situe au début du film alors que Sergio rappelle à Tyvian que cette journée est celle de l'anniversaire de l'enterrement de sa femme.

Pour Ledieu, « le spectacle [d'*Eva*] est le drame des corps perdus dans leur apparence et dans leur environnement »¹. Le contact avec la pierre sublime l'expression figée de l'interprète ; en conséquence, sa représentation n'autorise plus l'intervention de son reflet (comme c'était le cas pour *Eva* dans l'exemple précédemment étudié). La froideur de la brique calque l'immobilité du corps de Tyvian, tout comme elle symbolise le passage vers la sphère du souvenir : le plan suivant est le premier d'un long flash-back.

En définitive, ce n'est pas tant le sentiment de Tyvian (bouleversé, égaré – mais n'exprimant en aucun cas le remords !) que sa dégradation existentielle – métaphoriquement soulignée par le froid délabrement de Venise et donc du *milieu* existentiel – qui constitue l'objet de ce gros plan. Plus qu'à une image-affection, ce plan s'assimile à un arrêt sur image, à l'anéantissement de l'espace diégétique permettant de pénétrer dans une sphère plus cérébrale : Tyvian ne discerne plus l'environnement présent, pas plus qu'il ne ressent la rigidité du mur sur lequel il s'appuie. De l'immobilité du visage (donc du corps), nous passons à l'activité de la pensée (tardive, pour l'écrivain raté) introduisant le souvenir.

En citant partiellement Cassavetes, Deleuze dit que « les personnages ne doivent pas venir de l'histoire ou de l'intrigue, mais l'histoire, être secrétée par les personnages »², sublimant ainsi un cinéma des corps, dans lequel « le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, et ce qui doit en sortir, c'est [...] une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute une intrigue »³. L'espace dramatique, à travers cette stylisation ostentatoire du visage lié à l'architecture, suit ces mêmes modalités : la mise en scène du corps de Tyvian mène à une nouvelle dimension narrative. De même, le temps arrêté du corps permet d'accéder à une nouvelle temporalité.

Comment réussir à concilier la représentation du visage avec l'espace urbain sans pour autant en empêcher la caractérisation voire l'identification (comme c'était le cas dans l'exemple précédent) ? Le film de Mario Soldati nous en donne un aperçu à travers un effet de montage dans le plan – s'assimilant dans ce cas à celui du « cadre dans le cadre » (cf. Ph. 68).

¹ LEDIEU Christian, *Joseph Losey*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1970 (1^{re} éd. 1963), p. 70.

² DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 250.

³ *Idem.*



Ph. 68 Montage dans le plan (*Rapt à Venise*)



Ph. 69 Cadre dans le cadre (*Le Terroriste*)

Le gros plan sur le visage du docteur Vivaldi est moins stylisé que celui mis en scène par Losey, mais son intention symbolique n'en est pas moindre, en particulier parce qu'elle est reliée à la vision de Venise que nous avons grâce au hublot. La ville est synthétisée par l'un de ses monuments les plus caractéristiques, la Basilique de la *Salute*. Nouvelle juxtaposition entre le personnage et l'architecture certes, mais qui n'inclut pas une perception directe du sujet (du personnage). En effet, la « fenêtre ouverte sur le monde »¹ se trouve dans son dos, ce qui accentue la valeur dramatique du plan, d'autant plus que l'élément urbanistique choisi est grandiose. Par ailleurs, malgré le gros plan – et de façon inhabituelle dans ce cadrage², le lieu présent dans le fond conserve ses coordonnées spatio-temporelles, il ne devient pas un espace quelconque. Dans ce cas et par le truchement de ces modalités de l'espace dramatique, nous assistons à la conception d'une image-affection dont nous avons immédiatement conscience de l'objet : Venise. Le docteur Vivaldi (en réalité un espion de l'Est), outre son fatalisme et sa rédemption à ce moment-là du récit, exprime une grande nostalgie pour le monde occidental du bien-être, que Soldati symbolise à travers la cité lagunaire. On peut aller jusqu'à affirmer qu'il a « le sentiment de Venise ».

Le réalisateur turinois confessa avoir commis une erreur dans le choix du costume noir pour son interprète Eduardo Ciannelli, préférant après coup le contraste créé par le blanc : « Les médecins, à Venise, s'habillent souvent en blanc ou en crème... Si j'avais insisté

¹ Nous renvoyons succinctement à la célèbre citation de Leon Battista Alberti présente dans son *De pictura*. Cf. ALBERTI Leon Battista, *De pictura* (dir. Cecil GRAYSON), Bari/Rome, Laterza, 1975, p. 37 : « Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello fo io quando dipingo. Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; e quivi ditermino quanto mi piaccino nella mia pittura uomini grandi. »

² Notre exemple apporte une variante au constat de Deleuze pour qui « le gros plan garde [...] le pouvoir d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé. » Cf. *Ibid.*, p. 137.

sur le costume, il serait ressorti avec plus d'évidence. »¹ L'intérêt de cet aveu ne se limite pas qu'à un anecdotique regret, il nous apprend que la composition de l'espace dramatique vise jusqu'à la couleur des habits. Dans ce plan, le personnage vêtu de blanc aurait non seulement été « en accord » avec la clarté de l'espace architectural, mais son affect aurait été plus clairement perçu. Par conséquent, la noirceur de son costume (relative au contraste avec la vue sur Venise), apposée à la noirceur de son visage (relative à son affect), le présente radicalement comme un intrus au sein de la ville.

Nous nous sommes déjà penché sur le phénomène du « cadre dans le cadre », sans toutefois le corrélérer directement à l'espace urbain ou à l'espace dramatique du personnage. Or le film de Gianfranco De Bosio nous en offre un exemple original (cf. Ph. 69). Son intérêt principal réside dans la réalisation de cette figure de style grâce à l'élément urbanistique même, associée à une délimitation géométrique assez nette (les lignes verticales du « second cadre » coupent toute l'image). C'est proprement dit le choix opportun de cette faille étroite entre les murs qui témoigne d'une certaine improvisation dans la définition de l'espace fictionnel, d'une inspiration conférée par l'espace urbain, à l'opposé d'un cadrage prédéfini. Non que ce point de vue soit le fruit du hasard, mais il est plutôt le résultat d'une recherche qui réussit à capter de façon insolite aussi bien le personnage que le lieu.

D'autre part, les intentions dramatiques et narratives sont pour ainsi dire réduites, le personnage n'ayant pour autres directives que sa démarche. Par le biais de cet effet, l'*ingegnere* Braschi semble observé, sous la menace d'un danger. Le cadre dans le cadre et l'espace dramatique sont prétextes à la création d'une sphère psychologique (du point de vue spectatorial), à travers une sorte de personnification de l'espace urbain : Venise paraît tisser un piège au protagoniste. Le cadrage étant éloigné, nous ne discernons pas son affect : il s'agit ici de la mise en évidence d'une image-perception, ayant aussi bien pour cible la dynamique du personnage que la dramatisation de l'espace urbain. La transition vers la seconde partie de notre chapitre semble ainsi plus évidente.

Perception du personnage : l'espace psychologique

Si dans un premier temps, nous nous sommes intéressé à la mise en image/scène du corps, du visage, du regard et de la dynamique des personnages, il nous faut à présent

¹ BERTIERI Claudio, « Conversando con Soldati », citant Mario Soldati in AA. VV., *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Turin, Lindau, 1991, p. 149. Trad. pers.

définir quelles perceptions (affectives, sensuelles et interprétatives) de ces sujets découlent de cette « mise en jeu ». Nous toucherons ainsi à la dimension spirituelle et psychologique du personnage, au sein même du cadre et de l'espace filmiques.

A priori, force est de constater qu'en milieu urbain la dimension susdite s'articule principalement autour des binômes suivants : isolement/regroupement, identification/anonymisation, action/inaction, lesquels permettent d'accéder à la perception et à la psychologie du personnage. Ainsi, ce dernier pourrait ressentir la mélancolie de la solitude au sein d'un groupe, tout comme il s'épanouirait dans son isolement. De même, la perte et la recherche pourraient signifier pour lui aussi bien une contrainte, un châtiment, qu'une délivrance, une plénitude. Voyons de plus près quelles sont les modalités représentatives de ces premiers constats.

Tout d'abord, on pourrait penser que cet espace psychologique serait une affaire de représentation du corps, à la manière d'une composition plastique ou géométrique telle que nous l'avons vue en ce qui concernait l'urbanisme (cf. 2.1.1.). De fait, la position du personnage dans le cadre, ainsi que sa « mise en lumière », influeraient sur la définition filmique de son affect, comme nous le comprenons mieux à travers ces quelques plans des films de Lean et de Visconti (cf. Ph. 70, 71, 72 et 73).



Ph. 70 Aschenbach vu de dos – isolement
(*Mort à Venise*)



Ph. 71 Aschenbach vu de face – isolement
(*Mort à Venise*)



Ph. 72 Aschenbach vu de face – isolement
(*Mort à Venise*)



Ph. 73 Jane et Renato – couple
(*Vacances à Venise*)

Dans le choix de ce matériel analytique, nous opposons deux perceptions du personnage, selon qu'il soit filmé de dos ou de face. Dans un second temps, selon qu'il soit seul ou accompagné. Nous traitons en premier lieu de l'arrivée de Gustav Von Aschenbach à Venise, laquelle se déroule dans une ville aux allures menaçantes.

Pour l'instant, nous ne voyons Aschenbach que de dos, immobile sur le pont du *traghetto* qui le mène à Saint-Marc. Que perçoit-il ? La cité lagunaire, bien entendu, enveloppée dans l'atmosphère de l'aube naissante. En fait, les « motifs de la mort » (évoqués par Brunetta¹ en 1.2.1.) ne sont autres que des produits profilmiques, il ne s'agit pas de la réalité objective perçue par le protagoniste : le brouillard est accentué par les plans filmés au téléobjectif et l'obscurité par la faible ouverture du diaphragme, entre autres. Ainsi, nous sous-entendons que les habitants ou les visiteurs réels arrivant à Venise le jour du tournage de cette scène ne percevaient probablement pas la ville à travers la même vision mortuaire.

Or on ne peut affirmer que cette réalité objective contient une essence définie, identique : à Venise, toutes les aubes ne se ressemblent pas, et ce principalement pour des raisons de variabilité atmosphérique (dues au temps et à la météo). Quelque soit le matériel réel mis à disposition du réalisateur, ce dernier cherchera inexorablement à le tourner vers ses intentions artistiques, mais dans les limites du possible (une scène prévue sous un grand soleil ne peut être tournée sous une pluie battante). Par contre, en extérieurs comme en intérieurs, il ne pourra jamais agencer cette réalité objective pour la vision de l'interprète : Dirk Bogarde voit à ce moment la Venise du début des années 1970 ; à l'Hôtel des Bains, même en décors réels, il ne voit qu'une reconstitution des premières années du XX^e siècle. Mais intéressons-nous de plus au près au cadre même.

¹ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano, op. cit.*, p. 359.

Aschenbach est filmé de dos en contre-jour, nous le voyons donc sous la forme d'une silhouette noire. Nous remarquons encore qu'il est volontairement isolé et décentré sur la gauche de l'image, créant de la sorte un point de fuite vers les quais de Saint-Marc, que la focale peu ouverte (Aschenbach est cadré en plan taille) laisse relativement dans le flou. Une nouvelle fois, nous retrouvons en partie l'esthétique décrite par Brunetta¹. Le personnage ne peut donc se trouver au centre de l'image à travers cette posture, car son champ de vision – et collatéralement la signification de ce champ de vision – seraient anéantis, la spatialité du corps devenant plus importante que l'espace urbain perçu.

Cependant, nous ne savons pas encore par quel processus la signification mortuaire de la ville est transférée dans la vision du personnage. Tout simplement parce qu'Aschenbach ne perçoit pas la mort à Venise au moment de son arrivée. Pour l'instant, la signification mortuaire ne relève que de l'espace profilmique et de la perception spectatorielle. En quelque sorte, c'est « le sentiment de vieillesse et de maladie » communiqué par la vision du personnage (et surtout par son visage dans les plans précédents) qui annoncent son destin funeste, imprimant par connotation des traits funèbres à la cité lagunaire. D'ailleurs, nous pourrions presque nous hasarder à affirmer que ce jugement est appliqué à la ville dès le titre : la perception est d'emblée axée sur l'interprétation d'une réalité urbaine liée à la mort, le moindre fragment d'urbanisme perçu pourra donc être légitimement corrélé à cette signification.

Dans le cadre évoqué – où l'on n'aperçoit plus le visage du protagoniste – la juxtaposition du personnage à son espace visuel traduit ces mêmes impressions mortuaires : c'est proprement *notre vision du personnage qui voit* (et non le personnage en train de voir) qui les transmet sur la ville. Pourtant, cette vision est bien inconsciente. Ne percevant point le visage, la vision du personnage reste encore faussée, arbitraire, profilmique. Si notre interprétation de l'affect s'en remet à des considérations sur l'espace narratif (la vision nécessaire du visage que seule une évocation d'ordre dialectique nous a permis d'évoquer), nous ne savons encore rien des réelles intentions d'Aschenbach, étant ici aux prémices du drame, encore dépourvu d'expression verbale (le protagoniste est muet pendant tout le prologue). Ce n'est pas dans ce plan, mais bien plus tard, que nous saurons qu'Aschenbach se perçoit lui-même comme vieux et malade, trouvant ainsi une sorte de miroir de soi-même dans la réalité de la cité lagunaire. Le corps se projette ainsi dans le milieu.

¹ Cf. *Supra*.

Lors du faux départ d'Aschenbach (cf. Ph. 71), motivé par la tourmente exacerbée par l'amour inavoué (et inavouable) à Tadzio, Aschenbach se rend à la gare en *motoscafo*, en traversant le Grand Canal. La caméra est positionnée en plan poitrine, lequel devient rapidement un très gros plan sur le visage du musicien grâce à un zoom avant puis, sans coupes, redevient un plan poitrine grâce à un zoom arrière¹. Le décor est ainsi progressivement effacé puis restitué, il tangue par le biais des remous dus à la navigation tandis que le visage semble pétrifié par le téléobjectif, trahissant le malaise suscité par l'action même du départ dans l'esprit du personnage. Si l'arrivée et le départ de Venise génèrent cette même impression, où se trouve le havre salubre pour l'artiste ?

Plutôt qu'à l'insolite mouvement d'aller-retour du zoom opéré par l'objectif, il nous faut nous concentrer sur le cadre même, en particulier sur celui de l'aboutissement final du plan : un plan poitrine du personnage, maintenant également une part de netteté dans le décor architectural. Le cadrage du personnage permet d'inclure également une vitre attenante au *motoscafo*, laissant apparaître le reflet d'Aschenbach. Or ce reflet ne survient qu'à la fin du plan. Pendant tout le long de la navigation, le visage du musicien exprime la réflexion, la tristesse, l'égarement, la retenue, la tourmente. Ses regards vers l'urbanisme vénitien – tronqué pour la vision du spectateur en raison du cadrage serré et du manque de netteté – n'entraînent aucune réaction affective. Ainsi, le décor ne semble pas être corrélé à ses états d'âmes.

Pourtant, dans l'espace narratif, Venise a été personnalisée jusqu'ici par des affects (lieu mêlant nostalgie, mélancolie, décrépitude), mais à ce moment-là du film, la pensée d'Aschenbach ne s'adresse qu'à Tadzio, à son éloignement, à son adieu. Visconti, à travers ce contraste entre réflexivité pesée du visage humain et masse indéfinie d'une architecture mouvante, réussit à nous informer du *processus* formateur de l'image mentale du jeune homme (imperceptible en soi, bien entendu) projetée par Aschenbach sur le décor vénitien même. L'apparition du reflet du musicien sur la vitre n'est que la traduction visuelle de cette spiritualité que nous explicitons ainsi : en pensant à Tadzio, Aschenbach pense à son propre destin au sein de la cité lagunaire.

À la gare, l'inexorable destin funèbre d'Aschenbach prendra des contours plus distincts. En effet, il ne peut quitter Venise car sa malle a été expédiée à Côme, incident rare que lui apprend un fonctionnaire. De cette manière, le musicien est libéré de plusieurs poids : celui de l'incertitude, car son chemin est maintenant tout tracé, il doit retourner à Venise ;

¹ Il est facile de reconnaître dans ce plan un anachronisme créé par les antennes de télévisions présentes sur les toits des maisons vénitiennes.

celui de son passé, car sa malle contenait métaphoriquement tout ce dont il s'accusait de transgresser moralement en étant attiré par Tadzio ; celui de son sort au sein de la ville, car la disparition de ses effets personnels constitue symboliquement un premier enterrement de son identité.

Le retour d'Aschenbach en *motoscafo* au Lido est donc l'antithèse de son départ. Un zoom arrière part d'un cadrage en gros plan du visage de l'artiste jusqu'à un plan poitrine (cf. Ph. 72) pour nous évoquer une Venise encore insoupçonnée dans le film, à l'eau turquoise et resplendissante : sa joie s'accorde avec l'ensoleillement trompeur du décor. Ainsi, Aschenbach accepte aveuglément le destin que lui réserve la ville, mais dont il ne connaît pas encore la véritable couleur.

Pour l'instant, le lieu-personnage exprime visuellement une transparence signifiée par les eaux lagunaires, et le compositeur se lève comme pour mieux s'en enivrer. La posture d'Aschenbach est alors celle d'un maître dominant l'espace. Toutefois, nous percevons ces signes spirituels grâce à un cadrage frontal de son visage se biaisant pour admirer la beauté de l'urbanisme vénitien. Se trouvant sur un bateau qu'il ne conduit point, l'espace dramatique se retrouve sclérosé par l'immobilité du personnage et par le cadrage serré. Aschenbach s'exalte ainsi à travers la perception d'une illusion.

Parallèlement, nous avons juxtaposé ce plan à celui de *Vacances à Venise* présentant une topographie lagunaire quasi identique (cf. Ph. 73). Une nouvelle fois, nous notons l'inconsciente répétition « interfilmographique » de certains lieux communs vénitiens, allant jusqu'à conserver des modalités compositionnelles similaires (le cadrage en plan poitrine vers le sillage). Évidemment, la perception du couple est différente de celle du solitaire Aschenbach. Les regards de Jane et Renato s'entrecroisent et la touriste américaine, sentimentalement épanouie, abandonne l'état de recherche pour se laisser guider par le Vénitien. D'où l'absence de l'urbanisme dans ce cadre qui ne se concentre que sur le bonheur du couple, souligné ici par la signification emblématique de l'eau jaillissante dans le sillage du bateau à moteur. Au milieu de la lagune, la perception semble donc indifférente à l'espace architectural, alors qu'en fin de compte, il s'opérait le processus inverse pour Aschenbach. Ainsi, au sein de l'espace filmique, le recyclage des plans n'induit pas inexorablement la réitération des dynamiques dramatiques et des motifs psychologiques.

En somme, ces quelques plans nous apprennent que, dans la limite du cadre filmique, la perception d'un espace psychologique passe à travers la mise en jeu du personnage même si, et nous le verrons en nous attachant à la dialectique des plans, la narration de cet espace autorise également son absence. Cependant, si l'intervention de la

psychologie est explicitée, la perception du personnage ne détermine pas exactement son sens. La silhouette obscure d'Aschenbach vu de dos ne suffit pas à conférer à elle seule la signification funèbre du personnage. Le plan de *Vacances à Venise* ci-dessous le prouve bien (cf. Ph. 74).



Ph. 74 Jane vue de dos – isolement
(*Vacances à Venise*)



Ph. 75 Le regard indifférent de Roger
(*Rapt à Venise*)

Bien entendu, la silhouette noire de Jane vue de dos ne signifie en rien le pressentiment d'un destin mortuaire. Il s'agit de la mise en évidence de la présence du personnage, par le biais d'un cadrage en plan taille (Jane ne semble pas « perdue » dans le décor), et d'un décentrement vers la gauche de l'image qui permet d'insister sur l'objet de sa perception, la Place Saint-Marc. Le contraste entre les zones obscures et illuminées étant particulièrement remarquable, l'effet psychologique est produit par l'objet de la perception, c'est-à-dire la merveille architecturale ensoleillée. Réciproquement, même si nous ne percevons pas la réaction affective du regard de la touriste, l'idéalisation de l'objet urbain suffit à « illuminer » sa perception et à traduire ainsi son émerveillement, empreint de plénitude et de respect comme si, dans un contexte uniquement touristique, il s'agissait à travers ce lieu d'un abord terminal, de l'aboutissement de la recherche et de l'image-action.

Dans les cas précédemment analysés, nous avons souvent remarqué une concordance entre la sphère urbaine (celle de la vision pure du personnage) et l'activité affective ou psychologique. En revanche, à travers le faux départ d'Aschenbach, nous évoquons tout de même la possibilité d'une indifférence à la réalité vénitienne, qu'elle soit plus ou moins spectaculaire. Mais il résidait une certaine hétérogénéité entre le regard du protagoniste viscontien et le décor urbain, le cadrage de son visage étant serré et frontal. Ci-

dessus, le plan de *Rapt à Venise* offre une représentation assez originale de cette indifférence (cf. Ph. 75).

Une nouvelle fois, nous ne voyons pas le visage du personnage, ce qui réduit de façon considérable l'identification spectatorielle et les possibilités d'interpréter ses états d'âmes. Son regard est enregistré de façon semi-subjective¹ par la caméra : elle ne se confond pas avec le personnage, elle n'est pas non plus en dehors, elle est avec lui. Comme pour Jane ou Aschenbach dans les cas précédents, Roger est accompagné par la caméra filmant aussi bien son acte (le fait de regarder) que sa cible (le Bassin et la *Piazzetta* de Saint-Marc). À première vue, cette image-perception devrait nous permettre, comme dans les cas précédents, d'entrer de plein fouet dans l'émotivité de l'enfant. Au contraire, elle nous autorise à déceler son insensibilité à l'égard de la cité lagunaire.

Tout d'abord, la posture de Roger est particulière : son corps est de profil alors que sa tête est tournée vers Saint-Marc. Sa main est posée en évidence vers la gauche de l'image, prolongeant ainsi la marche de l'embarcation qui suit la même direction. Ainsi, la mise en scène et la spatialité du corps suggèrent d'emblée le détachement psychologique du personnage. D'autre part, le décor urbain est « en mouvement », sa perception est pour ainsi dire altérée par le biais du déplacement très rapide du bateau à moteur. Enfin, le regard posé sur l'enfant par le personnage se trouvant à sa droite, et dont nous voyons le visage, ne communique en rien une réaction affective ou du moins participative à l'apparition du lieu prédéfini en tant que « spectaculaire », et laisse largement supposer qu'il s'agit là d'une transcription quasi identique de la perception de Roger et de son absence d'affectivité même.

Pour Deleuze, l'image-affectation est quant à elle « abstraite des coordonnées spatio-temporelles qui la rapporteraient à un état de choses, et abstrait le visage de la personne à laquelle il appartient dans l'état des choses »². Ainsi, cette image-là se limite à la définition d'un plan rapproché du visage soustrait à la réalité contextuelle. Dans un état de choses qui l'actualise, nous dit encore le philosophe, « la puissance [de l'image] devient action ou passion, l'affect devient sensation, sentiment émotion ou même pulsion dans une personne, le visage devient caractère ou masque³ ». Or, force est de constater que telle fut notre conception de l'affect dans les dernières pages (imperceptible chez l'enfant).

¹ Nous suivons la notion de semi-subjectivité isolée par Jean Mitry dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., pp. 294-302. Metz également en synthétise la définition. Cf. METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, pp. 117-118. « Le spectateur « dispose » à la fois du regard d'un personnage et du regard du film sur ce personnage. »

² DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 138.

³ *Idem.*

Par ailleurs, Balázs considérait le gros plan comme l’effacement de la signification spatiale et la création d’une nouvelle dimension : « [...] quand nous voyons devant nous un visage humain, seul et agrandi, nous ne pensons à aucun espace [...]. Parce que l’expression s’y manifeste sans que nous pensons à la situation qui peut l’avoir provoquée. »¹ Certains cadrages rapprochés réussissent à nuancer ce constat et les photogrammes ci-dessous illustrent parfaitement ce passage de l’affect à l’action (cf. Ph. 76, 77, 78 et 79).



Ph. 76 GP visage – image-émotion
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 77 GP visage – image-action
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 78 GP et perception de l'architecture
(*Eva*)



Ph. 79 GP et perception du visage
(*Eva*)

Nous savons déjà que l’intention de Soldini était de rompre avec l’image de la Venise touristique. Même lorsque Rosalba s’accorde une brève excursion pour découvrir la ville, le cinéaste milanais en filme les monuments les plus connus « en contre-champ », pourrait-on dire, ce qu’illustre parfaitement le gros plan du visage de l’héroïne où la Place Saint-Marc se reflète dans les lunettes et dans la vitrine. Cette Venise-là n’est donc qu’une façade ou le fond d’un décor qui met l’accent sur la perception émerveillée de Rosalba.

Toutefois, alors que les gros plans de visage ne permettent d’habitude qu’une interprétation lyrique du sujet observant (et observé) – par exemple, nous ne ressentons dans

¹ BALÁZS Bela, *Estetica del film*, trad. it., Rome, Editori Riuniti, coll. « Orientamenti », 1954 (1^{re} éd. *Der Geist des Films*, Berlin, 1931), p. 15.

le visage d'Aschenbach que sa pensée et son affect, mais nous n'avons qu'une intuition de la cible de son regard – le cadrage particulier de Rosalba réussit à s'intéresser aussi bien à la perception qu'à son objet. Nous n'avons plus à « deviner » les coordonnées spatiales observées par le personnage, ce sont les objets mêmes (les lunettes et la vitrine) qui en donnent une signification relativement précise. Ces reflets arrivent même à fragmenter l'espace de la fameuse place vénitienne dans ses principales caractéristiques : d'une part, le campanile et les Procuratie nouvelles ; de l'autre, la Basilique de Saint-Marc. De la sorte, grâce à la perception du personnage, nous pouvons nuancer le constat de Balázs : malgré l'« agrandissement » du visage, les coordonnées spatiales sont identifiables et distinctes grâce à un tour de force visuel, et nous comprenons aussi bien la situation provoquant l'émotion du personnage que sa perception. Par ailleurs, nous avons encore conscience de notre propre regard sur le décor architectural, observant un lieu qui réussit encore – malgré le recyclage de son imagerie et de ses clichés – à être extraordinaire *car sa mise en image même est inédite*. Certes, le visage de Rosalba n'est pas « seul » mais, comme le remarquait le théoricien hongrois, si le gros plan a tendance à rendre imperceptible son arrière-plan – parallèlement ce sont tous les cadrages qui occultent généralement le contre-champ au sein même du plan – la prouesse de Soldini est d'avoir su s'inspirer de l'espace urbanistique pour diriger son personnage.

Enfin, c'est également la temporalité de l'action qui est fragmentée dans ce gros plan, alors qu'elle est souvent unifiée dans les cadrages très rapprochés. En ce sens, nous partons de l'image-émotion du visage de Rosalba découvrant la Place Saint-Marc – sorte d'arrêt sur image au sein de l'espace dramatique – puis, dans un deuxième temps et toujours dans le même plan/cadrage, nous passons à l'image-action, la touriste prenant la traditionnelle photographie du lieu commun. Évidemment, nous connaissons l'objet de cette « capture d'espace » mais il nous est impossible d'en connaître la mise en image formelle, la photographie. Toutefois, nous pouvons essayer d'en interpréter le contenu symbolique. La perception du personnage est littéralement mise en action par ce geste. Dans cette phase du film, Rosalba est à la recherche d'une image stéréotypée de la ville que le réalisateur ne nous offre pas directement. Elle n'est cependant jamais confondue dans la masse touristique et son acte n'est pas juxtaposé (grâce au cadrage rapproché) à celui des autres visiteurs. Ainsi, nous avons déjà le pressentiment d'une destinée du personnage qui sortira des sentiers battus au sein de la cité lagunaire.

Eva Olivier, quant à elle, n'est jamais liée à la bipolarité entre les habitants et les visiteurs de Venise dans le film de Losey. Elle y est à la fois présente et étrangère, elle est

complice de son espace mais n'y habite pas, elle se l'accapare mais ne le visite pas. Elle y vit de façon immanente, aérienne, insaisissable. À l'inverse, Rome est clairement présentée comme son lieu de résidence (elle y possède un appartement), sans pour autant qu'elle lui démontre plus d'attachement. À Venise, elle s'invite dans les habitats de ses proies. Cependant, la cité lagunaire est constamment juxtaposée à sa personnalité.

De cette manière, ce n'est pas sa propre perception de l'architecture vénitienne que nous avons à travers le miroir reflétant un fragment des Procuratie de la Place Saint-Marc, c'est bien Losey qui nous donne à observer tout d'abord l'édifice grâce à un effet de « cadre dans le cadre » (cf. Ph. 78). Une nouvelle fois, le temps se trouve à l'intérieur même du plan, puisque par un léger mouvement de la main, le miroir fait apparaître un très gros plan du visage d'Eva. Il faut encore signaler que ces deux objets perçus se réfèrent plus ou moins directement à leur sujet, c'est-à-dire au visage flou d'Eva sur la droite de l'image, synonyme de représentation du regard, à l'opposé d'une simple mise en cadre.

La mise au point est donc faite sur l'image cadrée par le miroir mais qui ne s'affranchie complètement des coordonnées spatio-temporelles qu'à partir du moment où le visage d'Eva entre en jeu. Dans ce portrait surgit proprement l'image-affection indépendante de l'espace-temps et développée par Deleuze. C'est à la fois le cynisme et le narcissisme du personnage qui apparaissent sublimés dans leur extraction de l'espace diégétique. Or, ce n'est pas Eva qui décide d'effacer la beauté de l'espace architectural pour pouvoir admirer la sienne. Par son geste, elle ne fait que recentrer son image sur sa propre perception. C'est évidemment le spectateur qui est conscient de la psychologie du personnage, à la différence de l'activité spirituelle consciemment menée par l'auto-analyse d'Aschenbach, par exemple. Ce n'est donc pas le regard d'Eva qui nous permet d'entrer dans la dimension de son intériorité, ni même son simple portrait à travers le miroir – car comme le souligne Rehlinger, le gros plan du visage doit se limiter à enregistrer « une mimique faite de réserve contenue et allusive »¹ – c'est la juxtaposition essentielle de l'effacement de l'espace vénitien à l'apparition symbolique du visage.

Dans ces dernières observations, nous avons cherché de démontrer les possibilités de corrélats entre le gros plan et l'environnement urbain, ainsi qu'entre la pensée, l'affectivité du personnage et le décor qu'il perçoit. Il se peut aussi que la psychologie du personnage prenne forme dans un espace filmique plus vaste, où les pôles d'isolement et de groupement,

¹ REHLINGER Hans, in *ibid.* Trad. pers.

d'identification et d'anonymisation, d'action et d'inaction, sont tout aussi manifestes (cf. Ph. 80, 81, 82 et 83).



Ph. 80 PE Jane submergée par la foule
(Vacances à Venise)



Ph. 81 PDE Bonifacio immergé dans la foule
(Qui travaille est perdu)



Ph. 82 PDE Solitude de Jane et isolement
(Vacances à Venise)



Ph. 83 PDE Solitude de Roger et exclusion
(Rapt à Venise)

Ayant traversé la Place Saint-Marc, le protagoniste féminin du film de Lean arrive devant la terrasse bondée d'un café de la *Piazzetta*. Sans être totalement subjective, la caméra se place approximativement à l'endroit même du champ de vision de la touriste américaine, positionnée au premier plan et au centre du cadre. Cependant, nous n'apercevons que le buste de celle-ci, vu de dos, ce qui amplifie l'importance de l'espace perçu, diminuant parallèlement le rôle actif du sujet percevant. Jane ne va pas jusqu'à être confondue, mais sa perception est littéralement submergée par l'apparition encore insoupçonnée de la foule.

C'est ici qu'intervient une conception psychologique de l'espace vénitien. L'urbanisme est quasiment effacé par la présence touristique ou, du moins, son potentiel spectaculaire s'en retrouve nettement amoindri. Or il constituait la quête première du voyage

de Jane au sein de la cité lagunaire. La découverte de ce visage démystifiant de Venise amène la touriste américaine à éprouver un sentiment de malaise, tout comme elle met en relief sa solitude. À présent, le regard de Jane sur la réalité urbaine n'est plus celui d'une prédatrice en chasse de clichés mais bien celui d'une femme (par ailleurs, vieille fille) en proie aux regards des autres.

À l'inverse, dans le plan de *Qui travaille est perdu*, l'expérience de la masse humaine est intériorisée par Bonifacio, personnage tourmenté s'il en est, et forme un matériel analytique pour ses nombreux questionnements – que nous percevons grâce à la voix-off. Dans le parcours du jeune Vénitien à travers sa ville natale, les espaces encombrés ou dépeuplés se succèdent sans qu'une logique narrative les orchestre, confirmant ainsi les intentions à la fois réalistes et digressives du récit filmique.

Gilles Jacob décrit le protagoniste godardien (dont se réclame Brass) comme « [insaisissable] par ses gestes qui ne sont qu'une façade, par ses histoires qui sont des provocations, par ses actes qui sont des contradictions »¹. De la même manière, le problème dramatique que le film voudrait résoudre (pourquoi et pour qui travailler ?) n'est que la « façade » de la réflexion du personnage, le prétexte à des digressions sur une société toute entière et sur les nouvelles problématiques qu'elle pose. En ce sens, Bonifacio, pour trouver une réponse à son problème existentiel, part à la recherche d'un objectif spatial indéterminé au sein d'une ville qui le confronte aléatoirement à l'isolement ou à la foule.

Le cadre en plan de demi-ensemble permet de le plonger dans un anonymat aussi bien dramatique (Bonifacio, en se mélangeant à la société, peut l'interpréter), que filmique (nous peinons à distinguer le protagoniste). Mais cet anonymat s'alterne aussi avec une mise en évidence finale du personnage au cours du même plan. C'est ainsi le dérèglement moderne de l'espace filmique et sa dispersion esthétique qui transcrivent parfaitement l'égarement et l'incertitude de Bonifacio percevant le monde où il vit.

Quand la situation dramatique est renversée, c'est-à-dire lorsque le personnage se retrouve isolé, sa perception de la scénographie peut entraîner de nouveaux phénomènes. Dans le plan de *Vacances à Venise* ci-dessus, la mise en scène du personnage vu de face et individualisé dans l'ombre semble être mise en évidence par rapport à la propre perception du personnage (cf. Ph. 82). Pourtant, Jane, seule dans une *calle* étroite et sombre, commence à ressentir une certaine méfiance vis à vis de la réalité vénitienne. Le lieu qu'elle perçoit ne répond plus à son idée stéréotypée de l'urbanisme vénitien et même la découverte ou la

¹ JACOB Gilles, *Le Cinéma moderne*, Lyon, Serdoc, coll. « Panoramique », 1962, p. 132.

recherche touristiques ne l'intéressent plus. À l'image de l'ascétisme de ce décor urbain, son esprit est plongé dans une tristesse créée par l'esseulement dans un endroit dont elle connaissait déjà les clichés mais dont elle apprend les règles.

La solitude de Roger lors de son vagabondage sur le *Campo di San Giacomo dall'Orio* est bien différente (cf. Ph. 83). En effet, en plus d'être un visiteur (passif) au sein de la cité lagunaire, l'enfant est étranger au monde urbain et social qui l'entoure. Dans le cadre, Roger est juxtaposé à un groupe d'enfants en train de jouer, activité à laquelle il ne participe pas (puisqu'il recherche son père) et pour laquelle il ne manifeste aucune attention. Ainsi, ce n'est pas la vie vénitienne qui exclut le personnage, mais bien lui-même qui s'affranchit d'une norme (le monde joyeux de l'enfance) car celle-ci est privée de sa normalité (en raison de l'absence tragique des parents). Outre l'espace dramatique démontrant une certaine hétérogénéité entre le personnage et le décor urbain, c'est également la perception même de l'enfant qui vient renforcer ce constat. Roger marche les yeux au sol et l'opacité de ce champ de vision l'entraîne indéniablement à s'extirper d'une sphère logique : ses découvertes (qui le pousseront à lever les yeux, à regarder véritablement) ne sont pour ainsi dire que dues au hasard de son errance. L'espace vénitien est donc dépourvu d'influence sur la psychologie du personnage : pour l'enfant, il ne forme symboliquement qu'un espace-temps distancé car lui-même entre dans un nouveau monde existentiel, celui des adultes.

Il se peut que le personnage perçoive directement l'espace psychologique, sans que nous ayons à le lui destiner nous-même (cf. Ph. 84 et 85).



Ph. 84 Perception de l'espace idéalisé
(*Vacances à Venise*)



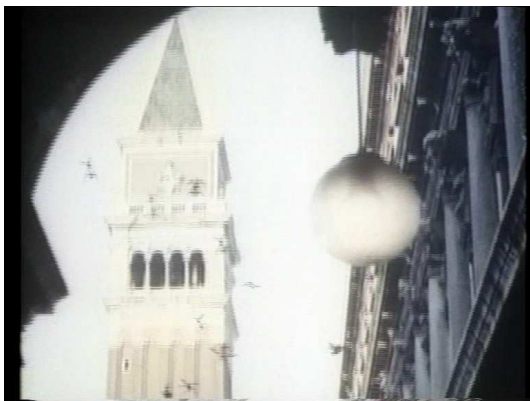
Ph. 85 Perception de la solitude
(*Vacances à Venise*)

Tournée en studio, la découverte du panorama offert par le Bassin de Saint-Marc réside en une transparence (au sens technique et cinématographique du terme) pour le moins

incongrue : en effet, le balcon par lequel se penche Katharine Hepburn est bien trop haut pour être réaliste, et donc architecturalement incorrect par rapport à la structure urbanistique réelle. Quelle peut être la raison de cette « infidélité », dans un film aux décors réels stéréotypés ? C'est proprement dit l'hyperbolisation du cliché même, à travers la perception de l'espace vénitien *interprétée* par l'actrice. En ce sens, la surélévation du balcon dans le cadre amplifie l'émerveillement que produit la vision *réalisée* par l'interprète. L'espace psychologique, celui de l'épanouissement de Jane, même s'il est séparé d'elle par cette barrière immatérielle et symbolique que forme le vide, se présente consciemment à la perception du personnage.

Il s'agira de la même conscience perceptive lorsque, passé l'enthousiasme de l'arrivée, Jane commencera à ressentir un sentiment de solitude envahissant. Si le panorama sur la lagune décalquait la joie de la touriste américaine, le *campiello* déserté (où erre un petit chien) symbolise évidemment son isolement et sa tristesse, lesquels sont une nouvelle fois perçus directement par ce même personnage. Tour à tour, l'intervention de la psychologie, exprimée par la joie du rêve se réalisant, tout comme par la déception engendrée par la solitude, prend une forme spatiale et matérielle par le biais de l'urbanisme. La perception du personnage est soulignée dans la composition figurative, car dans les deux exemples, Jane est vue de dos, décentrée sur les bords du cadre et assiste à la *mise en image* de son état psychologique.

Enfin, il se peut que la phénoménologie de la perception expérimentée par le personnage donne lieu à une composition du cadre plus ou moins insolite (cf. Ph. 86 et 87).



Plan 86 Plan subjectif de la vision de Jane
(*Vacances à Venise*)



Plan 87 Insert sur les yeux et perception du rêve
(*Le Casanova de Fellini*)

Quand le regard de la caméra fait corps avec la vision d'un (des) personnage(s) du drame, le plan est dit subjectif, même si l'enregistrement de l'objectif est déjà naturellement

pourvu d'un certain degré de subjectivité¹. C'est alors que nous pouvons *partager*, mais non pas incarner, la perception même du personnage². Dans le plan de *Vacances à Venise* ci-dessus, lorsque Jane avance vers la place et que l'objectif dévoile peu à peu le majestueux campanile, nous accompagnons la marche de la caméra et nous réagissons par rapport à ce que son objectif veut bien nous montrer, mais nous ne nous mettons pas à la place du moyen ou de l'obstacle. Mitry va jusqu'à dire qu'au lieu de faciliter l'identification, les images subjectives nous en détachent davantage, « puisqu'elles aboutissent à [nous] faire prendre conscience [...] que ces impressions ressenties comme [nôtres] ne sont pas *vécues* par [nous] »³. Ceci étant, force est de constater que le cadre isolé et la figure de style (le point de vue subjectif) ne suffisent pas à construire la dimension psychologique. Il faudrait pour cela se référer à la dialectique des images et au plan nous montrant la précipitation de Jane que nous avons évoqué plus haut (cf. Ph. 65). Dans une perspective plus « psychanalytique », Metz dit que « pour épouser un regard, il faut avoir vu le corps de ce regard »⁴ : logiquement, c'est l'humain (le personnage et sa psychologie), bien avant la caméra (le dispositif), qui favorise notre adhésion à l'énonciation « anthropoïde ».

L'insert du *Casanova de Fellini* ne dévoile en aucun cas le récit du rêve final, où le protagoniste s'invente un retour dans sa ville natale, déserte et glacée. Ce cadrage n'est que le signifiant corporel permettant le passage vers l'image « mentale » du rêve (même si elle n'est plus proprement dit mentale dès lors qu'elle est représentée, dans l'espace filmique ou ailleurs) et vers cet urbanisme onirique – image qui pourrait aussi être celle d'un flash-back. Par conséquent, Fellini ne nous montre pas ce que Casanova pense, mais « ce *à quoi* il pense, de même que l'image subjective ne nous montre pas ce qu'il voit, *tel* qu'il le voit réellement, mais comme il est *censé le voir...* »⁵. L'insert sur les yeux rouges et les pommettes ridées du vieux Casanova construisent un saisissant parallèle architectural avec le grimage de la Venise onirique : ils forment l'aveu d'une prise de conscience tardive et terrible, celui d'une vie artificielle, et donc ratée.

¹ Cf. MITRY Jean, *ibid.*, p. 285.

² *Ibid.*, p. 290. Traitant de la subjectivité, Mitry oppose le roman (incarnation) au cinéma (partage).

³ *Ibid.* Souligné par Mitry.

⁴ METZ Christian, *ibid.*, p. 117.

⁵ MITRY Jean, *ibid.*, p. 288. Souligné par Mitry.

2.2. Vers le champ

2.2.1. Caméra et objectifs mobiles

Au cours de notre étude, il nous a déjà été donné d'évoquer succinctement la phénoménologie de quelques mouvements de caméra, mais en restant toujours concentré sur la composition du cadre qui en était conséquente, le déplacement de l'objectif s'assimilant en fin de compte à une succession vectorielle et proportionnelle de cadres. À présent, en examinant les mouvements de caméra proprement dits et l'espace filmique qu'ils dévoilent, nous quittons inexorablement l'analyse du cadre cinématographique pour entrer dans la dimension du champ.

Il nous faut nuancer deux types de mouvements techniques : ceux créés par la caméra en soi et ceux formés par son objectif (en variant directement les focales)¹.

Dans le premier cas, on recense essentiellement les travellings (latéraux, verticaux, obliques ou circulaires ; avant ou arrière) qui doivent être considérés au-delà du support mécaniques grâce auxquels ils sont réalisés, et donc acceptés génériquement, qu'ils soient opérés à l'épaule, sur chariot, *camera car*, *dolly*, *steadycam*, *skycam*, louma, grue ; les panoramiques (circulaires, obliques ou verticaux), comprenant une rotation de la caméra sur l'axe vertical de son support fixe – mais on peut également parler de panoramique si l'opérateur portant la caméra à l'épaule reste lui aussi sur un point d'appui fixe.

D'autre part, on remarque l'utilisation des zooms (appelés également « travellings optiques ») qui, en réalité, ne constituent pas un mouvement de caméra effectif mais apparent car ce n'est que la lentille de l'objectif qui permet de se rapprocher ou de s'éloigner de l'objet filmé. Toutefois, dans un but formel ou maniériste, les mouvements d'appareils effectifs et apparents peuvent parfois être juxtaposés et se compenser dans diverses dynamiques².

Quelques nuances sont encore à apporter à ces deux formes de mouvement : tout d'abord leur vitesse d'exécution qui, on le verra plus loin, apportent signification et psychologie au champ ; par ailleurs, leur sens varie en fonction de leur lien plus ou moins libre ou subordonné par rapport aux objets de l'espace profilmique. Quoi qu'il en soit, comme le conclut Mitry, « l'essentiel, dans tous les cas, est une justification – physique, dramatique

¹ Pour une description technique plus détaillée des mouvements de caméra (ce qui ne fait pas spécifiquement partie de notre propos), nous renvoyons à l'ouvrage suivant, peut-être l'un des plus actualisés à ce sujet : BUCCHERI Vincenzo, *ibid.*, pp. 154-162.

² L'un des exemples les plus célèbres de l'histoire du cinéma reste le fameux travelling arrière compensé par un zoom avant, opéré par Hitchcock dans *Sueurs froides (Vertigo)*, USA, 1958, et qui cherche à restituer visuellement la perception du vertige.

ou psychologique – des mouvements de caméra »¹. Ces quelques rappels techniques et introductifs étaient donc nécessaires si l'on veut bien saisir la « justification » de leur emploi et de leur fonction dans l'espace filmique.

Au-delà de la dichotomie libération/subordination, Buccheri dénombre quatre fonctions principales des mouvements de caméra : commentative (description ou accompagnement, allant de le sens du drame ou non), rythmique (conférant une certaine dynamique à l'espace représenté), affective (participant à l'affect des personnages), créatrice de tension (suspense, attente, etc.)². Rondolino et Tomasi distinguent encore une volonté d'occultation des mouvements subordonnés (rendant quasiment invisibles certains recadrages, par exemple) ou, au contraire, de mise en valeur des mouvements libres (soulignant ainsi l'énonciation et la présence implicite de l'appareil). Ils remarquent également l'opposition entre une fonction extensive (s'éloignant du sujet) ou sélective (se rapprochant du sujet), et enfin un rôle connectif (c'est-à-dire de mise en relation de deux éléments profilmiques)³. Comme ils le concluent eux-mêmes, analyser les fonctions (et les conséquences) des mouvements d'appareils (physiques et optiques) revient à se poser de nombreuses questions : sur les rapports entre champ et hors-champ, entre subordination et indépendance, sur leur trajectoire, leur durée et leur vitesse⁴.

À présent, il nous faut appliquer ces considérations à quelques mouvements de caméra observés dans notre corpus filmographique, et significatifs pour la représentation de la ville dans l'espace filmique.

Panoramiques

Dans *Eva*, Les panoramiques initiaux et finals sont particulièrement révélateurs des intentions et des effets du mouvement de la caméra sur l'espace profilmique (cf. Ph. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94 et 95).

¹ MITRY Jean, *ibid.*, p. 259.

² Cf. BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 162.

³ Cf. RONDOLINO Gianni, TOMASI Dario, *op. cit.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 128-129.



Ph. 88 Panoramique initial – PE lagune
(Eva)



Ph. 89 Panoramique initial – PDE Piazzetta
(Eva)



Ph. 90 Panoramique initial – PDE Piazzetta
(Eva)



Ph. 91 Panoramique initial – GP statues
(Eva)



Ph. 92 Panoramique final – PE Piazzetta
(Eva)



Ph. 93 Panoramique final – PE bassin
(Eva)



Ph. 94 Panoramique final – PE Riva Schiavoni
(Eva)



Ph. 95 Panoramique final – GP statues
(Eva)

Tout d'abord, nous remarquons que ce mouvement circulaire est à première vue descriptif et prend une tournure symbolique seulement lors de son arrêt sur les statues, à l'angle sud-ouest du Palais des Doges. Comme nous l'avions signalé pour le déplacement du personnage – d'ailleurs, c'est ici l'objectif de la caméra en action qui « joue » – le mouvement de l'appareil permet de faire évoluer l'échelle des cadrages tout au long de l'opération.

Dans le cas de ces panoramiques issus d'*Eva*, la réussite des cadrages tient à deux conditions : la prédétermination du cadre initial par rapport au cadre final ; le sacrifice de la latéralité au profit du recadrage vertical. En effet, l'appareil ne cadre pas le Bassin de Saint-Marc à la même hauteur des statues : la continuité latérale est donc impossible. Losey choisit donc au préalable où et comment se conclura le panoramique et règle le cadrage en plan d'ensemble en fonction du gros plan¹. Par conséquent, au cours du mouvement de caméra la Bibliothèque Marciana et la *Piazzetta* semblent légèrement décadrées, car le but de l'opération est d'encadrer avec exactitude les statues. Étrangement, on remarquera que le panoramique final, quasiment identique à celui initial, semble plus précis et plus géométrique dans ses cadrages successifs de l'espace urbain. Probablement effectué à moindre hauteur, il laisse mieux apparaître les tracés rectangulaires des édifices ainsi que la rigueur des effets de perspective. Enfin, sa conclusion sur les statues paraît plus symétrique, créant visuellement l'impression d'un destin implacable, alors que celle de l'incertitude reste maîtresse dans le panoramique initial.

Les deux mouvements ont été réalisés à deux moments différents, comme le laisse aussi présupposer l'écart entre les conditions météorologiques, plus brumeuses et opaques d'un côté, plus laiteuses et limpides de l'autre. D'une part, ceci traduit la volonté d'afficher une évolution aussi bien narrative que symbolique : l'espace représenté et la réalité diégétique ont été modifiés dans le temps du film, mais sans être pour autant bouleversés. De l'autre, nous ressentons une subordination plus forte à l'urbanisme vénitien dans le second panoramique. Nous avons déjà vus (cf. 2.1.1.) que la volonté de géométriser le cadre ne « domptait » pas l'espace urbain (même si paradoxalement le résultat peut en donner l'impression) mais, au contraire, que c'était l'urbanisme qui imprimait au cadreur des contraintes dans l'opération du cadrage. Lors de la réalisation d'un mouvement de caméra, ces contraintes sont déjà effectives *a priori*, mais plus le cadrage se voudra précis, plus l'espace profilmique sera subordonné à l'espace réel. Dans le premier panoramique, le mouvement est

¹ Il faut remarquer ici la difficulté d'évaluer l'échelle des plans lorsqu'il s'agit d'un espace architectural et non humain. Nous considérons ce cadrage des statues comme un gros plan du Palais des Doges, et non pas comme un gros plan des statues en elles-mêmes.

bien entendu soumis à la cohérence entre son premier et son dernier cadrage, mais il est moins subordonné que le second, en ce sens où la géométrie des perspectives y est moins précise.

Dans l'opération des deux mouvements circulaires de l'appareil, Losey décide de conserver une certaine lenteur, alors que la voix-off parle : lorsqu'il s'agit de conférer une dimension temporelle dans l'espace profilmique, l'espace urbain (réel et immobile) se plie inexorablement à l'énonciation, à l'inverse de la dimension spatiale.

Quoi qu'il en soit, il reste que l'urbanisme est le principal sujet de ces panoramiques circulaires, puisque leur parcours s'échelonne quasiment à 360° dans les deux cas. Cette caméra scrutatrice souligne aussi bien le caractère intrinsèquement spectaculaire de l'urbanisme « majeur » que le renversement de son mythe à travers la froideur qu'il exprime. Sans montage et avec beaucoup de mobilité, Losey se rapproche de l'emploi d'une caméra-actrice, « [qui] doit pouvoir traverser un espace comme un curieux qui voudrait se rendre compte de ce qui se passe en un endroit et l'inspecterait dans ses moindres recoins »¹, comme la désirait Fritz Lang. Curieuse, la caméra du réalisateur américain l'est réellement, puisqu'elle réussit à capturer et à faire signifier la matière principale de la condition citadine, c'est-à-dire la pierre. D'ailleurs, il est intéressant d'observer que c'est l'aboutissement du panoramique en gros plan sur les statues qui crée la signification dramatique de la séquence initiale et finale.

Mais tous les mouvements d'appareils n'interprètent pas aussi profondément les qualités de l'espace vénitien et l'utilisation de la mobilité ne vise pas toujours la virtuosité. Il suffit parfois d'une variation de quelques degrés de l'objectif pour que cet espace évolue ou prenne une valeur filmique différente (cf. Ph. 96, 97, 98 et 99).

¹ Cf. Fritz Lang, cité par BELLOUR Raymond, *ibid.*, p. 72. Cependant, Lang ne prône pas l'absence de montage dans cette définition d'une caméra-actrice, mobile et vivante.



Ph. 96 Panoramique en PDE du pont...
(*Le Danseur du dessus*)



Ph. 97 ... vers la « piste de danse »
(*Le Danseur du dessus*)

En guise d'exemple, le panoramique latéral ci-dessus (effectuant environ un déplacement de 45°) suit les danseurs Jerry et Dale dans leur isolement, afin de les transporter de la Venise diégétique à l'espace digressif, celui du tour de force chorégraphique, du climax de la comédie musicale¹. Le pont traversé par les deux acteurs symbolise clairement ce passage. D'une part, il est précédé d'une réalité urbaine peuplée et encombrée (celle du faux casino et de l'intrigue amoureuse) et, de l'autre, il est suivi d'une terrasse géante et déserte, proprement agencée pour le numéro de danse – une scène de music-hall – et où la diégèse perd littéralement pied.

Bien entendu, nous avons déjà évoqué l'artificialité de tout le décor vénitien dans le film de Sandrich et le panoramique latéral ne fait que dévoiler un espace contigu, esthétiquement homogène à l'espace diégétique. Par ce passage, le signifiant spectaculaire dénoté par la Venise diégétique (l'urbanisme loufoque mais grandiose reconstruit en studio) rejoint aussi son signifié : la ville n'est pas seulement un spectacle en soi, et elle ne l'est pas plus grâce à l'intervention de la danse.

En réalité, c'est le transfert de codes, de celui du « réel » de la comédie musicale à l'épisode musical en soi, c'est à dire le déplacement de l'« aparté » chorégraphique vers la norme scénique, qui crée ce caractère. Avant cela, la réalité urbaine n'était incongrue qu'à cause de l'existence et des vicissitudes des personnages au sein d'une Venise exagérément fausse. À présent, l'univers diégétique (ici, la danse fait également partie du drame, puisque c'est au cours des numéros de danse que Dale est peu à peu conquise) est normalisée par ce passage vers l'« anormal », vers le code du genre cinématographique, vers le spectaculaire dont la petite place en hémisphère délimite métaphoriquement l'aboutissement osmotique.

¹ D'ailleurs, l'accompagnement musical est celui de la chanson-phare du film, c'est-à-dire *Cheek to Cheek*.

Une autre définition du panoramique latéral est remarquable lors de l'arrivée de Rosalba à Venise dans *Pain, tulipes et comédie*.



Ph. 98 Arrivée à *Piazzale Roma*
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 99 Panoramique vers la Venise historique
(*Pain, tulipes et comédie*)

Dans ce cas, l'appareil effectue un mouvement circulaire d'environ 180°, de la voiture se garait à *Piazzale Roma* à la descente vers le *rio Sant'Andrea*. Le choix de l'emplacement de l'appareil, ainsi que sa dynamique, ne sont en rien subordonnés, même s'ils pourraient le paraître. En effet, comme dans l'exemple précédent, l'objectif suit le déplacement de son objet en le centrant. Mais si pour la chorégraphie le mouvement de caméra était totalement assujéti aux tournoisements des danseurs, nous ressentons ici que ce sont les intentions du panoramique (le dévoilement du profilmique) qui dictent le cheminement du personnage et qui créent l'espace dramatique.

La raison de cette prédominance du mouvement d'appareil sur le déplacement de Rosalba est bien simple : il s'agit pour Soldini d'insister sur le contraste entre la modernité de *Piazzale Roma* et la quiétude de la Venise historique. Le panoramique contient en soi la possibilité de créer une surprise, celle d'un urbanisme esthétiquement opposé à celui qui forme communément le monde auquel se rattache Rosalba (celui de la ménagère de Pescara ou plus globalement de la Terre-ferme). Comme dans l'exemple du *Danseur du dessus*, le mouvement de caméra symbolise le passage entre deux univers différents, avec ici une évolution architecturale considérable et une volonté d'hétérogénéité spatio-temporelle entre le monde du passé qui devient présent (la Venise historique que Rosalba habitera peu à peu) et le monde du présent qui deviendra passé (la Terre-ferme moderne que Rosalba quittera peu à peu).

S'il était important pour Soldini de maintenir un lien descriptif et narratif au sein du même plan – ce que lui permet de réaliser le panoramique – il était tout aussi primordial de tourner cette scène de nuit. En effet, nous savons bien qu'il aurait été peu crédible de montrer

une *Piazzale Roma* diurne et déserte. Parallèlement, il aurait été invraisemblable d'effectuer ce mouvement circulaire vers ce même *rio* du centre historique délaissé : le contraste aurait été trop fort, donc peu réaliste. De jour, cette Venise aurait pris d'emblée l'impression péjorative d'une ville morte et inquiétante, ce qui n'est pas du tout le cas dans cette version nocturne. Ici, la place et la ville désertes sont parfaitement vraisemblables et l'arrivée du protagoniste féminin se fait naturellement dans l'anonymat et le dénuement le plus total, premiers signes d'un recommencement existentiel connoté donc par le « renversement » panoramique.

Au cours des dernières lignes, nous avons examiné la latéralité du panoramique, mais nous avons aussi bien indiqué la possibilité de sa verticalité. Si le continuum horizontal de ce mouvement d'appareil dévoilait progressivement l'espace profilmique, son utilisation verticale conserve ces mêmes phénomènes d'exclusion ou d'apparition (cf. Ph. 100 et 101).



Ph. 100 Panoramique du PE sur la lagune...
(*Vacances à Venise*)



Ph. 101 ... vers un PR sur l'eau
(*Vacances à Venise*)

David Lean conclut *Vacances à Venise* par un panoramique vertical partant du *Ponte della Libertà* en arrière-plan, où l'on aperçoit le train dans lequel Jane quitte la cité des Doges et regagne son monde originel. Le mouvement de caméra descend d'environ 90° vers l'élément aquatique qui recouvre petit à petit toute la dimension de l'image, pour laisser apparaître le mot « fin ».

Nous l'avons vu précédemment, l'intervention remarquable du mouvement d'appareil dans l'espace filmique, qu'il soit plus ou moins subordonné à son objet, témoigne inexorablement de la présence de l'énonciateur. Dans ce cas, le train ne contraint pas l'objectif à l'immobilité, et ce dernier se libère de l'espace diégétique pour prendre une valeur purement symbolique et esthétique (à travers l'« inondation » du cadre entier). À l'inverse, le

réalisateur anglais aurait très bien pu choisir de maintenir le centrage sur le pont en arrière-plan : quelles peuvent donc être les raisons de l'emploi du panoramique ?

Une nouvelle fois, le référent ne peut être que narratif : Jane quitte Venise dans des conditions sentimentales déchirantes. En revanche, son arrivée en train au début du film était enthousiaste et formellement linéaire : filmer son départ d'une manière similaire reviendrait à rejeter l'idée d'une évolution ou du moins d'un changement aussi bien narratif qu'existential pour le personnage. De même, c'est une véritable *idée* de Venise qui prend une allure différente. Si, à l'incipit, nous la voyions (à travers les yeux du protagoniste féminin) comme la ville touristique par excellence, ce panoramique vers le bas signifie : d'une part, la distance progressive entre deux univers (et deux existences) ; d'autre part, il lie implicitement la cité lagunaire à son élément aquatique, que nous connotons ainsi d'un destin, voire d'une malédiction fatale. En réalité, la séparation entre l'urbain et le naturel sublime l'éloignement sentimental et existentiel entre Jane et Renato.

Zooms et travellings

Penchons-nous à présent sur la phénoménologie du zoom et du travelling, lesquels sont parfois combinés. L'un des ces mouvements les plus remarquables est celui opéré par Visconti sur la Place Saint-Marc, alors qu'Aschenbach se rend dans une agence bancaire où on lui confirme ses soupçons de cas de choléra au sein de la ville (cf. Ph. 102, 103, 104, 105, 106 et 107).



Ph. 102 Zoom arrière du PDE d'Aschenbach...
(Mort à Venise)



Ph. 103 ... au PE de la Place Saint-Marc
(Mort à Venise)



Ph. 104 Travelling latéral GP des colonnades
(Mort à Venise)



Ph. 105 PDC sur la Place Saint-Marc
(Mort à Venise)



Ph. 106 PDC sur la Place Saint-Marc
(Mort à Venise)



Ph. 107 PDC sur la Place Saint-Marc
(Mort à Venise)

Tout d'abord, le personnage est centré au milieu de son univers, juxtaposé à la Place Saint-Marc en plan de demi-ensemble, traduisant ainsi son activité intellectuelle liée à la réalité vénitienne. Dans un second temps, l'objectif opère un zoom arrière, allant jusqu'à cadrer l'espace urbain en plan d'ensemble, puis l'on associe à ce mouvement celui du travelling latéral, situé derrière la colonnade. De la sorte, le cadrage est alterné, et laisse apparaître une certaine profondeur de champ par le biais des gros plans sur la pierre des colonnes à l'avant et la fuite de la perspective asymétrique vers la basilique.

Cette fois, ce n'est pas la raison de l'intervention du mouvement de caméra qui nous intéresse mais sa situation même. En effet, pourquoi Visconti a-t-il choisi d'effectuer ce travelling latéral derrière une rangée d'obstacles venant *contrarier* notre perception de la démarche du personnage ? Il semble que la colonnade soit l'objet urbain du plan et de sa dynamique. D'autre part, le travelling latéral est particulièrement long. Ces caractéristiques suffisent à expliquer comment le mouvement de caméra devient le signifiant de la connotation de l'espace profilmique dans ce plan : sans cette lignée de colonnes venant obstruer successivement l'objectif, la vue de la Place Saint-Marc, aux couleurs de l'aube, aurait pris des traits classiques, excessivement stéréotypés. La sombre colonnade – l'obstacle issu sans détours de l'urbanisme vénitien – est sublimée grâce à la longueur parcourue par le travelling, et prend ainsi une valeur significative : elle représente de gigantesques barreaux, la menace du destin planant sur la ville comme sur le protagoniste.

En somme, plus que le signifié connoté par le mouvement de l'appareil, c'est l'originalité de la « mise en signe » de la colonnade et de la Place Saint-Marc, lieu commun vénitien par excellence, qui nous frappent. À travers cette recherche du point de vue et dans l'obstruction de l'objectif au cours du travelling, Visconti nous prouve qu'une évolution formelle et énonciative est toujours possible, même au sein des endroits les plus stéréotypés et les plus « mis en image » de la ville (le cliché aurait été de faire ce même travelling devant les colonnades, laissant ainsi le champ ouvert, ce qui aurait sublimé la place).

Avec la même virtuosité, le cinéaste milanais confère une grande importance à l'utilisation du zoom¹ dans son adaptation du roman de Thomas Mann. Sorte de mine de crayon cherchant la solution du labyrinthe vénitien, le zoom « raccourcit ou rallonge les distances, rapproche ou éloigne, établit des contacts ou les atténue, pénètre ou se détache »². En réalité, le trajet qu'opère Aschenbach au cœur du réseau urbanistique de ponts, de places et de *calli* suit un guide nommé Tazio. Comme le constate encore Sainati :

La multiplication du recours au zoom [...] traduit un regard qui n'est plus solidement stable, mais parfois dépossédé et ondoyant. Le drame d'Aschenbach est, au fond, un drame qui touche la forme filmique : c'est justement lui, soutenant la nécessité de la domination des sens de la part de l'artiste, qui détend son regard dans un éventail de

¹ Augusto Sainati relève une centaine de zooms sur les 428 plans de *Mort à Venise*. Cf. SAINATI Augusto, « Lo zoom e la bellezza », in PRAVADELLI Veronica, *Il cinema di Luchino Visconti*, Venise, Marsilio, 2000, p. 273.

² SAINATI Augusto, in *ibid.*, p. 272.

formes diverses, riches d'implications parfois nuancées. Et le film ne peut que résoudre cette contradiction intolérable à travers l'écart entre le regard et son sujet.¹

C'est cette même « dépossession » du regard qu'expriment parfaitement les mouvements complexes de l'appareil lorsqu'à sa sortie du coiffeur, un gros plan du visage du protagoniste, maquillé d'un blanc spectral, raccorde avec un cadrage rapproché sur son reflet dans l'eau putride des canaux vénitiens (cf. Ph. 108, 109 et 110).



Ph. 108 PM sur le reflet d'Aschenbach
(*Mort à Venise*)



Ph. 109 Pano. droit et zoom arrière vers Tadzio
(*Mort à Venise*)



Ph. 110 Pano. gauche et zoom arrière sur la place
(*Mort à Venise*)

À partir du plan moyen du reflet d'Aschenbach, l'objectif se déplace en un léger panoramique vers la droite pour anticiper l'entrée dans le champ de la famille de Tadzio. Un zoom arrière quasi imperceptible est nécessaire afin de recadrer les personnages. Puis, dans le même élan, un léger panoramique vers la gauche est opéré, associé à un zoom arrière permettant de cadrer entièrement le *campiello* à l'arrière-plan. Partant des reflets des personnages dans l'eau, le plan devient une plongée accablante sur une Venise délabrée, brumée de fumée noire, infestée par la maladie.

¹ SAINATI Augusto, in *ibid.*, pp. 279-280. Trad. pers.

Dans ce cas, ce n'est pas seulement la bravoure technique qui nous intéresse, mais aussi son signifié, c'est-à-dire le départage et les liens contrastés qu'il occasionne entre les différentes entités, au sein de l'espace représenté. Ainsi, Visconti aurait pu choisir de nous montrer directement le « tableau final » du plan (Aschenbach penché sur le canal et la famille de Tadzio pénétrant sur la place enfumée en arrière-plan), car c'est bien cet aboutissement qui nous informe sur l'évolution de l'espace diégétique et la stagnation des rapports entre Aschenbach et Tadzio. Au lieu de cela, le réalisateur lie au préalable les deux protagonistes à travers leur reflet dans l'eau, grâce à un panoramique puis à un zoom. Il s'agit donc d'une stagnation, d'un ensevelissement moral et existentiel, qui sont matériellement signifiés par l'élément aquatique grisâtre et infesté.

Dans un deuxième temps, lorsque le champ et le cadrage s'élargissent, les mouvements d'appareils (optiques et physiques) dévoilent de manière inattendue la rage des feux brûlant sur les pierres du centre historique. L'opposition éclatante entre les deux principaux éléments fondateurs de l'urbanisme vénitien (l'eau et la pierre) accentue l'ambiguïté qu'exprime la ville, par le biais de ses habitants et d'un urbanisme « malade », et son lien avec les effets cinglants de la réalité matérielle subis par Aschenbach. L'eau déforme l'image d'Aschenbach, certes, mais c'était le corps tout entier du compositeur qui était déjà grimé et travesti par lui-même : le canal devient donc le miroir de la vérité, dont l'effondrement est limpide lorsque la caméra se dirige vers les éléments urbains.

Par son amour pour Tadzio, la créativité d'Aschenbach est attisée non pas par sa conception spirituelle de l'art, mais par l'aveu d'un instinct sensuel. Et c'est proprement dit cette sensualité omniprésente dans l'espace diégétique lagunaire qui le contamine. De même, c'est cet écart indissoluble – traduit formellement par les mouvements d'appareils qui mesurent la distance entre les personnages dans l'espace dramatique – entre l'échec spirituel de l'artiste et la sensualité éclatante de sa proie qui crée chez le compositeur une sorte de dégénérescence, d'embrasement frénétique. À travers la complexité du panoramique allié au zoom, la tourmente et l'échec d'Aschenbach prend une apparence réelle et concrète, à l'image d'une descente aux enfers. Il est la personnification d'une ville devenue le cimetière de la splendeur artistique. La découverte progressive du feu et des débris à même la pierre sur la petite place vénitienne (habituellement lieu à la fonction sociale), corrélée au passage de Tadzio au même endroit, symbolise encore la souffrance éprouvée par le protagoniste à ce moment. Sa créativité n'a pas su s'inspirer de la beauté de Tadzio, emprisonnée par ses convictions esthétiques dans cette cité devenue mortuaire.

L'utilisation du zoom avant opéré par Brass sur le Mulino Stucky nous porte à de nouvelles observations. Il s'agit du plan final de *Qui travaille est perdu*, traduction subjective du regard de son protagoniste Bonifacio. Partant de la façade, le mouvement optique se rapproche progressivement de la lignée des fenêtres, puis il se dirige vers le sommet de l'édifice pour ne cadrer que son arête et le ciel (cf. Ph. 111 et 112).



Ph. 111 Zoom avant de la façade du Mulino Stucky...
(*Qui travaille est perdu*)



Ph. 112 ... vers le sommet et le ciel
(*Qui travaille est perdu*)

Nous avons déjà rendu compte de la déstructuration des entités immobiles par la mobilité des mouvements optiques ou physiques de l'appareil. Dans ce plan, force est de constater que la déconstruction géométrique du Mulino Stucky, pourtant naturellement pourvu d'une rigidité et d'une symétrie architecturales assez fortes, est portée à son paroxysme par le regard flottant du zoom avant. Le cadrage filme l'édifice de trois quart, le coupant net à son angle, et la présence de l'élément atmosphérique réduit considérablement l'effet de perspective (certes aidé par le mouvement de caméra). En somme, de la solidité et du rationalisme d'une masse architecturale imposante, le zoom nous impose une vision aérienne, irrationnelle et « dé-solidifiée ».

En outre, c'est également l'emploi et la fonction mêmes de ce zoom qui nous interpellent. Nous l'avons évoqué, Visconti utilisait cette variation optique afin d'illustrer ce que Mitry qualifie de regard « semi-subjectif », c'est-à-dire que le zoom traduisait l'accompagnement de la relation dramatique sujet-objet, en l'occurrence la quête sensuelle d'Aschenbach envers Tadzio. Le sens du zoom signifiait donc l'attirance et l'emprise exercées par l'adolescent sur le compositeur. Par ailleurs, dans le cas des mouvements optiques descriptifs, la cible devenait soit individualisée et mise en valeur (dans le cas du zoom avant), soit le dévoilement progressif du champ contribuait à magnifier la picturalité de

l'espace profilmique ou, plus simplement, à isoler l'objet dans un contexte (dans le cas du zoom arrière). Brass, lui, utilise le zoom avant comme l'analogie directe du regard de Bonifacio. Or, considérant la part de l'œil (en tant qu'organisme anatomique), rien n'est moins naturel ou humain que l'effet optique créé par le zoom.

Le plan final de *Qui travaille est perdu* exprime donc de façon artificielle la subjectivité : son objectif primordial est d'imprimer à son objet (le Mulino Stucky et le ciel) une signification, une fonction métaphorique. Cet imposant édifice de la Giudecca, masse de l'architecture industrielle de la fin du XIX^e siècle, symbolise à lui seul l'immensité du dilemme et des problématiques posées par son observateur, Bonifacio. La rigueur architecturale du bâtiment assume à elle seule l'image contraignante du travail manuel. Cependant, en s'en approchant progressivement, le zoom « subjectif » arrive à dépasser cette masse urbanistique, à se dilater entièrement (dans tout le cadre) dans l'atmosphère de la lumière du jour, comme un besoin inextricable de liberté devant l'ombre du Mulino Stucky. Grâce au mouvement optique (et physique, puisque l'on note un léger panoramique vers le haut) de l'appareil, la « destruction » formelle (celle de la géométrie de l'architecture et de celle du cadre) exprime clairement cette recherche existentielle d'une échappatoire.

En fin de compte, si les mouvements de caméra confirment la présence d'une énonciation – plus qu'ils ne l'occasionnent, car les contrastes entre zones mobiles et immobiles à l'intérieur du plan témoignent déjà de l'intervention d'un « interlocuteur » – leur emploi paroxysmique génèrent une amplification des traits spectaculaires et insolites de l'image filmique. Nous poursuivons ainsi notre exégèse avec le plan initial de la diégèse (après le générique d'ouverture) de *Qui travaille est perdu* (cf. Ph. 113 et 114).



Ph. 113 Long travelling latéral
(Qui travaille est perdu)



Ph. 114 Long travelling latéral
(Qui travaille est perdu)

Dans ce plan, le travelling latéral suit la course de Bonifacio sur une longue passerelle en descente pendant cinquante-deux secondes. Ainsi, les velléités hyperboliques de Brass sont explicites dès l'incipit et contribuent à renforcer l'impression burlesque donnée tout au long du film. En effet, l'action est unique et minimaliste (Bonifacio court, accélère et se retourne deux fois comme s'il était poursuivi, alors qu'il ne l'est pas), commentée par la voix-off¹ du protagoniste s'encourageant avant d'aller à un entretien d'embauche. Bien entendu, à travers cette longue course solitaire, nous ressentons la peur de vivre, le retard social du personnage et sa fuite conséquente. Toutefois c'est surtout le défilement de l'espace dramatique créée par le travelling qui est ici remarquable.

Plus que la course en soi, c'est sa juxtaposition avec le mouvement de caméra latéral qui retranscrit analogiquement le côté physique du plan : l'appareil « court » autant que le personnage. La même action filmée par un plan fixe, c'est-à-dire en profondeur de champ sur la passerelle, n'aurait pas eu la même fonction et aurait insisté sur l'éloignement ou le rapprochement du personnage par rapport à l'objectif.

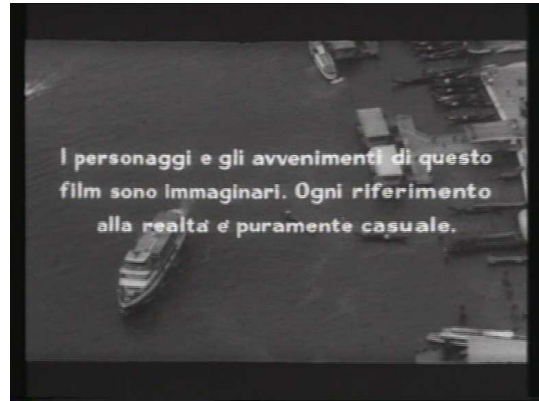
En outre, c'est encore l'importance de la distance parcourue et de la longueur du travelling qui retiennent notre attention. Le tour de force du travelling est sublimé aussi par son cadrage : le personnage est cadré en plan moyen et l'arrière-plan est synthétisé par le défilement uniforme du mur. L'impossibilité d'identifier précisément l'urbanisme se retrouve au service de la prouesse physique et spatio-temporelle du travelling. Certes, même en étant raréfiés et « déconstruits » par le mouvement de caméra, les éléments urbains présents dans le plan contiennent *a priori* des caractéristiques vénitiennes : le mur est décrépi et la passerelle pourrait se trouver sur une *fondamenta*. Cependant, nous concluons que dès le début de son film (et malgré le générique que nous évoquerons à nouveau ci-dessous), Brass prend le parti de filmer sa ville natale à travers de nouvelles possibilités énonciatives – poussées parfois à leur paroxysme, comme dans le cas de ce travelling – mais sans en valoriser nécessairement les particularités identitaires.

Il se peut que les mouvements d'appareil, au-delà de leur utilisation plus ou moins ostensible, ne soient pas directement engendrés par le matériel cinématographique mais par des forces mobiles inhabituelles et variablement contrôlables, comme c'est le cas lorsque la caméra est embarquée dans un avion ou sur un bateau (cf. Ph. 115, 116, 117 et 118).

¹ « Dai Bonifacio, ché ce la faccio » [Allez Bonifacio, tu peux le faire...], trad. pers. Les réflexions logorrhéiques et répétées de Bonifacio lors de sa course expriment encore une certaine ironie envers soi-même.



Ph. 115 Prise de vue aérienne : travelling latéral
(*Rapt à Venise*)



Ph. 116 Prise de vue aérienne : travelling et zoom
(*Qui travaille est perdu*)



Ph. 117 Prise de vue en bateau : travelling arrière
(*Rapt à Venise*)



Ph. 118 Caméra à l'épaule : travelling avant
(*Qui travaille est perdu*)

La prise de vue aérienne extraite de *Rapt à Venise* confesse son « trucage » puisque le cadrage contient l'aile de l'avion. Sa latéralité linéaire corrobore de façon descriptive le récit de l'arrivée du petit Roger à Venise. Par le biais de l'analogie entre la présence de la mécanique en vol et le mouvement de travelling, l'intérêt de cette prise de vue est de conférer à la description de la cité lagunaire la même nature active et moderne. Venise est d'emblée présentée dans sa globalité comme l'espace diégétique, survolée par le regard subjectif de Roger, le protagoniste du film de Soldati. Le plan traduisant directement la vue à travers le hublot de l'enfant, le lien dramatique entre la ville et le personnage est immédiat dès l'apparition de l'espace urbain, et présenté dès le début de l'intrigue comme une masse labyrinthe et une future problématique à résoudre.

À l'inverse, la vue aérienne aperçue dans le plan de *Qui travaille est perdu* fait partie d'une séquence purement descriptive. Les mouvements mécaniques sont également conclus par de courts et rapides zooms avant cherchant à individualiser de façon arbitraire

certains éléments urbains (dans le photogramme extrait, il s'agit d'un *vaporetto*). Bien entendu, Venise est également présentée dans ces plans aériens comme l'espace diégétique du film, mais force est de constater qu'ils sont exempts de référents narratifs et symboliques. C'est une nouvelle fois la forme physique de l'image, à travers ces mouvements d'objectif pour le moins fluents, qui arrive à imprimer un certain sens à l'espace perçu : impressions de liberté, de légèreté et de modernité du regard conférées par la caméra aérienne de Brass.

Lorsque l'appareil est embarqué sur un bateau, comme pour n'importe quel moyen de transport en mouvement, l'image suit la contingence directionnelle de sa mécanique. Ainsi, le positionnement de la caméra dans le plan de *Rapt à Venise* est contraint de suivre le déplacement du *motoscafo* des pompiers, ce qui revient, dans ce cas-là, à l'assimiler à un travelling arrière. L'espace profilmique est lui aussi subordonné aux mêmes fluctuations dynamiques : grâce à ce point de vue, la représentation du réel se rapproche du réalisme et de la subjectivité perceptive et émotive du personnage. La caméra subit alors les mêmes mouvements et enregistre de manière identique la vision dynamisée des zones immobiles.

Enfin, nous avons encore inséré un exemple de caméra à l'épaule, technique pour le moins inusitée dans notre corpus filmographique, en particulier aux regards de l'urbanisme (lorsque celui-ci est précisément l'objet de la représentation filmique). Il subsiste tout de même quelques exceptions, dont celle tirée de *Qui travaille est perdu*. Cependant, il s'agit ici d'un plan ayant pour objet les pigeons de Saint-Marc, et non pas les pierres ou l'urbanisme en soi¹. L'emploi de la caméra à l'épaule et sa conséquente instabilité de l'image cherche avant tout à singer la dynamique de son objet mobile. Dans sa nature, l'espace urbain filmé est pourvu des mêmes caractéristiques que nous dénotions pour la caméra embarquée, à la différence près que les mouvements de caméra à l'épaule ne sont pas subordonnés à une force mécanique, mais suivent une direction humaine et son objet.

À la lumière de ces analyses comprenant des considérations sur les dichotomies mobilité/immobilité du cadre et mobilité/immobilité à l'intérieur du cadre, il nous faut à présent nous pencher sur la scénographie à laquelle se réfèrent ces outils formels, et sur leur signification au sein de la représentation filmique de l'espace urbain.

¹ Le même constat est vérifiable pour un film comme *Italian for beginners*, œuvre du Dogme 95 et par conséquent assujettie à l'emploi réglementaire de la caméra à l'épaule, mais dont les plans vénitiens n'ont pour objet principal que les personnages et leur espace dramatique.

2.2.2. Construction du plan : la scénographie

Il nous semble qu'avec l'entrée de notre réflexion dans le champ cinématographique, nous ayons à nous défaire des aspects géométriques que nous imposaient le cadre (celui-ci étant un quadrilatère comprenant sa profondeur, son dynamisme, ses éléments, ses équilibres). Nous chercherons donc à nous préoccuper plus ouvertement, plus spécifiquement, des fonctions et des significations appartenant au décor urbain. Certes, nos démarches analytiques précédentes (sur le cadre et le plan) ne s'affranchissaient jamais totalement de l'étude d'un sens ou d'un symbole, mais ce n'est qu'à travers un regard plus pointu sur la scénographie de l'image filmique que nous pouvons réellement interpréter la vision cinématographique de l'urbanisme vénitien, laquelle sera complétée par l'analyse de la photographie (cf. 2.2.3.), puis de la dialectique des plans (cf. 3.). Pour l'instant, il nous faudra considérer et délimiter le champ (le profilmique) de l'hors-champ, mais en le dépouillant, comme nous l'avons annoncé, de ses aspects compositionnels : nous ne nous intéressons plus au graphisme du cadre filmique, mais aux *intentions* précédant les formes¹ internes de l'image filmique (ses structures matérielles, ses « calculs » de mise en scène) et à la *construction* d'un décor.

Considéré comme un pionnier de l'approche sémiologique du cinéma dans les années 1960, Christian Metz délimite tout d'abord la signification de l'espace filmique en tant que *dénotation* du signifiant et du signifié (entendue comme le sens littéral et perceptif des spectacles et des bruits reproduits par l'image et la bande-son), et en tant que *connotation* du signifiant et du signifié² (entendue comme les agencements et les contraintes proprement esthétiques : versification, composition, figures, cadrages, mouvements d'appareil, effets de lumière – ce que nous développerons plus particulièrement en évoquant la photographie du film en 2.2.3.)³. Plus tard, en 1971, le célèbre sémiologue publie un article dans lequel il revient sur le problème de la connotation⁴. À la suite de son ouvrage *Langage et cinéma*, il fait remarquer que la notion a évolué vers une dualité non pas additionnelle (le signifiant de dénotation et de connotation étant souvent confondus) mais vectorielle (« le seul lien direct

¹ Rohmer définit le décor architectural comme étant avant tout « une forme (ou un ensemble de formes) proposée à notre regard : forme d'un bâtiment, forme d'un objet, forme d'un paysage. » Cf. *L'Organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, *op. cit.*, p. 57.

² Précisons que dès 1955, Marcel Martin parlait d'un contenu *latent* et d'un contenu *apparent*, lequel « consiste à remplacer un objet, un geste ou un événement par un signe. » Cf. MARTIN Marcel, *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1955, p. 87.

³ Cf. METZ Christian, *ibid.*, t. I, pp. 100-102.

⁴ Cf. METZ Christian, « La connotation, de nouveau », in *ibid.*, t. II, pp. 163-172.

entre la dénotation et la connotation est celui qui passe par le signifiant de celle-ci »¹), et qu'il faut également adopter les concepts de « formalisation pluricodique », ou de « pluralité des codes »². Il conclut son article par ces mots très justes :

[...] la connotation n'est rien d'autre que le choix entre plusieurs façons d'établir la dénotation [mais] il faut que les diverses façons de filmer (qui toutes dénotent) soient d'autre part, et dans un autre code culturel, spécialement affectées de valeurs connotantes : faute de quoi les différents filmages ne produiront rien d'autre que leur synonymie dénotante. Une façon de filmer est toujours le lieu où viennent se recouvrir – dans la matière, non dans le code – le signifiant de connotation et le signifiant de dénotation [...].³

Ce sont ces mêmes divisions « matérielles et codiques » que nous allons examiner dans l'espace vénitien tel qu'il est représenté dans notre filmographie analytique. Bien entendu, nous avons déjà eu l'occasion de réfléchir sur des aspects connotatifs ou dénotatifs au sein du plan, car nous avons toujours considéré ce dernier comme un énoncé, comme la réalisation d'un imaginaire et la construction d'une esthétique. À présent, notre cheminement se dirige vers des considérations essentiellement sémiologiques, lesquelles devraient compléter notre regard sur la représentation filmique de l'espace vénitien. Signalons tout de même que nous utiliserons cette sémiologie comme un outil aidant à l'interprétation de l'image filmique et non pas comme une fin en soi, car comme l'explique très justement Mitry, qui réfuta l'enfermement dogmatique de Metz et de ses émules : « Si la sémiologie est capable de dire comment ça signifie, elle est incapable de dire pourquoi ça signifie. [...] à l'inverse des mots, les images n'ont jamais été faites pour signifier. »⁴ Au cours de notre réflexion, nous chercherons donc à expliciter ce « pourquoi », ces raisons qui sont à l'origine de l'agencement de l'espace vénitien dans le champ.

Il faut tout d'abord partir d'un constat : tout n'est pas signe au sein de l'image filmique, celle-ci peut-être quelconque et *donner l'impression de l'absence de codes*. Ou plutôt, il peut y avoir trois niveaux de signification à l'intérieur de l'image filmique, tels que les résume Metz :

¹ *Ibid.*, 169.

² *Ibid.*, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ MITRY Jean, *La Sémiologie en question*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1987, p. 30.

Outre l'analogie photographique et la logique d'implication diégétique, il y a l'ensemble des symboles et des métaphores, des effets d'expressivité plastiques ou rythmiques [...], en un mot tout un degré trois du sens qui se définit, nous semble-t-il, par son caractère plus ou moins *extra-diégétique*.¹

D'autre part, Mitry nous met en garde sur la confusion fréquente entre signe linguistique et psychologique (l'*analogon* et le symbole)². Enfin, il nous demande encore de séparer l'expression de la signalisation, laquelle « [signifie] *tout ce qui est hors d'un moment filmique et qu'il est nécessaire d'actualiser en lui* »³, tandis que l'expression matérialise en acte une réalité toute entière au cours du film (une rencontre amoureuse devant la caméra, pour reprendre l'exemple de Barthes cité par Mitry).

Pour l'interprétation (des signes picturaux, mais tout aussi valables pour les signes filmiques), Aumont cite également quatre critères formulés par Panofsky dans un but analytique : les critères d'évidence de la signification, de références attestables, de cohérence interne à l'oeuvre et d'in vraisemblance calculée⁴. C'est donc sur ces distinctions et ces préceptes que nous allons axer notre analyse du décor vénitien.

Images dénotatives du décor urbain

En le considérant toujours dans la réalité urbaine, nous voudrions tout d'abord nous intéresser au rôle du « mot » au sein de l'espace filmique (Marcel Martin le désigne en tant qu'« inscription »⁵). Si le discours littéraire est difficilement acceptable au cinéma (cela reviendrait à partir de l'abstraction pour arriver à la concrétisation comme le fait la littérature⁶), il n'en demeure pas moins que l'intervention du mot dans l'image est pourvue de de signification (cf. Ph. 119, 120, 121, 122, 123 et 124).

¹ *Ibid.*, II, p. 18. Souligné par Metz.

² Cf. MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 69. Mitry fait ce reproche à l'étude sur le *Problème de la signification au cinéma* de Roland Barthes.

³ *Ibid.*, p. 70. Souligné par Mitry.

⁴ Cf. AUMONT Jacques, *Matière d'images*, *op. cit.*, p. 49. Aumont se réfère précisément au chapitre V intitulé « Reality and Symbol in Early Flemish Painting », in PANOFSKY Erwin, *Early Netherlandish Painting*, New York, Harper & Row, coll. « Icon Editions », 1971 (1^{re} éd. Harvard University Press, 1953).

⁵ MARTIN Marcel, *op. cit.*, p. 93.

⁶ Cf. Sur le sujet discours littéraire/langage du cinéma : MITRY Jean, *ibid.*, pp. 29-36 et pp. 90-91.



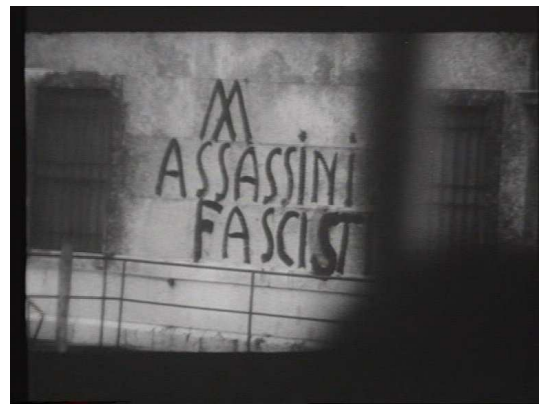
Ph. 119 Inscription urbaine réelle
(*La vita semplice*)



Ph. 120 Inscription urbaine fictive
(*Il canale degli angeli*)



Ph. 121 Inscription publique fictionnelle
(*La vita semplice*)



Ph. 122 Inscription fictionnelle « historique »
(*Qui travaille est perdu*)



Ph. 123 Inscription réelle « historique »
(*Qui travaille est perdu*)



Ph. 124 Inscription – graffitis
(*Rapt à Venise*)

Avant tout, il nous faut remarquer que le verbe dans l'image filmique peut être « réel » (fidèle à la réalité urbaine, c'est-à-dire non fictif *mais* fictionnel) ou imaginaire (inventé mais posé comme véridique dans l'espace diégétique, c'est-à-dire fictif *et* fictionnel).

Nous savons déjà que *La vita semplice* situe son intrigue autour du destin des habitants d'un *squero*, et nous avons déjà rendu compte des velléités documentaires de Francesco De Robertis et de ses raisons, qui se plaisent à témoigner de la quotidienneté d'un quartier populaire de Venise. En l'occurrence, De Robertis s'intéresse au quartier de *San Trovaso*, célèbre encore aujourd'hui pour conserver l'un des derniers *squeri* vénitiens. Sous les deux fenêtres d'une habitation populaire, le plan (cf. Ph. 119, un panoramique à l'épaule partant de Totò en gondole jusqu'aux jeunes filles aux fenêtres le saluant) insère explicitement une signalisation urbaine indiquant *Parocchia di San Trovaso*. Insertion fortuite ou volontaire ? Reste que le cadrage se conclut sur l'inscription murale au centre de l'image et conserve un certain équilibre dans les proportions géométriques des divers éléments compositionnels : la ligne du cadre se trouve à la limite de l'inscription d'une part, à celle des fenêtres de l'autre. Ainsi, ce morceau d'édifice est mis en valeur par la symétrie (approximative, certes) de son cadrage et l'inscription murale demeure lisible, voire à lire.

La signalisation dénotative n'est donc pas gratuite ou innocente. Elle renseigne à la fois sur l'intervention de la réalité au sein de l'espace diégétique (De Robertis prouve qu'il veut *mettre en scène* une Venise réelle, reconnaissable, pas seulement un monde fabuleux et imaginaire), mais aussi sur l'identification même de la réalité sociale des protagonistes du film (d'un point de vue manichéen, les ouvriers du *squero* et leurs voisins, les « bons », jugés comme étant agressés par la réalité bourgeoise des entrepreneurs, les « méchants »). Une société faite de gens « simples » et démunis, mais où la vie est joyeuse, comme le soulignent les fleurs aux balcons. Le signifié de la dénotation – c'est-à-dire le sens même de l'écriteau, l'*analogon* – est informatif et le plan descriptif fait purement allusion, non sans partialité, à la réalité socioculturelle d'un quartier pauvre de Venise. Pourtant, la signification ne devient plus aussi évidente lorsque le signifiant de la dénotation ne fait plus partie de la réalité urbaine (le réel urbanistique fidèlement inséré dans la diégèse) et donc se trouve être imaginaire.

D'un point de vue topographique, la signalisation du *Canale degli angeli* (cf. Ph. 120) est détournée, puisque si nous pouvons localiser précisément l'endroit dans le réel (il s'agit de l'un des noms du principal canal de Murano), l'espace diégétique du film de Pasinetti le situe de façon indéterminée (et donc infidèle), mais nous comprenons, au vu des panoramas perceptibles aux alentours, que ce canal traverse un mélange des traits caractéristiques de plusieurs îles lagunaires (Saint-Georges Majeur, la Giudecca, le Lido, etc.).

D'autre part, si le lieu est dès son appellation pourvue d'une connotation symbolique (le rôle de l'ange), c'est parce qu'il est inventé et sublimé. La toponymie de

Venise ne suffit pas à satisfaire l'imaginaire de Pasinetti, il lui fallut donc créer « sa propre ville », et ce dès l'identification du lieu diégétique, épicerie de toutes les intrigues et de tout le symbolisme de l'œuvre. Outre le dédoublement et le renforcement de l'imaginaire suscité en amont par le titre éponyme, l'intervention de ce plan signalétique sert à introduire de manière crédible un lieu dont la dénotation – au début du film – est encore succincte¹ : le champ est bien trop restreint et le cadrage trop centré sur l'écriteau. C'est alors qu'intervient un mouvement panoramique élargissant le champ vers « le poteau qui tient [l'écriteau], les filets et les paniers en osier, l'eau du canal, la rive caillouteuse et herbeuse d'une île »². Le lien entre le signifiant de la signalisation et son signifié descriptif est accompli. Nous savons ce que représente matériellement le *Canale degli angeli* : une réalité pauvre et rurale, insoupçonnée au sein de l'urbanisme vénitien.

Pourtant, toute tentative de connotation de cet espace urbain reste également infructueuse. Il est encore impossible d'envisager qu'il sera aussi bien le lieu du travail que le passage portant vers des directions lointaines, puisqu'il relie la lagune au port de Venise. Pour l'instant, nous ne pouvons qu'avoir l'intuition que le *Canale degli angeli* revêtira un rôle plus ou moins important dans la narration. Au vu du signifiant de la dénotation (la présence de l'écriteau et sa graphie mêmes), lié à l'espace lagunaire, le canal est avant tout posé comme un lieu potentiellement réaliste mais diégétisé, entièrement imaginaire pour l'œil avisé et informé (dans le réel, l'urbanisme vénitien n'indique pas un canal aussi large de la sorte).

En milieu urbain, à Venise comme ailleurs, outre la signalisation dont nous venons d'évoquer quelques exemples, le mot peut être affiché sous forme d'inscriptions murales sauvages ou de graffitis. Nous en avons relevé plusieurs formes.

Tout d'abord, cette inscription peut avoir une fonction liée à la diégèse du film, comme c'est le cas dans *La vita semplice* (cf. Ph. 121). Le film de De Robertis se situe de façon imprécise (et imprécisée) à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, à la lisière du 8 mai 1945 serait-on tenté d'affirmer, car un Vénitien évoque explicitement la bombe atomique dans un dialogue³. Les traces traumatiques du conflit sont, en théorie, encore bien présentes dans les esprits. Le « M i creditorì » [Mort aux créanciers] affiché sur le mur de la cour des Bressan est donc plus ou moins contemporain du « M assassini fascisti » [Mort aux fascistes assassins]

¹ Il s'agit du second plan du film. Le premier consistait en une panoramique sur la lagune montrant un panorama lagunaire (barques et filets de pêches, silhouette de Venise, etc.).

² BOSCARIOL Lorenza, « Il canale degli angeli. Sceneggiatura desunta », in BORIN Fabrizio, ELLERO Roberto (dir.), *op. cit.*, p. 27.

³ Dans l'incipit du film où un client pressé vient interrompre la sieste des Bressan : « Ohé fioi de cani, cossa seu diventai? Cossa che vòl ea bomba atomica? » [Oh les gars, vous en êtes où... ? Il vous faut une bombe atomique ?].

issu d'un documentaire sur la Venise occupée et libérée, cité par Brass dans *Qui travaille est perdu* (cf. Ph. 122). Il est donc intéressant de comparer les valeurs significatives des deux inscriptions.

Le « M i creditori » est clairement référencé aux ascendants diégétiques, puisque dans le cadre, il est corrélé en partie à l'enseigne de l'atelier des Bressan « Padre e figlio dall'anno 1740 » [Père et fils depuis 1740]. La juxtaposition de ces deux éléments graphiques nous renseigne sur deux points : d'une part, sur la valeur profilmique, le cadre étant serré pour permettre la mise en valeur de l'insulte. En revanche, ce rapprochement restreint la perception du champ et l'intellection spatiale, mais grâce à l'enseigne du *Squero della Provvidenza* [*Squero* de la Providence] nous comprenons que nous nous trouvons à l'extérieur de l'atelier, dans la rue, ce qui aurait été très ambigu autrement¹. Ainsi, l'insulte aux créanciers de l'affaire Bressan est exposée publiquement, dans une intention provocatrice, ce qui dénote le caractère hardi mais insouciant des protagonistes et les rend implicitement burlesques, donc sympathiques.

L'inscription « M assassini fascisti », tout comme l'écriteau « Partigiano » affiché au-dessus du cadavre d'un résistant vénitien (cf. Ph. 123), témoignent de l'histoire réelle de Venise, sorte d'actualités. Si « M i creditori » informait sur la réalité diégétique et les caractères des personnages, c'est ici la trace historique qui forme la signification du mot au sein de l'image. Ces deux plans sont ainsi des « images-témoin ».

Or la création de ces images n'est jamais complètement neutre ou objective, mais indéniablement individualisée et personnalisée. Mitry rappelle à juste titre que la caméra, dès sa mise en marche, n'est pas sans effet sur ce qu'elle donne à voir (cadrage, angles de prise de vue, éclairage, etc. constituent déjà une *interprétation*)². Ces deux plans « documentaires » impliquent donc des choix esthétiques (bien qu'ils donnent l'impression d'être effacés), l'intention (déjà subjective) de capter des données du réel en les présentant directement comme étant le réel historique (et non pas une réalité diégétique puis historique), l'envie de le capter sous une certaine forme.

Ainsi, le cadrage du mur est celui d'un point de vue qui mire un détail et l'« arrache » à l'urbanisme vénitien de la fin de la Seconde Guerre Mondiale. D'ailleurs, nous sommes interpellé par l'équivalence de ce point de vue à celui que nous pouvons avoir sur un *vaporetto* – par cognition, nous comprenons que le mur de l'inscription est celui d'un édifice

¹ Le plan précédent nous montre le père, Marco Bressan, assis dans la cour du *squero* en train de jouer de l'harmonica.

² Cf. MITRY Jean, *La Sémiologie en question*, op. cit., pp. 42-43.

vénitien : le réel est identique, la réalité a changé. De même, la reproduction filmique du cadavre est d'autant plus choquante qu'il est identifié en tant que résistant par l'écriteau (l'effet serait différent s'il s'agissait d'un nazi). Mais c'est ici le décor même de sa sépulture – véridique, donc, puisqu'il s'agit de l'extrait d'un documentaire – qui nous émeut. En effet, la vision de ce même partisan mort sur un quai aurait eu une signification différente. Ici, c'est cette posture au milieu des eaux lagunaires qui confère une valeur particulière à la réalité vénitienne d'une époque : avec l'appui de l'authenticité historique, l'image montre que la lagune était le lieu où l'on pouvait rencontrer une certaine réalité de la guerre, une cruauté ostensible, à l'opposé des canons lyriques ou idylliques qui lui sont habituellement connotés. Toutefois, la signification de ce cadavre immergé dans la lagune appartient au réel historique – les soldats ennemis qui l'ont placé à cet endroit-là plutôt qu'ailleurs – et non pas à la représentation filmique, laquelle ne se charge que de « cueillir » cette vision devenant, par effet de ricochet, émouvante.

Enfin, la présence des graffitis en arrière-plan dans le plan extrait de *Rapt à Venise* (cf. Ph. 124) présente également une certaine valeur historique : ces mots sauvagement « greffés » sur la matière urbanistique même (les pierres de Venise) témoignent *a posteriori* de leur présence dans les années 1950. Or le caractère illisible de ces graffitis induisent également à comprendre leurs fonctions scénographiques (la fiction, à l'inverse du documentaire, peut se permettre d'ajouter des éléments urbains qui vont dans son sens) : leur juxtaposition au petit Roger crée une sorte d'oxymore visuel entre l'innocence du jeune garçon et la réalité agressive du décor urbain, c'est-à-dire du monde des adultes. Mais nous voyons ici que la séparation entre la dénotation du signifié et sa connotation est parfois mince.

Passons à présent à la description pure et simple des éléments urbains. Partant du même signifiant de la dénotation, ceux-ci peuvent avoir un signifié différent, ce que nous observons souvent au cinéma, où la réalité afilmique et où le décor sont toujours asservis à la réalité fictionnelle. (cf. Ph. 125 et 126).



Ph. 125 Campanile roman
(Il canale degli angeli)



Ph. 126 Campanile roman
(Le Casanova de Fellini)

D'une part, nous avons dans le plan du film de Pasinetti un clocher vénitien « réel », aux caractéristiques clairement romanes, alors que Fellini reconstruit avec des traits quasiment identiques le même clocher en studio. Bien entendu, leurs significations sont éloignées : neutralité et description du lever du jour dans le *Canale degli angeli* ; fête du carnaval dans *Casanova* qui grime pour l'occasion l'édifice de petits flambeaux et d'un drapeau. Dans ce dernier cas, il est intéressant d'observer comment l'on se sert d'une manipulation du signifiant dans l'agencement scénographique, afin de décrire la situation : le décor se trouve être lui-même « décoré ». La malversation du lieu religieux à travers sa surcharge d'éléments païens suffit à retranscrire l'état chaotique et pervers de la fête, et surtout à détourner le signifié de la dénotation : conséquence de sa position diégétique, le clocher est réduit à un point de hauteur au milieu du carnaval, lequel permettra à « l'Ange de Venise » (un acrobate suspendu à un fil) de s'élancer du sommet pour plonger dans la lagune et en libérer la statue de Vénus immergée¹.

Une nouvelle fois, nous nous rendons compte que même les aspects descriptifs du décor poussent à chercher d'éventuelles connotations et de potentiels signifiés. En revanche, le clocher vu par Pasinetti n'indique rien d'autre que le moment de la journée, sa fonction est bel et bien « neutralisée » dès la perception de son signifié. Toutefois, informant en premier lieu sur le monde diégétique, cet élément urbain confère ensuite au plan un surplus de sens narratif : l'heure et le début d'une nouvelle journée, d'une nouvelle séquence filmique.

Au-delà de la simple description de la ville, il se peut aussi que le décor ait des vellétés didactiques, et qu'il renseigne sur les particularités de l'urbanisme restituant

¹ Jean Collet nous signale que cette image est déjà présente dans l'œuvre de Fellini : « [...] le clocher, le fil tendu dans la nuit, l'ange éclairé sur le ciel – nous l'avons déjà vue. C'est l'apparition du funambule dans *La strada*, « *il matto* ». Celui-ci avait failli tomber, l'ange de Venise tombe vraiment et il coule. » Cf. COLLET Jean, *La Création selon Fellini*, Paris, José Corti, 1990, p. 91.

ostensiblement les motifs de son exceptionnalité. Il faut pour cela que le film mette en jeu ces éléments, afin que leur perception prenne la forme d'une découverte, ou d'une information. (cf. Ph. 127 et 128).



Ph. 127 Feu rouge au-dessus d'un canal
(*Vacances à Venise*)



Ph. 128 Fontaine vénitienne
(*Qui travaille est perdu*)

Dans *Vacances à Venise*, Lean filme le premier contact de Jane avec la réalité vénitienne à travers une longue traversée en *vaporetto*, propice à la mise en valeur de certains détails urbains. Le protagoniste féminin est donc interpellé par des formes dépayssantes, mais également par ce qui présente Venise comme une ville « normale », avec ses éléments communs, lesquels sont situés dans le contexte exceptionnel d'une cité sur l'eau. Le feu rouge placé au carrefour de deux canaux en constitue un exemple particulièrement évocateur, puisqu'il démontre aussi bien l'homologation de la ville aux prémices de la modernité « multinationale », que la nécessité de cette évolution progressiste pour une réalité vouée avant tout au tourisme de masse. Reste à savoir si cet élément signalétique est original ou rajouté dans le décor, en vue des intentions filmiques. En effet, ce feu rouge n'existe plus à l'endroit filmé. Seul un Vénitien comme Carlo Montanaro pouvait donc nous éclairer :

Il y avait ce feu rouge sur le rio Nuovo et il servait à contrôler la circulation. Le motoscafo (n° 2) quittait le Grand Canal à Ca' Foscari en mettant le cap vers *Piazzale Roma* et la gare, et prenait ainsi un raccourci. Il y avait une guérite avec un vigile qui contrôlait quand passait le motoscafo rapide : le feu rouge empêchait ainsi aux autres embarcations, plus lentes, de transiter perpendiculairement. Il est vrai que maintenant

il n'y en a plus, mais fut un temps celui-ci était même visible depuis le pont de San Pantalon.¹

Étant donc fictionnel mais non fictif, le feu rouge informe sur le réel de la ville. À travers cette analogie élémentaire entre le filmique et l'afilmique, Lean laisse donc apparaître quelques unes de ses velléités documentaires au sein d'une œuvre qui, nous le verrons encore, stylise et détourne également l'urbanisme vénitien (cf. 3.1.1.).

Il ne fait aucun doute que, dans un contexte narratif différent, ce feu rouge aurait pu prendre une signification symbolique (un changement existentiel, un danger à venir, etc.). Il en est tout autrement, à l'image de ce que représente la petite fontaine où vient se désaltérer Bonifacio dans le plan de *Qui travaille est perdu*. Il ne s'agit pas ici de rendre significatif le geste d'un Vénitien venant se ressourcer par le biais de l'élément aquatique de la ville-mère qui l'a vu grandir. Non, l'intention de Brass est tout simplement d'*utiliser* le décor naturel mis à disposition par l'urbanisme vénitien. Par ce plan, le cinéaste confère une matérialité plus grande à la ville, il nous la dévoile dans ces objets les moins évoqués (par leur petite taille, ces fontaines se confondent dans le « lieu », alors qu'en réalité, elles le construisent). Nous assistons donc à un cheminement qui va vers les fragments constituant le lieu urbain et qui le reconstituent sous des aspects informatifs dans l'esprit spectatorial, car comme l'affirme Boillat : « Il n'est pas évidemment nécessaire de montrer de vastes espaces pour effectuer un travail sur l'espace, car celui-ci, toujours fragmenté par la représentation, s'organise essentiellement dans l'imaginaire, à un niveau de réalité diégétique. »² Par intuition, nous avons donc conscience de l'appartenance de cette fontaine à la réalité vénitienne. Néanmoins, il demeure qu'à travers cette relation singulière et tactile à l'urbanisme, Bonifacio apparaît plus lié à Venise que si ces rapports sensitifs n'existaient pas (mais, nous le répétons, le contexte nous autorise difficilement à y entrevoir des motifs symboliques).

Dans l'exemple de *Pain, tulipes et comédie* ci-dessous (cf. Ph. 129), la relation matérielle au décor urbain n'existe pas, c'est-à-dire qu'elle n'expose pas la même proximité, mais elle conserve tout de même sa propre fonction didactique.

¹ « C'era quel semaforo sul rio Nuovo e serviva proprio a controllare il traffico. Il motoscafo (n.2) tagliava il Canal Grande a Ca' Foscari puntando verso Piazzale Roma e la Stazione e risparmiando molta percorrenza. C'era una garritta con un vigile che controllava e quando stava passando il motoscafo veloce, il rosso impediva alle altre barche più lente di transitare perpendicolarmente. E' vero che ora non ce ne sono più ma una volta c'era ed era visibile anche dal ponte di San Pantalon. » Trad. pers. Correspondance avec Carlo Montanaro, 12 avril 2010.

² BOILLAT Alain, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2001, p. 139.



Ph. 129 Rue de la Venise mineure
(Pain, tulipes et comédie)



Ph. 130 Enfants jouant dans une cour
(Le Terroriste)

En effet, si Soldini filme cette rue au décor si éloigné des carcans spectaculaires de la cité des Doges, c'est qu'il a proprement l'intention de surprendre en l'enregistrant. D'une part, ces murs dépouillés, à l'architecture simpliste et relativement moderne témoignent d'un milieu social à découvrir, celui des gens suspendant leur linge de manière ostensible et désinvolte. Passant du « lieu » (Venise) au « milieu » (la Venise dite « mineure »), la scénographie choisie par le réalisateur milanais nous documente sur ce que l'imaginaire commun ne maîtrisait pas : la possibilité d'une quotidienneté dans une ville exceptionnelle. Évidemment, l'entrée de Rosalba dans ce nouveau monde diégétique peut être ressentie au-delà du simple signifié de la dénotation (une rue d'un quartier populaire de Venise). Nous percevons cet endroit sur un jour positif, en dépit de l'apparente neutralité de la « documentation » confiée par le sujet énonciateur : malgré tout, le regard de Soldini capte cette Venise-là sous un jour positif, comme l'illustrent la vitalité des couleurs des habitations, la lumière claire, le vent se faufilant dans les draps qui sèchent au soleil. Enfin, sa caméra se tient à une distance raisonnable de ce visage de la « vénitieneté », peut-être afin de ne pas en dévoiler par accident des aspects moins réjouissants (que nous retrouvons ci-dessous).

À la différence de la Venise « mineure » filmée par Soldini, et dont nous venons de voir qu'elle possède des caractéristiques trahissant une certaine partialité, un préjugé favorable et un regard positif qui siéent parfaitement à la comédie mais qui occultent certains aspects venant contrecarrer cette vision, De Bosio, quant à lui, ne fait aucune concession dans sa représentation des quartiers populaires (cf. Ph. 130).

Espace clos et rigide de par la hauteur et l'âpreté des habitations circonvoisines, la cour où jouent les enfants ne constitue que le décor permettant de décrire une image (plutôt qu'une scène) de la vie quotidienne de la Venise « mineure », dépourvue de participation ou

d'incidence narrative. Toutefois, son insertion n'est pas innocente : par le réalisme de la pauvreté représentée, elle communique une impression de mal-être qui restitue de façon cohérente les états d'âmes des « terroristes », lesquels nous sont transmis par le film. Rappelons que De Bosio déclare à Jean-Louis Comolli que « Venise est une prison, surtout la Venise ignorée des touristes. Se promener dans les quartiers ouvriers de Venise, dans les petits quartiers, c'est étouffant [...]. On est occupé, prisonnier de tous côtés. »¹

Certes, ce groupe d'enfants est en train de jouer. Il y a donc une action au sein de la fonction descriptive de ce plan, ce qui selon Metz devient potentiellement associable, du moment où l'on conserve un parallélisme spatial et où nous pouvons « mettre bout à bout les actions dans le temps »² – que celui-ci soit intrinsèque au plan ou dialectique. Ce postulat conservant l'action dans la description n'est pas dénué d'intérêt lorsqu'il s'agit de comprendre ce qu'implique la connotation du décor, car il nous autorise à percevoir une certaine subsistance de la vitalité dans ces quartiers humbles où résident et se cachent les partisans.

À travers ces édifices rugueux, délabrés, parfois boueux, le tableau de cette Venise occupée dépeint par De Bosio n'est donc pas réjouissant. S'il ne concède rien à l'idéalisation positive, sa reproduction des quartiers populaires se trouve elle aussi partialisée puisque, à l'opposé de celui de Soldini, son préjugé est plutôt négatif, insistant sur ce qui entache l'urbanisme vénitien et la vie de ses habitants : il s'agit bien là d'une nouvelle sélection, d'une idéalisation qui marche en sens inverse, et qui sert cette fois le parti pris dramatique du film. Néanmoins, notons bien que ces enfants jouant dans une cour délabrée témoignent explicitement d'un regard compatissant sur la pauvreté de ces Vénitiens à une époque donnée.

Esthétiquement, l'image, et plus généralement *toutes* les images du *Terroriste*, confirment un certain « aplatissement des notions de valeur », décrit par Sorlin : « [...] le terne, l'indéterminé font aussi bien l'affaire que les rebuts, les déchets ou au contraire, les formes rigoureusement et harmonieusement disposées. »³ Dans cette Venise-là, « le Laid n'est plus qu'un aspect de la *matière disponible*, au même titre que le Beau ou l'Indifférent »⁴.

À mille lieux du documentarisme affiché par De Bosio et Soldini, la Venise en « carton pâte » de Fellini conserve elle aussi des codes particuliers à l'urbanisme vénitien, malgré son irréalité totale (cf. Ph. 131). Fellini nous montre un médecin venant guérir une jeune femme évanouie et son arrivée en gondole à l'intérieur de l'habitation. Dans le cadre du

¹ COMOLLI Jean-Louis, « Entretien avec Gianfranco De Bosio », *op. cit.*, p. 40.

² METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 129.

³ SORLIN Pierre, *ibid.*, p. 21. Sorlin remarque ce phénomène chez les artistes de la deuxième moitié du XX^e siècle.

⁴ *Ibid.*, p. 20. Souligné par nous.

mépris accordé au réalisme dans les décors felliniens du studio, cette donnée urbanistique partiellement fidèle à la reconstitution historique ne passe pas inaperçue. Elle recrée un usage vénitien singulier, celui qui consiste à s'introduire chez soi ou chez quelqu'un à travers une porte donnant sur un canal, illustrant ainsi une certaine cocasserie, puisque de la gondole au seuil il n'y a qu'un pas à franchir pour enfreindre l'intimité de la demeure. Cela dit, nous n'irons pas jusqu'à affirmer que le passage du ponton à l'habitation constitue un décor symbolique. Sans détours, il aide plutôt à situer visuellement le côté burlesque du personnage (aussitôt appelé après l'évanouissement de la jeune femme, le docteur entre en proclamant d'emblée son diagnostic : « Une saignée ! ») et, sans connoter le signifié scénographique, il retranscrit d'une certaine façon la facilité à s'introduire chez la gente féminine, ainsi que la proximité des relations humaines (voire charnelles) dans cette Venise du XVIII^e siècle.

Cependant, notons encore que le réalisme urbanistique est volontairement atténué par l'exiguïté et la fragilité apparentes de l'entrée, alors que celle-ci aurait été plus majestueuse en décors réels : Fellini ne fait qu'emprunter un « code » vénitien, la dénotation de ses habitations, mais il l'affuble de ses propres « codes », qui sont ceux du studio cinématographique. Comme le caractérisait Léon Barsacq pour toutes les mises en scène des films d'époques, « l'aspect extérieur des personnages [est] idéalisé »¹. Force est de constater que tel n'est pas le cas dans le décor fellinien, car si les critères historiques ne sont pas moins attrayants, c'est-à-dire plus réalistes dans leur noirceur et sans surcharge, ils sont issus d'un imaginaire personnel, devenant presque atemporels et se rapprochant de la simplification des traits et de la modernisation souhaitées par Barsacq².



Ph. 131 Entrée dans la maison vénitienne
(*Le Casanova de Fellini*)



Ph. 132 Dormir sur un lit de poissons
(*Le Danseur du dessus*)

¹ BARSACQ Léon, *Le Décor du film*, Paris, Henri Veyrier, 1985 (1^{re} éd. Seghers, 1970), p. 120.

² Cf. *Idem*. Barsacq indique que ce « dépolissage » peut être facilité par l'étude de la peinture et des dessins.

Il se peut également qu'une donnée culturelle et identitaire de la ville soit clairement le prétexte à un détournement comique, comme c'est le cas dans un plan du *Danseur du dessus* (cf. Ph. 132). Dans le film, nous avons déjà vu des embarcations jouant littéralement un rôle – celui des gondoles vénitiennes – mais dans ce cas il s'agit d'un bateau de pêcheur sur lequel dort Horace Hardwick après un long tour en bateau sur la lagune. Le plan fait donc ouvertement allusion à la réalité marine de la cité lagunaire, dont il était impossible jusqu'ici de soupçonner l'existence, puisque l'action se déroulait entre faux canaux et palaces immenses. La citation de ces poissons fraîchement pêchés pourrait alors informer sur l'environnement d'une *autre* réalité vénitienne, d'une alternative modeste à l'opulence omniprésente. Mais au premier regard, comment ne pas remarquer la fictivité des accessoires en matière plastique ? C'est ce qui autorise Sandrich à utiliser ces poissons entassés en leur donnant la fonction détournée d'un lit, afin de créer le décalage comique, à partir d'une authentique donnée sociale et qui plus est, vénitienne. Bien entendu, le réalisateur hollywoodien ne cherche pas à documenter, mais il veut sans cesse transmettre une étonnante (voire absurde) impression de vérité à son décor, ce qui renforce en un sens le côté burlesque du spectacle qui s'y joue. À la différence de Fellini, qui exploite l'irréalité du studio cinématographique, Sandrich veut faire passer tout son maquillage visuel pour un monde authentique, ou du moins vraisemblable.

Utilisés en tant qu'objets identitaires de la culture vénitienne, la barque du pêcheur et les faux poissons – qui ne sont que des exemples parmi d'autres – forment un code d'une certaine « vénitienneté », ouvertement feints mais autorisant l'observateur à s'instruire sur les données la constituant (qui est en réalité celle de la vision de Sandrich). Ces poissons sont « mis en scène », également en vue de l'humour proprement verbal (agencés pour former un lit de fortune pour un homme fortuné, ce qui permettra à la femme d'Horace de demander au pêcheur de le réveiller en faisant référence aux poissons : « Dîtes à mon mari que nous sommes rentrés. C'est le seul qui n'a pas la bouche ouverte ! »). Et leur évidence visuelle, même s'il elle évoque Venise comme étant aussi un port de pêche (ce qui reste vrai pour la lagune, mais non plus pour le centre historique), sert platement de prétexte à la situation comique. Certes, l'exemple nous intéresse peu pour sa capacité à créer un lit en utilisant de faux poissons, mais pour avoir su engendrer une situation comique à partir d'un élément emblématique du décor vénitien, lequel relève au départ de sa sociologie. Enfin, il nous intéresse surtout car sa connotation humoristique n'est possible que grâce à la fictivité du

décor, en suivant les codes de la comédie musicale hollywoodienne : il faudra alors étudier si le décor réel peut lui aussi amener aux mêmes constats.

Dans la réalité d'un cadre analogue, celui de la gare de Venise, Lean et Soldini parviennent à décrire deux visages différents de la réalité touristique, l'un sous des traits plutôt dramatiques, l'autre sous des traits plutôt comiques. (cf. Ph 133 et 134).



Ph. 133 Sérieosité du tourisme de masse
(*Vacances à Venise*)



Ph. 134 Ridiculiité du tourisme de masse
(*Pain, tulipes et comédie*)

En appliquant à nouveau la méthodologie du « cinéma comparé », nous remarquons d'emblée que, dans les deux entités citées, la masse humaine occupe une grande partie de la surface mise à disposition par le décor réel. Nous pouvons aussi dire que si elle le forme, la foule déforme également l'espace perçu : le hall et la place ne paraissent plus vastes, les édifices urbains sont relégués à l'arrière-plan. Dans un cas se trouve une transhumance parfaitement inorganisée, obstruant le point de fuite de l'image, alors que dans l'autre, la file est clairement géométrisée dans la profondeur du champ, et même juxtaposée aux formes géométriques du sol, ce qui renforce l'impression de son immobilité et de sa spectacularité.

Si, *a priori*, la mise en scène de la gare de Venise semble plus burlesque dans le film de Lean (nous voyons également Jane se précipiter et bousculer les voyageurs pour s'extirper de cet ultime lien avec la Terre-ferme), son propos devient très vite sérieux dès la sortie du décor « moderne » et la descente des escaliers vers la station du *vaporetto* : le romantisme recherché par la touriste américaine n'apparaît pas et le décor historique prolonge logiquement l'agitation démystificatrice que nous percevions dans le champ à l'intérieur de la gare. Partant d'une image démesurément affolée de la gare vénitienne, ce qui pouvait prêter à sourire, nous assistons au premier contact avec le centre historique idéalisé dans l'imaginaire

de Jane, à un désenchantement, à une désillusion initiale qui restera en mémoire et imprènera par la suite tout le film.

Soldini, quant à lui, opère le cheminement inverse. À partir de la désorientation du plombier/détective fraîchement arrivé et se dirigeant nonchalamment vers la sortie de la gare, c'est-à-dire sur le « perron » de Venise, il arrive à tourner en dérision aussi bien le personnage que la ville. Il conserve d'une certaine façon l'ironie de Lean (nous voyons un décalage entre ce que le personnage s'imaginait et ce qu'il voit réellement), mais en substituant son côté grinçant et (exagérément) dramatique par une tendre moquerie. Jane quittait le train pour se rendre à l'hôtel. Elle s'enquiert auprès du bagagiste : « Où est le bus ? », lequel lui indique le premier *vaporetto* accosté, bien entendu bondé, et l'Américaine se retrouve immédiatement embarquée dans le cadre étouffant des chemins touristiques préconçus, où l'individualisme se confond parmi la foule et où « visite » rime avec « vite ». Dans *Pain, tulipes et comédie*, ce tourisme de masse dénaturant le décor urbain n'est plus hostile, il est littéralement (et donc visuellement) ordonné vers une certaine « ridiculité », ce qui au final donne une situation faisant sourire, sans en avoir objectivement l'intention au départ. Costantino, le faux détective, n'est pas soufflé par cette vague touristique. Dans un premier temps, il observe depuis les escaliers de la gare, puis part seul à la recherche d'une chambre en adéquation avec ses faibles moyens financiers. La « tendre moquerie » et la bouffonnerie du personnage trompé par ses illusions se transformera peu à peu en l'échafaudage d'une errance contrôlée au gré de surprenantes rencontres, au fur et à mesure que l'environnement touristique et superficiel sera troqué par un décor plus intimiste et plus profond. Chez Lean, la découverte de la Venise des Vénitiens, ou plutôt *par le biais d'un Vénitien*, qui plus est vendeur de souvenir, ne mènera à rien de sérieux et Jane repartira en Amérique.

Pour revenir à la question du champ dans ses aspects profilmiques et didactiques, force est de constater que les deux exemples précités renseignent sur une condition toujours actuelle du tourisme à Venise, même si ces visions ne sont pas totalement neutres, imprégnées de significations plus ou moins comiques ou dramatiques, et qui n'alternent en rien la véridicité du décor réel. Ce que nous présentent les deux champs, ou les deux plans, ce sont deux passages obligatoires pour quiconque arrive au sein de la cité lagunaire. Une apparente obligation est proposée : celle d'entrer dans la file, de rejoindre l'attente exténuante vers la découverte d'horizons déjà « pré-explorés ». À partir de ce seuil, de ce point de chute, s'offrent deux possibilités : l'acceptation ou le rejet, prendre partie à la foule ou s'en éloigner. Mais s'éloigner du tourisme, et nous le voyons bien chez Soldini, c'est faire un pied de nez à certains visages de Venise, c'est refuser de tout voir, mais ce n'est pas refuser de voir :

Costantino prend soudainement conscience que pour (s')en sortir, il faut aller à la recherche d'autres décors.

Toujours dans le film de Lean, certaines images, présentées avec des intentions descriptives et informatives, comme des détails insoupçonnés de l'urbanisme ou de la quotidienneté vénitienne, prennent finalement l'apparence de véritables cartes postales (cf. Ph. 135, 136, 137 et 138).



Ph. 135 Pêcheur dénouant ses filets
(*Vacances à Venise*)



Ph. 136 Chats endormis
(*Vacances à Venise*)



Ph. 137 Façade d'un palais
(*Vacances à Venise*)



Ph. 138 Façade d'un palais en mouvement
(*Vacances à Venise*)

Il faut cependant être prudent en manipulant la notion de « carte postale ». Souvent assimilée aux lieux communs d'un endroit donné, elle peut selon nous nuancer le cliché (lequel est une idée « toute faite ») en fonction de sa construction (du choix des éléments figuratifs qu'elle insert) et de sa composition (de l'idéalisation plus ou moins nette du point de vue et des éléments plastiques). Le stéréotype, quant à lui, désigne « des représentations

toutes faites, des schèmes culturels préexistants »¹ qui médiatisent nécessairement le rapport au réel : il ne s'agit donc plus de découverte, d'immersion et d'interprétation, même au sein de lieux communs, mais plutôt de la représentation figée et conclusive d'un imaginaire déjà acquis au préalable. Bien sûr, les « cartes postales » cinématographiques de Lean s'inspirent aussi de ces images préconçues, comme nous l'avions déjà indiqué dans notre premier chapitre et comme nous le voyons dans les paragraphes suivants, mais elles se développent par le truchement d'une recherche d'atmosphères et d'un regard qui en absolve la nocivité pour en canaliser l'utilité² (ce qui est utile au film).

Immobile (sans mouvements de caméra), le plan du pêcheur de Murano dénouant ses filets est composé d'une manière quasiment picturale, sur laquelle il nous faudra revenir plus tard, et qui le rapprocherait d'une image photographique vendue sur les étals du magasin de Renato (courtisant Jane). Ainsi, le plan nous présente un décor se voulant authentique, mais dont la stéréotypie suggère une inévitable impression d'idéalisation : ce pêcheur-là est bien différent de ceux de *La Terre tremble*³ !

Pourtant, le plan repose sur l'analogie de ses significations : la scénographie constituée principalement d'habitations rudimentaires et d'une barque est simple, mais en adéquation avec le pêcheur. Lean décrit une scène de la vie quotidienne de ce Vénitien, mais il présente celui-ci comme s'il faisait partie intégrante du décor urbain. Quasiment inerte, sans ajouts dramatiques ou interprétationnels, ce pêcheur est cloué dans son environnement. Certes, il s'agit là d'un plan extra-diégétique, mais la construction scénographique et les aspects compositionnels du champ, bien qu'ils montrent une Venise « mineure », n'en retiennent que le cliché, la plus pure dénotation, la plus plate lapalissade : le pêcheur pêche avec sa barque et son filet, il rejoindra sa femme dans sa modeste habitation. Nous y reviendrons encore sur cette mise en scène de l'« autre » Venise lors du discours sur la dialectique des plans descriptifs (cf. 3.1.2), car il nous faudra également juger si ce n'est pas la durée et l'enchaînement des plans qui, après la construction et la composition, créent le deuxième processus amenant à la stéréotypie.

Si le plan du pêcheur de Murano, bien qu'étant dépourvu d'action directement liée à la diégèse, pouvait illustrer de façon stylisée le champ de vision du couple d'amoureux arrivant sur l'île, les chats endormis se situent à la limite extrême de la narration, et qui plus

¹ AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langues discours société*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009 (3^e éd., 1^{re} éd. Nathan 1997), p. 26. Les auteurs évoquent la définition de « stéréotype » introduite en 1922 par le journaliste Walter Lippman dans son ouvrage *Opinion publique*.

² Comme le préconisent Amossy et Herschberg Pierrot : « [...] il ne faut pas considérer les stéréotypes comme corrects ou incorrects, mais comme utiles ou nocifs. », *ibid.*, p. 39.

³ Cf. *La Terre tremble (La terra trema)*, de Luchino Visconti, Italie, 1948.

est en dehors de toute logique perceptive : ils interviennent afin de souligner le moment de la sieste vénitienne, alors qu'aucuns des personnages ne pourraient assister à « leur scène ». Il s'agit donc d'un énoncé descriptif, certes, mais inséré arbitrairement, comme s'il cherchait à prendre le relais de l'hystérie « photo-reproductive » de la touriste américaine (d'ailleurs, ce comportement s'illustre à travers bon nombre de plans descriptifs du film).

Lean est conscient des propres clichés de la diégèse (qui sont également les siens) mais il sait les appliquer logiquement à la représentation du décor : une nouvelle fois, le plan cinématographique est ouvertement assimilé à une carte postale. Le réalisateur anglais réussit à débusquer une scène typique de l'ambiance de la cité lagunaire à un moment donné (ici, la sieste après le déjeuner), puis la restitue en avouant sa gratuité énonciative, démarche qui, selon diverses variations, constitue en grande partie le motif de toute la scénographie vénitienne de *Vacances à Venise*.

Toutefois, il faut garder à l'esprit que si ces plans informatifs apparaissent comme étant le témoignage d'une réalité analogue, dénués de symboles (bien que les chats soulignent quelque peu la quiétude de l'après-midi), ils forment une reproduction stéréotypée qui aurait tendance à faire croire que Venise, par exemple, est peuplée de chats sauvages et de pêcheurs typiques, et que ses après-midi sont inexorablement chauds et ensoleillés. Impression qui se crée justement parce que ces plans confirment un niveau supérieur d'idées toutes faites et reliées à cette ville italienne, celui de l'imaginaire méditerranéen.

Pourtant, Lean se sert encore de détails urbains plus neutres, c'est-à-dire à la mise en scène moins évidente, mais indubitablement interprétés. La photographie prise par Jane de la façade d'un palais est reconstituée indirectement dans le film (cf. Ph. 137), tout comme le travelling sur les palais du Grand Canal se réfère implicitement à ce qu'enregistre la caméra 8mm. Ces plans ne sont donc pas identiques aux « originaux » photographiques de la touriste. Leur reproduction est subjective, à la frontière entre le point de vue réel de Jane et celui du cadre voulu par le cinéaste.

Images connotatives du décor urbain

Si dans un premier élan, nous avons essayé d'analyser la situation sémiologique de l'*analogon* à travers la Venise du film – ce qui revenait parfois à montrer des « métonymies vénitiennes » dans le décor – dans un second mouvement, nous nous attacherons à démontrer comment Venise symbolise, c'est-à-dire comment son décor prend des formes connotées et

psychologiques. Évidemment, comme pour la précédente partie de notre chapitre et compte tenu de l'ampleur de notre filmographie et des plans cinématographiques la constituant, nous ne pourrions citer toutes les symboliques contenues en eux, mais nous chercherons à donner un aperçu se focalisant proprement sur l'objet urbain et scénographique, à travers certains des phénomènes les plus éloquents en ce qui concerne le filmage à Venise.

Metz écrit que « la connotation cinématographique est toujours de nature symbolique : le signifié motive le signifiant mais le dépasse »¹. Par la suite, Mitry lui objectera que les connotations « pour être fréquentes, ne sont pas nécessairement d'ordre symbolique ou métaphorique. Ce peuvent être des *sentiments confus*, des *impressions vagues*. »² De même, Raffa reproche à Metz de considérer la sémiologie du film en privilégiant sa syntagmatique (les apports contextuels du montage de deux ou de plusieurs plans, de la scène, de la séquence ou du film tout entier) en dépit de sa pragmatique (le rôle du plan seul). Le sémioticien italien explique encore que « les façons de signifier du plan possèdent une typologie égale à celle du montage »³. Quant à Marcel Martin, il admet que « la signification d'une image dépend beaucoup de sa confrontation avec ses voisines »⁴, tout en définissant un symbole filmique qui survient « lorsque la signification ne surgit pas du choc entre deux images, mais réside dans l'image elle-même »⁵. C'est également cette dichotomie entre symbolique intrinsèque et extrinsèque que nous allons garder à l'esprit dans notre étude, afin de comprendre si la connotation est due à une mise en « image » ou à une mise en « scène »⁶.

Dans notre précédent sous-chapitre, nous avons étudié la place du signe verbal (l'« inscription ») au sein de l'espace filmique, mais dans ses aspects purement dénotatifs. À présent, il est intéressant d'observer comment le cinéma utilise ces signalisations urbaines (fictives ou non) dans un but connotatif (cf. Ph. 139 et 140).

¹ METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 112.

² MITRY Jean, *La Sémiologie en question*, *op. cit.*, p. 123. Souligné par nous.

³ RAFFA Piero, *Semiologia delle arti visive*, Bologne, Pàtron, coll. « Aspetti dello spettacolo del 900 », 1976, pp. 62-63.

⁴ MARTIN Marcel, *op. cit.*, p. 91.

⁵ *Ibid.* Marcel Martin détache le « symbole » de la « métaphore » laquelle, en revanche, est conséquente de la « juxtaposition par le moyen du montage de deux images dont la confrontation doit produire dans l'esprit du spectateur un choc psychologique dont le but est de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée que le réalisateur veut exprimer par le film. » Cf. *Ibid.*, p. 87.

⁶ Nous entendons ici le rapport scène/image comme l'éventuelle prédominance de l'espace dramatique (direction d'acteurs, déplacements) sur l'espace figuratif (cadrages, plasticité), et réciproquement.



Ph. 139 Inscription fictive connotée
(*Rapt à Venise*)



Ph. 140 Inscription réelle connotée
(*Pain, tulipes et comédie*)

Le plan extrait de *Rapt à Venise* affiche un *nizioleto*¹ erroné, ce qui nous autorise à affirmer qu'il est fictif et qu'il sert donc certains objectifs de la diégèse. En effet, nous lisons « *Sottoportico de Desdemona* », alors que les signalisations réelles emploieraient le terme vénitien *sotoportego*. Cette erreur linguistique, italianisation perceptible seulement pour qui possède quelques notions du dialecte local² et a déjà fréquenté Venise, traduit la valeur intentionnelle et significative de l'inscription murale. Puisqu'il est impossible qu'elle soit réelle, celle-ci fait partie de la scénographie mise en scène. Reste à savoir si ses justifications sont connotées ou gratuites, et c'est sur ce point que surgissent les doutes. Si l'erreur linguistique peut s'expliquer par une certaine ignorance ou inattention du décorateur, pour quelles raisons ce *sotoportego* a été nommé « de Desdémone » et pourquoi filme-t-on le petit Roger s'y engouffrant ?

D'un point de vue diégétique, il nous faut indiquer que ce plan s'inscrit dans une séquence où l'enfant part à la recherche de son père, se déplaçant de façon hasardeuse dans les ruelles de la ville. Desdémone, comme il est bien connu, est la femme d'Othello, le Maure de Venise. Le fait de traverser ce *sotoportego* se réfère lui aussi à la logique instinctive de Roger mais, puisque nous savons qu'il manque une autorité maternelle à ce garçon et que la Vénitienne Desdémone représente l'image de l'épouse juste et fidèle, incarnant par excellence la douceur féminine, nous pouvons commencer à connoter symboliquement cet espace.

Si la façade murale de l'édifice, froide et négligée, confère une impression d'hostilité et d'insécurité adressée directement au protagoniste, le *sotoportego*, dont l'obscurité viendrait renforcer les significations négatives, conduit paradoxalement vers le lieu

¹ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

² D'ailleurs, considérant cette erreur, il nous paraît illogique que la signalisation fictive conserve le « *de* » vénitien à la place du « *di* » italien, créant ainsi un compromis linguistique fort étrange. D'autre part, il n'existe aucun « *Sotoportego de Desdemona* » répertorié dans l'annuaire vénitien.

où le père de Roger est séquestré – le lieu de la résolution du labyrinthe. Une des hypothèses possibles serait que cette galerie ait été reliée à la figure de Desdémone, comme une sorte de renouement entre l'image du père et de la mère, absents à ce moment-là dans la vie de l'enfant. Mais, dans un autre imaginaire et à travers une représentation identique du décor urbain, Desdémone, tuée injustement par Othello, aurait également pu inspirer, de façon symbolique, un destin tout aussi fatal pour le petit Roger. Nous confirmons ainsi qu'il n'a pas de typologie précise des représentations symboliques de l'urbanisme : le signifié de la connotation peut être varié alors que son signifiant reste le même. D'une part, nous avons des stéréotypes qui préexistent à la représentation (où la composition du plan est le plus souvent très faiblement connotée) et qui dénotent subjectivement l'espace mais, de l'autre, nous avons des décors exempts de tout lieu commun (comme c'est le cas dans ce plan de *Rapt à Venise*), et leur signification est inexorablement ouverte et variée, qu'ils utilisent une scénographie délabrée ou majestueuse.

Soldini connote, quant à lui, la signalisation vénitienne réelle. Son insert sur le panneau « Ferrovia » n'indique pas simplement la volonté de Rosalba de se rendre à la gare, il défriche un nouveau départ existentiel pour le protagoniste féminin, à travers une sorte d'antiphrase visuelle¹ que semble lui communiquer l'écriteau. Expliquons-nous : Rosalba est sur le point de rentrer chez elle, à Pescara, et elle cherche son chemin dans la ville. Mais ce programme ne sera pas respecté, malgré un insert, à première vue logique, sur le panneau « Ferrovia » : la femme au foyer entrera quelques instants plus tard chez un fleuriste qui l'embauchera comme assistante. La conclusion est que cet écriteau a été chargé de sens ou du moins, détourné de son signifié original vers un signifié métaphorique : vu d'aussi près par la caméra, il communique le sens du détail qui construit la vie ou permet de la reconstruire. Rosalba n'observe plus, elle *perçoit* ces détails dans l'espace vénitien et c'est à partir de ceux-là qu'elle s'aménagera un nouvel espace vital. L'exiguïté du cadrage et donc de la scénographie n'altère en rien les possibilités connotatives de la signification, au contraire : dans ce cas, elle l'enclenche. De la sorte, la flèche dirigée vers la gauche ne montre plus rien,

¹ Le parallèle avec la figure de style littéraire a peut-être l'allure d'un barbarisme, mais Pasolini affirmait que « quand le travail de l'écrivain est invention esthétique, celui du cinéaste est d'abord linguistique, puis esthétique. » Cf. PASOLINI Pier Paolo, « Le Cinéma de poésie », *Cahiers du Cinéma*, n° 171, octobre 1965, p. 56. Toutefois, il faut garder à l'esprit que la « linguistique » de ce plan cinématographique dépend, nous le verrons encore, de la syntagmatique. Si le sens de la figure de style dépend de chaque plan (le panneau « Ferrovia »/Rosalba allant chez le fleuriste – les paradigmes) possédant le propre dénotation, leur connotation précise ne se crée que dans l'assemblage des plans (Rosalba part pour un nouveau voyage – le syntagme). Comme l'écrit encore Mitry, l'image en soi n'est pas un « signe fixe [...], elle n'est chargée d'un certain sens d'un « pouvoir de signifier » que par relation dans un ensemble de faits dans lesquels elle se trouve impliquée. » Cf. MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 67. Souligné par Mitry.

pas plus que l'écrêteau n'a une valeur urbanistique réelle : seule compte la métaphore engageant une femme vers l'imagination d'une autre réalité.

Considérant ces dernières observations, nous comprenons que la plus quelconque image filmique, comme l'affirme Mitry, « se trouve *déjà* chargée d'un certain sens avant que n'intervienne la plus élémentaire des combinaisons en vue d'une signification éventuelle »¹. À ce stade, l'image *montre*, comme l'écrit le théoricien, mais ne signifie pas (encore). Le sémioticien Bettetini pense que la mise en scène « classique », d'une certaine manière « voyeuriste », consiste dans « le désir de « voir et montrer ». »² Pour certains cinéastes, il s'agirait donc de voir les éléments urbains pouvant s'insérer logiquement dans leur film, puis ensuite de les montrer en créant un sens plus ou moins précis (cf. l'exemple de *Rapt à Venise* ci-dessus). Pourtant, pour d'autres réalisateurs (cf. l'exemple de *Pain, tulipes et comédie* ci-dessus), la mise en scène est en premier lieu l'acte de percevoir ce que montre l'urbanisme, puis ensuite de savoir les montrer à leur tour – selon le bon angle et la juste distance³ – afin de créer une signification capable d'entendement, prouvant une *logique*⁴ entre la perception initiale (l'intention) et la représentation finale (le résultat) : tel serait l'un des postulats du filmage de la réalité urbaine.

Mitry nous indique qu'« une même image (ou plus exactement la représentation d'une même chose, d'un même objet, d'un même fait) peut prendre autant de sens différents qu'il y a ou peut y avoir de contextes différents au sein duquel elle pourrait être introduite. »⁵ Mais il nous faudrait également trouver les moyens d'une symbolisation pragmatique, qui se trouverait à l'intérieur même de l'image et qui tiendrait seulement compte de son propre contexte interne. Pour cela, nous présentons à nouveau des gros plans sur des éléments urbains identiques ayant des significations différentes (cf. Ph. 140 et 141).

¹ MITRY Jean, *ibid.*, p. 65. Souligné par Mitry.

² BETTETINI Gianfranco, *op. cit.*, p. 145.

³ Cf. BELLOUR Raymond, « Le monde et la distance », in *L'Analyse du film, op. cit.*, pp. 45-55. Bellour va jusqu'à définir la notion « d'auteur de film » selon la qualité de la position de son regard (selon l'angle de prise de vue et l'échelle du cadrage) en fonction de ce qui doit être représenté et narré.

⁴ Cf. MITRY Jean, *ibid.*, p. 72. Truffaut également défend une thèse identique et nous en convenons nous aussi.

⁵ *Ibid.*, p. 70.



Ph. 140 Les pas calculés de Roger
(*Rapt à Venise*)



Ph. 141 Les pas irréfléchis de deux hommes
(*Il canale degli angeli*)

Dans les deux cas, nous sommes confronté à un angle de prise de vue dirigé vers le sol et à un cadrage relativement serré et centré sur le mouvement des jambes des personnages. En ce qui concerne le plan extrait du film de Soldati, l'approche syntagmatique considérerait aussi un contexte diégétique où l'enfant serait perdu dans Venise, à la recherche de son père, isolé dans un monde hostile. Essayons, à l'inverse, de nous concentrer exclusivement sur l'image présente : nous voyons Roger en train de « jouer » avec les dalles des rues vénitienes, comptant de façon méthodique les pas utilisés pour les franchir – c'est ce que montre (et dénote) le plan. Le fait de s'intéresser, par le biais du cadrage serré et légèrement en plongée, aux pas et au sol mêmes indique que la description se veut précise, mais cela n'engage pas de façon inflexible la présence d'une connotation (le plan large symboliserait également). Ce plan sur les dalles est diégétique bien sûr, mais non fondamental pour la compréhension de celle-ci, dans le sens où un cadrage élargi aurait été tout aussi efficace : c'est donc qu'il contient une décision de mise en scène significative, et peut-être une connotation propre à lui-même¹.

Par ce gros plan, Soldati souligne le lien entre l'espace urbain, dans sa plus pure matérialité – le sol et le petit garçon qui s'y sent égaré. Les pas de ce dernier sont exécutés de façon réfléchie (tous les sept pas il s'arrête) mais, en nous contraignant à rester sur la valeur sémiologique de cet unique plan, nous comprenons que le jeu avec les dalles vénitienes n'en est pas un : il démontre une relation froide et distante venant aussi bien du monde, indifférent et inerte, que de celui qui le découvre. L'enfant calculateur ne se fie totalement ni au jeu ni au hasard, alors que la réussite de sa recherche et l'environnement urbain dépendent de ce facteur. La méthodologie apparemment réfléchie de Roger est en décalage avec totale avec la

¹ C'est ce que Marcel Martin appelle le « cadrage symbolique ». Cf. *Op. cit.*, p. 92.

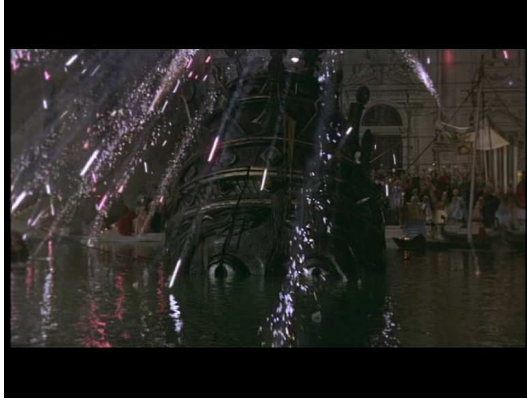
réalité et, si la dénotation première – le jeu infantile – est faussée, ce plan serré sur les jambes et le sol (l'absence visuelle du visage et de l'esprit est aussi significative) illustre que son sens est de symboliser figurativement la valeur insensée et dérisoire du monde, et de celui qui le parcourt.

En revanche, en s'intéressant lui aussi au sol vénitien et à ses « promeneurs », Pasinetti ne réussit pas à atteindre une symbolique aussi poussée. Nous voyons là les jambes de deux hommes et leur relation avec l'espace urbain, elle aussi impersonnelle. Tout au plus nous pouvons comprendre qu'il ne s'agit pas là de la démarche frêle et incertaine d'un enfant égaré, mais bien de la promenade de deux marins dont le cadrage aussi proche sur les pierres du trottoir soulignerait peut-être la virilité et la rigueur. Cependant, le plan n'est pas pour autant connoté de façon exhaustive et, par conséquent, le cadrage serré sur sa matérialité devient quelque peu emphatique et ses intentions réelles inintelligibles : les personnages signifient plus que le décor, certes, mais l'ambiguïté de la signification et de sa justification reste manifeste.

Ces quelques remarques sur les aspects paradigmatiques de la connotation ne nous suffisent pas. Si nous voulons faire totalement abstraction du contexte, il nous faut peut-être observer le plan et son décor selon leur caractère d'« apparition », non pas au sens diégétique ou temporel (ce qui relèverait une nouvelle fois de la syntagmatique), mais dans une acception spatiale et compositionnelle.

Jean Collet définit le cinéma de Fellini comme un cinéma de l'apparition : « L'imaginaire n'est ni la fixité, ni la continuité. C'est l'*apparition*, la nouveauté. [...] L'image éclot dans le récit, parfois humble et fugace, parfois éblouissante et somptueuse. »¹

¹ COLLET Jean, *ibid.*, p. 22. Souligné par Collet. La définition de l'auteur est volontairement universelle mais elle s'accorde avant tout avec l'imaginaire fellinien, lequel est bien sûr le motif de son ouvrage. Cependant, une autre théorie, comme celle de Roger Munier prenant à revers celle d'André Bazin sur l'image photographique, reproche à cette dernière « de ne pouvoir, comme la peinture, faire sentir quelque chose de l'apparaître dans sa représentation des apparences – et donc, de ne jamais atteindre à l'apparition. » Cf. MUNIER Roger, *L'Apparence et l'Apparition*, Paris, Deyrolle, 1991, cité par AUMONT Jacques, *Le Cinéma et la mise en scène*, *op. cit.*, p. 103. Plus loin, Aumont évoque encore la théorie de Michel Mourlet (formulée dans *Sur un art oublié*, *op. cit.*) exaltant « la capacité à discerner, sous les apparences mortes (l'« apparu »), un apparaître permanent, un dynamisme de la présence du monde. »



Ph. 142 L'apparition de la statue de Vénus
(*Le Casanova de Fellini*)



Ph. 143 Apparition de la matière du décor
(*Le Casanova de Fellini*)

Considérons ce plan du *Casanova de Fellini*, où nous voyons la tête immense d'une statue en train d'être émergée de la lagune vénitienne, au milieu de feux d'artifice. Comme nous l'avons indiqué plus haut, nous recherchons la possibilité intrinsèque de symboliser pour une image filmique. Ce n'est donc pas sur le contexte du carnaval vénitien qu'il faudra nous appuyer, mais sur l'extraction même de cette statue – l'action contenue dans le plan –, identifiée en tant que telle par l'apparition de ses yeux. Ces derniers amènent à la reconnaissance d'une forme humaine, emprisonnée par l'eau qui l'entoure. Ce visage dont nous ne verrons pas entièrement les traits, juxtaposé aux éléments urbains (l'édifice en arrière-plan ainsi que les personnes s'agitant réunies devant lui) et aquatique (synecdoque urbanistique du ventre maternel), puis ensuite aux feux d'artifice (connotant la féerie mais aussi le chaos), symbolise donc l'impossibilité de naître. Cette apparition inachevée est l'image même d'un homme figé qui ne réussit pas à s'extirper de son décor matériel et chaotique, décor formant par ailleurs son espace existentiel. À l'instar de la théorie de Jean Collet, générale, mais convenant parfaitement à la méthodologie esthétique de Fellini, nous remarquons que « l'image manifeste une rupture. Elle est intransitive, instantanée. [...] l'image est neuve, elle se détache pure et fraîche, de son contexte. »¹ Bien entendu, ces connotations symboliques sont renforcées lorsque – dans un autre plan – les yeux pétrifiés de la statue disparaissent dans les eaux lagunaires.

En somme, dans cet exemple, nous comprenons que le concept d'« apparition » de l'image filmique induit une action qui lui est propre et qui se lie à sa scénographie. Mais il se peut que cette dernière soit immobile et inactive, comme c'est le cas lorsque Casanova, dans son rêve final, est prostré à genou, le regard fixé sur le sol. Ce n'est pas seulement le

¹ COLLET Jean, *op. cit.* Collet oppose son concept de « l'image » à celui du « cliché », lequel est « par nature immobile ou transitif ».

personnage entrant par la gauche de l'image, et dont ne verrons que furtivement les jambes, qui apparaît, c'est la matière même du décor, le plastique mis à la place de la glace. Pourtant, cette plasticité du signifiant dénote et conserve dans sa perception la froideur du sol verglacé, mais son aspect ostensiblement faux et truqué connote le décor en tant que symbole de la superficialité du monde, jusque dans sa « chair », dans sa matière constitutive même. À travers sa posture immobile et insensée (le personnage contemple l'inerte et le vide), Casanova conforte l'inertie et la vacuité de l'espace représenté, mais cela ne suffit à en faire une action symbolisant le plan : c'est le bien la scénographie en elle-même, dans l'apparition manifeste de sa facticité, qui régit la connotation symbolique intrinsèque à cette image filmique.

De façon plus contextuelle – et donc plus syntagmatique, car l'étude pragmatique contraire, comme nous venons de le voir, l'entendement exhaustif des connotations – nous savons que le décor vénitien met en scène quelques thèmes universels (comme l'amour ou la mort, par exemple) et qui sont allégrement retranscrits et connotés dans l'espace filmique. Pourtant, comme l'écrit pertinemment Marcel Martin, ces images symbolisées ont leur « propre rôle dans la diégèse, et [peuvent] sembler ne recéler aucune implication non évidente, mais [leur] contenu se trouve prendre plus ou moins clairement, au-delà de sa signification immédiate, *un sens plus général* dont les valeurs diverses restent à préciser. »¹ De la sorte, la fascination qu'exerce Venise – par le truchement de ses mythes et de sa spectacularité – en vient parfois à créer une typologie assez nette de sa symbolique. Nous voudrions en exposer les modalités les plus instructives.

Comme s'il s'agissait d'un thème musical, l'espace scénographique peut illustrer l'action diégétique, c'est à dire être placé en « commentaire » et la symboliser harmonieusement dans son sens, ou au contraire en former un « contrepoint », en connotant des impressions visuelles détachées voire contraires au « syncrétisme » originel du plan (cf. Ph. 144 et 145).

¹ MARTIN Marcel, *op. cit.*, p. 94. Souligné par Martin.



Ph. 144 Décor urbain en commentaire
(*La vita semplice*)



Ph. 145 Décor urbain en contrepoint
(*Rapt à Venise*)

Le *happy end* final de *La vita semplice* se situe en plein milieu du Bassin de Saint-Marc. Totò Bressan a réussi à épouser Migia, la fille de l'entrepreneur, et la célébration du mariage se poursuit en gondole devant la splendeur de la cité lagunaire. La localisation de la scène est donc classique et stéréotypée, et la silhouette de la Venise monumentale (Palais des Doges, Saint-Marc, *Riva degli Schiavoni*) en forme une toile de fond idéale, rajoutant une dimension lyrique à la diégèse et magnifiant par ricochet l'union du jeune couple. Ce panorama de la ville accompagnant l'image, ces structures en pierres se mariant à l'élément aquatique et en émergeant, symbolisent ainsi à la perfection l'alliance matrimoniale.

Par ailleurs, cette présence dominatrice de l'eau claire, printanière, alliée comme souvent à un référent onirique et, à Venise, produisant une image inconstante¹ de la beauté urbanistique, confortent implicitement l'aveu² d'une idéalisation certaine³ et surtout d'une dimension pour ainsi dire « métadiégétique » de l'énonciation, c'est-à-dire inféodée à la narration, mais la dépassant sciemment par la mise en scène de ce monde narrativement *recréé* au sein d'un monde déjà fictionnel. Comme l'observe Boillat, évaluant la parenté entre

¹ Cf. BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2010 (1^{re} éd José Corti, 1942), pp. 29-56. En revanche, Bachelard accorde la « constance » aux images fournies par la terre et le feu.

² Aveu explicite par le biais de la voix-off commentant : « *Grazie alla provvidenza, tutto era finito bene. Certo, nella realtà della vita Marco non si sarebbe fidato tanto della divina provvidenza, perché un tipo di affarista come il Signor Caldri non sarebbe mai diventato un poeta filantropo dalla sera alla mattina. Migia poi, passato il capriccetto per l'artista, avrebbe finito col trovare più « serio » o sposare un fabbricante di motoscafi. In ogni modo questa è una favola, in una città di sogni, e non può finire che così.* » [Grâce à la providence, tout s'était conclu dans la joie. Bien sûr, dans la vraie vie, Marco n'aurait pas compté sur la divine providence, car un homme d'affaires comme Monsieur Caldri ne serait jamais devenu un poète philanthrope du jour au lendemain. Et puis, une fois passé son petit caprice avec l'artiste, Migia aurait fini par trouver quelqu'un de plus sérieux, ou bien elle aurait épousé le fabricant de hors-bord. Quoi qu'il en soit notre histoire est une fable, se situant dans une ville de rêve, et elle ne peut donc que bien se terminer.] Trad. pers.

³ Bachelard écrit encore que : « Les phénomènes de l'eau éclairée par un soleil de printemps apportent ainsi des métaphores communes, aisées, abondantes, qui animent une poésie subalterne. » Cf. *ibid.*, p. 29. Il s'agit donc aussi d'un phénomène menant vers une image stéréotypée.

les possibilités et la fictionalité d'un univers : « la fiction nous propose des états de choses qui peuvent différer de ce que nous observons dans la réalité tout en restant concevables pour son destinataire. »¹ Dans notre exemple, il faudrait remplacer « fiction » par « métadiégèse » et « réalité » par « diégèse » afin de comprendre le niveau de virtualité de la scène. Ce que connote la représentation de ce mariage au sein du Bassin de Saint-Marc n'est pas seulement la sublimation romantique introduite par la scénographie, c'est un « monde possible », un deuxième degré d'idéalisation (*a posteriori*) contenu dans un univers déjà spectaculaire (*a priori*). Le choix de De Robertis n'est donc pas seulement d'ordre scénographique, il devient idéologique en ce sens où il recherche – à partir d'un décor réel idéalisé aussi bien au niveau de l'imaginaire que de la représentation – la possibilité d'enclassement d'un monde fictif au sein même de la fiction : un vrai choix de mise en scène qui, à travers des apparences purement connotatives et sous le couvert d'une thématique classique et quelque peu naïve, témoigne en fait d'une grande expressivité.

Le plan extrait de *Rapt à Venise* expose quant à lui le père de Roger, agent secret en villégiature dans la cité lagunaire. D'un point de vue diégétique, celui-ci est embarqué sur un *vaporetto* afin de rejoindre l'hôtel où se trouve son fils. C'est alors que le major Court croît reconnaître l'un de ses amis, semblant avoir été drogué, entouré d'inconnus (les espions yougoslaves) qui le poussent vers la sortie. Enfreignant son programme, le père de Roger descend lui aussi à l'arrêt « Rialto » – il sera enlevé.

Cette brève description nous laisse entrevoir comment la scénographie circonvoisine peut troquer sa fonction initiale pour une autre. En ce sens, la Venise diégétique, tout d'abord dénotée dans ses aspects les plus touristiques et stéréotypés², symbolisant idéalement et *a priori* la retrouvaille entre le père et le fils dans un univers rassurant et chaleureux, prend une signification à contresens et devient, malgré la présence de monuments célèbres et majestueux, le lieu propice à l'incongru, à l'espionnage et au mystère. De la sorte, Soldati lui confère des caractéristiques inquiétantes et jusqu'ici insoupçonnées, puisque l'espace scénographique (le Pont du Rialto en constitue le paroxysme visuel) inspirait au départ des connotations opposées. De cette manière, nous aurions peut-être la possibilité de nuancer le constat de Marcel Martin, lequel affirme avec justesse que l'image filmique est tout d'abord univoque (non ambiguë), mais étire ensuite ces propriétés au second sens,

¹ BOILLAT Alain, *op. cit.*, p. 140. Boillat pose encore la définition d'un monde/univers en suivant les traces de Claudine Jacquenod : « un ensemble d'un ou plusieurs états de choses concevables ou imaginables. » Cf. JACQUENOD Claudine, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1988, p. 9.

² De façon explicite, le père ne prend pas le « taxi naval » et préfère le *vaporetto*, bien plus économique, ce qui le conduira par une certaine ironie du sort à être enlevé.

symbolique, qui ne peut « être en contradiction avec sa signification immédiate. »¹ Or nous venons d'observer ici que le « second sens » du décor vénitien passe d'une signification (heureuse et positive) à une autre (mystérieuse et négative) dans sa continuité spatiale, dramatique et visuelle (le Grand Canal et Rialto).

Toujours à travers la lecture des « mondes possibles » offerts par le décor urbain fictionnel, nous constatons dans l'exemple de *Rapt à Venise* que l'univers diégétique évolue également de façon parallèle, selon les conditions de la perception : il y a l'exposant de la Venise traditionnelle et touristique pour certains, et celui de la Venise policière et maléfique pour d'autres. Toutefois, la continuité est bien plus syntagmatique que dans l'évolution diégétique (et quasiment pragmatique) étudiée quelques lignes plus haut dans *La vita semplice* : l'histoire suit son cours sous d'autres codes, celui du policier et non plus ceux du récit initial (les retrouvailles entre Roger et son père dans le centre historique vénitien), mais à travers le même décor, alors que le final du film de De Robertis choisit explicitement son décor parmi une certaine contingence scénographique, comme une saute vers un monde transcendé.

D'autre part, il peut y avoir une cohérence très claire entre les thématiques, les connotations et le décor urbain fictionnel, que ce dernier soit fictif ou réel (cf. Ph. 146 et 147).



Ph. 146 L'amour réel dans un décor factice
(Le Danseur du dessus)



Ph. 147 L'amour factice dans un décor réel
(Eva)

Dans les deux cas, la scénographie fait l'objet d'une manipulation devenant connotée, ce que Marcel Martin définirait en tant que « symboles plastiques » : « [...] c'est-à-dire des plans où le mouvement d'un objet ou la structure de l'image peuvent évoquer une

¹ MARTIN Marcel, *op. cit.*, p. 29.

impression ou un sentiment »¹. Ici, ce sont donc la fenêtre et les volets qui sont employés afin d'évoquer une impression ou un sentiment jusqu'alors absents dans le plan.

Le plan extrait du *Danseur du dessus* conclut le numéro de danse fort célèbre entre Astaire et Rogers, *Cheek to Cheek* : après un long silence où les deux danseurs se regardaient avec insistance, la jeune femme tourne très lentement le dos à son partenaire – ce qui semblerait peu naturel compte tenu de l'intensité sensuelle, mais qui en réalité permet d'évaporer progressivement le charme suscité par la prouesse chorégraphique et de retourner en douceur vers la narration traditionnelle. Dale se dirige alors vers un grand volet blanc qu'elle pousse légèrement et qui donne sur un balcon projetant un panorama de la ville ; Jerry la rejoint presque aussitôt.

Cette conclusion et ces actions ne traduisent pas simplement la complicité des deux personnages (nous le répétons, cette ouverture des volets ne s'inscrit pas dans une continuité dramatique et logique). Selon Masson, « *Cheek to Cheek* présente un triomphe momentané de la sensualité sur la morale. »² Dale reconnaît ses sentiments pour Jerry et, en créant une perspective à travers la scénographie lorsqu'elle pousse les volets, l'homme est symboliquement invité à suivre la femme vers un hypothétique futur en commun. Du reste, l'espace se rétrécit car le balcon est plus intime que l'immense plateforme où se déroulait le numéro de danse. Il devient un refuge éloigné de l'espace quotidien, rapprochement visuel qui communique une progression sentimentale encore inavouée entre les deux êtres. Comuzio écrit que « Dale, haletante, s'appuie sur le muret de la terrasse avec les yeux brillants et l'épuisement de quelqu'un qui aurait fait l'amour. »³ D'ailleurs, nous remarquons que le déploiement des volets et le dévoilement du panorama pourraient facilement basculer vers des connotations érotiques...

Pourtant, ce rapprochement pathétique restera sincère, mais éphémère, ce que pourrait évoquer l'arrière-plan relativement sombre et contrastant avec le blanc luisant du balcon, sorte de silhouette nocturne et approximative de Venise. « Le danseur incarne un idéal, mais la féminité se trouble »⁴, écrit encore Masson. En effet, en raison d'un quiproquo (qui sera démantelé en vue du *happy end*), Dale croit que Jerry est marié. Elle le quitte en le giflant, ce que l'homme interprétera – à juste titre – comme une réaction très positive (« Elle m'aime ! », dit-il). Pour l'instant, la norme morale reprend le dessus sur la spontanéité sentimentale, mais l'immense fenêtre ouverte par la jeune femme ne se refermera pas – elle

¹ *Ibid.*, p. 94.

² MASSON Alain, *Comédie musicale*, Paris, Stock, coll. « Cinéma », 1981, p. 220.

³ COMUZIO Enrico, *op. cit.*, p. 75. Trad. pers.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

symbolise l'espoir de la réalisation des sentiments, comme s'il s'agissait d'un élément visuel complémentaire à la litote déclamée par le biais de la gifle.

Le plan d'*Eva* exposé ci-dessus montre lui aussi une femme ouvrant des volets et laissant apparaître un panorama vénitien. En revanche, il utilise un intérieur aux allures sombres, mais à la perspective claire. La signification s'en retrouve bien évidemment alternée. Voici le contexte : au petit matin, dans une chambre de l'Hôtel Danieli où ils ont passé la nuit, Tyvian quitte la prostituée en lui démontrant une nouvelle fois son asservissement et part pour son mariage. Et voici la suite, c'est-à-dire le plan-séquence qui nous intéresse (sans montage) : Eva feint tout d'abord de se recoucher, mais finalement elle se lève, ouvre les volets et referme mal la fenêtre. Puis, adossée à la vitre et le dos tourné à l'air frais s'infiltrant dans l'intérieur, elle s'enveloppe dans son manteau en fourrure, prend son sac d'où elle tire un miroir dans lequel elle s'admire et dédaigne le panorama – tout comme la caméra qui progressivement se rapproche d'Eva jusqu'à l'effacement de la vision panoramique du décor. La femme se retourne et s'admire dans la vitre, tout en s'allumant une cigarette. Nous avons exposé objectivement l'image mais, nous nous en doutons, les sens cachés y sont multiples.

Si la scénographie entièrement factice du *Danseur du dessus* (à commencer par la présence ostentatoire de la verdure, peu vraisemblable à Venise) conduisait néanmoins les deux personnages à un sentiment amoureux sincère et réciproque, le décor réel dans le film de Losey symbolise tout l'inverse, c'est-à-dire une relation fautive, univoque (basée sur l'amour-propre) et hypocrite (du moins en ce qui concerne la prostituée). La mise en scène du corps de l'actrice l'amène à ouvrir les volets sur un panorama brumeux et glacial, et à refermer aussitôt les fenêtres : à travers cette grisaille aucune perspective n'est créée, l'air est vicié et les conditions emprisonnées – il n'y a pas de changement spirituel, car après cette scène où les personnages se mentent, leurs interrelations resteront identiques.

En empiétant légèrement sur notre réflexion concernant le rôle du hors-champ, nous pourrions déjà entrevoir comment le lent travelling avant, se recentrant peu à peu sur le visage d'Eva et sur le reflet dans la vitre, détruit progressivement la spectacularité du décor vénitien : alors que la position de départ de la caméra laissait entrevoir les formes architecturales de l'île de Saint-Georges-Majeur, la conclusion du mouvement d'appareil expose un fond extérieur flou et impersonnel. Après s'être regardée dans son miroir de poche, Eva se retourne vers la fenêtre et n'admire pas le paysage urbain, mais bien son reflet dans la vitre. Un critique nous fait remarquer que dans *Eva* « de nombreuses scènes commencent par leur image dans le miroir pour ensuite se poursuivre dans le décor réel [...]. Sur le plan de la signification, cela renvoie, en dehors du symbolisme propre, au caractère des personnages qui

accordent la prééminence aux apparences »¹. Mais dans ce cas précis, le décor réel ne conserve pas son allure initiale à l'arrivée de la mise en scène technique et dramatique du plan. Du haut de sa fenêtre de l'Hôtel Danieli, Eva snobe le panorama, tout comme la caméra qui délaisse Venise en hors-champ ou en flou. Elle préfère se rassurer en contemplant les traits de jeunesse de son visage et en se contentant de son efficacité sur les hommes.

Dans l'appartement romain de la prostituée, Tyvian avait déclaré à celle-ci que « l'intérieur ne compte pas ». En effet, Losey n'est pas un cinéaste de l' « âme » mais bien du « corps », c'est pourquoi les extérieurs réels vénitiens sont fondamentaux pour lui : ce corps d'une ville qui ne change pas, c'est l'obsession du corps d'Eva qui ne veut pas vieillir. Lorsque celle-ci voit Venise sous ses traits les moins valorisants, elle se sent donc logiquement supérieure et son apparence prédomine l'espace visuel et matériel. De façon quelque peu simpliste, nous pourrions conclure avec Hoveyda qu'ici, « *le fond se trouve entièrement dans la forme* »² ou, plus précisément, que c'est la forme qui crée la connotation de la scénographie.

Il se peut que la plasticité filmique des « symboles plastiques » soit réellement mise en jeu dans la symbolique du champ (nous en développerons plus largement les aspects en 2.2.3.). Visconti utilise un objet citadin représentatif de la cité lagunaire, le *vaporetto*, pour axer d'emblée son film sur la voie de la signification mortuaire (cf. Ph. 148). En citant Brunetta, nous avons déjà rédigé quelques lignes sur cette arrivée du protagoniste dans la ville (cf. 1.2.1.). Mais nous voudrions encore préciser que le *vaporetto*, s'il est commun dans l'urbanisme vénitien au moment du tournage, caractérise l'accaparement de la ville par la modernité dans le présent diégétique (début des années 1910). D'emblée, Aschenbach est mené à Venise par un élément urbain et social qu'il ne maîtrise pas.

¹ HOVEYDA Fereydoun, « L'eau et le miroir », *Cahiers du Cinéma*, n° 142, novembre 1962, p. 39.

² *Ibid.*, p. 36. Souligné par Hoveyda.



Ph. 148 La mort – connotation « plastique »
(*Mort à Venise*)



Ph. 149 La mort – connotation « dramatique »
(*Le Terroriste*)

Truffaut conservait une image quelque peu approximative du film de Visconti : « Je marche dans *Mort à Venise* parce que Venise est considérée comme un théâtre *et les grands nuages noirs, comme une toile de fond.* »¹ Cette déclaration apparemment anodine du cinéaste/critique témoigne, en fin de compte, de l'effet de surdétermination entraîné par l'arrivée de ce *vaporetto* à Venise, d'un pouvoir visuel submergeant la conscience perceptive (et donc spectatorielle). En effet, dès le début du film, nous avons l'impression que toute la scénographie sera imprégnée de ces nuages noirs (qui, en réalité, ne font que jaillir de la cheminée du bateau), et que se dévoile sur la cité lagunaire le rideau d'une scène aux allures théâtrales. Nous passerons donc sur la signification symbolique du noir², évidente, pour garder à l'esprit cette juxtaposition inaugurale entre la connotation mortuaire et la forme urbaine, troublant la perception du champ jusqu'à porter à la dérive notre subconscient, comme pour le personnage qu'elle met en scène et qu'elle concerne profondément.

À travers le plan du *Terroriste* évoqué ci-dessus (cf. Ph. 149), nous observons ce que Marcel Martin définit en tant que « symboles idéologiques », en ce sens qu'ils servent à « exprimer des idées dépassant largement les limites de l'histoire dans laquelle ils sont intégrés [...] »³. En représailles d'un attentat perpétré par les partisans, la milice vénitienne décide de fusiller certains de ses prisonniers. L'endroit choisi pour l'exécution n'est pas

¹ GILLAIN Anne (dir.), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1988, p. 366. Souligné par nous. En évoquant Truffaut, signalons que l'arrivée d'Aschenbach à Venise nous rappelle celle de l'oncle Charlie (Joseph Cotten) dans *L'Ombre d'un doute* (*Shadow Of A Doubt*, USA, 1943) d'Alfred Hitchcock : le train dégage une épaisse fumée qui annonce de façon ostentatoire les événements funèbres à suivre – œuvre que le réalisateur français connaissait très bien.

² De fait, l'arrivée du personnage à Venise se décline sur le rituel de l'enterrement. Cf. RONTI Gian Luigi, « Morte a Venezia », *Il Tempo*, 5 mars 1971.

³ MARTIN Marcel, *op. cit.*, p. 96. En réalité, Martin termine sa phrase par : « [...] et qui semblent refléter l'attitude du réalisateur devant les problèmes humains les plus importants. » Nous aurions tendance à nuancer cette conclusion car le réalisateur, en « idéologisant » son image d'un point de vue connotatif, n'est pas contraint à verser dans la philanthropie ou dans le militantisme.

innocent. Les hommes armés débarquent à toute vitesse sur l'un des quais de la Giudecca et alignent les futurs martyrs. Un sergent crie au peloton de placer leurs victimes « Du côté de l'eau ! », probablement pour que la fusillade sommaire ne blesse ou ne tue aucun civil. Pourtant, cet ordre, à première écoute insignifiant, prendra un sens à travers l'orientation de l'espace profilmique qui, du caractère insipide du quai de la Giudecca, bascule vers un panorama grandiose sur le Bassin de Saint-Marc. Ce sont devant les silhouettes lointaines des campaniles et des merveilles architecturales que vont donc mourir ces partisans.

Ainsi, il y a d'une part la signification du geste – diégétique – de l'exécution : opérée dans un espace « civil » mais non plus « civilisé », afin de démontrer le cynisme du châtiment réservé aux « traîtres » ; de l'autre, la signification de la mise en image : le champ et la perspective font apparaître la proximité du centre historique. Ces joyaux d'un monde spatialement présent mais qui, en ayant troqué sa symbolique romantique par une connotation mortuaire (l'espace urbain est un cimetière – *au sens propre*, puisque les cadavres ne sont pas ramassés – et les campaniles ont des allures de pierres tombales), ne semble ne plus exister et se joint ironiquement à la mort de ces jeunes résistants. L'entrée dans le champ de la scénographie « touristique » formule un contraste saisissant, qui traduit l'intervention ostensible du réalisateur, lequel y place les connotations allant dans son sens : la ville dans ses aspects architecturaux, figés et placides, symbolise également l'attentisme de sa population et se rend toute entière complice de l'exécution et des exécuteurs. Le lyrisme de Saint-Marc prend une tonalité décalée et indécente, irréaliste et infrequentable par rapport à cette réalité crue de la guerre. De la sorte et dans la signification première de l'image, De Bosio relate fidèlement l'Histoire¹ mais, à travers sa mise en scène et la connotation du décor urbain, il en formule aussi une critique lucide, distancée et actuelle. Comme le note Gili :

Il ne s'agit plus d'en appeler aux sentiments et aux réactions affectives, il ne s'agit plus de commémorer un fait passé, mais de faire appel à la réflexion en considérant la résistance comme un phénomène actuel, non figé, susceptible d'apporter à l'intelligence politique du public une matière à interrogation sur le temps présent.²

¹ De Bosio déclare à Comolli : « Il est normal que la mort des otages, en plein air, détonne. Je l'ai voulu, mais c'est aussi une vérité historique : les Allemands et les fascistes ont exécuté des gens à peu près au même endroit, en face de la lagune, parce que c'était plus exemplaire, plus démonstratif. Le rapport est très étroit. Quand on doit tuer pour faire peur aux gens, on va là où ce sera le plus spectaculaire. Ç'aurait été la place Saint-Marc, sans le respect pour les monuments. Mais jeter des morts face au ciel et à la mer, c'est tout de même une belle leçon. » Cf. « Entretien avec Gianfranco de Bosio », *op. cit.*. En un sens, cette exécution s'inspirerait de l'imaginaire « historique », celui de l'échafaud positionné entre les deux colonnes de la *Piazzetta*, mais sans vouloir entacher les lieux de l'Histoire.

² GILI Jean A., « De la Résistance à l'anti-fascisme : la génération de 1960 », in GILI Jean A. (dir.), « Fascisme et résistance dans le cinéma italien », *Études cinématographiques*, n° 82/83, 1970, p. 84.

En construisant son champ, c'est-à-dire en montrant explicitement le choix d'y insérer Venise (en grande partie par le biais du mouvement de caméra), De Bosio en fait d'abord sentir la présence, puis seulement dans un second temps il fait apparaître la ville qui, à partir de ce moment-là, prend une signification connotée. Une autre mise en scène aurait pu décider d'afficher d'emblée un cadrage comprenant : l'exécution au premier plan ; le Bassin de Saint-Marc à l'arrière-plan. Le pouvoir visuel et la création du sens en aurait été amoindrie. Ici, en revanche, l'espace profilmique gagne sa *puissance significative* « en cours de route », au fil de sa construction : il part d'une signification réaliste pour arriver à une symbolisation forte.

Cette symbolisation de la Mort ne suit donc pas les mêmes modalités que celles de *Mort à Venise* de Visconti : chez ce dernier, les décors réels sont grîmés, *reconstruits* (plutôt que « construits ») par la plasticité de l'image (couleurs et lumières) ou par des détails matériels intrinsèques au drame (la fumée du bateau) alors que chez De Bosio, le cadrage symbolise l'espace, bien entendu, mais la ville est décrite dans sa réalité brute par la cruauté de son histoire, au service toutefois de l'« idéologie » du cinéaste. Par ailleurs, le drame en soi peut également être perçu différemment, en fonction de la connotation de l'espace scénographique. Pour Martin, ils constituent des « symboles dramatiques » : « [...] ceux qui jouent un rôle direct dans l'action et contribuent à faire avancer le récit en fournissant au spectateur un facteur utile à la compréhension de l'histoire »¹. (cf. Ph. 150 et 151).



Ph. 150 Construction urbanisée du décor
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 151 Construction désurbanisée du décor
(*Qui travaille est perdu*)

¹ MARTIN Marcel, *op. cit.*, p. 95.

Le plan final de *Pain, tulipes et comédie*, présenté ci-dessus, nous montre les personnages, heureux et fêtant quelque chose d'indéterminé ou d'indéterminable (peut-être simplement, leur bonheur ?) au sein de leur espace résidentiel et vital : un *campiello* vénitien. Le cadrage est frontal, en plan d'ensemble, et les édifices de l'arrière-plan constituent un parallélépipède d'espace dont le volume s'apparente à un tableau théâtral, « correspondant à ce que verrait un spectateur situé devant une boîte scénique dans laquelle évolueraient les acteurs »¹ : le point de vue conventionnel des premiers spectacles narratifs cinématographiques (la surface de l'image, c'est-à-dire le cadre de la caméra, formerait le quatrième pan de la boîte). Nous l'avons déjà annoncé, il s'agit, pour Rosalba refaisant sa vie avec Fernando à Venise, d'un recommencement existentiel. Le filmage de la scénographie se retrouve ainsi en adéquation avec la connotation du récit diégétique, l'originel cinématographique faisant allusion au retour aux sources de la vie.

Pour ce plan, il est remarquable que la mise en scène de Soldini cherche à isoler et à identifier visuellement chaque élément du décor, comme s'ils collaboraient individuellement à cette symbolisation : c'est à la fois l'indépendance et la précision du positionnement des « objets » sur la « boîte scénique » (le lampadaire, le pont, le canal, les lumières, les trois façades) et l'ensemble scénographique qui amènent à la formation du « tout » symbolique. Aumont nous indique encore que, dans le cinéma primitif, « notre point de vue est obligé, face à l'évènement, sans possibilité de le changer, et sans espoir que le film le change jamais »². Ainsi, toujours en communion avec la forme filmique, l'impression transmise par ce plan final scelle le destin de Fernando et Rosalba dans ce lieu intimiste, sur cet îlot de bonheur. Nous ne voyons pas comment leur histoire pourrait se transformer et c'est ce qui, d'une part, conclut harmonieusement le film de Soldini mais, de l'autre, vient quelque peu contredire sa thèse initiale, libertaire : ces personnages sont à présent enfermés dans un cocon, aussi bien dans l'espace profilmique, dans le récit filmique, que par leur propre aménagement d'une nouvelle réalité. Leur création étant imaginative au départ, elle conservera ses traits fictionnels et appartiendra inexorablement à la réalité du film – elle n'aura plus d'échappatoire. En fin de compte, par le biais de cet exemple *a priori* dépourvu de connotations fortes ou préexistantes (à première vue nous ne ressentons que la joie ambiante pour un joli recommencement), nous pouvons souligner avec Metz que :

¹ AUMONT Jacques, *ibid.*, p. 28. (Cf. La mise en scène des films de Méliès et de ses émules).

² *Ibid.*, p. 29.

[...] si le cinéma arrive à connoter sans avoir généralement besoin de connotateurs *spéciaux* (= séparés), c'est parce qu'il dispose en permanence du plus essentiel des signifiants de connotation, qui est le choix entre plusieurs façons de construire la dénotation.¹

Par sa construction du champ et par ses choix de mise en scène, c'est exactement ce que démontre Soldini à travers ce plan final. La symbolique « dramatique » théorisée par Marcel Martin, si elle ne concerne directement « la compréhension de l'histoire » (puisque la diégèse se termine avec ce plan), fait indubitablement progresser la compréhension du destin des personnages dans leur espace vital.

L'adéquation entre le décor et la dimension existentielle du personnage est également latente dans le plan de *Qui travaille est perdu* extrait ci-dessus, cependant elle fonctionne selon des modalités opposées.

Au cours de son vagabondage, Bonifacio quitte l'espace urbanisé : il est à la recherche d'un lieu isolé, et pour cela, il se rend sur la plage où il espère trouver un havre de paix. En traversant les dunes dans une chaleur étouffante, il observe avec amertume la présence de couples, ce qui lui évoque quelques réminiscences de son ex-fiancée². La tranquillité tant désirée n'est donc pas réalisable. De plus, lorsqu'il se dirige vers le large, un groupe d'enfants le dépasse en courant. La solitude voulue par Bonifacio ne sera effective – mais précaire – qu'à partir du moment où il sera complètement immergé dans l'eau, dans sa nudité totale.

Cette description nous offre plusieurs pistes connotatives : la plus évidente est celle de l'ironie, à travers la présence des couples et des enfants (synonymes d'avenir), alors que Bonifacio cherche sur la plage un endroit atemporel, où s'affranchir du monde et de la civilisation. L'ironie est également climatique : la souffrance qu'impose la chaleur au personnage en quête de solitude contraste avec son envie de « s'aérer » l'esprit, de se défaire de la cohue asphyxiante que lui imposait la Venise touristique.

À partir de la suppression du décor urbain dans lequel il plonge son protagoniste, Brass confère à ce dernier une dimension nihiliste, libertaire, mais aussi individualiste (Bonifacio, comme le film le montrera par la suite, ne peut pas s'engager dans une lutte politique ou anarchiste), qui se traduit symboliquement dans l'espace filmique. Toutefois, cette plage, décor naturel adjacent à la cité lagunaire, reste au sens figuré comme

¹ METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 121.

² « Se fossi con Gabriela, almeno saprei che cosa fare ! » [Si j'étais avec Gabriela, je saurais au moins quoi faire !], s'exclame Bonifacio.

« urbanisée » par la présence encombrante des citadins et des vacanciers. Le sentiment dominant la scénographie est alors celui de l'« impossibilité d'une île » ou d'une échappatoire, jusqu'au sein de l'espace du loisir. Bonifacio voudrait anéantir la ville et sa société (ou du moins son système), mais la plage et la mer, si elles offrent l'illusion de l'abrogation des coordonnées spatio-temporelles, ne sont que les limites naturelles entre la vie et la mort : le jeune homme ne veut pas franchir cette limite, il aimerait seulement ne pas être repoussé vers une civilisation qui s'empare des derniers endroits purs et authentiques, empêchant ainsi toute forme de solitude salvatrice.

Dans les derniers exemples analysés, nous constatons que la connotation parvenant de la mise en scène de l'espace scénographique n'est pas toujours celle qui serait la plus évidente ou, mieux encore, trouve son double sens à partir de ce qui semble évident (la plage chez Brass, le *campiello* chez Soldini, par exemple). C'est pourquoi nous pouvons conclure avec Metz que :

[...] les symboles *préexistants* (sociaux, psychanalytiques, etc.) artificiellement « contre-plaqués » sur la continuité filmique représentent un procédé pauvre et simpliste, et l'essentiel du symbolisme cinématographique est ailleurs (le symbole doit « naître du film »).¹

Par ailleurs, le deuxième degré d'intelligibilité ne doit pas prendre le pas sur l'analogie visuelle : le « symbolique » doit rester secondaire par rapport au « réaliste »². Marcel Martin définit encore une « règle du jeu » cinématographique qui veut que l'image soit d'abord un bloc de réalité directement signifiante et ensuite, accessoirement et facultativement, la médiatrice d'une signification plus profonde et plus générale. »³ De même, et nous croyons l'avoir démontré, le décor urbain du film se doit d'être d'abord crédible, réaliste, sauf quand le sujet ne l'est pas lui-même (comme dans *Le Danseur du dessus*) ou quand certains éléments diégétiques sont eux aussi corrompus (comme dans *Le Casanova de Fellini*). Il convient aussi à ces décors de participer au drame et de contribuer à la création d'atmosphères et de connotations. Leur insertion à l'intérieur du plan cinématographique, à Venise comme ailleurs, doit proprement *témoigner* d'un choix, d'une raison, d'une logique :

¹ METZ Christian, *ibid.*

² C'est ce qu'indique également André Bazin, qui reformule toutefois l'équivoque sémiologique créé par le terme « symbole », allant jusqu'à suggérer l'appellation : « métaphysique de la mise en scène ». Cf. BAZIN André, « Funzione drammatica e ambientale della scenografia », trad. it., in VERDONE Mario (dir.), *La scenografia nel film*, Rome, Dell'Ateneo, coll. « Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia », 1956, p. 78.

³ MARTIN Marcel, *op. cit.*, pp. 98-99.

voici ce que nous entendions par « construction du champ ». Par ricochet, nous déduisons de cette ultime réflexion que la cité lagunaire, si elle met à disposition des espaces plus ou moins spectaculaires ou ordinaires, n'autorise pas à juger *a priori* de l'exceptionnalité ou de la qualité de sa « construction » scénographique¹.

Le hors-champ : l'espace à imaginer, l'espace à apparaître

Dans l'absolu et selon nos dernières observations, nous pourrions entrevoir l'image filmique comme « un tout syncrétique [...], qui présente à la perception un contenu psychique global et qualitativement primaire, c'est-à-dire antérieur à toute décomposition analytique de la pensée allant vers l'abstraction. »² Partant du produit concret de la réflexion cinématographique, ces images avaient donc « une façon syncrétique de signifier »³. Toutefois, l'image filmique, en mouvement ou non, suppose de façon intuitive ou explicite un hors-cadre et donc un hors-champ. Son pouvoir syncrétique et son sens en sont ainsi indubitablement modifiés. Bazin parle quant à lui de pouvoir « centrifuge » de l'image et, dans son article « Peinture et cinéma »⁴, il décrit le cadre « tantôt comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement »⁵. Le hors-champ serait ainsi un espace épisodique, ayant une existence que Noël Burch juge « fluctuante »⁶.

Comme il est bien connu, Burch fut sans doute le premier théoricien à avoir pensé le hors-champ en termes de dynamiques (dans ses structures et dans sa dialectique), dans son article « Nana ou les deux espaces »⁷. Il distingue six segments de l'espace hors-champ, selon leur localisation par rapport au champ : les quatre bords de l'image, l'« en-deçà »⁸ (ce

¹ Par exemple, la Place Saint-Marc peut être mal « construite » dans l'image, et un stéréotype ne restitue plus rien d'« exceptionnel ». En revanche, un lieu commun, s'il ne peut viser une connotation originale, peut tout de même appeler à l'innovation dans sa représentation formelle.

² RAFFA Piero, *op. cit.*, p. 15. Trad. pers.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Cf. BAZIN André, « Peinture et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, pp. 187-202.

⁵ DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 28.

⁶ BURCH Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969, p. 36.

⁷ Cf. « Nana ou les deux espaces », in *ibid.*, pp. 30-51. Les « deux espaces » sont, bien sûr, le champ et le hors-champ.

⁸ La notion d'« en-deçà » est en réalité définie par Marc Vernet dans « L'en-deçà ou le regard de la caméra » in *De l'invisible au cinéma – Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988, pp. 29-58. Alors les autres hors-champ sont des prolongements de la diégèse, l'en-deçà est le « devant de l'écran », un vide, un non-lieu.

qui se trouve en retrait par rapport à la surface de l'image, mais dans l'espace diégétique¹), l'« au-delà » (ce qui est caché par le décor). De même, Burch sépare le hors-champ « concret » (momentané, et où se trouvent des éléments déjà vus) du hors-champ « imaginaire » (comportant des éléments encore non vus)².

Toutefois, cette analyse, à laquelle on a pu reprocher un certain empirisme ou formalisme³, possède aussi l'inconvénient pour notre étude de considérer avant tout le hors-champ selon la mise en scène des personnages (entrées et sorties du champ, regards), ou bien dans la lecture dialectique des raccords (l'entre-deux plans est également considéré comme un hors-champ) – ce qui, à ce stade de notre étude, ne peut encore faire l'objet d'une réflexion. En revanche, nous essaierons d'exposer les typologies du hors-champ en fonction de l'espace urbain vénitien, mais au sein même de la construction du plan.

En réalité, puisque la construction du champ et le cadrage consistent aussi bien à savoir ce que l'on veut mettre dans l'image que ce que l'on ne veut pas y mettre, il nous a déjà été donné d'étudier certaines modalités et conséquences du hors-champ. Tout d'abord, l'*apparition* résultant d'un mouvement de caméra : le passage de la Venise moderne de *Piazzale Roma* à la Venise romantique dans un des panoramiques de *Pain, tulipes et comédie* (cf. Ph. 98 et 99) ; ensuite, l'*imagination* forcée en raison de l'occultation du décor vénitien par la foule de touristes se précipitant vers la sortie de la gare (cf. Ph. 133) ; mais aussi l'*intuition*, car lorsque Jane se précipite vers Saint-Marc au son de la *mandragona*, nous comprenons qu'un panorama de la fameuse place est sur le point de nous être montré ; enfin, la *perception spéculaire* de la réalité urbaine plus ou moins cachée (souvent dans l'« en-deçà »), comme lorsque nous voyons le Campanile de Saint-Marc à travers le reflet des lunettes de soleil de Rosalba (cf. Ph. 76). Toutefois, nous n'avons pas réellement approfondi ces phénomènes à la lumière de la dialectique entre champ et hors-champ, ainsi que leur mise en scène et leur signification correspondantes : nous allons nous y employer à présent.

Certains phénomènes d'apparition prennent l'allure d'une démonstration, occultant un élément fondamental pour la compréhension du plan et utilisant un mouvement de caméra ostensible pour mieux dévoiler leurs intentions, comme le panoramique « filé » de *La vita semplice* exposé ci-dessous (cf. Ph. 152 et 153).

¹ En revanche, on a proposé de définir en tant que « hors-cadre » tout ce qui n'appartient pas à l'imaginaire mais l'espace « où se déploie et où se joue tout l'appareillage technique, tout le travail de réalisation, et métaphoriquement tout le travail d'écriture ». Cf. AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *op. cit.*, p. 19.

² Cf. BURCH Noël, *ibid.*, pp. 36-38.

³ Cf. BONITZER Pascal, « Hors-champ (un espace en défaut) », *Cahiers du Cinéma*, n° 234, février 1972, p. 18.



Ph. 152 Bateau à moteur dans le champ
(*La vita semplice*)



Ph. 153 Gondoles « hors-champ »
(*La vita semplice*)

Alors que Totò Bressan fait un discours à Migia sur la modernité envahissante et irrespectueuse au sein de la cité lagunaire, nous voyons ce plan où un bateau à moteur entre violemment dans le champ puis, par un court « filé » vers la droite, nous apercevons le remuement conséquent de quelques gondoles en stationnement qui étaient restées hors-champ.

Par ce jeu avec le hors-champ, le discours sur le rapport entre modernité et tradition prend une tournure bien plus dramatique et emphatique que si nous avions vu dans le même champ : les gondoles au premier plan ; le bateau à moteur à l'arrière-plan. La rhétorique du plan se veut clairement démonstrative, sorte de parti pris visuel : en effet, le progrès ambiant ne favorise pas l'espace urbain vénitien qui, plus que tout autre, maintient un lien étroit avec le passé. Par sa rapidité, le « filé » dévoilant le hors-champ insiste sur la proximité entre ces deux mondes antinomiques. Au départ « hors-champ », ces gondoles influencent bien plus le commentaire documentaire de la réalité lagunaire et de son évolution que si elles n'avaient fait directement partie d'un plan d'ensemble : la séparation confirme la dichotomie entre deux entités ne pouvant coexister.

D'autre part, le hors-champ peut également être utilisé afin d'occulter ce qui apparaît sous une échelle de plan bien supérieure à celle du champ initial (Pour Bonitzer, « le hors-champ est d'abord la région métonymique du champ, il en constitue le prolongement et le support imaginaire »¹), comme le prouve le plan de *Mort à Venise* ci-dessous (cf. Ph. 154).

¹ BONITZER Pascal, *ibid.*



Ph. 154 Arrosoir de phénol (*Mort à Venise*)



Ph. 155 Rêverie de Rosalba (*Pain, tulipes...*)

Suivant la promenade de Tadzio à travers le centre historique, Aschenbach observe attentivement la manipulation d'un arrosoir déversant du phénol sur les parois d'un pont et d'un édifice. Certains ont entrevu dans la présence de cet objet et de son liquide blanchâtre une connotation sexuelle (la « saleté des organes »¹, reliée à la pulsion du vieux compositeur pour l'adolescent), mais nous nous en tiendrons au sens du hors-champ : Visconti insert un plan rapproché pour décrire clairement l'action désinfectante. Or si la proximité avec l'action et le déversement du liquide confèrent des impressions sensorielles plus authentiques à l'image (sentiment de dégoût pour la matière, déduction de la gravité des événements), elle exclut tout un hors-champ à *apparaître* (et à imaginer), c'est à dire l'investissement plus conséquent du phénol sur toute la ville et son délabrement à une échelle supérieure : les pierres arrosées forment une métonymie de toute la matérialité du centre historique, et par connotation des mythes vénitiens, remplacés par le mythe de la « mort à Venise ».

Ce désagrégement de la réalité urbanistique sous les flots inquiétants du phénol imprènera ainsi la perception du champ à venir, c'est-à-dire des hors-champ qui seront dévoilés (mais également ceux qui resteront au niveau de l'imaginaire), donc de la décadence et de la nocivité des éléments urbains en général. Grâce à cet unique plan descriptif et concis, c'est toute la Venise restée dans l'ombre qui se dessine implicitement comme un portrait de la mort, comme la vision d'une ville-musée célèbre pour ses mythes et ses joyaux artistiques, conservés malgré le temps, comme l'étaye encore Maurizio Grande : « La mort pollue l'air sous des métamorphoses pestilentielles mais elle constitue, d'autre part, l'essence de cette ville de touristes. »² Cette mort-là synthétise donc la décadence de toute une société bourgeoise et de sa culture.

Toutefois, exclure une partie du champ circonvoisin n'entraîne pas des conséquences connotatives aussi inexorables (cf. Ph. 155). Rosalba, fraîchement arrivée à

¹ DANÉY Serge, OUDART Jean-Pierre, « Le Nom de l'Auteur (à propos de la « place » de *Mort à Venise*) », *Cahiers du Cinéma*, n° 234/235, décembre 1971, janvier-février 1972, p. 88.

² GRANDE Maurizio, « L'ultimo Visconti – Le immagini della storia », *op. cit.* Trad. pers.

Venise, est en train d'écrire ses cartes postales sur un banc au bord du Grand Canal. On remarque que le cadrage ne met pas en évidence la magnificence des palais et l'atmosphère touristiques des lieux, dont plusieurs éléments restent hors-champ (toits, cheminées, bateaux, touristes, etc.). C'est que l'intérêt est volontairement déplacé de la description du centre historique vers l'expérience qui en faite par le protagoniste féminin. Le plan signifie donc la rêverie de l'imagination de Rosalba dans sa rédaction de la carte postale, et déclenche parallèlement le travail imaginatif auquel le spectateur est contraint (imagination de ce qui lui est occulté dans la réalité urbaine). Soldini indique de la sorte que la Venise touristique n'est plus à filmer et que ses stéréotypes, en appartenant à un imaginaire commun, surgissent tout naturellement du hors-champ, de l'imaginaire spectatoriel : nous imaginons l'espace vénitien et rédigeons nos impressions sur la carte postale en même temps que le personnage.

Il arrive que l'« apparition » du hors-champ (le champ devient hors-champ et le hors-champ devient champ) prenne une signification dramatique plus clairement énonciative et conséquente pour la représentation de l'espace diégétique (cf. Ph. 156 et 157). Dans l'exemple issu du film de Losey, il s'agit d'un long panoramique dont la cible est Tyvian Jones faisant du ski nautique, l'épicentre un bateau ancré dans la lagune, et la conclusion Eva Olivier se prélassant avec un de ses clients.



Ph. 156 Panoramique de Tyvian... (Eva)



Ph. 157 ... à Eva (Eva)

Si, comme le note Noël Burch, « le segment d'où surgit le personnage prend, au moment de son entrée, une existence *spécifique* et *primordiale* »¹, alors nous comprenons les raisons qui ont poussé Losey à ne pas exposer d'emblée Eva dans le champ pour mieux la faire apparaître. Burch écrit encore que « ces parties de l'espace prennent corps dans l'imagination du spectateur chaque fois qu'un personnage entre [dans le champ] ou sort [du champ] »². Or c'est la première fois que nous voyons Eva durant le flash back, et cette

¹ BURCH Noël, *op. cit.*, p. 33. Souligné par Burch.

² *Ibid.*, p. 32.

présentation ainsi mise en scène est fondée sur la surprise, voire l'incongruité (il nous était impossible d'imaginer cette figure féminine alors que le mouvement de caméra, au départ, glorifiait la dominance de l'action masculine sur l'élément aquatique). Eva « prend corps », mais en tant que nouvelle figure dominatrice du monde (la lagune vénitienne) et du monde des hommes (même si elle ne le connaît pas encore, elle filme Tyvian, sa future proie, en 8mm).

Bonitzer explique que « l'espace hors-champ *déplace* le centre de gravité de la scène [et qu'il] n'y a ainsi de *présence* hors-champ (le hors-champ ne « consiste ») que selon (qu'en) un certain déplacement »¹. Or l'aboutissement du mouvement panoramique (le déplacement du centre de gravité et donc la raison même de la mise en scène), c'est bel et bien Eva, restée tout d'abord hors-champ mais qui lui donne ensuite de la « consistance ». De même, si l'épicentre effectif de ce long panoramique est le pont du voilier, au final, le déplacement du centre s'exprime par le biais d'une image semi-subjective : le point de vue sur la lagune est en réalité celui d'Eva et, avec son apparition, nous en voyons le reflet. De sa posture épiscopale, le personnage féminin prédomine aussi bien l'espace diégétique que l'espace profilmique et il deviendra par la suite le centre même du film. Si Losey l'avait fait apparaître immédiatement et si, dans le plan, il l'avait juxtaposé synchroniquement à la masse aquatique et à la figure de l'homme, la signification aurait pris une tournure plus illogique, plus corrompue par la facilité : Burch précise encore que « l'utilisation de l'espace « off » est devenue une sorte de litote, une façon de suggérer les choses dont on jugeait qu'il était trop facile simplement de les montrer »².

À l'opposé, il se peut que la place réservée au hors-champ soit due à des causes plus énonciatives que significatives (cf. Ph. 158 et 159). Dans le plan du *Terroriste* ci-dessous, la caméra part des premiers étages de la façade d'un palais vénitien, converti par les Nazis en *Kommandantur*, pour descendre vers l'entrée et les soldats allemands s'activant avant l'arrivée du *Platzkommandant*.

¹ BONITZER Pascal, *op. cit.* pp. 18-20. Souligné par Bonitzer.

² BURCH Noël, *op. cit.*, p. 40.



Ph. 158 Panoramique de l'édifice...
(*Le Terroriste*)



Ph. 159... aux soldats allemands
(*Le Terroriste*)

À première vue, les causes entraînant l'emploi du panoramique et la mise en scène du hors-champ sont obscures, puisque la technique optique permettait sûrement de cadrer toute la façade de l'édifice (entrée comprise). Il y a donc une volonté manifeste de syncoper le filmage de cet élément urbain avec, d'une part, la description de son style néo-classique ; de l'autre, l'exposition de sa fonction militaire au sein de la ville. Par ce panoramique, De Bosio relie donc le descriptif au narratif (s'il s'agissait d'un raccord entre deux plans et sur le même axe, il y aurait une « saute » peu élégante au vu du faible angle parcouru par le mouvement de caméra, et l'image perdrait son sens). Notons cependant que l'on pourrait également lire ce plan à l'inverse, en y voyant le narratif dans la façade du palais (cible de l'attentat « terroriste ») et le descriptif dans l'empressement des soldats, témoignage de l'occupation allemande à Venise : l'intérêt pour De Bosio étant, dans un premier temps, de séparer les deux pôles de l'image puis, dans un second temps, de les relier visuellement.

Quoi qu'il en soit, dans cet exemple et à travers l'utilisation du hors-champ, il y aurait tout d'abord la valorisation de la « fonction plastique », définie par le décor architectural, puis ensuite, celle de la « fonction dramatique », articulée par la présence et les actions humaines. Le plan du film de De Bosio, à travers cet enchâssement du champ puis du hors-champ, fait mieux prendre conscience du « passage historique » au sein de la ville : au départ, l'énoncé filmique conserve sa cible dans la part de l'imaginaire (les soldats en hors-champ) et étale dans la part concrète la matière néo-classique de l'édifice, mais affublée d'un drapeau nazi, ce qui oriente déjà le travail imaginaire. Par la suite, le hors-champ se concrétise, mais le premier champ reste tout aussi « consistant », même en passant du côté du hors-champ, car nous l'avons déjà vu. Seulement, nous percevons la dichotomie entre la vocation initialement architecturale de l'édifice au sein du centre historique (construction

d'une harmonie et d'une identité vénitienne) et sa nouvelle fonction, militaire (destruction de l'identité par l'occupation étrangère, conflit latent).

Par conséquent, l'énonciation et la concrétisation du hors-champ décident de sa fonction imaginaire (l'assimilation du drame et des symboles) : autrement, c'est-à-dire sans cette divisibilité de la matière urbaine à travers l'image filmique, le plan n'aurait pas été doté de la même charge significative.

Force est de constater que le binôme concret/imaginaire ne nous autorise qu'à entrevoir le hors-champ comme une entité homogénéisée au champ, en raison de la mouvance des images filmiques étudiées. En revanche, l'image fixe peut délimiter un hors-champ plus hétérogène au champ (du point de vue de l'imaginaire), mais non moins dépendant (du point de vue de sa signification). Pour Deleuze, quand le fil qui relie l'ensemble à d'autres ensemble non vus est très ténu, « plus la durée descend dans le système comme une araignée, [et] mieux le hors-champ réalise son autre fonction, qui est d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système *qui n'est jamais parfaitement clos* »¹. Plus haut, il annonçait également : « la matière se définit à la fois par la tendance à constituer des systèmes clos et par l'inachèvement de cette tendance »².

C'est pourquoi, dans le plan de *Pain, tulipes et comédie* extrait ci-dessous, si le champ nous paraît exposer à première vue un paysage autonome, il réceptionne en réalité (en soi) une matière circonvoisine (l'en-deçà) qui le conditionne (cf. Ph. 160).



Ph. 160 Ville et personnages hors-champ
(*Pain, tulipes et comédie*)

Le contexte est le suivant : Rosalba et ses amis vénitiens quittent momentanément le centre historique et se rendent sur une île déserte pour fêter l'anniversaire du petit-fils de

¹ DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 31. Souligné par nous. La première fonction du hors-champ, selon Deleuze, était « d'ajouter de l'espace à de l'espace ». Toutefois, même à travers sa seconde fonction, le hors-champ n'est jamais totalement hétérogène à ce que l'on voit ou que l'on a vu.

² *Ibid.*, p. 29.

Fernando (cf. Ph. 22). Soldini introduit la scène par ce paysage lagunaire, quasiment pictural, à la grisaille surprenante, reléguant la silhouette urbaine à l'horizon et montrant de façon inattendue la barque inoccupée. Par rapport au champ, les personnages se trouvent dans l'« en-deçà ». Le plan nous fait donc comprendre que le son joue un grand rôle dans l'animation du hors-champ : en effet, nous entendons les notes d'un accordéon et des clappements de mains, connotant ainsi l'idée d'une fête. Le hors-champ est donc totalement « imaginaire » (selon la définition de Burch), puisque nous n'avons qu'une intuition de la présence des personnages et de leur espace dramatique.

Ce déchiffrement de l'image cinématographique opéré dans l'ignorance ou l'approximation perceptive fait affirmer à Bonitzer que celle-ci est « *hantée par ce qui ne s'y trouve pas* »¹. Dans le cas cité en exemple, le verbe « hanter » n'est pas trop fort tant nous n'avons qu'une relation spirituelle avec l'espace hors-champ. Une question surgit : quelle forme visuelle aura le contre-champ ? En réalité, la présence suggérée et « diachronique »² des personnages occulte quelque peu le hors-champ fondamental (et fondateur) du plan, qui est celui de l'« au-delà », celui de l'ablation de la réalité urbaine de Venise pour la mise en valeur de ses recoins bucoliques. En effet, la ville ne se trouve plus qu'à la lisière de l'image, jusqu'à en devenir invisible, et le sens du champ doit également tenir compte de cet hors-champ-là. De la sorte, l'« effacement » de la Venise touristique va, dans le champ, au profit de son prolongement lagunaire et désertique, impression soulignée par la mise en scène qui laisse le temps d'un plan ses personnages en hors-champ, comme pour mieux mesurer l'éloignement entre deux mondes : celui des touristes, banalisé et superficiel, dans l'« au-delà » ; celui des habitants, libre et profond, dans l'« en-deçà ».

* * *

Jusqu'ici, nos préoccupations étaient recentrées sur la construction du champ (en relation avec le hors-champ ou non), c'est-à-dire sur la mise en scène ou « en fiction » d'éléments matériels, sans considérer leurs caractéristiques proprement plastiques (couleurs et lumières). À présent, il convient de palier ce manque en étudiant la composition du plan.

Nous venons de remarquer que le cadre (sa géométrie, ses composantes, son équilibre et ses limites) et le champ (les significations possibles du décor urbain montré ou

¹ BONITZER Pascal, *op. cit.*, p. 16. Souligné par Bonitzer.

² Sans vouloir empiéter sur notre approche dialectique, nous pouvons indiquer que les personnages apparaissent dans le plan suivant, installés sur la verdure d'un plan d'herbe détonant avec les couleurs vives de leurs habits.

caché) permettaient, au-delà des considérations picturales, d'y entrevoir aussi bien une mise en scène propre au plan (la signification de l'espace urbain en soi et de ses interrelations avec les personnages) qu'une mise en image (la composition d'un cadre aux fonctions pragmatiques et indépendantes).

L'analyse de la photographie cinématographique, relevant aussi bien d'une « mise en image » que d'une « mise en scène » – mais il nous faudra évaluer cet *a priori* – nous acheminera vers l'accomplissement de notre étude du plan à Venise.

2.2.3. Composition du plan : la photographie

Les images de notre filmographie vénitienne sont « photographiques » (il n'y pas d'exemples vidéographiques). Or l'image photographique (en soi) capte du temps qu'elle enferme au sein de son cadre, immobile, comme une sorte de « moulage »¹. Elle évoque « une absence, [...] l'irrévocabilité du temps »² et souligne un « avoir été »³ aux sources de son ontologie, alors que le cinéma « réalise le paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée »⁴ : il contribue à construire un « *devoir être* »⁵, une réalité virtuellement infinie. L'image filmique délivre le temps reclus dans l'image photographique grâce au mouvement interne (dans le champ), externe (dans le hors-champ) et propre au cadre (à ses limites). Nous avons déjà évoqué la théorie d'André Bazin, pour qui cette image est « centrifuge », alors que le cadre pictural est « centripète »⁶ : il ferme le tableau sur l'espace de sa propre matière et de sa propre composition.

Selon Aumont, c'est peut-être en termes de cadre que « cinéma » et « peinture » ont la « ressemblance la plus nette »⁷. À travers les caractéristiques constructives du plan (insertions matérielles et agencements spatiaux), le réalisateur paraît endosser le costume d'architecte. Les modalités plastiques de la photographie filmique, quant à elles, accordées principalement⁸ autour de l'utilisation de la lumière et de la couleur, semblent affubler au cinéaste la maîtrise de critères artistiques similaires à ceux du peintre, pour le plan (voire la scène), c'est-à-dire au-delà du cadre. C'est pourquoi, dans ce nouveau chapitre, nous traiterons du diptyque « cinéma » et « peinture », illustré bien entendu par leurs effets sur la représentation de l'urbanisme vénitien.

Nous ne nous intéresserons pas exclusivement à la « citation » proprement dite, parfois inconsciente tant l'imaginaire pictural est prégnant à Venise. Notre réflexion est plutôt motivée par le « souvenir », par les « métamorphoses » plus ou moins conscientes d'objets et de paramètres figuratifs allant vers le film. Nos œuvres filmographiques, étant actes

¹ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 151.

² MICCICHÈ Lino, « Note sul cinema fra arte e fotografia », in DE FRANCESCHI Leonardo (dir.), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Turin, Lindau, coll. « Spettacolo e comunicazione », 2003, p. 16. Trad. pers. Miccichè semble confier la « présence de la mort » exclusivement à l'image photographique, alors que l'image filmique, en contenant l'image photographique « 24 fois par seconde », accepte aussi cette présence.

³ *Ibid.* Souligné par Miccichè.

⁴ BAZIN André, *ibid.*

⁵ MICCICHÈ Lino, *ibid.* Souligné par Miccichè.

⁶ BAZIN André, *ibid.*, p. 108.

⁷ AUMONT Jacques, *L'Oeil interminable*, op. cit., p. 137.

⁸ Le format de la pellicule relève de déterminations plus aléatoires, souvent financières et technologiques : nous ne nous hasarderons pas à l'étudier ici.

d'interprétation, font « revivre la culture du passé »¹. Pour celles-ci, interpréter, c'est traduire plus ou moins sciemment dans le langage du film un fonds culturel (provenant de la peinture ou d'autres arts)². De même, il ne s'agira pas d'affirmer que le septième art « descend » de la peinture ou en prend le relais technologique, mais plutôt d'exposer la *matière picturale* comprise dans l'espace des plans cinématographiques qui seront cités. À la suite de Jacques Aumont, il faudra se poser les « vraies » questions sur le diptyque précité : comment le cinéma a-t-il déplacé des questions de peinture, et comment rencontre-t-il les activités plastiques³ ?

Nous le rappelons, certains motifs des actes de figuration ont déjà été étudiés dans notre partie sur le cadre filmique (cf. 2.1.), dans la mise en place d'un point de vue par le biais de cadrages, d'angles et de perspectives. Mais nos constats étaient surtout d'ordre iconique. À présent, nous voulons affronter la question des *modelages* picturaux au sein de l'image filmique, c'est-à-dire ses substances et ses textures, non plus ses géométries et ses structures.

Cependant, l'observation d'une « matière d'image » (pour reprendre les termes d'Aumont) ne s'arrête pas devant la source de la lumière ou le recensement des couleurs qui la constituent : il nous faudra analyser les effets d'allusion, de mouvement, de temps, d'optique, ainsi que les motifs d'expressivité (saturation, atténuation, formation et déformation) qui résultent de cette « mise en matière ». Dans son récent livre devenu référence⁴, Luc Vancheri divise la relation de la peinture au cinéma en trois conditions : le passage (le cinéma vient-il de la peinture ou comment passe-t-on historiquement de la peinture au cinéma ?), le partage et la présence. Force est de constater que, dans cette répartition, nous tiendrons essentiellement compte des deux derniers phénomènes : celui du *partage* (problèmes de peinture vécus par le cinéma) et de la *présence* (remplois de ferments et de formes, citations plus ou moins explicites de certains peintres), toujours à la lumière de l'imaginaire et de la représentation de l'urbanisme vénitien, et dans le souci d'en trouver les interprétations et les significations conséquentes. D'ailleurs – et c'est ouvertement la thèse apposée en filigrane à l'ouvrage de Vancheri – il s'agira « de concevoir que la peinture et le cinéma ont moins imité et enregistré quelque chose de l'homme et du monde [pour notre

¹ AUMONT Jacques, *Matière d'images*, op. cit., p. 56.

² Cf. *Idem*.

³ Cf. AUMONT Jacques, *L'Oeil interminable*, op. cit., p. 20.

⁴ Cf. VANCHERI Luc, op. cit.

thèse, de Venise] qu'ils n'en ont continuellement organisé les significations. Ou plutôt, leur geste d'imitation, s'il en est un, a essentiellement consisté à « essayer des significations »¹.

La lumière

Sans lumière, pas de vie humaine. Le cinéma partage et comprend tellement bien cette loi de la nature qu'il en fait la première condition de l'interprétation du réel et de l'imaginaire au cours du filmage (bien avant le cadrage ou la mise en scène). De même, il est presque inséparable de séparer la lumière de son décor, car « l'équilibre architectural et le symbolisme plastique d'une œuvre dépendent de l'harmonisation de ces deux éléments »², écrit Agel. C'est donc jusqu'au tour de l'architecture et de la plasticité de l'image filmique en soi que se concentrent les problématiques de cette harmonie visuelle.

Dans la définition du plan, tout comme dans la réalité, les sources de la lumière peuvent être transmises aux yeux soit de façon directe (émises sans relais par des objets tels que l'électricité, le soleil et le feu) ou, majoritairement, indirecte (réfléchies sur la surface de tous les autres objets). La nature de la lumière cinématographique, on le saisit d'emblée, est alors soit « brute » (sources électriques ou naturelles non dirigées en vue de la représentation), soit « ajustée » (sources électriques ou naturelles dirigées vers les intentions de la représentation) et peut éventuellement combiner ces deux états.

Pour le cinéma, faire de la lumière un matériau plastique relève « d'une décision délibérée et difficile »³ (la lumière picturale, elle, est une nécessité) et révèle un parti pris. Aumont recense trois fonctions principales de la lumière dans l'image filmique : une fonction symbolique, dramatique et atmosphérique⁴ que nous allons expliciter à l'appui des sources lumineuses et de leurs conséquences sur l'espace vénitien dans les plans synthétisés ci-dessous (cf. Ph. 161, 162, 163, 164, 165 et 166).

¹ *Ibid.*, p. 71. Vancheri reprend à la fin de sa phrase une expression formulée par Roland Barthes. En ce qui concerne notre thèse, nous ne pourrions nous livrer à une analyse esthétique exclusivement picturale (celle-ci sera toujours rapprochée du cinéma), étant également dépourvus des outils permettant un tel regard.

² AGEL Henri, *Le Cinéma, op. cit.*, p. 169.

³ AUMONT Jacques, *ibid.*, p. 238.

⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 227-231.



Ph. 161 Lumière naturelle « dramatique »
(*La vita semplice*)



Ph. 162 Lumière naturelle « dramatique »
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 163 Lumière artificielle « dramatique »
(*Le Danseur du dessus*)



Ph. 164 Lumière naturelle « symbolique »
(*Mort à Venise*)



Ph. 165 Lumière artificielle « atmosphérique »
(*Eva*)



Ph. 166 Lumière urbaine « atmosphérique »
(*Pain, tulipes et comédie*)

Toujours selon Aumont, la fonction « dramatique » de la lumière est « liée à l'organisation de l'espace, plus précisément à la structuration de cet espace comme scénique »¹. Elle peut aussi bien être le fruit d'un éclairage que d'une lumière naturelle,

¹ *Ibid.*, p. 228.

baigner l'image ou « en souligner et même définir l'étagement des figures »¹. Ce sont de telles utilisations de la lumière que nous remarquons respectivement grâce aux Ph. 161 et 163.

Dans le premier exemple évoqué, la lumière du soleil s'étend sur tout le panorama lagunaire. L'élément aquatique s'en retrouve parfaitement éclairé, de même que l'élément actif lié au drame (le bateau à moteur traversant le Bassin de Saint-Marc à toute vitesse, suscitant la réprobation du gondolier Totò Bressan). En revanche, les figures urbaines (le panorama de Venise en arrière-plan) ne sont pas mises en valeur, obscurcies qu'elles sont par la prédominance du soleil à son zénith. Sans que De Robertis ait recours à un quelconque artifice lumineux, la lumière naturelle a déjà remplie, malgré elle, une fonction sélective au sein de l'image. Brunetta précise que :

Si l'image dominante dans la construction de la scénographie vénitienne pour les films en costumes du cinéma muet et sonore reste celle héritée de la peinture du XVIII^e siècle, au lendemain de l'invention du sonore une série de documentaires importants [...] et quelques films de fiction cherchent à extirper la ville [...] des règles du *vedutismo* pour la faire vivre avec les rythmes de l'histoire contemporaine, en réussissant continuellement à faire entrer en collision des temps différents.²

La vita semplice ayant été tourné en 1945 (ce qui constitue également son époque diégétique), l'image de la lagune dans ce film est conséquente du renversement des modalités représentatives et de ses intentions réalistes. En ce sens, le réalisateur ne se soucie plus de l'imaginaire pictural pour représenter le Bassin de Saint-Marc dans l'espace filmique, comme en témoigne l'utilisation brute de la lumière et la prédominance de la modernité sur l'architecture « historique ». De Robertis a retenu les leçons de ses documentaires pour la marine italienne, tournés au début des années 1940 : sans se préoccuper de styliser la lumière, il possède tout de même un « style » propre au réalisme.

En revanche, le plan de *Pain, tulipes et comédie* (cf. Ph. 162) utilise la lumière naturelle, toujours dans une fonction dramatique, non plus à travers la lentille de la neutralité mais pour le contraste qu'elle crée au sein de l'urbanisme vénitien. En effet, le *rio* (et les édifices le jouxtant) observé par Rosalba est naturellement dans l'obscurité, ce qui confère à ses surfaces des reflets bleus-gris – la perception des couleurs est toujours conséquente des tonalités de la lumière, de quelque nature qu'elle soit. À l'inverse, la perspective de ce canal aboutit à l'aperçu d'un palais ensoleillé (la couleur de sa surface résultant de cet éclairage

¹ *Ibid.*, p. 229.

² BRUNETTA Gian Piero, « L'avventura sullo schermo », in *op. cit.*, p. 20. Trad. pers.

naturel est jaunâtre). Grâce à ce contraste entre tonalités froides et chaudes opéré au sein de l'espace urbain par la lumière naturelle (aucune intervention de la machinerie cinématographique n'est possible devant cette ampleur spatiale), on comprend aisément que Rosalba se trouve devant un aperçu du Grand Canal, au bout du *rio* ombragé. Pourtant, c'est encore la mise en scène qui dirige la lumière naturelle vers ses intentions, et surtout vers le parti pris du film de Soldini : faire sentir la présence lumineuse de la Venise touristique sans toutefois la montrer et la magnifier univoquement ou directement.

Enfin, ce qui suscite notre intérêt d'un point de vue esthétique, c'est la capacité du filmage à représenter *hic et nunc* l'espace, sans l'intervention explicite d'un imaginaire le précédent, et en fonction d'un élément naturel *a priori* « immaîtrisable », mais témoignant d'une faculté partant de l'espace pour arriver à la représentation (et non pas de l'imaginaire à la représentation) : à la manière des peintres impressionnistes, le réalisateur (le plus souvent secondé, il est fondamental de le rappeler ici, par son chef-opérateur et son cadreur) capte naturellement les phénomènes lumineux intrinsèques à la ville, pour les interpréter à travers ce cadrage en profondeur de champ, si éloquent dans son produit final sur la monstration anti-stéréotypique et anti-mythique de la topologie vénitienne.

L'utilisation de l'éclairage au sein du studio pour le *Danseur du dessus* (cf. Ph. 163) est bien éloignée des deux cas de figures précédemment analysés. Sa fonction est purement dramatique mais on remarque aussi que son esthétique s'accorde parfaitement au décor artificiel ou, mieux encore, est conçue pour celui-ci. Toutes les zones du *set* sont parfaitement mises à jour sous des projecteurs imprégnant une lumière diffuse : les zones d'ombre et de surbrillance sont ainsi amplement réduites. Stefano Masi définit une photographie du cinéma des années 1930 « produisant des images où tout était parfaitement visible [...]. Le travail d'illumination était fondé sur l'accumulation des sources de lumière plus que sur la synthèse et l'utilisation d'effets singuliers »¹.

En réalité, dans le film de Sandrich, le décor est inexorablement relégué au second plan car le genre « comique » (musical ou autres) reste avant tout « un cinéma d'acteurs » (vedettes ou, comme ici, danseurs). La lumière est créée pour l'espace dramatique des interprètes, pour leurs mouvements et pour leur corps. À ces fins, il faut que « l'illumination s'occupe de chaque zone de l'espace, sans mettre particulièrement en valeur tel ou tel angle,

¹ MASI Stefano, *La luce nel cinema. Introduzione alla storia della fotografia nel film*, L'Aquila, La Lanterna Magica, 1982, p. 58. Trad. pers.

afin d'éviter de compromettre d'éventuelles solutions interprétatives, imprévues durant la préparation du plan »¹.

Cependant, il faut bien garder à l'esprit que la mécanique du studio crée l'éclairage qui lui sied (et, d'une manière générale, le décor urbain comme il le souhaite). Ici, l'espace diégétique est censé être nocturne, or nous voyons comment le plateau, baigné de lumière, subit une mise en scène plastique qui ne se soucie pas du réalisme (cela a déjà été démontré en ce qui concerne la comédie musicale hollywoodienne), et surtout qui réussit à donner, grâce à son illumination, une spectaculaire interprétation de la cité lagunaire – le spectacle est toujours connoté à l'idée de luminosité – qui suit en quelque sorte les fastes du mythe historique et touristique, en dépit de la facticité de la scénographie.

Le travail de la lumière en studio s'affranchit sûrement d'une certaine difficulté dans son imagination, ou du moins de certains aléas appartenant à l'emploi exclusif de la lumière naturelle (comme dans l'exemple extrait du film de Soldini). Néanmoins, son interprétation reste tout aussi contingente, inexorablement témoin d'une expression ou de son absence, d'un style ou – comme c'est le cas ici pour la lumière des comédies musicales hollywoodiennes, dense, diffuse et neutre – d'un contexte de production.

Les zones d'ombre les plus fortes proviennent de l'insertion de cartons peints à l'arrière-plan, chargés d'augmenter la profondeur du champ en représentant les silhouettes soi-disant « communes » de l'urbanisme vénitien : clochers, arbres. Nous nous rendons compte que cette utilisation de la peinture au sein de la scénographie vient trahir un imaginaire approximatif et stigmatisé par la production hollywoodienne : les clochers et les arbres ressassent des formes méditerranéennes stéréotypées. Mieux encore : la perspective, écrasée par l'atmosphère nocturne et la présence diminuée du ciel, ne traduit aucune référence exacte à l'imaginaire commun des panoramas vénitiens, c'est-à-dire celui des *vedute* du XVIII^e siècle, nouvelle preuve d'une assimilation totale de la ville à la culture et à l'imaginaire... américain !

L'exemple extrait de la séquence finale de *Mort à Venise* (cf. Ph. 164) confère une fonction « symbolique » à la lumière (toujours selon la terminologie d'Aumont), c'est-à-dire qu'elle « lie la présence de la lumière dans l'image à un sens »². Ce sens, précise le théoricien,

¹ *Ibid.*, p. 71. Trad. pers. Plus que durant la « préparation » du plan, il s'agit aussi de combler ou d'éviter, grâce à l'importante luminosité des films comiques, la sous-exposition d'éventuelles interprétations burlesques au cours du tournage.

² AUMONT Jacques, *ibid.*, p. 227.

« touche toujours au surnaturel, au surhumain, à la grâce et à la transcendance »¹ : définition exacte de la lumière telle qu'elle est employée dans ce plan du film de Visconti.

Le cinéaste se sert ici des reflets de la lumière du soleil sur les vaguelettes des eaux lagunaires. Pourtant, la mise au point est faite sur Tazio et laisse ces reflets dans un flou relatif. Le contre-jour plonge la silhouette de l'adolescent dans l'ombre, effet compensé par la luminosité intense due à la réverbération de l'ensoleillement. Le personnage est donc bel et bien éclairé par l'élément aquatique, qui se munit à cet instant de connotations symboliques. Notons encore que c'est l'expressivité et la stylisation dans l'utilisation de la lumière qui acheminent l'objet réflectif de celle-ci – la lagune – vers une fonction symbolique. Tazio, représenté ainsi au milieu de l'eau, se pourvoit d'un rôle devenu quasiment explicite (Aschenbach est à ce moment en train d'agoniser sur sa chaise longue en observant le jeune homme), celui de passeur vers la mort. D'autre part, le plan est assimilé presque subjectivement à la perception troublée des derniers instants d'Aschenbach. La lagune abolit les références spatiales de par sa densité et sa luminosité aveuglante, lesquelles constituent le passage vers une dimension immatérielle (fatale pour le compositeur).

Faisant probablement référence à un type de représentation équivalente à celle de Visconti pour ce plan, c'est-à-dire à la fonction symbolique évidente, Aumont conclut que le symbolisme de la lumière au cinéma est toujours « un peu plat ou un peu plaqué : comme si [...] la peinture en avait épuisé les possibles »². Reste que le réalisateur milanais, sans faire directement allusion à la peinture, mais en introduisant du pictural (la blancheur de la source lumineuse) dans le filmique (sa conversion en reflets flous), donc à partir d'une imagination de la matière lagunaire se détournant du vraisemblable, réussit à atteindre visuellement des connotations métaphysiques propres au film (non pas référencées ou calquées sur l'imaginaire pictural).

La dernière fonction de la lumière définie par Aumont est « atmosphérique », pourvue d'un codage bien moins fort que la fonction symbolique et donc plus aisément compréhensible. La fonction atmosphérique dénote « une utilisation calculée de l'éclairage, à la fois pour délimiter des régions diversement signifiantes dans l'image et pour baigner l'[image], en entier ou par zones, d'une lumière dont la connotation emportera l'appréciation entière d'ensemble sur l'[image] »³.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 230. Jacques Aumont prend ici en exemple la peinture (Rembrandt, Le Lorrain), mais il fait un parallèle implicite avec l'image filmique. C'est pourquoi nous avons substitué le terme « tableau », employé originellement par l'auteur, par celui d'« image », explicitant ainsi la portée cinématographique de sa réflexion.

Fonction largement répandue et banalisée par la plupart des moyens figuratifs, l'utilisation « atmosphérique » de la lumière reste celle qui, *a priori*, stylise le plus l'image filmique et qui expose le plus son expressivité. Elle peut être obtenue à partir d'un éclairage appartenant à la machinerie cinématographique (cf. Ph. 165) ou à la réalité urbaine (cf. Ph. 166).

Le plan nocturne du film de Losey est éclairé seulement en partie, recentrant principalement le faisceau de lumière (grâce à l'utilisation d'un projecteur) sur le robinet actionné par Tyvian Jones. Le reste de l'image reste donc dans l'obscurité, ce qui réduit ses dimensions : le personnage masculin, qui vient d'être violemment refoulé par Eva, se retrouve ainsi dans un espace filmique et diégétique diminué, ce qui contribue à renforcer son sentiment d'accablement. L'espace vénitien ne le secourt que par le biais d'un robinet et d'un mur délabré – « illuminé » – sorte de prolongement de l'effondrement de l'âme humaine.

Le plan du film de Soldini, quant à lui, emploie principalement les lampadaires déjà présents dans l'urbanisme vénitien (objets devenus diégétiques) lors de l'arrivée nocturne de Rosalba à Venise. Une nouvelle fois, nous sommes frappé par l'intérêt porté à la conservation d'éléments intrinsèques à la réalité urbaine, ou encore à la fidélité d'une situation authentique s'étant présentée lors du filmage de l'espace vénitien. Au lieu de s'en remettre à un éclairage artificiel comme Losey, Soldini choisit de ne pas recréer l'illumination nocturne à Venise, de l'enregistrer de façon brute et donc documentaire. Dépourvue d'intentions stylistiques, les ruelles peu éclairées où s'aventure Rosalba ne signifient rien d'autre que ce qu'elles montrent, à la différence des connotations remarquables dans l'exemple précédemment évoqué.

Néanmoins, la fonction de cette lumière authentiquement urbaine reste indubitablement atmosphérique, car ce n'est pas encore la délimitation d'un espace scénique qui intéresse Soldini (comme dans le Ph. 162 de *Pain, tulipes et comédie* étudié plus haut dans ce chapitre) mais bien le caractère nocturne de la ville (ses formes, son identité, sa plasticité intrinsèque) et donc l'atmosphère, les conditions à travers lesquels Rosalba pénètre pour la première fois à Venise. Au-delà des fonctions représentatives, la lumière de la nuit relève également un nouveau visage des formes urbanistiques, comme nous le voyons ci-dessous (cf. Ph. 167 et 168).



Ph. 167 Lumière nocturne magnifiante
(*Vacances à Venise*)



Ph. 168 Lumière nocturne inquiétante
(*Rapt à Venise*)

Les conditions nocturnes entraînent *a priori* une perte de matérialité et donc de la familiarité avec la réalité urbaine perçue. En fait, nous reconnaissons tout de même le Campanile de Saint-Marc dans le plan de *Vacances à Venise* (il faut dire que le contexte spatial a été explicité auparavant, puisque nous avons vu Jane s’asseoir à une terrasse de la fameuse place), en dépit de sa régression formelle. En revanche, l’édifice se trouvant à droite de l’image, même s’il fait partie de l’imaginaire commun et touristique de la ville, se retrouve conséquemment déstructuré par la nuit et plus difficilement identifiable (les observateurs « éclairés » reconnaissent cependant les arcades du palais des Doges).

Autre paradoxe : ces monuments sont éclairés par une source lumineuse urbaine (provenant des illuminations de la place restée hors-champ) mais le contrepoint créé par la lune donne l’impression que c’est cette dernière qui éclaire la place et le plan. En ce sens, et grâce à une composition de la lumière à double nature, Lean réussit à magnifier la représentation nocturne de la réalité urbaine, décalquée subjectivement sur la perception émerveillée du protagoniste féminin.

Du reste, les contrastes entre zones éclairées et obscurcies ne sont pas exagérés et l’image reste tout de même assez lumineuse, malgré la « disparition » de certains éléments architecturaux dans la nuit. Le plan de *Rapt à Venise*, quant à lui, est bien plus contrasté et bien moins illuminé. Dans l’attente de son père, le petit Roger est reclus dans sa chambre d’hôtel. La vue donne sur la Basilique de la *Salute* qui, bien entendu, n’intéresse pas l’enfant. Par contre, l’illumination de l’image influence sa perception globale et la connotation appliquée à l’urbanisme. Situés dans le cadre de la fenêtre et en profondeur de champ, les contours de l’église perdent de leur « lisibilité » dans l’atmosphère nocturne et subissent un fort effet de contraste (le campanile était éclairé par une lumière bien plus diffuse dans

l'exemple précédent). Le contraste n'est pas sélectif mais renforcé au niveau de toute l'image, car si la chambre est plongée dans la pénombre, les zones extérieures (le balcon et la *Salute*) sont les seules à refléter des sources lumineuses. Le petit Roger, déjà rongé par l'inquiétude, est à présent entouré d'un espace inquiétant, où la masse d'obscurité provenant de la chambre est opposée à la masse difforme de l'architecture.

Ces phénomènes viennent quelque peu contrecarrer le présupposé concernant l'apparente neutralité de la photographie en noir-et-blanc du film de Soldati, prenant à revers les canons expressifs des films policiers, parti pris que nous avons évoqué dans un chapitre antérieur (cf. 1.2.1). Mais ce serait décharger la nuit de ses postulats imaginaires, de sa potentielle régression spatiale (les formes se confondent les unes les autres), de sa capacité à créer une atmosphère *sui generis* (bien plus indépendante que la lumière diurne), et à conserver intrinsèquement la figure du double.

Toutefois, la lumière diurne est aussi bien capable d'expressivité, allant parfois jusqu'à certaines formes de matérialisation (cf. Ph. 169 et 170).



Ph. 169 Accord matière/lumière
(*Vacances à Venise*)



Ph. 170 Contraste matière/lumière
(*La vita semplice*)

L'image de *Vacances à Venise* extraite ci-dessus, point de départ d'un panoramique se dirigeant vers l'île de Torcello, propose un paysage lagunaire, crépusculaire, dont le symbolisme romantique s'accorde bel et bien autour du cliché amoureux (Jane et Renato se prélassent au bord de l'eau dans cette séquence). Ainsi, cette image se situe à la fois en harmonie avec la perception des personnages, mais aussi au-delà, à travers sa fonction descriptive et matérielle. Si, comme l'écrit Bachelard, « l'imagination formelle a besoin de *composition* »¹, l'imagination matérielle, elle, « a besoin de *combinaison* »¹. Or il s'agit bien

¹ BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 109. Souligné par Bachelard.

d'une « combinaison » d'éléments naturels opérée par Lean, qui conjoint presque symétriquement l'air à l'eau, où plutôt les reflets de l'air dans l'eau, séparés par la ligne d'un banc de terre, illuminé par le coucher du soleil (le feu). L'intention est donc celle d'une matérialisation de l'image à partir de la lumière ou, mieux encore, d'une matière lumineuse dans le but de créer le paysage : « c'est la matière qui commande la forme »² conclurait Bachelard.

Si la matière de l'air trouve un accord avec son partenaire aquatique (le reflet), celle de l'eau est toujours en danger et risque de « s'effacer quand interviennent les imaginations matérielles de la terre ou du feu. »³ Ce processus s'applique en partie dans cette image, où la lumière du soleil prédomine et forme – comme souvent – la condition même de celle-ci, alors que l'eau est « absorbée » et assimilée à la matière de l'air par les reflets créés par la source lumineuse. L'urbanisme vénitien n'apparaît pas immédiatement, le panoramique ne montrera que progressivement le clocher de Torcello, mais il constitue à la fois le prolongement idéal et réel de l'image initiale du plan : c'est aussi le mouvement de la matière qui crée le véritable sens du plan. Dans un premier temps, celui-ci est empli d'un paysage en partie abstractisé de par sa déstructuration architecturale : l'investissement global des émanations atmosphériques sur la surface de l'image conduit à un effet quasi « matiérique », qui décontextualise potentiellement « des détails de l'expérience visuelle des personnages en les suspendant comme des moments absolus. »⁴ Puis, dans un second temps, le mouvement de la matière (ainsi que la naturalisation et la matérialisation) se figent et s'évaporent en raison de l'apparition de formes (un clocher, une barque), entraînant le passage vers une composition. « C'est pourquoi la matière se définit à la fois par la tendance à constituer des systèmes clos et par l'inachèvement de cette tendance »⁵, remarque Deleuze.

Le contexte diégétique n'est donc pas écarté (d'emblée, on situe cognitivement l'image au sein de la lagune et l'aboutissement du panoramique explicite cette intuition), il est même fondamental pour Lean, car l'image trouve son vrai sens dans sa valeur contextuelle (introduite par le panoramique latéral), c'est-à-dire celui d'un panorama/panoramique contemplé, d'un espace idéalisé, romantique et réel à la fois. Par contre, le plan semble bel et bien suspendu, porté par le souci accordé aux éléments naturels et matériels, sublimés par la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 137.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, op. cit., p. 323. Trad. pers.

⁵ DELEUZE Gilles, *ibid.*, p. 29.

lumière du couchant, émergés « dramatiquement » au-dessus de la perception des personnages qui resteront pourtant hors-champ.

Nous avons juxtaposé ci-dessus le plan de *Vacances à Venise* à un plan de *La vita semplice*, qui procède également à une matérialisation complète de l'image, mais selon des modalités et des intentions diverses. D'une part, le toit de l'habitation des Bressan scinde le cadre en diagonal : la masse noire de l'édifice contraste avec la luminosité du ciel. De l'autre, l'image ne combine pas les éléments naturels comme dans le cas précédent mais compose d'emblée à partir de la matière architecturale, à laquelle on adjoint une présence atmosphérique, pourvue toutefois d'une connotation explicitée : la lumière méridionale, alliée à la cheminée sans fumée du toit, indiquent que les personnages ne mangeront pas (ou peu) au déjeuner. Les intentions de De Robertis sont donc purement diégétiques, non pas expressives, malgré la matérialisation et le contraste présents au sein de l'image.

Certaines fonctionnalités de la lumière peuvent aller à l'encontre des usages traditionnels, dévoiler en quelque sorte la présence du dispositif cinématographique (précisément celle de l'objectif de la caméra), ou bien contrarier la perception spectatorielle (cf. Ph. 171 et 172).



Ph. 171 Lumière à contre-jour dans l'objectif
(*Qui travaille est perdu*)



Ph. 172 Personnage dans l'ombre
(*Qui travaille est perdu*)

Nous nous rendons compte, par le biais de ces deux images du film de Brass, que les phénomènes évoqués ci-dessus correspondent à une certaine conception moderne du cinéma. En effet, le cinéma classique tend à faire oublier autant que possible la présence du dispositif ; des films « classiques » qui, dans leur représentation, faisaient ressentir l'intervention d'un cadre et de la plasticité, de la définition d'une esthétique et du dévoilement d'une personnalité (les œuvres de Lang, Renoir, Welles, Hitchcock, Ophüls, etc.) sont

considérés comme des précurseurs, ou du moins les influences de la modernité cinématographique.

Brass, nous le savons, veut faire de son premier film une œuvre moderne. Or en 1963, la modernité cinématographique a déjà été créée et définie par bien des aspects. Le réalisateur vénitien sait par conséquent à quelles modalités représentatives il peut se référer et par quels moyens il peut chercher à en prolonger l'inventivité. Son emploi dramatique d'une lumière à contre-jour traversant l'objectif de la caméra est donc intentionnel, mais non révolutionnaire : il s'accorde toutefois au parti pris général du film.

Par ailleurs, dès les années 1930, la lumière était artificiellement positionnée en contre-jour, derrière le personnage, et provenait le plus souvent du haut de la scène (à peu près comme dans le plan étudié ici). Cette illumination avait pour but de « modéliser la silhouette de la personne, en créant souvent une petite auréole autour de ses cheveux »¹, mais sa source était indéniablement occultée. Dans les années 1960, Brass nous affiche toute l'évolution représentative du cinéma : on ne renie plus les trucages et le dispositif, car ceux-ci deviennent eux-mêmes potentiellement « spectaculaires ». De fait, la lumière du soleil peut s'infiltrer dans l'objectif et devenir un phénomène esthétique (nous n'irons pas encore à le proclamer en tant que stylistique), choquant dans un premier temps la perception spectatorielle, mais celle-ci s'en accoutumera peu à peu. Si le dispositif cinématographique est techniquement révélé par cet effet irréaliste², la plastique de l'image – et la représentation de Venise – en sortent indubitablement grandies et actualisées.

De même, l'image montrant la silhouette de Bonifacio, totalement obscurcie au premier plan par l'ombre d'un édifice et par l'absence d'éclairage compensateur, répond à des modalités représentatives identiques. Brass confie sa mise en scène de l'espace vénitien à la lumière du soleil et ôte les projecteurs : par contraste, l'acteur sera « dans le noir » alors que l'arrière-plan (la silhouette de la Venise « majeure ») est caractérisé par sa forte luminosité. Dans une autre mesure, le plan constitue une nouvelle interpellation de la technique envers la perception du spectateur, sorte de distanciation ponctuelle : comment s'identifier à une silhouette noire ? Par rapport au cinéma classique, mythifiant l'acteur, l'évolution est considérable. Malgré la blancheur de son illumination, la vision floue et précipitée de Venise en arrière-plan constitue aussi un rejet de son traditionnel formalisme représentatif : la ville est présente, importante, mais sans pour autant être magnifiée ou stéréotypée. À travers ces

¹ MASI Stefano, *op. cit.*, p. 48. Trad. pers.

² Du reste, Stefano Masi précise que dès les années le contre-jour « occulté » constituait un effet peu réaliste. Cf. *Ibid.*, p. 50.

deux utilisations particulières de l'éclairage, nous percevons une progression de la mise en scène de Venise, ajournée qu'elle est par un imaginaire qui ne se réfère pas à l'imaginaire commun à cette ville (l'imagerie picturale et filmique préexistante) mais à une innovation due à une évolution esthétique propre au cinéma. Esthétique qui, selon les mots de Christian Metz, substitue la « mise en scène » à la « mise en présence »¹.

Bien entendu, cette expressivité dramatique ne se limite pas à la lumière naturelle. La manipulation d'un éclairage en studio, comme nous le prouve Fellini dans son antre de *Cinecittà* (cf. ci-dessous Ph. 173 et 174), peut dévoiler de façon plus ou moins perceptible la « machination »² qui entoure l'illumination d'une scène.



Ph. 173 Mouvement de lumière : obscurité
(*Le Casanova de Fellini*)



Ph. 174 Mouvement de lumière : éclairage
(*Le Casanova de Fellini*)

Comme le remarquait Truffaut à propos du *Casanova de Fellini*, le réalisateur transalpin accorde moins d'importance à la direction optique et technique de la caméra qu'à la maîtrise scénographique et plastique de l'espace profilmique : « [...] c'est ce qu'il organise devant la caméra qui est prodigieux »³. La séquence onirique finale du film de Fellini s'ouvre sur la silhouette du protagoniste marchant sur une place déserte où se réfléchit en ombres le passage des nuages. La docilité de la lumière en studio est parfaitement exploitée par le cinéaste qui, grâce à un véritable trucage profilmique (il ne s'agit pas d'un trucage photographique ou optique – nous étudierons ceux-ci plus bas), réussit à créer des effets de lumières atmosphériques qui auraient été difficilement applicables à la lumière naturelle. Mais Fellini, fidèle à la logique plastique de l'œuvre (qui est la sienne), ne veut pas faire croire au passage d'éventuels nuages. Truffaut, toujours à propos de cette œuvre, parle d'une « joie

¹ Cf. METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 186.

² Nous empruntons le terme à Metz écrivant à propos des trucages dans *ibid.*, t. II, p. 181.

³ Déclaration de François Truffaut in GILLAIN Marie (dir.), *op. cit.*, p. 366.

logique de tout recréer »¹, mais évoque également un parti pris, une unité de l'imaginaire : même en studio, ne jamais tourner en extérieur et ne jamais montrer le ciel. Le souci de Fellini est donc de représenter un mouvement lumineux intrinsèque aux moyens matériels de la reproduction cinématographique, sans pour autant les dénoter à une présence atmosphérique : leur source conservera leur part de mystère et d'indétermination onirique. Reste que ces mouvements sont dus au travail de techniciens chargés de faire passer des objets devant des projecteurs (cf. 1.2.2.).

Or le trucage, s'il n'est pas directement avoué, reste néanmoins perceptible. En réalité, nous le savons, c'est tout le décor fellinien qui constitue un trucage volontairement perceptible. Dans la séquence du rêve de Casanova, l'irréalisme est justifié par la dénotation onirique, mais aucune différence scénographique ou plastique n'est opérée par rapport à la diégèse. Les mouvements truqués de lumière ne constituent pas une nouvelle forme d'expressivité, ils suivent le postulat stylistique de tout le film, lequel prend par analogie les traits oniriques de la séquence finale.

Fellini imagine ces mouvements noirs sur la glace à partir de la matérialité même du studio, mais aussi à partir d'un usage classique des sources lumineuses artificielles, c'est-à-dire partant du haut de la scène. Un procédé qui, par ailleurs, demeure à contre-courant des usages de la lumière dans les studios des années 1970, où l'on cherchait à s'inspirer des conditions d'illuminations des tournages en décors réels et où l'on se souciait du réalisme². Cependant, le cinéaste conserve un rapport « moderne » avec le spectateur qui remarque aussi bien les trucages plastiques que scénographiques (l'utilisation des cartons peints en arrière-plan, censés être le continuum urbanistique de la représentation de Venise, et qui était déjà présent dans la scène d'ouverture), mais qui les dénote en tant que distanciation ou dédramatisation, non pas en tant que diégétisation ou en tant qu'incohérence expressive.

En dernier lieu, nous voudrions faire part d'une modification de la lumière par le biais de trucages optiques, comme le filtre permettant de filmer « en nuit américaine » ou la manipulation de l'ouverture du diaphragme (cf. Ph. 175 et 176).

¹ *Ibid.*

² Cf. MASI Stefano, *op. cit.*, pp. 103-107.



Ph. 175 « Nuit américaine »
(*Rapt à Venise*)



Ph. 176 Fondu au noir et sous-exposition
(*Mort à Venise*)

Filmer en nuit américaine, comme le fait Soldati pour le début de la séquence finale de *Rapt à Venise*, consiste à sous-exposer la pellicule (en réglant l'ouverture du diaphragme) et/ou à placer un filtre obscurcissant l'image devant l'objectif de la caméra et, dans la limite du possible, à éviter de cadrer le ciel. Dans l'image extraite, ce dernier est pourtant bien présent, mais il faut préciser que la scène est censée se passer à l'aube. Malgré les premières lueurs du jour, Soldati n'aurait jamais eu à l'époque un objectif pouvant capter la luminosité nécessaire pour tourner. Il filme donc en pleine journée, en nuit américaine.

D'un point de vue esthétique, ce trucage photographique dénote tout d'abord une certaine uniformité, c'est-à-dire l'impossibilité de varier l'expressivité de l'illumination : toute l'image semble prise dans un voile noircissant et les éclairages directionnels restent en retrait, comme s'ils ne pouvaient plus influencer la plasticité de l'image. Le potentiel significatif est également réduit, car l'emploi du filtre est d'ordre pragmatique, non expressif : il dénote simplement une atmosphère (plus ou moins) nocturne, en témoignant cela dit d'un certain irréalisme. La vue de Venise en résulte non pas déroutante mais déroutée.

La faible ouverture du diaphragme entraîne une sous-exposition de la pellicule et donc une baisse de la luminosité conséquente : les faisceaux lumineux pénétrant dans le capteur sont limités, ce qui augmente les zones sombres sur l'image. Or l'utilisation qu'en fait Visconti n'est pas d'ordre pragmatique (techniquement, la scène aurait très bien pu être filmée à l'aube sans ce halo noir), mais bien expressif et significatif : dès l'incipit, il connote plastiquement l'idée mortuaire – qui sera celle de tout le film – et se pose en contrepoint de la fumée noire rejetée par la bateau. D'autre part, il imprime visuellement une idée temporelle, celui d'un rythme funéraire, d'une apparition désorientée de l'image par le biais du medium

technique, comme la très lente évaporation d'un fondu au noir – lequel, d'ailleurs, est également employé pour ouvrir le film.

La couleur

Dans la définition de l'image filmique, la couleur semble être reléguée au second rang, assujettie à la lumière, alors qu'en peinture, elle peut constituer la priorité conceptuelle du tableau. « Composer l'ensemble d'un cadre en termes de couleurs reste donc au cinéma, sauf cas exceptionnel, de l'ordre de l'utopie ou de l'aléatoire »¹, écrit Aumont, ce qui éloigne les deux arts et confirme en quelque sorte la mise en garde de Rohmer : « Rien n'est plus dangereux pour le cinéaste que de se prétendre le peintre qu'il ne peut être. »² Le cinéaste doit alors s'élever au point de « faire œuvre de peintre », d'utiliser les couleurs et les lumières non pas *comme* le ferait le peintre (qui recrée la réalité sous une forme abstraite), mais *tenir compte* de la picturalité comme d'un « modèle d'une pensée des formes »³ : le cinéma, par sa restitution concrète de la réalité, doit parvenir à « en mesurer l'égale puissance plastique »⁴.

À partir de ces postulats, nous pouvons comprendre la modélisation de la couleur filmique au sein de l'image, ses origines, ses corrélations, ses mises en scène. Pourtant, Aumont constate que peu de réalisateurs travaillent réellement sur la couleur et appliquent les préceptes rohmeriens. Il explique que leur matériau (l'image et la mise en scène) les pousse à deux actions complémentaires : « produire de petites zones de couleur, suffisamment identifiables comme telles, au détriment, s'il le faut des objets supports ; et d'autre part, trouver un principe organisateur qui permette à ces zones isolées, de tenir ensemble, de faire système »⁵.

Il nous faut partir d'un constat qui paraît évident : la couleur et l'intensité de la lumière détermineront toujours la perception des objets la captant et la réfléchissant : selon leurs paramétrages, elles leur appliquent des nuances chromatiques plus ou moins variées. Cette loi physique est également valable pour l'optique de la réalisation filmique et sa mise en scène de l'urbanisme vénitien, comme nous le voyons plus particulièrement à travers les exemples ci-dessous (cf. Ph. 177, 178, 179 et 180).

¹ AUMONT Jacques, *L'Oeil interminable*, *op. cit.*, p. 246.

² ROHMER Éric, *op. cit.*, p. 16.

³ VANCHERI Luc, *op. cit.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ AUMONT Jacques, *ibid.*



Ph. 177 Couleur de la lumière (juxtaposition)
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 178 Couleur de la lumière (juxtaposition)
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 179 Couleur de la lumière (atmosphère)
(*Pain, tulipes et comédie*)



Ph. 180 Couleur de la lumière (saturation)
(*Pain, tulipes et comédie*)

Aumont recense trois sortes d'effets et de valeurs pensables pour l'utilisation de la couleur (à un niveau aussi bien pictural que filmique) : un effet symbolique, un effet physiologique, un effet psychologique¹. Cela dit, à la différence des fonctions de la lumière, hétérogènes et autonomes, ces effets s'ouvrent à une dialectique, « ils sont perpétuellement confondus les uns avec les autres, pris pour preuves et pour racines les uns des autres »². Notons encore avec Aumont que leur symbolique reste encore floue et relative : mais s'agissant de la couleur de la source lumineuse, ce symbole s'éclaircit-il ?

De prime abord, la couleur naturelle de l'espace urbain, définie par l'urbanisme même (les lampadaires vénitiens diffusant un éclairage jaunâtre – cf. Ph. 177) dénote simplement le champ et la scène. Elle permet d'illuminer un espace dramatique nocturne, en décor réel, en conservant une certaine authenticité du lieu de tournage lequel est *réellement* illuminé de la sorte. L'espace dramatique se confond alors avec l'espace réel et renseigne sur les reflets naturellement dorés que prennent les formes de la ville la nuit, restituant la magie *sui generis* du lieu. Dans ce cadre nocturne, les contrastes sont plus saillants : la chaleur de l'éclairage se reflétant en dorures sur les pierres est mise en relief par l'obscurité l'encerclant :

¹ Cf. AUMONT Jacques, *ibid.*, p. 238.

² *Idem.*

le plan juxtapose une atmosphère sombre, une discrète lumière verdâtre à l'arrière-plan, et des pierres reluisantes.

Soldini filme également le phénomène inverse, confirmant sa volonté de recréer un éventail coloré de l'espace vénitien (cf. Ph. 178). On se souvient qu'il avait déclaré : « Les comédies italiennes sont toujours naturalistes. Moi, en revanche, je voulais arriver à créer un monde fait exprès pour le film, avec des couleurs, des atmosphères et des situations différentes des situations quotidiennes. »¹ Le plan précité relève en ce point un paradoxe de la méthodologie soldinienne : il crée une palette de couleurs à partir des quartiers « quotidiens » (nous reconnaissons en arrière-plan le *Campo dell'Anzolo Rafael*), c'est-à-dire celle de ses habitants, peu fréquentée par les touristes. Rosalba rentre « chez elle », dans la Venise « mineure », à la tombée de la nuit. Les parois blanches de l'édifice, particulièrement réceptives et malléables d'un point de vue chromatique, rappellent la loi physique voulant que la source lumineuse définisse la couleur des objets la réfléchissant : sans trucage optique, le plan est comme recouvert par un filtre bleuâtre retransmettant l'intimité et la tranquillité de l'endroit. Pourtant, le cadre inclut en arrière-plan une habitation à la façade jaunâtre : la palette de Soldini (et Luca Bigazzi, chef-opérateur du film) accepte une nouvelle fois le contrepoint chromatique, la juxtaposition de tons chaleureux au sein d'une apparente froideur « physiologique ». À la différence d'autres cinéastes ou photographes attentifs à l'emploi des couleurs et travaillant sur l'unité ou les dégradés, Soldini et Bigazzi recherchent une accumulation des teintes, à l'image de ce bouquet de tulipes multicolore laissé par Rosalba lors de son (faux) départ, et voulant connoter la fantaisie de l'espace diégétique (celui où se joue une comédie) tout comme il communique la plénitude et l'infinité représentative de l'espace vénitien.

Une autre variante est observée dans une séquence nocturne (cf. Ph. 179 et 180) où Costantino, le détective/plombier, mène son enquête dans un milieu peu fréquenté par les touristes et le cinéma (même si Lean y situe une scène de danse dans *Vacances à Venise*), celui des bars de nuit vénitiens. Soldini utilise à nouveau la couleur de la lumière purement urbaine (les néons – tout comme le faisait déjà Lean lorsque Jane s'estime avoir été trompée par Renato et se réfugie dans un bar pour soulager son chagrin). De ces néons émane un rouge vif, créant une atmosphère inédite dans le film et insoupçonnée dans l'imaginaire commun de la ville, car connotant une réalité démystifiante, populaire, voire *underground*. Dans la même séquence, ces néons rouges sont volontairement rappelés mais sous une autre forme

¹ SOLDINI Silvio, LEONDEFF Dorigana, *ibid.*, p. 11. Trad. pers.

urbanistique : ils proviennent des traditionnelles lumières apposées aux échafaudages vénitiens. Ironiquement, cet éclairage sature l'image, introduisant une notion de danger tournant en dérision le personnage qui s'est inventé en détective.

À présent, il faudrait étudier les effets chromatiques tout en les dénuant de références aux sources lumineuses. Il se peut qu'une matière, un intervenant atmosphérique ou naturel entre en jeu afin de déterminer la colorisation du plan (cf. Ph. 181 et 182).



Ph. 181 Brume « atmosphérique »
(Le Casanova de Fellini)



Ph. 182 Fumée « diégétique »
(Rapt à Venise)

En réalité, il s'agit de phénomènes dont la portée est plus dramatique ou atmosphérique que connotative, mais dont l'influence picturale sur la perception de l'image peut s'avérer psychologiquement décisive et éventuellement révélatrice des contextes du filmage. Fellini qui, nous le savons, s'est enfermé comme à son habitude dans les studios de *Cinecittà*, a un contrôle total tant sur la scénographie de son film que sur sa plasticité : c'est pourquoi il lui est aisé d'employer les éléments naturels à sa guise. En conséquence, la brume s'évaporant du canal blanchâtre affiche non seulement une certaine imagination affabulatrice de l'urbanisme vénitien (aux teintes improbables) mais colorise aussi (plus ou moins sciemment) l'image par sa clarté, et la matérialise par ses vapeurs, conférant ainsi une impression totalement irréelle et picturale à l'espace diégétique. L'image s'avalise encore d'une texture humide due à la matière aquatique diffuse et évaporée.

Ces effets picturaux sont cependant maîtrisés par un espace filmique matériellement maîtrisable, alors que le plan extrait du film de *Soldati* est situé en décors réels. Bien entendu, il s'agit d'une photographie filmique en noir-et-blanc, mais la fumée produite par l'incendie sur le bateau où est séquestré le père de Roger couvre quasiment tout le champ d'une blancheur qui prend ainsi une valeur chromatique : elle voile l'image et en

détourne physiologiquement la perception normale. La perspective atmosphérique sur l'entrée du Grand Canal et sur la Pointe de la Douane s'en retrouve également modifiée, comme une sorte d'agent iconoclaste, dans le sens où elle abîme la picturalité védotiste tout en ne dérogeant point, sciemment ou non, à ses structures représentationnelles.

Un film qui sélectionne ou accumule ses couleurs n'obtient pas inexorablement les effets de saturation recherchés, et ce pour des raisons proprement techniques (dont dépendait par exemple le film de David Lean). À l'opposé, il peut réussir à « décolorer » l'image, comme Fellini dans une séquence nocturne de son *Casanova* (cf. Ph. 183 et 184).



Ph. 183 Couleur peu saturée
(*Vacances à Venise*)



Ph. 184 Décoloration
(*Le Casanova de Fellini*)

Vacances à Venise fut tourné avec une pellicule *Eastmancolor*, conçue au Japon et apparue en 1953, soit peu de temps avant la production du film. Cette nouvelle technique autorisait des dégradés plus subtils et a provoqué le rapide perfectionnement des autres procédés (comme le Technicolor) : « le règne du film colorié a ainsi fait place à celui du film en couleurs »¹. Néanmoins, ce progrès est encore relatif, car si les nuances chromatiques sont variables et perceptibles, elles paraissent comme enveloppées d'un halo lumineux qui en atténue le gain et en réduit l'effet saturé, conduisant avec le recul à une esthétique remarquable des films en couleurs des années 1950. Ce phénomène s'applique à l'image du film de Lean qui, en raison d'une forte luminosité, perd de sa coloration alors que celle-ci constitue son intention même. La perte de saturation provient donc d'un facteur proprement technique, indépendant de la volonté du réalisateur (et de la production) et qui pourtant vient le desservir.

¹ METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, *op. cit.*, p. 59.

À l'inverse, par le biais d'une sélection chromatique et d'un ajustement cohérent de la scénographie et de la lumière, Fellini recherche bel et bien une « décoloration » de l'image. D'une part, cet effet est obtenu à partir de l'obscurité ambiante : les formes du décor – intrinsèquement très sombres – sont amplement noircies et perdent leur relief ; la source lumineuse, quant à elle, projette un faisceau blanchâtre. De l'autre, c'est proprement cette sélection des deux pôles incolores (blanc et noir) dans la construction scénographique (le costume de Casanova est également blanc) qui viennent confirmer cette ablation chromatique, alors que le film est bien entendu tourné en couleur. À travers cette bipolarité chromatique, l'image prend une signification plus antagonique, d'opposition entre deux forces, celle maléfique du personnage, et celle fondamentale, maîtresse, du réalisateur qui éclaire et colorie.

Les deux phénomènes évoqués ci-dessus nous permettent d'introduire les présupposés en matière de chromie (de sélection, de rapports et de signification des couleurs dans l'image filmique) dans un contexte où l'allusion à la picturalité constitue un parti pris artistique (cf. Ph. 185, 186 et 187).



Ph. 185 Allusion à l'impressionnisme
(Mort à Venise)



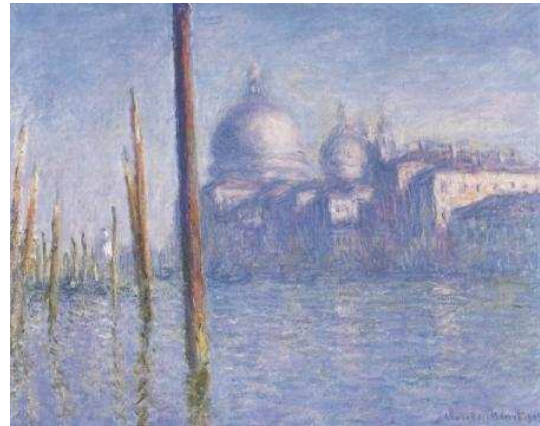
Ph. 186 Allusion à l'impressionnisme
(Vacances à Venise)



Saint Georges Majeur

Claude Monet, 1908

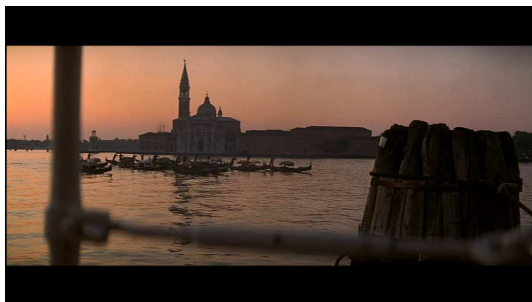
Indianapolis Museum of Art, USA



Venise, le Grand Canal

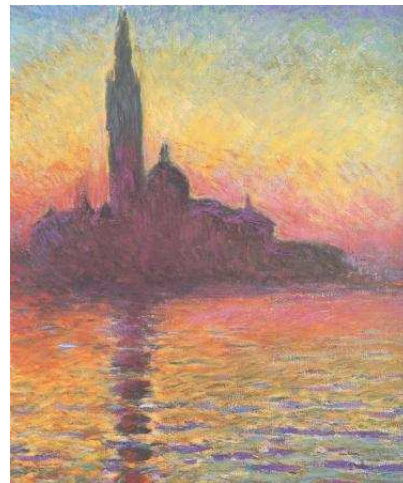
Claude Monet, 1908

Fine Arts Museum, San Francisco, USA



Ph. 187 Allusion à l'impressionnisme

(*Mort à Venise*)



Saint Georges Majeur au crépuscule

Claude Monet, 1908

National Museum of Wales, Cardiff, GB

Ce parti pris est pleinement dans ce que Costa définit en tant qu'« *effetto dipinto* » [effet peint], qu'il subdivise entre l'« *effetto pitturato* » [effet peinturé] et l'« *effetto quadro* » [effet cadre]¹. Si l'« *effetto pitturato* » emploie « le moyen pictural pour obtenir un certain résultat illusoire, chromatique, lumineux, etc. »², l'« *effetto quadro* » produit « un effet plus ou moins évident de temps suspendu, d'espace défini (ou conclu) et de sélection chromatique »³. En réalité, nous nous rendons compte que nous avons déjà été confronté à ces effets dans nos précédentes analyses, mais qu'ils étaient toujours dissociés, dans le sens où

¹ Cf. COSTA Antonio, *ibid.*, p. 305.

² *Ibid.*, p. 306. Trad. pers.

³ *Ibid.*, p. 312. Trad. pers.

l'un des deux phénomènes était fondamentalement absent, alors qu'à propos de l'allusion picturale, ils sont réunis et homogénéisés.

Dans les plans cités ci-dessus nous avons autant l'impression que chacun des objets de la construction scénographique conserve une place précisément attribuée, inexorable, et une durée qui n'est réellement ni linéaire ni évolutive mais bien fugitive. Ainsi, nous retrouvons dans ces images l'espace « conclu » et le temps « suspendu » définis par Costa, totalement absorbés par l'univers diégétique et la fonction descriptive. Nous remarquons que ces plans forment un certain ressouvenir lumineux et chromatique d'un style pictural possédant les mêmes modelages expressifs, si ce n'est la même matière, que ceux de l'impressionnisme.

Ce sont les substances qui divergent de la peinture à la pellicule, puisque le « tour de manivelle » peut difficilement recréer la personnalité du « coup de pinceau » (en réalité, elle le peut, mais de façon bien artificielle et maniériste, dans un travail de postproduction). À travers les trois plans issus des films de Visconti et de Lean (cf. Ph. 185, 186 et 187), il est aisé de reconnaître des variations sur les tableaux peints par Claude Monet lors de son séjour vénitien à l'automne 1908 : *Venise, Le Grand Canal, Saint Georges Majeur, Saint Georges Majeur au crépuscule, Gondole à Venise* (entre autres). Toutefois, il faut bien garder à l'esprit qu'aucun de ces plans ne cite explicitement l'une des toiles du Maître, mais qu'ils se contentent d'en conserver certains éléments structurels et formels, certaines données de leur plasticité, en vue d'une interprétation visant à la « beauté »¹ filmique.

Or il ne s'agit ici que d'illusion, car nous voyons bien que les tableaux exposés ci-dessus – dont nous n'avons pas la preuve exacte qu'ils aient servis d'exemple plastique – ne restent qu'au stade de l'imaginaire, voire de l'inconscient. L'interprétation est appliquée par le cinéaste *in loco*, au moment du filmage. C'est pourquoi nous n'avons que le sentiment des paysages impressionnistes, ravivé par la mouvance languide des eaux lagunaires, ou par des motifs lumineux et chromatiques similaires. Visconti réussit à recréer les déchirures rougeâtres des faisceaux crépusculaires (auroraux dans la diégèse) ; Lean retrouve l'opacité pastelle et compose son cadre à partir des piliers plantés dans le Grand Canal (il ne manque que l'église de la *Salute* pour citer Monet). Perspectives, couleurs et lumières ont l'apparence constructionnelle et compositionnelle de ces toiles, mais il ne s'agit en réalité que d'un

¹ Le terme est employé dans l'acceptation rohmerienne. Cf. ROHMER Éric, « Le goût de la beauté », *Cahiers du Cinéma*, n° 121, juillet 1961, pp. 18-25. Pour Rohmer, le concept de « beauté » est préférable à celui de « mise en scène » (*ibid.*, p. 19). « Si le cinéma doit égaler les autres arts, c'est par la recherche d'un même degré de beauté » (*ibid.*, p. 20). Enfin, la beauté de l'image filmique s'exprime d'abord « par la simplicité du point de vue, l'ascèse du décor, [...] la banalité des attitudes. Mais [...] sous cette sécheresse apparente [se trouvent] mille petites inventions [...]. Ces petites beautés-là, c'est le grand art » (*ibid.*, p. 25.).

« effet » car l'image filmique, qui constitue à elle seule une innovation technique et moderne, accepte la modernité plastique dans sa représentation « picturale » de l'espace et modernise par conséquent l'espace représenté : aussi bien les plans de Visconti que de Lean utilisent les mouvements de caméra et insèrent des éléments humains ou urbanistiques venant interférer dans la recherche d'un « *effetto quadro* » (les touristes dans le Ph. 186, et la grille du bateau et les poteaux dans le Ph. 187, par exemple).

À la différence du cinéaste anglais qui ne se sert que d'un imaginaire commun à la ville, Visconti utilise ces référents picturaux dans une intention proprement énonciative, celle d'une immersion dans l'histoire et dans « l'Histoire ». Comme le constate Costa : « Plus la fonction documentaire du référent pictural prévaudra, plus on aura un effet de contextualisation plus ou moins esthétisant de l'histoire narrée par rapport à un certain climat figuratif [...] avec la conséquente prédominance de l'ordre du *discours* sur celui de l'*histoire*. »¹ Or on remarque que les toiles vénitienes de Monet sont quasiment contemporaines au temps diégétique du film, bien que le mouvement impressionniste s'essouffle en ce début de XX^e siècle, comme une cohérence nécessaire entre le film et l'Histoire, le film englobant le « tableau vivant » d'une société disparue, son résidu pictural et imaginaire, et l'inadaptation artistique du protagoniste viscontien au sein d'une ville en déclin. Pour cela l'idéal de beauté, recherché parallèlement par Aschenbach et l'objectif de la caméra (qui le filme de sorte à créer un récit subjectif), est logiquement contaminé par des traces de modernité, car le regard du protagoniste est opposé à l'espace de la société, évolutive, mais assujéti à l'espace urbain, évanescent et involutif. L'« érotisation du plan », entendue comme « surcharge émotive et passionnelle parcourant le traitement de bon nombre d'images »², est entachée volontairement mais aussi ontologiquement : l'esthétique picturale, point de départ énonciatif, est dénaturalisée par la modernité de la mécanique cinématographique (mouvements optiques – en particulier le zoom –, mouvements internes et intervention d'éléments externes à la composition), à l'image de la relation impure entre Aschenbach et Tadzio, de cette vaine attraction dans une Venise mortuaire.

Bien avant l'impressionnisme, nous avons annoncé que les *vedute* du XVIII^e siècle constituaient les premiers référents figuratifs des films vénitiens. Pourtant, dans notre filmographie, seul Lean semble en avoir consciemment et fidèlement tenu compte (cf. Ph. 188).

¹ COSTA Antonio, *ibid.*, p. 314. Souligné par Costa. Trad. pers.

² SAINATI Augusto, « Lo zoom e la bellezza », in *op. cit.*, p. 278. Trad. pers.



Ph. 188 Allusion à la *veduta*
(*Vacances à Venise*)



Il Canal Grande verso Rialto
Canaletto, 1723-24
Ca'Rezzonico, Venise

Il est certain que cette allusion à la peinture de Canaletto se rattache moins à des ascendants purement compositionnels qu'à des retranscriptions interprétatives (plus ou moins conscientes et donc fidèles). En ce sens, l'image filmique est contaminée par une picturalité provenant d'une idée de l'histoire de l'art, d'une culture commune, d'une imagerie devenue le stéréotype de la représentation figurative de Venise – mais il ne s'agit pas de la citation d'une œuvre.

Le plan cinématographique ne respecte pas à la lettre les structures et la plasticité de la peinture du XVIII^e siècle. La perspective atmosphérique, condition *sine qua non* de la *veduta*, a un espace bien moindre dans l'image du film que dans le tableau de Canaletto. Le premier plan accepte l'intrusion d'un élément venant contrarier la perception de la perspective linéaire, les définitions chromatiques ne respectent pas exactement les choix du peintre. Enfin, la luminosité est emphatisée dans *Vacances à Venise*, alors qu'elle est plus nuancée pour le tableau, surtout dans la stylisation du ciel. Bien entendu, on peut difficilement affirmer que Lean se réfère précisément au *Canal Grande verso Rialto* de Canaletto, mais il est sûr que son imaginaire en tient compte, consciemment ou non, comme pour rendre hommage à l'œuvre du peintre vénitien et s'agréger à l'imagerie célébrant la splendeur de la ville, ce qui constitue d'ailleurs le parti pris visuel de *Vacances à Venise*.

Au niveau de l'imaginaire et de l'interprétation (non pas au niveau méthodologique), une résonance se crée alors entre les deux arts. Il ne s'agit pas d'une connivence et encore moins d'équivalences, car le plan cinématographique est en mouvement (panoramique) et ne cite pas une œuvre picturale. Il se soucie simplement de l'aboutissement figuratif et interprétatif de son mouvement, c'est-à-dire cette vue sur le Grand Canal qu'est en train de parcourir Jane, émerveillée. Le cinéma se sert alors de la peinture comme d'une

réminiscence visuelle allant dans le sens émotionnel de l'image filmique, mais il perd son authenticité compositionnelle. Ainsi, le plan est logiquement pourvu d'artificialité par rapport au tableau, comme le serait l'œil d'un touriste qui s'imaginerait revoir l'œuvre de Canaletto en visitant la cité lagunaire.

Pourtant, Canaletto sublime lui aussi sa ville natale, « en la dilatant dans des dimensions fantastiques mais point irréelles »¹. Comme Lean, il reproduit « agréablement les sites agréables »², en cherchant à communiquer une sorte de plaisir visuel à ceux qui ne peuvent vivre Venise au même instant. À la différence des *vedute* de Francesco Guardi, capturant « le sens de la fin, [...] une ville qui porte en soi le germe de la mort »³, la peinture de Canaletto est « lumineuse, gaie, vive, transparente et admirablement minutieuse »⁴, à l'instar de la recherche figurative de Lean dans l'espace vénitien.

Le noir-et-blanc

Selon Debrix, « la couleur ne fait partie que des *apparences* de la réalité, non de sa *structure* même. »⁵ Il en résulterait que l'esthétique cinématographique et sa représentation de l'espace sont donc bien plus influencées et influençables par des critères proprement optiques (cadrages, mouvements de l'objectif, focales) que par leur éventuelle aptitude à enregistrer les nuances de couleurs. « Un perfectionnement technique n'implique nullement un enrichissement esthétique »⁶, ajoute Debrix. Le constat n'est pas erroné mais semble quelque peu daté, peut-être faussé par un scepticisme symptomatique de l'hégémonie progressive de la couleur dans les productions des années 1960. S'il est vrai que la couleur ne fait pas le film, il est certain que la représentation de Venise évolue en fonction des avancées technologiques, car ce sont les *rappports de significations impliquées en elles* qui évoluent (par exemple, nous avons vu que l'étude de la couleur de l'*Eastmancolor* amenait vers des interprétations différentes de celles d'autres pellicules).

Toujours selon Debrix, la couleur au cinéma « n'acquiert de valeur que si elle crée une émotion ou exprime une sensibilité intraduisible autrement »⁷. Et pourtant, au-delà de ses

¹ BERTO Giuseppe, PUPPI Lionello, *L'opera completa di Canaletto*, Milan, Rizzoli, 1968, p. 5. Trad. pers.

² *Ibid.*, p. 6. Trad. pers.

³ *Ibid.* Trad. pers.

⁴ DE BROSSES Charles, « Lettres familières... » (1739), in *ibid.*, p. 9.

⁵ DEBRIX Jean R., *op. cit.*, p. 118. Souligné par nous.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁷ *Ibid.*, p. 129.

qualités expressives, elle relève purement d'un imaginaire pictural, visant à recréer des modelages à partir de matières et de substances chromatiques, ainsi que des rapports de significations propres à l'œuvre d'art¹.

Le noir-et-blanc, s'il possède les mêmes « structures » que la pellicule, n'enregistre pas les mêmes valeurs significatives et représentationnelles. Debrix en fait un éloge quelque peu empirique et partial :

Nul ne conteste aujourd'hui que le noir-et-blanc, par un jeu subtil des contrastes et des harmonies, par une disposition habile des éclairages, par des effets lumineux qui parviennent à suggérer le relief en sculptant les ombres et en fouillant le modelé, permet une valorisation et, en même temps, une symbolisation des objets souvent inaccessibles au cinéma en couleurs.²

Or ce qui paraît voilé dans la citation de Debrix, c'est qu'elle ne tienne pas compte du rapport significatif : si le signifiant change (par sa dénotation chromatique), le signifié change lui aussi. D'autre part, lorsque le choix entre le noir-et-blanc est possible, ce choix devrait toujours relever d'un parti pris esthétique et donc significatif (en réalité, Debrix est sans doute réfractaire à la couleur car elle reste un produit assujéti à des conditions purement économiques). En revanche, Tinto Brass pose un parti pris esthétique en insérant des flash-back en couleur au milieu de la diégèse en noir-et-blanc de *Qui travaille est perdu* : la couleur permet de magnifier les drapeaux rouges de la manifestation communiste et l'espace urbain vénitien prend une autre signification par rapport à sa précédente représentation en noir-et-blanc. C'est donc, nous allons le voir, une « pensée » en noir-et-blanc ou en couleur qu'il faut évaluer.

Tout d'abord, le réalisateur (collaborant à ce stade du filmage, nous le rappelons une nouvelle fois, avec son directeur de la photographie), opère une sélection « chromatique » qui se confondrait presque avec le tournage en couleur. En effet, il doit choisir la dominante claire ou sombre des zones de l'image. Il est certain que le noir-et-blanc magnifie les contrastes, mais il peut aussi jouer sur l'unité car sa sélection des teintes est plus radicale que celle de la couleur (cf. Ph. 189).

¹ Cf. METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, *op. cit.*, p. 60. Idée commune à Eisenstein et à Jean Mitry que Metz restitue ainsi : « Quant à la couleur dans l'œuvre d'art, elle n'est pas l'application extérieure du code social, non plus que des équivalences naturelles, d'autant plus que la signification des couleurs dans l'art [...] ne tient pas essentiellement au rapport analogique entre chaque couleur et chaque « sentiment », mais bien plutôt à l'homologie d'ensemble qui répartit plusieurs couleurs sur plusieurs sentiments. »

² DEBRIX Jean R., *op. cit.*, p. 124.



Ph. 189 Unité du noir et opacité
(Eva)



Ph. 190 Prédominance du noir et relief
(Eva)

Les zones d'unité du noir-et-blanc sont particulièrement remarquables lors des séquences nocturnes, comme nous le voyons ci-dessus dans le plan d'Eva où Tyvian et sa compagne Francesca sont cadrés sur le balcon d'un palais vénitien : l'obscurité enveloppe l'arrière-plan de l'image et contraste nettement avec l'ironique blancheur du costume de l'écrivain ainsi que de la source lumineuse provenant de l'intérieur. L'extérieur, en revanche, reste dans un noir totalement *uni*, sorte de voile symbolisant d'ores et déjà un avenir funeste pour le couple. L'espace urbain de Venise est *effacé*, alors qu'une autre mise en scène aurait pu en conserver les illuminations : le réalisme aurait été sauf mais la symbolique perdue. L'absence de profondeur, pourtant caractéristique des redoublements de cadre dans les images contenant des fenêtres¹, plaque inexorablement les personnages sur un espace raréfié et ascétique, restituant ainsi la froideur et la disparition progressive des sentiments (en particulier ceux de Tyvian).

D'autre part, Losey utilise la potentielle unité « chromatique » du noir-et-blanc (ce qui revient à atténuer les dégradés de gris) mais en conservant les reliefs nocturnes de l'urbanisme (cf. Ph. 190). À la fin de la séquence en partie « documentaire » sur la *Mostra* (insérant des prises de vue authentiques sur le festival du cinéma), un bateau à moteur s'engouffre à toute vitesse dans la nuit vénitienne. L'indétermination et l'anonymat de ce plan sont complets, car nous ne savons ni le but, ni l'identité des personnes se trouvant à bord. La posture énonciative est à première vue « transparente »², selon la terminologie de Metz.

¹ Cf. COSTA Antonio, « Come quando fuori piove, ovvero ovunque ci sia una storia, da qualche parte c'è anche una finestra », in LINGELSER Julien, LODATO Nuccio (dir.), *op. cit.*, pp. 64-74.

² METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, *op. cit.*, pp. 167-172. Metz insiste d'abord sur une distinction (pourant difficile) entre les images « neutres », c'est-à-dire « ordinaires » ou non conditionnées, et les images « objectives », lesquelles sont inexorablement orientées. Dans un second temps, il en vient à la conclusion qu'il n'existe pas d'images neutres, car tout élément du film se construit sur des choix impliquant une « activité ». Il n'y a qu'une « limite », celle de la transparence : l'énoncé « qui s'énonce lui-même » (*ibid.*, p. 175).

En réalité, elle est simplement impossible à rapporter à un personnage, et donc « objective et irréaliste »¹, comme la définirait Casetti. Les notions d'irréalité et de non-conditionnement se rejoignent parfaitement la dimension esthétique du plan.

Par intuition, nous nous doutons que la situation topographique est celle de la lagune vénitienne, mais notre perception de l'image est contrariée, voire déroutée par l'intervention irraisonnée d'illuminations et de faisceaux, par l'absence de référents locatifs reconnaissables et structurés – ce qui relève des choix de l'énonciateur. Nous sommes encore interpellé par le grondement persistant du bateau à moteur, par les reliefs hypnotiques de la matière lumineuse sur l'élément aquatique, noirâtre. L'apparente gratuité de cette déstructuration (du récit et de l'image) ne fait qu'émphatiser la présence implicite d'un « créateur » du film, manipulant un espace « irréel » et abstrait dans lequel seront projetés les personnages. Il découle de ces motifs visuels et sonores une perte momentanée (celle de la fiction, déhumanisée ; celles de l'image, quasi expérimentale), menace aggravée par la perception en noir-et-blanc (où le noir prédomine), et qui restera latente dans les séquences « conditionnées » à suivre. Comme souvent chez Losey, les « ingrédients » esthétiques du plan (au sens d'insertions fragmentaires *a priori* décousues) ont *a posteriori* une certaine prégnance sur la lecture de la fiction.

Lors des séquences diurnes, nous observons que Losey respecte un postulat plastique en partie différent, c'est-à-dire que l'opacité et les contrastes s'amenuisent au profit d'une grisaille atmosphérique, et que la perception des reliefs et des nuances « chromatiques » est augmentée. Telle est la « couleur » de Venise dans *Eva*, de l'enduit de chaux de ses façades blanches noircies par le temps à la brume lagunaire qui enveloppe les canaux solitaires (cf. Ph. 191).

¹ CASSETTI Francesco, *D'un regard à l'autre – le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990 (1^{re} éd. Milan, 1986), pp. 83-89. Casetti propose quatre points de vue possibles de l'énonciation filmique (« objectif », « interpellations », « subjectif », « objectif irréel »).



Ph. 191 Dégradés de noir-et-blanc
(*Eva*)



Ph. 192 Contrastes du noir-et-blanc
(*Rapt à Venise*)

Les formes architecturales (ici la *Salute* et la Pointe de la Douane) semblent être la continuation des éléments naturels : tout l'espace urbain est pris dans une nuée et un bouillon laiteux qui lui communiquent une étrange sensation de flottement. À travers cette impression transmise par la photographie très étudiée de Gianni Di Venanzo, la distance entre le narratif et le descriptif est élargie, et nous pourrions même affirmer que le descriptif prend souvent – de façon symbolique chez Losey – le pas sur le narratif : de la précision des nuances et des dégradés offerts par la pellicule en noir-et-blanc d'*Eva*, il ressort une détermination atténuée des contrastes mais augmentée des reliefs, comme un charme voilé et non plus clinquant de la ville. Visuellement, les formes et les substances matérielles ont ainsi un rôle prépondérant sur les présences humaines. À la suite d'Oscar Duboy, nous y décelons « des suggestions laissées par une mise en scène qui trouve ici la forme la plus apte à rendre l'esprit intrigant de Venise. Le spectateur se laisse guider par Losey dans cette ville où il sera peut-être voyageur un jour ; alors il le remerciera de lui avoir montré ce que la folie touristique lui empêchera désormais de voir. »¹ Il y a dans cette *vision* de la cité lagunaire offerte par le cinéaste américain le caractère à la fois symbolique et lucide d'un espace qui ne pourra plus être parcouru (impression également retraceable chez Visconti).

À l'inverse, la pellicule noir-et-blanc utilisée par Soldati pour *Rapt à Venise* accepte bien moins facilement les dégradés et la précision des reliefs, au profit de contrastes parfois grossiers (cf. Ph. 192). Dans le plan cité ci-dessus, les zones sombres et claires sont nettement délimitées, certains objets sont isolés par leurs contours ou leur noirceur : l'espace est bien moins homogène que chez Losey, par exemple, car la photographie se veut plus

¹ DUBOY Oscar, « Venise e(s)t une femme », *Gros plans* [revue électronique], 1^{er} juillet 2008. (Sur *Eva* de Josph Losey). Cf. <http://www.critikat.com/Eva.html>, consulté le 25/03/2011.

neutre (voire réaliste), vouée au récit, non pas à l'énonciation. Cela dit, l'utilisation de contrastes permet également de styliser l'image, comme nous l'observons dans ce plan du *Terroriste* ci-dessous (cf. Ph. 193).



Ph. 193 Contraste et brillance
(*Le Terroriste*)



Ph. 194 Luminosité et matité
(*Le Terroriste*)

D'une part, De Bosio utilise une source lumineuse directrice (elle sélectionne une zone de l'image et la scinde quasiment en deux), naturellement dotée d'une forte blancheur et faisant face à l'objectif (il s'agit d'un léger contre-jour). De l'autre, il exploite l'imagination matérielle, c'est-à-dire les parois humides et le pavement détrempe, afin d'ajouter un paramètre de brillance à sa photographie en noir-et-blanc de l'espace vénitien. Cette brillance n'aurait pas été perceptible en couleur, où elle aurait été banalisée. Ces contrastes permettent de connoter plus fortement une idée de grisaille, de vacuité et de désolation urbaine. Pourtant, ces mêmes impressions auraient été aussi connotées avec la même image en couleur, mais leur puissance visuelle aurait été atténuée, dispersée dans des données structurelles et compositionnelles plus variées, car plus perceptibles. Ici, la régression chromatique crée la force de l'image.

Il est étonnant de remarquer que De Bosio ne conserve pas inexorablement cette unité photographique brillante et contrastée : certaines de ses images vénitiennes contiennent une luminosité diffuse et mate (cf. Ph. 194). L'espace diégétique possède ainsi une alternance plastique contrastant avec la tonalité uniforme du propos. Cela dit, la luminosité conclut symboliquement le film, comme une sorte d'espoir communiqué par le réalisateur.

La « pensée » en noir-et-blanc, plus ou moins applicable à l'urbanisme réel, s'adresserait à des critères proprement structurels (les contours, les reliefs et les dégradés en fonction d'une source lumineuse), alors que la « pensée » en couleur s'accorderait autour de

la sélection chromatique et de ses mouvements (toujours en fonction de la source lumineuse) : on aurait presque tendance à confiner le noir-et-blanc autour de variations de l'expressionnisme, et la couleur autour de l'impressionnisme. Pourtant, il existe aussi un impressionnisme en noir-et-blanc (Renoir, par exemple) et un expressionnisme en couleur (Kubrick, par exemple). Les différences entre les deux modes de pensée se situent donc plus au niveau de la perception spectatorielle et de son interprétation (la psychologie), voire au niveau d'un imaginaire créatif lorsque les conditions de production l'autorisent¹, que selon l'interprétation formelle du cinéaste (les données structurelles et compositionnelles de la représentation).

En somme, les divergences entre le noir-et-blanc et la couleur s'évaluent plus au niveau de l'oeuvre filmique, voire des séquences (la syntagmatique), que selon les critères proprement iconiques (la paradigmatique), mais le choix effectué par le réalisateur au niveau de l'imaginaire peut être en réalité soumis à des conditions financières : avant la couleur coûtait cher, maintenant le noir-et-blanc vient atténuer la réussite économique du film. Pour *Qui travaille est perdu*, Brass choisit de tourner la diégèse « au présent » en noir-et-blanc et un flash-back en couleurs (cf. Ph. 195). Le spectateur perçoit plus directement le rouge des drapeaux communistes mais le cinéaste les aurait sûrement représentés à l'identique dans un hypothétique tournage en noir-et-blanc. Mieux : son imaginaire les a insérés dans le film *pour* leur couleur rouge – et la signification correspondant à la couleur – et leur contraste avec la grisaille de la Venise « au présent »². Ainsi, la divergence entre la représentation de l'objet en noir-et-blanc ou en couleur se fait ressentir lorsque le choix « chromatique » (le noir-et-blanc peut être lui aussi un choix « chromatique ») est *motivé*³ par l'imaginaire. Ce sont ces constats qui permettent également à Pasinetti (et à d'autres) de « peindre » avec le noir-et-blanc (cf. Ph. 196).

¹ Ou lorsque le réalisateur détermine à temps son interprétation ! L'exemple le plus flagrant est celui de Truffaut qui regretta toute sa vie de ne pas avoir tourné *La Mariée était en noir* (France, 1967) en noir-et-blanc. Il se souvint de son erreur pour tourner *Vivement dimanche !* (France, 1983) en noir-et-blanc.

² Récemment, et financièrement plus libre et indépendant, citons *Tetro* de Francis Ford Coppola, USA, 2009 qui opère le même choix esthétique (diégèse au présent en noir-et-blanc, flash-back en couleurs).

³ Cf. METZ Christian, *ibid.*



Ph. 195 Flash-back en couleurs
(Qui travaille est perdu)



Ph. 196 Allusion picturale
(Il canale degli angeli)

Nous l'avons déjà évoqué bien plus haut (cf. 1.1.3.), l'imaginaire de Pasinetti tient compte de ses ascendants familiaux, c'est-à-dire de la réinterprétation du paysage lagunaire et de la *veduta* vénitienne opérée par la peinture de Guglielmo Ciardi, son grand-père maternel, à la fin du XIX^e siècle. Le réalisateur vénitien insert alors des plans descriptifs, intermédiaires, qui réussissent à « compacter [et] à harmoniser le film [...] à travers la volonté et la capacité extraordinaire de synthétiser la réalité, en la rendant emblématique et en la transformant contemporanément en matériel plastique d'une grande valeur expressive »¹. Les hauts arbres au feuillage sombre sont l'une des données constructives fréquentes des paysages de Ciardi (cf. *Passeggiata nel parco*, par exemple), alors que ses panoramas vénitiens s'intéressent plus à la lagune qu'à la *veduta* architecturale et proprement urbaine (cf. *Canale della Giudecca*, par exemple)². Pourtant, comme dans le long-métrage de Francesco Pasinetti, les panoramas lagunaires laissent souvent entrapercevoir à l'horizon quelques motifs de la Venise « majeure », mais le mariage entre l'eau et l'atmosphère reste la figure constructive dominante.

Certaines images du *Canale degli angeli* citent presque explicitement l'œuvre de Ciardi³, mais il s'agit avant tout d'un souvenir de thématiques, d'atmosphères et de motifs constructionnels employés par son grand-père, tels que les décrit Romanelli : « [...] une Venise quotidienne, une lagune des îles, des campagnes peuplées de pêcheurs et de paysans, de pauvres, de gondoliers, de mendiants, de gens qui vivent, travaillent, souffent, cherchent et

¹ MONTANARO Carlo, « Pasinetti : un artista multiforme », in BORIN Fabrizio, ELLERO Roberto (dir.), *Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti*, op cit., p. 16. Trad. pers.

² Un catalogue exhaustif des œuvres de Guglielmo Ciardi est celui de STRINGA Nico, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Regione del Veneto, Antiga Edizioni, 2007.

³ Cf. ELLERO Roberto, BORIN Fabrizio, *ibid.*, p. 103. Les auteurs perçoivent des citations picturales dans le plan 309 (un voilier amarré au Lido de Venise) et dans le plan 364 du film (un panorama sur le rivage de la Giudecca vers l'île de Saint-Georges-Majeur).

trouvent leur propre espace en dehors de l'histoire »¹. En réalité, Pasinetti exploite au mieux le médium cinématographique pour restituer ses propres intentions figuratives : pour lui, il s'agit moins de faire du cinéma à partir de la peinture que de créer un rendu pictural grâce au matériau filmique. En conséquence, le cinéaste cherche à composer à partir d'éléments naturels, juxtaposés à l'espace urbain, comme à travers le panorama exposé ci-dessus, où l'horizontalité et la luminosité de l'urbanisme vénitien forment un contrepoint à la verticalité et à la noirceur des arbres de l'îlot, resté sauvage : ce paysage filmique inédit, interprété à la lumière de son modèle pictural, sert à retranscrire le caractère explorateur de la caméra du réalisateur vénitien et celui explorable de l'espace lagunaire. Ainsi, Pasinetti observe sa ville natale aussi bien à travers la lentille de la tradition (l'allusion picturale) que de la modernité (les intentions documentaires).

¹ ROMANELLI G., « Presentazione », in SCOTTON Flavia (dir.), *Guglielmo Ciardi (1842-1917), dipinti e disegni delle collezioni di Ca' Pesaro*, Venise, Arsenale/Comune di Venezia, 1988, pp. 5-6. Trad. pers.

3. L'ESPACE À MONTER, L'ESPACE À MONTRER

De la dialectique des plans vénitiens

Nous venons de conclure un chapitre sur l'élaboration esthétique des plans cinématographiques à Venise, laquelle comprenait une méthodologie et des paramètres bien distincts par rapport aux autres étapes de la fabrication d'un film. Toutefois, nous n'arrivions que rarement à détacher la signification des plans d'un contexte imaginaire ou narratif. La sémiologie du cinéma, c'est l'un des reproches qui lui a été le plus fréquemment formulé, tend à figer certains segments du film dans une sorte d'identité autonome voire de logique normative, et cela aussi bien au niveau de l'image que de la séquence¹.

Nous allons donc aborder cette nouvelle et dernière grande partie de notre travail en considérant la « dialectique » des images dans une perspective évolutive (au sens de *l'arrangement d'un discours* à partir des images filmiques et en vue de l'espace filmique), c'est-à-dire en réfléchissant sur la combinaison des images vénitiennes selon leur sens dans le film et dans l'histoire du film. Après avoir observé les phénomènes interprétationnels les plus divers au niveau du cadre et du champ, nous aboutissons logiquement à la phase de montage, à cette échelle dialectique prouvant que l'esthétique du film ne se limite pas à celle de l'image seule. Ce dernier chapitre sera toujours axé sur l'imaginaire et l'interprétation de l'espace vénitien, mais à travers les particularités des raccords et des accords, ou de la construction d'une scène ou d'une séquence.

Nous parlons de combinaisons, de dialectique d'images et de plans. Mais le montage au cinéma ne se résume pas à une opération technique qui consiste à couper et coller mécaniquement des morceaux de rushs. Pour Dominique Villain, « monter un film, c'est le construire, à partir de la pellicule qui a été tournée, et à destination d'un public de spectateurs sur lesquels certains effets sont recherchés »². Cette définition pourrait s'assimiler à une lapalissade, mais nous en retenons principalement deux choses, fondamentales : le plan, que nous étudions dans sa formation indépendante, est en réalité le fruit d'une sélection advenant au montage ; cette sélection a pour but de créer des significations entre les plans, et *pour tout le film*. Au final, il apparaît que le montage a le dernier mot sur l'esthétique des plans.

¹ Cf. PRÉDAL René, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 2007, p. 284. L'auteur critique à ce sujet l'étude d'une séquence des *Oiseaux* (A. Hitchcock, 1963) faite par Raymond Bellour dans son *Analyse du film* (1^{re} éd. 1979). Selon Prédal, la réflexion sémiologique de Bellour confère à la séquence une « fausse apparence circulaire », alors qu'en réalité le passage évoqué dans le film « est destiné à renforcer l'impact d'une structure linéaire ».

² VILLAIN Dominique, *Le Montage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, coll. « Essais », 1994 (2^e éd.), p. 7.

Pourtant, Villain insiste sur la difficulté de séparer un moment d'un processus global (découpage – tournage – montage). S'il est impossible d'isoler l'imagination et le plan, le montage lui aussi ne déroge pas à cette règle provenant d'une dialectique de l'imaginaire. Villain pose enfin une question fort juste, et qui exprime toute l'identité ambiguë propre à l'art cinématographique : « Lorsqu'on voit un film, comment savoir si l'intelligence et la rigueur de ce qui nous est montré, avec telle durée et dans tel ordre, étaient présentes dès la conception, et quelle part en a été créée au montage ? »¹

Tout bonnement, il convient d'ores et déjà de constater que la personnalité auteurielle d'un film, plus ou moins affirmée, met indubitablement en avant un ou plusieurs moments du processus. Ce constat se vérifie souvent en fonction des conditions de production : dans le contexte hollywoodien des années 1930, il est impossible que Sandrich ait eu droit au *final cut* (montage définitif). Les interventions artistiques du réalisateur américain se limitaient aux décisions prises sur le *set* : « pour le reste, la structure du film, dans ses composantes narratives, thématiques et même formelles, était déterminée ailleurs »².

À l'inverse et à une époque contemporaine au *Danseur du dessus*, Pasinetti contrôla toutes les phases élaboratrices du *Canale degli angeli* – car il était son propre producteur. Même si ses écrits théoriques remarquent que l'intérêt est relatif et plus ou moins personnel selon les cinéastes, Pasinetti suit les préceptes d'Eisenstein, pour qui le film prend forme, s'actualise et se perfectionne au montage : « c'est en vertu du montage que l'on reconnaît effectivement comment le cinéma peut entrer dans le domaine de l'art »³. Les malheurs de Welles, qui ne put monter lui-même plusieurs de ses chefs-d'œuvre, viennent paradoxalement souligner cette pensée : un mauvais montage abîme l'œuvre⁴.

Ainsi, pour beaucoup de réalisateurs – même formalistes et attachés à l'esthétique des plans – le montage reste l'opération créative et créatrice du film. De fait, il comporte lui aussi ses propres esthétiques, ses moyens de stylisation ou de transparence, ses harmonies et ses contrastes. Gageons que l'identité stylistique du montage (et donc du film) est proportionnelle au degré de créativité et de liberté appartenant au réalisateur. Cela dit, dans le

¹ *Ibid.*

² GANDINI Leonardo, *La regia cinematografica*, Rome, Carocci, coll. « Storia e profili critici », 1998, p. 103. Trad. pers.

³ PASINETTI Francesco, PUCCINI Gianni, *La regia cinematografica, op. cit.*, p. 183-184. Trad. pers. On retrouve notamment cette théorie chez Rudolf Arnheim. Cf. *Film als Kunst, op. cit.*

⁴ Cf. PINEL Vincent, « Filmographie », in BERGALA Alain, NARBONI Jean, PAQUOT Claudine (dir.), *Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, 1986, pp. 201-205. Pinel y évoque les montages désavoués par Welles et les versions tronquées, en particulier pour les films suivants : *La Splendeur des Ambersons* (*The Magnificent Ambersons*), USA, 1942 ; *Macbeth* (*Macbeth*), USA, 1948 ; *La Soif du mal* (*Touch of Evil*), USA, 1958.

contexte du cinéma classique hollywoodien l'intérêt narratif n'en est pas pour autant amoindri, mais le style s'efface devant la transparence et la norme¹.

Les auteurs d'*Esthétique du film* ont d'ailleurs retenu deux grandes tendances théoriques (voire idéologiques) du montage. La première conçoit ce dernier « en tant que technique de production (de sens, d'affects, ...) plus ou moins considérée comme l'élément dynamique essentiel du cinéma »². La seconde tendance « est fondée sur une dévalorisation du montage en tant que tel, et la soumission stricte de ses effets à l'instance narrative ou à la représentation réaliste du monde, considérées comme la visée essentielle du cinéma »³. Cela revient, comme le développent justement les auteurs, à opposer la théorie de Bazin (le « montage interdit », le « cinéma de la transparence ») à celle d'Eisenstein (la « cinédialectique », le « montage d'attractions ») : « Ce qui intéresse Bazin, c'est presque exclusivement la reproduction fidèle, « objective », d'une réalité qui emporte tout son sens en elle-même, alors qu'Eisenstein ne conçoit le film que comme discours articulé, assertif, qui ne fait que soutenir une référence figurative au réel. »⁴ C'est la souche de ces deux grands courants de pensée que nous récupérons dans les esthétiques contemporaines du montage, dans leurs versions modernisées par la technologie.

Au-delà de la théorie et des effets relatifs au montage, la structure de cette phase comprend trois grandes lignes, dont deux sont horizontales (la bande-image et la bande-son), et la troisième verticale (la coupe délimitant la durée de chacune des deux bandes). En réalité, la bande-son peut se subdiviser entre sa partie musicale, ses bruitages et ses dialogues doublés ou en prise directe. De même, la bande-image peut éventuellement comprendre des superpositions, l'insertion de titres et d'effets spéciaux (aujourd'hui, de retouches numériques, etc.). Tous ces éléments sont respectivement définis par une durée, définition s'opérant au moment du montage. D'où cette définition « élargie » proposée par les auteurs d'*Esthétique du film* : « le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée »⁵.

Les outils et les caractéristiques purement techniques mis à la disposition du monteur/réalisateur lui permettent de jouer sur deux plans : les fonctions et le rythme énonciatifs du montage, qui suivront plus ou moins une esthétique ou une théorie particulière.

¹ Cf. GANDINI Leonardo, *op. cit.*, p. 109-111.

² AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *op. cit.*, p. 50.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

Les fonctions peuvent être d'ordre narratif, descriptif ou conceptuel¹ (idéologique), et le rythme se réfère aux proportions de durée des plans et de distance des points de vue². Nous le verrons encore, il s'agit également pour le rythme de mesurer de façon segmentaire l'accord entre les images et les sons.

Certains théoriciens comme Marcel Martin ou Vincent Amiel préfèrent encore d'autres segmentations ou des terminologies quelque peu diverses, lesquelles finissent souvent par se regrouper autour du binôme fonctions/rythmes (les fonctions ne dépendent toutefois pas du rythme, nous le verrons plus loin). Au-delà de ses natures diverses (montage linéaire, alterné ou parallèle), Martin définit trois « fonctions créatrices du montage » : celle du *mouvement* (animation des plans), celle du *rythme* (rapports de longueur) et celle de l'*idée* (le montage-expression par rapport au montage-récit)³. En s'y référant, il synthétise les nomenclatures exhaustives de Timochenko, Balázs, Poudovkine et Eisenstein⁴. Pourtant, montage-récit et montage-expression contiennent déjà les notions du durée, de mouvement, de rythmes, de rapports – ils en dépendent même – c'est pourquoi, par la suite, nous nous limiterons à structurer notre analyse autour de ces deux grandes entités, assorties de quelques figures de rhétoriques isolées mais propres à l'arrangement des plans.

Amiel, quant à lui, distingue trois types de montage (narratif, discursif, de correspondances), dont il formule un produit en fonction de divers paramètres (articulation et relation des plans ; principes d'assemblage et de transmission ; représentation du monde et procédé esthétique dominant)⁵. Cette répartition permet d'évaluer au mieux les esthétiques et les enjeux des principales sphères expressives du montage : le raccord, la scène/séquence et le film. Ces entités peuvent être regroupées sous le nom de « syntagmes filmiques », bien différents des syntagmes linguistiques comme le rappelle Mitry : dès le plan, « le signifié n'est pas conséquent de la succession linéaire d'éléments distincts et décomposables mais d'un ensemble dynamique insécable, d'un mouvement global développé dans un espace circonscrit selon une extension temporelle déterminée »⁶. Il en résulte que le syntagme filmique s'assimilerait un « syntagme de syntagmes », comme le dénomme Mitry : ses signifiants sont complexes et non pas groupés en unité de significations, ce sont plusieurs énoncés qui se réfèrent au sens du plan.

¹ Cf. BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, pp. 215-269.

² Cf. MITRY Jean, « Le rythme cinématographique », in *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, pp. 155-234.

³ Cf. MARTIN Marcel, *op. cit.*, pp. 125-154.

⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 139-140.

⁵ Cf. AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2^e éd 2010 (1^{re} éd. 2005).

⁶ MITRY Jean, *La Sémiologie en question*, *op. cit.*, p. 142.

Il faut toutefois bien se garder, comme l'affirme Prédal, d'enfermer ces notions relatives au montage « dans un certain nombre de fonctions définies par quelques grammaires normatives »¹. Il s'agit bien de « rhétoriques »². En ce sens, le film se forme à partir du choix, de la succession et de l'alternance de plusieurs « façons de monter », qui représentent « un langage commun utilisable par tous mais par rapport auxquelles chaque metteur en scène forge selon ses goûts sa propre manière de faire »³. De même, ce n'est pas parce qu'un montage est dit « narratif » qu'il ne décrit pas, et réciproquement. Nous l'avons vu, chaque image est pourvue de natures diversement significatives.

Ces premières constatations doivent être reliées à la représentation de l'espace vénitien et à leurs inévitables conséquences interprétationnelles « qui ne montrent pas la réalité mais la vérité ou le mensonge »⁴. Les plans que nous analysons dans notre précédent chapitre étaient tous imaginés, ou du moins mis en image en vue d'une « délimitation de l'espace artistique »⁵ mais, quel que soit leur ascendant théorique, ils deviennent lors de la postproduction des « cellules de montage »⁶, pour reprendre l'expression d'Eisenstein.

Nous tenterons ainsi d'examiner comment le montage représente et dirige la perception de l'espace filmique et, comme pour l'étude de l'image et du plan, si ces choix particuliers emploient et s'adressent plutôt à la nature proprement urbanistique de leur matériau imaginaire, à son identité exclusivement vénitienne, ou purement au caractère diégétique et scénographique de l'agencement des plans. Qu'opère le montage afin d'interpréter Venise ? Il nous faudra expliquer quelles sont les natures des « agencements dialectiques », et quels en sont les produits sur la perception de l'espace vénitien dans le film, aussi bien au niveau visuel que sonore. Au-delà des simples raccords, nous nous pencherons encore sur le traitement de scènes ou de séquences, et sur le rôle qu'y joue la présence urbaine. Comme pour l'étude du plan et de l'imaginaire, nous rechercherons éventuellement quelques résonances (entre les montages des différentes œuvres de notre filmographie), aboutissant ou non à une représentation stéréotypée ou originale.

Précisons enfin que pour chaque type de montage évoqué ci-dessous, nous n'ajouterons pas les exemples, car l'on se doute que la richesse de notre corpus ferait abonder les observations jusqu'à la dispersion et la répétition. Des exemples choisis

¹ PRÉDAL René, *op. cit.*, p. 264.

² MITRY Jean, *ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*

⁴ Balázs cité par Mitry, in *ibid.*, p. 267.

⁵ LOTMAN Jurij, *Semiotica del cinema*, trad. it., Catania, Prisma, 1979 (1^{re} éd. 1977), p. 45.

⁶ EISENSTEIN Sergueï, *Film Form*, trad. angl., New York, Hartcourt, 1949, p. 37.

attentivement analyseront mieux cette poétique du montage qu'une énumération exhaustive de phénomènes qui, au final, se révéleraient similaires.

3.1. Le montage-récit

Tout montage, quelles que soient sa fonction précise, son expressivité et ses intentions, est – à divers degrés de cohérence et d'intelligibilité – narratif¹. Ensemble, les images pensent, les images parlent et les images racontent toujours. C'est pourquoi nous utilisons dans notre première grande division le terme de « montage-récit » plutôt que celui de « montage narratif », dans le sens où nous nous intéresserons tout d'abord à des articulations (continuité, linéarité et une volonté de transparence) dans l'énonciation filmique et la dialectique des plans, tandis que la narrativité en soi sera examinée tout au long des chapitres à suivre.

Selon la terminologie d'André Gardiès, l'espace filmique passe de la définition d'un « espace diégétique » à celle d'un « espace narratif » lorsque l'on considère les fonctionnalités de l'espace dans une perspective dynamique (telle que le montage). Il ne s'agit plus de l'espace de la narration mais de l'espace *dans* la narration².

Pour l'espace filmique, le passage d'une définition morphologique à une dimension syntagmatique relève d'une opération proprement cognitive, et résulte avant tout de la détermination des *choix*, alors que le filmage dépendait également de contraintes (techniques, matérielles, etc.). Au montage, une véritable topographie du récit filmique se construit, comme l'expliquent encore ces mots justes de Gardiès :

Si, en termes de dominante, on peut considérer que le passage de photogramme à photogramme au sein du plan prend en charge la figuration et la *représentation* de l'espace diégétique, que le passage de plan à plan au sein du syntagme participe essentiellement à la *construction* de ce même espace, le passage de syntagme à syntagme au sein du film ou de macroséquences permet, lui, une *appréhension cognitive* de l'espace propre à la narration en cours.³

À ce stade de notre réflexion, il est évident que nous nous intéresserons plus particulièrement à ce que Gardiès définit en tant que « construction » et « appréhension cognitive ». Si au niveau de la « représentation » nous nous intéressons aux relations proprement figuratives (tailles, volumes, distances, surfaces, matières, etc.), au niveau de

¹ Cf. PRÉDAL René, *op. cit.*, p. 281 : « On pourrait dire que tout montage est narratif ou que toute narration d'une certaine longueur et surtout racontant une histoire plus ou moins complexe ne peut pas [...] se passer de montage. »

² Cf. GARDIÈS André, *op. cit.*, pp. 106-161.

³ *Ibid.*, p. 108. Souligné par nous. Gardiès précise que l'acception de « topographie » n'est pas proprement graphique mais spatiale, environnementale.

l'espace « narratif », il est plus pertinent de s'intéresser aux liaisons de « conjonction/disjonction ; inclusion/exclusion ; clôture/ouverture, etc. »¹, engageant une véritable stratégie énonciative (qui sont dans le meilleur cas les témoins des choix narratifs du réalisateur).

Contrairement à notre étude, Gardiès ne s'intéresse pas spécifiquement à la dialectique des images en soi. Il nous fournit seulement quelques outils relationnels, quelques notions de syntagmatique (évoquées dans le précédent paragraphe : conjonction, inclusion, intersection, disjonction, communication, clôture, ouverture) qui restent de l'ordre de l'analyse structurelle et sémiologique, non pas esthétique : mais comme pour l'imaginaire et le plan, notre propos se servira de ces outils dans une optique essentiellement esthétique.

Nous voyons que les premiers enjeux du montage narratif sont de savoir si ses syntagmes contiennent une sphère spatio-temporelle actantielle ou passive, si cet espace-temps est continu ou discontinu, et si l'agencement des plans se veut fonctionnel ou au contraire expressif. La narration filmique, nous l'avons déjà annoncé, comporte plusieurs « syntagmes », plusieurs segmentations possibles, qui ne forment pas tous un énoncé linéaire, chronologique et dénotatif. Il existe plusieurs « fonctions du montage » (dénomination préférée à celle de « nature des syntagmes ») que nous allons développer dans les sous-chapitres à venir. Metz en définit une répartition toujours valide (mais prolongeable) qui part des rapports temporels permettant de distinguer les syntagmes a-chronologiques et chronologiques².

3.1.1. Montage continu : articulations de l'espace

Dans un second temps, Metz divise à l'intérieur des syntagmes chronologiques, les syntagmes descriptifs des syntagmes narratifs, « dans lesquels le rapport temporel comporte des consécutives, pas seulement des simultanités »³. À son tour, Metz divise ce « syntagme narratif » en deux cas : ou ses plans entremêlent plusieurs consécutives temporelles distinctes (comme dans le montage alterné et parallèle), ou au contraire elle consiste en une consécution englobant la totalité des images (appelée par le sémiologue « syntagme narratif linéaire »). Au sein du « syntagme narratif linéaire », Metz distingue alors

¹ *Ibid.*

² Cf. METZ Christian, *ibid.*, t. I, 127.

³ *Ibid.*, p. 128.

la consécution pourvu d'un *hiatus diégétique* (ellipses significatives, excluant les « déboîtements de caméra » et les « plans de coupe ») ou non (consécution continue)¹. Même si ses hiatus ne signifient pas, il faut insister sur le fait que la consécution continue est mise à mal dès le changement de plan, malgré une bande-son « enjambant » les plans et témoignant d'une continuité temporelle : dans deux images contiguës, l'espace diégétique évolue inexorablement, qu'il soit dans le champ ou non. Metz précise d'ailleurs que « ces brusques effets d'apparition/disparition [...] représentent la différence majeure entre la perception filmique et la perception réelle »² (laquelle est *réellement*, dans les moments d'éveil, une consécution continue³).

Ainsi, la fonction narrative du montage relie les plans afin de créer une narration, au sens d'une succession d'évènements faisant progresser une fiction ; les actions peuvent également surgir dans les segments descriptifs, et réciproquement la description fait aussi partie des segments dits « narratifs ». Buccheri écrit que dans le montage narratif « les liens entre les plans ont pour but la construction d'un monde imaginaire (peu importe son réalisme). »⁴ C'est dans cette sphère diégétique qu'agissent des personnages et que surviennent des faits *dans l'espace, par-delà l'espace ou par rapport* à l'espace. Ce sont ces relations qui fondent la narrativité⁵.

Comme l'affirme Gardiès, « l'espace, particulièrement au cinéma (en raison notamment des lois optiques et du dispositif), est toujours orienté par rapport au regard, celui du spectateur, mais aussi [...] celui du personnage, voire du narrateur »⁶. Au cours du récit filmique et dans l'établissement d'un monde diégétique, le montage dit « classique » ou « invisible » cherche à établir une norme de compréhensibilité et de clarté, à partir du point de vue des personnages ou du narrateur, mais pour le regard du spectateur. Ce dernier doit « voyager » paisiblement dans la fiction et s'identifier au mieux à ses actants. Il est curieux de remarquer avec Buccheri que cette forme de montage s'efforce à faire apparaître « comme

¹ Cf. *Ibid.*, p. 130.

² *Ibid.*

³ On se souviendra tout de même de la fameuse formule de Godard : « Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. » Cf. GODARD Jean-Luc, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du Cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 30. À présent in NARBONI Jean (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Cahiers du Cinéma », 1968, p. 53.

⁴ BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 224.

⁵ Précisons que les tentatives de fictions centrées exclusivement sur des relations objets/espace ou animal/espace restent au stade du cinéma expérimental ou documentaire. À la rigueur, ils peuvent former un syntagme du film, lequel aboutit toujours à une connexion avec l'humain. En guise d'exemples : *Le Ballon rouge*, d'Albert Lamorisse, France, 1956 ; *L'Ours*, de Jean-Jacques Annaud, France/USA, 1988.

⁶ GARDIÈS André, *op. cit.*, p. 112.

continu et linéaire ce qui est *en réalité* discontinu et incohérent »¹ : plus que l'impression de réalité, c'est ici le maquillage du mensonge qui est recherchée par l'énonciation. Celle-ci se base alors sur la justesse du raccord entre les plans (raccord sur l'axe, de position, de regard, de mouvement, de direction, etc.). Metz précise que cette construction visuelle unitaire et sans lacunes spatio-temporelles est à même de construire une « scène proprement dite »², tandis qu'Amiel souligne à raison que cette forme de montage n'est, la plupart du temps, « qu'une reprise, qu'une « application » du découpage ».³ Ce montage « articulé » a pour principe « de « de permettre une organisation mécanique des fragments »⁴, et ce grâce à la souplesse et à la discrétion normatives des transitions.

À la lumière de ces informations récapitulatives, il convient de recentrer notre réflexion sur l'espace vénitien en citant quelques exemples notables de montage narratif « invisible ». *Vacances à Venise*, produit aussi bien grâce à des financements anglais qu'américains, témoigne idéalement de ce style de montage qui trouva sa parfaite expression dans le découpage classique du cinéma hollywoodien.

Fraîchement arrivée à Venise, Jane Hudson se précipite hors de la gare, dernier rempart de la quotidienneté et de la modernité (selon son idée reçue), pour prendre le premier *vaporetto* traversant le Grand Canal, où elle fait immédiatement connaissance avec un couple de touristes américains⁵ (cf. Syntagme I).

¹ BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 226. Souligné par nous : il s'agit bien de la réalité du filmage.

² METZ Christian, *ibid.* Souligné par Metz.

³ AMIEL Vincent, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ Afin de mieux scinder l'analyse du plan en soi et celle de dialectique des plans, nous troquons l'énumération des photogrammes par une énumération des syntagmes, désignés en chiffre romain, tandis que les photogrammes issus de ces segments sont respectivement désignés par des lettres en minuscules. Nous préférons l'acception de « syntagmes » pour les extraits qui seront analysés, plutôt que celle de « séquences » ou de « scènes », au sens où nous n'avons pas toujours segmenté un moment narratif explicitement achevé dans le film (comme la scène ou la séquence).

Syntagme I



I-a



I-b



I-c



I-d



I-e



I-f



I-g



I-h



I-i



I-j



I-k



I-l



I-m



I-n



I-o



I-p



I-q



I-r



I-s



I-t



I-u

Le syntagme part logiquement du point de départ, c'est-à-dire l'arrêt du *vaporetto* (I-a). Les quatre plans suivants servent à introduire le principe dialectique de la scène, ainsi que ses quatre points de vue. Tout d'abord, nous voyons l'enthousiasme de Jane (I-b), auquel Lean raccorde le contre-champ sur le pont du *vaporetto*, et dans lequel apparaissent les deux compatriotes de la touriste américaine (I-c). Ces plans de discussions sont toujours rapprochés (« *break-down shots* »), ils cachent la spectacularité du décor et sont parfois légèrement variés dans leur cadrage (I-i). Avant d'apercevoir les premiers monuments, Jane est ironiquement confrontée à son identité originelle, qu'elle ne quittera plus tout au long du film. D'ailleurs, ce sont ces mêmes raisons identitaires qui empêcheront le dépaysement, l'intégration et la réalisation de l'histoire d'amour. À ce plan est relié un travelling avant descriptif (I-d) : il est censé retranscrire la perception subjective de la touriste filmant d'emblée ces quelques habitations qui resteront de l'ordre de la découverte fugitive. Puis la caméra s'extirpe de l'embarcation pour se poster sur un quai où elle opère un raccord de direction (restituant la

marche du *vaporetto* vers la droite de l'image) grâce à un plan de demi-ensemble, ce qui continue d'informer sur les coordonnées spatiales du décor et permet d'orienter également la perception spectatorielle (I-e), tandis que Jane est éblouie devant tant de beautés offertes par la ville.

Ce schéma en quatre temps (panorama/discussion/élément urbain sélectionné/visage de Jane/panorama) sera répété tout au long du voyage en *vaporetto*. Il s'agit d'une alternance classique entre la perception, le perçu, la réaction au perçu et le retour à l'« *establishing shot* » (ou « *re-establishing shot* »), un plan large ajournant les coordonnées spatiales de la scène (comme par exemple I-p). Dès lors, selon ce schéma, on observe Jane s'émerveillant devant plusieurs éléments urbains, du plus grandiose au plus anodin : de l'église de la *Salute* (I-g) au feu rouge (I-j). Il convient de remarquer ici une certaine dissonance entre la marche « raccordée » du *vaporetto* et les (ré)actions de Jane, alors que les contre-champs montrent des édifices qui topographiquement sont incorrects (par exemple, dans l'espace réel la *Salute* se trouve bien plus au sud de la ville par rapport à l'endroit où se trouve le *vaporetto* dans la fiction, etc.). Pourtant le point de vue de ces plans descriptifs part « diégétiquement » du bateau, mais ils ne contiennent aucun élément de celui-ci, afin de camoufler l'ambiguïté de la description.

Ainsi, il suffit de bien connaître Venise pour constater que le *rio Novo* ne conduit pas aux édifices que les plans raccordés montrent (ou du moins, pas dans l'ordre et le temps affichés). Pourtant, les coupes n'ont pas pour but d'opposer ou de déconstruire l'espace, mais paradoxalement elles cherchent à réunir, à créer un univers logique. Prédal affirme alors que le montage ne respecte pas la réalité afin de « fabriquer un monde plus conforme aux exigences (dramaturgiques, esthétiques, symboliques...) du cinéaste auquel le repérage des extérieurs naturels n'a pas apporté le contexte qu'il voulait donner à l'intrigue »¹. En effet, le trajet réel n'aurait pas pu afficher autant de monuments significatifs. Lean recrée alors les berges du canal afin de construire un véritable « Luna Park » sur l'eau, où les attractions touristiques se succèdent, où tout est prétexte au souvenir, où l'action (reproduite instantanément par Jane grâce à sa caméra 8mm) peut surgir à n'importe quel moment.

Le feu rouge (I-j) suscite le même émerveillement naïf que la gondole qu'il permet de passer (I-m), tout comme son regard anticipe le passage au vert, quotidienneté qui à Venise devient spectaculaire et suscite un grand intérêt touristique (I-n et I-o) Dans ce cas précis, il convient de remarquer que le montage insère un élément inattendu dans le segment

¹ PRÉDAL René, *op. cit.*, p. 309.

du carrefour, alors que sa marche normale aurait dû raccorder immédiatement au perçu la perception de Jane. Lean isole ici un plan rapproché du conducteur du *vaporetto* (I-l), impassible et indifférent, qui vient contraster avec l'enthousiasme et le dynamisme ambiants. Le système dialectique du montage continu n'est pas remis en cause, au contraire : sa rigidité permet, à travers l'intervention de ce point de vue antithétique, de caractériser la naïveté du protagoniste féminin et de renforcer les significations parallèles, c'est-à-dire de troquer l'univocité du point de vue principal pour alterner celui-ci avec les valeurs de nuance et d'altérité.

Les bateaux des pompiers déboulant sur le *rio* constituent alors un nouvel élément spectaculaire (I-r), dénués de quotidienneté et mis en scène par la ville. Le montage alterne à nouveau le percevant (I-s) et le perçu (I-t). Les pompiers vénitiens sont filmés à quai grâce à un panoramique droite-gauche. Les raccords de mouvement, de direction du regard et de position sont parfaits (I-u), puisque le *vaporetto* passe sous le pont au moment où les pompiers viennent de le dépasser.

Nous le savons, l'« audio-vision » définie et défendue par Michel Chion affirme à juste titre que la perception du son modifie la perception de l'image (et réciproquement)¹. Or la restitution de l'ambiance sonore est également significative dans cette scène. Partant du brouhaha des discussions sur le quai, la cacophonie se poursuit à travers les panoramas de l'espace urbain et la discussion sur le ponton, où les *vaporetti* klaxonnent à tue-tête afin de diriger leur marche. On perçoit ainsi la cité des Doges comme une métropole encombrée, victime d'un trafic qui ressemble à celui des itinéraires routiers. Il s'opère ce que Chion appelle une « linéarisation temporelle des plans »², c'est-à-dire une idée (illusoire) de succession synchrone des plans grâce aux sons. En revanche, les plans descriptifs laissent intervenir des thèmes musicaux rappelant l'italianité de la ville. L'arrivée des bateaux de pompiers accompagnés de leur sirène assourdissante interrompt ce rythme alterné, et conforte la découverte et l'impression d'une Venise imprévisible. Outre la linéarisation temporelle du son, calquée sur le montage continu des plans mais permettant aussi d'y aboutir, nous remarquons une « animation temporelle »³, où la « perception du temps de l'image est rendue par le son plus ou moins fine, détaillée, immédiate, concrète »⁴. Ainsi, si la temporalité du son

¹ Cf. Trois ouvrages de référence d'acoustique et d'acoulogie cinématographiques : CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, coll. « Cinéma Essais », 1985 ; – *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, 2003 ; – *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 2^e éd. 2002 (1^{re} éd. 1990).

² CHION Michel, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, op. cit., p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* Chion précise aussi qu'à l'inverse, cette perception peut être « vague, flottante et large ».

se combine avec celle des plans et vont dans le même sens (celle d'une linéarisation), les volumes et les sources sonores diversifiées viennent contrarier la régularité chronologique, toutefois en accord avec la dimension chaotique de l'espace urbain filmé. Le montage continu n'est donc pas remis en cause, il est simplement rythmé et animé grâce à la bande-son.

Bien avant de soucier de la cohérence spatio-temporelle, le montage narratif linéaire et « invisible » sélectionne quelques éléments significatifs dans l'espace, lesquels reconstituent une unité orientée (dans les rapports droite/gauche ; avant/arrière). Encore plus que l'irréalisme topographique, c'est le traitement du temps qui frappe dans cette scène : sous le couvert d'une continuité directionnelle (suivant la marche du *vaporetto*) et derrière l'alternance description/narration, Lean échelonne le spectaculaire dans l'espace urbain. En fait, il crée des événements devenant insolites grâce à cette alternance entre sujet percevant et objet perçu : les plans de Jane émerveillée prennent une valeur dramaturgique très intense projetée sur des éléments urbains qui, autrement, resteraient peut-être dans l'ordre de la quotidienneté ou du déjà-vu (même la *Salute* !).

Pour Buccheri, le montage « invisible » peut procéder de deux façons : « à un plan d'ensemble du décor, on fait suivre une série de plans qui le fragmente [...] ; ou bien on aligne une série de plans qui montrent chacun une partie du décor (c'est ici le montage qui compose le décor : d'habitude, on l'utilise quand l'espace filmique est un puzzle de plusieurs décors réels) »¹. La scène extraite de *Vacances à Venise* ci-dessus suit globalement le second schéma décrit par Buccheri, tout en cherchant à conserver la logique du premier. Lean montre une succession de plans raccordés (dans la direction, dans le mouvement, etc.) et dévoilant plusieurs aspects de la ville, mais il fragmente également ces espaces en insérant des plans dramatiques (de discussion, de perception, d'émerveillement, etc.), qui permettent de créer *de façon invisible* des ellipses spatio-temporelles, et de recréer un urbanisme en l'idéalisant, en le montant *afin que sa beauté filmique dépasse sa beauté réelle*.

Notons tout de même que ces infidélités à la topographie vénitienne ne sont pas toujours aussi effrontées, et ne vont pas inexorablement embellir l'espace. Pour la plupart des spectateurs, cette mise en scène truquée de l'espace restera imperceptible. À l'inverse, la fidélité à la topographie tourne évidemment la réalisation vers le réalisme, sans pour autant effacer la recherche au niveau de la mise en image ou banaliser les caractéristiques vénitiennes. Ainsi, l'espace urbain réel peut être monté en toute logique, comme s'il s'agissait

¹ BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 229. Trad. pers.

d'un intérieur en studio ou d'une pièce aux coordonnées définitives à partir desquelles il faudrait concevoir une mise en scène (cf. Syntagme II).

Syntagme II



II-a



II-b



II-c



II-d



II-e



II-f



II-g



II-h



II-i



II-j



II-k



II-l

Nous tenons à citer cet exemple issu de *Pain, tulipes et comédie*, car il est révélateur d'une certaine évolution du montage narratif linéaire, retraçable dans le cinéma contemporain. Rosalba a un rendez-vous avec Costantino, le détective-plombier parti à sa recherche, sur le *Campo da Pozzi*. Le début de la scène montre donc son attente, cadrée en plan américain (II-a). Un raccord sur le regard de la femme nous montre ce qu'elle voit : Costantino s'est orienté grâce à sa carte de Venise, il est cadré en plan américain/plan taille (II-b). Le contre-champ nous montre à nouveau Rosalba, cadrée du même point de vue mais cette fois en plan taille (II-c), tout comme Costantino est aperçu dans un cadrage plus rapproché dans le plan suivant (II-d), mais en suivant fidèlement la règle des 180°, comme s'il s'agissait d'un dialogue à distance. Comme le préconisent Millar et Reisz pour ce type de montage narratif, le raccord est donc parfaitement motivé et obéit « à une nécessité dramatique [...] pure et simple [...] narrativement efficace »¹.

Or cette nécessité semble légèrement bousculée dans le raccord en plan d'ensemble, révélant la distance qui sépare les deux personnages sur le *campo* (II-e). Le contre-champ est cependant cohérent, suivant la règle des 180° et positionnant son point de vue à une distance équivalente à celle du plan précédent, mais avec une petite plongée (II-f). L'insertion de ces deux plans larges choque quelque peu la continuité dialectique, laquelle alternait au départ des plans relativement rapprochés, à hauteur et à distance humaine, comme pour une scène de dialogue du cinéma classique. La révélation de l'éloignement crée alors un effet aussi bien comique qu'ironique, tournant en dérision le montage traditionnel d'une rencontre. De même, Soldini conserve visuellement (ou « linguistiquement ») les codes du western ou du policier, pour mieux en opérer un décalage humoristique. Ces codes sont ceux du rendez-vous mettant inexorablement en opposition et à distance deux personnages, deux clans, deux « parties », dont le rapprochement progressif (parfois volontairement dilaté, comme chez Leone) et le moment de la confrontation constitueront le véritable intérêt dramatique de la scène.

¹ MILLAR Gavin, REISZ Karel, *The Technique of Film Editing*, Londres, Butterworth and Company, 1981 (1^{re} éd. 1968), p. 249. Trad. pers.

D'ailleurs, le moment de la confrontation insiste aussi sur la « ridiculité » de la rencontre. Encore une fois, c'est le langage cinématographique et l'incongruité scénographique (la neutralité de la Venise « mineure ») qui enclenchent ces impressions. Dans un premier temps, le raccord est fait sur un champ vide (II-g), dans lequel apparaissent les deux personnages en question (II-h), cadrés en plan taille et de profil, afin de souligner ironiquement la (fausse) dramaticité de la rencontre. Mais ce raccord, s'il est juste dans la continuité formelle du montage, fait apparaître un plan assujettissant les personnages au sens du cadre : il ne s'agit donc plus tellement d'une mise en scène linéaire, mais de l'intervention d'une mise en image, mise explicitement au service du comique de la situation. La continuité classique et « sérieuse » aurait certainement opéré un raccord sur le mouvement et dans l'axe du personnage opposé à la caméra, Rosalba.

Du reste, l'originalité de ces plans (II-e, f, g, h) est bien isolée dans la dialectique de la scène : celle-ci se poursuit avec l'alternance champ/contre-champ en plans rapprochés d'un dialogue traditionnel (II-i et II-j sont répétés trois fois). Elle se conclut avec la même cohérence : un retour au plan ayant introduit le dialogue (II-k) dans lequel Costantino reçoit un coup de téléphone ; Rosalba en profite pour échapper à la vigilance du faux détective et s'enfuir (en sortant du champ). Lorsque Costantino se rend compte de la fuite de Rosalba, le raccord retourne tout aussi logiquement à un plan large et frontal sur le *campo*, afin d'insister sur la vacuité de l'espace et en parfaire les caractéristiques scéniques (II-l). La séquence continue avec une course-poursuite à travers les ruelles vénitiennes.

En étudiant ce syntagme linéaire et continu, nous voulions démontrer la pleine conscience de la part de Soldini (et éventuellement de son monteur) des possibilités esthétiques offertes par le langage cinématographique et la dialectique des plans, et ce même au cours d'une scène narrative *a priori* anodine. Ainsi, le comique de la scène naît plutôt à partir de l'agencement de l'espace filmique (au montage) qu'au sein de la situation pure et simple (indiquée dans le scénario).

À la différence de l'exemple tiré du film de Lean, nous ne retrouvons pas ici une référence univoque au découpage classique mais plutôt son *dépassement*, la réappropriation du montage narratif continu au service d'une mise en scène comique de l'espace urbain mais aussi grâce à la mise en image de cet espace, centrale au cours de la scène analysée.

3.1.2. Montage continu : description de l'espace vénitien

Selon Vincenzo Buccheri, la fonction descriptive du montage se définit ainsi : « [elle] institue principalement entre les plans des rapports d'ordre spatial. Les plans viennent l'un *après* l'autre, non pas l'un *à cause de* l'autre »¹. Toutefois, et Buccheri le note à juste titre, tout film narratif est « descriptif ». L'image filmique contient, nous le savons, un mode épistémique². De fait, même lorsque l'énonciation ne veut pas explicitement décrire la scénographie urbaine, elle renseigne sur sa condition. Il s'agit alors de comprendre « quelle est des deux composantes, celle qui assume le rôle dominant »³.

En effet, si ses plans se suivent l'un *après* l'autre en suivant des déterminations spatiales, le montage descriptif – en tant que succession de plusieurs plans descriptifs – est souvent ajusté au narratif dans une relation de causalité. L'esthétique du montage les délimite alors plus ou moins sévèrement (cf. Syntagme III).

Syntagme III



III-a



III-b



III-c



III-d



III-e



III-f

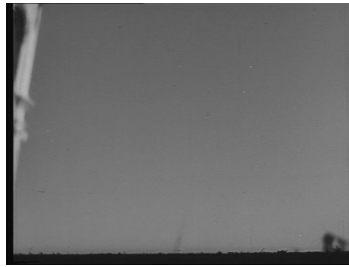
¹ BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 223. Trad. pers. Souligné par nous.

² Cf. AUMONT Jacques, *L'Image, op. cit.*, p. 57.

³ RONDOLINO Gianni, TOMMASI Dario, *op. cit.*, p. 179. Trad. pers.



III-g



III-h



III-i



III-j



III-k



III-l



III-m



III-n



III-o



III-p



III-q



III-r

Nous citons ici l'une des dernières scènes de *La vita semplice* – la scène de résolution, pour ainsi dire – où la rédemption de l'entrepreneur Giulio Caldri est déterminée par le manque de sa fille (Migia) et l'admiration des joyaux architecturaux du Grand Canal.

La scène s'ouvre selon des déterminations proprement narratives, où nous voyons le *motoscafo*¹ quitter le palais de l'industriel (connoté négativement par des grilles noires et inquiétantes) pour se rendre au *squero* des Bressan (III-a). De Robertis effectuée un

¹ Cf. Glossaire italo-vénitien, p. 445.

panoramique filé pour restituer le contraste entre la vitesse du bateau à moteur et la tranquillité de la gondole empruntant le même canal (III-b). Ce n'est qu'à ce moment que nous voyons le visage de Giulio Caldri, dans l'ombre, marqué par la tristesse due à l'absence de sa fille (III-c). Celui-ci ordonne à son chauffeur de ralentir afin de se promener calmement sur le Grand Canal, suscitant également la surprise du prétendant de Migia (III-d).

De Robertis introduit alors un plan rapproché sur l'eau et sur l'hélice s'arrêtant de tourner (III-e et III-f). Ce plan de coupe sur l'arrêt du moteur prend ainsi une valeur significative sur la narration. À partir de ces eaux calmes, la perception de l'espace vénitien va changer et la narration prendra une tournure descriptive, introduisant une nouvelle dimension visuelle (et temporelle) dans la représentation de la ville et dans l'expérience qui en est faite par l'entrepreneur. Le montage retourne tout de même à un cadrage traditionnel, c'est-à-dire au point de vue du dialogue et de la narration, où cette fois nous voyons le visage de Giulio Caldri illuminé par le soleil, preuve d'un changement radical dans la perception de Venise par le personnage (III-g). Cependant, au lieu de prolonger la dialectique de la narration classique (les champs/contrechamps précédents), la caméra s'envole (III-h) dans un panoramique trouvant un fondu au noir fabriqué par la matière urbaine lorsque l'objectif passe sous le Pont du Rialto (III-i et III-j).

Nous entrons officiellement dans une énonciation de type descriptif par un court fondu enchaîné permettant d'opérer un cadrage plus large et panoramique, magnifiant ainsi le Pont du Rialto (III-k). Un court fondu au noir raccorde le pont à un syntagme proprement descriptif, contenant plusieurs plans très courts des berges du Grand Canal. Il convient de remarquer que le point de vue de cette énonciation part toujours de la marche du bateau à moteur (dont on suppose par cognition qu'il s'agit de celui de Caldri)¹.

Le premier plan du syntagme descriptif (coordonné sans véritable continuité) est celui de la façade d'un palais (III-l), raccordé dans la position et dans la direction à une autre façade (III-m). Le plan suivant pourrait en être le contre-champ (III-n) : il suit la marche du bateau mais ne conserve pas la position de l'édifice, ce qui renverse la direction de la perspective. Le même phénomène s'applique au plan contigu, cadré plus amplement afin de mieux en exalter l'architecture (III-o). Le montage varie la distance, non plus la perspective dans le plan suivant, détail de la vie des Vénitiens, dont les habitations donnent sur un canal où ils embarquent sur une gondole (III-p). À l'inverse, le plan successif varie la perspective,

¹ C'est également à ce moment qu'intervient un commentaire musical accompagnant la magnificence du Grand Canal. Cf. MICELI Sergio, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologia*, Milan, LIM, coll. « Le Sfere », 2009, p. 550. L'auteur y dénombre et y définit plusieurs fonctions de la musique de film.

non plus la distance : il s'intéresse à un détail architectural, le fameux gothique vénitien (III-q). C'est alors que la scène (et le montage descriptif) se conclut par un rapide fondu enchaîné ouvrant sur une façade gothique d'un palais du Grand Canal peinte par Totò Bressan (III-r).

Nous remarquons que le raccord entre III-q et III-r se fait sur la structure architecturale de la façade (les bifores gothiques, etc.), c'est-à-dire la forme, les lignes et la géométrie de l'image. Au cinéma, ce raccord est fréquent dans les syntagmes descriptifs, puisque ce sont des rapports spatiaux qui constituent essentiellement leur dialectique. Notons cependant que le point de vue de départ, c'est-à-dire celui de la narration pure et simple, est conservé tout au long de la scène. Il permet de conserver implicitement la présence de Giulio Caldri, et surtout d'en ressentir la perception subjective, les échanges entre observation et émerveillement. De la sorte, le décor vénitien est pourvu d'une fonction actantielle qui ira jusqu'à provoquer la « rédemption » du personnage, un choc émotionnel qui empêchera l'industriel d'expulser les habitants du *squero*.

C'est également la dialectique des images et le rythme du montage qui permettent au spectateur de percevoir ce renversement de la sensibilité. Grâce à ce syntagme descriptif voguant sur le Grand Canal, la véritable identité de Venise est révélée à Caldri, lequel troque son statut pour une personnalité en adéquation avec l'espace précédemment observé. D'autre part, et ce malgré la magnificence objective des palais vénitiens, le montage est *simple*, dénué de véritables rapports structurels, de jeux sur les géométries des cadres : son rythme se fonde sur la rapidité des plans et la variété de leurs cadrages. L'unique raccord véritablement « étudié » est celui qui instaure un passage entre le palais réel et le palais représenté, c'est-à-dire entre l'extérieur (la perception de la ville depuis le bateau de Caldri) et l'intérieur (la perception de la ville depuis la maison des Bressan), comme une évolution de ces formes urbaines complexes vers la simplicité et la clarté des formes dessinées – évolution qui autorise encore à croire à une transposition purificatrice des beautés architecturales vers l'intériorité des personnages. Idéalisant intentionnellement son discours par le biais d'une description stéréotypée de Venise, De Robertis montre comment une observation attentive et sensible d'un espace universel ouvre un dialogue et permet un échange entre les mondes qui se le partagent. Nous l'avons compris, cette monstration n'a été possible qu'à travers une dialectique entre le narratif et le descriptif.

3.2. Le montage-expression

Par montage-expression nous entendons la mise en exergue de l'effet-montage, c'est-à-dire l'explicitation de ce moment de création « syntaxique » du film devant les yeux du spectateur, en opposition à son effacement expressif – qui était paradoxalement perceptible dans le montage dit « invisible ». Balázs nous dit encore que le montage devient productif lorsque, grâce à celui-ci, « le spectateur comprend ce qui ne se voit pas dans le plan en soi »¹. Nous traiterons ainsi d'exemples où c'est proprement le montage qui crée ou altère le sens original des plans.

3.2.1. Montage discontinu : collages de l'espace vénitien

D'où le rattachement du montage discontinu à un montage-expression (lequel ne se manifeste pas seulement dans la discontinuité). Pour Amiel, il s'agit d'un montage « discursif », basé non plus sur une esthétique des « articulations » mais sur celle des « collages » : « La succession des plans ne naît donc pas d'un découpage préalable, mais d'un *collage* d'instant, de gestes, d'attitudes ou de situations dont le lien est souterrain, hypothétique, à révéler plutôt qu'à constater. »²

À travers ces séries de « soubresauts », le cheminement progressif de la perception et de la narration n'est pas irrémédiablement annulé, mais il est contrecarré plutôt qu'aidé, tourné vers l'interrogation avant d'être voué à la compréhension. Toujours selon Amiel, il va de soi que cette solution de collages forme « l'un des enjeux majeurs du cinéma moderne »³, auquel nous rattachons le premier film de Tinto Brass. L'une des premières scènes de *Qui travaille est perdu* relate la flânerie de Bonifacio dans le centre touristique de Venise, où il observe les vitrines des magasins au milieu de la foule (cf. Syntagme IV).

¹ BALÁZS Bela, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* [*Der Film. Werden und wesen einer neuen Kunst*, Wien, 1952], trad. it., Turin, Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 1987, p. 122.

² AMIEL Vincent, *op. cit.*, pp. 14-15. Trad. pers.

³ *Ibid.*, p. 17. Le cinéma moderne n'est pas pour autant l'instaurateur ou le manipulateur exclusif de cette forme de montage : peu après l'établissement du montage narratif, on trouve des assemblages discontinus et conceptuels (surtout dans le cinéma russe des années 1920).

Syntagme IV



IV-a



IV-b



IV-c



IV-d



IV-e



IV-f



IV-g



IV-h



IV-i



IV-j



IV-k



IV-l



IV-m



IV-n



IV-o



IV-p



IV-q



IV-r



IV-s



IV-t



IV-u

Pour Buccheri, le montage invisible consistait à transposer « tout le poids de la continuité » sur les actions et sur les regards des personnages [...] : le personnage devient donc le centre géométrique autour duquel les images sont cousues au point de construire un espace cohérent : un espace que l'on n'hésiterait pas à définir d'anthropocentrique. »¹ Il nous a déjà été donné d'évoquer plusieurs fois la modernité du premier film de Tinto Brass, ainsi que ses influences godardiennes. Pourtant, dans le syntagme cité ci-dessus, nous aurions de prime abord l'impression d'un recours régulier au protagoniste, en tant que figure fondatrice de la séquence. Il nous faut ainsi nuancer cette impression initiale : en quoi le montage de Brass est-il différent, visible et résolument moderne ?

Buccheri nous informe que le montage « visible » se base sur le faux raccord, et ses différents corollaires, le plus fréquent étant celui de l'infraction à la règle des 180°². Brass ne l'emploie pas à outrance : les premiers plans du syntagme alternent en réalité leurs sujets et

¹ BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 248. Trad. pers.

² Cf. *Ibid.*, p. 253.

offrent à la vision un éventail technique. En ce sens, la dynamique du montage s'accorde autour de la juxtaposition classique de plusieurs plans composant un décor à partir de sa fragmentation ; le point d'ancrage restant le retour constant au protagoniste.

Introduit par une furtive ouverture à l'iris, le point de départ de la scène est donc un plan de taille de Bonifacio (IV-a), raccordé à un zoom sur un dessin dans une vitrine (IV-b), raccordé à son tour à un panoramique sur une vitrine¹ (IV-c et IV-d) ; puis on revient à la flânerie du personnage par un panoramique peinant à l'isoler au milieu de la foule (IV-e). De ce premier « sous-syntagme », nous retenons un phénomène répété par la suite : la dialectique des plans s'affranchit des coordonnées spatiales et de la continuité narrative (en raison de l'alternance action/description). Comme le commenterait encore Amiel, dans cette scène « la cohérence temporelle et la logique d'action ne sont pas manifestes »². D'une part, Bonifacio n'est pas raccordé dans la position et dans le regard (il est d'ailleurs absent dans les plans discontinus sur les vitrines) ; d'autre part, lorsque le montage revient à lui, il n'est pas plus raccordé dans l'axe ou dans la direction, ce qui accentue l'impression d'égarement.

La scène se poursuit selon les mêmes motifs dialectiques. Du plan large sur Bonifacio immergé dans le bain de foule (IV-f), on passe à un nouveau zoom avant, rapide, sur un produit exposé dans une vitrine (IV-g et IV-h) ; celui-ci est raccordé à un plan descriptif de la foule dans lequel n'intervient pas le protagoniste (IV-i), comme s'il avait momentanément disparu ; nous ne l'apercevons pas plus lors d'un nouveau zoom rapide sur la lingerie exposée dans une vitrine (IV-j et IV-k) ; c'est alors que Brass coordonne le gros plan final du zoom à un plan plus large, en enfreignant la règle des 30°, ce qui crée un « *hard cut* »³ grâce auquel nous apercevons dans la vitrine le reflet de Bonifacio vu de dos (IV-l). La vision spectatorielle est ici mise à l'épreuve, puisqu'elle doit réussir à capter cette réapparition du personnage dans un effet de style, dans une vision doublement détournée (par le cadre de la caméra et celui de la vitrine).

Toutefois, l'assimilation de ce plan complexe au sein de la dialectique, et donc au sein de l'espace filmique, ne favorisera en rien la compréhension de l'énonciation : tout au plus, le spectateur en recueillera l'originalité formelle, sa pure *mise en image*, non pas simple mais emphatisée. Mitry fait également remarquer que dans le montage « abrupt », « la coupure productrice de sens est amortie par le sens qu'elle produit de telle sorte que malgré la discontinuité formelle des plans, l'impression de continuité n'est pas moindre. La « brisure »

¹ Nous avons cité le photogramme d'ouverture et de fin des plans aux manipulations techniques prononcées.

² AMIEL Vincent, *op. cit.*, p. 14.

³ Pour la terminologie et les données techniques concernant les « infractions » du montage moderne, nous renvoyons à BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, pp. 253-258.

du montage n'est sensible que lorsqu'elle est inutile. »¹ Ajoutons cependant que tout au long du film, Brass joue également avec la gratuité de l'intervention expressive, en particulier à un niveau morphologique de sa syntaxe (iris, accéléré, etc.). Son propos est bien celui de l'*inutilité* (de l'art, du travail, de Venise, etc.).

La flânerie solitaire de Bonifacio se poursuit grâce à un gros plan sur la nuque du personnage (III-m), faisant fi des raccords de position et de direction. Étrangement, ces mêmes raccords, provenant du montage classique, sont conservés avec le plan suivant, où la nuque de Bonifacio est « fidèlement » juxtaposée à celle d'un mannequin (IV-n), créant ainsi une métaphore dont la compréhension est, cette fois, aisée. Ce mannequin tourne sur un pivot, et ce mouvement circulaire est *gratuitement* enregistré à travers une série de micro-ellipses. Bonifacio « disparaît » pendant un autre plan extra-diégétique, celui d'une petite fille devant la vitrine d'un magasin de vêtement (IV-o), auquel on raccorde un panoramique sur une robe – et le prix de la robe – dans cette même vitrine (IV-p et IV-q). Le parallèle et les connotations de ce raccord « conceptuel » sont, là aussi, facilement assimilables : le monde de l'innocence s'annule devant celui du commerce. D'autre part, il faut noter qu'avec le plan de la petite fille (IV-o), une chanson (de variété italienne des années 1960) dont la source reste inidentifiable intervient brusquement et se poursuivra jusqu'à la fin de la séquence. Pourtant, cette superposition semble cohérente au sein de la dialectique des plans qui insérait déjà plusieurs éléments extra-diégétiques. Cette nouvelle fragmentation définit une fonction musicale qui « représente le temps montré »², en ce sens où elle constitue paradoxalement le cliché de l'Italie du miracle économique, l'immédiateté (révolue) d'une époque dont nous récoltons à présent les fruits.

Dans le dernier « sous-syntagme » de la scène, nous retrouvons Bonifacio lorgnant devant une nouvelle vitrine (IV-r), auquel on coordonne le contre-champ en plan poitrine, enfreignant la règle des 180° et les raccords de position et de direction du regard (IV-s). La distance rapprochée est cependant conservée dans le plan suivant, un panoramique en gros plan sur des billets dans une vitrine (IV-t). Enfin, nous voyons Bonifacio dans un *establishing shot* plutôt surprenant voire illogique (IV-u), c'est-à-dire dans une posture identique au plan de départ du « sous-syntagme » (IV-r), créant à ce moment continuité spatiale dérisoire par rapport à la discontinuité affichée dans les précédents « sous-syntagmes ».

¹ MITRY Jean, *La Sémiologie en question, op. cit.*, pp. 136-137.

² Cf. MICELI Sergio, *ibid.*

L'entremêlement des motifs, la désarticulation du langage et le mélange des points de vue sont remarquables dans cette courte scène : quelles en sont les conséquences pour l'interprétation de la réalité vénitienne ? Deux effets se dégagent de cette éparpillement de la dialectique des plans : la négation du personnage-narrateur en tant qu'héros ; la prédominance de l'urbain sur la « vénitienneté ».

Le phénomène d'apparition/disparition du personnage principal dans l'espace filmique et son effacement récurrent derrière la foule œuvrent à égarer la perception spectatorielle, à créer un ressenti physique de la vision (qu'engrangent les panoramiques, les zooms, les gros plans et la rapidité du montage – son rythme, sur lequel il nous faudra revenir). Mais malgré cette dispersion de l'énonciation, emphatisée également par l'asynchronisme de la voix-off et du dialogue accéléré par rapport à l'image, nous avons l'impression d'un univers unitaire, clos et *identifiable*.

En effet, nous comprenons que la scène se situe dans un périmètre urbain, commerçant et plutôt spacieux. Pourtant, Brass ne cadre jamais en plan large. Simplement, il opère une répétition rythmée de quelques motifs – chers aux thématiques du cinéma moderne – et qui sont mis en relation : la flânerie, la solitude, l'anonymisation ; l'indifférence, l'économie et le vide.

Ainsi, la scène isole tout d'abord Bonifacio, pour ensuite mieux le confondre parmi la foule individualiste et indifférente : le décor aide à décrire la solitude¹. D'autre part, des mouvements de caméra ainsi que des manipulations optiques « anonymes » (à quel observateur les attribuer ?) et grossiers sur les vitrines viennent durcir le trait d'une société caricaturale et caricaturée. La perfection technique n'est plus nécessaire pour représenter un monde imparfait.

De fait, dans cette seconde séquence du film, Venise n'est pas identifiée selon ses critères traditionnels. Nous croyons la reconnaître, mais par des moyens cognitifs détournés, non immédiats : nous avons vu dans le générique d'ouverture une succession de plans aériens du centre historique et l'accent vénitien de Bonifacio imprègne l'image. Traitant du cinéma moderne, Gilles Jacob constate que « ces films quittent les boulevards confortables et bien tracés du déjà vu pour s'engager dans les sentiers escarpés de l'Aventure et de la Connaissance accrue »². La première partie de la phrase concerne particulièrement l'espace vénitien montré (et monté) dans notre syntagme IV : Brass y exacerbe les caractères

¹ Cf. JACOB Gilles, *op. cit.*, pp. 187-188. L'auteur y décrit admirablement les motifs de la solitude dans le cinéma moderne.

² *Ibid.*, p. 190.

impersonnels, a-stéréotypés, voire insignifiants de l'urbanisme vénitien. Il restitue avant tout la ville *pour la ville*, non pour son identité individuelle, spectaculaire : Venise est un espace commun. Toutefois, il en conserve le visage touristique, qu'il assimile à la marche capitaliste de la société du miracle économique des années 1960. D'ailleurs, la « marche » est l'une des figures rythmiques de la scène, tant au niveau profilmique (la flânerie, la foule) que cinématographique (les panoramiques, les zooms) : elle paraît mécanique, inflexible. Le protagoniste, au sein de cet espace, ressent un malaise, un mal-être.

En revenant à la citation de Jacob, nous voudrions approfondir quelque peu les notions d'« Aventure » et de « Connaissance » (pour l'auteur, elles se réfèrent surtout au cinéma d'Antonioni) : il ne s'agit plus d'une aventure d'ordre épique, mais banale (banalisée par un monde insipide), tout comme la connaissance n'est plus d'ordre intemporel, mais figé. Un vide est comblé qu'il s'en forme immédiatement un autre, à l'image de la répétition des vitrines où sont exposés des produits déshumanisés, génériques et normatifs qui se succèdent, se vendent et se remplacent.

Ce montage narratif minimalise les actions pour créer l'intérêt à partir d'une relation protagoniste/décor urbain/foule qui ne prend un sens que grâce à leur distance (même lorsqu'ils sont juxtaposés dans le champ), à leur séparation (aucune communication entre les plans). Comme l'écrit avec justesse Amiel à propos du montage-collages, « c'est la « structure » de l'évènement [donc de la narration] qui est montrée, plutôt que l'évènement lui-même. »¹

Il se forme ainsi un mélange qui « linguistiquement » n'a aucune articulation, aucune référence « grammaticale » sûre et définitive, mais qui malgré tout reste cohérent et, le plus important selon Metz², compréhensible pour les yeux du spectateur. L'espace filmique met en scène un monde à la langue simplifiée (les messages des emballages, les prix, etc.) mais au langage complexe, empêchant une communication constructive. Comme Paris chez Godard³, cette Venise-là est dénuée de tout référent passéiste, de toute trace du passé, pour être située dans une sphère irrésistiblement rattachée *au présent*. C'est un passé existentiel qui

¹ AMIEL Vincent, *ibid.*

² Cf. METZ Christian, *ibid.*, t. I, p. 145 : « *Ce qui demande à être compris, c'est que les films soient compris.* » Souligné par Metz.

³ Nous nous souvenons de Truffaut qui déclarait *en 1967* : « En douze films, Godard n'a jamais fait une allusion au passé dans le dialogue. » Cf. GILLAIN Marie (dir.), *op. cit.*, p. 239. Par ailleurs, *en 1968*, Truffaut exprime une critique aux films dits « godardiens », qui serait également valable pour le film de Brass : « Pour beaucoup de gens, par exemple, Godard représente la liberté absolue. Si on regarde bien ses films on s'aperçoit que lui aussi s'impose une grande discipline. En quinze films, il n'a jamais fait un ralenti, ni un accéléré, ni un flash-back. » Il n'a presque jamais bouleversé la chronologie d'un récit. On dit souvent d'un film qui bouscule tout : « Il est fait à la Godard », alors qu'il est plein de choses que Godard s'interdirait. » Cf. *Ibid.*, p. 200. Par la suite, nous le savons, Godard s'est interdit bien moins de choses.

hante Bonifacio, non pas urbanistique. Pour cela, l'identité vénitienne est déconstruite, axée sur ses aspects communs et mondialistes – un monde alors nouveau (comme cette *vision* cinématographique de Venise) mais qui est encore aujourd'hui, plus que jamais, actuel.

3.2.2. Montage conceptuel : un espace idéologique

Comme nous le rappelle Buccheri, la fonction « conceptuelle » est liée au nom d'Eisenstein et à sa « cinédialectique »¹. D'ailleurs, plus ou moins indirectement, l'idéologie remarquable dans le montage moderne (celui de Brass, comme celui de Godard ou d'autres cinéastes « modernes ») tire ses origines dans celui du cinéma soviétique des années 1920², laquelle influença explicitement Pasinetti. Le postulat idéologique fondant la cinédialectique conçoit le réel comme n'ayant aucun sens en dehors de celui que l'homme lui donne : « le film n'a pas à charge de « reproduire » le réel sans intervenir sur lui, mais au contraire de refléter ce réel en donnant en même temps un certain jugement idéologique sur lui »³. Dans ce cas, il sera intéressant d'observer comment l'on retrouve ces conceptions dans la technique employée par le réalisateur vénitien, afin de conférer des significations (idéologiques ou non) à l'espace filmique.

À l'incipit du *Canale degli Angeli*, Pasinetti coordonne quelques plans descriptifs (montrant la vie paisible d'une mère et de son fils sur une île de la lagune vénitienne) à une séquence relatant le travail de la drague, dirigé par le père de la famille précédemment aperçue. Dès ces premières minutes de film, l'historien du cinéma qu'est Pasinetti tient compte de l'esthétique soviétique du montage, sans pour autant considérer cette phase comme la « base » de la conception du film (à la différence d'Eisenstein).

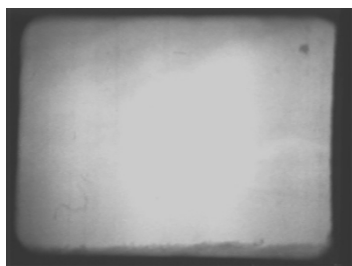
Selon nous, la séquence présentant la drague se décline en trois syntagmes (cf. Syntagmes V).

¹ Cf. BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 219. Nous renvoyons aussi à l'ouvrage de Jacques Aumont : *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, coll. « Cinéma », 2005 (1^{re} éd. 1979) et, bien sûr, à celui d'Eisenstein : EISENSTEIN Sergueï M., *Au-delà des étoiles*, trad. fr., Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1974.

² Le rapprochement entre Eisenstein (et le cinéma soviétique des années 1920) et Godard est fait par René Prédal in *ibid.*, p. 289. Toutefois, l'auteur affirme que Godard ne cherche pas « à construire un discours philosophique purement intellectuel [mais] fait de chacun de ses films une méditation intelligible menée à l'aide du travail sur le plan » (en cela, il n'est pas « eisensteinien »).

³ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *op. cit.*, p. 56.

Syntagme V.1



V.1-a



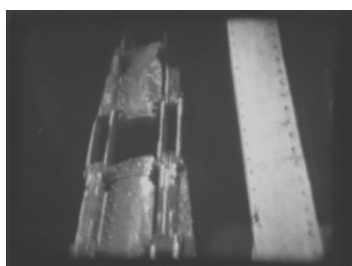
V.1-b



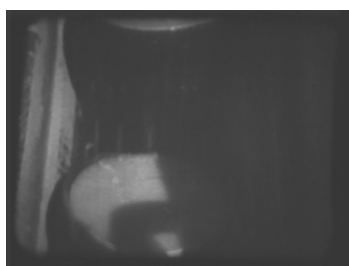
V.1-c



V.1-d



V.1-e



V.1-f

Le premier syntagme s'ouvre par un panoramique partant du ciel pour arriver vers un plan d'ensemble sur le canal et la drague (V.1-a, b). Un court fondu enchaîné permet de relier sans heurts le paysage lagunaire à la description du bateau, dont nous ne voyons pour l'instant que la partie supérieure (V.1-c). En revanche, le mécanisme de dragage est raccordé brusquement sur l'axe (V.1-d), toujours dans un cadre redoublé (par la verticalité des cheminées du bateau), frontal et géométrique. Enfin, ce premier « moment » de la séquence se conclut par deux plans qui opposent un mouvement de descente des gravas (V.1-e) à un mouvement de montée des récipients d'eau (V.1-f), le tout associé par des *cut* assez violents, c'est-à-dire sans raccords directionnels ou positionnels. De même, nous observons qu'au cours de ces premiers plans, nous partons d'un cadrage large montrant un espace paisible pour

nous rapprocher progressivement des formes mécaniques de la drague, jusqu'à des gros plans sur leur fonctionnement à première vue chaotique¹.

Syntagme V.2



V.2-a



V.2-b



V.2-c



V.2-d



V.2-e



V.2-f



V.2-g



V.2-h



V.2-i



V.2-j



V.2-k



V.2-l

¹ D'un point de vue acoustique, il conviendrait de remarquer la superposition de la bande-son (les bruits de la drague) à celle de la bande-originale, superposant elle-même les enregistrements musicaux.



V.2-m



V.2-n



V.2-o

Le deuxième « moment » de la séquence débute avec un raccord entre la machinerie et l'homme qui la dirige, filmé en plan taille avec une légère contre-plongée (V.2-a). Cette intervention humaine dans la dialectique des plans réajuste aussi les coordonnées scénographiques : l'image suivante est à nouveau cadrée de façon large et situe la drague à proximité d'une île de la lagune (V.2-b). L'énonciation retourne alors sur l'embarcation et un panoramique met en parallèle le lieu de travail de Daniele (chef de chantier et père du petit garçon aperçu dans la séquence précédente) et son lieu de vie (les habitations vénitiennes en arrière-plan) (V.2-c). Dès lors, Daniele devient la figure référentielle du montage, ou du moins de ce deuxième syntagme : quelques plans décrivent le travail des ouvriers (V.2-d, e, f, g, i), mais sont toujours reliés à la figure urbaine (V.2-g) et humaine, directrice (V.2-h). L'ouvrier est alors directement juxtaposé à son imposante machine (V.2-j), dirigé par son chef, dont le montage alterne trois plans au cadrage identique (V.2-k, m, o), comme une insistance nécessaire afin de communiquer la domination (juste et sage) de l'intelligence sur la machine et les subordonnés (V.2-l), ainsi que sur l'espace urbain et naturel (V.2-n).

Syntagme V.3



V.3-a



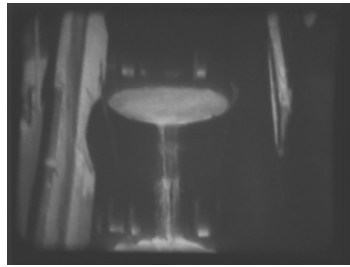
V.3-b



V.3-c



V.3-d



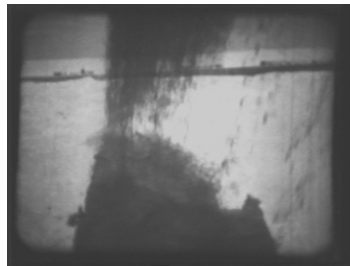
V.3-e



V.3-f



V.3-g



V.3-h



V.3-i



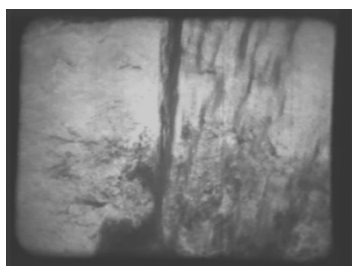
V.3-j



V.3-k



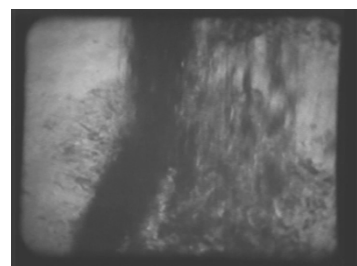
V.3-l



V.3-m



V.3-n



V.3-o

Un gros plan de la main de l'ouvrier actionnant une valve (V.3-a) ouvre symboliquement la troisième partie de la séquence étudiée. Le montage associe les plans rapprochés et impersonnels (l'homme est absent) sur la machinerie (V.3-b, c, d, e). La succession des images suit une fonction « *ritmico-formale* » [rythmico-formelle], selon la terminologie proposée par Buccheri : « la liaison entre les plans n'est pas dictée par des motifs d'ordre logique ou narratif, mais par les rapports spatiaux de courbes, de lignes, de

couleurs, de volumes, de surfaces »¹. Le rythme de la fin de la séquence est accéléré à partir du raccord entre V.3-e (la lente montée des récipients d'eau) et V.3-f (le jet de gravas et de terre dragués pour élargir le canal). Le montage est toujours dépourvu d'indices d'orientation spatio-temporels (à travers cette succession discontinue de plans serrés, il nous est impossible de reconstituer avec précision la forme de la drague, sa position, etc.), bien qu'il réitère certains motifs déjà vus (V.1-e correspond à V.3-d ; V.1-f correspond à V.3-e). Les plans se poursuivent avec une durée qui ne dépasse pas les trois secondes (V.3-f, g, h, i, j, k), pour finalement n'être fractionnés qu'en une seule seconde, dès la répétition de l'image des gravas déversés (entre V.3-f et V.3-l). Nous voyons alors un montage très rapide alternant des plans identiques (V.3-l, m, n, o), assimilables à la notion de « fragment » dans la théorie eisensteinienne. Souvent confondus – à tort – avec les plans, les « fragments » de la cinédialectique se caractérisent par des morceaux unitaires de film, des « plans » en général assez courts, au cadrage serré, focalisant l'attention sur le sens univoque qui est y isolé. La clôture de leur cadre a « toujours plus ou moins une valeur de césure franche entre deux univers hétérogènes, celui du champ, celui du hors-cadre »² : ici, entre le lieu du travail, celui de la famille, et celui de l'Histoire.

À la lumière de ces théories, Pasinetti recherche bien les rapports géométriques évoqués par Buccheri dans les détails de la drague. Cependant, l'alternance ou la répétition des cadrages rapprochés et structurés contribuent non seulement à souligner un rythme et son évolution (également à travers la musique qui superpose un thème grandiloquent et un motif cyclique³), mais aussi à transmettre des idées, des informations connotées sur le rapport entre l'homme (ses fonctions, son ouvrage, ses créations, ses buts) et l'espace (vital, professionnel, naturel). Ce montage n'est donc pas simplement rythmique, formel ou esthétique, son *effet* réaliste est également porteur de sens, dirait Balázs⁴, et son sens est produit en partie par la notion eisensteinienne de « conflit », c'est-à-dire « le mode canonique d'interaction entre

¹ BUCCHERI Vincenzo, *op. cit.*, p. 222. Trad. pers. Buccheri précise que le montage a toujours des composantes esthétiques, mais que des films comme ceux de l'impressionnisme français des années 1920 appliquent systématiquement cette logique.

² AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *op. cit.*, p. 59.

³ Nous nous référons aux définitions fournies par Sergio Miceli : le « motif » comprend « une succession réduite de sons ayant un caractère mélodique achevé », tandis que le « thème » est directement « relié à une mélodie, c'est-à-dire à une structure horizontale – formée de motifs ou de phrases, donc divisibles – symétrique ou asymétrique, de nature dynamique et au sens généralement achevé. » Cf. MICELI Sergio, *op. cit.*, p. 611-613. Trad. pers.

⁴ Cf. BALÁZS Bela, *op. cit.*, p. 128. Trad. pers.

deux unités *quelconques* du discours filmique : de fragment à fragment, certes, mais aussi « à l'intérieur du fragment » [...] »¹.

Entre le paysage initial, la direction de la drague par Daniele, et la vitesse de la fin de la séquence, l'évolution est perceptible, elle devient quasiment palpable. Les premières images soulignent la coexistence de deux espaces, mais l'intervention d'une musique assourdissante (dès V.1-a) anticipant la description de l'activité de la drague contraste avec l'apparente tranquillité des éléments lagunaires². À cette vue paysagère s'ajoute une nouvelle signification, laborieuse et chaotique, que viennent confirmer immédiatement après les cadrages rigides à bord de la drague. Les espaces verts, marécageux et abandonnés sont investis par une nouvelle forme de civilisation, moderne, travailleuse, dont la mission est d'élargir l'accès à Venise – ce flux et reflux qui aujourd'hui fait l'objet de toutes les critiques. Symboliquement, il s'agit aussi pour Pasinetti d'un recommencement de l'histoire cinématographique à Venise, partant (comme les Vénètes en leur temps) des terrains boueux pour reconstruire une nouvelle iconographie, laquelle prend racine chez les Vénitiens et bâtit sur des lieux et avec des éléments qui ne font pas partie de la visualité habituelle de la ville.

Venise, parfois hors-cadre, parfois à la lisière de l'image, reste tout de même présente, on le sent. C'est elle qui appelle implicitement l'action humaine et mécanique que nous voyons dans la suite de la séquence. Le chef de chantier Daniele n'est pas un personnage irréel, venu d'un monde indéterminé : c'est un Vénitien, que le montage s'accapare pour en faire une figure incontournable dans le deuxième syntagme de la séquence (V.2). En revanche, il est tout aussi indéniable que les influences étrangères du montage transparaissent sur l'espace et les personnages filmés. Le montage rapide du troisième syntagme (V.3), constitué exclusivement de plans rapprochés sur la machinerie et la matière (mécanique et organique), se réfère explicitement au montage soviétique, à celui d'*Acier* de Ruttman, ou encore au montage rythmique de René Clair³. Les intentions documentaires s'effacent peu à peu pour laisser place à l'expressivité et l'émotivité suscitée par le « ballet de machines, de

¹ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *ibid.*, p. 60. Souligné par les auteurs. Dans un article de 1929 cité par les auteurs, Eisenstein énumère : le conflit « graphique », « des surfaces », « des volumes », « spatial », « des éclairages », « des rythmes », « entre matériau et cadrage » (déformation spatiale par le point de vue de la caméra), « entre matériau et sa spatialité » (déformation optique par l'objectif de la caméra), « entre le processus et sa temporalité » (ralenti, accéléré), « entre l'ensemble du complexe optique et un tout autre domaine ».

² Cf. MICELI Sergio, *op. cit.*, p. 551. L'auteur y définit une fonction de la musique comme « moyen d'anticipation des événements ».

³ Cf. GRIGNAFFINI Giovanna, « Pasinetti « mineur » », in *op. cit.*, p. 39.

bielles, de moteurs et d'engrenages »¹. Le rythme filmique prend ainsi le pas sur l'espace filmique, tout en ordonnant sa sensibilité à partir de l'intelligibilité des images (les significations de l'espace représenté). Mitry étayerait notre discours avec ces mots très justes : « Le rythme filmique, donc, doit satisfaire à la fois la raison et l'émotion, et permettre à un certain contenu d'accéder à cette « intellection affective » qui est sa finalité même. »²

Dès l'incipit, la drague (et le *Canale degli angeli* qui forme son matériau, sa « raison d'être ») est présentée comme un lieu central (grâce aux plans larges). L'humanité et la sagesse (quelque peu naïve) du contremaître Daniele est tout aussi fondamentale : elle permet d'humaniser illusoirement la drague, d'explorer la physionomie de ses machines, d'en constituer à travers leur rythme éreintant un véritable *poumon régénérateur* de l'espace lagunaire³. Mais son impressionnante activité ne fonctionne pas sans être exposée aux dangers, tout comme le prouvera l'accident de Daniele.

Pour l'instant, une industrialisation est en marche et le progrès va modifier la réalité vénitienne. La cohérence entre le langage cinématographique et son contenu (le représenté) est alors saisissante : le montage de Pasinetti constitue lui aussi un progrès dans la représentation de Venise au cinéma. En se référant à certaines esthétiques venues d'ailleurs (précisément de Russie, de France et d'Allemagne) et éloignés de celles des films traditionnellement tournés dans la cité des Doges, l'espace urbain fictionnel se pourvoit parallèlement des mêmes influences extrinsèques, des mêmes caractères d'étrangeté. De par ces résonances, la Venise du *Canale degli angeli* et ses personnages sont délestés de leurs stigmates, car contaminés par l'expressivité « exotique » voire « internationale » de la dialectique des plans qui les met en jeu : sans être reniée, au contraire, leur identité s'élargit – à l'image de l'espace urbain représenté et de ses possibilités représentationnelles. C'est surtout en cela que le montage pasinettien est idéologique et donc, conceptuel.

3.2.3. Montage de correspondances : l'espace et ses échos

Par « montage de correspondances », Amiel entend des collages à distance, des échos formels qui créent « des effets sensibles provoquant eux-mêmes des liens de

¹ *Idem.* Trad. pers.

² MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 176.

³ D'ailleurs, le scénario original s'intitulait « *La draga* », précisent Ellero et Borin. Cf. ELLERO Roberto, BORIN Fabrizio, *ibid.*, p. 106.

significations »¹. Nous sommes moins dans l'ordre du rythme et des assemblages de plans que dans celui d'une vision d'ensemble, d'un caractère donné au temps et à l'espace filmiques par ces correspondances. Il ne s'agit plus de successions, mais d'intervalles et d'alternances, et du sens amené par leur commutation et leur connexion. Si les articulations et les collages du montage narratif permettent de rendre compte d'une « altérité chronologique » selon Amiel, les correspondances, elles, « favorisent une perception a-chronologique »².

Le montage de correspondances, à l'aide d'ellipses significatives, peut rassembler un puzzle d'espace urbain qui recréera admirablement l'aspect labyrinthique de Venise. Il peut aussi jouer sur la cognition d'un espace déjà perçu, et la dialectique des plans devient alors l'établissement d'un itinéraire proprement filmique, comme nous le voyons dans quelques séquences de *Rapt à Venise* (cf. Syntagmes VI).

Syntagme VI.1



VI.1-a



VI.1-b



VI.1-c



VI.1-d



VI.1-e



VI.1-f

¹ AMIEL Vincent, *op. cit.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 104.



VI.1-g



VI.1-h



VI.1-i

Syntagme VI.2



VI.2-a



VI.2-b



VI.2-c



VI.2-d



VI.2-e

Syntagme VI.3



VI.3-a



VI.3-b



VI.3-c



VI.3-d

Le premier syntagme cité débute au moment où le petit Roger, esseulé et délaissé par les policiers, entreprend une promenade solitaire à travers le centre historique vénitien. Sa découverte commence au pied du pont de Rialto (VI.1-a), raccordée en fondu enchaîné (afin de raccourcir le temps de traversée) dans la foule du marché éponyme (VI.1-b) – il faut noter que le raccord est ici topographiquement juste, puisque le marché de Rialto se trouve bien au pied du pont.

L'enfant quitte alors le lieu bondé pour pénétrer presque instinctivement dans une ruelle moins touristique, où il dialogue furtivement avec un Vénitien peu aimable (VI.1-c) – la continuité spatiale est toujours respectée. Roger décide alors de rompre cet itinéraire préconçu au moyen d'un jeu qui semblerait infantile (consistant à croiser les doigts, à compter jusqu'à sept, puis à regarder en l'air pour tenter d'y trouver le père), mais qui en réalité engrange explicitement l'entrée des notions de destin et de hasard dans la vie du petit garçon (VI.1-d). De fait, Roger ne participe pas au jeu des autres enfants sur le *campo* : ils s'ignorent même (VI.1-e). C'est un nouveau fondu enchaîné, preuve d'une ellipse temporelle, qui nous entraîne sur cette large place où Roger est intrigué par un *sotoportego*. Un raccord dans le mouvement nous situe directement de l'autre côté de cette petite galerie traversée par l'enfant (VI.1-f) et au bout de laquelle un panoramique vers le haut vient dévoiler une statuette de la Vierge à l'Enfant. La caméra de Soldati se rapproche progressivement de cet objet, alternant plan rapproché (VI.1-g) et gros plan du visage de Roger (VI.1-h), pour retourner en insert sur la tête manquante du petit Jésus (VI.1-i). Le montage répète alors le gros plan du visage de Roger (V.1-h), où l'assimilation de l'espace est à présent perceptible : grâce à cette répétition et au rapprochement des cadrages, la statuette décapitée deviendra alors une image cognitive dans l'esprit de l'enfant.

En réalité, ce chemin défriché par l'intuition enfantine au sein du labyrinthe vénitien mène directement à la rencontre avec le docteur Vivaldi, le séquestreur du père de Roger, et l'hôpital où celui-ci est prisonnier se trouve dans la cour sur laquelle débouche le *sotoportego*. Parallèlement, il est intéressant de remarquer comment, sous l'apparence d'un

jeu anodin avec l'espace urbain, le montage narratif des plans réussit à transmettre des informations connotées, dépourvues de liens narratifs. En effet, nous remarquons dans les premiers plans de la séquence la mise en valeur des plans larges et des lignes droites (en perspectives asymétriques). Puis l'espace se resserre lorsque Roger quitte la Venise touristique, il est également quelque peu déserté, voire inquiétant sous le *sotoportego*. C'est alors que des plans larges nous passons à des plans rapprochés, jusqu'à l'insert sur la statuette mutilée. Ainsi, la progression n'est pas simplement vectorielle et urbaine, dans un espace euclidien délimité, elle est aussi fonctionnelle et spirituelle. Partant de l'enfant esseulé dans la foule, la séquence aboutit à une focalisation sur le corps sans tête de la statuette du petit Jésus (l'objet), *raccordé avec la tête en gros plan du petit Roger* (le vivant). La correspondance entre les deux entités voudrait compléter symboliquement le manque à travers le montage.

Or il s'agit bien ici d'un manque affectif : Roger n'a plus son père, la Vierge n'a plus son fils. L'espace urbain, théoriquement neutre (en particulier le centre historique et touristique) offre ainsi un parallèle, un indice. De fait, c'est également le montage narratif qui se pourvoit d'une mission nouvelle : il ne rend pas simplement compte d'un rapport triangulaire – le traditionnel personnage/action/décor – il permet de figurer une évolution de la spiritualité enfantine.

Pourtant, la cognition spatiale ne sera pas immédiatement enclenchée. Ou du moins, elle ne sera pas instantanément productive. En effet, lorsque les policiers veulent confronter l'enfant avec certains malades d'un hôpital où pourrait être séquestré son père, Roger n'identifie pas ce dernier (cf. Syntagme VI.2).

Soldati joue alors avec la perception spectatorielle. Roger, guidé par un policier dans Venise, se rend à l'hôpital en empruntant le même itinéraire qu'il avait réussi à défricher lors de sa découverte solitaire. Pour souligner cette correspondance spatiale, le montage narratif conserve des plans aux cadrages identiques, avec néanmoins une variante : Soldati déplace le contraste du groupe d'enfants par rapport au petit Anglais esseulé du *campo* aux escaliers (VI.2-c). La classe unie et joyeuse s'oppose encore plus violemment à l'inquiétude intime de Roger, qui gravit avec peine la pente des escaliers : l'itinéraire s'assimile à un chemin de croix, donnant sur le néant (le petit Jésus décapité). Arrivé à l'hôpital du docteur Vivaldi, Roger ne reconnaît ainsi pas son père, pourtant présent parmi les malades.

Enfin, dans un troisième temps, Roger a une image mentale de son père, et se souvient de son visage, figé sur un lit d'hôpital. Il s'échappe de la pension et s'engouffre dans la Venise nocturne, espérant retrouver son père au même endroit (cf. Syntagme VI.3). Le montage narratif linéaire retrace alors l'itinéraire à l'aide de seulement quatre plans,

regroupant les cadrages désormais bien connus des deux précédentes séquences diurnes. La dialectique des plans étant raccourcie, les ascensions respectives des deux escaliers se retrouvent ainsi « côte à côte », confirmant symboliquement pour l'enfant son élévation vers une plus grande maturité spirituelle, vers la conscience et la connaissance.

En dépit de la déstructuration des formes urbaines due à la nuit, Roger reconnaît par lui-même l'espace emprunté et l'itinéraire forgé grâce à sa recherche. Dans chaque plan (donc dans des décors urbains différents), il s'arrête et observe chaque lieu, comme pour être certain de retracer correctement les pas menant à la figure paternelle. Curieusement, ce trajet ne prend pas une forme cognitive lorsque Roger est accompagné du (faux) guide, le policier, où le parcours répété des espaces n'entraîne pas une réflexion déductive. C'est dans la solitude que Roger est conscient du produit de sa recherche et de ses découvertes. D'où l'échange de regards réitéré au moment où il aperçoit la statuette abîmée de la Vierge à l'Enfant (VI.3-d) : le sens de l'espace est complété, comme si la figure christique était réparée.

L'intérêt de ces trois syntagmes réside dans leurs correspondances : correspondance figurative (cadrages), dialectique (montage narratif linéaire), diégétique (la recherche du père par Roger). Pourtant, c'est la divergence significative et symbolique qui justifie la superposition de ces séquences formellement résonantes : au final, l'espace urbain est connoté de sens non seulement pour l'enfant, mais aussi pour le spectateur auquel on a reconstitué un itinéraire proprement filmique, car partant d'un espace *a priori* elliptique et incohérent que le montage unifie, le film pourvoit ensuite l'assemblage des plans d'une valeur sémantique, dialectique et logique – à la différence d'un montage qui n'aurait pas les correspondances évoquées au début de ce paragraphe. Nous en concluons avec Bellour qu'« en général dans le film classique, c'est au niveau des unités inférieures au segment que se systématisent beaucoup plus largement le jeu d'écho multiple qui structure et contraint de part en part la résolution progressive de ce système textuel »¹. Ainsi, c'est dès la figurativité de leurs plans que ces dialectiques trouvent leurs « échos » et leur sens.

Reste à savoir si ces résonances au sein de ce « puzzle superposé » relèvent de l'urbain ou de la « vénitienneté ». Il est évident que les motifs iconographiques et dialectiques de ces séquences paraissent structurellement réitérables dans n'importe quelle ville, mais les syntagmes étudiés se fondent sur des éléments urbains propres à Venise : les ponts, les ruelles étroites, les *sotoporteghi* et le *campo* sont largement mis en valeur. C'est que la connotation

¹ BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film, op. cit.*, p. 256.

de l'espace offre un éventail de possibilités interprétatives dans la nature labyrinthique, mystérieuse et ambiguë de l'urbanisme vénitien : un espace pouvant créer un itinéraire aussi bien touristique que spirituel, figurant à la fois un chemin de croix, une descente aux enfers, un parcours initiatique, et que seules les *prédispositions scénographiques* de la cité lagunaire étaient capables de *sublimer*.

Ces correspondances sont souvent présentes dans les films : elles se trouvent dans *Mort à Venise*, entre le (faux) départ d'Aschenbach et sa traversée mélancolique du Grand Canal, et son retour jovial au sein de la cité lagunaire. Mais aussi, par exemple, entre la scène initiale et finale d'*Eva* où, tout d'abord, on côtoie innocemment une Place Saint-Marc envahie de grisaille et des échos d'un glas interminable, tandis que la conclusion reprend les mêmes motifs, mais dont le spectateur mesure alors l'ampleur symbolique. Enfin, dans son *Casanova*, Fellini aussi emploie cette sorte d'échos retentissant par le biais de l'espace urbain : entre la scène d'ouverture du carnaval au Rialto, chaleureuse et chaotique, et la scène finale du rêve se déroulant au même endroit, cette fois déserté et gelé. Dans ces montages de correspondances, la signification voulue par le réalisateur ne peut être saisie qu'à retardement, dans la structure globale, comme l'explique encore Amiel : « [...] le montage de correspondances a pour effet paradoxal de résister au flux des images et des plans, tout en l'utilisant »¹. De même, la perception du sens de l'espace représenté n'est pas la nécessité immédiate de ce montage à distance, lequel apporte une émotion dans l'accomplissement de la temporalité du film : « Parce qu'il est sensible et intelligible, ce montage emporte, dans sa forme, le monde qu'il réorganise. »² Une fois aboutie, sa signification contamine tout ce qui le précède : l'évidence s'efface, le sentiment diffère.

¹ AMIEL Vincent, *op. cit.*, p. 103.

² *Ibid.*

3.3. Quelques figures de rhétorique : associations et dissociations d'espaces

Bien entendu, ces figures-là sont aussi expressives que narratives, nous en avons déjà rencontrées certaines dans les syntagmes précédemment étudiés (répétition, ellipses, etc.). Mais leur fonction est exceptionnelle et codifiée : se situant à la fois au-delà et à travers le montage-récit et le montage-expression, elle réside le plus souvent dans l'immédiateté de la dialectique des plans, non pas dans le rapport continuité/discontinuité, en ce sens où c'est le raccord même entre deux images ou deux scènes (l'« association », non plus l'« articulation » ou le « collage ») qui définit son produit significatif. Dans ces figures de rhétorique du montage, la narration du film semble s'effacer pour laisser place à une démonstration énonciative et esthétique, une représentation consciente et affichée qui, selon les mots d'Amiel, « vont bien au-delà de la chose montrée »¹ – c'est pourquoi nous jugeons bon de leur consacrer un chapitre à part.

3.3.1. Métaphore

Nous entendons par métaphore cette définition fournie par Marcel Martin : « la juxtaposition par le moyen du montage de deux images dont la confrontation doit produire un choc psychologique dont le but est de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée que le réalisateur veut exprimer par le film »². Dans notre filmographie, elles sont fréquentes chez Visconti et Losey (cf. Ph. 155, par exemple).

Il n'est pas toujours aisé de créer une métaphore à partir d'un espace urbain. Or *Mort à Venise*, dont la scénographie est déjà fortement emplie de symbolisme (*a priori*), réussit tout naturellement à retranscrire cette figure de style au cours de la dialectique de ses plans. L'exemple que nous allons évoquer se décline en trois moments, sorte de métaphore triangulaire (cf. Syntagme VII).

¹ *Ibid.*, p. 70.

² MARTIN Marcel, *op. cit.*, p. 87. Le symbole, nous l'avons vu, se trouve quant à lui à l'intérieur même de l'image.

Syntagme VII



VII-a



VII-b



VII-c

Il s'agit de la fin de la deuxième séquence où Aschenbach, transfiguré après sa visite chez le barbier, suit Tadzio dans le labyrinthe pestilentiel de Venise (la première séquence de « filature » s'était justement conclue par l'arrosage des murs au phénol et la révélation de la maladie envahissant la ville). Aschenbach, exténué par sa longue marche à travers les ruelles enfumées, sent un malaise l'envahir et, perdant toutes ses forces, s'avachit au pied d'une margelle de puits, au milieu de l'humidité et des détritiques (VII-a). Le raccord est fait sur le *campo*, lugubre et quasi déserté (il ne reste ironiquement qu'un pharmacien, sorte de fantôme indifférent au sort du compositeur) (VII-b). Notons bien qu'Aschenbach est absent de ce plan large, caché qu'il est par le puits. Enfin, c'est un plan antagonique que nous apercevons ensuite, un cadrage serré sur le visage perdu dans la démence du protagoniste, occultant tout l'espace urbain (VII-c).

Pour Marcel Martin, la métaphore cinématographique utilise l'une des deux images en tant que « terme de comparaison », tandis que l'autre forme « l'objet de la comparaison, la chose comparée »¹ afin d'opérer une réaction significative chez le spectateur. Or Metz nous dit que « dans les prétendues métaphores filmiques, les deux termes sont co-présents sur la bande-images, de sorte que leur ressemblance est fatalement « explicitée » [...] »². À l'inverse de la « métaphore vraie », le phénomène de transfert de sens n'est donc pas sous-entendu : « le rapprochement des deux termes provoque un effet de « rejaillissement symbolique » de l'un sur l'autre »³. Pourtant, notre exemple issu du film de Visconti nous semble user de la métaphore avec une grande finesse. Il ne s'agit pas d'une figure expressive ostentatoire, comme celle de l'ouverture des *Temps modernes*⁴, où Chaplin juxtapose la foule

¹ *Ibid.*, p. 90.

² METZ Christian, *ibid.*, t. II, p 75. À l'inverse, dans la métaphore littéraire « la ressemblance entre les deux termes – c'est-à-dire leur élément commun, ou la comparaison qui est au cœur de la métaphore – n'est pas explicitée. » (cf. *ibid.*).

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ Cf. *Les Temps modernes (Modern Times)*, de Charlie Chaplin, USA, 1936.

du métro à un troupeau de moutons, et qui est évoquée aussi bien dans la théorie de Martin que dans celle de Metz (et chez bien d'autres théoriciens du cinéma).

La subtilité de la métaphore viscontienne réside proprement dans sa mise en jeu de l'espace architectural. Si l'on veut, la « chose comparée » serait Aschenbach adossé au puits, au milieu des détritiques (lesquels connotent déjà le délabrement du personnage) dans VII-a ; le « terme de comparaison », quant à lui, serait le plan large sur le *campo* vide et lugubre dans VII-b. Il ne s'agit donc pas d'une juxtaposition de deux éléments appartenant à des sphères spatio-temporelles différentes (la foule du métro apposée aux moutons des prairies chez Chaplin) : les deux entités appartiennent au même espace, celui de la ville et précisément de ce *campo* vénitien.

En revanche, si le mouvement d'agitation est perceptible à la fois dans la foule comme dans le troupeau des *Temps modernes*, ce rapprochement temporel reste impossible dans les deux plans de *Mort à Venise* – il est anéanti par l'« absence » du personnage-énonciateur. Mais c'est avant tout l'espace qui est profondément modifié : une autre dialectique aurait très bien pu mettre l'image du *campo* vide (VII-b) en début de syntagme, suivi de VII-a et un raccord sur l'axe avec VII-c. Il n'en est rien, car Visconti a voulu insérer une figure de rhétorique qui allait faire disparaître – pendant un instant – le personnage de l'espace diégétique. Par conséquent, nous assimilons la place vide, obscure et délabrée à la place de l'artiste dans le monde – et ce grâce à la dialectique des plans, au choix d'une métaphore filmique. La réapparition en VII-c du visage d'Aschenbach, esseulé dans le cadre (tout comme il l'était dans la ville), grimé, démentiel, nous le révèle alors dans son imminente vérité, dans une autre dimension qui n'est plus celle de narration, mais un au-delà qui s'annonce très proche pour le personnage – la séquence se conclut d'ailleurs sur cette image. Elle introduit indirectement la mort d'Aschenbach sur la plage du Lido.

Ces trois plans, consciemment mis ensemble et dans cet ordre précis, constituent – à un niveau proprement dialectique – une des métaphores de la vision présentes dans *Mort à Venise*, telles que les a étudiées Gaetana Marrone Puglia¹. Tout au long du film, la logique des regards témoigne d'un acte de réflexion – celle d'Aschenbach – reniant la dimension extérieure en faveur de l'introspection, ce qui incite à partager la découverte subjective de Venise à travers les yeux du protagoniste. Dans la séquence prise en exemple, celle de la dernière promenade, Aschenbach s'enfonce dans les ruelles pestueuses, irrésistiblement attiré par Tadzio, où l'espace urbain revêt peu à peu ses reflets nocturnes et révèle ses détails

¹ Cf. MARRONE PUGLIA Gaetana, « Metafore della visione in « Morte a Venezia » », in BRUNI David, PRAVADELLI Veronica (dir.), *Studi viscontiani*, Venise, Marsilio, coll. « Cinema », 1997, pp. 145-153.

scatologiques, selon Daney et Oudart¹. Il en résulte que l'artiste est montré comme une sorte de « marionnette irrémédiablement conditionnée par sa propre incongruité artistique et morale. »²

L'immobilité d'Aschenbach à côté du puits s'assimile à la fin du jeu pour une marionnette « à qui l'on a coupé les derniers fils activateurs »³. De même, la vue du *campo* sale et déserté provoque l'anéantissement d'une scène (celle de la marionnette) : l'art et la beauté sont épuisés dans le théâtre vénitien. Par le biais de l'espace urbain et scénographique, l'œuvre immonde et décadente de l'artiste est métaphoriquement exposée à la seule vue du spectateur. En toute logique, le raccord en gros plan sur le visage du compositeur ne montre plus un regard mais le relie à son contraire, la négation du point de vue. L'acte de vision n'est plus « une modalité du récit et une source de plaisir »⁴ (comme elle l'était auparavant dans le film) mais un aveuglement, une modalité et une voie vers la fin du personnage, et donc du récit filmique.

Nous espérons avoir fait remarquer que toute la valeur connotative de la séquence (la métaphore *filmique*) prend forme grâce à ce *choix rhétorique* qui la conclut, c'est-à-dire l'insertion d'un plan d'ensemble sur le *campo sans* la présence (et donc la vision) subjective du protagoniste, alors qu'une autre dialectique, bien moins significative et bien plus ordinaire, aurait été possible.

3.3.2. Antithèse et synecdoque

Il est intéressant d'observer comment certaines figures de rhétoriques peuvent, par le biais du montage, se regrouper afin de définir le sens connotatif d'un syntagme. *La vita semplice* utilise à merveille certaines de ces possibilités, comme nous l'analysons ci-dessous (cf. Syntagme VIII).

¹ Cf. DANÉY Serge, OUDART Jean-Pierre, in *op. cit.*, p. 71. « Le souci de Visconti n'a pas été de dénier l'homosexualité, mais de faire en sorte que l'un de ses symptômes (le scatologique) n'affecte jamais la scène érotique du film, mais soit constamment déplacé sur toutes les autres scènes. » Souligné par Daney et Oudart.

² MARRONE PUGLIA Gaetana, in *op. cit.*, p. 148. Trad. pers. Dans cette séquence, Visconti définissait lui aussi le comportement d'Aschenbach comme étant celui d'une marionnette. Cf. « Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti », in MICCHICHÉ Lino (dir.), « *Morte a Venezia* » di Luchino Visconti, *op. cit.*, p. 114.

³ MARRONE PUGLIA Gaetana, *ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 151.

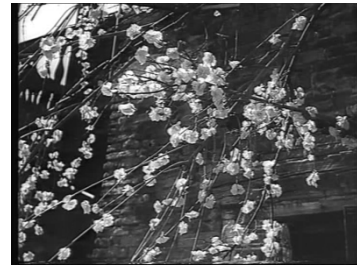
Syntagme VIII



VIII-a



VIII-b



VIII-c



VIII-d



VIII-e



VIII-f

Le syntagme se divise en deux mouvements d'appareils appartenant à deux scènes distinctes. Le premier est un panoramique tout d'abord latéral, cadrant les Bressan (VIII-a) puis leur assistant Bepi (VIII-b), adossés au mur de l'atelier ; le panoramique se conclut par un mouvement vertical sur les branches fleuries présentes dans la cour du *squero*. Par un raccord direct (*cut*), on voit alors un gros plan sur une main déposant la cendre d'une cigarette (VIII-d). Puis le champ s'élargit grâce à un travelling arrière et la main est identifiée comme étant celle de l'entrepreneur Giulio Caldri (VIII-e), en réunion avec ses associés (VIII-f), discutant sur les futures modalités d'exploitation du terrain du *squero* des Bressan.

Nous comprenons aisément quelles peuvent être les intentions de De Robertis. En premier lieu, un chiasme proprement technique vient relier les deux scènes : chez les Bressan, le mouvement de caméra opère un cadrage en plan moyen sur les personnages pour se terminer par un gros plan sur la branche en fleur (symbole du printemps, de la joie, de la vie), tandis que chez Giulio Caldri la scène s'ouvre par un gros plan sur un objet (un cendrier rempli de mégots, symbole de consommation, de consommation) pour se terminer par un plan relativement large sur les personnages, grâce au déplacement de l'appareil.

Le raccord entre l'espace-vie des Bressan, centré sur le monde extérieur et naturel, et l'espace-vie des Caldri, voué aux spéculations internes, est donc pourvu d'une fonction antithétique. Selon Amiel, le montage est étonnamment susceptible de produire ces fonctions,

en rapprochant continuellement ses entités signifiantes l'une à l'autre¹. Parallèlement, le gros plan sur les fleurs et celui sur le cendrier prennent la forme de véritables synecdoques : ils se réfèrent non seulement à deux conceptions de la vie (« simple et joyeuse » pour les Bressan ; « morose et embrouillée » pour Caldri et ses collaborateurs), mais aussi à deux visions de Venise (une dialectique entre le grand air et le renfermé) et, d'une certaine manière, à deux façons de représenter Venise. D'une part, sa représentation à travers ses intérieurs, reconstituée en studio, emplies de préjugés, faussée ; de l'autre, le tournage en extérieur, et ses possibilités documentaires, pleines d'authenticité et de découvertes, pour lequel prend parti De Robertis. C'est essentiellement ce que nous voulions démontrer à travers l'évocation de cette figure de style dans le montage : la rhétorique peut potentiellement proposer une réflexion sur elle-même.

3.3.3. Ellipses : collures d'espace

Comme nous le démontre l'étude exhaustive de Philippe Durand, l'ellipse est « le principe fondateur de tout langage »². Le film, en particulier, a un rapport fondamental et même fondateur avec l'ellipse, l'utilisant constamment afin de créer son sens et son style. Celle-ci « imprègne la matière même du plan »³, leur continuité comme l'agencement des scènes : elle appelle à percevoir un « cinéma de la collure »⁴. Durand écrit qu'« en somme, l'ellipse investit tout contenu filmique dès sa naissance. Elle participe de sa nature, elle exhause, voire le transfigure »⁵. L'ellipse est donc un domaine polymorphe à identifier et à définir – ce à quoi nous n'allons pas nous attarder ci-dessous, afin de ne pas nous trop détacher de notre propos actuel qui est celui de la dialectique des plans « vénitiens ».

En conséquence, nous nous concentrerons sur l'analyse d'une « architecture elliptique » révélatrice, dont la nature est non seulement temporelle ou « linguistique » mais profondément spatiale et stylistique, partant d'un agencement conscient des images filmiques pour arriver à leur « transfiguration » au moyen de ses interventions (elliptiques). Selon nous, une œuvre particulièrement attachée à un emploi significatif et rhétorique de l'ellipse dans notre corpus filmographique serait *Eva* de Joseph Losey.

¹ Cf. AMIEL Vincent, *op. cit.*, p. 74.

² DURAND Philippe, *Cinéma et montage. Un art de l'ellipse*, Paris, Cerf, coll. « 7° art », 1993, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Le film est structuré en quatre grandes phases : l'introduction (au « présent » diégétique), où nous ne savons pas encore quel est le rapport entre Eva et Tyvian ; le flash-back (« passé » diégétique) où Tyvian et Eva ne se connaissent pas encore ; la rencontre et la relation entre Eva et Tyvian au sein du flash-back ; le retour au « présent » et le contact glacial entre Eva et Tyvian. Il paraît déjà évident que l'emploi de l'ellipse sera diversifié et plus ou moins explicité au cours de ces quatre grands « chapitres » de l'œuvre. De fait, leur mise en jeu et leur fonction sera également à distinguer. Une grande différence du traitement elliptique est remarquable entre les deux premières et les deux dernières séquences délimitées ci-dessus, c'est-à-dire entre le moment où Eva et Tyvian ne se fréquentent pas, et celui où ils sont mis en relation.

Dans la séquence introductive (contenant par ailleurs le générique), l'ellipse est fréquente, en vue d'une présentation parallèle des deux personnages et du décor de leur drame (cf. Syntagme IX.1)¹.

Syntagme IX.1



IX.1-a



IX.1-b



IX.1-c



IX.1-d



IX.1-e



IX.1-f

¹ Nous avons extrait de chaque plan le premier et le dernier photogramme.



IX.1-g



IX.1-h



IX.1-i



IX.1-j



IX.1-k



IX.1-l

D'une certaine manière, nous retrouvons dans cette première séquence la notion de « collage », car la topographie de la ville apparaît fragmentée et la représentation de son espace dénuée de causalité au cours de l'énonciation filmique. Toutefois, il s'agirait plutôt de « collures » selon l'acception qu'en fait Philippe Durand, au sens où « le créateur [ici, Losey] ne ressent pas la nécessité de signaler les ellipses par un trucage, ou par une construction orale, ou par une astuce de mise en scène »¹. Nous voyons tout d'abord un large panoramique sur la *Piazzetta* (IX.1-a, b) ; ensuite, une ellipse nous emporte à l'intérieur d'un *motoscafo* où Eva est accompagnée d'un client (IX.1-c, d) ; une autre ellipse, camouflant le passage du temps en le répétant (c'est-à-dire en répétant son action), nous montre Eva embarquant sur un autre *motoscafo* (IX.1-e, f) ; l'ellipse suivante nous entraîne au milieu de la lagune où nous apercevons Eva à l'avant du bateau, statufiée comme une figure de proue (IX.1-g, h) ; le montage insert alors un long travelling arrière en bateau, situé implicitement dans le sillage de celui d'Eva, qui se termine en cadrant le dôme de la *Salute* (IX.1-i, j) ; après une nouvelle ellipse, le raccord nous montre l'arrivée d'Eva (avec l'église de la *Salute* en arrière-plan) dans le quartier de Saint-Marc (IX-1-k, l).

¹ *Ibid.*, p. 69.

Paradoxalement, ces « collures » engrangent une plus grande continuité visuelle (non pas des « brisures » comme dans le montage godardien de Brass). La représentation cinématographique de Venise donne l'impression d'une plus grande unité topographique, malgré la multiplication effective des points de vue dans la ville. Si elle n'est plus maquillée, l'ubiquité de l'énonciation filmique augmente sa crédibilité, son réalisme.

Au cours de l'ouverture d'*Eva*, l'ellipse ne favorise – pour l'instant – qu'une fonction descriptive du montage, aboutissant à la mise en relation indirecte des deux personnages qui s'opère par le biais de l'un des nombreux panoramiques du film, dans lequel l'on voit le protagoniste féminin passer derrière la vitre du *Harry's bar* où Tyvian se donne en spectacle (IX-1-1).

Dans le « second mouvement » du film décrit plus haut, l'ellipse ne servira qu'à confirmer la juxtaposition des deux mondes respectifs des personnages, *a priori* similaires (car tous deux luxueux, vénaux) mais pourtant différents : la vitalité et l'insouciance de Tyvian (symbolisées par la prouesse physique et la puissance mécanique) s'opposent à la quiétude et à l'intellect raisonné d'Eva (symbolisés par la navigation en gondole et la mélomanie). Ces deux mondes se côtoient indifféremment, jusqu'au moment de la violation de la maison de Tyvian par la femme. Si jusqu'ici les plans d'Eva s'intercalaient furtivement, sa rencontre directe (et violente, du reste, puisqu'elle finit par assommer l'écrivain) la positionnera au centre de l'image, de la scène, et donc du film.

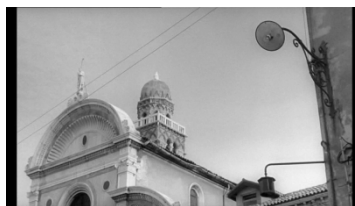
Par la suite – et ce jusqu'à la fin du film, les ellipses successives entre les plans et les scènes « d'Eva » et les plans « de son absence » ne serviront qu'à emphatiser l'impression de manque et de frustration que suggèrent aussi bien la figure féminine et que rhétorique, impressions ressenties fortement le personnage interprété par Stanley Baker. L'ellipse, en ce cas, n'est plus considérée comme un vide entre deux plans, mais montre (tout en ne montrant pas !) le vide ambiant au sein de la dialectique des plans, et donc des mondes qui y sont représentés, des personnages qui y sont mis en jeu. Cette cohérence entre le sens formel de la dialectique et celui de sa connotation, tous deux circulant *virtuellement* et non plus visuellement dans le langage cinématographique¹, est perceptible dans les scènes de départ et

¹ Cf. *Ibid.*, p. 46. Durand formule un reproche aux « créateurs n'utilisant pas assez les espaces vacants, hors image, que sont les intervalles entre les plans, accordant par contre toute leur attention à ce qu'ils peuvent mettre dans les plans. [...] Toute œuvre, bien au contraire, à cette fatalité doit pouvoir opposer la force d'une circulation virtuelle qui, seule, transmue, insufflant d'autres visions que la rétinienne. » Parallèlement, il faut tout de même signaler que la mise en scène de Losey insiste (parfois lourdement) sur l'insertion de figures ou de postures symboliques dans les décors des plans et le jeu des acteurs, tandis que la photographie de Gianni Di Venanzo, comme nous l'avons démontré en 2.2.3., est très originale et stylisée.

de retour à Venise, en particulier à travers la « collure » entre l'espace de l'appartement romain et celui du Bassin de Saint-Marc.

Dans un monde de l'apparence, régi et socialisé par les lois de l'ostensible (Tyvian n'est que rarement seul avec Francesca), Eva diffuse une dimension intimiste, secrète, marginale. Paradoxalement, elle inspire parfois à Tyvian un comportement transparent, appelé par son charme et sa franchise à toute épreuve (son intérêt pour son reflet dans le miroir ne regarde qu'elle), et qui va à l'encontre des faux-semblants de son amant occasionnel. Le troisième « mouvement » du film s'agence autour de ce traitement elliptique entre les deux parties lequel, par sa capacité à représenter l'ubiquité et à neutraliser les sautes temporelles, rend la trahison de Tyvian omniprésente et sa damnation éternelle. L'ellipse restitue (visuellement cette fois) l'impression de dédoublement du personnage, la symétrie immédiate du regard dans un miroir, alors que le décor vénitien et sa maîtresse, Eva, restent impassibles, inflexibles, inexorables comme le destin. Pour cela, la mort de Francesca est éludée, tout comme son enterrement est synthétisé pour mieux introduire l'enlèvement de Tyvian dans une passion à sens unique. La vraie victime, désignée dans la scène finale, c'est *a priori* l'homme, mais ce sont *a fortiori* les deux femmes : c'est surtout l'humain (cf. Syntagme IX.2).

Syntagme IX.2



IX.2-a



IX.2-b



IX.2-c



IX.2-d



IX.2-e



IX.2-f



IX.2-g



IX.2-h



IX.2-i



IX.2-j



IX.2-k



IX.2-l

Le retour au « présent » diégétique se fait par un plan sur l'église de Saint-Michel où avaient eu lieu les funérailles de Francesca (IX.2-a), et dont on entend à nouveau sonner le glas persistant, se prolongeant jusqu'à la *Piazzetta* de Saint-Marc où Eva et un client grec sont assis à la terrasse d'un café. Le plan est divisé en trois mouvements : le premier nous montre un aperçu des Procuratie à travers le miroir (IX.2-b) (une manière de représenter de façon insolite un endroit devenu une inlassable carte postale), coordonné ensuite au visage d'Eva

(IX.2-c) qui espère ne pas afficher les mêmes signes de vieillesse que les pierres de la ville ; enfin, un panoramique vient nous montrer le contre-champ en plan de demi-ensemble (IX.2-d), ce qui permet de situer logiquement (sans détours formels comme celui du miroir) le contexte spatial de la scène et de dévoiler sa désertion. Tyvian est significativement absent de ce plan, mais apparaît pourtant dans un contexte spatial contigu, c'est-à-dire devant les arcades du Palais des Doges (IX.2-e). Il se dirige vers la table d'Eva qui par trois fois l'ignore en tournant la tête dans la direction opposée (IX.2-f, g, h). Lorsque Tyvian sort enfin du champ, Eva digne lui adresser un regard qui scelle son mépris, et sa volonté d'avoir toujours le dernier mot : « Maudit Gallois ! », lui lance-t-elle (IX.2-i).

À partir de la rencontre entre Eva et Tyvian, l'ellipse était structurée autour d'une rhétorique du « passage », non pas d'un véritable « échange ». Ce « passage » est à entendre au sens d'une instabilité et d'une furtivité qui étaient aussi celles d'une relation corrompue et sans avenir entre l'écrivain et la prostituée, et qui recréait un espace fragmentaire, anarchique, à partir d'un lieu qui *a priori* pouvait rester uni (à l'instar de la vie de Tyvian épousant Francesca) : il s'agissait avant tout d'un jeu de pouvoirs. Au final, c'est la femme qui impose à l'homme sa loi de l'éphémère : lorsqu'elle décide que le jeu se termine, que son partenaire passager doit retourner en coulisses, celui-ci est éclipsé de sa vision même. L'ellipse n'est alors plus tellement significative *entre* les plans mais *à l'intérieur* même de ses images, de leur mise en scène : pour Eva, Tyvian devient une ellipse personnifiée, un vide qu'elle n'a pas besoin de combler.

Pourtant, le vide se prolonge au sein de l'espace urbain, souligné par l'écho des cloches et la dissolution progressive des protagonistes dans les deux plans conclusifs (IX.2-j et IX.2-k), car ni Eva ni Tyvian ne se sont échangés une valeur humaine. L'homme reste aussi paralysé par l'irraison de son aliénation sentimentale que la femme se fige dans son mépris et sa froideur. Seule une violence discrète, rarement filmée dans son moment paroxysmique, perdure, implacable, comme le temps imperceptible qui vient meurtrir les pierres de Venise. Pour cela, le film se conclut sur ces statues d'Eve et d'Adam autour de l'Arbre de Vie, à l'angle du Palais des Doges, symbolisant les âmes pétrifiées d'Eva et de Tyvian (IX.2-l). L'épilogue est donc logiquement relaté *sans* un réel traitement elliptique de la dialectique des plans (un raccord de direction montre Tyvian en train de quitter la *Piazzetta* malgré le plan d'ensemble en IX.2-j), alors même que le changement de point de vue et l'abandon graduel de la scène finale (sur la terrasse du café) auraient pu laisser supposer le contraire (comme dans la scène initiale en IX.1).

A priori, il paraît difficile de devoir ignorer, dans la « grande syntagmatique » de Metz (et dans notre corpus filmographique), le rôle de certains syntagmes a-chronologiques, c'est-à-dire parallèles ou en accolade (portant sur des évènements opposés, juxtaposés ou comparés)¹ ; mais aussi certains syntagmes chronologiques, et plus précisément alternés (portant sur la simultanéité d'évènements séparés qui finissent par se rejoindre et se côtoyer) entre les diverses dimensions spatio-temporelles du film (intérieur/extérieur, passé/présent, par exemple). Toutefois, il nous semble tout aussi évident qu'une étude pure et simple de ces notions de la « grande syntagmatique », alors que notre propos se situe au niveau des images cinématographiques, serait contradictoire : elle mènerait plus à une réflexion narratologique sur le triptyque scène/séquence/film qu'à une approche esthétique de la dialectique des plans.

À l'inverse, nous avons choisi d'exclure de cet ultime chapitre une analyse de certains procédés propres à la post-production d'un film (comme le ralenti, l'accélééré, l'insertion d'iris, etc. – pourtant abondants dans *Qui travaille est perdu*), car nous aurions dû travailler exclusivement sur un domaine qui relevait plus de l'image en soi que de leur dialectique.

Ainsi, ce sont avec ces dernières images d'un espace vénitien au montage, passant de la représentation à la dimension proprement filmique de l'espace monté, de l'espace à montrer, que nous nous apprêtons à exposer nos conclusions.

¹ Cf. MITRY Jean, *La Sémiologie en question*, op. cit., p. 143.

CONCLUSION

De la déférence. Une déférence éclairée envers les « lieux de la mémoire »¹, envers l'ensemble des expressions et des images qui se trouvent dans les réalisations vénitienes que nous avons abordées, justement parce qu'elles sont *réalisées* – et réalisées *pour nous* : tel est le sentiment que nous voudrions prolonger au cours des dernières pages de notre recherche.

N'entrons pas dans la névrose qui déchire l'enceinte lagunaire, due à des émotions aveugles ou à des itinéraires obligés : ses passants ont trop cherché sous les apparences ou, à l'inverse, pas assez. Concluons-en avec Aumont que « dans un cas et dans l'autre, l'erreur vient de ne pas avoir reconnu la réalité »². Non pas que les regards doivent se détourner de leur statut touristique ou expérimenté, enchanté ou désenchanté, mais qu'ils visent au-delà de leur statut : qu'ils se concentrent au moins un instant sur leur condition même, au sein de la ville, au milieu des autres regards.

Nous présumons hâtivement que l'homme, à Venise, pose un regard sur la ville, alors qu'il faudrait peut-être en nuancer la valeur, ou du moins la mesurer. Pendant toute notre recherche, nous avons été confronté à des œuvres cinématographiques qui semblaient définir une variété de « regards » sur la ville, pourvues de diverses sensibilités. Sorlin appelle sensibilité « ce que traduit pour l'observateur du dehors, tout geste, toute manifestation qui ne se réfère pas à une circonstance ou à un objet extérieur à celui qui s'exprime »³. De cette expression, nous obtenons des informations qui vont au-delà de l'œuvre d'art pour nous raconter l'artiste à l'œuvre (Sorlin parle de ses « accents » et de ses « manières »⁴). L'observation de son travail ne doit toutefois privilégier aucune loi et ne forger aucune règle.

Intitulée « filmer Venise », comme pour évoquer plus frontalement la conception d'un film au sein de la cité lagunaire (de sa pré-production à sa post-production), notre thèse réside en une *contribution* à un panel d'études fondées sur la poétique de la ville, telle qu'elle retraçable dans la réalisation d'un film. Les œuvres abordées contiennent diverses sources imaginaires et fournissent diverses interprétations, à divers degrés d'*implication*.

Il s'agissait bien d'« implication » lorsque nous cherchions à qui imputer l'interprétation de la réalité vénitienne à travers le film : un improbable « auteur » de Venise.

¹ Nous empruntons l'expression aux intitulés (en italien) des ouvrages bien connus dirigés par l'historien Mario Isnenghi. Cf. ISNENGI Mario (dir.), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Rome/Bari, Laterza, 1997 ; – *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Rome/Bari, Laterza, 1997.

² AUMONT Jacques, *Matière d'images*, op. cit., p. 20.

³ SORLIN Pierre, *ibid.*, p. 213.

⁴ Cf. *Ibid.*

Nous l'avons vu, les théories sont partagées, les rôles sont contingents et les effets, latents. Même pour une œuvre ostensiblement personnelle, saurait-on dire que Fellini a créé le décor de son *Casanova* tout seul ? De la production hollywoodienne à la production locale, du film d'époque au récit intimiste, les implications sont nombreuses : elles vont du producteur au réalisateur, du scénariste au monteur, de l'équipe de tournage aux acteurs. Cette énumération est elle-même restreinte, car il existe une dimension faite d'aléas et de hasards restant anonyme ou qui, dans certains cas, est récupérée par une instance créatrice. Telle ou telle personnalité domine l'imaginaire et la fabrication du film lors de ses diverses étapes (en général, celle du réalisateur qui, même s'il n'écrit ou ne monte son œuvre, reste le maître de la souche audiovisuelle). Pourtant, il est toujours possible qu'une autre entité interfère, parfois occasionnelle, parfois extérieure, rarement identifiable.

Au-delà des herméneutiques bien célèbres (Freud, Jung, Lacan, etc.), l'inconscient, dans la pratique du film, demeure une image invisible. Il ne se décalque donc pas sur la mise en image mais s'insinue dans l'imaginaire ou au cours du filmage même. En réalité, il s'agit moins d'inconscient que d'incertitudes, d'accidents ou de coïncidences. Même en partant d'un imaginaire fortement préconstruit ou en révolutionnant la représentation en post-production, seul le réel commande ce qui constituera par la suite la composition esthétique de la Venise filmique. Comme le rappelle à juste titre Aumont : « on ne fait pas de la mise en scène sur le papier ou dans la tête, mais dans la réalité, et cette réalité fait se heurter le cinéaste à des éléments sur lesquels la maîtrise est, au mieux, incertaine [...] »¹. Les calculs déterminent au mieux une stylistique, la couleur de l'encre mais non pas l'écriture. Leur contraire, l'improvisation, est tout aussi applicable à des lieux communs comme ceux de Venise, où l'aléa est parfois « guetté » et constitue le style de la réalisation² : paradoxalement, il reste alors « guidé » et « géré » par le réel³.

Si la « politique des auteurs » de Truffaut⁴ était légitime, l'« énonciation impersonnelle » de Metz⁵ l'était tout autant, et l'« intentionnalité spectatorielle » de François Jost⁶ défend brillamment sa pertinence. Cette dernière séduit par rapport aux deux précédentes

¹ AUMONT Jacques, *Le Cinéma et la mise en scène*, op. cit., p. 183. Au premier chef des éléments incertains, Aumont situe l'acteur.

² Cf. Certains plans de *La vita semplice*, *Vacances à Venise*, *Pain, tulipes et comédie*, par exemple.

³ Cf. *Ibid.*, p. 187.

⁴ Sur ce sujet, entre autres : TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma*, op. cit., pp. 13-62 et pp. 213-263. « Le cinéma à la première personne », in LHERMINIER Pierre (dir.), *L'Art du cinéma*, op. cit., pp. 529-531. AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, pp. 135-136.

⁵ Cf. METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, op. cit.

⁶ Cf. JOST François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nuit blanche, coll. « Du Cinéma », 1998, p. 49. « [...] je ne situe pas l'intentionnalité du côté de

précédentes théories, car elle ne s'appuie plus catégoriquement sur le système ou le dogme mais sur l'inconnu et le contingent. En remontant à la source des intentions créatorielles, le spectateur substitue celles-ci par ses propres intentions (spectatorielles) : c'est lui qui tranche sur la valeur des images et des sons. Jost conclut ainsi :

[...] voir un film, c'est, en quelque manière, chercher à faire coïncider deux images de l'auteur : celle que l'on avait en entrant et celle qu'inspire le film que l'on est en train de visionner. C'est sans doute pour cette raison que l'on ne voit jamais deux fois le même film, pas plus que l'on ne se baigne deux fois dans le même fleuve.¹

Pour nous, il s'agirait plutôt de lagune... Il résulterait de ce constat que la poétique de l'espace urbain fictionnel, définie et délimitée tout au long de notre recherche, serait indubitablement liée à notre subjectivité de thésard², et non pas à la créativité d'un (ou de plusieurs) artistes. Nous n'aurions manié que l'imaginaire et les intentions d'un « supposé-réalisateur »³. De fait, ce n'est pas le film qui nous transmet sa sensibilité et ses sens, c'est notre regard, notre être qui les lui imposent, *éventuellement* – cela dépend de notre propre sensibilité.

Jost réfute le film considéré comme un « *objet vu* »⁴ (illusoirement, c'est-à-dire sans spectateur) et élude donc l'*intentio operis* d'Umberto Eco⁵. En réalité, il s'oppose surtout à Metz qui « envisage le film comme résultat, comme produit déshumanisé, et non comme la captation d'un spectacle vivant »⁶. Il ne faut donc pas « gommer la dimension de performance de tournage »⁷, ni l'imagination totale que permet le septième art : « Écrire pour le cinéma, écrire des films, c'est écrire avec le vocabulaire le plus riche qu'aucun artiste ait eu jusqu'ici à sa disposition. C'est écrire avec la pâte du monde »⁸, affirme Astruc. C'est en partant de cette dimension matérielle et « immanente » que s'enclenche la part « transcendantale » de

l'émetteur. Elle est, pour moi, une construction du spectateur qui, loin de tirer son origine du seul texte, [...] prend en compte le contexte de l'énonciation que forment aussi bien le paratexte que les divers épitextes. » Cette théorie n'est pas sans rappeler celle bien connue du lecteur barthésien. Cf. BARTHES Roland, « La mort de l'Auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

¹ JOST François, *ibid.*, p. 53.

² D'ailleurs, Pierre Sorlin précise que le jugement esthétique « reconstruit l'œuvre à travers la sensibilité de celui auquel elle a plu ». Cf. *ibid.*, p. 216.

³ JOST François, *ibid.*, p. 48 : « [Le supposé-réalisateur] est construit en fonction de la sensibilité du spectateur à l'énonciation cinématographique [...]. »

⁴ *ibid.*, pp. 83-84. Souligné par Jost.

⁵ Cf. ECO Umberto, *ibid.*

⁶ JOST François, *ibid.*, p. 83. Christian Metz développe cette théorie du film comme « objet vu » dès *Le Signifiant imaginaire*, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 89.

⁷ *ibid.*, p. 84.

⁸ ASTRUC Alexandre, « Tout ce qui existe au monde », in LHERMINIER Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 470.

l'imagination, puisant dans les richesses du monde : l'imaginaire et le réel (qu'ils soient vénitiens ou non, peu importe), et le *dialogue* de leurs interprétations.

En conséquence, l'intentionnalité de l'esthétique filmique se définirait en fonction de la jonction entre la sensibilité propre au film (elle-même définie selon les degrés d'emprise du réalisateur sur les autres instances créatrices – et réciproquement, de l'influence de ces instances sur le réalisateur – dans les diverses phases créationnelles) et celle du spectateur, ainsi que de la *pertinence* du « lieu » de cette jonction. C'est également ce qui traverse la réflexion d'Aumont, lorsqu'il recherche dans l'activité herméneutique « un cadre, une garantie, une limite »¹. Si le cinéma offre un monde de la mesure, son harmonie est difficilement récupérable par le spectateur, puisque la réalité le confronte directement à un univers disparate. En ce sens, à la suite de Marie-Claire Ropars-Wuillemier, nous avons voulu nous pencher sur une sensibilité appartenant directement à l'espace², comme on la retrouve dans le labyrinthe vénitien.

Selon nous, tout espace émanant d'une structure urbaine et/ou naturelle est susceptible d'être « labyrinthique ». Cette nature s'exprime autant dans une mobilité entre l'arpenteur et le décor, conjuguée au système de repères qui y sont plus ou moins perceptibles, que dans la personnalité de la ville qui, à un moment, s'accorde avec un imaginaire, avec le volontarisme d'une production cinématographique, avec la fiction partant de ce réel. La sensibilité propre à l'espace vient de l'infinité de ses appréhensions, de ses combinaisons et de ses morcellements potentiels – bien avant qu'une instance ne l'organise dans les faits. Nous avons toujours eu dans notre mire l'intention de ne pas considérer Venise comme un ensemble défini et inexorable, pour mieux exhorter à la découverte de ses détails, espérés et inattendus, à une *expérience spatiale* qui considère le tout pour arriver à la partie, ou éventuellement à la particularité.

Reste alors à éclaircir le problème de la reconstitution de Venise en studio. *A priori*, dans la ville réelle, le décor « ferait le film » et, en studio, le film « ferait son décor ». Une nouvelle fois, la pratique du cinéma ne peut promulguer des lois aussi rigides, mais elle oscille entre leur obéissance passive et leur observance stricte³. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit encore d'ingrédients, de mesures : en décors réels, l'acte représentationnel mesure prioritairement ce qu'il a besoin de *modifier* dans la réalité ; en studio, il mesure d'abord ce qu'il a besoin de *conserver* de la réalité. D'ailleurs, *Le Casanova de Fellini* part

¹ AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, coll. « Noire », 1996, p. 86.

² Cf. ROPARS-WUILLEMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2002, p. 114 *sqq.*

³ AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 27.

d'une connaissance effective de l'urbanisme vénitien, récupéré par un imaginaire lui-même « labyrinthique ». Dès lors, la forte personnalité de la ville s'efface devant la forte personnalité de l'« auteur » de cinéma. L'imaginaire vénitien se plie devant celui du réalisateur, d'où l'emploi de matières malléables pour reconstruire artificiellement les formes de la ville. Il n'en demeure pas moins que l'« expérience spatiale » se ressent dans le film de Fellini, car celui-ci parcourt le labyrinthe de son propre imaginaire et de son propre antre réel, celui du studio.

Le Danseur du dessus, quant à lui, prouve que l'interprétation de la ville peut aussi bien partir de la méconnaissance que de l'extériorité à la réalité vénitienne et à l'histoire de ses images. Mais si la scénographie de la comédie musicale paraît farfelue, elle n'est jamais totalement déconnectée d'un souvenir de la lagune, de certaines images caractéristiques de l'urbanisme vénitien faussées seulement *a posteriori*, lors de la représentation filmique. Son apparente « inconscience » permet au film de Sandrich d'enrichir le panorama imaginaire de la ville. Même si toute leur représentation se fie au calcul, au découpage et à un imaginaire préétabli, retranscrivant superficiellement la réalité vénitienne, seul un *a priori* induit à penser que les films de Sandrich et Fellini vont à l'encontre de la « découverte » et de l'« expérience spatiale ».

Certes, l'espace du studio facilite la mise en scène de l'espace urbain qui y est reconstruit : les acteurs s'imbriquent parfaitement dans un décor provenant d'un imaginaire et non d'une structure urbaine réelle, leur espace dramatique est manipulable à souhait. Or nous avons vu que la réalité vénitienne possède elle aussi un imaginaire conséquent, ce qui porte à croire que les films qui y sont réalisés proviennent non pas de l'imaginaire de leur réalisateur mais d'un imaginaire antérieur et multiple : une manière de neutraliser le rôle du créateur à Venise. Nous ne nous situons à ce stade qu'au niveau de l'imaginaire, dans un état de choses demeurant vague et mental, que l'imaginaire soit de nature cinématographique, littéraire ou pictural : l'interprétation de l'espace vénitien se fait avant tout *au moment de la pratique du film* (le filmage, divisé entre mise en scène et mise en image, puis le montage), quand les puissances créatrices se retrouvent *confrontées* à l'espace ou à leurs propres images.

Appliqué au personnage, le terme de « mise en scène » paraît évident et détermine ce que nous dénommons « l'espace dramatique ». Lorsqu'il s'agit de se pencher non plus sur une dramaturgie mais en priorité sur une mise en scène de l'espace urbain, la définition est moins spontanée. Cette mise en scène est constituée par un « projet d'ensemble » partant aussi bien d'une idée (l'imaginaire), d'une situation topographique (le réel) que d'un parti pris scénographique et plastique (le visuel). Son but vise au-delà du cadre, du champ, voire de la

diégèse, bien que ceux-ci en soient sa condition même. La mise en scène de l'urbain ne se défait pas de la mise en image (cadrages, décors, photographie). Si la mise en image de la ville ne forme qu'une interprétation parmi tous ses possibles, sa mise en scène trouve son origine au niveau de l'imaginaire mais ne peut lui conférer une interprétation que dans le produit esthétique des mises en image (lequel dépend du montage) – produit qui devient, du coup, *un nouvel imaginaire*.

Plus concrètement, dans *Mort à Venise*, la « scène » lagunaire s'appuie sur un parallèle entre le centre historique et le Lido : la dualité, l'évolution et l'évanescence des lieux « jouent un rôle » dans le film ; l'« image » montre des édifices déstructurés par des zooms, des lumières crépusculaires, des décors lugubres qui, conjugués à « projet d'ensemble » pour l'espace urbain, constituent sa « mise en scène »¹. Un simple assemblage de mises en image ne témoigne pas automatiquement d'un « projet d'ensemble » dans la représentation de l'espace urbain : si la mise en scène est son but, ces images doivent tisser des liens sous-jacents dont la visée dépasse la pure iconographie. Quoi qu'il en soit, mise en scène et mise en image contribuent à une poétique de la ville – et elles en dépendent, car elles ne s'affranchissent pas d'un rapport à l'espace « tangible ». Selon diverses ampleurs, toute notre filmographie contient des éléments de mise en scène de l'espace urbain car toutes ses œuvres sont fictionnelles : les conditions d'une production cinématographique veulent que la fiction s'adresse généralement à l'imaginaire avant de s'intéresser au réel, ce qui appelle des décisions de mise en scène – restituées ensuite avec plus ou moins de force.

De même, tout notre corpus est lié de quelques façons à l'identité vénitienne. Ceci étant, nous avons vu que certains choix esthétiques ne se rapportent pas à cette « vénitienneté » (avec ses stéréotypes, ses originalités, sa quotidienneté – relatés dans *Il canale degli angeli* ou *Vacances à Venise*, par exemple) mais à la structure urbaine *en soi* (le fait que Venise se réfère aux caractéristiques et à la définition d'une ville – certaines séquences de *Qui travaille est perdu*, par exemple). Bien entendu, les deux entités se combinent souvent dans la représentation de l'espace urbain.

Si elle est inexorable dès sa mise en image, l'interprétation de la réalité vénitienne comprend plusieurs niveaux, lesquels dépendent de sa mise en scène : Venise est parfois filmée en surface, à la suite de ses imaginaires bien connus, dans ses lieux les plus communs. À l'opposé, d'autres regards veulent expliciter cette interprétation, cette mise en scène de la

¹ Notons que ce concept de mise en scène peut également se tourner vers des horizons étrangers à la topographie vénitienne, établir une jonction avec la Terre-ferme, instaurer une correspondance avec une réalité lointaine, par exemple.

ville : ils veulent en imposer ostensiblement une « vision », même si cette dernière recourt parfois à des décors ou à des thèmes usités. Aujourd'hui, ce sont toujours ces deux pôles qui encadrent les possibilités de l'interprétation. Récemment, nous avons pu l'observer : dans les allures documentaires de *Dieci inverni* – pour qui la beauté de Venise ne constitue pas l'intérêt du film et ne doit pas répondre aux désirs d'exotisme du spectateur ; dans l'esthétisme quasi publicitaire de *The Tourist* – pour qui la beauté de Venise ne suffit plus mais doit être réadaptée aux besoins du film. L'un comme l'autre sont des « visions » de Venise, car tous deux sont voués plus ou moins explicitement à la cité lagunaire et tendent à une mise en scène unitaire, ciblée, mettant paradoxalement au centre de l'image une interprétation « extrémiste ». Quant à la simple « interprétation » (au premier degré, due à un pur acte représentationnel), elle ne communique pas avec l'espace mais l'emploie mécaniquement, sans en transmettre sa sensibilité : c'est pourquoi tant de films ne montrent que quelques plans ou ne situent que quelques scènes à Venise, mais n'y situent pas le noyau de leur intrigue : cette « vision » conceptuelle n'est pas utile à toutes les fictions. C'est aussi pourquoi tant de films se déroulant dans la cité lagunaire se ressemblent, *a priori*.

Nous avons souvent eu l'occasion de valoriser cette « communication » avec l'espace, de louer une imagination se confiant en premier lieu à l'espace réel pour ensuite se forger un imaginaire et arriver à sa représentation. Mais cette méthodologie semble s'assujettir à sa productivité et faire figure d'expérimentation. Seuls *Le Terroriste* et *Rapt à Venise* ont ouvertement suivi ce parti pris¹. Pourtant, il est indéniable que le rapport direct à l'espace réel influence la création *in loco*. L'espace vénitien, de par sa nature spectaculaire et sa complexité, propose des motifs de nature aussi bien visuelle qu'auditive : une lumière aperçue, un détail incongru, un son diffusé, comme autant d'images prêtes à servir le filmage (ou parfois à le compliquer).

Fort d'une expérience aussi bien spatiale qu'artistique², aussi bien imaginative que pratique, nous pensons avoir restitué des phénomènes et des caractères authentiques dans la conception du film à Venise. Cependant, notre recherche n'a jamais tenté d'établir une représentation normative de l'espace vénitien. Comme Truffaut traitant avec sagesse des divergences entre les partis pris des réalisateurs, nous pensons que chaque titre de notre filmographie ait une « raison », et même une « raison d'être », *pour soi*³. Nous avons choisi ces films car ils expriment une idée de Venise et une idée du cinéma, et que ces idées nous

¹ Cf. 1.2. À moindre mesure, d'autres œuvres dans notre filmographie « communiquent » avec l'espace, mais sans pour autant que cela influence la diégèse ou la mise en scène de l'espace urbain.

² Cf. Annexe 3 : court-métrage de fiction, p. 474.

³ TRUFFAUT François, *ibid.*, p. 374.

semblent présentées avec force. Tous ont leur style, leurs secrets et leurs intentions, et doivent être choisés pour cela, car au-delà de leur part d'herméticité, ils nourrissent notre conscience comme notre inconscient, notre imaginaire comme notre vie. Nous revenons alors à une dimension esthétique dont notre thèse se réclamait.

Un film montrant une idée faussée de Venise, comme *Le Danseur du dessus*, a la même valeur esthétique qu'une comédie intimiste comme *Pain, tulipes et comédie*. De même pour les traits documentaires de *La vita semplice* et les contextes idéalisés de *Vacances à Venise*. L'esthétique de l'espace urbain fictionnel ne se juge pas tellement à la cohérence de l'œuvre et de son contexte de production (imaginaire et matériel), mais plutôt à sa *mesure*, à sa capacité d'être conscient de son rôle, de sa portée, de ses possibilités – et à savoir où en poser les limites, tout comme l'intentionnalité spectatorielle évoquée plus haut. La poétique de la fiction pénètre la ville pour la réinventer, opère avec l'inconnu et réalise l'improbable, tout en conservant des règles, des références, des besoins et des conditions. Ce qui compte, dit Aumont, c'est que cette poétique engage une « production, consciente, organisée, maîtrisée (puisqu'il y a des règles) ; et corrélativement, [une] compréhension, également consciente et maîtrisée, également connaisseuse, [...] également informée par le même dessin du possible et de l'impossible »¹. De fait, l'interprétation de ces conceptions de l'art (comme leur jugement critique ou esthétique) est « finalité sans fin [et] ne s'actualise que dans l'application à l'objet de notre faculté de connaître »².

Ainsi, ce n'est pas tant la « différence » du film tourné à Venise qui est à rechercher, mais bien le développement de sa « faculté de connaissance ». Au milieu de cette mystérieuse situation urbanistique, l'imagination semble se confronter à un défi, celui d'être à la hauteur de l'imaginaire du passé qui, en particulier au cinéma, n'a que rarement été digne de la diversité offerte par la vie, le spectacle ou la matière de cette ville.

L'obstacle à la création, c'est aussi l'espace vénitien en soi. Dans ces lacis pierreux et aquatiques, organiques et artistiques, des mythes et des trivialités contrarient les sensibilités et égarent les mémoires, devenant insidieux pour l'imaginaire et l'interprétation d'un espace urbain fictionnel. Au-delà de son caractère d'indifférence ou de sa déférence, le regard réceptionne à Venise des myriades d'images. Une instance atemporelle lui souffle un conseil : y prendre garde, en conserver le souvenir et les ressentir. Entend-il sa voix ? Veut-il vraiment l'entendre ?

¹ AUMONT Jacques, *ibid.*

² SORLIN Pierre, *ibid.*

À chaque époque, l'appréhension de l'espace vénitien serait alternée ; depuis un siècle, même si elle reste une structure urbaine donnant le plus souvent une impression d'immobilisme et de passéisme, son urbanisme a évolué comme celui d'autres lieux. D'autre part, la représentation cinématographique a le pouvoir, si cela sert la fiction, de masquer cette évolution temporelle. Mais d'un point de vue visuel, elle ne peut « tromper » qu'un regard n'ayant pas eu lui aussi une expérience spatiale, une conscience imaginative de Venise. Aujourd'hui, filmer Venise ne situerait plus sa « différence » dans la représentation de l'unicité scénographique de la cité lagunaire ou de son indéniable homologation à la Terre-ferme, mais bien dans la capacité à saisir sa *complexité* topographique et son imprévisibilité. Ces caractères sont perceptibles grâce à la variété des interprétations contenues dans les images (filmiques et autres), mais ils sont aussi à *percevoir*. Certains imaginaires, certains temps, certains détails caractérisent la ville lagunaire et d'autres se recourent avec des villes parfois ordinaires, parfois tout aussi attractives pour le cinéma.

Comme ces cités indéfinies (voire indéfinissables), Venise est un paradigme largement déclinable, dont le film ne peut que prolonger la consécration. Dans une fiction cinématographique, chacune des images, chacun des sons est différent. Il conviendrait alors de délivrer un recyclage de l'imaginaire, tant remarquable dans la cité lagunaire, pertinemment soumis à un retraçage historique, mais qui l'a injustement emprisonné dans une sorte de fatalité pour ne pas s'intéresser à ses échantillons esthétiques. Si l'imaginaire reste parfois collectif, les pratiques, les représentations et leurs interprétations divergent indéniablement, selon des nuances plus ou moins ostensibles. Ces phénomènes esthétiques doivent être réciproquement rattachés à une histoire du film et de l'espace filmé – c'est le cheminement que nous avons tenté d'appliquer. Dans une veine identique, les phénomènes de la fabrication d'un film doivent être individualisées – car œuvres d'individus¹.

Au cours de notre thèse, nous avons recensé bon nombre de détails, de complexités, de fausses évidences qui ne forment que quelques grains de sable sur les plages de l'imagination. Comme une manière imagée de quitter le fauteuil du spectateur pour s'installer dans celui du réalisateur, nous incitons acteurs et observateurs à parcourir ces plages, selon leur pas, selon leur passion. En somme, de voir leur Venise et de la vivre.

* * *

¹ Cf. SORLIN Pierre, *ibid.*, p. 218 : « [...] il y a autant d'esthétiques que d'œuvres, autant de points de vue que d'amateurs ».

BIBLIOGRAPHIE

Les travaux de recherche et de rédaction de notre thèse ont été effectués en Italie et concernent une filmographie majoritairement transalpine : nous justifions ainsi le recensement de bon nombre d'ouvrages en langue italienne présents dans notre bibliographie, alors même que certains d'entre eux étaient disponibles en langue française.

1. IMPRIMÉS

1.1. Cinéma

1.1.1. Venise et le cinéma – ouvrages de référence

BRUNETTA Gian Piero (dir.), *La bottega veneziana*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2007.

BRUNETTA Gian Piero, FACCIOLI Alessandro (dir.), *L'immagine di Venezia nel cinema del novecento*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2004.

BRUNETTA Gian Piero, FACCIOLI Alessandro (dir.), *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venise, Marsilio, coll. « Il Veneto e il cinema », 2010.

CIACCI Leonardo (dir.), *Venezia è una città, un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venise, Marsilio, 2004.

DAMIANI Ludovica, *Set in Venice, scatti, protagonisti, racconti*, Milan, Mondadori Electa, 2009. (Ouvrage grand public privilégiant le côté anecdotique des tournages de certains films à Venise ; dépourvu d'analyses de films).

DI VINCENZO Giovanni, GAMBAROTTO Stefano, *Il Veneto al cinema. Guida ai film girati a Venezia, Padova e Treviso*, 4 volumes, Trévis, Editrice Storica, 2010. (Ouvrage grand public récapitulatif et très illustré).

ELLERO Roberto (dir.), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Venise, Comune di Venezia, 1983. (Première étude exhaustive de la relation entre Venise et le cinéma).

GIULIANI Luca, *Venezia nel cinema italiano : allegorie storiche a cavallo degli anni Quaranta*, Udine, Campanotto, 2003. (Publication de la thèse de doctorat de l'auteur).

ZANOTTO Piero, *Veneto in film*, Venise, Marsilio, 2002. (Recensement non interprétatif de la filmographie vénitienne, arrêté à 2002).

1.1.2. Ville et cinéma

AA. VV. *Lo spazio visivo della città. Urbanistica e cinematografo*. Rocca San Casciano, Cappelli, 1969.

ARECCO Sergio, *Le città del cinema. Da Metropolis a Hong Kong*, Palermo, L'Epos, coll. « Focus », 2010.

BELMANS Jacques, *La Ville dans le cinéma*, Bruxelles, A. Deboeck, 1977.

BERTOZZI Marco, *Il cinema, l'architettura, la città*, Rome, Librerie Dedalo, 2001.

BRAUDEAU Michel, *Les Villes-Lumière*, Paris, Le Monde, 1995.

BRUNETTA Gian Piero, COSTA Antonio (dir.), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Trento, Manfrini, 1990.

CIACCI Leonardo, *Progetti di città sullo schermo*, Venise, Marsilio, 2001.

ELLERO Roberto, *Offerta e domanda cinematografica. Il Territorio veneziano : analisi e proposte*. Venise, Marsilio, 1978.

JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry, *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005. (Volume encyclopédique).

LICATA Antonella, MARIANI-TRAVI Elisa, *La città e il cinema*, Rome, Testo e immagine, 2000.

LINGELSER Julien, LODATO Nuccio (dir.), *L'immaginario della casa nel cinema. Tra costruzione scenica e composizione scenografica*, Côme/Pavie, Ibis/Collegio Ghislieri, 2011.

NIALY François (dir.), *Visions urbaines : villes d'Europe à l'écran*, Paris, Centre Pompidou, 1994.

1.1.3. Études spécifiques, scénarios et sujets des films du corpus

ANGELUCCI Gianfranco, BETTI Liliana (dir.), *Casanova. Rendez-vous con Federico Fellini*, Milan, Bompiani, 1975. (Recueil d'interviews).

ANGELUCCI Gianfranco, BETTI Liliana (dir.), *Il Casanova di Fellini. Dal soggetto al film*, Bologne, Cappelli, 1977. (Critiques et scénario du film).

BORIN Fabrizio, *Casanova*, Palermo, L'Epos, coll. « Pagine di celluloido », 2007.

BORIN Fabrizio, ELLERO Roberto (dir.), *Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti*, Venise, Ufficio Attività Cinematografiche, 1997. (Présentation de Pasinetti, découpage et étude approfondie du *Canale degli angeli*).

CASANOVA Jacques, *Mémoires* (dir. Robert Abirached, Elio Zorzi), tomes I, II, III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

COMUZIO Ermanno, *Mark Sandrich. Cappello a cilindro*, Turin, Lindau, coll. « Universale Film », 2002. (Présentation de Sandrich et analyse du film).

FELLINI Federico, ZAPPONI Bernardino, *Il Casanova di Federico Fellini*, Turin, Einaudi, coll. « Nuovi Coralli », 1976. (Scénario original du film).

GREENE Graham, *No man's land et autres histoires* (dir. David Parkinson), trad. fr., Paris, Cahiers du Cinéma, 2004 (1^{re} éd. Penguin Books, 1993). (Contient *La Main de l'étranger*, nouvelle inachevée formant le sujet original de *Rapt à Venise* de Mario Soldati).

HADLEY CHASE James, *Eva*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 2007 (1^{re} éd. 1946).

MICCICHÈ Lino, *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Bologne, Cappelli, 1971. (Ouvrage très complet comprenant interviews, scénario et analyses du film).

NAGLIA Sandro, *Mann, Mahler, Visconti : Morte a Venezia*, Pescara, Tracce, 1995.

RANIERI Tino, *Il terrorista di Gianfranco De Bosio e Luigi Squarzina*, Vicence, Neri Pozza, 1963. (Peu d'analyses du film, mais l'ouvrage contient le scénario et quelques critiques).

SOLDINI Silvio, LEONDEFF Dorian, *Pane e tulipani. La sceneggiatura, i protagonisti, le immagini del film dell'anno* (dir. Roberto Ferrucci), Venise, Marsilio, coll. « Gli specchi del presente », 2000. (Roberto Ferrucci a été *location manager* pour *Pain, tulipes et comédie*).

1.1.4. Monographies, études de cinéastes et d'acteurs, livres d'entretien

AA. VV., *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Turin, Lindau, 1991.

AMBROSINI Maurizio (dir.), *Mario Soldati. Una voce poco fa*, Rome, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2009. (Aucune référence à *Rapt à Venise*).

AUDINO Emilia, MEDOSI Francesco, *Silvio Soldini*, Rome, Dino Audino, 2000.

BALDELLI Pio, *Luchino Visconti*, Milan, Gabriele Mazzotta, coll. "Cinema e informazione visiva", 1973.

BERGALA Alain, NARBONI Jean, PAQUOT Claudine (dir.), *Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, 1986.

BRUNETTA Gian Piero, *Alfred Hitchcock o l'universo della relatività*, Cittadella (Padoue), Delta Tre, coll. « Problemi e protagonisti dello spettacolo », 1971.

- BRUNI David, PRAVADELLI Veronica, *Studi viscontiani*, Venise, Marsilio, coll. « Cinema », 1997.
- CALLEGARI Giuliana, LODATO Nuccio (dir.), *Mario Soldati*, Pavie, Amministrazione provinciale di Pavia, 1986.
- CIMENT Michel, *Le Livre de Losey. Edition définitive*, Paris, Stock, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1985 (1^{re} éd. 1979).
- CIMENT Michel, *Joseph Losey. L'œil du Maître*, Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 1994.
- COLLET Jean, *La Création selon Fellini*, Paris, José Corti, 1990.
- COLOMBO Silvia, *Il cinema di Silvio Soldini*, Alessandria, Falsopiano, coll. « Cinema », 2002. (Succinct en ce qui concerne *Pain, tulipes et comédie*).
- CONSIGLIO Stefano, FERZETTI Fabio (dir.), *La bottega della luce. I direttori della fotografia*, Milan, Ubulibri, coll. « I libri quadrati », 1983. (Il s'agit d'un livre d'entretiens avec plusieurs directeurs de la photographie – pour la plupart italiens – et illustré par des photos de tournage).
- FAVA Claudio G., VIGANÒ Aldo, *I film di Federico Fellini*, Rome, Gremese, 1987 (1^{re} éd. 1981).
- FELLINI Federico, *Un regista a Cinecittà*, Milan, Mondadori, 1988.
- FELLINI Federico, *Fare un film*, Turin, Einaudi, 1993 (1^{re} éd. 1980).
- GIACOVELLI Enrico, *Tutti i film di Federico Fellini*, Turin, Lindau, 2002.
- GILI Jean Antoine (dir.), *Mario Soldati*, Rome, Cinecittà International, 1992.
- GRAZZINI Giovanni (dir.), *Federico Fellini. Intervista sul cinema.*, Bari, Laterza, 2004 (1^{re} éd. 1983).
- HEPBURN Katharine, *Moi – Histoires de ma vie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1991.
- IERACE Ilario, GRIGNAFFINI Giovanna (dir.), *Francesco Pasinetti, L'arte del cinematografo. Articoli e saggi teorici*, Venise, Marsilio, 1980.
- KEZICH Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milan, Feltrinelli, coll. « Universale economica », 2002.
- LEAHY James, *The Cinema of Joseph Losey*, Londres/New-York, Zwemmer/Barnes, 1967.
- LEDIEU Christian, *Joseph Losey*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1970 (1^{re} éd. 1963).
- MALANGA Paola, *Silvio Soldini nella città dell'anima*, Bologne, Alphabet, 1998. L'unique monographie sur Soldini.
- MALAVASI Luca, *Mario Soldati*, Milan, Il Castoro Cinema, 2006.

MARTINI Emanuela, *David. Lean. Colore e polvere*, Bergame, Cineforum, 2006. (Peu de références à *Vacances à Venise*).

MASONI Tullio, PICCARDI Adriano, *Imparare dal caso. I film di Silvio Soldini*, Bergame, Cineforum, 2001. (Succinct en ce qui concerne *Pain, tulipes et comédie*).

MICCICHÈ Lino, *Luchino Visconti : un profilo critico*, Venise, Marsilio, 1996.

MILNE Tom, *Losey on Losey*, Londres, Secker&Warburg, 1967.

MISSIAEN Jean-Caude, *Anthony Mann*, Paris, Universitaires, 1964.

NARBONI Jean (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Cahiers du Cinéma », 1968.

PELLEGRINI Glauco, *Il maestro veneziano*, Venise, Corbo e Fiori, 1981.

PETTIGREV Damian (dir.), *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo.*, Rome, Elleu Multimedia, 2003.

PRATLEY Gerald, *The Cinema of David Lean*, New York/Londres, Barnes/Tantivy, 1974.

PRAVADELLI Veronica, *Il cinema di Luchino Visconti*, Venise, Marsilio, 2000.

SESTI Mario, *David Lean*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Il castoro cinema », 1988.

TORNABUONI Lietta (dir.), *Federico Fellini*, Milan, Rizzoli, 1995. (En particulier pour la publication du sujet *Venezia* écrit par Fellini).

TRAMONTANA Gaetano, *Invito al cinema di Visconti*, Milan, Mursia, 2003.

TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut. Edition définitive*, Paris, Ramsay, 1983. (Réédition ajournée des célèbres interviews).

VERDONE Mario, *Federico Fellini*, Milan, Il castoro cinema, 2004 (1^{re} éd. 1994).

ZANELLI Dario, *Nel mondo di Federico*, Turin, Rai, 1987.

1.1.5. Histoire, sociologie et critique du cinéma

AA. VV., *Vent'anni di cinema a Venezia. La Biennale di Venezia*, Rome, Ateneo, 1952. (Histoire de la *Mostra* de Venise).

AA. VV. *Hollywood. Lo studio system*, Venise, Marsilio, 1982.

AA. VV., *La Resistenza nel cinema italiano 1945-1995*, Gênes, Istituto Storico della Resistenza in Liguria, 1995. (En particulier pour les remarques sur *Le Terroriste*).

AYLESWORTH Thomas G., *History of Movie Musicals*, Londres, Bison Books, 1984.

BRUNETTA Gian Piero, « Il Veneto e il suo dialetto nel cinema italiano », in CORTELAZZO Manlio, *Guida ai dialetti veneti*, 6 volumes, Padoue, Università degli Studi di Padova, 1984.

BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, 2 volumes, Bari, Laterza, coll. « Economica Laterza », 1991.

BRUNETTA Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Turin, Einaudi, 2003. Édition réduite mais ajournée de l'ouvrage de référence ci-dessous.

BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, 4 volumes, Rome, Editori Riuniti, 3^e éd. 2001 (1^{re} éd. 1982).

ELLERO Roberto (dir.), *Il cinema ai tempi di Casanova*, Venise, Marsilio, 1998.

Ouvrage de référence concernant l'histoire du cinéma italien.

ELLERO Roberto (dir.), *Amor di cinema (1954-1966)*, Venise, Circuito Cinema Comunale e Università Ca' Foscari, 2005. (En particulier pour l'article de Carlo Della Corte, « Fellini a Venezia »).

FREDDI Luigi, *Il Cinema. Il governo dell'immagine*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994 (1^{re} éd. 1949).

GANDINI Leonardo, *La regia cinematografica. Storia e profili critici*. Rome, Carocci, 1998.

GEROSA Guido, *Da Giarabub a Salò. Il cinema italiano durante la guerra*, Milan, Cinema Nuovo, 1963.

GIACOVELLI Enrico, *Un secolo di cinema italiano 1900-1999*, Turin, Lindau, 2002.

GILI Jean Antoine, *Le Cinéma italien. Classiques, chefs-d'œuvres et découvertes*, Paris, La Martinère, 1996.

GILLAIN Anne (dir.), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1988. (Recueil d'entretien avec François Truffaut).

LEPROHON Pierre, *Le Cinéma italien*, Paris, Seghers, 1966.

GRAZZINI Giovanni, *Gli anni settanta in cento film*, Bari, Laterza, 1976.

LIZZANI Carlo, *Il cinema italiano dalle origini agli anni 80*, Rome, Editori Riuniti, 1992.

MICCICHÈ Lino, *Cinema italiano degli anni 70*, Venise, Marsilio, 1980.

MASSON Alain, *Comédie musicale*, Paris, Stock, coll. « Cinéma », 1981.

PASINETTI Francesco, *Storia del cinema dalle origini fino ad oggi*, Rome, Bianco e Nero, 1939.

PASINETTI Francesco, *Mezzo secolo di cinema*, Milan, Poligono, 1946.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Histoire », 1977.

TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma* (dir. Jean Narboni et Serge Toubiana), Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2^e éd. 2004 (1^{re} éd. 1987).

TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007 (1^{re} éd. 1975).

VANDROMME Paul, *Le Cinéma et l'enfance*, Paris, Cerf, 1955.

1.1.6. Esthétique et théorie du cinéma

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2^e éd. 2010 (1^{re} éd. 2001).

ARNHEIM Rudolf, *Film come arte*, trad. it., Milan, Il Saggiatore, 1959 (1^{re} éd. *Film als Kunst*, Berlin, 1932).

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, coll. « Noire », 1996.

AUMONT Jacques (dir.), *Pour un cinéma comparé : influences et répétitions. Conférence du Collège d'Histoire de l'Art cinématographique*, Paris, Cinémathèque française, 1996.

AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998.

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, coll. « Cinéma », 2005 (1^{re} éd. 1978).

AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « 21^e siècle », 2007.

AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008, (1^{re} éd. 1990). (Une troisième édition devrait paraître en avril 2011).

AUMONT Jacques, *L'Attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2010.

AUMONT Jacques, *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010 (2^e éd.). (La thèse de l'auteur soutient et présente le passage historique et esthétique d'une mise en « scène » à une mise en « image »).

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 3^e éd. 2008 (1^{re} éd. 1983).

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008 (1^{re} éd. 1998). (Parcours retraçant les diverses méthodologies de l'analyse filmique).

BALÁZS Bela, *Estetica del film* [*Der Geist des Films*, Berlin, 1931], trad. it., Rome, Editori Riuniti, coll. « Orientamenti », 1954.

BALÁZS Bela, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* [*Der Film. Werden und wesen einer neuen Kunst*, Wien, 1952], trad. it., Turin, Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 1987.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 2002 (1^{re} éd. 1958).

BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Callmann-Lévy, 1995 (1^{re} éd. 1979).

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

BOUHOURS Jean-Michel, *L'Art du mouvement*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

BURCH Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969.

CAPPABIANCA Alessandro, MANCINI Michele, SILVA Umberto, *La costruzione del labirinto. La scena, la maschera, il gesto, la cerimonia*, Milan, Gabriele Mazzotta, coll. « Cinema e informazione visiva », 1974. (Ouvrage complet et critique sur le rôle de la scène et de la scénographie au cinéma).

CORTADE Ludovic, *Le Cinéma de l'immobilité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008. (Ouvrage innovant d'un jeune chercheur à partir d'une thèse contrariant l'image du cinéma comme « art du mouvement » par excellence).

DEBRIX Jean R., *Les Fondements de l'art cinématographique*, tome I, « Art et Réalité au Cinéma », Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1960.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

DE VINCENTI Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parme, Pratiche, coll. « Nuovi saggi », 1993.

DI GIAMMATEO Fernaldo (dir.), *Essenza del film*, Turin, Il Dramma, coll. « Intermezzo », 1947. (Recueil de divers écrits théoriques).

DURAND Philippe, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1993.

EISENSTEIN Sergueï M., *Au-delà des étoiles*, trad. fr., Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1974.

FAURE Elie, *Fonctions du cinéma*, Paris, Gonthier, 1964.

GERSTENKORN Jacques, *La Métaphore au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

ISOU ISIDORE Jean, *Esthétique du cinéma*, Paris, Ur, 1950.

JACOB Gilles, *Le Cinéma moderne*, Lyon, Serdoc, coll. « Panoramique », 1962.

JOLY Martine, *L'Image et son interprétation*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2002.

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson & Cie, 1964.

HERMINIER Pierre (dir.), *L'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960. (Anthologie d'écrits sur le cinéma).

MASI Stefano, *La luce nel cinema. Introduzione alla storia della fotografia nel film*, L'Aquila, La lanterna magica, 1982.

MILLAR Gavin, REISZ Karel, *The Technique of Film Editing*, Londres, Butterworth and Company, 1981.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », rééd. en un volume, 2001 (1^{re} éd. en deux tomes 1963-1965). (Réflexion indémodable sur le langage cinématographique et sa perception).

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 2007 (1^{re} éd. 1956).

MOURLET Michel, *Sur un art ignoré : la mise en scène comme langage*, Paris, Ramsay, 2008 (1^{re} éd. 1965).

MUNIER Roger, *L'Apparence et l'Apparition*, Paris, Deyrolle, 1991.

PRÉDAL René, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 2007.

SORLIN Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1992.

SOURIAU Étienne (dir.), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953.

TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires, coll. « Travaux pratiques », 2009. (Dans un style très personnel, une apologie du cinéma en tant qu'art du mouvement).

VILLAIN Dominique, *Le Montage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1994 (2^e éd.).

1.1.7. Sémiologie et narratologie du cinéma

AA. VV., *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Longanesi, Milan, 1978.

BETTETINI Gianfranco, *Produzione del senso e messa in scena*, Milan, Bompiani, coll. « Nuovi saggi italiani », 1975. (Approche sémiotique de la mise en scène théâtrale et audiovisuelle).

- BOILLAT Alain, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2001. (Réflexion sur les principales théories énonciatives et narratologiques).
- CASETTI Francesco, *D'un regard à l'autre – le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990 (1^{re} éd. Milan, 1986).
- GARRONI Emilio, *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968.
- JACQUENOD Claudine, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1988.
- JOST François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nuit blanche, coll. « Du cinéma », 1998.
- LOTMAN Yuri, *Semiotics of Cinema*, trad. angl. Mark Suino, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1977.
- MARTIN Marcel, *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1955. (Prémices de la réflexion sémiologique : étude de la narrativité, du sens et de l'espace-temps filmiques à partir de son esthétique et de sa technique).
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « d'Esthétique », rééd. en un volume 2003 (1^{re} éd. en deux tomes 1968-1972). Fondation d'une approche sémiologique du cinéma.
- METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1971.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire*, UGE, coll. « 10/18 », 1977.
- METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- MITRY Jean, *La Sémiologie en question*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1987. Célèbre critique des travaux sémiologiques de Christian Metz.
- RAFFA Piero, *Semiologia delle arti visive*, Bologne, Pàtron, coll. « Aspetti dello spettacolo del 900 », 1976. (Regard sémiologique sur le cinéma, le théâtre, la peinture et l'architecture).
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Cinéma », 1989.

1.1.8. L'espace du film

- AA. VV., *L'Art cinématographique*, Paris, Félix Alcan, 1927. (En particulier *Le cinématographe et l'espace* par Marcel L'Herbier, pp. 1-22)
- AGEL Henri, *L'Espace cinématographique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978. Analyse sur le mode de représentation filmique de l'espace géographique.

BARSACQ Léon, *Le Décor du film*, Paris, Henri Veyrier, 1985 (1^{re} éd. Seghers, 1970).

BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.

FLORENSKY Pavel, *Lo spazio e il tempo nell'arte* (1924), trad. it., Milan, Adelphi, 1993.

GARDIÈS André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993. Analyse sémiologique de l'espace cinématographique, diégétique, narratif et spectatorial.

GRASSI Carlo (dir.), *Tempo e spazio nel cinema*, Rome, Bulzoni, 1987.

MOTTET Jean (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

ROHMER Éric, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, coll. « 10/18 », 1991 (1^{re} éd. UGE 1977). Publication de la thèse de doctorat du fameux réalisateur de la Nouvelle Vague.

SEGUIN Louis, *L'Espace du cinéma : hors-champ, hors d'œuvre, hors-jeu*, Toulouse, Ombre, 1999.

VERDONE Mario (dir.), *La scenografia nel film*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, coll. « Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia », 1956.

VERNET Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988.

1.1.9. Technique, pratique et fabrication du film

AGEL Henri, *Le Cinéma*, Tournai, Casterman, 1954. (Introduction très complète aux étapes de la fabrication d'un film).

AGEL Henri et Geneviève, *Précis d'initiation au cinéma*, Paris, Éditions de l'École, 1956. (*Idem*, mais dans une écriture plus didactique et interactive).

BUCCHERI Vincenzo, *Il film, dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Rome, Carocci, 2003.

CHION Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007 (éd. définitive).

COSTA Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milan, Bompiani, coll. « Strumenti Bompiani », 1985.

GANDINI Leonardo, *La regia cinematografica*, Rome, Carocci, coll. « Storia e profili critici », 1998.

MAILLOT Pierre, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

RONDOLINO Gianni, TOMMASI Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Turin, Utet Libreria, 1995. (Ouvrage exposant le langage cinématographique à travers ses divers composants).

PASINETTI Francesco, PUCCINI Gianni, *La regia cinematografica*, Venise, Rialto, 1945.
SADOUL Georges, *Les Merveilles du cinéma*, Paris, Editeurs Français Réunis, 1957.
(Dévoilement des mythes et des mystères de la fabrication d'un film).

1.2. Le cinéma et les autres arts

1.2.1. Cinéma et peinture

AUMONT Jacques, *Matière d'image*, Paris, Images modernes, coll. « Cinéma », 2005.
(L'auteur a également publié *Matière d'image, redux*, Paris, La Différence, 2009).

AUMONT Jacques, *L'Oeil interminable*, Paris, La Différence, 2007 (1^{re} éd. Lignes, 1989).
(Dernière actualisation de ce livre-référence).

BONITZER Pascal, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, 1985.

CAMPARI Roberto, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Venise, Marsilio, coll. « Cinema », 1994.

COSTA Antonio, *Cinema e pittura*, Turin, Loescher, 1991.

COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 2002. (L'auteur complète les notions de son ouvrage de 1991).

DE FRANCESCHI Leonardo (dir.), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Turin, Lindau, coll. « Spettacolo e comunicazione », 2003.

RAGGHIANI Carlo Ludovico, *Cinema arte figurativa*, Turin, Einaudi, 1957.

VANCHERI Luc, *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin coll. « Cinéma », 2007.

1.2.2. Cinéma et littérature

COSTA Antonio, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Turin, UTET Libreria, 1993.

CLERC Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'Adaption cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004. (pp. 106-131 sur *Mort à Venise*).

CORTELAZZO Sara, TOMASI Dario, *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza, coll. « Alfabeto letterario », 1998.

- FUZELLIER Étienne, *Cinéma et littérature*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1964.
- GARCIA Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Paris IF, Diffusion-Dujaric, 1990.
- GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999.
- GUIGET Jean-Claude, *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.
- JOST François, *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989 (1^{re} éd. 1987).
- LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma&littérature. Le grand jeu*, Le Havre, De l'Incidence, 2010.
- MANZOLI Giacomo, *Cinema e letteratura*, Rome, Carocci, 2003.
- ROPARS-WUILLEMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2002.
- ROPARS-WUILLEMIER Marie-Claire, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle* (dir. Sophie Charlin), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009. (Recueil d'articles de l'auteur, parus entre 1970 et 2007, dont les réflexions confrontent l'écriture et le film, le texte et l'image).
- SERCEAU Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, coll. « Grand Ecran Petit Ecran », Liège, Céfal, 1999.

1.2.3. Cinéma, musique et son

- CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, coll. « Cinéma Essais », 1985.
- CHION Michel, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 2^e éd. 2002 (1^{re} éd. 1990).
- CHION Michel, *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma/De l'Étoile, coll. « Cinéma Essais », 2003.
- MICELI Sergio, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologia*, Milan, LIM, coll. « Le Sfere », 2009.

1.3. Dictionnaires du cinéma

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2^e éd. 2008.

BOULIN Bertrand, *Dictionnaire des enfants au cinéma*, Paris, Dualpha, 2004. (Pour l'article sur *Mort à Venise*).

MORANDI Morando, LAURA Luisa, *Il Morandini. Dizionario dei film 2007*, Bologne, Zanichelli, 2006.

PASINETTI Francesco, *Filmlexicon*, Filmeuropa, Milan, 1948.

RAPP Bernard, LAMY Jean-Claude, *Dictionnaire mondial des films*, Paris, Larousse, 2005 (éd. or. 1991).

SADOUL Georges, *Dictionnaire des films*, Paris, Seuil, 1981 (1^{re} éd. 1965).

1.4. Venise

1.4.1. Histoire de Venise

BEC Christian, *Histoire de Venise*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? » n° 522, 1993.

BRAUNSTEIN Philippe, DELORT Robert, *Venise. Portrait historique d'une cité*, Paris, Seuil, 1997 (1^{re} éd. 1971).

CROUZET-PAVAN Elisabeth, *Venise : une invention de la ville. XIII^e – XV^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1997.

DARU Pierre, *Histoire de la République de Venise*, Paris, Firmin Didot, 1853 (4^e éd.).

GASPARRI S., LEVI G., MORO P. (dir.), *Venezia. Itinerari per la storia della città*, Bologne, Il Mulino, 1997.

ISNENGI Mario (dir.), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, 3 vol., Rome, Enciclopedia Italiana Treccani, 1998.

1.4.2. Architecture et urbanisme

AA. VV. *Actes du colloque de novembre 1974. Décor urbain et cadre de vie en Italie, de l'Antiquité à nos jours*, Strasbourg, Bulletin du C.I.R.I. n° 2, février 1976.

- ARSLAN Edoardo, *Venezia gotica. L'architettura civile*, Milan, Electa, 1986 (1^{re} éd. 1970).
- BARBIANI Elia, *Cantiere Venezia*, Venise, Marsilio, 2002.
- BETTINI Sergio, *Naissance d'une ville*, trad. fr., Paris, De l'Éclat, 2006 (1^{re} éd. *Nascita di una città*, Milano, Electa, 1978).
- CONCINA Ennio, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII° al XX° secolo*, Milan, Electa, 2° éd. 2003 (éd. or. 1995).
- DE MICHELIS Marco (dir.), *Venezia. La nuova architettura*, Venise, IUAV, 1999.
- GOY Richard, *Venise, la ville et son architecture*, Paris, Phaidon France, 2002.
- MANCUSO Franco, *Venezia è una città : come è stata costruita e come vive*, Venise, Corte del Fontego, 2009.
- MANCUSO Franco, MIONI Alberto (dir.), *I centri storici del Veneto*, Milan, Silvana, 1979.
- RUSKIN John, *Les Pierres de Venise*, Paris, Hermann, 2005.
- TRINCANATO Egle Renata, *Venezia minore*, Venise, Filippi, 1948.
- TRINCANATO Egle Renata, FRANZOI Umberto, *Venise au fil du temps*, Boulogne-Billancourt, Joël Cuenot, 1971.
- ZUCCHETTA Gianpietro, *Venezia e i suoi canali*, Venise, Marsilio, 1998.

1.4.3. Mythes, beaux-arts et littérature

- AA. VV. ACTES DU COLLOQUE DE CAEN, 19-20 NOVEMBRE 2004, *Le mythe de Venise au 19^{ème} siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006.
- BARRÈS Maurice, *Amori et dolori sacrum*, Paris, Plon, 1921 (1^{re} éd. Juven, 1903).
- BASSANI Giorgio, *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Turin, Einaudi, coll. « Saggi », 1966.
- BERTO Giuseppe, PUPPI Lionello, *L'opera completa di Canaletto*, Milan, Rizzoli, 1968.
- BOCCACCIO Giovanni (dir. Vittorio Branca), *Il Decameron*, Turin, Einaudi, 1991.
- BRUSEGAN Marcello, *Miti e leggende di Venezia*, Rome, Newton Compton, 2007.
- D'ANNUNZIO Gabriele, *Il fuoco*, Milan, Mondadori, 1930 (1^{re} éd. 1900).
- DEBRAY Régis, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, 1995.
- GALASSI Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981.
- MORAND Paul, *Venises*, Paris, Gallimard, 1971.
- SARTRE Jean-Paul, « Le Séquestré de Venise », in *Situation IV*, Paris, Gallimard, 1964.

SCOTTON Flavia (dir.), *Guglielmo Ciardi (1842-1917), dipinti e disegni delle collezioni di Ca' Pesaro*, Venise, Arsenale/Comune di Venezia, 1988.

SOLLERS Philippe, *Casanova l'admirable*, Paris, Plon, 1998.

SOLLERS Philippe, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon, 2004.

SOMMA Lorenzo, *Venezia tra Storia e Mito nelle pagine di scrittori italiani e stranieri*, Venise, Editoria Universitaria, 2008.

STRINGA Nico, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Regione del Veneto, Antiga Edizioni, 2007.

ZIMMERMANN Gabriella, *Venise au fil des temps*, Urrugne, Pimientos, 2007.

1.5. Ouvrages généraux

AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991.

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langues discours société*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009 (3^e éd., 1^{re} éd. Nathan 1997).

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009 (1^{re} éd. 1957).

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2010 (1^{re} éd José Corti, 1942).

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2010 (1^{re} éd. José Corti, 1943).

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES, Roland, « La mort de l'Auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

BENJAMIN Walter, *Immagini di città*, trad. it., Turin, Einaudi, 1971 (1^{re} éd. 1955).

CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000 (1^{re} éd. 1989).

CROCE Benedetto, « Estetica come scienza dell'espressione », in *Filosofia come scienza dello spirito*, t. I, pl. réed., Bari, Laterza, 1905.

ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, coll. « Studi Bompiani », 1979.

ECO Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, coll. « Studi Bompiani », 1990.

- ECO Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milan, Bompiani, coll. « Saggi Tascabili », 2002 (1^{re} éd. 1995).
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 1982.
- GENETTE Gérard, *L'Oeuvre de l'art*, Paris, Seuil, rééd. en un volume, 2010 (1^{re} éd. 1994 et 1997).
- HEIDEGGER Martin, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1978.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945.
- PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme « forme symbolique »*, trad. fr., Paris, Minuit, rééd. 1975 (1^{re} éd. *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig, 1927).
- PANOFSKY Erwin, *Early Netherlandish Painting*, New York, Harper & Row, coll. « Icon Editions », 1971 (1^{re} éd. Harvard University Press, 1953).
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000 (1^{re} éd. 1974).
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 (1^{re} éd. 1940).
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007 (1^{re} éd. 1936).
- SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, coll. « Références », 1990.
- SCHAEFFER Jean-Louis, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

2. ARTICLES ET REVUES

Ne sont cités ici que les articles en ayant eu un réel impact informatif au cours de notre recherche. D'autre part, nous n'aurions su effectuer une restitution exhaustive des articles de la presse quotidienne.

2.1. Articles cinématographiques

2.1.1. Études d'ensemble

AA. VV., « Cinéma et roman. Éléments d'appréciation », *Revue des Lettres Modernes*, n° 36-38, 1958.

AUMONT Jacques, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 1, automne 2003.

BOLZONI Francesco, « Il paesaggio nel cinema e nella narrativa del Novecento », *Bianco e nero*, n° 2, février 1956.

BONITZER Pascal, « Hors-champ (un espace en défaut) », *Cahiers du Cinéma*, n° 234, février 1972.

COSTA Antonio, « La Venezia di Valenti e Ferida », *Il Corriere del Veneto*, supplément régional du *Corriere della sera*, 17 avril 2003.

GILI Jean A. (dir.), « Fascisme et résistance dans le cinéma italien », *Études cinématographiques*, n° 82/83, 1970. (En particulier pour l'analyse du *Terroriste* de De Bosio).

GODARD Jean-Luc, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du Cinéma*, n° 65, décembre 1956.

GRANDE Maurizio, « L'ultimo Visconti – Le immagini della storia », *Bianco&nero*, n° 9-12, septembre-décembre 1976.

GOBETTI Paolo, « Joseph Losey », *Cinestudio*, n° 18, mars-mai 1967.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « La lettre volée ou la trace littéraire dans l'œuvre cinématographique de Visconti », *Versants*, Slatkine n° 42, 2002.

METZ Christian, « A propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965

OUDART Jean-Pierre, « L'effet de réel », *Cahiers du Cinéma*, n° 228, mars-avril 1971.

LOUDART Jean-Pierre, « Notes pour une théorie de la représentation », *Cahiers du Cinéma*, n° 229, mai-juin 1971.

LOUDART Jean-Pierre, « Notes pour une théorie de la représentation (suite) », *Cahiers du Cinéma*, n° 230, juillet 1971.

PASOLINI Pier Paolo, « Le Cinéma de poésie », *Cahiers du Cinéma*, n° 171, octobre 1965.

PELLEGRINI Glauco, « A Parigi con Pasinetti », *Cinema 60*, n° 169, 1986.

RADI Sonia, « Il fornaretto di Venezia tra letteratura e cinema », *Acta Histriae*, 2007, vol. 15, n° 2.

ROHMER Éric, « Le goût de la beauté », *Cahiers du Cinéma*, n° 121, juillet 1961.

2.1.2. Critiques de films

ANONYME, « Il canale degli angeli », *La Gazzetta di Venezia*, 3 juillet 1934.

ANSELMINI Michele, « Pane e tulipani », *L'Unità*, 4 mars 2000.

ARGENTIERI Mino, « Morte a Venezia », *Rinascita*, 12 mars 1971.

BIGNARDI Irene, « Pane e tulipani », *La Repubblica*, 4 mars 2000.

BONITZER Pascal, « Casanova », *Cahiers du Cinéma*, n° 275, avril 1977.

CODELLI Lorenzo, « Pane e tulipani », *Positif*, n° 473/4, juillet-août 2000.

COMOLLI Jean-Louis, « In capo al mondo », *Cahiers du Cinéma*, n° 148, octobre 1963.

COMOLLI Jean-Louis, « Il terrorista », *Cahiers du Cinéma*, n° 148, octobre 1963.

DANEY Serge, LOUDART Jean-Pierre, « Le Nom de l'Auteur (à propos de la « place » de *Mort à Venise*) », *Cahiers du Cinéma*, n° 234/235, décembre 1971, janvier-février 1972.

DORIGO Francesco, « Il terrorista », *Cineforum*, n° 45, juin 1965.

DI GIAMMATEO Fernaldo, « La mano dello straniero », *Rassegna del film*, 22 juillet 1954.

E. R. R., « Il canale degli angeli », *Bianco e nero*, n° 7-8, juillet-août 1952.

FERZETTI Fabio, « Pane e tulipani », *Il Messaggero*, 3 mars 2000.

FOFI Goffredo, « Pane e tulipani », *Panorama*, 16 mars 2000.

GUIDETTI Nico, « Pane e tulipani », *Cineforum*, n° 394, juillet 2000.

HOVEYDA Fereydoun, « L'eau et le miroir », *Cahiers du Cinéma*, n° 142, novembre 1962.
(A propos d'*Eva de Losey*).

LANOCITA Arturo, « Tempo d'estate », *Il Corriere della sera*, 21 décembre 1955.

MALAUSA Vincent, « Pain, tulipes et comédie », *Cahiers du Cinéma*, n°544, février 2001.

MARCONI Luigi, « Pane e tulipani », *Il Giorno*, 7 avril 2000.

MICCICHÈ Lino, « Morte a Venezia », *Avanti !*, 6 mars 1971.

MORAVIA Alberto, « Morte a Venezia », *L'Espresso*, 14 mars 1971.

PASINETTI Francesco, « Film d'atmosfera », *La gazzetta di Venezia*, 14 avril 1935.

PASINETTI Francesco, « Venezia nel film e nella realtà », *Cinema*, 26 juillet 1937. (Célèbre article où l'auteur critique la filmographie vénitienne de l'époque).

PORRO Michele, « Pane e tulipani », *Corriere della sera*, 11 mars 2000.

RONDI Gianluigi, « Morte a Venezia », *Il Tempo*, 5 mars 1971.

STRAUB Jean-Marie, « Sur Mort à Venise », *Cahiers du Cinéma*, n° 233, novembre 1971.

TORRI Bruno, « Luchino Visconti e Thomas Mann », *Cinema 60*, n° 81/82, janvier-avril 1971. (A propos de l'adaptation cinématographique de *Mort à Venise*).

2.1.3. Entretiens

COMOLLI Jean-Louis, « Entretien avec Gianfranco De Bosio », *Cahiers du Cinéma*, n° 164, mars 1965.

DE BOSIO Gianfranco, « Intervista con V. Pagliero », *Sipario*, n° 207, juillet 1963.

DE BOSIO Gianfranco, « Pour provoquer une réflexion », *Jeune Cinéma*, n° 1, septembre-octobre 1964.

2.2. Articles sur la ville

2.2.1. Articles sur Venise

ANGELINI Luca, « Cacciari : la soluzione ? Pubblicità sulla facciata », *Corriere della sera*, 16 novembre 2008.

CAZZULLO Aldo, « A Venezia basta centri sociali », *Corriere della sera*, 22 janvier 2010.

FUMAGALLI Marisa, « A Venezia meno di 60 mila veneziani », *Corriere della sera*, 24 octobre 2009.

2.2.2. Histoire de l'art, architecture et urbanisme

AA. VV., « Cinéma et architecture », *Iris*, n° 12, 1991.

AA. VV., « Cinema e architettura », *Cinema&cinema*, n° 66, janvier/avril 1993.

AA. VV. « Espace et société », *Ville et cinéma*, n° 86, Paris, L'Harmattan, 1989.

AA. VV., « Visioni di superficie. Cinema e pittura », *Cinema&cinema*, n° 54/55, janvier/août 1989.

CORTI Maria, « La città come luogo mentale », in *Strumenti critici*, a. VIII, fasc. 1, n.71, janvier 1993.

CRETON Laurent, FEIGELSON Kristian (dir.), « Villes cinématographiques – Ciné-lieux », *Théorème n° 10*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

GALLIANI Marcello, « Fine delle città », *L'Italia letteraria* n° 8, 15 mars 1936.

3. MÉMOIRES ET THÈSES UNIVERSITAIRES

AMARENA Josefa, *Tra politica e letteratura : il mito di Venezia*. Mémoire de Maîtrise, dir. Grazia Distaso, Bari : Università degli studi di Bari, 1998/99, 134p.

GENDRAULT Camille, *Images et imaginaires de Naples dans le cinéma italien de 1980 à 1998*. Thèse de doctorat, dir. Jean A. Gili, Paris : Université Panthéon-Sorbonne, 2003, 596p.

LAZZERI Claudio, *Morte a Venezia (1971) di Luchino Visconti : dal testo letterario al testo filmico*. Mémoire de Maîtrise, dir. Lino Peroni, Pavie : Università degli studi di Pavia, 1991/92, 111p.

LINETTI Jacopo, *Oltre lo stereotipo. L' "Altra" Venezia nelle immagini del cinema*. Mémoire de Master, dir. Gianni Canova, Venise : Libera Università di Lingue e Comunicazione, 2005/06, 147p.

LINGELSER Julien, *Venise à la lueur de trois films*. Mémoire de Master, dir. Erik Pesenti-Rossi, Strasbourg : Université Marc Bloch, 2006/07, 131p.

ZERBINATI Gloria, *Il sacro, il riscatto, la perdita dell'anima. L'Italia del Nord-Est nel documentario cinematografico dal dopoguerra al miracolo economico*. Thèse de doctorat, dir. Gian Piero Brunetta, Padoue : Università degli Studi di Padova, 2009 (en cours).

4. SITOGRAPHIE

<http://195.115.141.14/expert/cineweb/francais/categorie.html>, consulté le 26 mars 2011.

Le répertoire des sites Internet consacrés au cinéma.

www.bianconero-venezia.it, consulté le 26 mars 2011.

Site d'une agence d'archives photographiques à Venise.

www.cahiersducinema.com, consulté le 26 mars 2011.

Site officiel de la célèbre revue critique.

www.cadrage.net, consulté le 26 mars 2011.

Site de la première revue en ligne universitaire française de cinéma.

<http://cnriut09.univ-lille1.fr/articles/Articles/Fulltext/235a.pdf>, consulté le 26 mars 2011.

Article « La photographie filmique » par Bruno Bernard, Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à Lyon 3.

www.corbis.com, consulté le 26 mars 2011.

Banque de données d'images.

www.comunevenezia.it, consulté le 26 mars 2011.

Site officiel de la commune de Venise.

<http://www.critikat.com/Eva.html>, consulté le 26 mars 2011.

Analyse d'*Eva* de Losey, avec un très intéressant regard sur la Venise du film.

<http://ecolecinevideo.free.fr>, consulté le 26 mars 2011.

Exposition détaillée des pratiques de la réalisation, de la pré-production à la post-production en passant par le tournage d'un film.

<http://emmanuel.denis.free.fr>, consulté le 26 mars 2011.

Textes et critiques sur les films de Luchino Visconti.

<http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/cinema/cinema.htm>, consulté le 26 mars 2011.

Éléments de filmologie reprenant en partie l'ossature d'un travail de Jean Mottet, *Portée sémiologique de quelques concepts linguistiques appliqués au cinéma*.

http://www.eu2005.lu/fr/savoir_lux/culture/pays_cine/index.php, consulté le 26 mars 2011.

Page décrivant la situation cinématographique du Luxembourg (évoquant donc les studios d'Esch-Belval).

<http://www.federicofellini.it>, consulté le 26 mars 2011.

Site consacré à la vie et à l'œuvre du grand cinéaste, ainsi qu'évènements culturels le concernant.

www.federico-fellini.net, consulté le 26 mars 2011.

Premier site pédagogique français entièrement dédié à Fellini, proposant biographie, résumés, critiques et analyses de ses œuvres.

<http://www.festival-larochele.org/taxonomy/term/194>, consulté le 26 mars 2011.

Article sur la carrière de Silvio Soldini par Paola Malanga.

<http://www.fictionalcities.co.uk/venicefilms.htm>, consulté le 26 mars 2011.

Parcours commentant et illustrant la filmographie vénitienne des quarante dernières années.

www.imdb.com, consulté le 26 mars 2011.

La plus grande banque de données mondiale en ligne sur le cinéma.

<http://www.intermonet.com/venice/venise.htm>, consulté le 26 mars 2011.

Site dédié au séjour de Claude Monet à Venise.

http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=cinema&scheda=tulipani_intervista, consulté le 26 mars 2011.

Interview faite à Silvio Soldini sur son film *Pain, tulipes et comédie*.

www.luchinovisconti.net, consulté le 26 mars 2011.

Site italien entièrement dédié à Visconti, proposant biographie, résumés, critiques et analyses de ses œuvres.

www.revue-cinemas.info, consulté le 26 mars 2011.

Site de la revue spécialisée consacrée d'abord aux études cinématographiques et aux travaux théoriques ou analytiques propres à stimuler une réflexion issue de la rencontre de différentes approches, méthodes et disciplines.

www.storiadivenezia.it, consulté le 26 mars 2011.

Histoire de Venise en ligne.

<http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=91886&category=Notes>, consulté le 26 mars 2011.

Quelques détails importants sur la production de *Vacances à Venise*.

<http://www.tintobrass.to/home.htm>, consulté le 26 mars 2011.

Site dédié à l'œuvre de Tinto Brass.

www.unifrance.fr, consulté le 26 mars 2011.

Annuaire des professionnels du cinéma français.

www.venise1.com, consulté le 26 mars 2011.

Site de l'association francophone 1901, dédié aux amants de Venise, présentant et décrivant les caractéristiques de la cité lagunaire sous tous ses angles.

FILMOGRAPHIE DÉTAILLÉE

IL CANALE DEGLI ANGELI (1934).

Réalisation et montage : Francesco Pasinetti

Sujet : Pier Maria Pasinetti

Scénario : Francesco Pasinetti, Pier Maria Pasinetti

Production : Venezia Film

Pays : Italie

Genre : Sentimental

Durée : 65 minutes

Format : noir-et-blanc, 1.37:1 – 35mm

Principaux interprètes : Maurizio D’Ancora (Il Capitano), Anna Ariani (Anna), Ugo Gracci (Daniele)

Principaux lieux de tournage à Venise : île de la Giudecca, île de Saint-Georges-Majeur

Synopsis :

Dans l’attente de pouvoir embarquer sur un paquebot de ligne, un jeune marin surnommé « il Capitano » se contente d’être contrôleur sur les *vaporetti* vénitiens. Il est attiré par la silencieuse mélancolie d’Anna, l’épouse de Daniele, un contremaître qui travaille sur une drague afin de creuser le *Canale degli angeli*, qui permettra le passage des grands transatlantiques. Pourtant, Anna semble insatisfaite par la vie que lui offre son mari, beaucoup plus âgé qu’elle. Son unique réjouissance reste Bruno, son enfant âgé de huit ans.

« Il Capitano » ne semble pas non plus comblé par la vie monotone qu’il mène sur cette petite île de la lagune : son grand rêve est de partir vivre en Amérique. Alors qu’il espère des jours meilleurs, il fait la cour à Anna. L’accident que Daniele a subi sur la drague lui facilitera la tâche, car il contraint le mari d’Anna à une invalidité de trois semaines qui l’empêchera d’accompagner sa femme au bal dominical. C’est à cet endroit qu’« il Capitano » danse avec Anna et l’embrasse sur la bouche, sous les yeux de Bruno qui s’enfuit. Anna cherche elle aussi à s’échapper, mais le jeune marin la rattrape, lui déclare ses sentiments et le grand rêve de sa vie. Cependant, si elle accepte de l’aimer, elle devrait quitter Venise et sa famille.

Sur le chemin de la maison, ils croisent Daniele qui, malgré sa blessure à la jambe, a voulu partir à l'encontre de sa femme. Il s'étonne de l'absence de Bruno mais il ne suspecte rien de plus. Daniele et Anna retrouvent Bruno devant la porte de leur maison, souffrant et fiévreux. Sa mère le met au lit et cherche à découvrir les raisons de ses maux, mais l'enfant se renferme sur lui-même.

Au dîner, Daniele affirme se sentir mieux et vouloir reprendre le travail le lendemain. Anna se sent fautive et reste silencieuse. Bruno ira à l'hôpital car il souffre d'une intoxication alimentaire due à un fruit de mer mangé au bal. Une fois guéri, la vue d' « il Capitano » le trouble, ravivant en lui un sentiment de rancœur.

La vie reprend son cours, et Bruno surprend encore sa mère qui profite l'absence de Daniele pour revoir le jeune marin. Il se rapproche ainsi de son père, qui l'emmène exercer des manœuvres en tant qu'élève sur un navire-école. Bruno est soulagé lorsque l'homme qui courtise sa mère lui annonce son prochain départ.

Pendant ce temps, le travail de la drague a terminé le forage du canal. Le paquebot pour l'Amérique qu'empruntera « il Capitano » passera dans peu de temps par le *Canale degli angeli*. Le soir, Anna prépare le dîner pour son fils puis s'en va, sans attendre le retour de son mari. Un fois rentré, Daniele mange avec Bruno, et tous deux sont tristes et inquiets. Ils aperçoivent la silhouette du paquebot qui passe par le canal et craignent secrètement qu'Anna soit partie pour toujours avec « il Capitano ». Soudainement, la femme réapparaît et s'assoit à table avec sa famille à nouveau réunie. « Il Capitano » observe du haut du pont du paquebot le sillage creusé dans l'eau.

* * *

LE DANSEUR DU DESSUS (1935)

Titre original : *Top Hat*

Réalisation : Mark Sandrich

Sujet : Dwight Taylor (d'après la pièce comique *The Girl Who Dared* d'Alexander Farago et Aladar Laszlo, adaptée par Karl Noti, et d'après la comédie musicale *The Gay Divorce* de Dwight Taylor – non crédités au générique).

Scénario : Dwight Taylor, Alan Scott (dialogues)

Directeur de la photographie : David Abel

Décors : Thomas K. Little

Chorégraphie : Hermes Pan

Musique originale : Irving Berlin, Max Steiner

Production : Pandro S. Berman, pour R.K.O. Pictures

Pays : États-Unis

Genre : comédie musicale

Durée : 101 minutes

Format : noir-et-blanc, 1.37 : 1 – 35mm

Principaux interprètes : Fred Astaire (Jerry Travers), Ginger Rodgers (Dale Tremont), Edward Everett Horton (Horace Hardwick), Erik Rhodes (Alberto Beddini), Eric Blore (Bates), Helen Broderick (Madge Hardwick)

Lieux de tournage : studios R.K.O Pictures, Hollywood (États-Unis)

Sortie en salle : 30 août 1935 (États-Unis), 4 mars 1936 (France), 22 avril 1936 (Italie)

Nominations et récompenses : 4 nominations aux Oscars 1936 (Meilleur film, Meilleurs décors, Meilleure chanson (*Cheek to Cheek*), Meilleure chorégraphie)

Synopsis :

Jerry Travers est un danseur de claquette en tournée à Londres. Dans son hôtel, il s'exerce à une improvisation endiablée de son art, empêchant ainsi de dormir Dale Tremont, sa voisine du dessous. Cette dernière ne se prive pas de monter un étage pour semoncer le tapageur. Jerry éparpille alors un peu de sable sur le sol afin de bercer la belle du rythme feutré de ses pas de danse. Le lendemain, toujours pour se faire pardonner, le « danseur du dessus » lui envoie des fleurs au nom d'Adamo.

Flirtant avec Jerry sous la pluie, Dale est conquise et ne veut plus suivre son couturier, Alberto Beddini, à Venise. À son hôtel, elle demande à rencontrer le danseur du

dessus, que le réceptionniste lui indique comme étant Horace Hardwick, le mari de son amie Madge qui se trouve être aussi le producteur du danseur. Trompée par le quiproquo et se sentant trahie, elle gifle Jerry en public et s'envole pour Venise. Découvrant que la femme de son producteur n'est autre qu'une amie de Dale, le danseur décide de la rejoindre dans la cité lagunaire.

Confondant Jerry avec Horace, Dale est de plus en plus choquée par sa cour, bien qu'elle soit prête à céder lorsque le séducteur l'emporte dans la danse virvoltante de *Cheek to cheek*. Par désespoir, elle épouse à la va-vite son couturier. Découvrant le quiproquo et le mariage, Jerry s'introduit dans la chambre nuptiale de Beddini et Dale. Il explique le quiproquo à sa bien-aimée qui accepte de le suivre en gondole. Le mariage du couturier et de la jeune femme ayant été truqué par Bates, le domestique d'Horace Hardwick, Jerry peut à présent épouser Dale sans l'ombre d'un souci.

* * *

LA VITA SEMPLICE (1945)

Réalisation : Francesco De Robertis

Sujet et scénario : Francesco De Robertis

Directeur de la photographie : Bruno Barcarol

Montage : Francesco De Robertis

Musique originale : Ennio Porrino

Production : Max Calandri pour Scalera film S.p.a

Pays : Italie

Genre : comédie

Durée : 70 minutes

Format : noir-et-blanc

Principaux interprètes : Luciano De Ambrosis (Mao), Maurizio D'Ancora (Totò Bressan), Gianni Cavalleri (Marco Bressan), Giulio Stival (Giulio Cialdri), Anna Bianchi (Micia), Guido Zago (Bepi)

Principaux lieux de tournage à Venise : squero de San Trovaso, Grand Canal, Bassin de Saint-Marc, studios « Scalera » de la Giudecca

Sortie en salle : 1946 (Italie)

Synopsis :

Au lendemain de la seconde guerre mondiale. Bepi, ouvrier du *squero* de San Trovaso, est interrompu dans sa sieste par un client qui l'exhorte d'aller au travail. Il rejoint d'un pas nonchalant ses deux patrons Marco Bressan (le père) et Totò Bressan (le fils) qui flânaient également sous le soleil printanier, au milieu d'arbres en fleur.

Bien loin de la tranquillité de ces gens simples, Giulio Caldri, un riche bourgeois milanais, entreprend de racheter la parcelle de l'atelier Bressan afin d'y édifier une usine. Marco, qui se trouve pourtant assailli par bon nombre de créanciers, refuse de céder son terrain. Giulio Caldri se décide donc à se déplacer lui-même pour traiter avec le réfractaire. Alors que Totò ramait paisiblement, le bateau à moteur de Caldri provoque un accident avec la gondole des Bressan. L'entrepreneur doit payer ses torts à Marco qui peut ainsi rembourser une partie de ses dettes.

Parallèlement, une intrigue amoureuse se dessine entre Totò et Migia, la fille de l'avocat milanais. Ce dernier a des projets bien différents : il a déjà décidé du mariage de sa fille avec l'un de ses collègues, et contraint les Bressan à céder leur propriété. Grâce à un

ultime coup de théâtre, Giulio Cialdri est émerveillé par la beauté du Grand Canal et provoque un nouvel accident en dirigeant intentionnellement son bateau à moteur sur l'embarcation des Bressan.

Dans un final ouvertement idéalisé sur le Bassin de Saint-Marc, Marco Bressan célèbre avec Giulio Cialdri le mariage de Totò et Migia.

* * *

RAPT À VENISE (1954)

Réalisation : Mario Soldati

Titre original : *La mano dello straniero*

Sujet : librement adapté d'après la nouvelle inachevée *The Stranger's Hand* de Graham Greene

Scénario : Guy Elmes, Giorgio Bassani (dialogues)

Directeur de la photographie : Enzo Serafin

Montage : Tom Simpson

Musique originale : Nino Rota, dirigée par Franco Ferrara

Production : Graham Greene, Peter Moore, Angelo Rizzoli, John Stafford pour Rizzoli Film/Milo Film/Independent Film Producers

Pays : Italie, U.K.

Genre : drame, espionnage

Durée : 98 minutes

Format : noir-et-blanc, 1.37 : 1 – 35mm.

Principaux interprètes : Richard O'Sullivan (Roger Court), Alida Valli (Roberta Gleukovitch), Trevor Howard (Major Roger Court), Richard Basehart (Joe Hamstring), Edoardo Gattoliva (Dr. Vivaldi).

Principaux lieux de tournage à Venise : Place Saint-Marc, Bassin de Saint-Marc, Grand Canal, Rialto, Zattere, île de la Giudecca, Campo San Giacomo dell'Orio.

Sorties en salle : 20 janvier 1954 (Italie), 27 février 1957 (France), 3 septembre 2009 (Festival du cinéma de Venise)

Synopsis :

Roger Court, un petit Anglais d'une dizaine d'années, est accompagné à l'aéroport afin de rejoindre son père à Venise. Alors qu'il l'attend patiemment dans sa spacieuse chambre d'hôtel, le Major Court est enlevé par des terroristes yougoslaves. Roger commence alors itinéraire bien hasardeux dans les ruelles étroites et sombres de la cité lagunaire et son destin veut qu'il soit remarqué par le docteur Vivaldi, l'homme qui séquestre son père.

Grâce à l'aide de Roberta, la réceptionniste de l'hôtel, Roger fournit une description de son père à la police. Celle-ci met la main sur un patient suspect se trouvant dans la clinique privée du docteur Vivaldi. Mais lors de la procédure d'identification du malade, Roger ne reconnaît pas le faciès amaigri de son géniteur qui se cache sous une barbe

prééminente. Il n'a pas revu son père depuis trois ans. Pourtant, sur la terrasse d'un café, c'est en dessinant au crayon une barbe sur la photo de l'avis de recherche de son père que Roger se souvient de l'homme qu'il a vu sur le lit. C'était bien son père. Secondé par Joe, le fiancé de Roberta, il retourne de nuit à la clinique du docteur Vivaldi mais celui-ci a disparu ainsi que tous ses patients.

Toutefois, des individus louches sont repérés sur un bateau yougoslave ancré devant la Pointe de la Douane. Joe s'y infiltre et réussit à déclencher un incendie. Roger embarque sur la navette des pompiers afin de délivrer son père. Quant au docteur Vivaldi, il mourra en voulant défendre le Major Court, touché par un tir de revolver.

* * *

VACANCES À VENISE (1955)

Titre original : *Summertime*

Réalisation : David Lean

Sujet et scénario : H.E. Bates, David Lean et Donald Ogden Stewart d'après la pièce *The Time of the Cuckoo* d'Arthur Laurents

Directeur de la photographie : Jack Hildyard

Décors : Vincent Korda

Montage : Peter Taylor

Musique originale : Alessandro Cicognini

Musique additionnelle : extrait de l'opéra « La Pie voleuse » (*La gazza ladra*) de Gioacchino Rossini)

Production : David Lean, Ilya Lopert, pour London Film Productions et Lopert Films

Pays : États-Unis, Royaume-Uni

Genre : comédie dramatique

Durée : 99 minutes

Format : couleur par Technicolor, 1.37:1 – 35mm

Principaux interprètes : Katharine Hepburn (Jane Hudson), Rossano Brazzi (Renato De Rossi), Isa Miranda (Signora Fiorini), Darren McGavin (Eddie Yaeger), Mari Aldon (Phyl Yaeger), Jane Rose (Mme McIlhenny), MacDonald Parke (M. McIlhenny), Gaetano Autiero (Mauro)

Principaux lieux de tournage à Venise : Place Saint-Marc, San Marco, Grand Canal, Murano, Torcello, Campo San Barnaba, gare de Santa Lucia.

Sorties en salle : 29 mai 1955 (Italie), 21 juin 1955 (États-Unis), 28 octobre 1955 (France), 7 novembre 1955 (Royaume-Uni)

Nominations et récompenses : 1 nomination aux Oscars 1956 (Meilleure actrice)

Synopsis :

Vieille fille américaine d'une quarantaine d'années, Jane Hudson a toujours rêvé de découvrir Venise. Elle loge au cœur de la ville, à la Pension Fiorini, lieu de rencontre privilégié de ses compatriotes. Cependant, si certains clichés de la ville l'émerveillent, d'autres aspects déçoivent ses attentes : la ville est un lieu insalubre, où le touriste est en proie aux escrocs. De plus, la solitude commence à peser sur l'enthousiasme de cette célibataire

endurcie. Seul Mauro, un enfant de dix ans, la guide en cherchant à lui vendre des cartes postales ou des tours en gondole.

Assise à la terrasse du café Florian, Jane est remarquée par Renato De Rossi, un homme charmant qui la dévore du regard, mais la pudeur de l'Américaine étouffe sous l'observation insistante du Vénitien. Plus tard, au cours de sa flânerie, Jane s'attardera devant la vitrine d'un antiquaire du *Campo San Barnaba* : elle souhaite acheter un magnifique verre rouge du XVIII^e siècle. Lorsqu'elle ôte ses lunettes dans le magasin, elle s'aperçoit que l'antiquaire n'est autre que l'homme qui la dévisageait place Saint-Marc, c'est-à-dire Renato.

Rentrée la pension, Jane troque son habit blanc pour une longue robe rouge et ne cesse de penser à l'antiquaire. Fuyant la solitude, elle retourne à San Marco s'installer à la terrasse d'un café. Renato passait par là, il salue sa cliente et s'en va, la laissant dans le désarroi.

Le lendemain, Jane se perd dans les quartiers populaires de Venise. Elle y rencontre Mauro, qui lui indique le chemin du *Campo San Barnaba*. Renato est absent, et l'Américaine décide de prendre en photo son magasin. En reculant, elle tombe dans le canal jouxtant la place. Le soir, Renato vient prendre de ses nouvelles à la pension. Il lui fait part de ses sentiments mais deux touristes américains, M. et Mme Ilhenny, font irruption dans la salle. Ils ont acheté six reproductions du verre rouge acheté par Jane chez l'antiquaire. Après l'avoir convaincue de son honnêteté, Renato invite Jane à assister au concert de Rossini sur la Place Saint-Marc. Il s'en suit une balade nocturne où l'Américaine succombe au charme du Vénitien.

Le lendemain, Jane s'offre les plus beaux habits en prévision de son rendez-vous avec Renato. Toutefois, ce dernier tarde à venir et Jane attend seule et préoccupée sur une terrasse de la Place Saint-Marc. Un jeune homme vient informer la touriste que la fille de Renato De Rossi est malade et qu'il aura un peu de retard. Ainsi, elle apprend que l'antiquaire est en réalité un homme marié. Désespérée, elle préfère retourner à la Pension Fiorini, où la cherche Renato. Après avoir démystifié Venise et les Vénitiens, il réussit une nouvelle fois à la convaincre de la loyauté de ses intentions, et la séduit en l'emmenant dans des lieux authentiques de la nuit vénitienne. Il l'embrasse sous un feu d'artifice. Le jour suivant, les deux amoureux se promènent à San Marco, à Murano et à Torcello.

Alors que leur bonheur est à leur comble, Jane annonce à Renato qu'elle ne peut rester à Venise et que son train part le jour même. L'antiquaire veut lui offrir un dernier cadeau, mais il ne parvient pas à rattraper le train qui a déjà emporté la touriste américaine vers de nouveaux horizons.

EVA (1962)

Titre original : *Eva*

Réalisation : Joseph Losey

Sujet et scénario : Hugo Butler, Evan Jones, d'après le roman policier de James Hadley Chase

Directeur de la photographie : Gianni Di Venanzo

Décor : Luigi Scaccianoce, Richard Macdonald

Montage : Reginald Beck, Franca Silvi

Musique originale : Michel Legrand, dirigée par Carlo Savina

Production : Raymond Hakim, Robert Hakim, pour Paris Film Productions, Interopa Film

Genre : drame

Durée : 109 minutes

Pays : France, Italie

Format : noir-et-blanc, 1.85 : 1 – 35mm

Principaux interprètes : Jeanne Moreau (Eva Olivier), Stanley Baker (Tyvian Jones), Virna Lisi (Francesca Ferrara), James Villiers (Alan McCormick)

Principaux lieux de tournage à Venise : Piazzetta San Marco, Place Saint-Marc, Torcello, Hôtel Danieli, Basilique Sainte-Marie-du-Salut

Sorties en salle : 3 octobre 1962 (France), 13 octobre 1962 (Italie)

Synopsis :

À Venise, dans les années 1960. Tyvian Jones fabule sur son enfance devant l'auditoire conquis d'un bar. Un homme entre et évoque implicitement un fait passé qui bouleverse le protagoniste. Celui-ci sort du bar et se souvient.

Durant le Festival du cinéma de Venise, Tyvian Jones fait du ski nautique sur la lagune alors qu'Eva Olivier, une prostituée de luxe mariée, se prélassait sur un bateau. Il est présenté à la presse comme l'auteur du sujet d'un film en compétition et couronné de succès. L'écrivain est confronté au monde hypocrite et superficiel du show business, dans lequel il se sent mal à l'aise, alors que Francesca, sa fiancée, y évolue avec facilité. Tyvian doit penser à son nouveau roman et annonce son départ pour Rome.

Une pluie diluvienne s'abat sur la lagune. Eva entre par effraction avec un de ses clients dans la maison de l'écrivain, à Torcello. Elle s'y fait couler un bain. Tyvian Jones rentre seul chez lui, se rend compte de la violation de domicile et se dispute avec le client de

la prostituée. Mais lorsqu'il aperçoit Eva, il est tout de suite envouté par ses charmes. Il renvoie le client dehors et invite la femme à passer la nuit chez lui. Lorsqu'il tente de la toucher, elle l'assomme.

A Rome, quelques jours plus tard. Tyvian retrouve Eva dans un bar. Elle l'attire jusqu'à son appartement mais elle lui claque la porte au nez alors qu'il se trouve sur son palier. Le lendemain, Tyvian se promène avec Eva dans les rues de Rome. Chez elle, la prostituée se donne enfin à lui.

Francesca a rejoint son futur mari à Rome, mais elle ressent avec amertume que les sentiments de celui-ci ne sont plus réciproques : elle sait qu'il l'a trompée. Tyvian offre un cadeau à Eva mais elle ne veut plus le recevoir. Francesca essaie de suivre la maîtresse de son fiancé mais sans succès. Tyvian et Francesca organisent une petite réception avec leurs amis afin d'annoncer officiellement leur mariage. À ce moment, Eva appelle l'écrivain à son domicile et lui ordonne de venir immédiatement chez elle. Il accourt.

Tyvian emmène Eva pour un week-end de débauche dans la plus belle suite de l'Hôtel Danieli. Il avoue à Eva qu'il n'a pas écrit le roman qui engendra son succès, et qu'il avait seulement recopié le manuscrit de son frère décédé. Eva déteste les perdants et refuse les billets de banque qu'il lance sur son lit. Sorti de l'hôtel, Tyvian se rend à son mariage. Il pique-nique avec Francesca dans un pré sur l'île de Torcello. Sergio, le réalisateur du film à succès, leur apporte les résultats d'une enquête privée sur la relation adultère de Tyvian. Francesca refuse de les lire. Le soir, au casino, Tyvian rencontre Eva et son mari, un joueur professionnel. Voulant à tout prix le défier, l'écrivain perd contre son rival de façon pitoyable.

Le lendemain, Tyvian emmène Eva dans sa maison de Torcello. Alors qu'il trébuche, la prostituée se moque de lui et il la gifle. Muette, elle s'installe dans le lit conjugal pendant que Tyvian se saoule. Francesca rejoint son mari dans la maison et le retrouve ivre mort. Lorsqu'elle aperçoit Eva déambulant une rose en main et une cigarette à la bouche, elle s'enfuit en pleurant. Elle se suicidera.

À l'enterrement, Sergio et Tyvian restent tous deux de marbre. La nuit même, l'écrivain s'introduit chez Eva. Il tente de l'étrangler mais sa lâcheté l'en empêche. La prostituée le jette dehors. Retour à la scène initiale, jour commémoratif de la mort de Francesca, où Tyvian est une nouvelle fois repoussé et méprisé par Eva et son mari, devant le Palais des Doges.

* * *

LE TERRORISTE (1963)

Titre original : *Il terrorista*

Réalisation : Gianfranco De Bosio

Sujet et scénario : Gianfranco De Bosio, Luigi Squarzina

Directeur de la photographie : Lamberto Caimi, Alfio Contini

Décors : Gino Lazzari

Montage : Carla Colombo

Musique originale : Piero Piccioni

Production : Tullio Kezich, Alberto Soffientini, pour 22 Dicembre, Galatea Film, Società Editoriale Cinematografica Italiana, Société Cinématographique Lyre

Pays : Italie, France

Genre : drame

Durée : 89 minutes

Format : noir-et-blanc, 1.37 : 1 – 35mm

Principaux interprètes : Gian Maria Volontè (Roberto Braschi, « l'Ingegnere »), Philippe Leroy (Rodolfo Boscovich), Giulio Bosetti (Ugo Ongaro), Carlo Bagno (Oscar), Roberto Seveso (Danilo), Raffaella Carrà (Giuliana), Anouk Aimée (Anna Braschi)

Principaux lieux de tournage à Venise : île de la Giudecca, Bassin de Saint-Marc, Campo San Polo, Castello, Zattere, Gare Maritime

Sorties en salle : septembre 1963 (Festival du cinéma de Venise), 27 mai 1965 (France)

Nominations et récompenses : Prix de la Critique Italienne 1963 (Festival du cinéma de Venise)

Synopsis :

En 1943, le Père Carlo aide Rodolfo, Oscar et le jeune Danilo (des résistants) à préparer un attentat contre la Kommandantur vénitienne. Leur stratagème est simple : se déguiser en soldat allemands, s'introduire dans le bâtiment et y faire exploser une caisse de bières contenant de l'acide et des solvants.

L'opération est surveillée de loin par Renato Braschi, surnommé l'« Ingegnere » et chef du « GAP », un mouvement de la Résistance vénitienne. Tout se passe presque comme prévu, la caisse explose au sein de la Kommandantur mais le commandant nazi en sort vivant. Pour l'« Ingegnere », peu importe le nombre de victimes innocentes, Venise doit « se

secouer ». À présent, les résistants attendent avec impatience la réaction ennemie. En revanche, la presse et l'opposition politique les considèrent comme des terroristes.

Pour l'instant, ce sont les dirigeants politiques de la ville qui s'emportent, alors que certains étaient officieusement informés de l'attentat. Il y a ceux qui veulent condamner l'acte, et ceux qui le revendiquent et veulent poursuivre l'action partisane.

Le soir même, deux autres bombes explosent contre la radio et un monument fascistes. Avec Oscar, l'« Ingegnere » tente un nouvel attentat contre le journal « Il Gazzettino », mais ils sont repérés et s'enfuient dans le labyrinthe vénitien. Dans la poursuite, Oscar abat un soldat allemand. Après cet échec, l'« Ingegnere » décide de démanteler son groupe de partisans. Les Nazis organisent des représailles et une vingtaine de prisonniers sont fusillés. Les dirigeants politiques communistes se détachent ainsi de l'idéal résistant. Certains sont tout de même arrêtés par les fascistes, ainsi qu'Oscar. La police cherche à faire avouer à ce dernier la cachette de son chef.

Rodolfo conseille à l'« Ingegnere » de partir et de ne plus se manifester, et ce celui-ci rend une brève visite à sa femme. Pourtant, le soir, il se positionne en haut d'un immeuble et tire sur le chef de la police fasciste. Des représailles sont immédiatement organisées. Le lendemain, l'« Ingegnere » est dénoncé et abattu sur un quai. Tous ces complices, à l'exception d'Ugo, sont arrêtés.

* * *

QUI TRAVAILLE EST PERDU (1963)

Titre original : *Chi lavora è perduto (In capo al mondo)*

Réalisateur : Tinto Brass

Assistant réalisateur : Franco Arcalli

Sujet et scénario : Tinto Brass, Gian Carlo Fusco, Franco Arcalli (dialogues)

Directeur de la photographie : Bruno Bacarol

Décors : Raul Schultz

Costumes : Danilo Donati

Montage : Tinto Brass

Musique originale : Piero Piccioni

Producteur : Moris Ergas pour Franco London Films, Zebra Films

Pays : Italie, France

Genre : comédie dramatique

Durée : 85 minutes

Format : noir-et-blanc, couleur, 1.37 : 1 – 35mm

Principaux interprètes : Sady Rebbot (Bonifacio), Pascale Audret (Gabriella), Tino Buazzelli (Claudio), Franco Arcalli (Kim)

Principaux lieux de tournage à Venise : Zattere, Place Saint-Marc, Grand Canal, île de la Giudecca, Lido de Venise, Fondamenta Nuove, Riva degli Schiavoni, Musée de l'Accademia, Manicomio.

Sortie en salle : 5 décembre 1963 (Italie)

Synopsis :

Bonifacio court sur un quai à Venise, il a un entretien d'embauche chez les *Assicurazioni Generali*, une grande firme de la ville. Le problème, c'est qu'il est dépressif et anticapitaliste. Alors qu'il hésite entre travailler ou non, il récapitule sa vie.

Bonifacio est un jeune Vénitien de vingt-sept ans, profondément déçu par le monde et la société de consommation dans lesquels il vit. Il erre dans les rues de Venise et rencontre certains de ses amis, qui sont pour la plupart des militants communistes. Il se remémore les traumatismes de l'enfance, période contrariée par l'éducation d'un père tyrannique et d'une famille bourgeoise et fasciste. Son service militaire est également prétexte à l'insubordination.

De même, l'histoire du grand amour de sa vie, Gabriella, se solde par un échec, Bonifacio ne pouvant assumer aucune responsabilité. Lorsqu'elle lui annonce qu'elle est enceinte, le jeune homme emmène sa fiancée en Suisse afin de se faire avorter. A cause de la lâcheté de Bonifacio, leurs sentiments s'estompent et ils se séparent.

Au cours de sa flânerie, le jeune Vénitien rencontre Claudio, un ami alité à l'*Ospedale Marino*. Ensemble, ils se souviennent de Kim, un ami communiste emprisonné à l'asile de fous, et de la répression de ses actions militantes.

Dans une dernière tentative pour trouver une solution à son problème, Bonifacio s' imagine en divers personnages farfelus : maquereau, mannequin, braqueur de banque, acteur, faux-monnayeur, rameur... L'ultime possibilité étant la plus éloquente : vendeur de grains pour les pigeons de la Place Saint-Marc.

* * *

MORT À VENISE (1971)

Titre original : *Morte a Venezia*

Réalisation : Luchino Visconti

Sujet : Luchino Visconti, librement adapté d'après la nouvelle *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann

Scénario : Luchino Visconti

Directeur de la photographie : Pasqualino De Santis (Panavision, Technicolor)

Décors : F. Scarfiotti, Nedo Azzini

Costumes : Piero Tosi

Montage : Ruggero Mastroianni

Musiques : Symphonie n° 3 et Symphonie n° 5 de Gustav Mahler ; La Lettre à Elise de Ludwig van Beethoven

Direction musicale : Franco Mannino, avec l'orchestre permanent de l'« Accademia Nazionale di Santa Cecilia »

Production : Luchino Visconti pour Alfa Cinematografica (Rome) ; P.E.C.F., Production Edition Cinématographique Françaises (Paris)

Pays : Italie, France

Genre : drame

Durée : 135 minutes

Format : couleur, 2.35 : 1 – 35mm

Principaux interprètes : Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Bjorn Andresen (Tadzio), Silvana Mangano (la mère de Tadzio), Romolo Valli (le directeur de l'Hôtel des Bains), Marisa Berenson (la femme de Gustav von Aschenbach), Franco Fabrizi (le barbier)

Principaux lieux de tournage à Venise : lagune, Bassin de San Marco, Lido de Venise, Hôtel des Bains, Place Saint-Marc, Grand Canal

Sortie en salle : 5 mars 1971 (Italie), 4 juin 1971 (France), 8 octobre 2003 (re-sortie en France)

Nominations et récompenses : 1 nomination aux Oscars 1972 (Meilleurs costumes), 1 nomination au festival de Cannes 1971 (Palme d'Or), 1 David di Donatello 1971 (Meilleure réalisation)

Synopsis :

Un matin d'août 1911, Gustav Von Achenbach arrive seul à Venise pour y prendre du repos après un ennui de santé. Il s'installe à l'Hôtel des Bains, sur le Lido. Le soir de son arrivée, avant le dîner, il a le loisir d'observer toute la riche bourgeoisie européenne qui vient passer ses vacances dans ce palace. Il remarque une famille polonaise composée de trois petites filles au visage un peu ingrat, d'une bonne et d'un bel adolescent blond. Ils sont rejoints par leur mère, une superbe femme à élégance remarquable. Mais il n'y a pas de père.

Les jours suivants, à la plage, Aschenbach observe les jeux des enfants et est particulièrement fasciné par ce jeune Polonais qu'on appelle Tazio. Sa beauté lui rappelle des conversations qu'il a tenues avec son ami Alfred à propos de l'art, de son rôle moral et de l'ambiguïté de la musique. Le spectacle idyllique de ces familles sur la plage lui rappelle aussi des moments de bonheur qu'il a vécu avec sa femme et sa petite fille.

Sa fascination pour Tazio ne fait que grandir. Il se rend compte que le jeune garçon paraît insensible à ses regards insistants. Dégoûté, Aschenbach fuit le Lido. Il se rend à la gare de Venise pour rentrer chez lui. Mais sa malle est perdue. Il y voit un signe et décide finalement de retourner à l'hôtel, et de ne plus refouler son amour pour le garçon. Mais à la gare, il remarque qu'un homme malade s'effondre.

Une fois revenu à l'hôtel, Aschenbach n'adresse toujours pas la parole à Tazio, mais ils continuent à se croiser, et à communiquer intensément par leurs regards. Aschenbach se remet à composer. Un jour, dans le salon désert de l'hôtel, Tazio pianote la « Lettre à Élise ». Elle rappelle à Aschenbach une soirée où il a été tenté de coucher avec Esmeralda, une jeune et belle prostituée, dont le visage ressemblait à celui de Tazio. Il suit la famille polonaise dans Venise.

Il entend des rumeurs sur une épidémie dans la ville, mais tous les Vénitiens qu'il interroge lui affirment que ce sont des mensonges. Pourtant, à un bureau de change de la Place Saint-Marc, un employé lui assure qu'une épidémie de choléra s'est abattue sur la ville. Plutôt que de s'inquiéter pour sa santé, Aschenbach voit là une parfaite occasion d'adresser la parole à la famille polonaise. Il veut les prévenir. Mais conscient du ridicule de sa situation, écrasé de timidité, il renonce. Il se rappelle la mort de sa petite fille. Continuant à épier les Polonais, il les suit lors de leurs visites à Venise.

Un jour, le coiffeur de l'hôtel lui reproche de ne pas assez prendre soin de son apparence. Il le maquille et lui teint les cheveux. Aschenbach suit les enfants polonais et leur gouvernante dans le labyrinthe vénitien. Au tournant d'une *calle*, Tazio attend le vieil homme et semble l'inviter à le rejoindre. Mais la bonne rappelle le garçon à l'ordre.

Aschenbach commence à être affecté par la maladie et le désespoir. Il s'effondre dans une rue et fond en larmes, tout en riant de sa situation pathétique. Le soir même il se souvient de l'échec de son dernier concert et des huées du public. Au matin, il apprend que la famille polonaise va quitter le Lido le jour même. Il se rend sur la plage désertée par les touristes qui ont fui Venise contaminée. Affaibli, il s'assoit dans un transat. Une vieille dame russe chante une berceuse de Prokofiev. Tazio se dispute avec un camarade et part seul vers la mer. Il avance dans l'eau, se retourne vers le compositeur malade, lève le bras, et désigne l'horizon. Aschenbach meurt et son corps est emporté par des garçons de plage.

* * *

LE CASANOVA DE FEDERICO FELLINI (1976)

Titre original : *Il Casanova di Fellini*

Réalisation : Federico Fellini

Sujet : librement inspiré de *La Storia della mia vita* de Giacomo Casanova.

Scénario : Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Tonino Guerra.

Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno (Technicolor).

Décors et costumes : Danilo Donati (sur indications artistiques de Federico Fellini)

Montage : Ruggero Mastroianni

Musique originale : Nino Rota

Production : Alberto Grimaldi pour P.E.A., Fast Film

Pays : Italie, U.S.A.

Genre : drame

Durée : 170 minutes

Format : couleur, 1.85 : 1 – 35mm

Principaux interprètes : Donald Sutherland (Giacomo Casanova) ; Margaret Clementi (la religieuse Maddalena) ; Daniela Gatti (la comtesse Giselda) ; Clarissa Mary Roll (Annamaria), Cicely Browne (la marquise d'Urfé) ; Nicola Smith (le frère de Casanova) ; Clara Algranti (Marcolina) ; Tina Aumont (Henriette)

Lieux de tournage : studios de Cinecittà (Rome)

Sorties en salle : 7 décembre 1976 (Italie), 2 mars 1977 (France), 24 novembre 2004 (re-sortie en France)

Nominations et récompenses : 1 Oscar 1977 (Meilleurs costumes), 1 Nomination aux Oscars 1977 (Meilleur scénario adapté), 1 David di Donatello 1977 (Meilleure musique)

Synopsis :

L'action se situe au XVIII^e siècle. Les rues, pontons et canaux de Venise sont animés par le traditionnel carnaval qui déploie les pompes d'une grande fête païenne.

Giacomo Casanova, habillé en Pierrot, se rend à l'invitation que lui a fait parvenir une coquette et coquine religieuse. Leurs ébats érotiques sont observés par l'ambassadeur de France, De Bernis, amant de la nonne et voyeur complaisant.

C'est le point de départ d'une série d'aventures galantes et sinistres racontées sans vergogne par le célèbre séducteur. Arrêté et emprisonné par les agents de l'Inquisition (pour hérésie et conduite licencieuse), Casanova s'évade. On le retrouve à Paris, dans les salons – et

bientôt dans le lit – de la marquise d’Urfé qui le fait participer à une étrange séance de magie. Après avoir vécu une idylle presque sentimentale avec une jeune femme de rencontre, Enrichetta, qui l’abandonne, Casanova connaît d’autres déconvenues. Il songe à se suicider dans les eaux de la Tamise, mais renonce à son projet à la vue d’une femme gigantesque. C’est une lutteuse de foire qui, entre deux pugilats, chante de douces berceuses.

Le débauché poursuit, de capitales en châteaux, sa vie jalonnée d’orgies. Il participe à une compétition sexuelle, s’accouple avec une poupée mécanique et finit piteusement son existence à Dux, comme bibliothécaire du Prince de Waldenstein. Il est vieux, décrépi, souffreteux et ridicule. Il songe à Venise. Dans une ultime séquence onirique, seule sa marionnette imaginaire reviendra danser à Venise avec une femme, moulue en porcelaine.

* * *

PAIN, TULIPES ET COMÉDIE (2000)

Titre original : *Pane e tulipani*

Réalisation : Silvio Soldini

Sujet et scénario : Doriana Leondeff, Silvio Soldini

Directeur de la photographie : Luca Bigazzi

Décors : Paola Bizarri

Costumes : Silvia Nebbiolo

Montage : Carlotta Cristiani

Musique originale : Giovanni Venosta

Production : Daniele Maggioni pour Monogatari S.r.l., Istituto Luce, RAI (Rome), en co-production avec AMKA Films S.A., Televisione Svizzera Italiana (Lugano)

Pays : Italie/Suisse

Genre : comédie

Durée : 115 minutes

Format : couleur, 1.85 : 1 – 35mm

Principaux interprètes : Licia Maglietta (Rosalba) ; Bruno Ganz (Fernando) ; Giuseppe Battiston (le détective Costantino) ; Marina Massironi (la masseuse Grazia) ; Antonio Catania (le mari Mimmo) ; Felice Andreasi (le fleuriste)

Principaux lieux de tournage à Venise : Piazzale Roma, Place Saint-Marc, Bassin de Saint Marc, îlot de la lagune, Cannaregio, Santa Marta, San Basilio

Sorties en salle : 3 mars 2000 (Italie), 7 février 2001 (France)

Nominations et récompenses : 9 David di Donatello 2000 (Meilleur film, Meilleur réalisateur, Meilleur directeur de la photographie, Meilleur scénario, Meilleur son, Meilleur acteur, Meilleure actrice, Meilleur second rôle masculin, Meilleur second rôle féminin)

Synopsis :

Au cours d'une excursion en bus qui fait halte à Paestum, en Campanie, Rosalba est oubliée par sa famille sur une aire d'autoroute. Elle attend d'abord leur retour, mais profite finalement de profiter de sa solitude pour rentrer chez elle, à Pescara.

S'improvisant auto-stoppeuse, elle décide sur un coup de tête de poursuivre sa route jusqu'à Venise. Elle y fait la connaissance de Fernando, serveur quasi sexagénaire blasé d'une *trattoria* qui ne sert que des plats froids. Fernando est peut-être un personnage

énigmatique à tendance suicidaire, mais il est néanmoins hospitalier, et invite la mère au foyer quarantenaire à passer la nuit chez lui sans arrière pensée.

Ayant déjà raté une première fois le train du retour, Rosalba doit se rendre une nouvelle fois à la gare. Sur le chemin, elle tombe sur la petite annonce d'un fleuriste qui l'engage immédiatement. Rosalba renonce alors à son retour et s'installe dans l'appartement de Fernando.

Ils se parlent peu, se croisent rarement, mais Fernando, débordant d'attention, lui laisse un mot chaque matin par lequel il manifeste son bonheur retrouvé. Intriguée par le silence de cet homme et ses absences régulières, Rosalba fouille dans ses affaires et le suit. Elle découvre un individu meurtri par son passé.

Progressivement ils se rapprochent, se confient puis se désirent. Sans nouvelles de Rosalba, sa famille se désorganise. Son mari engage un faux détective privé chargé de la retrouver. Il y parvient, mais tombe également amoureux de Grazia, une masseuse dont Rosalba s'est fait l'amie. Il renonce donc à sa mission.

Hantée par des hallucinations, réprimandée par la maîtresse de son mari qui l'exhorte à revenir à Pescara, la mère de famille se décide finalement à retourner dans son foyer. Rattrapée par son passé, elle se trouve sur un parking de supermarché en compagnie de son fils Nic, lui aussi en mal d'être, lorsque Fernando apparaît pour lui déclarer son amour.

Cette histoire trouvera donc sa conclusion sous les cieux vénitiens, au-dessus des eaux lagunaires, où les heureux personnages de cette romance poétique danseront sur un air de tango.

* * *

INDEX DES NOMS CITÉS

A

ABIRACHED Robert, 114, 121, 122
AGEL Henri, 30, 31, 110, 177, 178, 184, 284, 383, 384
ALLEN Woody, 23, 43, 87, 90, 124
ALTMAN Robert, 165
AMIEL Vincent, 321, 327, 340, 343, 346, 354, 355, 360, 361, 366, 380
AMOSSY Ruth, 250
ANGELUCCI Gianfranco, 114, 124
ANTONIONI Michelangelo, 35, 82, 83, 177, 183, 346
ARGAN Gian Carlo, 34
ARGENTIERI Mino, 132
ARISTARCO Guido, 35
ARNHEIM Rudolf, 29, 74, 69, 319
ARSLAN Edoardo, 51
ASTAIRE Fred, 111, 135, 263
ASTRUC Alexandre, 376
AUDINO Emilia, 101
AUGÉ Marc, 17, 109
AUMONT Jacques, 10-12, 17, 26, 28, 138, 139, 142, 146, 150, 164, 166, 234, 257, 269, 273, 282-285, 288, 289, 299, 300, 320, 336, 347, 352, 353, 374, 375, 377, 381

B

BACAROL Bruno, 108
BACHELARD Gaston, 260, 292, 293
BADALUCCO Nicola, 130

BAFFICO Mario, 81
BAKER Stanley, 99, 369
BALÁZS Bela, 206, 207, 321, 340, 352
BALDELLI Pio, 129, 131, 132
BALZAC Honoré de, 125
BARBIANI Elia, 67
BARD John (Duilio Coletti), 16, 77
BARRÈS Maurice, 128, 129
BARSACQ Léon, 245
BARTHES Roland, 234, 284, 376
BARTOLINI Elio, 88
BAUSSY-OULIANOFF Didier, 92
BAZIN André, 16, 140, 166, 191, 257, 271, 272, 282, 320
BEC Christian, 49, 59, 63
BELLOUR Raymond, 138, 218, 255, 318, 359
BEMBO Pietro, 51
BENJAMIN Walter, 9, 104
BERGALA Alain, 26, 150, 273, 319, 320, 347, 352, 353
BERGMAN Ingmar, 82, 161, 177, 195
BERNAGOZZI Giampaolo, 98
BERTHOMÉ Jean-Pierre, 111
BERTIERI Claudio, 198
BERTO Giuseppe, 309
BERTOZZI Marco, 3, 37
BETTETINI Gianfranco, 190, 255,
BETTI Liliana, 114
BETTINI Sergio, 8, 9, 12
BIGAZZI Luca, 301

BOCCACE Jean, 7

BOILLAT Alain, 242, 260, 261

BOLOGNINI Mauro, 84, 86

BON Bartolomeo, 51

BONITZER Pascal, 139, 273, 274, 277, 280

BONNARD Mario, 77

BORIN Fabrizio, 10, 74, 96, 105, 114, 121-123, 152, 237, 316, 354

BOUHOURS Jean-Michel, 181

BOYLE Danny, 36

BRASS Tinto, 23, 83, 84, 107, 153, 168, 174, 189, 191, 210, 227-229, 231, 238, 242, 270, 271, 294, 295, 310, 315, 340-345, 347, 369

BRAUNSTEIN Philippe, 46, 60, 67

BRECHT Berthold, 134, 137

BRENTA Mario, 92

BROWN Clarence, 72

BRUNETTA Gian Piero, 3, 10, 11, 14, 15, 21-23, 34, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 92, 95, 200, 201, 265, 286

BRUSEGAN Marcello, 45

BUCCHERI Vincenzo, 30, 214, 215, 321, 326, 327, 332, 336, 342, 343, 347, 351, 352

BURCH Noël, 272, 273, 276, 277, 280

BURTON Tim, 36

C

CALENDOLI Giovanni, 105

CALLEGARI Giuliana, 128

CAMPBELL Martin, 86

CAMPOGALLIANI Carlo, 77

CANALETTO (Antonio Canal, dit), 28, 158, 308, 309

CANUDO Ricciotto, 8

CARCAUD-MARCAIRE Monique, 66, 130-132

CARNÉ Marcel, 41

CASANOVA Jacques, 121-123

CASERINI Mario, 71, 72

CASETTI Francesco, 312

CASSAVETES John, 196

CASTELLANI Renato, 88

CAUQUELIN Anne, 177

CELENTANO Adriano, 88

CHAPLIN Charlie, 362, 363

CHION Michel, 43, 331

CHRISTIAN-JAQUE, 19

CIACCI Leonardo, 3, 10, 17, 22, 33, 42, 43

CIANNELLI Eduardo, 197

CIARDI Guglielmo, 28, 74, 316, 317

CIMENT Michel, 100

CLERC Jeanne-Marie, 68, 130-132

COCTEAU Jean, 92

COLLET Jean, 240, 257, 258

COMENCINI Luigi, 84, 124

COMOLLI Jean-Louis, 103, 136, 244, 267

COMUZIO Ermanno, 112, 135, 263

CONCINA Ennio, 47, 50, 53

COPANS Richard, 36

COPPOLA Francis Ford, 315

CORTADE Ludovic, 181

CORTI Maria, 43

COSTA Antonio, 20, 34, 38, 39, 79, 118, 120, 293, 305, 307, 311

COSTA Piero, 16, 80
COSTANZO Saverio, 13
CROCE Arlene, 111
CURTIZ Michael, 41

D

D'AGOSTINO Roberto, 62
DAMIANI Ludovica, 10, 97, 101, 111
D'ANNUNZIO Gabriele, 2, 7
D'ANNUNZIO Gabriellino, 72
DA PONTE Antonio, 52
DARU Pierre, 67
DE BOSIO Gianfranco, 83, 102-104, 135-137, 178, 198, 243, 244, 266-268, 278, 314, 376
DEBRAY Régis, 7
DEBRIX Jean R., 29, 139, 159, 309, 310
DE FRANCESCHI Leonardo, 282
DE LAURENTIIS Dino, 115
DELEUZE Gilles, 165, 175, 189, 194, 196, 197, 205, 208, 272, 279, 283
DELLA CORTE Carlo, 121
DELORT Robert, 46, 60, 67
DELPY Julie, 19
DE MICHELIS Marco, 62, 63
DEPP Johnny, 89
DE ROBERTIS Francesco, 15, 80, 106-108, 143, 144, 150, 159, 169, 188, 236, 237, 261, 262, 286, 294, 337-339, 365, 366
DESHOULIÈRES Christian, 114
DE SICA Vittorio, 23, 85
DI GIAMMATTEO Fernaldo, 127, 128, 186
DOLCETTA Bruno, 22

DONIOL-VALCROZE Jacques, 16
DURAND Philippe, 366, 368, 370

E

ECO Umberto, 12, 376
ELLERO Roberto, 3, 10, 21, 22, 69, 74, 76, 79, 84, 85, 87, 89, 96, 105, 121, 124, 130, 152, 183, 237, 316, 354
ELMES Guy, 125, 126
EMMER Luciano, 92
EPSTEIN Jean, 146, 153, 154, 161, 181

F

FACCIOLI Alessandro, 10, 11, 21, 34, 87
FARAGO Alexander, 135
FAURE Elie, 9
FELLINI Federico, 18, 114, 115, 120, 121, 123, 124, 140-142, 155, 169, 175, 212, 213, 240, 244-246, 257, 258, 271, 296, 297, 302-304, 360, 375, 378
FERRAS Robert, 66
FERRONI Giorgio, 80
FERRUCCI Roberto, 100, 101
FLAMAND Thierry, 36, 41, 42
FLORENSKY Pavel, 25, 26, 142
FOGAZZARO Antonio, 127
FREDDI Luigi, 79, 81
FREUD Sigmund, 375
FRODON Jean-Michel, 23
FULCHIGNONI Ennio, 77

G

GALLIANI Marcello, 106, 107
GANDINI Leonardo, 319, 320

GARDIÈS André, 29, 185, 324-326, 383
GARY GRAY Felix, 86
GEROSA Guido, 78
GHIGI Giuseppe, 79, 80, 86, 87
GILBERT Lewis, 83
GILI Jean Antoine, 137, 267
GILLAIN Anne, 266, 296, 346
GIULIANI Luca, 10, 14, 15, 25, 72, 78
GODARD Jean-Luc, 18, 168, 183, 210,
326, 342, 346, 347, 369
GOEBBELS Joseph, 73
GOLDONI Carlo, 71, 76, 83
GOY Richard, 48, 49, 50, 52, 53, 65
GRANDE Maurizio, 18, 96, 275
GRASSI Carlo, 146
GREENE Graham, 83, 124-128
GREGOTTI Vittorio, 63
GRIFFITH David W., 40, 42
GRIGNAFFINI Giovanna, 75, 106, 353
GRIMALDI Alberto, 115
GRITTI Andrea, 51
GUARDI Francesco, 28, 309
GUERRA Tonino, 78, 120
GUIGET Jean-Claude, 118

H

HADLEY CHASE James, 83, 133
HALLSTRÖM Lasse, 87
HEIDEGGER Martin, 63
HENCKEL VON DONNERSMARCK
Florian, 89
HEPBURN Katharine, 94, 212
HITCHCOCK Alfred, 11, 29, 40, 109,
112, 161, 187, 214, 266, 294, 318

HOBBS CECCHINI Dino, 16, 81
HOVEYDA Fereydoun, 133, 265

I

IERACE Ilario, 75
ISNENGGHI Mario, 374

J

JACOB Gilles, 210, 345, 346
JACQUENOD Claudine, 261
JAUSS Hans Robert, 119
JOST François, 375, 376
JOUSSE Thierry, 33, 35, 36, 71
JUNG Carl Gustav, 375

K

KLJAKOVIC MiljenKreka, 87
KUBELKA Peter, 181
KUBRICK Stanley, 40, 315

L

LACAN Jacques, 375
LADO Aldo, 86
LAMPRECHT Gerhard, 73
LANG Fritz, 218
LAZSLO Aladar, 135
LAURENCIN Magali, 71, 73
LEAHY James, 133, 134
LEAN David, 18, 82, 83, 93, 94, 97, 98,
117, 132, 145, 146, 180, 186, 189, 193,
199, 209, 221, 241, 242, 247-251, 291,
293, 301, 303, 306-309, 329-332, 335
LE CORBUSIER, 57, 92
LEDIEU Christian, 196

LEONDEFF Dorian, 100, 301
LEONE Sergio, 88, 187, 334,
LEROY du CORDONNOY Eric, 129
LEUTRAT Jean-Louis, 118, 119
LHERMINIER Pierre, 8, 153, 375, 376
LIBERATORE Ugo, 19, 84
LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, 119
LICATA Antonella, 40
LINGELSER Julien, 89, 311
LODATO Nuccio, 3, 128
LONGHENA Baldassare, 53
LOREN Sophia, 85
LO SAVIO Gerolamo, 71
LOSEY Joseph, 18, 99, 100, 108, 118,
133-135, 145-147, 156, 171, 192, 194, 196,
197, 207, 208, 217, 218, 264, 265, 276,
277, 290, 311-313, 361, 367, 368, 370
LOTMAN Yuri, 322
LUMIÈRE (Frères), 21, 69

M

MAGGI Luigi, 72
MAGNANI Anna, 91
MAILLOT Pierre, 42
MALAVASI Luca, 96, 126
MANCUSO Franco, 46, 47, 49, 56, 57, 61,
63, 64
MANN Thomas, 96, 116, 128-132, 224
MARIA SALERNO Enrico 68, 82
MARIE Michel, 26, 150, 273, 319, 320,
347, 352, 353
MARRONE PUGLIA Gaetana, 363, 364
MARTIN Marcel, 35, 234, 252, 259, 261,
262, 266, 270, 271, 321, 361, 362

MASSARI Giorgio, 54
MASSON Alain, 118, 263
MAZZUCCHETTI Lavinia, 129
MEDOSI Francesco, 101
METZ Christian, 35, 138, 181, 183, 205,
232-234, 244, 252, 269-271, 296, 303, 310,
311, 315, 325-327, 346, 362, 363, 373,
375, 376
MICCICHÈ Lino, 129, 130, 282
MIELI Valerio, 13, 88
MILLAR Gavin, 334
MITRY Jean, 148, 149, 183, 193, 194,
205, 213-215, 227, 233, 234, 238, 252,
254, 255, 310, 321, 322, 343, 344, 354,
373
MONET Claude, 28, 305-307
MONTANARO Carlo, 3, 71, 72, 76, 241,
242, 316
MORAVIA Alberto, 131
MORETTI Nanni, 15
MORIN Edgar, 181
MOURLET Michel, 68, 257
MUNIER Roger, 257
MURNAU Friedrich Wilhelm, 38, 139,
164, 181, 232
MUSSOLINI Benito, 72, 75, 77-81, 84,
106

N

NAPOLÉON Ier, 54, 56, 60
NAVAGERO Andrea, 51
NIALY François, 36
NORRINGTON Stephen, 86
NOVELLI Enrico, 72

O

OLMI Ermanno, 91, 92

OPHÜLS Max, 294

P

PALLADIO Andrea, 52, 53

PANNONE Gianfranco, 92

PANOFSKY Erwin, 177,234

PAQUOT Thierry, 33, 35, 36, 71

PASINETTI Francesco, 12, 13, 15, 17, 19, 22, 23, 28, 64, 73-76, 81, 82, 89, 91, 98, 102, 105, 106, 112, 141, 152, 154, 171, 180, 236, 237, 240, 257, 315-317, 319, 247, 352-354

PASINETTI Pier Maria, 76, 105

PASOLINI Pier Paolo, 41, 82, 254

PELLEGRINI Glauco, 19, 81-83, 92

PETTIGREV Damian, 115, 124

PICA Agnoldomenico, 65

PINEL Vincent, 319

PRATLEY Gerald, 93

PROMIO Alexandre, 21, 31, 69,71

PROUST Marcel, 118, 132

PUCCINI Gianni, 112, 319

PUGLIESE Roberto, 124

PUPPI Lionello, 309

PURINI Franco, 37

Q

QUARGNOLO Marco, 70

R

RADFORD Michael, 87

RADI Sonia, 16

RAFFA Piero, 252, 272

RAGGHIANI Carlo Ludovico, 92

RANIERI Tino, 136

REBERSCHAK Maurizio, 81, 82

REHLINGER Hans, 186, 208

REINHARDT Max, 71

REISZ Karel, 334

REITZ Edgar, 16

RENOIR Jean, 161, 294, 315

RICHET Jean-François, 42

RISI Dino,83-85

ROATTO (Frères), 70

ROBILANT Andrea, 76

ROGERS Ginger, 113,137, 265

ROHMER Éric, 38, 141, 163, 166, 183, 234, 301, 308

RONDOLINO Gianni, 131, 132, 217, 338

ROPARS-WUILLEMIER Marie-Claire, 377

ROSSELLINI Roberto, 42, 193

RUSKIN John, 50-52

RUTTMAN Walter, 77, 355

S

SANDRICH Mark, 18, 73, 24, 88, 113-115, 137, 145, 151, 168, 169, 180, 190, 221, 248, 289, 321,

SANSOVINO Jacopo, 51, 52

SARTRE Jean-Paul, 93, 112

SCACCIANOCE Luigi, 110

SCARPA Tiziano, 99

SCHERFIG Lone, 89

SCORSESE Martin, 23

SCOTTON Flavia, 319
SERCEAU Michel, 12, 120, 11
SESTI Mario, 96
SHAKESPEARE William, 18, 72
SOLDATI Mario, 18, 83, 96, 100, 109,
125-129, 145, 194, 197-199, 231, 257, 262,
293, 299, 303, 314, 358, 359
SOLDINI Silvio, 13, 18, 98, 101-103, 158,
160, 168, 173, 178, 207, 208, 221, 244,
245, 248, 249, 255, 270-272, 277, 281,
288, 289, 291, 302, 335, 336
SOLLERS Philippe, 59
SORDI Alberto, 87, 92
SORLIN Pierre, 10, 26, 32, 245, 374, 381,
382
SOURIAU Étienne, 183
SPIELBERG Steven, 68, 86
STRINGA Nico, 316
SUTHERLAND Donald, 115

T

TABET Xavier, 67
TARKOVSKI Andreï, 29
TESSARI Duccio, 16, 83
TINTORET (Le), 51, 92
TITIEN (Le), 51
TOLAND Greg, 149
TOMASOVIC Dick, 8
TORNABUONI Lietta, 121
TORRI Bruno, 128, 130
TOTÒ (Antonio de Curtis, dit), 91
TRINCANATO Egle Renata, 65
TRUFFAUT François, 23, 112, 161, 255,
266, 296, 315, 346, 375, 380

TRUMBO Dalton, 81

V

VANCHERI Luc, 9, 283, 284, 299
VERDI Giuseppe, 71
VERDONE Carlo, 86
VERDONE Mario, 271
VERNET Marc, 26, 150, 272, 273, 319,
320, 347, 352, 353
VÉRONÈSE Paul, 51
VERSINI André, 83
VERTOV Dziga, 41
VIGO Jean, 76
VILLAIN Dominique, 318, 319
VINTERBERG Thomas, 87
VISCONTI Luchino, 15, 18, 82, 84, 88,
90, 95, 96, 100, 116, 119, 128-132, 147-
149, 168, 199, 202, 204, 222, 224, 226,
227, 250, 265, 266, 268, 275, 289, 298,
306, 307, 313, 361-364,
VOLKOFF Alexandre, 71
VOLPI Giuseppe (comte de Misurata), 61,
77
VON BACKY Josef, 73
VON TRIER Lars, 87

W

WEBBER Peter, 87
WELLES Orson, 18, 41, 82, 88, 145, 149
166, 167, 191, 294, 319
WENDERS Wim, 90, 100
WYLER William, 165

Y

YOUNG Terence, 83

Z

ZANELLI Dario, 116

ZANOTTO Piero, 10, 16, 22, 23, 76

ZAPPONI Bernardino, 120

ZÉVACO Michel, 56

ZIANI Sebastiano, 47

ZUCCHETTA Gianpietro, 57, 58, 60

INDEX DES FILMS CITÉS

A

Acier, 77, 355
Adieu à Venise, 68, 83, 92
Aeroporto, 16, 81
Ailes du désir (Les), 91
Altro Dio (L'), 89
Amants de Vérone (Les), 19
Amarcord, 117
Ames perdues, 85
Anna Karenina, 73
Anima santa (L'), 71
Atalante (L'), 77

B

Ballon rouge (Le), 327
Barcarole, 74
Baron de Münchhausen (Le), 74
Biasio el luganegher, 71
Bons baisers de Russie, 84
Braquage à l'italienne, 87
Bravo di Venezia (II), 78

C

Canale degli angeli (II), 15, 18, 24, 74, 76, 105, 106, 140, 141, 152-154, 170, 171, 175, 179, 235-237, 240, 256, 316, 319, 347-354, 379
Canal Grande (Ragghianti), 93
Canal Grande (Robilant), 77
Casablanca, 41
Casanova (Hallström), 88

Casanova (Volkoff), 72
Casanova de Fellini (Le), 18, 24, 113, 115, 120, 140, 141, 155, 169, 175, 212, 213, 240, 245, 258, 271, 296, 302, 303, 377
Casanova, une adolescence à Venise, 85, 125
Casino Royale, 87
Chambre du fils (La), 15
Citizen Kane, 89, 150, 168
Città sull'acqua, 75
Clef (La), 19, 85
Corde (La), 188
Cosa buffa (La), 86, 87

D

Dame sans camélias (La), 84
Danseur du dessus (Le), 18, 24, 72, 110-113, 120, 135, 142-144, 149, 160, 161, 166, 167, 170, 175, 178, 179, 187, 219, 220, 245, 246, 262-264, 271, 287, 319, 378, 381
Dieci inverni, 13, 88, 380
Disgraziate avventure della Signora Marietta da Belluno, 71
Due Foscari (I), 78

E

Éclipse (L'), 177
Edward aux mains d'argent, 36
E il Casanova di Fellini ?, 124
Ende der Zukunft (Das), 16

En mémoire de moi-même, 13

Eredità della laguna (L'), 72

Eugénie Grandet, 125

Eva, 18, 96, 99, 108, 133-135, 145, 155, 156, 161-163, 171, 173, 175, 185, 186, 190, 192, 195, 196, 206, 215-217, 262, 264, 265, 276, 277, 285, 311-313, 360, 367-372

F

Fais vite avant que ma femme revienne !, 88

Fantozzi va in pensione, 86

Faust, une légende allemande, 139

Femme du prêtre (La), 85

Fiori d'arancio, 16, 81

Fornaretto di Venezia (II) (Caserini), 71

Fornaretto di Venezia (II) (Maggi), 71

Fornaretto di Venezia (II) (Bard), 16, 77

Full Metal Jacket, 40

G

Gondola (La), 75

H

Haute pègre, 72, 91, 135

Homme à la caméra (L'), 41

I

Il était une fois en Amérique, 88

Indiana Jones et la dernière croisade, 68

Intolérance, 40

Italian for beginners, 87, 231

Italianisches Capriccio, 83

J

Jeune fille à la perle (La), 87

Johnny s'en va-t-en guerre, 81

Journal intime, 15

Joyeuse divorcée (La), 135

L

Le Bon, la Brute et le Truand, 187

Ligue des gentlemen extraordinaires (La), 86

Lundi matin, 87

M

Macbeth, 319

Ma l'amor mio non muore mai, 72

Mambo, 83

Manhattan, 43, 90

Marchand de Venise (Le), 87

Mariée était en noir (La), 315

Mesrine : l'ennemi public n°1, 42

Moonraker, 83

Mort aux troussees (La), 40

Mort à Venise, 18, 85, 90, 95, 96, 100, 116, 120, 128, 130, 147, 149, 162, 163, 167, 168, 176, 199, 200, 223-225, 266, 268, 274, 275, 285, 288, 298, 304, 305, 360-363, 379

N

Nave (La), 72

Nero veneziano, 19, 84

Ne vous retournez pas, 84

Nuits blanches, 88

O

Ogni giorno è domenica, 81
 Oiseaux (Les), 318
 Ombre d'un doute (L'), 266
 Ombre sul Canal Grande, 19, 83
 Ospedale Nuovo di Le Corbusier a Venezia (L'), 92
 Otello (Lo Savio), 71
 Othello (Welles), 18, 82
 Où es-tu allé en vacances ?, 86
 Ours (L'), 326

P

Palazzo dei Dogi, 75
 Pain, tulipes et comédie, 13, 18, 19, 87, 91, 97, 100-102, 157-159, 166, 167, 172, 176, 177, 206, 220, 242, 243, 247, 248, 253, 255, 268, 269, 273, 275, 279, 285, 286, 290, 300, 334, 375, 381
 Panorama du Grand Canal vu d'un bateau, 69
 Piazza San Marco, 75
 Piccioni di Venezia (I), 75
 Ponte dei Sospiri (II), 77
 Procès des Doges (Le), 16, 83
 Processo dei Russi alle Assise a Venezia (II), 70

Q

Quai des brumes (Le), 41
 Quatre cents coups (Les), 42
 Qui travaille est perdu, 15, 18, 24, 83, 91, 107, 152, 153, 162, 167, 168, 173, 190, 191, 209, 210, 227, 228, 230, 231, 235,

238, 241, 242, 268, 270, 294, 310, 315, 316, 340-344, 373, 379

R

Rapt à Venise, 18, 82, 83, 94, 98, 108, 120, 127, 144, 193, 204, 205, 209, 230, 231, 235, 239, 253-256, 260-262, 291, 298, 313, 355-359, 380
 Ritorno verso il nido, 80
 Robinson in laguna, 92
 Roméo et Juliette, 88

S

Secret passage, 87
 Segreti segreti, 85
 Sei Venezia, 58, 92
 Senso, 18, 82, 85
 Senza famiglia, 80
 Sexe fou, 85
 Slumdog Milionaire, 36
 Soif du mal (La), 319
 Splendeur des Amberson (La), 41, 319
 Sueurs froides, 214

T

Temps modernes (Les), 362, 363
 Terre tremble (La), 250
 Terroriste (Le), 18, 83, 102, 135-137, 151, 152, 178, 189, 244, 266, 277, 278, 314, 380
 Tetro, 315
 Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou la déchirure jaune, 92
 Tourist (The), 89, 280

Tout le monde dit I love you, 87, 113

Troisième homme (Le), 125

Two Days in Paris, 19

U

Ultima Dogaressa (L'), 71

V

Vacances à Venise, 18, 82, 83, 93, 94, 97, 98, 117, 145-147, 150, 160, 174, 175, 179, 185, 186, 189, 193, 194, 200, 203, 204, 209, 210-213, 221, 241, 247, 249, 251, 291, 292, 294, 301, 303, 304, 308, 327-332, 375, 379

Valet (Le), 134

Venezia città moderna, 92

Venezia in festa, 75

Venezia insorge, 82

Venezia minore, 75

Venezianische Nacht (Eine), 71

Venezia, una città che affonda, 92

Venise et ses amants, 92

Vénitienne (La), 84

Viaggi di nozze, 86

Vita semplice (La), 15, 18, 80, 82, 106-108, 142-144, 150, 154, 155, 158, 169, 175, 187, 188, 235-237, 260, 262, 273, 274, 285, 286, 292, 294, 336-339, 364, 365, 375, 381

Vivement dimanche !, 315

Voir Venise et crever, 83

Voleur de Venise (Le), 83

Voyage (Le), 85

INDEX DES LIEUX CITÉS

A

Aile napoléonienne, 56, 60

Angleterre, 40

Arsenal militaire, 47

B

Basilique des Saints Jean et Paul, 50

Bassin de Saint Marc, 57, 95, 97, 106, 157, 205, 211, 216, 217, 260, 261, 267, 268, 286, 370

Bibliothèque Marciana, 52, 56, 145, 162, 63, 217

Brooklyn, 43

Burano, 47, 64

C

Ca' d'Oro, 51

Ca' Foscari, 58

Campoformio, 54

Campo da Pozzi, 334

Campo dell'Anzolo Rafael, 301

Campo San Barnaba, 93

Campo San Geremia, 53

Campo San Giacomo dall'Orio, 211

Cannaregio, 47, 60

Cannes, 15, 77

Ca' Pesaro, 53

Ca' Rezzonico, 53

Castello, 47, 60, 64

Cinecittà, 16, 21, 24, 77-80, 113-116, 296, 302

Cinevillaggio, 16, 79-82

Cloître de Saint-François, 88

Constantinople, 49

D

Dorsoduro, 46, 47, 61

E

Église Sainte Marie du Lys, 53

Église Sainte Marie de Nazareth, 54

Église Sainte Marie du Salut (Salute), 57, 73, 75, 95, 171, 197, 292, 306, 313, 330, 332, 369

Église du Rédempteur, 52

Église Saint Siméon le Jeune, 54

Église de San Gemignano, 60

Église de San Giacomo, 45

Empire State Building, 50

Esch-Belval (Luxembourg), 87

F

Fontego dei Tedeschi, 54

Fontego dei Turchi, 54

G

Gare Maritime, 65

Gare de Santa Lucia, 62, 94, 150

Ghetto, 48

Giudecca, 16, 19, 58, 60, 61, 64, 74, 79-83, 107, 178, 228, 236, 267, 316

Grand Canal, 7, 21, 22, 53, 54, 57, 60, 62, 69, 86, 93, 94, 106, 112, 126, 169, 202, 241, 251, 262, 276, 287, 303, 305, 306, 308, 327, 337-339, 360

H

Harry's bar, 369
Hollywood, 24, 41, 72, 109, 110, 112-114, 134, 135, 143, 188, 246, 247, 288, 319, 320, 327
Hôtel des Bains, 100, 132, 200,
Hôtel Danieli, 85, 86, 264, 265
Hôtel Excelsior, 88, 112
Hôtel de la Monnaie, 52

I

Ile de Saint Georges Majeur, 47, 52, 74, 106, 122, 264, 305, 306, 316
Ile de Sainte Hélène (Venise), 65
Ile de Saint Michel (cimetière), 163, 173, 372
Ile de Saint Pierre, 64
Italie, 23, 50-52, 65, 70, 77, 81, 82, 113, 344

J

Jardins de la Biennale, 16, 21, 62, 79
Jardins Publics, 60

L

Lido de Venise, 47, 62, 64, 77, 88, 100, 113, 176, 203, 336, 363
Londres, 113, 114, 117

M

Macello Comunale, 60
Manhattan, 48
Manicomio, 107
Marghera, 8, 61, 62, 77, 88, 92, 102, 167
Marrakech, 41
Mestre, 8, 61, 89
Mole Antonelliana, 50
Mulino Stucky, 60, 153, 227, 228
Murano, 43, 93, 236, 250

N

Naples, 23, 91
New-York, 23, 43, 50

P

Padoue, 45
Palais Barbaro, 51
Palais Diedo, 54
Palais des Doges, 47, 51, 56, 57, 106, 145, 163, 217, 260, 291, 372
Palais Grassi, 54
Palais Labia, 53
Palais Loredan, 52
Paris, 23, 42, 50, 82, 89, 114, 346
Piazzale Roma, 61, 62, 64, 66, 220, 221, 241, 273
Piazzetta San Marco, 56, 145, 185, 205, 209, 216, 217, 368, 372, 373
Piombi, 56, 121-123, 155
Pointe de la Douane, 57, 158-160, 302
Pont des Soupirs, 56, 73, 86
Ponte dell'Accademia, 60, 73
Ponte della Libertà, 61, 150, 221

Ponte Scalzi, 60
Porta della Carta, 51
Pouilles (Les), 106
Procuratie anciennes, 52, 56
Procuratie nouvelles, 60, 207

R

Ravenne, 50
Rialto, 19, 22, 45-48, 52, 63, 65, 76, 87,
94, 107, 112, 140-142, 261, 262, 308,
338,357, 360
Rio Novo, 330
Rio Sant'Andrea, 220
Rome, 23, 51, 52, 78-80, 81, 208

S

Saint-Marc (San Marco), 19, 22, 47-49, 50,
52, 56, 57, 60, 64, 73, 92-97, 101, 106,
107, 121-123, 145-147, 155-158, 163, 185,
186, 193, 194, 200, 201, 204-209, 211,217,
222-224, 231, 260, 261, 267, 267, 272,
273, 286, 291, 360

Salò, 16, 21, 78-81, 106
Santa Croce,47, 61
San Polo, 47
Scuola di San Giovanni Evangelista, 54
Scuola di San Marco, 54
Scuola di San Rocco, 54

T

Terre-ferme, 8, 45, 46, 51, 60-62, 89, 94,
102, 220, 247
Théâtre de la Fenice, 54
Théâtre Minerva, 69
Théâtre Ridotto, 70
Tokyo, 48
Torcello, 47, 64, 72, 99, 292, 293
Tour Eiffel, 50
Turin, 50, 197

V

Vérone, 88
Via Garibaldi, 55, 60
Viêt-Nam, 40

GLOSSAIRE ITALO-VÉNITIEN

La terminologie italienne et vénitienne indiquée ci-dessous concerne des mots employés dans la rédaction de la thèse, et dont la compréhension n'est pas toujours évidente pour le lecteur francophone.

ALTANA (vénitien)

Terrasse traditionnelle en bois, située sur le toit des habitations.

ANAGRAFE (italien)

Registre de l'état civil. À Venise, les numéros des habitations ne se succèdent pas selon les rues, mais selon les quartiers.

CA' (vénitien)

Abréviation générale pour *casa* (maison). À Venise, elle désigne fréquemment les palais les plus remarquables.

CALLE (vénitien)

Mot usuel désignant une rue à Venise et sur les îles de la lagune.

CAMINO (italien)

Cheminée. Les cheminées de Venise les plus spécifiques sont dites « à cloche renversée », c'est-à-dire qu'elles se terminent en tronc de cône inversé.

CAMPO, CAMPIELLO (vénitien)

En italien, le mot désigne littéralement un champ. À Venise, c'est le nom usuel pour désigner une place. Lorsqu'elle est petite, on parle d'un *campiello*.

CANALE (italien)

Équivalent d'un canal navigable et non artificiel.

CORTE (vénitien)

Terme généralement donné à un espace vert entouré de maisons.

FERROVIA (italien)

Chemin de fer – Gare

FONDAMENTA (vénitien)

Quai public longeant un canal.

LIDO (vénitien)

L'une des longues îles étroites qui séparent les lagunes du littoral vénitien de la mer Adriatique.

MOTOSCAFO (italien)

Bateau à moteur, hors-bord.

NIZIOLETI (vénitien)

Signifie littéralement « petits draps ». À Venise, ce sont des petits rectangles blancs encadrés d'un trait noir qui indiquent les noms de rues, de ponts, de canaux et des quartiers de la ville.

PALAZZO (italien)

Palais. À Venise, désigne souvent les maisons de la noblesse. Diminutif : *palazzetto*.

PESCHERIA (italien)

Marché aux poissons.

POZZO (italien)

Puits.

RIO (vénitien)

L'un des petits canaux de la ville. Un *rio terà* est un canal comblé. Pluriel : *rii*.

RUGA (vénitien)

Rue importante de la ville qui est essentiellement commerçante.

SALIZZADA (vénitien)

Une rue pavée (« *selciata* » en italien) très ancienne, une artère importante.

SCUOLA GRANDE (italien)

À Venise, l'une des confréries de bienfaisance de la ville : de trois à l'origine, elles passèrent à sept. Il existait aussi plusieurs *scuole piccole*, confréries mineures.

SESTIERE (vénitien)

L'une des six divisions administratives de Venise, effectuées en 1171. San Marco est au centre de la ville, San Polo et Santa Croce sont à l'ouest, le Dorsoduro est au Sud, face à la Giudecca, et le Cannaregio longe le rivage nord.

SOTOPORTEGO (vénitien)

Colonnade ouverte, surmontée d'un logement.

SQUERO (vénitien)

Chantier pour la construction et la réparation de petits bateaux.

TRAGHETTO (italien)

Bac.

VAPORETTO (italien)

Embarcation assurant le service d'un moyen de transport public sur l'eau.

VERA DA POZZO (italien)

Margelle de puits.

VIA, VIALE (italien)

Rue, avenue.

ZATTERA (italien)

Train de flottage. À Venise, radeaux descendus depuis les forêts en altitude jusqu'à la lagune, pour être utilisés dans l'industrie de construction et les chantiers navals.

* * *

ANNEXES

ANNEXE 1

ARTICLE DE FRANCESCO PASINETTI

Nous ajoutons ici la traduction française (inédite) de l'article de Francesco Pasinetti, « Venezia nel film e nella realtà », parue dans la célèbre revue Cinema le 25 juillet 1937. Historiquement, il s'agit-là du premier regard critique ayant explicitement et exclusivement pour objet la représentation de l'urbanisme vénitien au cinéma.

LA VENISE DES FILMS ET CELLE DE LA RÉALITÉ

Sur l'écran, nous avons déjà vu des drames shakespeariens, des romans historiques et populaires, des intrigues imaginaires, et ils avaient tous pour toile de fond Venise : du *Marchand de Venise* à *Othello*, du *Fornaretto* au *Pont des soupirs*, des *Amours de Casanova* aux *Mémoires de Casanova*, des *Foscari* au *Complot de Saint-Marc*, du *Carnaval de Venise* au *Chanteur de Venise*, à *La Gondole aux chimères*, *Escape me never*, *Un certain Monsieur Grant*, *Una canzone va per il mondo*, *La canzone del sole*, *À Venise une nuit*, *Barcarole*.

Dans certains de ces films, Venise est ou voudrait être un protagoniste scénographique ; dans d'autres, elle n'est qu'un décor épisodique : parmi ceux-là, nous nous souvenons de *Haute pègre*, *L'Infidèle*, *Caprices de femme*, *La Conquête de l'Amérique*, *Anna Karenina*, dans lesquels Venise paraissait avoir été reconstruite de façon approximative : un triphore dans une ogive, une gondole, deux poteaux fléchis et plantés dans l'eau (alors qu'en réalité ces poteaux ne sont jamais fléchis). Rappelez-vous l'hôtel ridicule de *Haute pègre*, la pagode dans la lagune de la *Conquête de l'Amérique*, la basilique de style turc (qui remplacerait en réalité l'église de la *Salute*) d'*Anna Karenina*. Et ce n'est encore rien : sur les « *fondamente* », les « *scugnizzi* »¹ font des cabrioles et au loin l'on entend une voix : « *Santa Lucia...* ».

Dans les films, certains se sont limités à dépeindre banalement de Venise les vues les plus célèbres. D'autres, parfois, se sont rendus à Venise avec l'intention d'en rapporter quelques plans originaux et sont repartis sans avoir eu le temps de débusquer quelques détails

¹ Pasinetti emploie volontairement ce mot du dialecte napolitain, équivalent direct du « titi » parisien, afin de souligner l'affiliation de toute la réalité vénitienne à l'ensemble des clichés italiens et méridionaux opérée dans certains films. (Note personnelle).

nouveaux. Cela s'est passé ainsi pour Czinner, lequel a pourtant fait reconstruire, pour *Escape me never*, une cour vénitienne avec une fidélité aussi précise que courtoise : bien sûr, avec plus de fidélité que celle du décorateur allemand pour *Othello* ou de celle appliquée dans la reconstitution d'un « coin typique » dans la *Cantante dell'opera*.

Dans les histoires que nous offre le grand écran, les protagonistes font souvent un voyage et n'oublient pas de faire escale à Venise : on n'en montre alors qu'un seul plan, toujours le même, usité, celui de l'envol des pigeons sur la place Saint-Marc.

Par deux fois un réalisateur allemand, Lamprecht, dirigea un film se situant à Venise. Pour celui dans lequel la Sérénissime n'apparaissait que partiellement, la maison de production fit installer à Venise les acteurs, les opérateurs, le matériel pour l'enregistrement sonore. Cependant, pour ce film (*Un certain Monsieur Grant*), Lamprecht ne se soucia pas de découvrir des motifs originaux de la cité lagunaire, mais il se limita à en enregistrer les lieux communs. Pour *Barcarole*, les palais, les ponts et les canaux furent reconstruits dans les studios berlinois et le résultat fut celui d'une Venise approximative et banale, là où elle se voulait être réaliste. Il ne suffit pas de restituer des arcs ogivaux et des triphores gothiques pour s'estimer satisfait de sa propre interprétation de la ville. Et la constance des réalisateurs de toute nation est sans doute admirable, mais elle choisit inexorablement deux édifices relativement récents, dans un faux style gothique, l'un façon « *Accademia* », l'autre façon « *Salute* », qui serviront de décor à tout le film. Ces réalisateurs devraient plutôt s'intéresser aux monuments de Longhena¹, de Coducci², des Lombardo, de Guglielmo dei Grigi, de Scarpagnino, de Sansovino. Si seulement, en cherchant le style gothique à tout prix, ils allaient jeter un œil du côté de *Palazzo Ariani* ou de *Palazzo Orfei*.

Par bien des aspects, Venise offre, à l'inverse, des cadres naturellement scénographiques, particulièrement aptes à devenir les décors d'un film. Par contre, il faut prendre la patience de les chercher, et surtout posséder tout d'abord une intuition artistique et cinématographique, soutenue ensuite par une certaine dose de culture.

Vraiment, Venise n'a pas eu de chance sur le grand écran. Le mauvais goût des producteurs et des réalisateurs a été son pire ennemi. Tout comme les Vénitiens furent jadis de « bons courtisans », cette ville a été bien trop gentille et hospitalière, mais elle n'a pas révélé ses secrets : les endroits difficiles d'accès, les ponts, les *calli*, les canaux, les *campi*, tous inaccessibles aux cinéastes ayant un regard superficiel.

¹ Il est étonnant que Pasinetti reproche l'omniprésence de la *Salute* ou de ses « contre-façons », puisque celle-ci est une œuvre de l'architecte Baldassare Longhena.

² Pasinetti confond Coducci avec Mauro Codussi.

ANNEXE 2

ENTRETIENS

ENTRETIEN AVEC ROBERTO ELLERO¹

Roberto Ellero enseigne la Théorie et la Critique de la programmation cinématographique et l'Histoire des festivals cinématographiques auprès de la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université de Venise. Il dirige le « Circuito Cinema », la vidéothèque Pasinetti de Venise, ainsi que le Centre Culturel Candiani de Mestre. Il a également publié plusieurs ouvrages et articles sur l'image de Venise au cinéma.

Julien Lingelser

Commençons par une question légère et personnelle : quel film tourné à Venise aimez-vous le plus et pourquoi ?

Roberto Ellero

Peut-être *Pain, Tulipes et Comédie*, parce que c'est un film qui ne s'attarde pas sur les stéréotypes négatifs. C'est simplement un film fantaisiste qui peut aussi se permettre une vision magique de Venise parce qu'il respecte l'une des prérogatives de la ville : c'est-à-dire être un lieu ouvert, cosmopolite, où il n'est pas nécessaire d'être né mais d'avoir choisi d'y vivre. C'est un film qui donne une image positive de la ville sans être fausse... et qui vient après une série de films qui montraient du doigt les caractéristiques négatives ou les stéréotypes éprouvés de la ville.

J.L.

Vous devez être aussi un amateur de Pasinetti...

R.E.

Oui, bien sûr. J'apprécie le travail de Pasinetti, aussi bien ses documentaires que son unique long-métrage, *Il canale degli angeli*. Par bien des aspects, par le choix de ses lieux de tournage, de sa matière narrative, du démantèlement de la famille, c'est un film insolite dans

¹ Toutes les entretiens sont traduits de l'italien par nous-même.

le panorama du cinéma italien du début des années 1930. Venise est vue en marge, plutôt que de l'intérieur de la ville monumentale, plus connue.

J.L.

Peut-être est-ce Pasinetti qui a donné le point de départ pour aller filmer cette « nouvelle » Venise ?

R.E.

Oui. Il a théorisé cette Venise « mineure ». Il a théorisé le fait que le cinéma ne doit pas être un point de vue qui répète toujours les mêmes pas, qui répète les mêmes panoramas, mais qui aille saisir les lieux authentiques d'une ville. Pasinetti et ensuite d'autres réalisateurs sont donc allés filmer l'« autre » Venise. Le problème c'est que soixante-dix ans après sa théorie, on a l'impression que la Venise « mineure » est de plus en plus exigüe d'un point de vue géographique, dans le sens où tout est devenu « majeur », en réalité. Il est donc de plus en plus difficile de trouver des lieux insolites.

J.L.

Selon vous, quel film mériterait d'être redécouvert par le public ou par les étudiants en Études Cinématographiques ?

R.E.

Selon moi, *Ombre sul Canal Grande*, de Glauco Pellegrini. C'est un film de genre, un film « noir », en noir-et-blanc, qui pourtant a la capacité de restituer l'atmosphère de Venise dans un moment difficile de son économie, de sa vie sociale dans les années 1950. Il mériterait surtout d'être redécouvert par les étudiants en filmologie parce qu'il démontre une capacité de travailler sur un film de genre en y ajoutant un regard « d'auteur ».

J.L.

En 1937, Pasinetti écrivait dans la revue *Cinema* cette fameuse critique : « Venise n'a jamais eu de succès à l'écran ». Aujourd'hui nuanceriez-vous ou partageriez-vous encore cette affirmation ?

R.E.

Considérant l'imposant nombre de films tournés à Venise, on peut dire qu'elle a eu un certain succès. Venise attire le public, elle est considérée comme garante du succès commercial. Mais à l'intérieur de ces films, il y a de tout. Il y a des films qui adoptent un point de vue, une atmosphère, une sensibilité aptes à cueillir les spécificités de cette ville, et d'autres qui l'utilisent dans des buts purement commerciaux. Ce n'est pas pour autant qu'ils ne sont pas bons. Je crois qu'à la lumière des films tournés dans le centre de Venise, mais aussi à la lumière des Venise de Brass et de De Bosio, on peut dire qu'il y a une certaine variété dans son approche et dans sa représentation. La critique de Pasinetti était valable dans les années 1930, mais elle était motivée par la volonté de se mettre en jeu : « jusqu'ici personne n'a su filmer Venise, je vais vous montrer comment il faut faire ». Cette critique était légitime dans les années 1930, et chemin faisant elle a trouvé des réponses positives. Aujourd'hui, je ne serais donc plus aussi négatif.

J.L.

J'ai remarqué, dans les films tournés à Venise, une certaine tendance à vouloir filmer la ville par le biais de plans d'ensemble, ainsi qu'une sorte de rejet anxieux du premier plan, de l'insert : Venise ne semble être qu'un espace large, horizontal. D'où pourrait provenir cette réticence à vouloir approcher l'objectif au lieu, à la manière vénitienne ? Par ailleurs, j'ai découvert un beau court-métrage intitulé *Nero Pece* qui fait des inserts sur les seaux des pêcheurs, sur les algues, sur les pierres...

R.E.

Oui, mais c'est un cinéma expérimental, lequel peut se permettre d'inventer des solutions visuelles que le cinéma d'exploitation ne pourrait pas s'autoriser. Mais le cinéma expérimental invente des solutions qu'utilise ensuite le cinéma, il n'y a donc pas une séparation très nette. Le plan d'ensemble peut se trouver dans n'importe quelle ville. C'est une tendance à vouloir reconnaître immédiatement, une sorte de réflexe conditionné des réalisateurs pour montrer où nous sommes. Pour les grandes villes comme Venise, Rome, Paris, New York qui ont des toponymes immédiatement reconnaissables, c'est encore plus facile pour le réalisateur. Après, la volonté de se rapprocher, de faire un insert, dépend de la signification que cela peut avoir dans le contexte du film. Par exemple, *Eva* de Joseph Losey se rapproche beaucoup des pierres du Palais des Doges, car ce marbre, ce froid, la beauté glaciale coïncide avec le personnage de Jeanne Moreau dans le film. Donc cela dépend de la

sensibilité des réalisateurs, et de ce qu'ils ont à l'esprit. Probablement les villes souvent fréquentées par le cinéma risquent de payer pour toujours le prix du plan d'ensemble, parce que le prix du stéréotype est le prix de la reconnaissance immédiate, dans le cas de Venise, du Bassin de Saint-Marc, du Pont du Rialto... Les films qui évitent les grands toponymes réussissent à rendre compte du détail, de ce qui peut reconstituer la réalité vraie et intime d'une ville. À Venise, la volonté d'exhiber tout de suite la ville est plus forte qu'ailleurs, pour montrer l'anomalie de cette ville sur l'eau.

J.L.

Il semble que les points de vue narratifs des films situés dans la ville lagunaire soient toujours deux : celui de l'autochtone, ou celui de l'étranger. Le troisième point de vue serait extérieur, c'est-à-dire celui du réalisateur, qui se limite à choisir entre la Venise mythique ou anti-mythique. Par conséquent, existe-t-il une manière générique de la filmer ?

R.E.

Tout ce qui concerne le mythe ou le renversement du mythe concerne la représentation de la ville, pas nécessairement la ville en soi. Il y a des ascendants historiques à la création des mythes qui pour la plupart préexistent au cinéma. Quand le cinéma commence à instaurer un rapport avec Venise, elle a déjà une vaste littérature derrière soi, et une vaste iconographie. Ce vaste bagage littéraire et iconographique est fait de mythes et d'anti-mythes, de grandeur et de misère, il est fait d'une ville exaltée et maltraitée selon les tendances et les convenances. Le XIX^e siècle est un siècle très dur envers Venise, il a tendance à revisiter l'histoire de la ville à travers ses ombres plutôt qu'à travers ses lumières. Au XX^e siècle, quand le cinéma arrive, il trouve déjà ces incrustations idéologiques dans la ville. Et il doit évidemment rendre compte de la contemporanéité, c'est-à-dire comment proposer à nouveau ces mythes et anti-mythes au goût du XX^e siècle et comment s'en éloigner. Les événements au sein de la ville au XX^e siècle peuvent alimenter soit le mythe, soit l'anti-mythe. La ville perd ses habitants, elle est proche de l'idée destructive que s'en faisait la période romantique. Parfois, le cinéma réussit à fuir ce bagage idéologique, parfois il y reste prisonnier. Je pense à ce filon de films des années 1960 et 1970, où la ville qui se meurt détermine une série d'événements mortuaires qui semble en être l'unique réalité. Un filon où l'on meurt à Venise, où il est commis un tas de crimes, où la représentation de la ville est tellement sinistre que cela entraîne de tels événements. Mais ceci est également vrai pour d'autres villes, comme par exemple Turin, une autre ancienne

capitale déchu. Je crois que le cinéma est le grand épilogue d'une image, d'une culture, d'une représentation mythique ou anti-mythique qui appartient aux siècles précédents.

J.L.

Un des paradoxes les plus forts de la Venise cinématographique est qu'elle offre un décor parmi les plus photogéniques au monde, mais en même temps son iconographie semble épuisée, ou toujours vouée à la répétition. Existe-t-il cependant la possibilité de filmer à Venise sans plagier les thèmes, et les plans des œuvres filmographiques du passé ?

R.E.

Oui, pourquoi pas ? Si on présuppose que toutes les histoires ont déjà été racontées, et que le « comment » vaut plus que le « quoi », ces histoires pourraient être racontées dans des formes diverses. Ce ne sont donc non pas les contenus de ces histoires mais leur forme qui pourrait être l'objet d'un possible renouvellement, et la ville, c'est un renouvellement en soi. Venise est une ville différente surtout parce qu'elle ne prévoit pas la possibilité d'un développement urbanistique et architectural. Elle a une forme donnée, éternelle, où les modifications ne peuvent être que minimales. C'est une ville qui ne peut s'inventer de nouvelles histoires dans de nouveaux quartiers, tout simplement parce qu'il n'y a pas de nouveaux quartiers. Il existe un film comme *Dieci Inverni* où le fait de venir à Venise ouvre une dimension quartierale différente de celles déjà vues. Pour la première fois, deux étudiants sont les protagonistes, ce qui me semble avoir peu de précédents. Je ne serais donc pas si pessimiste. Il est probable que toutes les histoires ont déjà été racontées, mais ce qui compte, c'est leur forme, laquelle est sans limites. Nous devons croire que les façons de raconter les histoires peuvent toujours se renouveler.

J.L.

Pour obtenir un regard plus profond sur la ville lagunaire, ne faudrait-il pas s'inspirer de son espace, en créant le scénario d'un film à partir de son environnement, de ceux que peuvent raconter ses éléments urbains et leur connaissance, au lieu d'écrire un scénario dans l'ignorance visuelle pour ensuite chercher des lieux de tournage (comme cela se fait d'habitude) ?

R.E.

Oui, c'est vrai. Et il faudrait venir à Venise pour y raconter des histoires ordinaires, alors que d'habitude, on y raconte des histoires exceptionnelles. Pour cela, on montre le caractère exceptionnel de la ville, alors que pour raconter une banale histoire d'amour, cela devient plus difficile qu'ailleurs. D'habitude, pour ces histoires anonymes, on va dans des villes anonymes. Étant donné qu'à Venise, rien n'est anonyme, parce que le seul fait de cadrer un canal ou une *calle* dénote le fait que l'on se trouve à Venise, on a besoin de justifier le caractère exceptionnel de cette ville. Mais nous sommes en train de considérer Venise comme n'étant qu'une ville sur l'eau. En réalité, Venise est une ville composite, un archipel, il y a Mestre, Marghera, un des plus grands ports et un des plus grands aéroports d'Italie. Le cinéma ne s'investit que rarement dans ces espaces, et il ne passe que très rarement le pont pour aller sur la Terre-ferme. Il ne rend pas compte de la complexité du contexte urbain qui va au-delà de cette ville, alors que cela est évident pour d'autres villes : il y a tout un filon dans les années 1960 où le cinéma allait dans les banlieues (Pasolini, etc.). Venise a également une banlieue, au-delà de la lagune, qui forme une unité administrative et mobile : il y a plein de personnes qui tous les jours vont travailler à Venise mais qui le soir rentrent à Mestre. C'est une géographie et un paysage inexplorés. Il n'y a pas de films situés à Marghera, si ce n'est de façon marginale. Une idée intéressante serait de faire un film qui rende compte de cette complexité, et qui à l'intérieur de son histoire ait une mobilité, une osmose entre la Venise de la Terre-ferme et celle du centre historique, en racontant les histoires extraordinaires de la vie ordinaire. Pour que Venise réussisse à raconter la vie ordinaire, il faut probablement qu'elle soit comprise dans sa totalité, dans sa modernité, avec la Terre-ferme.

J.L.

Et donc pour fuir les stéréotypes, il faut aller au-delà du centre historique ?

R.E.

Il faut aller au-delà du centre historique et comprendre la ville dans sa complexité, ce qui n'a été que très rarement fait par le cinéma.

Propos recueillis à Venise, le 14 octobre 2009.

* * *

ENTRETIEN AVEC CARLO MONTANARO

Carlo Montanaro (Burano, 1946) a travaillé tout d'abord en tant qu'essayiste et critique pour le quotidien La Venezia Nuova, puis ensuite en tant qu'assistant-réalisateur et régisseur au cinéma. Parmi ses expériences les plus marquantes, nous retenons les collaborations avec Luigi Comencini (Casanova, une adolescence à Venise, 1969), Tonino Valerii (La ragazza di nome Giulio, 1970), Elio Bartolini (L'altro Dio, 1976), Ugo Liberatore (Nero Veneziano, 1978), Tinto Brass (La Clef, 1983). Il fut également réalisateur de documentaire pour la télévision. Il collabore aussi à l'organisation de festivals et de séminaires et dirige le fonds de ses archives du cinéma muet. À ce jour, il est professeur émérite de Théorie et Méthode des Mass Médias à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, dont il fut également le directeur.

Julien Lingelser

Quel est le film tourné à Venise qui vous plaît le plus et pourquoi ?

Carlo Montanaro

J'aurais envie de dire celui que je n'ai encore jamais réussi à faire. D'ailleurs, je pense qu'à Venise personne n'a tourné un film qui soit assez juste. Je dois aussi avouer que j'ai eu une longue réflexion préliminaire sur ce sujet avec Hugo Pratt. J'ai une longue histoire que j'ai déposée à SIAE, qu'il n'a pas écrite avec moi, mais qui est le fruit des longues conversations que nous avons. Je crois qu'il n'y a pas de film tourné à Venise qui possède de la magie. Je ne parle pas de la magie du prestidigitateur, mais du fait que le film te porte dans une autre dimension. J'ai quelques histoires qui suivraient cette idée et que j'aurais bien aimé tourner à l'époque. D'autre part, je pense qu'un des films les plus importants dans l'histoire du cinéma à Venise serait le Casanova de Comencini, pour lequel j'étais assistant-réalisateur. Du point de vue de la reconstitution historique, c'est un des films les plus importants parce qu'il est assez infidèle. Je me souviens que la vieille du début du tournage, Comencini, le directeur de la photographie et moi-même faisons le tour des musées à Venise. Comencini avait toujours en poche les photos des tableaux de Gabriele Bella, de Pietro Longhi, et dans ce film on trouve surtout des intérieurs, des reconstitutions photographiques qui ressemblent à de la peinture, qui respectent la lumière des tableaux. Un autre film important pourrait être *Adieu à Venise*, car il montre une Venise insolite, et ce n'est pas sans hasard que le décorateur se trouve être Luigi Scaccianoce, un Vénitien. Sinon, un des films les plus intéressants montrant la Venise des lieux communs est *Ne vous retournez pas*, de Nicholas Roeg. Dans ce cas aussi,

il y a un décorateur vénitien qui s'appelle Giovanni Soccori. Le suspense est régi par la peur, mais comme tout est tourné en décors réels, le film a une grande présence spatiale, parce que Venise est tout de même différente de ce que nous a habitué à voir le cinéma. Et si nous voulons, nous pouvons aussi rajouter *Il canale degli angeli* où l'on voit une Venise extraordinaire parce qu'elle est inventée. Le centre historique est toujours vu de loin, comme s'il faisait partie d'un rêve. Mais c'est aussi un film très réaliste. De toute façon, il n'y a aucun film dans lequel je me reconnais ! (rires).

J.L.

Donc ces films mériteraient aussi d'être redécouverts par les Études Cinématographiques et les cinéphiles, ou bien y en a-t-il d'autres ?

C.M.

Bien sûr ! Il y a aussi le film de Gianfranco De Bosio *Le Terroriste*, qui possède une photographie magnifique. *Le Terroriste* est exemplaire dans sa façon de recréer l'atmosphère de la fin de la guerre, il a été fait avec peu de moyens, d'ailleurs.

J.L.

Partageriez-vous l'opinion de Pasinetti sur les films tournés à Venise lorsqu'il écrit en 1937 dans la revue *Cinema* : « Venise n'a jamais eu de succès au cinéma » ?

C.M.

Non, je pense qu'il avait tort. La vision de Pasinetti était un peu snob. Il disait aussi qu'il était le seul à pouvoir faire des films à Venise – ce qui était probablement vrai, par contre. Parmi les projets de Pasinetti, il y a avait le premier film italien tourné en couleur, tiré de *L'Éventail* de Goldoni. Il allait donc se mettre à la couleur. Et Pasinetti a grandi dans une famille de peintres, comme l'étaient son grand-père Guglielmo Ciardi, sa tante Emma, son oncle Giuseppe : il a donc une formation classique très précise. Plus tard, en tant que film pictural, vénitien, il y a eu *Mort à Venise*, mais c'est une Venise un peu trop soignée, un peu trop esthétique, un peu paradoxale. Et dans les années 1920 et 1930, il faut concéder à Pasinetti que l'on a du mal à trouver un film vraiment vénitien.

J.L.

Par ailleurs, Venise est surtout vue à travers des plans assez larges, et l'on ne fait presque jamais de gros plans sur sa matière architecturale : il existe donc une manière générique de la filmer ?

C.M.

Si je veux raconter une histoire, il est difficile pour moi de filmer de près des briques, alors que si je fais un documentaire, il peut être consacré à la matière. Si je veux parler des personnages, je dois situer ces personnages dans un contexte. Si je les situe à Venise, cela signifie que j'utiliserai les stéréotypes de la ville pour les exalter ou au contraire, les refuser. La grande partie des films l'exalte, c'est-à-dire que les films racontent un voyage où l'on voit *Piazza San Marco*, les endroits les plus touristiques, les gondoles, etc... Ensuite l'amour entre les personnages se confirme ou s'interrompt. Le plus gros cliché est que l'amour y soit consacré, et en ce sens le côté romantique de la ville, sa tranquillité, l'anomalie de la vie sur l'eau scelle le rapport entre deux personnes. Si par contre, je fais un film d'aventure, j'utiliserai beaucoup l'eau. Si je fais un film d'horreur, j'utiliserai beaucoup l'obscurité et la nuit. On tombe toujours dans un discours de sentiments. Qui a fait du cinéma le sait bien, le problème, ce n'est pas tellement d'aller contre les stéréotypes ou non, le problème, c'est le producteur. Il doit être convaincu que ce qui se passe dans le film ne choque pas ou ne repousse pas le public.

J.L.

Dans les films situés à Venise, on oscille toujours entre le point de vue de l'autochtone ou de l'étranger : là aussi, il y a toujours une récurrence dans le contenu, en somme ?

C.M.

L'autochtone, c'est plus facile de le voir dans les reconstitutions historiques. Dans les films contemporains, ils sont facilement réduits à des apparitions. Et donc là aussi, on ne retrouve que les stéréotypes. Peut-être que 70% des films tournés à Venise ne sont que des photocopies des autres films. Seuls dans les 30% restants, on pourra remarquer la volonté de reconstituer parfaitement une époque, la volonté d'inventer quelque chose, ou la volonté d'aller contre le stéréotype et de le faire le mieux que possible. Tous les autres films entrent dans la norme et n'ont quasiment aucune curiosité. Il est toujours plus difficile de trouver quelqu'un qui veuille

faire quelque chose de différent. Pour aller contre cela, on doit toujours faire des choses excentriques.

J.L.

Donc le paradoxe le plus fort de la Venise cinématographique est qu'elle offre un des décors les plus photogéniques, mais en même temps son iconographie semble être vouée à la répétition... Ne pourrait-on pas trouver tout de même des choses neuves à filmer, existe-t-il encore la possibilité de filmer du « jamais vu » à Venise ?

C.M.

On pourrait commencer à le faire demain matin. Le problème, c'est de le vouloir. Et de ne pas tomber dans le train-train des stéréotypes. Celui qui vient à Venise a devant lui plein de clichés, et il ne peut pas choisir grand-chose d'autre. D'autre part, ceux qui cherchent les lieux de tournage doivent faire face à d'autres problèmes : si l'on veut tourner sur la Place Saint-Marc ce n'est pas facile, parce que l'on doit bloquer le passage, et étant donné qu'il y a des productions très riches, les commerçants demandent parfois beaucoup, juste pour fermer leurs volets. Il y a encore vingt ans, on voyait pendre les fils électriques entre les maisons et pour les cacher, les décorateurs y suspendaient du linge : cela provoquait parfois des courts-circuits incroyables ! (rires). Sinon, on peut faire comme Spielberg, c'est-à-dire que tu viens deux mois avant le tournage, tu paies pour faire enlever les antennes, et tu les fais remettre quand tu as fini. Ou alors on peut travailler avec le diaphragme entièrement ouvert : l'arrière-plan est complètement flou.

J.L.

Dans les productions professionnelles, ne pourrait-on pas aussi s'inspirer parfois de l'espace pour écrire l'histoire, plutôt que d'écrire un scénario pour ensuite chercher des lieux de tournage, comme cela se fait d'habitude ?

C.M.

J'ai déjà eu une expérience de ce genre : *Nero Veneziano*. Ugo Liberatore était venu de Rome avec une histoire qu'il voulait tourner à Venise et il m'a demandé quelques conseils parce qu'il n'était jamais venu à Venise auparavant. Dans son histoire, il y avait des souterrains, des maisons en constructions, des situations qui à Venise n'existent pas. La chose semblait

quasiment impossible à réaliser, mais Liberatore est allé se promener à la Giudecca, et il a réécrit le scénario en l'adaptant à ce qu'il y avait découvert.

Propos recueillis à Venise, le 17 novembre 2009.

ENTRETIEN AVEC MICHELE GOTTARDI

Michele Gottardi (Venise, 1956) enseigne au lycée l'Histoire et la Philosophie. Il est également professeur de « Technique artistique du spectacle » à l'Université Ca'Foscari de Venise. Essayiste et critique cinématographique, il a publié plusieurs articles et donné plusieurs conférences sur Venise au cinéma et sur Luchino Visconti.

Julien Lingelser

Quel est le film tourné à Venise qui vous plaît le plus et pourquoi ?

Michele Gottardi

Senso de Visconti. Aussi bien pour le regard du réalisateur, qui est un regard très vénitien, un regard qui vient de l'intérieur, que pour le rapport avec la trahison, la trahison des classes dirigeantes et de la ville. Aujourd'hui Venise est une ville qui a plus de 20 millions de touristes par an et qui trahit son âme à chaque fois qu'elle la donne en main à un touriste passif.

J.L.

Mort à Venise parle aussi de la trahison.

M.G.

Oui, mais disons que *Mort à Venise*, c'est plutôt l'évocation des aspects négatifs, alors que dans *Senso* il y a plusieurs atmosphères. Sinon, dans les films plus récents, j'ai beaucoup apprécié *Pain, tulipes et comédie* de Soldini.

J.L.

Selon vous, quel film mériterait d'être redécouvert par le public ou par les étudiants en cinéma ?

M.G.

Je crois que *Senso* n'est pas tellement connu par les étudiants, alors qu'il est plus facile en général de se procurer ou de voir le film de Soldini. De toute façon, il y aurait une grande filmographie sur Venise qui pourrait être redécouverte. Par exemple, les films sur le mythe de Casanova. Même le dernier qu'a réalisé Lasse Hallström. Je crois aussi que c'est tout

l'environnement vénitien qui mériterait d'être redécouvert. Nous connaissons bien la scène où Harrison Ford s'échappe par les égouts de Venise – qui n'existent d'ailleurs pas – où les courses-poursuites de James Bond, etc... Mais il existe aussi des environnements différents, je pense aux décors des films de la *Scalera* dans les années 1940 et 1950, à *Canal Grande*, à *La vita semplice*...

J.L.

Pasinetti avait écrit en 1937 cette célèbre critique : « Venise n'a jamais eu de succès à l'écran ». Aujourd'hui, partageriez-vous ou nuanceriez-vous cette affirmation ?

M.G.

Disons que durant les deux dernières décennies les choses ont changé. À partir des films de Spielberg, de Woody Allen, des grandes productions internationales, il y a eu un regain d'intérêt pour Venise. Venise est entrée avec Rome, Paris, New York, dans le musée des grandes villes du cinéma. Mais dans les films tournés à Paris, nous sommes forcément confrontés aux Parisiens. À Venise, les films ne montrent presque jamais les Vénitiens.

J.L.

C'est vrai, à présent il existe une importante quantité de films tournés à Venise, mais d'un point de vue qualitatif cette ville n'a pas eu beaucoup de succès. Par exemple, si je voulais organiser une rétrospective de film tournés à Venise pour un ciné-club, j'aurais du mal à intéresser un public de profanes, ou non vénitien.

M.G.

Vous auriez aussi du mal à vous procurer les films. Cela est juste, en ce sens où le public est globalement intéressé par l'image de la Venise des cartes-postales.

J.L.

Le paradoxe de la Venise cinématographique est qu'elle offre un décor parmi les plus photogéniques au monde, et en même temps ce décor semble s'être épuisé à force d'avoir été filmé : il serait toujours voué à la répétition, en quelque sorte. Malgré cela, existe-t-il encore la possibilité de filmer quelque chose de nouveau et d'inédit à Venise ?

M.G.

Oui, bien sûr. En fait, je crois que le problème fondamental est *a priori* quelle image avons-nous de la ville. Je ne parle pas de nous Vénitiens ou passionnés de cinéma mais quelle image transparaît globalement de la ville. Elle laisse transparaître une idée de parc d'attractions, comme si elle était une sorte de Disneyland. Elle laisse transparaître l'image d'une ville envahie de monde (je fais allusion au 20 millions de touristes). Mais nous n'avons pas à l'esprit l'image de la quotidienneté. En revanche, dans d'autres villes comme Rome, Milan, Turin ou Florence, le cinéma italien montre des histoires où les personnages vivent leur vie quotidienne à l'intérieur de la ville, alors qu'à Venise cela semble impossible.

J.L.

Lundi Matin d'Otar Ioselliani montrait un ouvrier vénitien au travail...

M.G.

Oui, mais c'est un film qui ne présente que certaines choses sans les développer.

J.L.

Ne faudrait-il pas aussi s'inspirer de l'espace pour écrire des histoires, plutôt que de faire l'inverse, écrire un scénario et ensuite chercher des lieux de tournage, comme cela se fait d'habitude ?

M.G.

Bien sûr. Mais le problème c'est que les équipes de tournage qui viennent à Venise doivent penser au budget. Tourner à Venise revient cher pour des questions de logistiques, et si vous devez dormir à l'hôtel, cela s'avère aussi coûteux, surtout au printemps et en été. Mais il y a plein d'autres lieux de tournage en dehors de Saint-Marc et du Rialto. L'Ufficio Cinema et la Venice Film Commission incitent à tourner dans les zones limitrophes, périphériques, plutôt que dans les lieux les plus connus. Par exemple, Burano mériterait une plus grande attention. Mais le problème est qu'en moyenne un touriste reste à Venise trois jours. En trois jours, il va à Saint-Marc, au Rialto, à l'*Accademia* et s'il a le temps, il va à Murano. Une équipe de tournage recrée en grand le même mécanisme. Elle reste une semaine, un mois, elle peut tourner pendant trois heures, ou trente jours mais elle reste sur le lieu de tournage. Si elle reste à Venise pendant trente jours, elle peut aller à la Gare Maritime par exemple ou même dans

des endroits moins connus. La réalité, c'est qu'aujourd'hui Venise (et n'importe quel ville en fait) a un sceau, celui du cliché.

J.L.

Donc, pour fuir les stéréotypes, il faudrait ne pas aller dans le centre historique et filmer sur la Terre-ferme, ou dans l'archipel ?

M.G.

Disons que quelques zones de Cannaregio et de Castello sont restées authentiques, ce sont les zones les plus vénitiennes. Elles sont « mineures » parce que justement elles sont authentiques et moins touristiques.

J.L.

Une dernière interrogation : pourquoi les universitaires vénitiens, qui connaissent leur ville et possèdent un certain regard sur elle ne peuvent-ils pas interférer dans la production d'un film pour aider à améliorer la vision cinématographique de Venise ?

M.G.

Le problème est le suivant : le réalisateur qui vient de l'extérieur ne veut pas que quelqu'un vienne interférer dans son film. Il peut arriver que certains grands réalisateurs se fassent conseiller par des historiens pour contrôler s'il n'y a pas d'erreurs dans le film, mais ils n'interfèrent pas sur la production du film. Pourtant, la Venice Film Commission a ce rôle de médiateur entre universitaires, étudiants et artistes.

Propos recueillis à Mestre, le 10 novembre 2009.

* * *

ENTRETIEN AVEC GIAN PIERO BRUNETTA

Gian Piero Brunetta (Cesena, 1942) enseigne l'Histoire et la Sémiologie du Cinéma à l'Université de Padoue. Auteurs d'ouvrages de référence sur le cinéma italien, il est également l'un des grands promoteurs des études sur les rapports entre Venise et le septième art (cf. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2004 ; La bottega veneziana, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2007 ; Luci sulla città. Venezia e il cinema, Marsilio, 2010), thème de recherche dont il se sent, selon ses propres dires, « prisonnier à vie ».

Julien Lingelser

Désormais la Venise « mineure » devient elle aussi un lieu commun. Mais faut-il vraiment refuser les stéréotypes ? Faut-il s'en passer pour arriver à une vision originale de Venise ou le film en a-t-il aussi besoin ?

Gian Piero Brunetta

Il y a une telle stratification de cultures (littéraires, iconographiques) qui se sont échelonnées dans le temps à Venise, et qu'il est difficile d'ignorer. C'est le voyage réel et mental de millions de personnes. Mais il y a un changement remarquable lorsqu'advient le passage entre une vision obligée et plutôt fixe (celle de la *veduta* vénitienne) et une vision mobile de la photographie (le photographe se promène), laquelle a découvert qu'il existe plusieurs visages de Venise. De même, lorsque l'on découvre qu'il y a aussi un espace au-delà de Venise (avec le *Ponte della Libertà*), celle-ci agrandit ses possibilités représentationnelles, à travers un espace qui fait aussi partie de son histoire.

J.L.

Il faut être aussi conscient de l'histoire de l'imaginaire vénitien...

G.B.

Eh oui, mais c'est l'histoire d'un imaginaire qui défile en maintenant toujours un cadre stéréotypé. Au début du siècle dernier, les photographes avaient eux aussi un problème : ils voulaient photographier la Place Saint-Marc comme elle était dans le passé, mais désormais des signes de modernité étaient apparus. Au final, ils ne réussirent qu'à caractériser un moment donné, qui n'est plus celui d'un passé devenu imaginaire.

Ensuite, les images vont à la rencontre des Vénitiens. Le documentaire raconte très bien cette rencontre, tout comme un cinéma de type anthropologique. Mais l'œuvre de Pasinetti stylise aussi car elle reproduit la peinture pratiquée dans sa famille.

J.L.

Le fait de voir une Venise qui se répète à travers les films, une ville qui se ressemble toujours, provient-il de son imaginaire iconographique ou de son espace architectural ?

G.B.

Cela vient de sa lumière et de ses eaux. Pendant vingt-quatre heures, la lumière et l'eau immobilisent cet espace architectural créé par l'homme, où le temps semble s'être arrêté. Aucune autre ville au monde ne reste aussi peu évolutive au cours des siècles. Une modification advient lorsqu'elle entre dans le monde moderne. Dans les films de genre (policier, aventure, espionnage, etc.) il y a toujours cette Venise immobile mais en même temps elle devient un monde où tout est possible (parfois fantaisiste).

J.L.

Donc cette arrivée de la modernité, qui change la représentation de la ville, est déjà perceptible avec Pasinetti ou seulement après, dans les années 1950 ?

G.B.

Oui, déjà chez Pasinetti et tout de suite après : dans *La vita semplice* (1945) qui évoque la bombe atomique, le hors-bord. L'économie change et il se pose aussi le problème de savoir comment Venise entre dans la modernité, ce qu'expose surtout le documentaire (*Venezia città moderna* (1958) d'Olmi). Mais parallèlement, il y a les films de Pellegrini¹, Zampi², Rossen³ et Losey⁴ où l'on retrouve les signes de la modernité mais aussi la nouvelle économie de Venise.

Et puis il y a une chose que les films ne racontent pas mais que relatent l'*Istituto Luce* et la *Settimana INCOM* : comment Venise, grâce au cinéma, devient capitale du cinéma et comment, au-delà des représentants du fascisme, les personnalités et les têtes couronnées s'y rendent. Venise retrouve ainsi le prestige qu'elle avait perdu durant le XIX^e siècle. Mais en

¹ *Ombre sul Canal Grande*, 1951.

² *J'ai choisi l'amour*, 1953.

³ *Mambo*, 1954.

⁴ *Eva*, 1962.

même temps, elle ne réussit pas à se libérer de ses traditions, de ses mythes et de ses légendes, et ce jusqu'aux années 1970. Encore aujourd'hui, elle continue à être un théâtre pour les films de genre.

J.L.

C'est pourquoi il y a toujours une logique entre le point de vue et son interprétation : un réalisateur qui arrive à Venise en touriste parcourt les itinéraires traditionnels et en restitue les côtés superficiels, alors qu'un réalisateur-documentariste comme Soldini cherche et recueille les détails de la ville.

G.B.

Oui, et il y a aussi le point de vue de réalisateurs vénitiens ou régionaux. Par exemple, Mazzacurati dans *Sei Venezia*¹ (2010) cherche les personnes qui montrent qu'il est possible de vivre et de travailler à Venise.

J.L.

Justement, je voudrais continuer avec une question fondamentale qui est celle de la « vénitienneté » dans les façons de filmer : à qui appartient-elle ? Comment l'atteindre ?

G.B.

On la trouve par bribes dans certains documentaires et dans certains films. Mais je crois qu'elle découle surtout de la leçon de Pasinetti, lequel a des ascendants plus picturaux que littéraires. Il en hérite un regard chargé d'affectivité qui sait reconnaître dans Venise une ville pleine de vie et de jeunesse. C'est quelque chose que l'on retrouve dans les années 1950 et jusqu'aux premiers films de Brass. En revanche, *Robinson in laguna* (1986) en voit la vieillesse. Il observe un rythme, un temps, plutôt qu'un espace.

Mais Mazzacurati aussi réussit à recueillir cette « vénitienneté » : dans son film, il y a une approche très respectueuse envers quelque chose qui n'est pas mort, quelque chose qui continue à vivre. C'est un regard encore différent de celui de Visconti ou de ceux qui sentent tout le poids de la tradition mortuaire. Pasinetti ne voyait pas cette tradition noire, tout comme d'autres cinéastes qui abordent Venise aujourd'hui : ils y voient des petits signes de vitalité, de transformations, à l'intérieur d'un décor incomparable.

¹ *Sei Venezia*, de Carlo Mazzacurati, Italie, 2010. Documentaire sorti en décembre 2010 et encore non distribué en France à l'heure où nous rédigeons.

J.L.

En effet, peut-être que l'on considère trop Venise dans son ensemble, et pas assez dans ses détails et ses particularités. Par exemple, on peut dire qu'il n'y a pas d'arbres à Venise, mais en même temps on pourrait s'intéresser aux décors de verdure qu'offrent les Jardins (de la Biennale, etc.).

G.B.

Venise, une fois décortiquée et déliée de ses itinéraires obligatoires, devient une ville aux possibilités infinies et qui offre beaucoup. Désormais, elle n'est plus comparable à celle qu'elle était dans les années 1950, à la vitalité de ce temps-là, mais elle reste toujours une ville imprévisible et pleine de réalités différentes. Elle maintient cette ouverture, ce fait d'être un monde au centre du monde, un carrefour – ce pourquoi elle est devenue la Sérénissime – elle maintient ses spécificités et ses diversifications. Il y a et il y aura toujours des choses à étudier et à remettre en jeu.

J.L.

Pourtant, vous écrivez une sorte de résonance au constat pessimiste de Pasinetti, lequel disait en 1937 que Venise n'avait pas eu de chance sur le grand écran. Presque soixante-dix ans plus tard, vous écrivez que Venise n'a jamais été vraiment vue ni racontée.

G.B.

Oui, paradoxalement parce qu'il y a trop de regards. Bien qu'étant capitale de la vision et ville la plus représentée au monde, Venise n'a jamais eu un véritable chantre, à la différence d'autres villes. Elle a toujours eu droit à des regards extérieurs, qui ne sentent pas les rythmes de la ville. Pourtant, beaucoup de Venise cinématographiques me plaisent, mais *le* réalisateur de Venise n'existe pas. Visconti a filmé une belle Venise, mais on sent qu'il y ajoute sa propre culture, des données qui se superposent et qui viennent de l'extérieur. On sent le manque d'un chantre. Cela pouvait être Brass ou Soldati...

J.L.

L'une des préoccupations esthétiques de ma thèse est de montrer comment les représentations de Venise suivent souvent les préceptes d'une mise en image, non pas d'une véritable mise en scène, d'un parcours.

G.B.

À Venise, il n'y pas d'esthétique qui montre l'âme de la ville. Si tu vois un film situé à Rome, Naples, Bologne ou en Sicile, tu ressens les spécificités du lieu. Il est aussi important de recueillir les sons du lieu.

J.L.

À propos du son, je voudrais savoir si vous partagiez l'avis de Luca Giuliani, lequel affirme dans sa thèse qu'il n'existe une réelle interprétation de Venise qu'avec le passage au cinéma sonore, alors que le muet utilisait seulement la ville comme un fond scénographique.

G.B.

Oui, c'est assez vrai, même s'il y a aussi beaucoup de films muets situés à Venise. Mais dans les années 1930, avec l'enregistrement des voix et des atmosphères sonores, il y a un grand saut interprétatif. Toutefois, il s'agit toujours de personnes qui situent une histoire à Venise parce que c'est un très bon décor naturel pour n'importe quel type d'histoire, mais qui ne la filment pas au présent. Eux aussi ne s'intéressent qu'à la beauté parfaite de son espace.

Propos recueillis à Padoue, le 16 février 2011.

* * *

ENTRETIEN AVEC MARCO RIZZO

Marco Rizzo (1983) est vénitien et réalisateur. Il a étudié à l'Accademia delle Belle Arti de Venise et a réalisé en 2007 le court-métrage Nero Pece tourné entièrement à Venise, et qui fut l'objet de plusieurs prix. Nous avons jugé bon d'interroger ce regard autochtone et avisé, pour la jeunesse de ses propos (en contre-point à l'expérience des universitaires ci-dessus) et ses préoccupations déclarées quant à la représentation filmique de sa ville natale.

Julien Lingelser

Selon toi, pourrait-on envisager de filmer Venise sans l'eau ?

Marco Rizzo

Non, je dirais que c'est impossible. Si le réalisateur n'est pas Vénitien, peut-être. Mais quand quelqu'un est né ici, il sent l'eau en lui, quand tu t'en vas c'est quelque chose qui te manque profondément ; ce n'est pas ta maison ou les palais qui te manquent, c'est l'eau. L'eau est une calamité pour celui qui est né à Venise, elle fait partie de toi, de ton cœur et elle ne te quitte jamais.

J.L.

L'« autre » Venise, celle de la Terre-ferme (Mestre/Marghera), pourrait être un bon décor pour un film ?

M.R.

Oui, pourquoi pas, cela dépend du contexte. Mais ce n'est pas Venise, alors autant aller tourner autre part, non ?

J.L.

Comment juges-tu l'image de ta ville, Venise, quand elle est représentée dans un film ?

M.R.

Je regarde d'abord les lieux qui sont choisis, ce que veut communiquer le réalisateur et la photographie. La première chose que doit faire un cinéaste qui veut réaliser un film à Venise, c'est s'arrêter à un endroit de la ville et l'observer, sentir l'odeur, le bruit, il doit entrer dans

la ville. Venise, ce n'est pas la gondole, ce n'est pas San Marco ! Un metteur en scène de théâtre, il y a pas mal de temps, je ne me souviens plus de son nom, devait représenter une scène d'*Othello* à Venise. Eh bien, il n'a pas perdu de temps avec divers décors, avec des gondoles, etc., il a pris cent Chinois et les a mis là, au centre de la scène ! Et voilà Venise ! Évidemment c'était de la provocation, mais lui au moins a pris le temps de réfléchir, de rester le temps nécessaire pour comprendre et cueillir un des esprits de cette ville. La deuxième chose la plus importante est la lumière. Je confère une grande importance à la lumière dans mes films, et même si beaucoup ne seront pas d'accord avec moi, s'il n'y pas une bonne photographie, pour moi le film perd déjà 50% de sa beauté esthétique. *Scrivere con la luce*, de Vittorio Storaro : un film s'écrit avec la lumière.

J.L.

Dans l'histoire du cinéma, les Venise de Visconti et de Fellini sont peut-être les plus intéressantes, tant au niveau du style que du contenu. Il y dix ans, Soldini aussi est allé redécouvrir une belle Venise méconnue et intime. Selon toi, pourquoi Venise est (trop) souvent entrevue à travers les lieux communs ?

M.R.

Parce que selon les producteurs, le public veut voir ces lieux communs, le public s'attend toujours à voir ces images qui ressemblent à des cartes postales. La majeure partie des gens qui regardent un film le fait non pas pour s'enrichir mais pour se divertir, ils n'ont pas envie de penser à découvrir des lieux insolites, par la faute de la peur qui en ce moment comprime le monde moderne. Il y a pas mal de démenche et les médias n'aident pas à améliorer la culture des gens, mais ils l'enterrent avec des programmes télé idiots. Mon choix a été risqué.

J.L.

Peut-être que c'est l'industrie du long-métrage, ayant pour but de faire rêver le public, qui impose ce choix des décors dans une Venise touristique. Selon toi, le court-métrage (et *Nero Pece* en serait l'exemple) est un genre qui permettrait d'avoir une liberté artistique plus ample, et donc de montrer une Venise plus personnelle ?

M.R.

C'est difficile de te donner une réponse, je ne suis pas un touriste, Saint-Marc et les diverses icônes de Venise je les vois tous les jours, peut-être que moi-même je ne suis pas conscient de la chance que j'ai d'être né à Venise. Je la trouve très belle, j'y suis chez moi. Je ne peux qu'imaginer l'émotion qui te prend la première fois que tu la vois. J'espère en tout cas que le court-métrage reste une forme plus libre.

J.L.

Faut-il bien connaître Venise pour la filmer de façon originale ?

M.R.

Oui, absolument ! Cela est nécessaire, sinon on retournera toujours à Saint-Marc et à ses gondoles. Tu dois entrer en contact avec la ville, tu dois écouter son cœur.

J.L.

Faut-il être Vénitien pour bien connaître Venise ?

M.R.

Non, je ne dirais pas cela, le Vénitien est avantagé, mais il doit être sensible, il ne suffit pas d'être Vénitien pour produire quelque chose de différent. Il doit y avoir réflexion derrière, on peut connaître Venise en étudiant divers manuels, c'est clair comme beaucoup de choses, mais la vivre est le meilleur moyen de la connaître.

J.L.

Es-tu pessimiste en ce qui concerne l'avenir de ta ville ?

M.R.

Non, absolument pas. *Nero Pece* est riche d'espoir, c'est un réveil qui sonne pour tous, afin de modifier en mieux la ville et surtout les personnes qui y vivent.

Propos recueillis le 15 janvier 2009.

ANNEXE 3
COURT-MÉTRAGE DE FICTION

TOUCHER AVEC LES YEUX (2010)
FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre original : *Toccare con gli occhi*

Réalisation : Julien Lingelser

Sujet et scénario : Julien Lingelser

Montage : Julien Lingelser

Musique : Julien Lingelser

Assistant-réalisateur : Chris Bradley

Cadreur : Julien Lingelser

Production : Black Tie Pictures

Pays : France, Italie

Durée : 26 minutes

Format : HDV

Interprètes : Paolo Ciccone (Raffaele/Angelo), Angela Giassi (Iris)

Lieux de tournage à Venise : *Ponte della Libertà*, Marché aux poissons de Rialto, *Campo dell'Anzolo Rafael*, Marghera

Première projection publique : 8 novembre 2010, Collegio Ghislieri de Pavie

Festivals (à ce jour) : Venice Film Meeting

Synopsis :

Raffaele, un jeune photographe, a un rendez-vous professionnel à Venise. Iris, son employeuse, est aveugle. Elle l'emmène sur le lieu du reportage, où elle lui explique que sa tâche devrait lui permettre de connaître la vérité sur un crime perpétré vingt-cinq ans auparavant. Raffaele est tout d'abord réticent mais sa cupidité lui fait accepter cette mission pour le moins étrange. Sa découverte de l'espace vénitien dans ses formes stéréotypées, mais aussi méconnues, lui permettra de remonter jusqu'aux origines de sa solitude, et de guérir d'une cécité métaphorique, grâce à l'enquête et la révélation imposées par la figure maternelle.

TOUCHER AVEC LES YEUX
CARNET DE PRODUCTION

Nous entendons exposer ici la méthodologie et les modalités de la production de notre court-métrage Toucher avec les yeux. Dans un souci de clarté, nous présentons ce cheminement de façon chronologique.

Octobre 2008 : idée et projet de la réalisation d'un court-métrage à Venise, à insérer en annexe à la thèse. Le titre est clair d'emblée et l'histoire devra s'articuler autour de celui-ci : *Toucher avec les yeux*. L'histoire est initialement celle d'un couple de touriste qui perd son appareil photo.

Novembre 2008 : début du tournage de *Le ceneri di un'anima* qui durera jusqu'en mars 2009. La pré-production de *Toucher avec les yeux* est repoussée à la rentrée 2009.

Juillet – Août 2009 : écriture du sujet de *Toucher avec les yeux*. Idée de l'agression d'une jeune femme à partir de la lecture d'un fait divers. Intérêt pour la cécité.

Octobre 2009 : repérages à Venise. Intérêt pour la circularité du *Campo dell'Anzolo Rafael* et pour le marché aux poissons du Rialto. Écriture du scénario en fonction des lieux de tournage trouvés. Imagination de certains détails filmiques à partir de cet espace réel : murs qui se désagrègent, mouettes, édifice aux fenêtres barricadées, urbanisme vénitien méconnaissable et contrasté, etc.

Novembre 2009 : le protagoniste masculin n'est plus un cambrioleur mais devient un photographe. Casting de l'acteur principal (Paolo Ciccone).

Janvier 2010 : casting de l'actrice principale (Angela Giassi).

Février – Avril 2010 : Finalisation de la pré-production : réservation d'un hôtel, acquisition d'accessoires, de costumes, de matériel. Découverte d'une orfèvrerie qui sera intégrée dans une scène au scénario.

Dimanche 2 mai 2010 – 1^{er} jour de tournage : La fenêtre du balcon d'une superbe maison vénitienne est ouverte sur le *Campo dell'Anzolo Rafael*. Nous entrons pour demander l'autorisation de tourner un plan. Refus puis acceptation après notre insistance. On nous donne rendez-vous pour la soirée suivante.

Tournage des flash-back nocturnes sous la pluie.

Lundi 3 mai 2010 – 2^e jour de tournage : Tournage de la lecture de livres en braille au restaurant « Pane e vino » sur le *Campo dell'Anzolo Rafael*.

Tournage de la scène 3.

Début du tournage de la scène 6. Notre assistant, en réglant le trépied, fait tomber la caméra qui rebondit dans l'eau du canal adjacent. La caméra est définitivement inutilisable.

Location d'une caméra. Le tournage est reporté au lendemain.

Mardi 4 mai 2010 – 3^e jour de tournage :

Les conditions météorologiques nous empêchent de filmer sans risquer d'endommager la caméra louée. Le tournage est reporté à une date indéterminée.

20 juin 2010

Nouvelle acquisition d'une caméra et organisation de la reprise du tournage.

30 juin – 1 juillet 2010

Tournage des scènes d'Iris : dans l'ordre, scènes 3, 6, 7 et 2.

8 juillet – 9 juillet 2010

Tournage des scènes de Raffaele : scènes 4, 5, 8.

Fin du tournage le vendredi 9 juillet 2010 à 21h.

11 juillet 2010

Début du montage.

Quelques prises de la scène 5 « sautent » en raison d'un défaut de la cassette d'enregistrement. Nous pensons pouvoir y remédier au montage en sélectionnant les fragments d'enregistrements encore intacts.

Début août 2010

Fin du montage de l'« ours ». Enregistrement définitif des musiques. Défrichage et corrections apportées au premier montage.

Fin septembre 2010

Doublage de certains dialogues.

8 novembre 2010

Première projection publique du film.

* * *

TOUCHER AVEC LES YEUX

UNE INTERPRÉTATION DE L'ESPACE VÉNITIEN

À travers cette annexe, il s'agira d'exposer aussi bien l'imaginaire que les intentions de notre court-métrage *Toucher avec les yeux* (réalisé en 2010 et d'une durée de 26 minutes). De même, nous chercherons à commenter le plus objectivement possible son résultat interprétatif. Dans un souci de clarté, nous examinerons principalement le film de façon chronologique, afin de mieux en cerner la démarche évolutive.

Toucher avec les yeux est une fiction consciente de l'imaginaire vénitien qui la précède. Elle est tout aussi informée des réflexions (de critiques, d'universitaires, d'artistes) sur la filmographie vénitienne. C'est pourquoi son intention principale est d'aller à la recherche d'un regard à la fois respectueux et original, en partant aussi bien d'un imaginaire personnel qu'en tenant compte d'un imaginaire commun. Toucher humblement à une interprétation éclairée et nouvelle de la ville lagunaire avec l'œil de la caméra, tel serait son postulat.

Le court-métrage s'ouvre par un fondu au noir et l'apparition de substances verdâtres en mouvement qui prennent peu à peu forme. Il s'agit des derniers arbres de la Terre-ferme, qui laissent entrevoir puis découvrent les cheminées des usines de Marghera. Le plan est alors identifié comme un travelling latéral sur le *Ponte della Libertà*, en tant que définition d'une arrivée à Venise¹. L'endroit fut déjà représenté dans certains films (*Mambo*, *Vacances à Venise*) pour exprimer ce premier abord, mais dans des cadrages différents, par le biais de plans fixes et courts. Ici, ce sont bel et bien la durée, la longueur et l'horizontalité qui sont mises en valeur par le mouvement de caméra porté en voiture. La latéralité est ensuite renforcée par la profondeur de champ débouchant sur les silhouettes rougeâtres des édifices, la promesse ou l'espérance de la spectacularité de la ville après ce prologue de grisaille.

¹ Le potentiel figuratif du lieu, en tant qu'arrivée non plus idéalisée (ne faisant pas partie de l'imaginaire stéréotypé) mais conservant toutefois un certain caractère spectaculaire malgré sa quotidienneté, a été parfaitement décrit par Gloria Zerbinati : « Nous sommes suspendus dans l'air, à quelques mètres de l'eau : parcourir le *Ponte della Libertà*, qui unit Venise à la Terre-ferme, c'est faire une rencontre avec une sorte de base spatiale, aux formes futuribles et à l'histoire controversée, et qui semble flotter dans le néant. » Cf. ZERBINATI Gloria, « Il vecchio e il nuovo. Venezia, la laguna, la terraferma », in BRUNETTA Gian Piero, FACCIOLI Alessandro, *Luci sulla città. Venezia e il cinema, op. cit.*, p. 115. Trad. pers.

Le rythme au sein de ce premier plan est alterné, passant de la rapidité du travelling et des sautes de la caméra à l'épaule, à la lenteur du panoramique et à l'écroulement visuel communiqué par le gros plan sur la carte de Venise. Le panorama sur cette entrée de la cité admet l'insertion d'éléments impromptus, qui seront les seules figures humaines en dehors des deux acteurs protagonistes : des kit-surfeurs et un joggeur. Ces silhouettes quelque peu triviales, touristiques ou autochtones, sont brièvement aperçues et resteront étrangères à l'histoire, refoulées par l'immersion dans une dimension fabuleuse : place à l'élégance débraillée de la fiction.

L'élégance est déclamée par le protagoniste masculin, Raffaele, qui est présenté dans un miroir, signe de dualité, symbole de double identité. Probablement rempli de préjugés sur une ville qu'il ne connaît pas (encore), il s'est affublé d'un costume-cravate bon marché (cravate mal nouée, bouton dé cousu), sorte d'artifice dont on sent qu'il voudrait s'échapper. En revanche, Iris, la riche aveugle, apparaît accoutrée comme une chiffonnière gothique, à contre-courant, défiant toute idée préconçue, à l'image de ce que sera la découverte de la ville par le jeune photographe (et le film). Son élégance réside dans le choix d'un cheminement menant vers la révélation finale, et les moyens qu'elle emploie pour la communiquer.

Dès l'attente de son « employeuse », Raffaele ne peut retenir sa soif d'images, et se met immédiatement à l'œuvre en photographiant les mouettes qui encerclent le marché aux poissons. Quelques bribes de dialecte vénitien sont encore perceptibles, dernier lieu d'une identité urbaine établie et commune, puis disparaîtront avec l'arrivée d'Iris et l'enquête aboutissant au dévoilement d'une nouvelle identité, individuelle. On aperçoit lors de cette séquence : d'une part, l'ironie d'un graffiti montrant un cœur sous-titré par un message de haine (par la suite l'apparente absence de sentiment conduira vers un message d'amour) ; d'autre part, une focalisation sur un goéland dévorant un poisson, creusant ses entrailles, perçant ses yeux, comme une manière d'annoncer à travers la personnalisation de l'animal, l'animalité du criminel et du crime qui seront évoqués dans la résolution. L'instant a été capté par l'œil du photographe, qui bien entendu ne peut encore saisir l'ironie de cette image.

Le film, lui, continue de créer son sens dans l'enchaînement des plans, puisqu'Iris entre immédiatement dans le champ par un cadrage inquiétant, surprenant Raffaele par l'arrière, mise en scène connotant spatialement l'idée du passé. Iris est entièrement vêtue de noir et se sert d'un parapluie plutôt que d'une canne blanche, comme une acceptation sereine de la cécité. La rencontre est scellée par un raccord sur le mouvement de la main d'Iris qui touche le cœur puis le visage de Raffaele afin de l'identifier, afin d'avoir surtout un premier

contact charnel (la chair est le premier lien entre une mère et son fils) avec son enfant adulte. Le jeune photographe, quant à lui, ne se doute de rien et est venu pour travailler, il n'est pas dérouté outre mesure par le fait que sa commanditaire soit aveugle. La scène se conclut par un très gros plan sur le visage biaisé d'Iris, dont les cheveux noirs et triturés sont exploités pour illustrer une sorte de déchirure intime, cadrage qui sera récurrent pour ce personnage afin d'en retranscrire également la perception aveugle, en occultant complètement son décor, en closant l'espace urbain dans le hors-champ.

Nous enchaînons avec un panoramique de transition s'ouvrant par le cadrage de graffitis et s'achevant sur une ruelle obscure : le photographe, accompagné de son guide qu'il guide lui-même, pénètre dans une dimension inattendue et mystérieuse de l'espace vénitien. Ce plan de transition permet également d'expliciter certaines informations sur les personnages, par le biais de la voix-off. Depuis l'incipit de l'histoire, cette voix-off était volontairement trompeuse, car elle présentait jusqu'ici le jeune homme en tant qu'énonciateur officiel de la diégèse, dominant la fiction. Par la suite, elle disparaîtra car Raffaele perdra toute certitude et sera totalement dépassé par les événements.

L'arrivée sur le lieu de l'enquête se fait par la descente d'un pont, plan fixe où nous retrouvons le motif récurrent du graffiti (violation de l'espace urbain). Le mouvement descendant permet de souligner l'entrée dans un monde nouveau, connoté d'inquiétude, mais aussi de représenter une contiguïté naissante entre les personnages, un lien formel qui se transformera en lien charnel.

Pour l'instant, peu de détails scénographiques sont révélés. À ce moment de l'intrigue, on remarque avant tout une intense luminosité à la blancheur aveuglante. Iris demande à Raffaele de lui décrire l'endroit afin qu'il prenne conscience de la dimension spatiale où il se trouve. Lorsque le jeune photographe répond, sa description est cadrée de façon immobile et serrée, de sorte que l'espace évoqué est à imaginer par le spectateur : cet espace diégétique ne lui sera révélé qu'au fur et à mesure de la fiction, selon ses qualités d'observateur. Comme pour Iris, ce cadrage serré et univoque de Raffaele retranscrit visuellement – donc au moyen de la perception spectatorielle – la cécité (au sens figuré pour le jeune artiste), l'inconscience du domaine spatio-temporel. On remarque qu'en arrière-plan de la discussion se trouve une maison singulière, aux fenêtres briquées.

Iris réussit progressivement à intéresser le photographe en titillant sa vénalité. La mission qu'elle lui propose, une « exploration de la mémoire des lieux », est acceptée au prix

d'une condition essentiellement lucrative. Après quelques réticences balayées par le tact d'Iris, Raffaele s'enquiert de sa charge, avec également une sorte de résignation, de pitié inspirée par l'aveugle. Il a été rapidement érigé en « homme de la situation » et pourvu d'indices avant son périple. Iris lui offre également un étrange liquide rouge, élément qui assurera la présence implicite de la femme au cours de l'enquête, et qui sera aussi déterminant pour relier le point de départ au lieu du crime.

Le but affiché de l'exploration est de trouver le mobile d'un crime à partir d'une visite attentive des lieux. L'évocation de cette recherche entraîne précisément le bref montage de trois plans descriptifs et désordonnés, dont seul le premier aura un rapport avec l'intrigue (l'entrée de l'atelier). Cette courte séquence imaginaire, dénuée dialectiquement de sens mais morphologiquement signifiante, se conclut par un travelling lent centré sur les pierres à la base de l'église. Cette vision close fait face à Raffaele, comme s'il s'agissait d'une retranscription subjective de sa pensée – pour l'instant – butée, désinformée, inconsciente.

La scène se conclut, nous l'avons dit, par l'acceptation de la mission – c'est-à-dire de l'intrigue, des faits, du raisonnement qui en seront conséquents. Surtout, Iris dévoile *in extremis* un dernier indice (les angelots offerts par le criminel à la jeune fille) qui sera immédiatement mis en relation avec la scène suivante.

Le début de l'enquête s'ouvre par un nouveau fondu au noir (récurrents, retranscrivant au mieux un mouvement de paupières causé par une prise de conscience progressive). Le plan est large, collé au sol, et présente un nouvel espace scénique au sein de l'urbanisme, celui du « tour de la place » : c'est le point de départ du mouvement circulaire qu'effectuera le personnage (et le film), pour l'instant proprement et métaphoriquement dans l'ombre.

Raffaele, pressé de bien faire mais ne sachant pas par où commencer, palpe l'espace qui l'entoure, mais sans qu'il y ait de réelles motivations dans son toucher, dans son attraction. Il pénètre alors dans un lieu qui fera avancer l'intrigue, plongé dans une lumière tamisée, mais apparemment ouvert : l'atelier d'un verrier. Le photographe voudrait y rencontrer quelqu'un, une personne qui pourrait éventuellement l'informer sur le crime, mais l'endroit semble déserté malgré son activité encore perceptible et présente. Raffaele est alors interpellé par un petit objet brillant contenu dans un vase en verre, au milieu des anges sculptés. C'est un véritable anneau en or qui attise sa vénalité. Ni vu ni connu, il l'empoche et sort, indifférent à l'espace qui l'entoure (notamment une annonce funéraire), obnubilé par le butin de son vol.

Le jeune photographe vole également de l'espace et des instants, à la ville et aux personnes qu'il prend en photo. Lorsqu'il arrive sur le *campo* désert, il aperçoit Iris, lisant sur une terrasse. Un gros plan sur la lecture en braille – un toucher cette fois instructif – applique une césure dans l'enchaînement de l'enquête. Iris s'arrête lorsque Raffaele la prend en photo, son intuition sensorielle la rend consciente de la violation de son image. Le jeune homme poursuit son chemin et l'intrigue peut reprendre vers un nouvel horizon.

Raffaele pénètre dans une impasse étroite (la ruelle débouche sur un canal), *a priori* anodine comme tout l'espace urbain circonvoisin, mais qui affiche sur son seuil le dessin d'une Vierge à l'Enfant (le motif de la mère et de l'enfant est également à relier à la diégèse). Le photographe s'intéresse à la simplicité de ce dessin, recouvert par un verre en partie brisé : le temps a dû faire souffrir l'objet.

La caméra emploie alors un point de vue subjectif et le montage en champ/contre-champ montre symétriquement des zooms avant restituant l'attraction du regard artistique, la volonté de toucher avec l'objectif de l'appareil, aussi bien de la part de l'énoncé (le protagoniste) que de l'énonciateur filmique (le réalisateur). Cette fusion des deux regards aboutit à un toucher qui n'est plus celui des yeux mais qui voudrait être celui de la main du personnage, fantasmé et guidé par la main du filmeur : le besoin de réalité, de concret, d'empirisme l'emporte sur l'imaginaire. Cependant, sans que Raffaele ait touché le cadre du dessin, ce dernier s'écroule, comme une sorte de destin fatal de cet objet placé dans un lieu inopiné. Sa chute dévoile une inscription qui constitue une preuve : la demande de pardon du criminel.

Pourtant, le jeune homme ne se soucie pas encore de ces indices et ne rassemble pas les pièces du puzzle. Il s'enfonce un peu plus profondément dans l'impasse (l'espace urbain est une nouvelle fois pourvu d'une connotation symbolique impliquée par son interprétation à travers le film). Nous entrons dans un second moment de la scène, plus posé, plus intense, car il mènera à une découverte, un climax révélateur (le thème musical reprend en crescendo le premier thème de la scène, là aussi de façon plus posée et plus intense). Raffaele se penche tout d'abord pour photographier un immense bouquet de fleurs que l'on a déposé près du canal. Son regard trop proche, illustré par cette recherche au téléobjectif de l'objet, l'empêche encore de découvrir le sens caché de ces présences inertes et le maintient dans une sorte d'étau visuel.

En contre-champ, un léger panoramique vers la gauche dévoile un iris, prisonnier tout comme l'était l'anneau dans un vase (à la forme identique). Cette fleur mise en aparté

intrigue bien évidemment l'enquêteur et ranime sa perception sensorielle : il s'approche afin de la humer. L'odeur lui évoque des réminiscences, une fragrance déjà connue : celui de sa commissionnaire. Il tire donc de sa poche l'échantillon qu'elle lui a remis et en respire le parfum, qui lui confirme le rapprochement olfactif (mais pas seulement) entre l'iris et Iris.

Raffaele aperçoit alors un collier ficelé autour de la tige. Il le dénoue patiemment et en appose l'étrange forme devant ses yeux. Dans ce gros plan, la mise au point est d'abord faite sur le verre brisé, puis ensuite sur le reflet du pendentif dans les lunettes du jeune homme, afin de communiquer l'assimilation d'une donnée, le début d'un sentiment de curiosité chez le protagoniste. Celui-ci quitte l'impasse les yeux rivés sur sa découverte, tandis qu'un contre-champ montre l'espace urbain reposant dans son implacable fragilité et dans son éternelle inertie (les eaux vives se sont assagies).

La main de Raffaele touche et racle la pierre, matière première du film, comme la reconnaissance d'un lien étroit avec cet espace. C'est la naissance d'une force révélatrice, qui n'empêche pas cependant d'occulter certaines valeurs significatives comme le dessin négligemment piétiné par le photographe. Ce dernier, bien qu'il ne puisse encore établir de liens sémantiques entre les éléments perçus et acquis, est à nouveau obnubilé par l'objet subtilisé, qui passe en contre-plongée à travers le faisceau des rayons solaires.

Le film amorce sa résolution et la source lumineuse devient plus chaude, celle de la fin d'un après-midi. Raffaele, qui à son arrivée banalisait l'église, à présent l'observe, en même temps que la caméra dévoile en contre-plongée sa façade encore inconnue (le souci de montrer progressivement l'espace diégétique est un des postulats esthétiques du film).

Iris est toute proche, assise sur le parvis où elle dessine (la méthode de dessin est authentiquement conçue pour les personnes non-voyantes). On passe alors à un point de vue en très gros plan sur les mains de l'aveugle, similaire à celui de la lecture, qui opère à nouveau une césure épistémique au sein de la fiction, alors même que l'image et les gestes de la personne handicapée sont esthétisés et diégétisés. Ainsi, le film renseigne à la fois sur le dépassement du handicap et sur le caractère du personnage. Comme lors de la scène de la terrasse, Iris a l'intuition de la présence de Raffaele, lequel vient s'asseoir à ses côtés.

Le dialogue est quelque peu formel et résume les principales découvertes du jeune homme. Puis Iris effectue une sorte de digression en s'intéressant à la maison aux fenêtres briquées se trouvant face à l'église. Le regard de la caméra se rapproche alors de la subjectivité du protagoniste et, sans artifices de montage, nous insérons deux plans censés être une évocation mentale du criminel, observant sa proie (la maison de la jeune fille) au

crépuscule. Cette fois, la folie obsessionnelle d'Angelo est explicitement identifiée et connotée par les cris stridents et insistants des mouettes voisines.

Le raccord est fait avec cette même maison (dans l'espace filmique, pas dans la réalité !) au présent : les vitres et les fleurs ont disparues. Iris fait un rapprochement implicite entre son handicap et l'édifice aux fenêtres murées, qui « a perdu ses yeux ». Le discours se prolonge par une brève considération urbanistique et le destin fatalement touristique d'une Venise dont l'aristocratie (ici, connotée au sens d'une noblesse d'esprit consciente et respectueuse) se meurt. L'aveugle présente à Raffaele un dessin de la maison telle qu'elle était entretenue par le passé, témoignant d'une passion et d'un respect qui désormais n'existent plus. Le parallèle est fait avec l'obsession du criminel et sa passion déviée.

Iris confesse des informations dont nous n'avions pas le soupçon au début de l'intrigue, l'histoire d'un amour refoulé par la jeune fille, mais qui n'est pas la seule raison du crime. Raffaele fait malencontreusement tomber sur le dessin l'anneau subtilisé dans la verrerie. Iris le passe à son doigt et il lui sied parfaitement : c'est la clef permettant d'accéder à un premier flash-back.

D'un point de vue scénographique et plastique, cette nouvelle séquence s'ouvre avec des tonalités chaudes, contrastées par la pluie, qui cherchent à exploiter la variabilité représentative de l'espace urbain, même si celui-ci apparaît à première vue banal. La toponymie (l'écriteau *Campo dell'Anzolo Rafael*) sert d'emblée d'indice symbolique pour le spectateur. La jeune Iris a donc rendez-vous avec Angelo. Elle repousse une nouvelle fois ses avances et refuse le cadeau qu'il sculpta pour elle, un cœur en verre. Par mépris, la jeune fille laisse tomber par terre le pendentif, qui se brise en trois morceaux (origine des trois morceaux de cœur dessinés par Iris devenue aveugle). La luminosité, importante au début de la scène, s'assombrit nettement après cette négligence brisant aussi bien l'objet que les sentiments du verrier. Iris s'en va, indifférente au regard écroulé du jeune homme. Celui-ci est également accablé par la nature, l'espace baigné de pluie, mais il demeure pour l'instant insensible à cette autre agression, n'ayant d'yeux que pour la femme qui le rejette.

Le premier flash-back se termine brutalement, et l'on revient au présent où Iris dévoile d'autres informations sur l'histoire du crime. Elle montre à Raffaele plusieurs portraits d'Angelo, qu'elle dessina selon sa méthode (les traits sont logiquement approximatifs). Le photographe croit apercevoir une ressemblance physique avec lui-même, mais feint de ne pas la remarquer : il est pressé de comprendre ce qu'il ne peut voir, ce qu'il

ne peut toucher avec les yeux. L'effeuillage lui aussi négligé des portraits se conclut par une phrase terrible et inattendue d'Iris qui se pose en victime du crime. Le second flash-back vient immédiatement interrompre cette première révélation.

Nous reprenons le récit du crime avec un raccord entre le visage de l'aveugle et celui d'Angelo, qui deviendra un criminel. Nous retrouvons ce dernier dans la posture où nous l'avons laissé, dégoulinant de pluie et de déception. Sa douleur augmente et dans un geste de désespoir il presse le cœur brisé dans sa main. Sa douleur se transforme en rage destructrice. Il se lève et poursuit Iris qui cherche à s'enfuir devant cette furie. Elle croit trouver refuge dans l'obscurité d'une impasse, mais Angelo apparaît et toise sa proie. Il la capture progressivement, en s'enfonçant dans la profondeur de l'image et dans cette ruelle décrépie, où la nature humaine sera tout aussi détruite par sa lugubre animalité.

Le cadre est large, en perspective linéaire, et l'objectif reste immobile, comme un témoin impassible des faits à venir : nous ne devons pas vulgariser la violence sexuelle, banaliser le viol comme un acte traditionnel. Angelo viole Iris.

Une fois l'acte terminé, la caméra quitte son trépied et change de point de vue : la violence doit alors être documentarisée pour mieux mesurer la portée de ses conséquences. C'est également le thème musical qui varie et se fait plus sombre, plus complice, plus subjectif. Égaré par sa folie, Angelo décide d'appliquer la loi du talion : à celle qui ne veut plus le voir, il crève les yeux, à l'aide d'un morceau du cœur en verre qu'elle brisa.

Puis le verrier remarque un détail que personne n'avait encore vu : un anneau d'or serti d'un diamant. La preuve que la jeune fille était fiancée, et que son refus était légitime. Il vole l'anneau et s'enfuit, effrayé par son crime, devant la vie inerte qu'il vient de changer à jamais. Fin du second flash-back.

Raffaele constate alors qu'Iris lui a menti effrontément, reproche qui pourrait être également valable à l'énonciation filmique. Mais les choses sont bien différentes : il ne s'agit pas d'un mensonge facile, dans l'intérêt de maintenir l'ambiguïté et le suspense de l'histoire. Iris déclare ne pas avoir menti : quelqu'un, une grande partie de son être, a bien été tué lors de cette terrible soirée. À présent, l'être physiquement aveugle est devenu clairvoyant. De même, le film n'a pas menti puisqu'il offrait *a priori* au spectateur tous les indices pour arriver à la résolution, un cheminement où il devait être attentif afin de choisir les éléments significatifs au sein de l'image et entre les images, amenant vers le sens de la fiction. Lors de ce retour au temps présent, Raffaele est tout d'abord cadré seul, en gros plan. Puis, pour la première fois

depuis le début du film, on opère un panoramique très rapproché entre le visage du jeune homme et celui de la femme aveugle : on tisse un lien vectoriel, direct, scellant une profondeur dans la relation entre les deux personnages, laquelle n'est plus dictée par des ascendants matériels. Leurs scènes précédentes les isolaient froidement dans des plans fixes.

S'étant défendue après les accusations de mensonges, Iris se lève et se dirige vers le canal jouxtant le parvis de l'église. Elle ôte l'anneau de son doigt et le jette par terre, au milieu des algues et de l'eau fétide, se dégageant d'un passé qui, à travers cet insert de l'anneau au bord du canal, rejoint la topographie crasseuse de la scène du crime : l'image du présent retourne au passé.

Iris fait alors significativement volte-face au canal pour s'adresser frontalement à Raffaele. L'image est cadrée dans sa profondeur, toujours dans l'intention d'un regard vectoriel, soulignant la mise en scène d'un échange devenu sincère et désintéressé entre les deux personnages. Le crépuscule s'installe et les tonalités chromatiques s'accordent autour du bleu et du noir, comme le passage entre la douleur et l'inquiétude, sentiments ressentis à cet instant dans la voix d'Iris. L'aveugle et le photographe sont devenus deux silhouettes noires, distantes : nous effaçons ainsi les préjugés et les apparences acquises sur leur personnalité. De même, il nous paraît évident que la révélation du lien maternel, consécutif au viol, ne peut être idéalisée. Par pudeur, une ellipse vient occulter la réaction de Raffaele. Pour la première fois dans le film, celui-ci ôte complètement ses lunettes, car son regard se purifie et s'authentifie : il se pourvoit d'une nouvelle identité.

Nous opérons un raccord sur la source lumineuse qui, du lampadaire stylisé de Venise, passe au soleil couchant enveloppant l'urbanisme de la Terre-ferme, fait de trafics assourdissants, dégénéralant les liens : à nouveau, nous montrons ce qui survit de la nature (ontologique ou biologique), ce que construit ou envahit la culture – mais aussi ce que détruit l'animalité d'une civilisation irraisonnée, inconsciente, et proprement aveugle.

Raffaele apparaît bouleversé par la révélation d'Iris, marchant d'un pas mécanique, mais indubitablement humain : il ne se trouve plus dans la voiture comme lors de son arrivée. En arrière-plan, nous juxtaposons une nouvelle fois à la nature (les arbres et les herbes hautes), les grues, les cheminées et les installations portuaires de Marghera. Pour le jeune artiste, l'aboutissement de cette expérience vénitienne rejoint un monde toujours aussi menaçant, mais qui paradoxalement a pris des couleurs vives et un sens plus net : la fin de l'initiation implique un recommencement, elle se dénoue d'une quelconque fatalité.

Un insert sur la main de Raffaele serrant, comme Angelo, le cœur en verre brisé jusqu'au sang, illustre à nouveau ce passage temporel et instructif de la douleur. On passe alors à un gros plan sur le visage rougi du jeune homme où l'on remarque, dans sa nudité et sa simplicité, son regard touché par ce qu'il a vu, dirigé vers un panoramique traversant le ciel, aspirant ainsi à s'élever.

Le dernier plan du film révèle la totalité de l'espace scénique. Le cadrage est large, en profondeur de champ, structuré autour de la perspective linéaire que suggère la valeur symbolique du chemin de fer désaffecté (Raffaele lui aussi manqua ou manque d'affect). Le photographe laisse tomber au premier plan ses lunettes, masque devenu inutile, et poursuit son chemin jusqu'à quitter l'espace visuel de la fiction pour retourner à une dimension imaginaire et mystérieuse.

ANNEXE 4

CARTE DE VENISE ET DE SA LAGUNE



Source : <http://www.natureculture.org/wiki/index.php/Venise>, consulté le 25/03/2011.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	
1. À LA RECHERCHE DE L'ESPACE VÉNITIEN	7
<i>L'imaginaire de l'espace filmique</i>	
1.1. Imaginaire de la ville au cinéma	32
1.1.1. La représentation cinématographique de la réalité urbaine	32
<i>Connivences et divergences entre réalité urbaine et fiction cinématographique</i>	32
<i>Imagination et imaginaires de la ville au cinéma</i>	37
1.1.2. Venise, une réalité urbaine spectaculaire	45
<i>Une construction insolite</i>	45
<i>Les pierres de Venise</i>	49
<i>Les eaux de Venise</i>	57
<i>La modernité et l'avenir</i>	59
<i>Une forte personnalité en danger</i>	64
1.1.3. Histoire récapitulative du cinéma à Venise	69
<i>Naissance d'une scène cinématographique</i>	69
<i>Francesco Pasinetti, les yeux de Venise</i>	73
<i>Le cinéma fasciste : des allégories historiques aux productions vénitiennes</i>	77
<i>Le recyclage de l'imaginaire cinématographique vénitien</i>	82
<i>La place de Venise</i>	89

1.2. Imaginaire du corpus filmographique	93
1.2.1 Productions en décors réels	93
<i>La Venise des lieux communs</i>	93
<i>La Venise des lieux insolites</i>	97
<i>Venise filmée par un Vénitien</i>	104
1.2.2. Productions en studio	109
<i>Venise à Hollywood</i>	109
<i>Venise à Cinecittà (et à Londres)</i>	113
1.2.3. Du sujet littéraire à l'objet scénarique	118
<i>De l'imaginaire pour l'image</i>	120
<i>Venise « inventée »</i>	132
2. L'ESPACE TROUVÉ OU DU PLAN À VENISE	138
<i>Mise en image et mise en scène de l'urbanisme vénitien</i>	
2.1. Du cadre	139
2.1.1. Architecture du cadre et espace architectural	139
<i>Construction et composition du cadre</i>	140
<i>Décentrement et déséquilibre du cadre</i>	156
2.1.2. L'objet urbain dans le cadre	164
<i>Saturation du cadre</i>	165
<i>Raréfaction du cadre</i>	174
2.1.3. Le personnage dans le cadre urbain	183
<i>Mise en scène du personnage : l'espace dramatique</i>	183
<i>Perception du personnage : l'espace psychologique</i>	183

2.2. Vers le plan	214
2.2.1. Caméra et objectif mobiles	214
<i>Panoramiques</i>	215
<i>Zooms et travellings</i>	222
2.2.2. Construction du plan : la scénographie	232
<i>Images dénotatives du décor urbain</i>	234
<i>Images connotatives du décor urbain</i>	251
<i>Hors-champ : l'espace à apparaître, l'espace à imaginer</i>	272
2.2.3. Composition du plan : la photographie	282
<i>La lumière</i>	284
<i>La couleur</i>	299
<i>Le noir-et-blanc</i>	309
3. L'ESPACE À MONTER, L'ESPACE À MONTRER	318
<i>De la dialectique des plans vénitiens</i>	
3.1. Le montage-récit	324
3.1.1. Montage continu : articulation de l'espace vénitien	325
3.1.2. Montage continu : description de l'espace vénitien	336
3.2. Le montage-expression	340
3.2.1. Montage discontinu : collage d'espace	340
3.2.2. Montage conceptuel : un espace idéologique	347
3.2.3. Montages de correspondances : l'espace et ses échos	354

3.3. Quelques figures de rhétorique : associations et dissociations d'espace	361
3.3.1. Métaphore	361
3.3.2. Antithèse et synecdoque	364
3.3.3. Ellipses : collures d'espace	366
CONCLUSION	374
BIBLIOGRAPHIE DETAILLÉE	383
FILMOGRAPHIE DETAILLÉE	407
<i>Il canale degli angeli</i>	407
<i>Le Danseur du dessus</i>	409
<i>La vita semplice</i>	411
<i>Rapt à Venise</i>	413
<i>Vacances à Venise</i>	415
<i>Eva</i>	417
<i>Le Terroriste</i>	419
<i>Qui travaille est perdu</i>	421
<i>Mort à Venise</i>	423
<i>Le Casanova de Fellini</i>	426
<i>Pain, tulipes et comédie</i>	428
INDEX DES NOMS CITÉS	430
INDEX DES FILMS CITÉS	438
INDEX DES LIEUX CITÉS	442
GLOSSAIRE ITALO-VÉNITIEN	445

ANNEXES	448
Annexe 1 : article de Francesco Pasinetti	449
Annexe 2 : entretiens	451
<i>Entretien avec Roberto Ellero</i>	451
<i>Entretien avec Carlo Montanaro</i>	451
<i>Entretien avec Michele Gottardi</i>	462
<i>Entretien avec Gian Piero Brunetta</i>	466
<i>Entretien avec Marco Rizzo</i>	471
Annexe 3 : <i>Toucher avec les yeux</i>, court-métrage de fiction à Venise	474
<i>Fiche technique et synopsis</i>	474
<i>Carnet de production</i>	475
<i>Toucher avec les yeux, une interprétation de l'espace vénitien</i>	478
Annexe 4 : Carte de Venise et de sa lagune	488
TABLE DES MATIÈRES	489
RÉSUMÉ	494

**FILMER VENISE
IMAGINAIRE ET INTERPRETATION
D'UN ESPACE URBAIN FICTIONNEL**

Plusieurs enciers se sont déjà épuisés en écrivant sur la Venise des films, mais leurs études étaient avant tout d'ordre historique. Nous tenons compte de cette approche, de cette histoire de l'imaginaire, car nous pensons qu'elle est le passage vers un regard esthétique sur certaines interprétations de l'espace vénitien, tel qu'il est représenté dans le cinéma de fiction. Choies pour leur éclectisme mais aussi pour leurs éventuelles correspondances, les images de notre corpus filmographique nous entraînent vers une analyse variée de l'espace du plan (le cadre, le champ) et de celui du montage (la « dialectique » des plans). Notre démarche, attachée aussi bien aux rapports spirituels et matériels qu'aux résultats signifiants et inconscients entre le créateur et Venise, retrace la sensibilité perceptible dans chacun des films concernés. Grâce à cette sensibilité, nous voulons mieux connaître les conditions d'une poétique de l'espace vénitien (et urbain) à travers le film, mais aussi le statut de la fiction pour son spectateur. Nous considérons objectivement autant les lieux communs que les visions anti-mythiques de la ville, car la spectacularité, le quotidien et la découverte font tous partie de sa nature. Nous cherchons simplement à comprendre comment les images filmiques et leurs histoires peuvent encore progresser vers une définition plus claire de la « place » de Venise et du cinéma pour chacun de leurs observateurs, pour chacun de leurs auteurs.

**FILMING VENICE
THE IMAGINARY AND INTERPRETATION
OF A FICTIONAL URBAN AREA**

Many ink wells have already been exhausted writing about Venice in film, but these studies were primarily historical. We take the following approach: the story of the imaginary; we believe it is the gateway to an aesthetic view of some interpretations of Venetian space as represented in fiction films. Chosen for their versatility but also for their possible interconnections, the images in our filmography lead us towards an analysis of varied space shots and space editing. Our approach, committed to both spiritual and material reports as results and unconscious meanings between the creator and Venice, traces the sensitivity seen in each of the films concerned. With this sensitivity, we want to better understand the conditions of a poetics of urban and Venetian space through film, but also the status of fiction for its audience. We consider objectively all the platitudes and the anti-mythic visions of the city, because the spectacular, the everyday and discovery are all part of its nature. We are simply trying to understand how images in film and their stories can move towards a clearer definition of Venice as a "place" in film for both their observers and their authors.

DISCIPLINES

Langues et Littératures Italiennes, Sciences de l'Art.

MOTS-CLÉS

Venise ; Cinéma ; Imaginaire ; Interprétation ; Espace ; Fiction ; Ville ; Esthétique ; Film.

LABORATOIRE

ILLE (Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes)

Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines

10, rue des Frères Lumière 68093 Mulhouse cedex. Tél. / fax +33 (0)3 89 33 63 91